

Tres colores: Azul

(Una lectura filosófica del filme de Kieslowski)

Abril, 1997¹

Autor: José Luis Pozo Fajarnés

Krzysztof Kieslowski falleció cuando comenzaba a ser muy importante su producción cinematográfica. A penas tenemos de él una decena de largometrajes y otra de cortos. Murió en su Polonia natal, en el año 1996, tras un periodo muy importante en su producción y que duró alrededor de cuatro años. Transcurrió sobre todo en Francia y durante el mismo llevó a cabo sus cuatro obras más conocidas: *La doble vida de Verónica* y su trilogía *Tres colores: Azul, Blanco y Rojo*.

Kieslowski saca a la luz en su filmografía problemas éticos que están un tanto velados en nuestra sociedad, y esto lo hace de una forma muy personal: sólo mostrándolos, sin hacer juicio alguno, sin moralizar. Así lo hacen muchos cineastas que llegan a conclusiones en sus filmes, que adoctrinan. Kieslowski nos pone el problema encima de la mesa para que el espectador le dé todas las vueltas que quiera y lo observe desde todas las perspectivas posibles. Tras la puesta en escena de tales problemas cada espectador tendrá elementos para su juicio.

Tres colores: azul, blanco, rojo es una trilogía sobre Europa. Las tres películas pivotan en torno al poder judicial. Kieslowski no se ocupa de señalar los valores universales que

¹A lo largo de estos años se han llevado a cabo ciertas correcciones y añadidos. Estos últimos serán obvios en algunos casos para el lector.

preocupan hoy día en el viejo continente. La Europa unida lo es de individualidades, las cuales se engarzan en base al poder judicial. Se está construyendo una Europa en base a normas económicas y legales, y bajo la ley que se crea, los ciudadanos debemos convivir. Con limitaciones, con nuestros y con las distintas formas de ver el mundo circundante. En la mayor parte de los casos las normas que más afectan son las viejas y no las que hoy se están creando. Los problemas que surgen no son fruto de contradicciones provocadas por la situación actual sino antiguas contradicciones hoy no resueltas. De ello nos habla Kieslowski: nos plantea problemas más viejos, problemas en relación a la ética y a la filosofía.



Su forma de hacer cine no puede inscribirse en ningún género concreto. Es lo que acostumbra a denominarse *cine de autor*. Sus marcas son tan personales como pueden ser las de otros grandes realizadores. Algunos de los personajes de Kieslowski pueden ser arquetípicos, muchos de ellos ponen sobre la mesa problemas éticos y filosóficos de los que nos planteamos muchas veces. Por otra parte, sus personajes son muy solitarios, muy poco mediterráneos. Son, como imaginamos aquí a muchos europeos del norte, y más, si han vivido en el *socialismo real*. Los protagonistas de la trilogía o los de *La doble vida de Verónica* son muy parecidos a los protagonistas de *Decálogo*. Todos ellos parecen vivir en la celdilla de una colmena, todos expresan sobre todo soledad. La soledad del individuo ante el aparato estatal omni abarcante y poderoso.



Azul es la primera película de la trilogía, y la que aquí vamos a estudiar aquí.² La base desde la que elaboramos este análisis son las dos obras de Deleuze: *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I* y *La imagen tiempo. Estudios sobre cine II*. El filósofo francés estudia el cine desde dos perspectivas, la del movimiento y la del tiempo. En *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I* hace un concienzudo estudio de los estilos y géneros cinematográficos. La clasificación de los mismos depende del tipo de montaje y de los planos que incluye. Para Deleuze plano y movimiento son una misma cosa: “traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración”.³ Lo cual quiere decir que el plano es la misma imagen-movimiento. La constitución de ésta necesitó dos acontecimientos: por una parte, el movimiento de la cámara hizo que el plano mismo se hiciera móvil y, por la otra, al propio montaje que se lleva a cabo con esos planos. Con *La imagen-tiempo*, Gilles Deleuze alumbró el momento en que la duración (el tiempo) se percibe en el filme más allá de la secuencia de imágenes de la imagen-movimiento.

Deleuze, como hemos señalado, analiza los géneros cinematográficos y los cineastas de cada uno de ellos, innovadores o no. En base al trabajo de Deleuze veremos qué tiene Kieslowski del expresionismo, de la abstracción lírica, del cine soviético, del realismo. Y, por supuesto, veremos por qué Kieslowski es uno de los más grandes cineasta tan importante y digno de encomio.

²“No existe un método universal para analizar filmes y que el análisis del filme es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar” Aumont, J. y Marie, M. *Análisis del filme*. Paidós comunicación. Barcelona. 1992. Pág. 46

GLOSARIO

Género

El mundo cultural anterior al cine dio a éste como herencia su clasificación en géneros. Concretamente, la literatura, con su división en novela, teatro, teatro musical, periodismo, por un lado y la pintura, que se dividirá en impresionismo, expresionismo, realismo, por otro lado. Más tarde, una vez que el cine se consolidó heredó de sí mismo (de los primeros y más famosos entre los cineastas) la denominación cultural y comercial: *de autor*. Román Gubern define género como sigue: “modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas, sobre las que se tejen las variantes episódicas y formales que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género. El film de género, regido por una normativa implícita o explícita, nacería así de un compromiso entre tradición e invención, entre sumisión y originalidad”.⁴

Si partimos de premisas estéticas se puede elaborar toda una taxonomía de géneros, muchos de los cuales irán surgiendo según se desarrolla este trabajo. Ahora merece la pena que digamos, en relación a ellos, que sociológicamente el cine junto a la televisión, la novela, los comics, etc., constituye el instrumento de engarce del imaginario colectivo que comparten los ciudadanos de todas las sociedades desarrolladas. Ese imaginario se erige en vínculo social en que ciertos estándares tipológicos son el referente desde el que se proyectan las subjetividades de los espectadores. En este sentido, se puede afirmar con Román Gubern que “debemos considerar a los géneros como categorías de ficción modeladas por presiones muy diversas, que van desde las estrictamente comerciales a hasta las ideológicas”.⁵

³Deleuze, G.; *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Pág. 38.

⁴Gubern, Román. *Mirada Opulenta. Explotación de la iconosfera contemporánea*. G. G. Mass Media. ¿Barcelona?. Pag. 321.

⁵Ibídem. Págs. 327-328

Imagen-movimiento

Deleuze elabora su teoría del cine en base a la filosofía bergsoniana y a la semiótica. Para fundamentar su teoría de la imagen-movimiento se apoya en las tres tesis sobre el movimiento de Henri Bergson, las cuales están expuestas en el libro *La evolución creadora* :⁶

1) El movimiento no es el espacio recorrido ya que el movimiento es siempre presente, es el acto de recorrer; es indivisible pues si se dividiera cambiaría y sólo uno de esos dos sería el presente: el movimiento no puede reconstruirse con cortes inmóviles (como los fotogramas de cine). Deleuze, empero, dice que el cine no nos da el fotograma sino una imagen media de los mismos (veinticuatro por segundo), con lo cual lo que nos da es una imagen-movimiento.

2) Las dos ilusiones sobre el movimiento que Bergson distingue son: la antigua y la moderna. El movimiento, por una parte, remite a formas ideales, y por otra, expresa una dialéctica. El movimiento es, pues, el paso de una a otra: un orden de las poses o de los instantes privilegiados. Con la ilusión moderna del movimiento este se referirá no a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. El cine constituirá un sistema que recrea el movimiento a partir del momento cualquiera. No se debe confundir los instantes privilegiados de Eisenstein con esto aunque esos instantes sean también instantes cualesquiera. Lo que cambia es que tales cualesquier instantes son también regulares o singulares, además de ordinarios o señalados.

3) El movimiento expresa el cambio en la duración (en el *todo*). Para Bergson, el *todo* no puede darse por ser lo *abierto* y le corresponde cambiar sin cesar (lo que es igual a *durar*). Debe ser definido por la *relación*. Ésta no es propiedad de los objetos sino que es exterior a sus términos. Presenta una existencia espiritual o mental⁷.

⁶ Deleuze las expone en el primero de sus ensayos sobre cine: en el capítulo uno (Tesis sobre el movimiento)

⁷ Esta definición hace difícil concebir el cine como una obra de arte analizable en tanto producto humano que ha generado algo bello y el análisis se plantea como un descubrimiento de realidades trascendentes; y por lo tanto será un análisis sin final: las realidades trascendentes son absolutamente incognoscibles. La estética, en cuanto

Para Bergson, la realidad (el todo) no debe confundirse con los hechos (el plano cinematográfico). Deleuze incardinaría cierta realidad (duración/tiempo) con la secuencialización de los planos. Sin embargo, como Bergson, Deleuze adopta la postura de *realidad* como forma/esencia y no como materia/existencia. La distinción entre esencia y existencia es tradicional, una distinción de sabor eleático, según la cual la realidad sería un continuo (“materia”) sobre el cual los hombres habrían establecido la decisión de nombrar dos formas donde sólo debían nombrar una: “los juzgaron de forma opuesta y les atribuyeron signos separados”.⁸ Según Gustavo Bueno, toda teoría de signos (semiótica) deberá aludir a esta oposición. Estamos ante un sistema de opciones que se discutió ya en relación al problema de los universales y que hoy se impone también.

Todo

Según Bergson, el cerebro no explica el espíritu. Por el cerebro sólo pasa una pequeñísima parte del proceso de la conciencia. Solamente pasa lo que puede traducirse en movimiento. El todo es eterno y la duración de las cosas (pura apariencia) sólo atestigua la debilidad de nuestro pensamiento, el cual, no puede asimilar el todo de vez, “si el todo no se puede dar, es porque es lo abierto, y le corresponde cambiar sin cesar o hacer surgir algo nuevo; en síntesis, durar”.⁹ La duración (el tiempo) es el rasgo de la conciencia mientras que la espacialidad es el rasgo de las cosas. Bergson en un principio afirmó que duración y conciencia eran idénticas. Más adelante cambió de opinión y afirmó que la conciencia no existe si no es abriéndose a un todo. La definición de todo, debe ser en base a la *relación*. Y esto lo fundamenta afirmando que la relación no es propiedad de los objetos sino que es algo exterior a los mismos. La relación es inseparable de lo abierto y presenta una existencia

forma de conocimiento tiene dificultades de concreción, pues es complejo aplicarle el principio de objetividad que instituyó la ciencia moderna. Pero más difícil todavía es el análisis si el producto estético tiene asociado lo trascendente. Lo trascendente entrará en el análisis en un momento concreto de su generación. Para un análisis que no sea tendente a la falta de contenidos, a la sinrazón por tanto, sería pues necesario partir de una fundamentación no metafísica: hay que delimitar entre juicio estético, científico y metafísico. Para así solventar que lo real sea justo lo que no vemos.

⁸Bueno, Gustavo; *Imagen, símbolo, realidad*. El Basilisco; número 9; enero-abril 1980. Pentalfa. Oviedo. 1980. Pág. 67. Gustavo Bueno recoge opiniones de L. Hjelmslev.

espiritual. El *todo* es una categoría espiritual, de la conciencia (mental).

El movimiento se dará siempre en relación a un todo: el *todo* es lo que cambia, es lo abierto o la duración. Desde esta afirmación es necesario agregar que el movimiento tiene dos caras, la primera debido a ser relación entre partes, y segundo por ser afección del todo.¹⁰

Plano

En primer lugar es necesario definir encuadre: “determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen”.¹¹ Todo encuadre determinara siempre un fuera de campo con el que se relaciona siempre. Esto recuerda a la materia: su divisibilidad le lleva a dividirse y reunir en conjuntos que van desde el mínimo conocido hasta el infinito. Todo sistema de materia se comunica con la demás materia, “siempre hay un hilo que enlaza el vaso de agua al resto del universo”.¹² El conjunto de todos los conjuntos de materia imaginables no son el *todo*, aunque se relacionen indirectamente con él. Con estos datos, Deleuze nos vuelve a dar una definición subjetiva del *todo*: el hilo que atraviesa los conjuntos dando a cada uno la posibilidad, necesariamente realizada, de comunicarse con otro, al infinito.



⁹Deleuze, G.; *La imagen-movimiento*; Ibídem. Pag. 24.

¹⁰Así lo expresa Deleuze en su texto. Ib. Pag. 36

¹¹Ib. Pág. 27

¹²Ib. Pág. 33

El plano va a determinar el movimiento que se da en cada uno de esos sistemas cerrados que se conectan con el *todo*. La definición de plano que nos ofrece Deleuze es ésta, “el movimiento, considerado en su doble aspecto: traslación de las partes de un conjunto que se extiende en el espacio, cambio de un todo que se transforma en la duración”.¹³ El plano es, contra de lo que creía Bergson, la propia imagen-movimiento y relaciona el movimiento con un todo que está constantemente cambiando: es el corte móvil del tiempo.

Montaje

Para Eisenstein, el montaje era la *idea* (el todo) del filme. Se define como “la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo”.¹⁴ Griffith no había inventado el montaje pero lo llevaría al nivel de dimensión específica. A partir de éste se darán cuatro tendencias importantes: orgánica (del propio Griffith y la escuela que instituyó), la cuantitativa francesa, la intensiva del expresionismo alemán y la dialéctica del los soviéticos, que pondría en entredicho la propia idea de montaje (ver *lo patético*. Glosario del capítulo próximo).

¹³Ib. Pág. 38

¹⁴Ib. Pág. 52

PRIMEIDAD

Las fuerzas son proporcionales a las aceleraciones que producen al actuar sobre el mismo cuerpo (2ª ley de Newton)

Hemos señalado que Kieslowski no puede circunscribirse a ningún género concreto. Su modo de hacer cine es transgenérico. No se suman todos los géneros en su cine pero sí muchos de ellos: expresionismo, abstracción lírica, el cine dialéctico, el realismo, etc. Estos géneros conformarán un conglomerado que como ya hemos dicho antes se suele denominar “cine de autor”. La película que vamos a analizar está cargada de lirismo y poesía, se expresa con la imagen y la palabra pero también con la música, nos muestra contradicciones en los personajes, las cuales se resuelven con cambios cualitativos en sus convicciones, en las posturas que adoptaran ante los hechos que se narran.

Azul es el relato de una decisión, de una toma de postura: *Julie* pierde a su marido (un famoso compositor) y a su hija de ocho años en un accidente de automóvil. Julie iba con ambos en ese momento pero sólo sufre pequeñas contusiones.



Su vida, a partir de este hecho cambia radicalmente. La decisión que adopta no es la común: no busca apoyo psicológico en ninguna parte, no busca llenar el vacío que le produce

la pérdida. Julie hará todo lo contrario: decide liberarse de las relaciones que impliquen amar. Tras solucionar los problemas económicos que en el futuro pudieran tener los que considera dependientes de ella -su madre (aquejada de demencia senil) y los dos trabajadores a su servicio en la casa de campo en que vivía con su familia- se va a vivir a un apartamento en París. Ella no quiere relaciones afectivas de ningún tipo pero diversos personajes van a cruzarse en su vida. Éstos van a hacer que la decisión que había tomado sea inviable y la postura de libertad personal que emanaba de esa toma de posición deberá de abandonarla, pues, es la moneda de cambio que debe pagar al decidir amar y ser amada.

