



Kieslowski: la honradez resignada

Descripción

Si echamos una mirada rápida a la historia, podemos ver cómo en todos los periodos de crisis de valores siempre han surgido espíritus de una sensibilidad especial, llamados a ser conciencia y altavoz de una sociedad que se deshumanizaba y que, a su vez, arrinconaba a los individuos más indefensos y desprotegidos; también descubriremos que esa circunstancia suele agudizarse en periodos bélicos y de posguerra. De esta manera, los dos grandes conflictos del siglo pasado se nos presentan como caldo de cultivo idóneo para la formación de un grupo de artistas y pensadores que se sensibilizaron con la cuestión humana e intentaron explicar el sentido del hombre y de la vida. A grandes rasgos, se puede decir que unos lo hicieron desde su propia existencia agónica, renunciando a una verdad objetiva y a una moral nítida, mientras que otros adoptaron posturas más personalistas, indagando en la dignidad del individuo y dándole, en ocasiones, una dimensión de eternidad.

Entre los primeros sería necesario hacer, a su vez, múltiples diferenciaciones —casi tantas como pensadores— y distinguir, por ejemplo, entre el existencialismo ateo de Sartre o el fatalismo humanista de Albert Camus. El pensamiento de este último, rebosante de escepticismo y vacío de trascendencia, encontrará múltiples ecos y referencias en los más diversos ámbitos culturales, también merced al marcado sentido sensible y poético de sus escritos: el cine no escapó a su influjo, además de constituirse en un buen reflejo de esa corriente antropológica por su facilidad para recrear ambientes y situaciones interiores. Así, Truffaut o Godard recogerían ese aire de angustia e incertidumbre, esa inadaptación y rebeldía social en películas como *Los cuatrocientos golpes* o *Al final de la escapada*, con las que se iniciaría una nueva y decisiva etapa en la historia del cine, la *nouvelle vague*. Por su parte, vemos cómo Luchino Visconti también se inspiró en el escritor francés al adaptar en 1967 su novela *El extranjero*, mientras que el mexicano Felipe Cazals realizaba en 1983 *Bajo la metralla* a partir de la novela *Los justos*, material literario de primer orden para abordar cualquier tipo de terrorismo revolucionario-social. Muchos más cineastas han bebido de esa fuente literaria, entre los que se pueden destacar al argentino Luis Puenzo, que trasladaría a la pantalla *La peste* (1992), y más recientemente a Frank Castorf, quien pondría en imágenes la adaptación hecha por Camus a partir de *Los poseídos* de Dostoievski.

UNA RELACIÓN CONFESADA

A continuación, procuraremos estudiar concretamente el influjo que Camus ejerció sobre Krzysztof Kieslowski, un cineasta polaco que, paradójicamente, no llevó al cine ninguna de sus obras. A pesar de ello, esa influencia parece quedar fuera de toda duda al analizar sus respectivas obras y vidas, o

su sentido de la existencia, del dolor, del amor o de la muerte, realidades todas ellas teñidas de una angustia y un pesimismo que no ocultan una lucha esforzada por superar lo caduco y perecedero de unos seres abocados a la libertad. Similitud de prismas con los que miran al hombre, también a partir de experiencias personales que discurrían por sendas semejantes, con contratiempos e infortunios que dejaban heridas abiertas en unas almas sensibles e inquietas, incapaces de callar ante las injusticias de su tiempo.

Camus se nos presenta como decisivo al estudiar la obra cinematográfica de Kieslowski, quien manifestó que el escritor francés había sido quien más había influido en su pensamiento, y con el que estaba de acuerdo con todo ¹. Además, si examinamos sus trayectorias vitales y de pensamiento, descubrimos un fuerte paralelismo —que a continuación analizaremos— en medio del sufrimiento o la injusticia. En primer lugar, podemos percibir que estamos ante personas idealistas y un tanto ingenuas que, con el correr del tiempo, pasarían a ocupar —en un movimiento pendular provocado por el desencanto y el resentimiento— posiciones escépticas y un tanto desesperanzadas. En su búsqueda de la verdad del hombre, del sentido de la vida y de la muerte, y deseosos de una felicidad que saciase su alma se diera, no encontraron más que la frustración ante la limitación de la naturaleza humana y ante una sociedad hipócrita y falsa; como consecuencia, sufrieron la lógica perplejidad ante una realidad que se les imponía, tan distante de aquella a la que aspiraban.