Los primeros planos en *Azul*

La protagonista de la película, Juliette Binoche, es una actriz de una expresividad conspicua y Kieslowski saca de ella todo lo que puede dar. Los primeros planos de Julie nos hacen ver a lo largo del filme lo que nos dice Sergei Mikhailovitch Eisenstein: el pulso afectivo a cada momento.¹⁵ Cada hecho que se da provoca en la protagonista una reacción y nos trasmite mediante la *afección* de su rostro lo que siente: el dolor por la pérdida de su hija y por la de su marido. Esta pérdida provoca que tome una decisión, la decisión de ser libre¹⁶, la de liberarse de toda atadura sentimental que pueda llevarle nuevamente a una situación de sufrimiento igual. A lo largo de la película se ve como los que la rodean y la quieren, le hacen desistir de tal decisión: el amor que le demuestra Olivier; el cariño que tiene para con ella su nueva vecina; la admiración que siente por ella el joven que vio el accidente, el amor que siente por la música. Por último, el amor hacia un nuevo ser que nace: el hijo que espera la amante de su mujer.

Los primeros planos de Julie nos van traduciendo lo que siente: nos expresan sus sensaciones y las hacen del espectador. Deleuze afirma del primer plano -sobre todo cuando éste es

¹⁵“Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film en general”. Ib. Pág. 131

¹⁶Esta forma de “libertad” es muy particular. La libertad para cada cual es siempre distinta, cada uno necesitamos normalmente un grado distinto de la misma. No es lo mismo la idea que tiene de la libertad un preso, un esclavo o un político occidental.

un rostro, cuando es una Entidad- lo siguiente: “...no hay primer plano de rostro, el rostro es en sí mismo primer plano, el primer plano es por sí mismo rostro, y ambos son el afecto, la imagen-afección”.¹⁷ El rostro abstrae su objeto de todas las coordenadas espacio-temporales. Un rostro hace que el movimiento paré y se vuelva expresión. Dovjenko llamó elemento *patético* a lo que se podía aprehender ante una imagen-afección.

Antes que Dovjenko Eisenstein ya nos había hablado de *lo patético*. Para él eran ciertos momentos privilegiados que se erigían en objeto del cine: gritos, momentos culminantes. Los momentos culminantes de *Azul* están estrechamente relacionados con los primeros planos de Julie. Pero también lo están con el color azul con el que Kieslowski llena la pantalla. Y además de con el color azul, con la música. La música que suena a lo largo de todo el filme es la que el marido de Julie estaba componiendo cuando murió. La música refuerza la potencia afectiva de los primeros planos pues siempre está cerca de los mismos: en los fundidos; antes y después de dos primeros planos de la protagonista; con un primer plano del piano; o con los del pentagrama en el que la música está escrita; al final de la película... Como hemos señalado, también refuerza la afección el color azul, el cual es protagonista de muchos momentos patéticos del filme. Nos dice Deleuze: “...lo patético es...el cambio de cualidad, y el surgimiento repentino de la nueva cualidad, su elevación al cuadrado, a la potencia dos”.¹⁸ Lo patético en *Azul* está introducido, por tanto, por los primeros planos de la actriz; por el color azul que, simplificando mucho podríamos decir que tiene el significado de su pasado perdido: el dolor que siente por la pérdida de lo que más amaba: su hija, su marido; y viene de la música que impresiona al espectador tanto como la afección que demuestra la protagonista con su rostro.

La música en *Azul*

Todo lo expuesto nos lleva por otros derroteros diferentes a los encuadrados en la imagen-afección, ya que, tanto la música como el colorismo de la película se deberán enmarcar

¹⁷Deleuze, G.; *La imagen-movimiento*. Ibídem. Pág. 132

en la imagen-tiempo, en la cual incidiremos mucho más adelante. Antes, empero, vamos a incidir en el estudio que hace Deleuze de la música en el cine y vamos a tratar de relacionarlo con la música en el filme de Kieslowski.

Según Deleuze, la música está desligada de la imagen-movimiento. Aunque el efecto que producen es reforzador de la afección que transmite el filme, es independiente. La música de la película nos prepara, en algunos casos, en la visión de una imagen posterior. Por ejemplo cuando sucede el primer fundido, suena un fragmento de la banda sonora que divide dos momentos de la protagonista. El primero: iluminada por el reflejo azul de la cristalera, Julie, parece presa de pensamientos de su pasado. Una voz dice su nombre. La luz se funde mientras suena un fragmento de la banda sonora que puede imaginarse como el prelude de las campanadas de un magnífico reloj. La campanada primera no llega, el fundido acaba con la música y surge el segundo momento: un primer plano de Julie que comunica con su mirada la fortaleza con que ha ganado al recuerdo. Su rostro es como la campanada sorda que preludia- ba la música. Deleuze afirma que la música no es el acontecimiento sino que lo crea.¹⁹ Algo similar a la música que Henze elabora para la película de Resnais *L'amour à mort*: “no se hace oír sino en los intervalos, tomando una función disyuntiva móvil entre las dos series, de la muerte a la vida y de la vida a la muerte”²⁰. Deleuze nos dice que “...la música de cine debe ser abstracta y autónoma, verdadero ‘cuerpo extraño’ en la imagen visual, algo así como una partícula en el ojo, y debe acompañar a ‘algo que está en el film sin ser mostrado ni sugerido’”²¹. La música en el cine no es el movimiento ya que no actúa como tal y solamente lo estimula. Las secuencias de imágenes visuales nos muestran una parte pequeña de un todo cambiante. La forma en que lo muestran no es directa. El cambio en ese todo no queda reflejado en la pantalla mediante la imagen-movimiento. Donde se expresa es en la música.

¹⁸Ibidem. Pág. 59

¹⁹Esto sobrepasa la teoría de los signos de Peirce. En el último capítulo incidiremos en cómo estas escenas musicales de *Azul* son sonsignos (signos de la imagen-tiempo) y, según Deleuze, no son imagen-afección. Se rompe, con la imagen-tiempo, la posibilidad de elaborar una teoría del cine en base a una estética subjetiva.

²⁰Deleuze, G.; *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Pág. 329.

²¹Ibidem. Pág. 316. El entrecomillado de la nota es porque Deleuze se apoya en el criterio de un tercero: el músico Pierre Jansen.

Deleuze delimita claramente lo que es imagen-movimiento y lo que es música. Pese a la afirmación del filósofo, aquí afirmaremos que en el filme de Kieslowski la música es casi un protagonista más. Es como un personaje más, que va creciendo y a la vez objetivándose, y que al final nos informa, nos resuelve problemas que quedaban algo ocultos en relación a la intencionalidad del realizador. En esta línea se expresa Mauricio Wiesenthal cuando nos explica que la ópera de Beethoven *Fidelio* es precursora del drama lírico moderno, así lo aseguró Wagner en primer lugar: es “un prodigio de composición orquestal donde los instrumentos forman parte, por primera vez, del drama lírico que se desarrolla en la escena”.²²

Habíamos dicho que para Eisenstein lo patético eran ciertos momentos privilegiados y Deleuze había señalado los gritos a modo de ejemplo, la música de *Azul* tiene la potencialidad de esos momentos que llevan a la emoción.²³ La música en el cine es, según Deleuze, parte de otro tipo de imagen: la imagen-tiempo; y los momentos de la música son situaciones puramente sonoras. En *Azul* sucede como en *Smoke* de W. Wang, cuando al final suena la canción de Tom Waits *Innocent When you Dream*. Sin esa canción, sin la voz rota de Waits, no sería lo mismo; el director no hubiese sido capaz de conmover de la misma forma. El final de *Smoke*, tal como está construido, es sobrecogedor y emocional. Las sensaciones que se producen en el espectador pueden ser mayores que las que puedan sentirse al observar el cuadro de Edvard Munch *el grito*; o cuando se acuda a otro famoso grito, esta vez cinematográfico: el grito que articula (a cámara lenta y sin sonido de ningún tipo) el padrino (Al Pacino) cuando una bala, dirigida a él, mata a su hija (ello sucede en la última película de la saga que nos regaló Francis Ford Coppola). Ni la escena de Pacino ni el cuadro tienen música de fondo, pero el resultado, lo que el espectador siente –en gran parte también en las primeras mencionadas– es similar. La cualidad de las sensaciones es igual, aunque variará lo cuantitati-

²²Wiesenthal, M. *Libro de réquiems*. Edhasa. Barcelona. 2005. Pág. 443 (ésta es una de las pocas correcciones llevadas a cabo para la publicación del texto en esta web).

²³Considero que esto es muy distinto a lo que afirma Deleuze sobre la música. Deleuze dice que en ella se muestra *el cambio en el todo*. Esto sólo puede entenderse como una expresión en relación a comunicarnos una experiencia estética. Contradiciendo un tanto a Deleuze, a lo largo de este trabajo voy a tratar de incardinar la música en la imagen-afección. La afección que provoca escuchar esa música se separa de lo que Deleuze denomina *cambio en el todo*

vo pues el rostro de Pacino expresa más que lo pintado por Munch; y la música acompañando a la imagen-afección lo tiene mucho más fácil para conmover al espectador. Con todo, las cuatro expresiones señaladas son obras de arte por sí mismas.

Música y primeros planos. ¿Más allá de la imagen-afección?

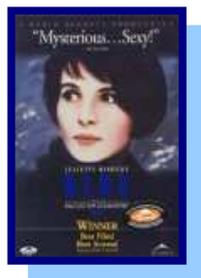
La música forma parte del drama, refuerza la afección que muestra el rostro de Julie. En el filme podemos atender a ello en diversos momentos: cuando asistimos a los primeros planos de su rostro omnipresentes a lo largo de la película o cuando en la culminación de la misma los coros cantan la composición del ficticio Van den Budenmayer (el comienzo del capítulo 13 de la carta de Saulo de Tarso a los corintios). El final del filme es de la música. Y a ella le acompaña el rostro de Julie. En el rostro de la protagonista observamos como se da una supresión de la individuación, su rostro se parece a cualquier otro rostro, a todos los rostros. Los primeros planos de Julie le acercan totalmente a sus amigos y a nosotros. Esos primeros planos nos elevan a protagonistas, como si fuera nuestra propia historia la que se cuenta en la película. La afección del rostro de la protagonista se hace nuestra; sentimos, es ese momento, tanto, como ella muestra que siente. El cineasta Ingmar Bergman con relación al primer plano del rostro señalaba ya en 1959, fecha en que le hicieron una entrevista en *Cahiers du cinema*, que “nuestro trabajo empieza con el rostro humano (...) La posibilidad de acercarse al rostro humano es la originalidad primera y la cualidad distintiva del cine”.²⁴



²⁴Deleuz, G. *La imagen movimiento*. Ibídem. Pág. 147.

El rostro de Julie al final de la película ocupa casi toda la pantalla. En unas dimensiones muy similares, muy poco antes, habíamos visto el de la habitación del muchacho (importante papel secundario en la película, es el único testigo del accidente de tráfico en que Julie pierde a su familia), en una secuencia en la que aparecía otro gigantesco rostro en un póster pegado a la pared de su habitación, el rostro que allí aparece es el de Rutger Hauer²⁵, aparece prelu-diando el rostro de Julie que, ocupando casi toda la pantalla, surgirá al final de la película pocos minutos después. La música campa por sus fueros, suena y suena en un final que conmueve.

Los coros que cantan al final de la película se transforman en un bello y prolongado grito. Nos hablan de amor. Provocan en el ánimo del espectador algo indecible y que emociona. “Eisenstein también alcanzaba el grito, pero a la manera de un dialéctico, es decir, como el salto cualitativo por el cual el todo progresaba”.²⁶ Con ese grito prolongado de los coros, *Azul*, también da el salto cualitativo a la nueva situación de orden, a partir de ese momento dominará el amor en lugar de la libertad.



La música en este momento nos pone en una nueva forma de ver, una nueva forma de estar ante la pantalla. Una situación que está latente en todo el filme. Esta nueva situación, de

²⁵El androide de la película *Blade Runner* del director Ridley Scott

²⁶Deleuze, G. *Ibídem*. Pág. 85

la que ahora nos hacemos cargo, es la que Deleuze denomina: situación puramente sonora. Con esta nueva imagen, hemos traspasado, según Deleuze, los límites de la imagen-movimiento. A partir de la primeidad, de la imagen-afección, hemos llegado a otro tipo de imagen: a la *imagen-tiempo*. Ésta, como veremos, estará determinada, según Deleuze, por imágenes puramente sonoras, aunque no sólo éstas, como veremos más adelante. Pero este paso tan grande ha hecho que dejemos atrás cuestiones importantes que son susceptibles de ser analizadas en el filme de Kieslowski. Vamos a dar marcha atrás para retomar nuevamente la imagen-movimiento pero en una parcela distinta a la tratada hasta ahora, esta nueva imagen a analizar es la *imagen-acción*.

GLOSARIO

Primer plano

Eisenstein afirmó que el primer plano nos da una lectura afectiva del conjunto del filme. El primer plano es el rostro y el rostro es por sí mismo el primer plano: la imagen-afección.

Imagen-afección

La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que la imagen-afección.²⁷ Es el afecto. La imagen-afección queda delimitada por el rostro, por el primer plano. La imagen-afección es también la cualidad o la potencia, es la potencialidad considerada por sí misma en cuanto expresada. El signo correspondiente es, teniendo en cuenta esto último, la expresión y no la actualización²⁸ (ver primeidad, más abajo).

Lo patético

La composición dialéctica no comportó solamente lo orgánico del montaje instaurado por Griffith, sino que fue más allá de la génesis y el crecimiento; de tal forma que hizo hincapié en el *desarrollo*. Este desarrollo es lo patético. Las oposiciones mediante lo patético dejan de ser meras formaciones o progresiones, de tal manera que van a provocarse saltos cualitativos: saltos entre opuestos que harán al uno convertirse en el otro, y viceversa. Lo patético consta de dos aspectos importantes, “es a un tiempo el paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el repentino surgimiento de la nueva cualidad que nace del paso efectuado. Es a un tiempo comprensión y explosión”²⁹. A veces esos momentos pueden verse en la interpretación del actor. Al menos así lo vio Eisenstein: “¿qué hacer en el caso de un

²⁷Ibídem. Pág. 131

²⁸Ib. Pág. 145

²⁹Ib. Págs. 58 y 59

largo fragmento sin interrupción, en el que actúa el actor sin cortes de montaje? ¿Acaso su interpretación no impresiona? Es inútil pensar que esas preguntas asestan un golpe mortal a la concepción del montaje. El principio de montaje es mucho más amplio. No es correcto suponer que si el artista actúa en un fragmento y el director no lo corta en planos, la estructura está exenta de montaje. En ese caso, el montaje hay que buscarlo en otro lugar, precisamente, en la propia interpretación del autor... que puede ser plásticamente plana o tener cualidades de verdadera imagen, en dependencia del método que el actor utiliza para estructurar su actuación”.³⁰ Para Eisenstein, el elemento patético es lo que se aprehende en el éxtasis o en el afecto.

Primeidad (en el contexto de las otras dos categorías: *segundeidad* y *terceidad*)

Según Peirce³¹ la primeidad, más que concebirse, se siente: “son cualidades o potencias consideradas por sí mismas, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización”³². La primeidad es, por tanto, la categoría de lo *posible*, la que da consistencia a lo posible pero sin actualizarlo. Pero que, aun sin ello, le da un modo completo. Toda imagen afección remite a la primeidad. Un rostro puede tener las tres funciones: individual (primeidad), socializante (segundeidad) y relacional (terceidad); pero cuando ese rostro es un primer plano sólo remite a la primera de ellas: es individualidad pero en el límite de perderse ya que la afección en un rostro lo equipara a otro rostro, a todos los rostros. Es pura expresión: afección. Pero debemos explicar esto de una forma más exhaustiva.

Peirce se inspira en Kant, más que en ningún otro, para elaborar su tabla de categorías. De las doce kantianas sólo admite las tres que hemos nombrado. Las otras categorías kantianas

³⁰Merino, R. S. M. *Eisenstein*. El basilisco, núm. 7 (segunda época). Pentalfa. Oviedo. 1991. Pág. 92

³¹Charles Sanders Peirce, científico, filósofo y humanista, es una de las figuras más relevantes del pensamiento norteamericano. Ha sido considerado como fundador del pragmatismo y padre de la semiótica contemporánea entendida como teoría filosófica de la significación y de la representación. Su pensamiento constituye uno de los más ricos y profundos de los últimos siglos

³²Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. *Ibidem*. Pág. 145

que acepta son las de posibilidad, actualidad y necesidad, aunque también concuerdan con las otras tres de cualidad, modalidad y relación. De Hegel aceptaría no su desarrollo categorial sino con los momentos de su dialéctica: tesis, antítesis y síntesis. Con estos tres momentos coinciden, según el mismo Peirce, sus tres categorías. La primeidad es lo posible pero también la cualidad, la segundeidad es la actualización de la anterior categoría y por fin la terceidad, como ya hemos dicho es la relación, pero esta relación es más bien una ley, una relación legal que define una estructura esencial. Se dice por ello que la terceidad corresponde a la esencia, incluso a la acción de significar. Con ello nos acercamos a nociones relativas a la teoría de la *suppositio* de Ockham, aunque también de otros escolásticos. Dice Peirce que “un tercero es algo cercano a una esencia tal como es entendida por filósofos como Aristóteles, Santo Tomás y, especialmente, Duns Scoto”.³³ Para el norteamericano las esencias no eran inherentes en los entes actuales sino que los universales son, sobre todo, relaciones de semejanza entre los entes actuales. Las esencias no están dadas desde la eternidad sino que son una ley de comportamiento, un hábito. Las esencias son disposiciones. La esencia es, si consideramos la cosa en que está, algo singular, y si la consideramos en la mente, sin embargo, será algo universal pero siempre dependiente de algo individual (la idea misma). La esencia sólo es propiamente universal cuando se la considera en sí misma pues sólo ahí puede recibir atributos esenciales.

Peirce elabora por tanto su tabla de categorías teniendo en cuenta las enseñanzas de Aristóteles, las enseñanzas escolásticas, de Leibniz, de Kant y de Hegel; reflexiona sobre todo a partir de las tesis de los dos últimos y reduce a tres todo el entramado categorial anterior. Desde estas tres se podrán construir todas las demás. Peirce busca lo esencial, lo primario, o lo económico según diría Ockham. En Peirce se halla un análisis que tiene en cuenta otra perspectiva distinta que tiene que ver con la semiótica de cara a la fundamentación de la realidad sea ésta sensible o intelectual: se da en primer lugar una cualidad ante nosotros que es la *primeidad*, ésta pertenece a un objeto que está frente a nosotros, que se nos opone y éste es propiamente la *segundeidad*, y por último se nos impone, cuando tratamos de interpretarlo anterior, una ley, ésta es la *terceidad*.

³³Turiano, M. *Peirce's Realism, Intentionality and Final Causation*. Dialogue. Núm. 33. 1991. Pág. 41.

SEGUNDEIDAD

Cuando una fuerza actúa sobre un cuerpo, se origina otra fuerza igual y de sentido contrario en la primera (3ª ley de Newton).

Ya hemos visto que el cine de Kieslowski tiene distintas influencias, como son el expresionismo alemán o la de los dialécticos soviéticos. Más adelante incidiremos en la abstracción lírica y en el cine de autores importantes como Welles o Hitchcock. Ahora, siguiendo las pautas de análisis que tenemos en la obra de Deleuze, vamos a intentar ver que ha adoptado Kieslowski del realismo, y así, a partir de ello, elucidar como se transforma la imagen-acción de *Azul* en la nueva imagen definida por Gilles Deleuze. La imagen-acción tiene diversas formas de ponerse en práctica. Kieslowski va a utilizar todas a la vez. Todas están presentes en la película que analizamos.

El duelo entre amor y libertad

Eisenstein, y sus colegas soviéticos Pudovkin y Dovjenko, instauraron la estructura dialéctica en el cine. Pero ¿cuál era el soporte sobre el que implantar semejante novedad? Eisenstein había hecho suyo el *principio de composición orgánica* de Griffith. Éste había dividido el filme en escenas, de una forma sistemática. De tal forma que cada escena se segmentaba en una serie de planos de diversas magnitudes. Esta fue la forma como surgieron los primeros planos, los medios y los generales. Estos se relacionaban con tres tipos de imagen respectivamente: afección, acción, percepción. También daría Griffith importancia, de cara a este nuevo tipo de montaje, al tiempo de duración de los planos. Frente a la fragmentación del montaje (se hacían susceptibles de manipulación por parte del realizador los sentimientos del público) surgió la alternativa del plano-secuencia, menos susceptible de

manipulación.³⁴ A este montaje orgánico de Griffith sólo había que añadir el montaje de oposiciones de Eisenstein (había que añadir *lo patético*), para que así surgiera un montaje convergente y a la vez de saltos cualitativos. En algunas de estas cuestiones teóricas ya hemos hecho hincapié en este análisis de *Azul* cuando hemos analizado la primeidad, ahora es el momento de ver como se incardina el montaje convergente de saltos cualitativos en la imagen-acción.

En *Azul*, la protagonista adopta tras el accidente la decisión de liberarse de ataduras emocionales, unas ataduras que pueden traer felicidad pero que llevan emparejadas siempre sufrimiento, un sufrimiento que a veces puede resultar insoportable, como ella muy bien sabe. El amor en sí mismo trae ese sufrimiento, el amor apasionado tiene tanto de sufrimiento como de gozo y placer, pero la forma en que ella se ha visto arrebatada de la parte más positiva ha sido demasiado desgarradora. En el hospital en que estuvo ingresada, tras saber que había sobrevivido a su hija, trató de quitarse la vida. Después de salir del hospital pone en práctica su determinación y se distancia de todos los seres que formaban parte de su pasado. Abandona el cariño de los amigos, el amor que sabe profesa por ella uno de ellos, el amor por la música; cambia el cariño, el amor y el placer, que atan, por la paz que procura la tranquilidad o la soledad³⁵. Se libera de toda atadura. A partir de ese momento Julie es libre. Pero su postura va a verse alterada pues las personas que desfilaran por la pantalla van a contraponerse a su decisión. Todos ellos van a sostener con la protagonista una serie de duelos, unos sabiéndolo (Olivier la ama y quiere atraerla hacia sí) y otros sin saberlo o sin proponérselo. También ella soportará un duelo interior entre la fuerte idea de liberarse de esas ataduras emocionales y la de sentir amor y lo que éste provoca de placentero.

En la película podemos observar como el montaje orgánico está intercalado en su estructura: antes del accidente con su familia la vida de la protagonista se articula en base sobre todo

³⁴Un poco como ocurre hoy en los noticiarios: imágenes que no son las del hecho del que se da la noticia se mezclan con las que el realizador se le ocurren. Con lo cual la realidad que hace ver éste es mero simulacro.

³⁵Esta actitud, que tratan distintos directores en sus filmes como veremos más adelante, es tema también de algunas canciones: “corazón que no quiera sufrir dolores, pase la vida entera libre de amores. Libre de amores, ¡Ay! Vida

al amor, tras el accidente esa articulación se rompe y ella aparta el amor en base a una idea de libertad personal; al final del filme todo vuelve a articularse en base al amor con nuevas relaciones sentimentales: una nueva pareja sentimental, un nueva criatura que viene al mundo...

S	A	S'
----- Todo articulado	----- Todo se desarticula	----- Todo vuelve a articularse
----- amor	----- libertad	----- amor hacia otros

Julie y los otros. El duelo se hace polinomio

Este montaje orgánico se da desde el punto de vista de la protagonista, desde su decisión. La organización del filme, la representación orgánica, no es un círculo sino una espiral, donde la situación de llegada difiere de la situación de partida (SAS'). Es una forma ética por tanto mucho más que épica.³⁶ Aparte de este desarrollo, relacionado con la postura ética que nos plantea Kieslowski, hay otro que no es espiral sino circular, el que se da si atendemos al medio donde se desarrollan los duelos particulares de los otros con ella. Desde allí se da otro punto de vista que no es el ético de la protagonista. Desde allí, el cambio de situación no es espiral. Se pasará de la situación a la acción, pero esta acción llevará a una situación como la del principio (SAS).

Los otros la aman, en su existir no se han planteado dejar de amar. Amar es el modo más fácil para el ser humano de vivir en sociedad (aunque el amor lleve asociado sufrimiento). Es la patología del medio. Desde otra perspectiva, Francis S. Fitzgerald o Jack London nos hablaban en sus obras de este tipo de patología: el modo de vida era el alcohol, todos bebían. En *Azul*, la patología es otra, en *Azul*, todos aman: la vecina (de vida un tanto disoluta), el

mía, libre de amores...”

³⁶Deleuze, G.; *La imagen-movimiento...* Ibídem. Pág. 211

muchacho que ve el accidente, su madre,³⁷ Olivier, que consigue en su duelo con la protagonista transformar lo que era un amor cortés en un amor de hecho. Lou Andreas Salomé³⁸ nos dice en la famosa biografía que nos regaló sobre su amante Nietzsche: “Todo amor es trágico. El amor compartido muere de saciedad, el amor no compartido de inanición. Pero la muerte por inanición es más lenta y más penosa”.³⁹

En esta forma circular que tiene el filme de Kieslowski, si atendemos a esta perspectiva parcial del mismo, Julie se ve abocada a la derrota y debe abandonar su decisión de dejar de amar y quedar así liberada de las ataduras sentimentales que tanto dolor pueden acarrear: “el héroe se hace igual al medio por mediación de la comunidad, y no lo modifica sino que establece en él un orden cíclico”.⁴⁰

Tanto la forma SAS como la SAS’ están presentes en el cine americano. El cine negro, los westerns o la ciencia-ficción son cine de acción. Del cine americano, en su forma SAS’, nos dice Deleuze que “es preciso que un contundente juicio ético denuncie la injusticia de las “cosas”, aporte la compasión y anuncie la nueva civilización en marcha”.⁴¹ El cine americano tiene sin embargo una carencia muy importante pues no suele llevar a cabo un examen de las causas alguno. Aun con esa carencia tan importante, el filósofo francés, nos dirá en *La imagen-movimiento* que mediante la invocación a la debilidad de una civilización conformada y en un medio concreto, los estadounidenses han llevado a cabo un cine sólido, monumental, ético.

La ausencia de análisis de las causas en el cine americano no es tal en el cine de nuestro malogrado realizador polaco. Él atiende a las causas. En *Azul* asistimos a ello y vemos como el cristianismo tiene que ver con la postura ética que adopta la protagonista, o al menos su

³⁷Emmanuelle Riva (*Hiroshima mon amour*) encarna este papel.

³⁸Figura relevante de la cultura del siglo pasado. Nietzsche estuvo angustiosamente enamorado de ella.

³⁹Salomé, Lou A.; *Nietzsche*; Zero, S.A.; Bilbao. 1978. Pág. 7. Mauricio Wiesenthal señala en su *Libro de réquiems* que Nietzsche fue, de todos los amantes que tuvo el único que le sobrecogía dada su tremenda personalidad y al que más respetó de todos ellos.

⁴⁰Deleuze, G.; *La imagen-movimiento...* Ibídem. Pág. 210

doctrina escrita refleja ideas muy concretas en relación a esa postura. De entrada, podemos señalar que el cristianismo habla de libertad y que el cristianismo habla de amor. Para lo bueno y para lo malo, el cristianismo impregna nuestra educación desde que tenemos uso de razón: en la familia, en los colegios, en las instituciones sociales... Da igual un matrimonio eclesiástico, uno civil o hasta una relación de hecho, en cada uno de los tres el cristianismo ha conseguido impregnar doctrinariamente su código moral de manera que vivir en casto matrimonio es una finalidad, múltiples veces transgredida, pero eso es también lo intrínsecamente humano: hecha la norma, el libre albedrío hará que se tenga en cuenta o todo lo contrario. La virtud cristiana de la castidad se convierten en nuestra sociedad pseudo aconfesional en valores como fidelidad y respeto hacia el otro. Pero el mecanismo de la norma moral es el mismo. De todas formas, es impensable que no se de fidelidad (o un grado importante de ella, a la que se llega por convención entre las partes en cada caso) si se quiere que funcione la vida en pareja con un mínimo de bienestar. Kieslowski no pone en tela de juicio la institución del matrimonio en *Azul*, donde sí lo había hecho es en uno de los capítulos de su *Decálogo*, concretamente en el noveno. En *Azul* lo que nos propone son dos temas bastante relacionados con él: la libertad y el amor.

Las tesis del cristianismo han calado en la sociedad que vivimos y el realizador lo sabe. No va a obviar lo que ya forma parte de nuestra cultura y lo plasma sin tapujos pero, además, y esto es lo más importante, sin buscar un fin moralizante. La postura de los que Julie tiene frente a sí ven reforzada su posición debido a la tesis siguiente: el amor es socialmente beneficioso. Esto también lo refleja la doctrina cristiana, concretamente Saulo de Tarso, para ello adapta ideas de Platón, que en el *Banquete* diferencia entre “calidades” del amar, viendo un amor más bajo cuando se decanta por bellezas como la de los cuerpos humanos y el más alto el amor por las ideas, sobre todo el que se dirige a la idea de Bien. El de Tarso concluirá desde allí que es mejor el amor a Dios que a los hombres; así, éstos, no pierden la cabeza y la sociedad funciona mejor. De todas formas, lo que también se puede sacar como conclusión de lo que nos cuenta Kieslowski es que, aunque triunfe el amor, la felicidad es imposible.

⁴¹Ib. Pág. 216.

Cuando la película termina la imagen de Julie reflejada en el ojo de su amante⁴² o poco después la inmensa tristeza que nos transmite su rostro, nos hacen pensar en ello. Kieslowski, por tanto, no hace un cine moralizador, que nos eduque en un código sino que hace un cine ético teniendo muy en cuenta las causas, dándonos a la vez elementos para reflexionar.