ARTE Y REFLEXIÓN

Sin ser propiamente filósofos, ambos podrían integrarse en lo que se ha llamado «filósofos de la sospecha»: pensadores que, rodeados de ese ambiente de decepción, se instalaron en el terreno de la duda por no encontrar respuestas satisfactorias a sus necesidades vitales, o también como reacción impregnada de «sospecha» ante unas experiencias personales que les conducían al escepticismo. Cada uno se habría servido del medio que su profesión le ofrecía: literatura y cinematografía constituirían el cauce para reflexionar y hacerse preguntas, para transmitir unas ideas que albergaban en su interior y hacerlo a través de unos personajes con sus mismos sentimientos llenos de gravedad ante la vida. Así, pues, se nos ofrecen como testigos del mundo contemporáneo y de su actitud ante el dolor y el sufrimiento, con profundas reflexiones en torno a la sensibilidad del mundo moderno, «que se niega, hasta la muerte, a amar esta creación en que los niños son torturados», en palabras de Camus.

COMPASIÓN Y TRISTEZA

Además, teniendo en cuenta la pasión de Kieslowski por los libros, no es de extrañar que la lectura de la obra del escritor galo haya significado una rica fuente de reflexión e inspiración para toda su producción, a pesar de —como ya hemos dicho— no haber adaptado directamente ninguna de sus novelas. Al ser preguntado Kieslowski por el modo en que compatibilizaba el pesimismo existencialista de Camus con la esperanza cristiana que alentaba su obra, respondía que para él, el escritor francés estaba cerca del cristianismo desde el momento en que «retrataba con compasión unos seres que se desvelaban infelices, incapaces de encontrar su propio sitio, de dominar la desgracia que les atormenta; unos personajes que sólo de vez en cuando aciertan a ver una luz que casi siempre es fugaz y huidiza. Camus tiene una gran tristeza frente al mundo, y ésta es una faceta suya que me conmueve» ². Con ello, establecía un puente de unión con ese humanismo sincero, a la par que dejaba abierta una puerta que le permitía atisbar y atrapar esa luz para sus personajes. En esta tarea se aplicó el director polaco, hasta concluir que esa luz bien podría alcanzarse por la vía de la reflexión

e interiorización, y también de la apertura a los demás por el amor, claves esenciales en el cristianismo.

Junto a lo dicho acerca del paralelismo entre ambos pensamientos, no se pueden obviar las divergencias que también existen. Por eso, a continuación trataremos de resaltar unas y otras siguiendo la trayectoria personal y creativa de Camus: a partir de los personajes de sus novelas y de las circunstancias de su propia vida, analizaremos las actitudes, percepciones y estereotipos recogidos por Kieslowski en sus películas, a la vez que apuntamos los aspectos en que se desmarca de aquél, asumiendo posturas más afines a la cultura polaca o a un sentido personalista del individuo como alguien dueño de su libertad y destino.

NO BASTA LA RELIGIÓN COMO CULTURA

Ya en sus primeros años y hasta la enfermedad que padeció en 1937, advertimos que Albert Camus respira un sentimiento de romanticismo y de dicha por la realidad sensible: se acerca al individuo concreto que vive feliz en un mundo placentero; entonces, rechaza a priori cualquier idea de Dios por considerarla un espejismo repleto de «consuelos», que seducen al hombre y le traicionan al conducirle a una resignación que identifica con ausencia de vida. A su vez, en estos momentos Camus hace profesión de ateísmo —quizá habría que hablar de antiteísmo—³, algo que no sería más que el resultado de sus propias experiencias vitales, al recoger el cristianismo deformado por los que «explotan la vida eterna como si fuese un dominio colonial». Esta actitud ante lo religioso sería un primer aspecto que podría aplicarse análogamente a lo vivido por Kieslowski, quien renunció también a las soluciones ofrecidas «desde fuera» para dar un sentido a la vida y a la muerte, y buscó apoyo en otras que encontraban en el propio individuo: no era más que la huida de cierta práctica confesional, partidista o superficial, que para él se alzaba como un muro que le impedía penetrar en lo más interior del individuo y que le alejaba de cualquier sentido trascendente. De esta manera, tanto el francés como el polaco partirían de una valoración de una religiosidad según su propia percepción de cómo era vivida en su entorno, a la vez que proyectaban su propio mundo interior de sensibilidad exacerbada y anhelos nunca satisfechos.