En el desarrollo de la película de Kieslowski, cada uno de los individuos que atraviesan la pantalla de cine afrontará su duelo con Julie. El realizador delimita muy bien los dos polos del cine de acción: el *synsigno* y el *duelo*. El primero remite a lo orgánico: “el conjunto de las cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un medio, en un estado de cosas o en un espacio-tiempo determinado”,⁴³ mientras que el segundo remite a la acción. Deleuze denomina también a este último *polinomio*. Con este término señala que lo que se suele dar es una concatenación de duelos, una concatenación por tanto de *binomios* que la protagonista soporta uno a uno: con el joven que ve el accidente (cuando hemos hablado de este hemos visto que el chico le trae el de nuevo la tragedia la revivir el accidente. Surge el duelo interior: libertad *versus* amor), con la vecina prostituta, el que sostiene con quien la ama fervientemente, Olivier. El que quizá más la debilita es el que mantiene con la amante de su marido la cual espera un hijo del compositor y tal hecho desarticulará la voluntad de Julie. Pero el duelo final con Olivier es la culminación, ya no es sólo su mente la que quiere amar sino también su

⁴²Si uno no atiende bien puede pasar desapercibida. Pero si uno se acostumbra al *modus operandi* del realizador está atento a esas cosas. Al principio de la película puede verse uno mucho más definido: vemos el médico a través de la pupila de la protagonista durante todo el discurso de aquel. Esa imagen reflejada es una imagen-cristal. Más adelante hablaremos de ello

⁴³Deleuze, G. *La imagen-movimiento*. Ibídem. Pág. 205

cuerpo. Por todo ello podemos afirmar con Deleuze que “el duelo jalona las líneas de acción marcando siempre simultaneidades necesarias. El paso de la situación a la acción es acompañado, pues, por la encajadura de unos duelos en otros. El binomio es un polinomio”.⁴⁴

La pequeña forma se imbrica en la gran forma

Hasta aquí sólo hemos mencionado lo que el cine de Kieslowski tiene de la *gran forma* del cine de acción. En *Azul* encontramos claramente definido el esquema ASA' de la *pequeña forma*. Una de las primeras imágenes del filme -el manguito del líquido de frenos goteando que ocupa toda la pantalla- es lo que Deleuze nos define como un *índice*.⁴⁵ El crucifijo que le regalo su marido y le devuelve el chaval que lo encontró en el momento del accidente sería el segundo índice que tenemos en cuenta: un crucifijo igual aparece colgado del cuello de la amante; al verlo allí Julie se da cuenta de que su marido amaba a la que en ese momento está frente a ella. Un tercer índice se compone de las fotos que vemos de la amante, y que la protagonista no verá hasta muy avanzado el filme. Cuando ese índice vuelve a la pantalla (Julie ve las fotografías de la amante por Televisión) propicia el cambio cualitativo más fuerte: Julie conoce a la amante, se entera de que va a nacer un hijo de su marido; sufre. Su sufrimiento no deja que se trasparente a los demás, de tal forma que sólo asistimos a la demostración los espectadores: ella vuelve a la piscina donde todo es azul, allí se da una de las secuencias más intensas del filme: un primer plano de Julie emergiendo del agua de la piscina a punto de ahogarse.



⁴⁴Ib. Pág. 219

⁴⁵En el glosario definimos de una manera más puntual todos los términos que vamos introduciendo.

Seguidamente, su reacción es la más inesperada: lleva a la amante de su marido a la antigua casa matrimonial que todavía no ha sido vendida. Julie piensa que le corresponde disfrutarla al que será hijo del compositor y a su madre. Ese *índice* es una crisis, un momento privilegiado, y por lo tanto ya es más que un índice, pues se ha transformado en lo que Deleuze denomina, *lo patético*. El paso de la gran forma a la pequeña forma en nuestro realizador recuerda al paso que en su día dio Eisenstein de las acciones convergentes del cine de Griffith al cine dialéctico soviético; de la *gran forma* a la *pequeña forma* también. Eisenstein veía la gran forma, pero la transgrede remitiendo la espiral a una causa que determinará ciertos cortes: “estas cesuras marcan crisis o instantes privilegiados que, por su cuenta, entrarán en relación unos con otros con arreglo a ciertos vectores: será lo patético, que se encarga del ‘desarrollo’ operando saltos cualitativos entre dos momentos llevados a su cúspide”.⁴⁶

Lo reflejado en la cita del último párrafo es algo que caracteriza también a nuestro realizador. Kieslowski injerta la pequeña forma en la grande: los saltos cualitativos de la pequeña forma se entremezclan con ese todo referido a una causa de la gran forma. Y así, los *synsignos-duelos* se combinan con los *índices-vectores*: cuando aparecen por primera vez las fotos son un índice pero están acompañadas del *synsigno*: Olivier abandonando la casa, la venta de la misma y el momento de la toma de postura de Julie. La pequeña forma queda intercalada en la grande. En la situación primera (S) hay datos desconocidos que provocarán el cambio cualitativo a S' en la lucha interior de la protagonista. Kieslowski nos los desvela mediante índices. Intercalando diversas pequeñas formas que se entremezclan con los diversos duelos múltiples (polinomio) de la gran forma. Si Julie hubiera conocido los datos que van desvelándose mediante los índices no hubiera tomado la decisión de ser libre, de liberarse de toda atadura sentimental pasada y futura.

Las fotos que Olivier se lleva en la carpeta son un índice (A). El uso que de ellas hace,

⁴⁶Deleuze, G. *Ibidem*. Pág. 254

su actitud para con Julie a lo largo del filme y el retomar la composición que su marido dejó inacabada son la situación (S). Cuando las fotos vuelven a mostrarse (A') se cierra el ciclo. Pero se cierra con un índice que se transforma en figura, dado que tiene mucha más fuerza, es un momento privilegiado, patético. Hay todo un encadenamiento interno de pequeñas formas dentro de la grande. La vuelta del índice provocara una nueva situación intermedia (S'') antes de la situación final que surgirá tras mantener el último duelo con Olivier. La situación final desde el punto de vista de este último, igual que desde el de la vecina, o que desde el de la amante es como al principio: Julie abandona la decisión de libertad y vuelve a amar (S). Desde el punto de vista de Julie la situación no es igual, para ella se ha dado un cambio. No está en el mismo punto del comienzo; ha recorrido una espiral (S').

El cine de Kieslowski: más allá de la imagen-acción

Por lo que vemos con este análisis, *Azul* no es en cuanto a su estructura cine de acción. Lo cual es algo obvio. Pese a ello, hablamos en estos términos por que utiliza los recursos que este cine aporta. Ya vimos en el capítulo anterior que no era un mero filme expresionista, pero que lo que hacía de forma excelente era aprovechar los recursos del expresionismo. Kieslowski trasciende el expresionismo, y también trasciende el realismo, la imagen acción, como ya la trascendieron en su día otros cineastas, y es que tanto la pequeña forma como la gran forma no designan meramente formas de acción, sino que son también las distintas maneras en que puede imaginarse el realizador un guión, el que sea, o un tema cualquiera, el cual quiere elucidar o mostrar llevándolo a la pantalla. La cuestión de la imagen-acción se desbordó ante todo tipo de creaciones estéticas ya hace mucho: por cineastas tanto americanos (Howard Hawks quizá el primero) como europeos.

Cimino es uno de los directores malditos de Hollywood. Hizo, poco después de su gran éxito con *El cazador*, que la productora de sus filmes perdiera una enorme cantidad de dinero con un proyecto que, desde luego, se alejaba del cine de acción más que se había alejado con *El cazador*. Leone decía de esta última que lo mejor que Cimino había filmado era la boda del

principio del filme (entre ceremonia y fiesta pasan treinta minutos). Nos dice Deleuze que “se siguen haciendo, claro está, filmes SAS y ASA: por ellos pasan siempre los grandes éxitos comerciales, pero no ya el alma del cine”.⁴⁷ Cimino se ha movido, como Kieslowski, en esos parámetros que sobrepasan el cine de acción.

El límite que marca Deleuze para señalar el paso de la imagen-acción al nuevo cine, a la nueva imagen de *opsignos* y *sonsignos*, coincide con otro límite que Pierre Sorlin señala en un estudio sociológico del cine europeo. Dice Sorlin que el público dejó de asistir al cine: “la línea divisoria de los sesenta no fue un mero cambio generacional ni una nueva tendencia de la estética cinematográfica. Ocurrió en un momento en que el mercado cinematográfico occidental estaba patas arriba debido a que tanto la industria de Hollywood como la europea se enfrentaban al mismo catastrófico descenso de la asistencia al cine”.⁴⁸ Por otro lado, Roman Gubern, otro analista cinematográfico, en este caso español, puntualiza algo más en relación a la misma cuestión. Afirma que en los sesenta se dio una explotación masiva del cine de acción en televisión. El caso es que debido a esta nueva situación y a la recuperación económica del viejo continente, el dinero europeo también llegaría a la meca del cine y se hicieron, después de la frontera de los sesenta, obras maestras intercontinentales como la de Cimino de *The Deer Hunter* (*El cazador*), pues esta película se hizo con más capital europeo que americano.

Con relación a la última película señalada vamos a detenernos en la personalidad que nos presenta el realizador americano del personaje principal de *El cazador*: Michael (Robert de Niro), el cazador de ciervos. Este personaje nos revela, sobre todo, una postura ética que no depende de un código moral, de unas normas estipuladas para un grupo, sino que va contra corriente, como la protagonista de *Azul*, podríamos afirmar que es como una especie de héroe al estilo del definido por Bergson o incluso con características de las expresadas por el genio nietzscheano. Un héroe al que su toma de posturas éticas le llevan a una serie de combates que

⁴⁷Ib. Pág. 287

⁴⁸Sorlin, P. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Paidós Com. Cine. Barcelona. 1995. Pág. 145

gana unas veces y otras pierde: su norma inquebrantable cuando sale de caza es “un sólo disparo”. Esta norma le da cierta oportunidad al ciervo, respetándolo en su valor y dignificándolo. Pero lo que permite al ciervo salvarse le hace perder a su amigo más querido: el que el cazador de ciervos más respetaba de entre todos sus amigos, con el único que iba a gusto a cazar. Pero Nicki no tenía su mismo temple y pierde la vida, pese a todos los esfuerzos de su amigo por salvarle.



A Kieslowski en sus filmes le preocupa elaborar un producto estético de calidad y mostrar, mediante la ficción fílmica, problemas éticos muy actuales. Las protagonistas de sus filmes son arquetipos que salen de la mente del realizador; son *tipos ideales* enmarcados en entornos distintos pero repetidos, están solos en cualquier ciudad, son elementos del verdadero realismo socialista europeo: el de las gentes que sobrevivían en grandes edificios-colmena (como el de *Decálogo*, y el de la mayoría de los edificios de la Europa del Este, construidos en período de la guerra fría). De esos espacios es difícil huir y, estando en ellos, los protagonistas de Kieslowski se dan de bruces siempre con la situación, con el problema ético⁴⁹. Al final suele suceder que el problema planteado no se solventa, que no hay respuesta. Los protagonistas son instrumentos para mostrar el problema ante el espectador que juzga tras comprender el problema que se le plantea.

⁴⁹En la definición de imagen-tiempo del glosario del último capítulo podemos ver lo que dice Jameson a este respecto en relación al espacio y la duración en su teoría de la postmodernidad.

Cuando la imagen de Julie llena la pantalla al final del filme -como cuando termina el segundo filme de la trilogía, o cuando acaba *La doble vida de Verónica*, y, qué no decir de *Decálogo*; en general, todos sus filmes- una de las ideas que podrían entrever los espectadores es la de la ética aristotélica: es imposible ser feliz. Kieslowski deja que seamos nosotros los que lleguemos a las conclusiones. Su cine no persigue fines moralizantes. Nunca hay discursos, como en los múltiples telefilmes moralistas americanos o como muchos de los filmes que podemos ver en todas las carteleras a lo largo del tiempo. Éstos siempre se posicionan: los primeros defendiendo la moral cristiana imperante en occidente, entre los filmes, podríamos mencionar mucho. Uno de ellos Sydney Lumet, que en muchas de sus películas trata de de justificar-salvar (a veces de una forma muy cruda: *Doce hombres sin piedad*, *La colina*, *La noche cae sobre Manhattan...*) la sociedad estadounidense. Kieslowski no lo hace. Kieslowski sólo *muestra*.

GLOSARIO

Segundeidad

La segundeidad es según Peirce la categoría de lo Real, de lo actual, de lo existente, de lo individuado. Las cualidades-potencia se actualizan en estados de cosas particulares, espacios-tiempos determinados, medios geográficos o históricos⁵⁰... La segundeidad está en el lugar en que se encuentren dos, en aquello que sólo existe en oposición: acción-reacción, individuo-medio, excitación-respuesta, etc. En el reino de la segundeidad todo es dos por sí mismo.⁵¹

Imagen-acción

El realismo se constituye mediante medios (que actualizan) y comportamientos (que encarnan). La imagen-acción va a relacionar de muchas formas esos dos caracteres. En el propio medio se verán las cualidades-potencias y el estado de cosas que se encargará de actualizar a aquellas. Situación, por un lado, y personaje (o la acción), por el otro, son dos términos consecutivos y a la vez absolutamente antagónicos. Deleuze ejemplifica el conjunto como dos espirales inversas: una se estrecharía cuando llega la acción (A), la otra cuando se acerca la nueva situación (S'). La fórmula de esta representación orgánica es: SAS' (de una situación, a la nueva, a través de la acción). Desde la situación a la acción, la cual, modifica la situación. Ésta, junto con la forma en que la situación final no difiere de la primera (SAS), comprenderían la *gran forma*. Cuando en vez de ir de la situación a la acción sucede lo contrario (ASA'), tendremos la *pequeña forma*. Ésta es un esquema sensorio-motor que se invierte. La representación pasa de ser global a local. La espiral se transforma en elipse, y la importancia de la estructura pasa a los acontecimientos. Deja de ser una forma ética para transformarse en cómedico-dramática. En la pequeña forma, sucede siempre que de la acción

⁵⁰Deleuze, G.; *La imagen-movimiento*. Ibídem. Pág. 145

⁵¹Ibídem. Pág. 204

se deduce siempre la situación, o las situaciones.

Synsigno

La representación orgánica, la imagen-acción, tiene dos momentos contrarios, o mejor dicho, dos signos: el que remite a lo orgánico y el que remite a lo funcional, a lo activo. El que remite a lo orgánico es el synsigno. Deleuze lo define sin alejarse de las tesis de Peirce: “el synsigno es un conjunto de cualidades-potencias en cuanto actualizadas en un medio, en un estado de cosas o en un espacio-tiempo determinado”.⁵²

Duelo

Signo de la imagen-acción que remite a la acción propiamente dicha (a lo funcional, a lo activo). Deleuze lo denomina binomio, para que así designe todo duelo. Se dará binomio siempre que el estado de una fuerza se dirija a la fuerza contrapuesta. El western presenta el binomio por excelencia en el momento que se produce el duelo.

Índice

Es el signo de composición de la pequeña forma. Una acción que revela una situación que no está dada; también, una acción puede que encubra una diferencia que remita a dos situaciones distintas. De esas acciones se deducen siempre las situaciones. De acción en acción, la situación se irá dando, irá surgiendo.

⁵²Ib. Pág. 205

TERCEIDAD

Todos los cuerpos del universo se atraen unos a otros con una fuerza directamente proporcional al producto de sus masas e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia entre sus centros de gravedad (Newton. Ley de gravitación universal).

El índice se hace figura

Hemos visto como Kieslowski inserta la pequeña forma en la grande consiguiendo que éstas se confundan. Los índices de la pequeña forma cumplían para ello una importante función. Una vez que estos índices consiguen romper los esquemas de la imagen acción es porque no son meras imágenes. Son en algunos casos metáforas, símbolos, figuras que convierten el objeto representado dándole un significado distinto: al ver el crucifijo colgado del cuello de la amante, descubrimos con Julie que el compositor amaba también a esa otra mujer. Las fotos que se muestran en el filme en que aparece la amante nos descubren un bucle de pasado -a modo de flash-back sucediendo en las mentes de los espectadores y no en la pantalla- que es imprescindible para la resolución del filme. Los índices de la imagen-acción se han transformado en algo más: son *figuras*. En Hitchcock esas *figuras* se llamarán *símbolos*, *marcas* o *desmarcas*. Con ellas se rompe la relación directa que se daba entre situación y acción. Las figuras van a hacer que la dualidad fundamental característica de la imagen-acción se sobrepase hasta otras formas superiores de relación: la *terceidad*, la cual convertirá tanto las imágenes como los elementos de las mismas.

La imagen mental: la relación

El tipo de relación que se daba en el duelo de la imagen-acción es de causa-efecto, lineal. La relación que forma parte de la terceidad tiene carácter abstracto, forma parte de la lógica: da un sentido a la relación en base a normas. En esta fase de análisis, por tanto,

empezamos a tener en cuenta lo mental. La imagen tiene, por tanto, como objeto “relaciones, actos simbólicos, sentimientos intelectuales”,⁵³ valoraciones éticas. Hitchcock fue el primero en introducir la imagen mental en el filme. A veces sus películas pueden resumirse en la sola exposición de un razonamiento (intercalado, por supuesto, de acción trepidante). Hitchcock complicaba al espectador en el filme, haciéndole partícipe de la resolución de la trama que debía resolver el protagonista. Uno de los instrumentos que utilizó fue el flash-back que complicaba el entramado de relaciones posibles. Cada escena de sus películas es como un cuadro donde se plasman relaciones o variaciones en las mismas: percepción, acción y afección se encuadran en sus filmes en un tejido de relaciones. “La relación constituye la tercedad y la eleva al estado de imagen mental”:⁵⁴ La acción forma parte de una serie de relaciones que los protagonistas ignoran pero no el espectador; la relación no es el duelo de la imagen-acción sino mera apariencia del mismo. La *relación* es imagen mental. Esta innovación, la de un público conocedor de las relaciones que los protagonistas deben descubrir se instauró el suspense.

La imagen mental en Kieslowski: otro tipo de relación

En los filmes de Hitchcock hay temas relativos a la tradición cultural europea, concretamente a la tradición cristiana.⁵⁵ Problemas como el del pecado original, el del matrimonio cristiano u otros tan importantes como estos dos, serán temas recurrentes de sus películas. Kieslowski en sus filmes también parte de problemas que se circunscriben a la moral del cristianismo. En *Azul* hay dos cuestiones fundamentales, las cuales traspasan todo el filme: la *libertad* y el *amor*. Lo que diferencia a Kieslowski de Hitchcock en este terreno es el momento en que cada uno de ellos plantea un juicio ético. El segundo lleva a la perfección el suspense a los espectadores pero no consigue -quizá ni siquiera se lo plantea- conducir al espectador hasta la posibilidad de que sea él el que juzgue éticamente. Personajes, como el de

⁵³Ib. Pág. 277.

⁵⁴Ib. Pág. 280.

⁵⁵Nos dice Deleuze que estos temas están presentes en el realizador por plantear desde siempre problemas sobre la relación, problemas éstos que los lógicos ingleses demostraron que eran claves a la hora de dar cualquier tipo de

James Stewart en *La soga*, se plantean problemas éticos. Stewart en esta película tiene ante sí el dilema de enfrentar una ética cercana a los planteamientos de Nietzsche con la del cristianismo. Pero en *La soga* el protagonista decide, dice al espectador dónde está el bien y dónde está mal, solventa el dilema por sí mismo, llega a su conclusión y la trasmite al público de forma tajante. Mediante su interpretación hace partícipe a todo el público de su enjuiciamiento ético. Hitchcock plantea, por tanto, problemas éticos, pero los resuelve todos en el desarrollo del filme. Tiene su tabla de valores y la aplica con toda rigurosidad. Kieslowski no. Y así, por ejemplo, en los diez cortometrajes que conforman su *Decálogo* (cada uno de alrededor de una hora de duración) pone sobre la mesa los problemas pero no los solventa, dejando la resolución a los espectadores. En *Azul* ocurre igual y también sucede parecido en las otras dos películas de la trilogía. Además en esta misma línea se mueve su filmografía anterior elaborada en Polonia: *Sin fin*, *El aficionado*, *La cicatriz*, *El Azar*, etc.

En la última película de la trilogía, *Rojo*, el protagonista masculino es un juez jubilado magníficamente interpretado por Jean Louis Trintignan. La chica que coprotagoniza el filme, Irene Jacob, le lleva a un dilema ético en relación al comportamiento de un delincuente que, en su día, juzgó el primero. El juez contesta que, dado el caso, hubiera hecho lo mismo que el delincuente. Con todo, las dudas del mismo se traslucen a lo largo de toda la película. La contestación del juez no era una valoración final. El problema queda planteado en el filme pero no llega a solventarse. Kieslowski trasladará el juicio de lo planteado a los espectadores. Ese mismo problema también lo vemos expuesto en una de las últimas películas de Sidney Lumet *La noche cae sobre Manhattan*, de 1997, allí el realizador da también su solución: el problema que plantea en el argumento de la película es relativo al problema de las mafias policiales (como en otras de sus películas: *Sérpico*, *Distrito 34*, etc.); Lumet nos trasmite que no todos tenemos un precio, que algunos no cometeríamos el delito. Aunque Lumet va un poco más allá, pues, su razonamiento es que, dentro del cuerpo policial, hay más personas no susceptibles de corromperse que en la calle. Con ello hay una justificación implícita del sistema político-coercitivo estadounidense. Incluso podemos afirmar que de cualquier otro

lugar del mundo. Esta forma de llevar a cabo la elaboración del producto no es como la factura de Kieslowski, el cual plantea el problema y lo deja ante nosotros dispuesto para el análisis. Lumet sin embargo parece preguntarnos si es posible que todos seamos corruptos, si todos seríamos capaces de cometer cualquier delito. No. Todos no pueden tener un precio, ya que entonces no habría para pagar a todos. Además, ¿cuándo se llegaría al límite de diferenciar los que pagan de los que son susceptibles de cobrar? El planteamiento en sí del problema es por tanto una falacia que trata de justificar el delito llevándolo a un caso imposible. Es falaz preguntar si somos capaces de cometer tal o cual fechoría. Viviendo en sociedad lo que debe darse es una perfección de los mecanismos que permitan que no se cometan esos delitos. La justificación de los mismos, mediante el uso de la falacia expresada, llevará al deterioro de la convivencia social.

Los tópicos

Las ideas cristianas que incluyen los filmes de Hitchcock o las que están, tan presentes, en *Azul* son, por lo dicho hasta ahora, diferentes. Es más, las de este filme podrían asemejarse a *lugares comunes* que cimentan nuestras relaciones. Lugares comunes que penetran cada uno de los personajes. Que penetran a cada uno de los que participan de la película cuando la ven por ser unos problemas muy cercanos. Es parecido a los *tópicos* de los que nos habla Deleuze al analizar la nueva imagen tras la decadencia de la imagen-acción. Estos tópicos eran eslóganes visuales y sonoros que buscaban dar cohesión a una realidad que se mostraba en la pantalla como dispersa, que trataba de cementar a unos personajes poco clarificados en el filme. Pero los tópicos de Kieslowski son diferentes. Sus tópicos son las causas, las cuales, no sólo se plasman en el filme sino que lo traspasan para llegar hasta el público. Se da una suerte de relación en base a esas causas mostradas que relaciona a unos actores con otros y a los actores con el público. Esos tópicos son un elemento relacional en la vida social en el cual no se piensa. Kieslowski hace que lo hagamos mediante sus películas.

Las cartas de Saulo de Tarso son lugares comunes a casi todos los que conformamos el

público, aunque no se hayan leído nunca, no importa, la mayoría conocen sus contenidos, pertenecen a la tradición. Los coros que cierran la película cantan los primeros versículos del capítulo trece de la primera carta a los corintios. Allí, Saulo nos habla del amor, el término griego que se utiliza en la película es *agape* cuando cantan los coros, pero la traducción directa que aparece a pie de imagen en francés original es amor y no caridad. El de Tarso hablaba de caridad, y decía que es el único amor que los hombres pueden sentir, que además es reflejo de Dios que es el amor con mayúsculas. El caso es que Kieslowski en el filme no nos habla en ningún momento de amor como *agape*⁵⁶ sino siempre como *eros* (o también como *philia*). Incluso cuando la protagonista encuentra en su bolso uno de los caramelos que gustaban a su hija, sucede que lo come compulsivamente y, acto seguido llama a Olivier para que éste vaya con ella. Incluso antes de hacer la llamada, todo lo que sucede, está cargado de erotismo. Todo lo que en el filme tiene que ver con lo que cantan al final los coros es amor: amor erótico o amor filial. Amor que sienten hacia Julie y que le hace abandonar su idea de libertad. Pero en todo caso amor que no tiene que ver nada con la caridad.⁵⁷

En esa misma línea, otra idea importante que forma parte de nuestra cultura cristiana es la de libertad. Saulo de Tarso es el primero que escribe sobre el celibato después del primer matrimonio. Todo el capítulo séptimo de la primera carta a los corintios la dedica al matrimonio. Todo lo que en esa carta se dice es la norma católica del momento y muchos filmes de hoy y de siempre defienden esa doctrina. Además se nos bombardea con telefilmes y telenovelas moralistas a todas horas del día defendiendo ese código moral. De vez en cuando, sin embargo, realizadores como Kieslowski nos pueden hacer reflexionar sobre tales doctrinas y su aplicación en el día de hoy. La libertad por la que opta la protagonista de la película está en esa línea, ya que se niega a ser amada, incluso a ser amada por amigos.⁵⁸ Ser amante

⁵⁶los *nuevos testamentos* de las distintas iglesias protestantes que conozco traducen el término no como caridad sino como amor.

⁵⁷Dos de las “Guías de cine” más asequibles y actualizadas del momento señalan a Kieslowski como un director católico (Cátedra), o al menos a la película *Azul* como católica (Espasa), calificativos éstos que me parecen gratuitos. La primera de estas enciclopedias tiene la desfachatez de decir además que *Azul* es como una película española de 1993, pese a ser de un año antes. Esto pasaba en las ediciones del 95 y del 98, en la edición de 2004, Carlos Aguilar, autor del texto, ha rectificado el comentario.

⁵⁸En el segundo capítulo (Segundeidad), dentro del apartado *Julie y los otros...* hemos tratado sobre este análisis de las

provoca dolor y no quiere sentirlo más. Reniega de toda relación afectiva y decide seguir sola lejos de lazos libidinales. Tal decisión conlleva una fuerza moral importante y constante. La de Julie es mucha pero las fuerzas opositoras son cada vez mayores y al final abandona. ¿Vence el amor? Parece ser que sí, el inconveniente es que el filme no aclara si eso es mejor o peor. Eso tendrá que decidirlo cada espectador.

Como colofón de este capítulo, señalaremos otro fragmento del de Tarso que toma Kieslowski pero que está en muchas otras películas (entre ellas la de Neil Jordan, *Juego de lágrimas*: En esta película un terrorista católico, el protagonista, le cuenta una historia al soldado inglés secuestrado). Es la fábula del niño que tiene sueños infantiles pero que de mayor los olvida. Reza así en el nuevo testamento: “Cuando yo era niño, hablaba como niño, pensaba como niño, razonaba como niño; cuando llegué a ser hombre, me despojé de las niñerías”.⁵⁹ Esto, en la película, lo pone Kieslowski en palabras de la vecina de Julie cuando ve la lámpara azul (único recuerdo que Julie se resiste a abandonar: el de su hija) que cuelga del techo. También podemos poner ejemplos de la literatura más contemporánea. En *El hombre en el castillo* de Philip K. Dick podemos leer: “Había sido niño y había tenido pensamientos de niño, pero ahora había que investigar nuevas áreas, examinar este objeto de nuevos modos”.⁶⁰



El cine de Hitchcock tiene en cuenta estos problemas derivados de la religión (un claro ejemplo es *Yo confieso*). La religión, para Hitchcock, era lo que más cuestiones ponía en el candelero en cuanto al problema de la relación. Con Kieslowski sucede algo muy similar, sólo que sus filmes no se desarrollan con necesidad matemática. Sus películas plantean axiomas, teoremas... pero con ninguno de estos principios y derivaciones llega a la resolución de los problemas planteados. Los razonamientos no se cierran. Cada espectador puede seguir

causas. Por ello no vamos a repetir cuestiones que allí quedaron claras.

⁵⁹Saulo de Tarso *Nuevo testamento. 1ª Corintios*, capítulo 13, versículos 11-12.

⁶⁰Dick, Philip K. *El hombre en el castillo*. Minotauro. Barcelona 1994. Pág. 238.

interpretando, tratando de solventar los problemas planteados.

GLOSARIO

Figuras

Cuando en el cine de acción se pasa de la gran forma a la pequeña forma indistintamente, con comodidad, es porque se siguen las pautas que inventó Hawks. Estas son, una nueva forma en el cine en base a deformaciones que se servía tanto de la gran forma como de la pequeña. El signo de estas deformaciones, de estos cambios, es la figura. Por otra parte, Eisenstein fue quien creó la nueva forma que imbuía la pequeña forma en la grande vinculando lo patético en lo orgánico. Mediante representaciones teatrales y plásticas las formas de la imagen-acción van a inyectarse una en otra, y viceversa. Las figuras son ciertas imágenes atractivas (representaciones teatrales o plásticas) que circulan a través de la imagen-acción: “las representaciones escultóricas o plásticas de Eisenstein son imágenes que figuran otra imagen, y valen una por una aun cuando estén tomadas en serie”.⁶¹

Terceidad

Cuando la dualidad que fundamenta la imagen-acción se desborda es porque se ha llegado a una nueva instancia que convierte las imágenes y los elementos. Peirce denominó a esta instancia terceidad. Esta nueva especie de imagen es *lo mental*. La terceidad surge cuando un término remite a un segundo término por mediación de otro. La relación será la que procure el surgimiento de la nueva instancia. La imagen-acción ya relacionaba dos términos, pero ese tipo de relación era espacio-temporal. La nueva relación es lógica. Más allá de la terceidad no hay, según Peirce, nada. Más allá, todo se reduce a combinaciones posibles entre las tres instancias: primeidad, segundeidad y terceidad.

⁶¹Deleuze, G.; *La imagen-movimiento*. Ibídem. Pág. 258.