ANTES EMBRIAGADO QUE ALINEADO

Esta fascinación por lo sensible adopta en Camus un cariz amoral, que corre parejo a la ingenuidad de quien rechaza toda ideología⁴ y cualquier manifestación de la ciencia, por alejar al hombre de la dicha inmediata, única realidad que le satisface y le embriaga. Por su parte, también Kieslowski pone el acento en la realidad sensible y en el individuo concreto, alejado de ideologías y religiones; su espíritu inquieto le empuja a apostar por la vida, y a gozarla intensamente, sin huir de la realidad; de ahí el carácter especialmente sensible de sus personajes, que sufren la injusticia y la insatisfacción, y que transmiten al espectador esa misma pasión por vivir, a la vez que su desazón interior. Como el escritor francés, reserva para el hombre unas aspiraciones que vuelan a gran altura, sin reparar en las limitaciones que su naturaleza y el mundo le imponen. En ambos casos, esta postura es fruto de una ingenuidad que les lleva a sentir el temor a ser engañados, a ser víctimas de enajenaciones políticas o sociales, y con ello a basar la grandeza del hombre —y de la vida— en la certeza racional de que el mundo es irracional: entonces, el caos, lo imprevisible y lo indescifrable de la vida deben ser recibidos como un misterio que no se debe desvelar, sino asumir para alcanzar un mínimo de felicidad. [[wysiwyg_imageupload:1717:height=387,width=300]]

Algunos de estos sentimientos los reflejará Kieslowski, por ejemplo, en *Decálogo 1*, donde ni la ciencia

ni la fe sirven para explicar la vida, que se presenta Krzysztof Kieslowski como un devenir en el que sólo cabe sobrevivir, y donde un padre deprimido y en soledad deambula sin rumbo por las calles al perder a su hijo y también la seguridad depositada en la tecnología; o en *El albañil*, donde la utopía política es sustituida por la labor del individuo concreto que pone un ladrillo tras otro; idéntica sensación de decepción —tras la experiencia de *Robotnicy'71*— y de crítica al sistema y a la burocracia comunista vemos en *Decálogo 7* o en *Blanco*. Sin embargo, no encontramos en el director polaco esa amoralidad sensual del francés, sino una reflexión más fría y racional, algo que quizá pueda explicarse por su formación centroeuropea, distante de la mediterránea de Camus.

INVASIÓN DEL ABSURDO

Con la enfermedad y la guerra, en 1937 Camus cambia de obsesión: ahora la dicha sensible deja paso a la muerte y al sentimiento de la vida como algo insoportable. Es la invasión del absurdo, la búsqueda de una explicación para el mal y la injusticia en el mundo, que darán origen a obras como *Calígula*, *El mito de Sísifo*, *El malentendido* o *El extranjero*. De esta manera, su óptica existencialista responde a un drama personal al chocar con la dura realidad: es el resultado del desgarrón interior de una sensibilidad que entra en contacto con la muerte (*Calígula*) o con la enfermedad (del propio Camus).

EL «CINE DE INQUIETUD MORAL»

En este periodo, Camus se acercaría más a la postura de Kieslowski, puesto que ya no se conforma con la apariencia sensible y externa, sino que busca ahondar en las aguas profundas de la muerte, y desde ella descubrir el sentido existencial de la vida para encontrar el camino que llevase a la felicidad duradera. En la evolución de Kieslowski, vemos que pronto quedó integrado en la corriente del cine de *inquietud moral*, donde «la ética prevalecía sobre la política, y lo individual sobre lo colectivo [...], abierto a unos valores absolutos»⁵, y donde se rechazaba una realidad degradante que privaba de libertad al individuo, a la vez que se mostraba la imagen de un progreso que no conducía a la felicidad, así como se insistía en la necesidad de una renovación moral. Más tarde, desencantado de los derroteros políticos que tomaba el movimiento cinematográfico en connivencia con el sindicato Solidaridad, se alejó del grupo pero mantuvo esa preocupación por el sentido ético del hombre: *Decálogo* supone un intento de escudriñar lo que esconden esos rostros complacientes de los ciudadanos europeos que gozan ya de bienestar y libertad exterior, para escrutar sus deseos insatisfechos, su falta de paz y su infelicidad en medio de una cultura individualista y materialista. [[wysiwyg_imageupload:1718:height=251,width=300]]

En *El mito de Sísifo*, Camus habla de la lucha por imaginarse a Meursault dichoso, aunque ese esfuerzo sea inútil y esa dicha estúpida, automática y animal; considera que la vida no tiene sentido y es un absurdo, por lo que habría que romper esa eterna rotación de la pesadilla por medio del suicidio. Pero para el escritor, esta reflexión no es más que una hipótesis de trabajo de un momento concreto de su evolución personal —en abierto distanciamiento de Sartre, para quien no es método sino doctrina—: es un modo de abrir interrogantes y generar inquietudes. De hecho, en *El malentendido* renuncia al suicidio físico, por cuanto supondría reconocer que la vida tendría un sentido no alcanzado; es entonces cuando piensa que si no se puede acabar con la vida (moral de calidad), habría que vivir lo más posible (moral de cantidad), acumulando experiencias y buscando amores epidérmicos en muchas mujeres, no por pasión sino como una visión fría y lúcida de acercamiento aun amor absoluto —sentido de la vida— que no existe.

Esta amoralidad y el rechazo del consuelo de la religión serían rasgos encarnados por Meursault en *El extranjero*, quien asume la muerte en medio de una indiferencia respecto al mundo; este Sísifo dichoso de Camus es algo que Kieslowski no podía aceptar, pues consideraba esta actitud de indiferencia como el verdadero cáncer de la persona y de la sociedad.

Kieslowski participa también de ese mismo modo discursivo de proceder, al plantearse preguntas existenciales en su búsqueda de respuestas para las cuestiones fundamentales del hombre. Como Camus, experimenta esa misma sensación de no poder alcanzar el éxito final y la paz personal, aunque para el polaco lo importante no es el final sino más bien el hecho de recorrer un camino —vivir— aun sabiendo que esa esperanza será inútil. Como en *El extranjero*, Kieslowski rechaza una justicia como maquinaria que juzga a la persona hasta aniquilarla con la pena de muerte —como queda reflejado en *Decálogo 5*— cuando únicamente debería ser juzgado el hecho delictivo. Además, ninguno de los dos acepta un planteamiento vital que se presente lleno de certezas, pues la única real y verdadera es la muerte, y ésta sólo cobra sentido cuando media el amor.

En cambio, la postura del director de Azul se aleja del francés porque no considera el amor puramente sexual como lo esencial en la comunicación personal, sino más bien como un sucedáneo que puede ayudar pero también entorpecer las relaciones: esa es la experiencia de Magda en *Decálogo 6* o de los esposos en *Decálogo 9*, lo mismo que se aprecia en *Blanco* con una separación que resulta terapéutica para los protagonistas, o en *Rojo* con los noviazgos rotos por falta de verdaderas relaciones personales.

TARROU/ CAMUS

Albert Camus da un paso más en su pensamiento cuando escribe *La peste* en 1947, en un intento de encontrar sentido a una vida rodeada de muerte y desolación, muy impresionado por la recién terminada guerra mundial. Entonces deja de hablar del absurdo —aunque no por ello abandona el agnosticismo— y adopta una postura «siempre sin pretender estar en posesión de ninguna verdad». Ese mismo aire escéptico, típico de posguerra, es el que encontramos en Kieslowski, en este caso en una Polonia reprimida, con hambre y sin esperanza, realidades que le llevan a distanciarse de las instituciones y a cuestionar cualquier mesianismo proveniente de ideologías y religiones que dicen tener la verdad y prometen unos paraísos que no ven por ninguna parte.