Tópico

La crisis de la imagen-movimiento necesitó de nuevos signos: La forma del vagabundeo, imágenes que no tienen nada que ver con el filme, los tópicos serán los nuevos signos de un cine que todavía no es el de la imagen mental, el de la imagen-tiempo. El cine de esos signos es el americano de posguerra hecho fuera de Hollywood. Los tópicos en este cine son lo que preserva el conjunto de este mundo: eslóganes sonoros y visuales: “imágenes flotantes, tópicos anónimos que circulan por el mundo exterior, pero que también penetran en cada uno y constituyen su mundo interior”.⁶²

Imagen mental

Con la crisis de la imagen-acción surge la nueva imagen, la imagen mental de la terceidad. Fueron importantes para la constitución de la nueva imagen: las formas del vagabundeo, los tópicos, etc., pero lo que viene a constituirse como imagen mental son las situaciones puramente ópticas y la puramente sonoras. Surgen nuevos signos (opsignos, sonsignos) que remitirán a imágenes muy diversas que van desde la banalidad cotidiana hasta las circunstancias límite.



⁶²Ib. Pág. 290

SIMULACROS

Todo cuerpo abandonado a sí mismo, continúa en su estado de reposo o de movimiento rectilíneo. (1ª ley de Newton)

Deleuze desarrolla las tesis espiritualistas de Bergson relacionadas con la comprensión de la realidad. Aprovecha la metafísica bergsoniana para su análisis de la realidad en el ámbito del séptimo arte, y por ello mismo, en el ámbito de la estética también. Los planteamientos metafísicos de Bergson le sirven para llevar a cabo un análisis que tiene en cuenta *lo bello*. Con la estética, ¿podemos conocer la realidad? y, la especulación metafísica ¿puede ayudarnos en algo? Deleuze, además de adaptar en su teoría la metafísica bergsoniana utiliza la semiótica de Peirce. Una va a ser aprovechada y afirmada por Deleuze, la otra va a ser aprovechada en su aparato conceptual aunque negada después dado el punto de vista materialista del lingüista-filósofo de ultramar. Una y otra se enfrentan, como se enfrentan el idealismo y el materialismo como únicas posturas desde las que decir qué es lo real. Deleuze toma partido por la primera de las dos teorías, por el idealismo de Bergson. Este último sabía, y por eso nos lo trasmite, que era el *todo* y su función: *El todo* depende causalmente de la duración la cual está *siempre cambiando*. Pasolini afirmaría más tarde que el todo resulta de una síntesis que se opera mediante el montaje, para él el todo fílmico es un continuo mientras que sus partes son discontinuas. En la *Evolución creadora* Bergson afirma que el tiempo debe considerarse como una variable independiente y refirió el tiempo a la conciencia en forma de duración y, además, lo puso en evidencia en todo ser viviente: allí donde algo vive, hay abierto en alguna parte, un registro en que el tiempo se inscribe. El planteamiento de Bergson parte desde entidades incognoscibles, no materiales. El análisis que estamos tratando de llevar a cabo sobre el filme de Kieslowski *Azul* tiene en cuenta el filme como un producto cultural, teniendo en cuenta al individuo que vemos en la pantalla, sus relaciones, sus pensamientos, las representaciones artísticas que le rodean... La metafísica está imbricada también pues Deleuze analiza el cine desde ella. Aquí estamos tratando de elucidar si es factible hacer un

análisis del filme desde la visión idealista de Bergson⁶³ que es la que Deleuze hace suya, en detrimento de la otra postura metafísica que aprovecha, la materialista de Peirce.

En busca de una estética subjetiva

A partir de que Kant escribiera su *Crítica del juicio* podemos diferenciar entre dos concepciones de la estética, una objetiva y otra subjetiva. Esta última nos dice que lo bello no es reconocible de forma objetiva como un valor absoluto por tener relación siempre con cada sujeto. Con lo cual las entidades metafísicas exteriores quedan apartadas del juicio estético subjetivo. El problema será a partir de ahí saber, a la hora de expresar lo que se siente en una experiencia estética, de donde surge, cual es el origen, de la sensación similar que tenemos cada uno de los que la sentimos. Por otra parte, la estética objetiva reduce lo estético a lo extra-estético, o lo que será en este caso lo mismo: a entidades metafísicas (Hegel dirá que lo bello es manifestación de la Idea y Schopenhauer que el arte era la revelación de lo eterno).

Las últimas definiciones de la estética en este siglo reformulan las antiguas concepciones. La definición axiológica considera ciertos valores (lo bello, lo expresivo...) pero se plantea un problema clave: la descripción de esos valores y su interpretación. Estos valores, a los que ya hemos hecho referencia, suponen al ser tratados, una vuelta a los problemas metafísicos tradicionales. La semiótica analiza los signos estéticos icónicos y la finalidad que tienen de cara a considerar el objeto estético como posibilidad de comunicación. En relación a esto último, Ferrater Mora nos dice en su diccionario de filosofía que algunos autores señalan que una teoría estética completa necesita dos teorías para apoyarse, la de los signos (semiótica), y la de los valores (axiológica). Si tratamos al menos de clarificar algo en cuanto a saber por donde nos movemos en relación a las entidades metafísicas con las que constantemente nos vamos encontrando en el análisis, debemos acudir a la labor comenzada por las estéticas psicológicas y sociológicas. Estas dos concepciones estéticas -nos dice también Ferrater- han

⁶³Bergson trata de penetrar hasta la profundidad de lo real pues para él los conceptos no revelan todo. Es como una búsqueda de Dios desde la ciencia.

tratado de reducir lo que significa un juicio estético hasta el origen que pueden tener todos y cada uno de ellos. Y esto, suponemos, de cara a descubrir ese origen que apuntábamos antes y que era el origen de esas sensaciones comunes a todos. Si teorizamos sobre que la idea de una entidad trascendente proviene de la configuración del *yo*, la explicación que estamos dando es psicológica.

La misma base tendríamos si para la explicación de la idea de algo trascendente tenemos en cuenta las teorías animistas de Tylor. Si incidimos, empero, en que esa idea de lo trascendente proviene de la diferenciación entre sociedades humanas basadas en la igualdad y en la desigualdad estaremos cerca de los análisis de una estética sociológica (aunque en cuanto a la arqueología de la sociología; por lo tanto será mejor señalarlo como antropología). Por último, podemos señalar las teorías materialistas de Gustavo Bueno que apuntan otro origen de estas ideas animistas y que Bueno las expone en una de sus obras fundamentales: *El animal divino*. El estatuto de la estética, como vemos, no está muy clarificado y continuar con la clarificación es una tarea demasiado amplia para lo que nos proponemos.

Deleuze dice que la imagen-movimiento “constituye un inmenso ‘monólogo interior’ que no cesa de interiorizarse (la parte, el plano) y de exteriorizarse (el todo)”.⁶⁴ El plano en la teoría del cine de Deleuze es como el monema que dependería del encuadre (fonema): éste, es todo lo que está presente en la imagen; aquel, cada uno de los cambios que se establecen entre las partes de lo encuadrado. Cambios que no afecta sólo a lo que vemos sino que hacen cambiar al todo circundante. Se da una relación entre partes, a la vez que hay una afección del todo. Estas son, sucintamente, las ideas que Deleuze toma de Bergson pero desde la nueva perspectiva que es el tratamiento estrictamente semiótico.⁶⁵ Deleuze no sólo elabora su teoría del cine desde una estética objetivista que tiene en cuenta los planteamientos metafísicos de Bergson sino que aplica a estas tesis bergsonianas los estudios semióticos de Peirce (muchos de los conceptos utilizados en el primer ensayo son puramente peircianos: índice, símbolo,

⁶⁴Lo cual se refleja en su obra *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Páginas 308-319.

⁶⁵Gubern, R. *Ibidem*. Pág. 297

figura...). El análisis de Deleuze en su teoría del cine se va desarrollando en los ámbitos filosóficos de la metafísica, de la estética, de la semiótica... ¿Qué cambia este nuevo tipo de análisis a lo que teníamos solo con Bergson? ¿hace que se cambie la estética objetiva primera en una estética subjetiva desligada de las ideas trascendentes? Gustavo Bueno nos dice que los planteamientos semióticos deben de tomarse con las debidas cautelas y reservas. Con lo cual, más que aclararnos algo, parece que todo vuelve a emborronarse. De todas formas las tesis de Peirce no van a ser reafirmadas en la teoría de Deleuze como lo son las de Bergson. Pero de eso nos ocuparemos un poco más adelante. Antes de seguir por esta vía, vamos a continuar con el filme que estamos analizando.

La música de Azul: de la afección o lo patético al sonsigno

Si seguimos a Deleuze, debemos pensar que Kieslowski trata de encontrar un movimiento común a lo visual y a lo sonoro. “Lo que constituye la nueva imagen es la situación puramente óptica y sonora que sustituye a las situaciones sensoriomotrices en eclipse”.⁶⁶ El neorrealismo va a sustituir esas sensaciones sensoriomotrices que pertenecen a la imagen-acción por opsignos y sonsignos, ya que, la situación óptica y sonora no viene inducida por una acción ni tampoco se prolonga en ella. Esto puede observarse por los contrastes que surgen entre lo trivial y lo extremo. En Azul tenemos claros ejemplos de esos contrastes: imágenes triviales son, por ejemplo, la de la anciana que tira la botella al contenedor de vidrio (Julie está al lado, sola, pero ni siquiera la ve), o también, la imagen del servicio de café (que la solitaria protagonista está utilizando). De imágenes extremas ya hemos dado muchos ejemplos en el primer capítulo del trabajo. También surgen contrastes, dentro del filme que analizamos, entre lo subjetivo y lo objetivo.⁶⁷ Estos nuevos signos remiten a imágenes muy diversas. Las imágenes triviales se relacionan con circunstancias excepcionales, límite (las mismas que habíamos reflejado como patéticas). Son momentos en que los protagonistas de los filmes se ven solos pero que expresan que están más allá de la mera soledad, del sufri-

⁶⁶Deleuze, G. *La imagen-tiempo*, Ibídem. Pág. 14

⁶⁷Contrastes entre lo objetivo y lo subjetivo, o entre lo real y lo imaginario. Estos no se ven en *Azul* tanto como en otros filmes de nuestro realizador. Por ejemplo: *Rojo* o *La doble vida de Verónica*.

miento, del dolor o de cualquier pulsión. Hemos descrito a la protagonista de Azul en varios de estos momentos, por ejemplo, la soledad de Julie que es un estar en soledad pero en constante lucha moral. Es esa lucha moral constante de la protagonista la que plasmará los axiomas y teoremas que permitirán al público, si éste quiere, solventar las cuestiones éticas y filosóficas que Kieslowski nos muestra.

Lo que hemos denominado cine incluye la música como una figura añadida que ha conquistado. Siguiendo las tesis de Deleuze, el cine no es por sí mismo un lenguaje sino el enunciable del lenguaje, y la música es a lo que remitiría tal enunciable. La música estaba separada, como ya vimos, de la imagen movimiento con la que se relaciona directamente es con la imagen-tiempo. Ya Balazs reconoció la existencia de primeros planos sonoros, aunque excluía, sin embargo la posibilidad de cualquier encuadre sonoro. Kieslowski demuestra que no es así y ello lo vamos a ver a partir de aquí.

Ya hemos afirmado que la música de la película de Kieslowski provoca lo patético en muchos momentos singulares (cumbres). La música en esos momentos se suma tanto a los primeros planos de la protagonista como al constantemente repetido color azul. Pero, ¿cómo lo hace? En muchas películas de Kieslowski la música está compuesta por Van den Budenmayer, autor del siglo XVII según nos informó uno de los protagonistas de otra de sus películas francesas, *La doble vida de Verónica*. En esta película la protagonista muere en un momento patético, mientras cantaba una pieza de Van Den Budenmayer. Muere al dar una nota muy alta, en ese instante súbito se derrumba pues se le para el corazón.

Pero Van den Budenmayer no vivió en el siglo que nos han informado. Budenmayer no existe. Budenmayer es una invención del malogrado realizador y de su colaborador habitual para la elaboración de los guiones Krzysztof Piesiewicz. Kieslowski hace de ese personaje de ficción, Van den Budenmayer, el protagonista ausente de casi todas sus películas. Con su protagonismo lo que consigue es que la música se haga a su vez protagonista. No sería igual la música de Zbigniew Preisner (verdadero autor de las composiciones de los filmes de Kieslowski). La personalidad del autor inventado parece pasar a las composiciones. Al oír tan

ki). La personalidad del autor inventado parece pasar a las composiciones. Al oír tan características piezas, al espectador le viene a la cabeza el nombre del ficticio compositor. Y si esto no ocurre, Kieslowski está siempre presto a recordárnoslo ya que nos habla muy a menudo del falso autor. Incluso pone ante los ojos del que acude a ver su película discos ficticios que dibujan su rostro irreal en la carátula. Al oír esa música sucede lo que busca el realizador: que se da cierta personificación, como si la música fuera otro actor. Los actores representan personajes ficticios y la música también.

Mauricio Wiesenthal en su *Libro de réquiems* y en las páginas dedicadas a Beethoven señala que de él pensaba Wagner que era un precursor de Shopenhauer, pero sobre todo de Nietzsche, de su Superhombre, “un adorador del fuego y del hombre”.⁶⁸ En sus *Concerti* (la etimología de esta palabra la relaciona con *combate*) se observa esta voluntad guerrera y conflictiva: nadie es capaz de enfrentar así a los instrumentos en una lucha sin tregua. Ese conflicto se hace todavía más patente en algunas de sus sonatas, como la sobrecogedora *Sonata a Kreutzer*, donde el diálogo entre el violín y el piano se hace casi brutal. El propio Kreutzer no quiso jamás representarla en público porque la consideraba “ininteligible”. Un personaje de Tolstoi dirá más tarde que esa música “debería estar prohibida”.⁶⁹

Que la música de un autor y el mismo autor no sean reales, nos lleva a que la música se convierta en un protagonista más de la película. De todas formas, por sí solas, muchas piezas de Preisner -como por otra parte muchas composiciones del mismo Beethoven- tienen la suficiente personalidad como para ser protagonistas. La afirmación de que la música no ha sido protagonista en un filme puede que sea gratuita pero el grado de importancia que en este filme tiene es difícil que se alcance, ni siquiera cuando el filme trata de un autor y suenan sus propias composiciones o sus propias interpretaciones. Por ejemplo en películas como *El gran Caruso* de Richard Thorpe, *El pianista* de Roman Polanski y tantas y tantas otras. También en películas propiamente musicales, y ni siquiera sucede tal hecho con compositores de la

⁶⁸Wiesenthal, M. *Libro de réquiems*. Edhasa. Barcelona. 2005. Página 441

⁶⁹Wiesenthal, M. *Ibidem*. Página 441

talla de Vangelis, Michael Nyman, Ennio Morricone y muchos otros. Que el autor de la música de los filmes de Kieslowski sea -dentro del desarrollo ficticio de los propios filmes- un compositor ficticio es un hecho, un acontecimiento que no produce cambios en el desarrollo de las películas si atendemos a ellas como imagen-movimiento. Pero esto, nos dice Deleuze, es un artificio de la nueva imagen, de la imagen del cine moderno, un artificio de la imagen-tiempo. También lo son imágenes muy típicas de Kieslowski: los ancianos que vagabundean por los espacios ciudadanos, las imágenes de televisión que se muestran en el filme a toda pantalla, los primeros planos de objetos, de sombras. Deleuze da un corte esencial entre estos dos tipos de imagen. Pero ¿en verdad es tan tajante?