En *La peste*, Camus —por medio de Tarrou— se pone de parte de un condenado a muerte por su propio padre —un abogado criminalista— y rechaza así convertirse en un apestado que apoye la

muerte por motivos políticos o de justicia social. Una actitud semejante adoptará Kieslowski con Piotr en *Decálogo 5* o el juez en *Rojo*, con posturas alejadas de cualquier certeza absoluta y dogmatismo inmisericorde. Y un desencanto análogo al vivido por un Tarrou —que abandona las filas comunistas tras unos fusilamientos— será el que experimente el propio Kieslowski al verse traicionado por el Partido tras los sucesos de *Robotnicy'71* y que refleja en su película *El albañil*⁶.

Tarrou/Camus pierde la esperanza de hacer algo, de tomar una decisión que no conlleve el riesgo de hacer sufrir a los otros, hasta el punto de que la paz sólo podría llegar con una buena muerte. Con este pensamiento, el francés parece experimentar una segunda crisis, y pasar de plantearse la muerte física a hablar de una muerte espiritual: supone un intento de presentar a Tarrou como un santo sin Dios, muerto a las puertas de Orán —como un nuevo Moisés ateo— justo cuando la peste está a punto de cesar. El primero de estos sentimientos podría firmarlo el mismo Kieslowski, cuando declara que es imposible alcanzar la paz y que sólo se puede elegir la opción menos mala al actuar, aun sabiendo que ésta puede acarrear consecuencias a terceros; y también al presentarse en nuestra sociedad como despertador de unas conciencias que bien podrían ser los «nuevos apestados», individuos adormecidos e irreflexivos que caminan sin rumbo en la vida. De la misma manera, resulta curiosa la coincidencia de que el escritor y el cineasta recurran a invocar los diez mandamientos de Moisés como valores para la vida, convencidos de que bastan la ternura y el amor desinteresados —sin necesidad de un cielo como recompensa— para sobrevivir en esta vida y poder sobrellevar el misterio del dolor. Esta misma premisa nos llevaría a la propia muerte de Tarrou, rodeado del cariño y consuelo de Rieux —algo que nunca encontraríamos en Sartre—, y al espíritu de perplejidad ante la vida —y también de apertura a los demás— que late en cada uno de los capítulos de *Decálogo* o en *Tres colores*.

En el Orán de *La peste*, además de Tarrou, podemos encontrar otros personajes: una multitud que no reflexiona, unos cínicos que quieren que continúe la peste, unos espectadores puros e ingenuos... y unos hombres de buena voluntad y llenos de abnegación como el doctor Rieux, figura que encarna el sentimiento de solidaridad y honradez —no tanto de heroísmo— al quedarse a cuidar a los enfermos. En este sentido, Kieslowski, como Camus o Rieux, apuesta por la honestidad y no por el heroísmo, por las actuaciones concretas y visibles más que por unos principios generales, aquellos que vendrían expuestos con el Decálogo o la democracia y que fácilmente terminan por no cumplirse.

LAS PESTES DE VERDAD

De manera alegórica, tanto para Camus como para Kieslowski, la peste será el estado en que se encuentra el hombre que no tiene amor o que no sabe lo que quiere. Estas circunstancias traen consigo una falta de libertad y una desesperación debido a la dificultad de comunicarse con los seres queridos —imposibilidad interior en el caso de la sociedad tecnológica—, así como por no vislumbrar luz alguna al final del túnel. Camus por medio de Rieux y Kieslowski a través del juez de *Rojo* proclaman la incapacidad e ilegitimidad de nadie para juzgar los actos de otra persona —por eso Rieux no denuncia a Lambert, que quiere huir de Orán en busca de su mujer— y se amparan en la propia conciencia para decidir los pasos que quieran dar a sus vidas: huir o quedarse en Orán serán opciones igualmente válidas para que Rieux, Lambert o Tarrou alcancen la libertad, pues cada uno puede encontrarla por distinto camino, los mismos que recorren los personajes de *Rojo*. El rechazo a la guerra —verdadera peste, a la pena de muerte o a una justicia y policía carentes de humanidad— serán notas comunes al texto literario y al espíritu cinematográfico de estos dos espíritus sensibles e inquietos con la suerte del hombre contemporáneo.