En el primer estudio sobre cine de Deleuze podemos leer: “el afecto no existe independientemente de algo que lo expresa aunque se distinga de él por completo”.⁷⁰ Ya hemos dicho que Balazs demostró lo contrario con la definición de lo que era un plano sonoro, el problema era que estaba desprovisto de encuadre. Kieslowski va a tratar de solventar esa carencia. Y así, los primeros planos del pentagrama, tanto el del dedo corriendo sobre él como el que puede leerse al seguir el movimiento de la cámara, son modos de imágenes-afección, pero de la propia composición musical, el paroxismo al que tiende la lectura del pentagrama está propiciado por la música. No es un instante crítico como la imagen-afección que nos señala Deleuze mediante el reloj de pared que va a marcar las doce⁷¹ sino que es casi una imagen del tiempo. El tiempo que determina la lectura que hacen de las notas musicales tanto la voz como los instrumentos. Las cinco líneas del pentagrama son la placa inmovilizada, la glotis de la cantante y el movimiento de las cuerdas de los instrumentos son la serie de micromovimientos traducidos en sonido...



⁷⁰Deleuze, G. *La imagen-movimiento...* Ibídem. Pág. 144

⁷¹Ib. Pág. 131

El bello sonido que generan las notas de solfeo también inmóviles sobre el pentagrama: “Este conjunto de una unidad reflejante inmóvil y de movimientos intensivos expresivos constituye el afecto”.⁷² ¿Se acercan música y afección? ¿se acerca la imagen-tiempo a la imagen-movimiento? Ambas preguntas se contestan afirmativamente, esa es al menos una de las tesis que aquí estamos defendiendo.

El colorismo en *Azul*: de la afección o lo patético al opsigno

En un fragmento de *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Deleuze hace referencia a Bergman, lo que de este autor nos trasmite podemos aplicarlo a Kieslowski pues lo que señala nos trae a la memoria a la protagonista de la película que analizamos, casi como si nos hiciera su semblanza: “un personaje ha abandonado su oficio, ha renunciado a su rol social; ya no puede o no quiere comunicarse, se impone un mutismo casi absoluto; pierde incluso su individuación, hasta el punto de que cobra una extraña semejanza con el otro, una semejanza por defecto o por ausencia. En efecto, estas funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan o perciben. La imagen-afección las disuelve, las hace desaparecer. Como en un guión de Bergman”.⁷³ Deleuze podría afirmar esto del guión de *Persona*, o del de *Gritos y susurros* por poner dos ejemplos, pero ello mismo podemos decirlo de los primeros planos de Julie (*imagen-afección, la primeidad*) en *Azul*.

Pero también nos hemos referido a la música y al color azul que impregna toda la pantalla en muchos momentos del filme. Quizá al estudiar la importancia de uno de estos dos elementos (la música) nos hemos alejado mucho de los parámetros establecidos por Peirce, pues hemos entrado de lleno en lo que Deleuze denomina la imagen-tiempo, de la imagen del cine moderno, de un cine que no va ser posible analizar con una estética semiótica según Deleuze. Con el análisis del color azul seguimos adentrándonos por las intrincadas cuestiones que pasarán a determinar la imagen-tiempo.

⁷²Ibídem. Pág. 132

El color azul en la teoría del color de Goethe es *negro aclarado*. Cuando blanco y negro contrastan o cuando se da el claroscuro se podría decir que el blanco tiende hacia el negro, obscureciéndose y viceversa. El obscurecimiento del blanco en Goethe sería el amarillo. Ambos, azul y amarillo, son los colores fundamentales y estarían acompañados de reflejos rojizos: ...”Goethe demostraba que la intensificación de los dos lados (del amarillo y del azul) no se limitaba a los reflejos rojizos que lo acompañaban como efectos crecientes de brillantez, sino que culminaba en un rojo vivo como tercer color ahora independiente, pura incandescencia... Es como si la intensidad finita reencontrase ahora, en la cumbre de su propia intensificación, un destello del infinito del que se había partido”.⁷⁴ En el caso del filme que analizamos es el color azul el que está próximo a ese límite: azul es el pasado, es la angustia de la protagonista; lo patético que emociona al espectador. El color azul es afección, es el dolor que produce el amor. Después de asistir en el filme a hechos que suceden a los personajes y que son vistos por los espectadores como de su propia vida cotidiana se da una circunstancia límite y todo se vuelve azul. Dice Deleuze que ese momento es un *opsigno*, una situación puramente óptica, donde el presente se mezcla con el pasado y se piensa en la salvación futura como en un grito. Es el momento creado por el artista para que el espectador sienta la experiencia estética.

Directores como Francis Ford Coppola, Almodovar o tantos otros, han llevado a la gran pantalla imágenes del expresionismo. En *Rumble fish*, por ejemplo, tenemos momentos antológicos con esa característica. Después de acabado el filme, es imposible olvidar la magnífica imagen que se había grabado en todas las retinas de los espectadores de los tres muchachos a la sombra de las arcadas del puente; en *Carne trémula* de Almodóvar, el travelling pleno de colorido de la chica protagonista pasando a través de la habitación mientras el policía, interpretado por Javier Bardem, la sigue con la mirada mientras apunta con su pistola al chico que está en el sitio que no debe. Kieslowski en *Azul* también aprovecha del expresionismo ciertos instrumentos como hace Almodóvar en la película citada y Coppola

⁷³Ib. Pág. 147

⁷⁴Ib. Pág. 82

en *Rumble fish* y en otras muchas. En *Azul* el tratamiento del color se puede circunscribir, de entrada, a la abstracción lírica, cuya alternativa navega entre la ética y la estética: a la vez que la pantalla se pone azul el espectador, como la protagonista, reconocen el amor perdido (el que Julie sentía antes del accidente).

El realizador introduce el azul desde objetos, desde materialidades: el cristal de la clínica, la lámpara de la niña, el agua de la piscina. Otras veces hace que todo sea azul, al teñir la luz que impregna la pantalla del cine. Cuando esto ocurre el realizador nos muestra el estado de ánimo en que se encuentra Julie, ya que muchos de esos momentos de tensión siempre están impregnados por la luminosidad azul que ocupa la pantalla. El color azul es símbolo de lo que más amaba; el color azul es también el símbolo de lo duro que resulta a la protagonista mantener su elección. “No es amor, es azul”. La frase de Godard sobre el colorismo es perfectamente aplicable a Kieslowski en este filme. El azul es como ese espacio espiritual de Bergson: el *todo* al que podemos acceder desde lo material de las piezas unidas por el montaje.⁷⁵ Un *todo* que Bergson trata de definir metafísicamente pero al que sólo podemos aproximarnos, de una forma relativa, en una experiencia estética, como es la de ver una película y, por lo cual, se nos hace tan complejo poder dar una definición clarificadora, el *todo* de la pantalla se observa desde múltiples perspectivas que navegan por el subjetivismo en la percepción de la *finalidad sin fin* expresada por la estética kantiana. En esta línea podemos decir que al azul de la materia circundante -de los cristales, del agua, de la propia luz (con una cantidad numérica concreta de fotones)- se le contrapone la luminosidad de *lo trascendente* que nunca se ve, de un *trascendente* sin filamentos que es utópico, ucrónico. Un trascendente que el cine nunca podrá mostrar ya que el cine es, como todo lo que percibimos, material.

El azul en este filme que analizamos es imagen de la lucha entre libertad y amor que la protagonista mantiene en el momento de su vida que nos narra la película; es también representación del amor perdido, y por tanto, es pasado. Es como los primeros planos de Julie,

⁷⁵La palabra *todo* que utilizo en esta frase tiene una proyección literaria, como si estuviera en una poesía. Quiero decir que no utilizamos *todo* como hacen Bergson o Deleuze sino que lo utilizamos para apuntar una experiencia estética.

pero a la vez tiene una función similar a la música del filme. Contrariamente, si seguimos la argumentación deleuziana, debemos circunscribir el color azul a la imagen-tiempo. En esta película, Kieslowski, no utiliza el flash-back, utiliza el color azul (situaciones puramente ópticas) y utiliza la música (situaciones puramente sonoras). Cuando Julie oye la música de su marido interpretada por un mendigo, se imbuye en el azul, en el pasado, en su lucha; cuando la música habla de amor todo se torna azul. El azul es el tiempo: el sonido de la cantinela obsesiva llega desde el fondo del tiempo para justificar el flash-back (en *Azul* no sucede el retroceso aunque el público lo palpe), y la ‘ira’ arrastra al héroe trágico hasta el fondo del tiempo para entregarlo al pasado”.⁷⁶ En *Azul* parece que el presente no sea nunca tal. Como si un momento cualquiera contuviera además el pasado. Como si ambos, presente y pasado, lucharan entre sí proyectándose, cada instante, al futuro.

La imagen en la pupila. Una nueva imagen-cristal

Cuando el azul colorea toda la pantalla, o cuando un objeto azul forma parte de la misma, asistimos a imágenes-recuerdo. Ya hemos dicho que no son flash-back que podamos observar en el desarrollo de la película. Son momentos en que la realidad actual no está presente; son imágenes virtuales. Igual sucede con la música en algunos casos que ya hemos mencionado: la música hace volver al pasado. La imagen, en esos casos, se asemeja a lo que consigue el color azul. Ambas están acompañadas por la afección del rostro de la protagonista. En esas imágenes-afección parecen unirse las imágenes virtuales de la música y el color con las reales, las de una Julie fuerte y entera ante los amigos; cuando vagabundea por las calles de París, por su casa, etc. Ambos tipos de imagen, virtuales y reales, están en coalescencia.

Kieslowski siempre juega con lo que la protagonista tiene en la cabeza, quizá para



hacernos partícipes de su historia. Las escenas de imágenes reflejadas en la pupila de su ojo son como dar la vuelta a la imagen-cristal. Cuando Welles instauró esta imagen del tiempo en

⁷⁶Deleuze, G.; *La imagen-tiempo*. Ibídem. Pág. 73. Deleuze está hablando de *Le jour se lève* de Carné.

Ciudadano Kane consiguió por primera vez que la imagen óptica actual (el cuerpo del protagonista atravesando un pasillo entre espejos paralelos) cristalizara con su propia imagen virtual (su imagen reflejada). La imagen reflejada en el ojo de Julie, tanto del médico al principio del filme como de Olivier al final, son, por sí mismas, imágenes virtuales que están reflejando lo que está pasando frente a la protagonista, vemos lo que ve, pero de una forma aberrante, imposible, inobservable sin un ojo intermedio, el ojo de la cámara que enfoca el espejo que a su vez fabrica el esperpento, el simulacro oblongo como impreso en un botón.

La cuestión añadida es que esa realidad-simulacro esta fuera de campo y tenemos que pensar en la realidad que la protagonista ve y que no es idéntica a la que ve el espectador. Por tanto la imagen real y la virtual, estando en coalescencia, son además cada una de ellas virtual y real⁷⁷ a la vez: “no hay virtual que no se torne actual en relación con lo actual, mientras éste se torna virtual por esta misma relación: son un revés y un derecho perfectamente reversibles. (...) la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario, o de lo presente y lo pasado, lo actual y lo virtual, no se produce de ninguna manera en la cabeza o en el espíritu sino que constituye el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes, dobles por naturaleza”.⁷⁸

Bergson frente a Peirce

Azul es una película moderna, pese a ello, nos haya servido para, paso a paso, ver el desarrollo diacrónico de gran parte de la teoría del cine de Gilles Deleuze. En su teoría nos quiere hacer ver las limitaciones que conlleva una semiología del cine y para ello, confronta cine y lenguaje. Opina que la narración cinematográfica es una consecuencia de las propias imágenes y de las combinaciones entre ellas, por eso, durante todo su primer ensayo sobre cine, no se separa casi en ningún momento de la terminología semiótica de Peirce. Pero Deleuze llega a un límite y nos dice que mientras la narración clásica surge de la composición orgánica, la narración moderna no, de tal manera que la composición de esta última surge de la composi-

⁷⁷En *La doble vida de Verónica* hay imágenes similares: una imagen que se enfoca a través de un cristal, otra rota vista a través de cristal también. Las imágenes-cristal de *Azul* son, como ya hemos dejado claro, diferentes.

⁷⁸Deleuze, G.; *La imagen-tiempo*. Ibídem. Pág. 99

ción, no de imágenes-movimiento, sino de imágenes-tiempo.

Según todo esto, ya no existe imagen-movimiento en el nuevo cine. *Azul* no sería una película de acción por tanto: lo que denominábamos índices, lo que denominábamos figuras, no estaban inducidos por la acción propiamente dicha y tampoco se prolongaban en acción. La denominación de esos signos era errónea, igual que era erróneo el encasillamiento dentro de la imagen-movimiento. Muchos de los signos, llamados índices, figuras, *synsignos*, van a ser *opsignos* o son *sonsignos*. Que las fotos de la amante sean vistas por el público de la sala cuando abre Olivier la carpeta azul, son parte de la banalidad cotidiana si nos circunscribimos a las tesis deleuzianas de la imagen-tiempo, y si salen esas mismas fotos por la televisión, también. Las imágenes de la piscina con la pantalla iluminada totalmente de azul será otra imagen banal. Mientras que imágenes como la de Julie tratando de arrancar la lámpara azul del techo serían denominadas como circunstancias límite. El mismo caso sería el de la imagen de Julie apretando los cristales azules con la mano (tactisigno).⁷⁹ También serán circunstancias límite las de los primeros planos de Julie mientras suena la música. La imagen del servicio de café es una naturaleza muerta que tiene una duración. Esa duración es la representación de lo que permanece en situaciones cambiantes: “la naturaleza muerta es el tiempo pues todo lo que cambia esta en el tiempo”.⁸⁰ Todo esto va a traer problemas a las consideraciones semióticas adoptadas por Deleuze desde la teoría de Peirce. ¿Qué tipo de problemas? Trataremos de señalarlos de ahora en adelante.

Según Deleuze, asimilar la imagen cinematográfica a enunciados trae muchas dificultades. También dice una cosa semejante Gustavo Bueno. Pero mientras uno, partiendo de allí va por unos derroteros, el otro sigue los diametralmente opuestos. Bueno no compartirá nunca unos planteamientos idealistas como los de la filosofía de Bergson mientras que Deleuze se apoya en ellos para desarrollar sus ideas. Deleuze nos dice que al asimilar a enunciados la imagen cinematográfica, el enunciado procederá por semejanzas y utilizando signos: la

⁷⁹Dice Deleuze: “lo táctil puede constituir una imagen sensorial pura, siempre que la mano renuncie a sus funciones prensivas y motrices para contentarse con el puro tacto.” *Ibidem*. Págs. 25 y 26.

⁸⁰*Ib.* Pág. 31

imagen debe hacerse signo y éstos a su vez deberán pertenecer a un código para así dilucidar la estructura del nuevo lenguaje. El primer problema es que al hacer esta equiparación se le da una falsa apariencia y desaparece la apariencia más auténtica que es el movimiento. En relación a estas afirmaciones señalaremos lo que dice Bergson: “si de lo móvil extraemos el movimiento, ya no hay distinción ninguna entre la imagen y el objeto, porque la distinción sólo es válida si hay inmovilización del objeto”.⁸¹

Con esta cita de Bergson nos hemos recolocado en el principio nuevamente. Esta vuelta al origen del problema es la mejor excusa para elaborar una recapitulación de la teoría deleuziana. Pasolini afirmó que el cine es una lengua por estar provisto de una doble articulación (en monemas: el plano; y en fonemas: los cinemas o, lo que es lo mismo, el encuadre) y que esa lengua, es la lengua de la realidad. A partir de esta afirmación Deleuze dice que Pasolini va más allá que los semiólogos, que se coloca fuera del marco de la semiótica por considerar el cine como ciencia descriptiva de la realidad. Deleuze dice que esa lengua de la realidad de Pasolini, no es en absoluto un lenguaje sino que simplemente es el sistema de la imagen-movimiento: un todo que cambia (que no cesa de dividirse dependiendo de los objetos y de reunir a éstos en un todo) y, a la vez, una serie de intervalos que remiten a distintas imágenes compuestas por signos, las mismas imágenes son signos y la conexión entre ellas se da mediante signos también. Los constructos de la imagen-movimiento componen una materia señalética con distintos rasgos de modulación. Estos rasgos son de distintos tipos: sensoriales (visuales y sonoros), relativos al cambio, afectivos, rítmicos... Todos ellos no conforman una materia lingüísticamente formada. No son enunciados, son solamente, enunciables. Por lo tanto, sólo cuando el lenguaje se adueña de esa materia surgirán los enunciados que reemplazaran a imágenes y signos, remitiendo, en ese momento en que se hacen enunciables, a rasgos pertinentes de la lengua como son los sintagmas o los paradigmas.

⁸¹Ib. Pág. 46

Cuando se está definiendo un sistema de imágenes y signos que son independientes del lenguaje, estamos en el terreno de la semiótica. Una lengua no puede existir si no es en reacción a una materia no lingüística transformada por la propia lengua. Peirce inventó la semiótica, concibió los signos desde imágenes y las combinaciones entre ellas y no desde terminaciones de lenguaje. Partiendo de lo que aparece (el fenómeno, la imagen) lo clasifica en tres clases distintas: primeidad, segundeidad y terceidad. De tal forma que, como ya hemos explicado, en la segundeidad está implícita la primeidad y en la terceidad, siempre están ambas además de ella misma. El signo combina las tres clases de imágenes. Siempre sucede que donde se da terceidad siempre se tienen que dar tanto primeidad como segundeidad, ninguna de las tres puede faltar. Si en la relación entra la terceidad, sucede también siempre que el signo es una imagen que lo es de otra y que es su objeto, pero a la vez está bajo la relación de la tercera que tiene la función de interpretante. Deleuze afirma que por ser esta última un signo este movimiento vuelve a comenzar y no puede parar llegándose al infinito.

Peirce combina las tres formas de imagen y las tres tipos signos y llega a la conclusión de que se dan nueve elementos de signos con diez signos correspondientes (muchas combinaciones las deshecha por ser imposibles. Estos signos triples son los que ha utilizado Deleuze para articular su teoría. Alguno de ellos ha sido referencia en este análisis: synsigno, índice, símbolo,...). La función del signo respecto de la imagen es cognitiva: el signo presupone el conocimiento de un objeto en otro signo pero, a la vez, le añade más conocimientos gracias a la función del interpretante omnipresente.

Deleuze dice que Peirce es tan lingüista como los semiólogos por implicar este signo compuesto a partir de tres elementos privilegiados del lenguaje. También afirma que los signos lingüísticos son los únicos que son un conocimiento puro, “los únicos que absorben y reabsorben todo el contenido de la imagen en cuanto conciencia o aparición”.⁸² Critica a Peirce diciendo que, para él, los tres tipos de imagen son un hecho y que no están deducidos. Y también que para llegar a la imagen movimiento, parte de un supuesto dado no deducido, el

⁸²Ib. Págs. 51 y 52

supuesto de que se da siempre una imagen-percepción. Aunque la percepción sea idéntica a toda imagen sucede que si se la vincula con un intervalo de movimiento surge una imagen que consta de dos: un movimiento recibido y el movimiento que se ha llevado a cabo. Esta nueva imagen percibe el movimiento que ha recibido pero lo tiene que hacer a la vez (como si tuviera dos caras y hace cada cosa en una de ellas). Se ha formado así una nueva imagen percepción que no expresa sólo el movimiento sino una relación entre movimiento e intervalo de movimiento.⁸³ Peirce parte de que la imagen-movimiento es percepción y esto implica que la percepción será una percepción de otra percepción, teniendo ésta dos polos, los cuales ya hemos identificado. Deleuze lo aclara más diciendo que son: o “...variación de todas las imágenes unas con respecto a las otras, o variación de todas las imágenes con relación a una de ellas”.⁸⁴ La imagen percepción según Deleuze será un grado cero dentro de la deducción de la imagen-movimiento. Esta debe darse antes de la primeidad. Ello se opone diametralmente a la teoría cerrada de Peirce de tres categorías expresadas como primeidad, segundeidad y terceidad. Pero esta oposición no es tal pues el problema se circunscribe a que la imagen percepción es anterior a las tres. Ya señalamos que Peirce elabora su tabla de categorías teniendo en cuenta las enseñanzas de Aristóteles y las enseñanzas escolásticas, además de las de Leibniz, de Kant, de Hegel, y que reflexiona sobre todo a partir de las tesis de los dos últimos, reduciendo a tres todo el entramado categorial anterior. Pero también dijimos que desde estas tres se podrán construir todas las demás.

Ante estas posiciones que se enfrentan y de cara a ver cual de las dos tesis se acerca más a los desarrollos del saber científico (Bergson tenía muy en cuenta en sus tesis lo que la ciencia había descubierto hasta la fecha), podemos llevar a cabo el siguiente símil en relación a las teorías de Peirce: la imagen-percepción es en la teoría de Peirce como la primera ley de Newton, el principio de inercia, sin el que hubiera sido imposible imaginarse el nacimiento de la ciencia moderna. La relación que tienen las otra tres leyes newtonianas (las dos que completan el triplete y la de la gravedad) con las tres imágenes de Peirce, no las hemos

⁸³Ocurre como en la primera tesis sobre el movimiento de Bergson (ver glosario de la introducción).

⁸⁴Deleuze, G. *La imagen-tiempo*; *Ibíd.* Pág. 52

expresado pero salta a la vista: la fuerza que incrementa el movimiento de la segunda ley tiene parangón con la imagen afección; la tercera ley sobre acción y reacción se relaciona perfectamente con la imagen-acción; y el otro tipo de fuerza universal que une (relaciona) a todos los objetos -tanto estén quietos o se muevan inercialmente, o si están en movimiento provocado por cualquier otro objeto, o aun estando en lucha entre ellos- se puede equiparar a la gravitación universal. Además, ocurre como en la terceidad que a los que afecta la segunda ley les afecta la primera, y a los que les afecta la tercera les están afectando las otras dos, (los que afecta la gravitación están afectados por las tres). Todo objeto del universo tiene gravedad, pero además, está afectado por las cuatro leyes del sistema físico absoluto en cada instante.

Deleuze nos dice que Bergson demostró que la imagen movimiento es la materia misma. Los distintos tipos de imágenes deducidas de ésta son la materia signaléctica. Bergson decía que la duración de las cosas era pura apariencia, que el tiempo que relacionaba los hechos entre sí era el de la mecánica y que el tiempo no mecánico era el rasgo de la conciencia. Por lo tanto hay dos tipos de tiempo: el de la mecánica, relacionado con la imagen-movimiento, y otro intangible, inabarcable, que es el de la conciencia. Un tiempo, este último, con características metafísicas que se componía de pasado, presente y futuro, in-aprehensible para nuestra conciencia incapaz de comprender el todo. Según Deleuze al aparecer la imagen-tiempo en el cine surgen una serie de signos que ponían en tela de juicio la única realidad conformada por la materia. Con la imagen-tiempo el signo y la imagen invertían su relación por dejar de suponer el signo a la imagen-movimiento como materia representada por él, de tal forma que iba a especificar a otra materia a la cual iba, el mismo nuevo signo, a conformar.

Peirce se quedó corto en su planteamiento triple categorial, nos dice Deleuze. Que todo termine con la terceidad es sólo porque sus tesis solamente sirven para analizar la imagen-movimiento. Los nuevos signos, ópticos y sonoros, no pertenecen a su teoría de la semiótica de la imagen, y por tanto, la nueva imagen que determinan sobrepasa los límites de la terceidad. Y Deleuze asegura que ya no podíamos considerar la terceidad de Peirce como el límite del sistema de las imágenes y los signos, pues el opsigno (o sonsigno) volvía a

comenzarlo todo desde el interior. Pero pese a la crítica deleuziana debemos señalar aquí que la tarea que se propuso fue la de solventar la oposición entre esencia y existencia, eliminando la primera de entrada (si lo consiguió es otra cuestión). Deleuze, sin embargo, dice que no hay nada solucionado. Deleuze está abandonando, con esta crítica a Peirce, la posibilidad de una estética subjetiva, quedándose con la objetiva en su teoría del cine. Su planteamiento es por tanto solamente deudor de las tesis de Bergson. Las conclusiones que Deleuze extrae de la imagen-tiempo se circunscriben a la postura metafísica de Bergson: más allá de la materia está lo inabarcable, el *todo* que nuestro pensamiento no puede asir, ni siquiera imaginárselo. Todo vuelve a empezar y la circularidad que dibuja este nuevo comienzo nos lleva al infinito. En dirección al lugar donde el tiempo que incardina al pasado y al futuro se puede conocer (si partimos de la base de que una entidad metafísica es cognoscible; de que existe una realidad *ideal*), ese lugar es el de la conciencia infinita. Es, por tanto, un lugar utópico, ucrónico. Incognoscible.

GLOSARIO

Imagen-tiempo

El cine más que cualquier otro arte, expresa el tiempo como perspectiva o relieve. El plano, desde este punto de vista es, por si mismo, una perspectiva temporal. Bergson dice de la espacialidad que es el rasgo de las cosas, mientras que el rasgo de la conciencia es el tiempo: “tiempo como todo, como gran círculo o espiral recogiendo el conjunto del movimiento en el universo (...)Infinitamente dilatado, el presente se convertirá justamente en el todo; infinitamente contraído, el presente pasará al intervalo.⁸⁵ El tiempo de la imagen-movimiento será el tiempo físico, el tiempo de la mecánica newtoniana, mientras que el tiempo que se abre al pasado y al futuro será el de la conciencia.

El declive de la imagen-movimiento (declive de la imagen-acción) en el cine sucedió después de que se diera lo que denomina Deleuze el aflojamiento de los nexos sensoriomotores. Después mediante la aparición de tópicos se conseguiría dar cohesión a lo desarticulado. Todo comenzaría a cobrar sentido cuando ciertos acontecimientos en el filme que no tienen que ver con los protagonistas, como son las formas de vagabundeo, empezasen a tener más relevancia. Más tarde se consolidará una nueva imagen: las situaciones puramente ópticas y sonoras. El pasado, el presente y el futuro se deslindan. Jean-Luc Godard dijo que sólo en los malos filmes existe el presente. El cine es más que una pura secuencialización de momentos, “es la única experiencia en la cual el tiempo me es dado como una percepción”.⁸⁶

El lingüista y crítico de la cultura Fredric Jameson ha elaborado un profundo análisis de la modernidad, y para ello, uno de los parámetros que utiliza es la idea de temporalidad. Su

⁸⁵Ibidem. Págs. 54 y 55

⁸⁶Ib. Pág. 59. Son palabras de Schefer citadas por Deleuze.

razonamiento es deudor del materialismo marxista y, por lo mismo, se contrapone al idealista del Deleuze bergsonian. Jameson se preocupa de definir modernidad por contraste con la postmodernidad. La modernidad es temporal, la modernidad hará brotar en su desarrollo las primeras fases del capitalismo, y en éstas, el tiempo o su falta, marca la dinámica social. Tal perspectiva contrasta con lo que sucede en el cine, en él la imagen es imagen-movimiento y ésta implica una idea del tiempo como secuencialización. Frente a la temporalidad de la modernidad tenemos la especialidad de la postmodernidad: el marco donde se dan las actividades humanas es el espacio de las ciudades, y este espacio ciudadano está en oposición con el espacio individual. El cine de Krzysztof Kieslowski marca de forma perfecta ese contraste, tanto si tenemos en cuenta su filmografía polaca como la francesa. El cine postmoderno espacial de Jameson se contrapone a la imagen-tiempo de Deleuze, la cual es, según nos dice en sus *Estudios sobre cine 2*, la seña de identidad de todo buen filme.⁸⁷

Imagen-cristal

La imagen-cristal también se denomina descripción cristalina. La imagen-cristal tiene dos caras, las cuales no se confunden, ya que confundir lo real y lo imaginario (lo real y lo virtual) es un mero error de hecho que no afecta a la discernibilidad: el error está simplemente en la cabeza de alguien. Es más, discernirlas, es una tarea de la mente (del espíritu dice también Deleuze), la indiscernibilidad es simplemente el carácter objetivo de ciertas imágenes existentes.

La imagen en el espejo es virtual en relación a la realidad del sujeto que se ve, o vemos, reflejado. Pero en el espejo es ella misma actual y transmite la virtualidad al sujeto real.

⁸⁷Estas ideas de Jameson pueden verse en: Jameson, F.; *La estética geopolítica*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona. 1995. Pág. 145

Imagen virtual

Es una suerte de doble inmediato, casi simultáneo, de la imagen actual: la “imagen actual tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo”.⁸⁸ Lo virtual, como diría Bergson, va a envolver o reflejar, a su vez, a lo real. Ambas imágenes se unen, o se funden, dando una imagen con dos caras: la real y la virtual.

Imagen óptica

Tanto la imagen óptica como la imagen sonora van a constituir, una vez dejada atrás la imagen-movimiento, la nueva imagen cinematográfica. Lo que constituye, pues, la imagen-tiempo es la situación puramente óptica -y sonora- dejando a un lado a las situaciones meramente sensoriomotrices.



⁸⁸Ibídem. Pág. 97

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles;** *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*; Paidós Comunicación. Barcelona. 1991 y *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1986.
- Jameson, Fredric;** *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona. 1995.
- Gubern, Román;** *Mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Ed. G.G. Mass Media.
- Sorlin, Pierre;** *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Paidós Comunicación Cine. Barcelona. 1996.
- Andreas-Salome, Lou;** *Nietzsche*. Zero zyx. Madrid. 1978.
- Ferrater Mora, José;** *Diccionario de Filosofía*. Circulo de Lectores. Barcelona. 1991. (Artículos sobre H. Bergson y sobre Estética).
- Aumont, Jacques y Marie, Michel;** *Análisis del film*. Paidós Comunicación. Barcelona. 1992.
- Bueno, Gustavo** *Imagen, símbolo, realidad* . El basilisco, primera época, núm. 9 (1980). Editorial Pentalfa. Oviedo.
- Merino, Rosendo; S. M.** *Eisenstein*. El basilisco, segunda época, núm. 7 (1991). Ed. Pentalfa. Oviedo.
- Wiesenthal, M.** *Libro de requiems*. Edasha. Barcelona. 2004.