EN LA MUERTE O EN LA VIDA

Tanto Camus como Kieslowski rehúsan, por otro lado, toda solución trascendente «clásica» u ortodoxa a las cuestiones que plantean —aunque Kieslowski sí confíe en unos valores trascendentes insertos en el propio individuo— al calificarla como «un suicidio filosófico del espíritu» por Camus, paso que habrían dado existencialistas como Kierkegaard o románticos como Dostoievski. Tanto el escritor como el cineasta navegarían entre el racionalismo que rechaza a un Dios que resolviera todos los problemas e interrogantes del hombre y la conveniencia de unos buenos sentimientos —bondad, honradez y salud; aunque no caridad, salvación ni santidad— entre los hombres.

Como Camus, el director de *Tres colores* buscará una respuesta al problema del mal y de la muerte, aunque tampoco él va a encontrar una solución que pueda ofrecer al espectador. Ante la perspectiva de la desolación y el suicidio como única salida, Camus se aleja del escapismo sartriano y se inclina por reconocer, asumir y encarar la muerte como viene: entiende que la única propuesta digna es enfrentarse lúcidamente a la muerte en un mundo de muerte, para salir después enaltecido y con la belleza en un eterno retorno. En este punto, Kieslowski se separa del escritor y deja una rendija a la esperanza al ofrecer a sus personajes —y al espectador— el amor y la solidaridad como la mejor manera de alcanzar la felicidad: su enfrentamiento no es con la muerte sino con la vida, en un intento de conocimiento propio que permita asumir la fragilidad y las limitaciones de la existencia. También se distancian en su postura moral, inexistente en Camus, y fundamentada y apoyada en la propia conciencia en Kieslowski, para quien sí hay unos valores claros en la actuación individual y social, aunque no deban venir impuestos desde fuera.

Hasta aquí, hemos visto cómo Kieslowski asume algunos elementos de los personajes de Camus, que van desde la dicha de Sísifo a la tragedia de Calígula, desde la aceptación de la muerte hasta el sentido de culpabilidad de Tarrou o la solidaridad y honradez de Rieux.

ALGUNAS DIVERGENCIAS

En su siguiente obra, *Los justos* (1949), Camus nos presenta a un personaje, Kalieyef, que antepone la causa de quienes están sumidos en el dolor y la injusticia a su propio amor por Dora, lo que le lleva a participar en una revolución que se convertirá en fuente de dudas y escrúpulos: sumidos en un sentimiento de culpabilidad (como Tarrou), ambos se inmolan solidariamente y se entregan a la

muerte (como Rieux), esperando así encontrar la paz y una dicha confundida con el amor, a la vez que se aplicaba la justicia y se resolvía el problema del mal. En este sentido, Kieslowski no participa del concepto de muerte y terrorismo como camino para el amor, pero sí de los principios de solidaridad y sacrificio por amor —no por un ideal, sino por una convicción personal—; también comulga con Camus en la realidad de la unión en la dicha... más allá de la muerte, y con el sentido de una responsabilidad de los propios actos... que le llenan de angustia y le impiden erigirse en autoridad para juzgar a nadie. Así, frente al sacrificio trágico que Camus impone a Kalieyef y Dora para redimir su culpa de asesinato, Kieslowski opta por un sacrificio cotidiano en una actitud abierta y de servicio a los demás.

En *El rebelde* (1951), Camus defiende el respeto a la naturaleza humana y la ayuda entre los que forman la familia de los hombres, hasta la rebelión frente al tirano o las ideologías nihilistas surgidas tras el asesinato del rey o de Dios. Ahora el ataque va dirigido contra la Iglesia, que impediría cualquier cambio al tener respuestas divinas para todas las injusticias, y que anularía la razón hasta conducir al hombre a la pasividad en los afanes terrenales. También Kieslowski busca soluciones humanas al margen de las argumentaciones espirituales —sin negarlas explícitamente—, pero se muestra más respetuoso con la Iglesia. Por otra parte, ambos se mueven en una órbita utópica e ingenua que pretende construir una «fraternidad de los humillados», lejos del individualismo o del nihilismo que llevan a la indiferencia y la soledad, y con ellas a la pérdida de la libertad.

En todo lo expuesto hasta aquí, vemos en Camus un intento por explicar el sentido de la vida partiendo de la dicha y por encontrar respuestas al mal y a la muerte, pero dentro de un racionalismo que parte del a priori de la negación de Dios, sin una reflexión seria. Digamos que su incredulidad es fruto de su ignorancia religiosa y de su resentimiento, y la lealtad a su lógica le conduce a conceder a la muerte de los justos un valor redentor. Algo semejante sucede con Kieslowski al criticar una religión impuesta —llevado quizá por unos testimonios no ejemplares— y reducir la fe a ideología, aunque en su caso no se pueda hablar propiamente de un rechazo de Dios.

Tras *L'été*, en 1956 Camus escribe *La chute*. El protagonista, Clamance, es un abogado criminalista que lleva una vida de éxitos profesionales y sentimentales hasta que descubre su vacío interior: la falta de valor y amor para auxiliar a una mujer que se ha tirado al río provocan un sentido de culpabilidad que no logra transmitir a sus amigos; desesperado por la hipocresía humana, se abandona a una loca vida de amores lujuriosos o se esconde tras el silencio cobarde: esta senda de anulación de sus emociones se demostrará imposible cuando, en un viaje por el Atlántico, vea un bulto negro que flota en el mar y renazcan sus remordimientos. En esta historia apreciamos muchos elementos comunes con la película *Azul*: unos sentimientos trágicos que brotan con fuerza desde el interior, una conciencia que habla y que debe liberarse de miedos del pasado, o una llamada a la reflexión y a no huir de la verdad.

También se puede rastrear el pesimismo y la desesperación de Clamance en otros personajes de Kieslowski, que se cuestionan la verdad de un amor que frecuentemente no esconde sino egoísmo, vanidad o la propia necesidad de sentirse útiles: son cuestiones que el juez de *Rojo* —trasunto de un Clamance aislado y amargado— plantea a Valentine y que reflejan el poso escéptico del pensamiento kieszlowskiano. Pero a diferencia de Camus, el polaco siempre deja un resquicio de esperanza por medio del amor, pues no niega la posibilidad de amar, sino que simplemente advierte que muchas veces la superficialidad y el consumismo reinante hacen que se desvirtúen realidades más hondas y sublimes.

AL FINAL, EL AMOR

En las seis novelas cortas de *L'exil et le royaume* (1957), Camus parece finalmente elegir a personajes solidarios que sí han sabido amar —a diferencia de Clamance—, dejando una puerta abierta a la regeneración de Tarrou, Rieux, Kaliayef o Clamance, como si se trataran de un único personaje con el que ha recorrido la vida —y que permitiesen seguir la evolución de su pensamiento—, con bajada a los infiernos incluida. Algo semejante ocurre con la obra de Kieslowski, cuyo juez de *Rojo* sería el último eslabón de unos seres que han buscado la felicidad y la verdad —en su trabajo primero y en su labor de espionaje después—, y que sólo la han encontrado al entrar en contacto con el amor, con una Valentine pura e inocente: ella vendría a ser la segunda oportunidad que la vida le ofrece, la misma que Clamance pide a la mujer que descubre flotando en el mar, porque necesita el perdón de su arrepentimiento⁷. Camus ha evolucionado del amoralismo inicial a la conciencia moral, y ya no explicita su ateísmo aunque siga rechazando a Dios; como Kieslowski, puede decirse que vislumbraba la existencia de realidades espirituales por encima de lo meramente sensible.

A modo de conclusión, podríamos resumir las afinidades y divergencias entre ambos artistas bajo los epígrafes de un «Camus o la honradez desesperada» —expresión acuñada por Charles Moeller— frente a un «Kieslowski o la honradez resignada», al ver cómo los dos parten de un principio de honestidad en su búsqueda de la felicidad y el sentido de la vida, aunque desembocasen en realidades distintas. Por último, hay que reseñar que, en el momento de sus respectivas muertes, Camus preparaba una trilogía sobre el amor humano, mientras que Kieslowski había esbozado los guiones para una nueva trilogía sobre el cielo, el purgatorio y el infierno: otro indicio de la sintonía de estos dos espíritus inquietos, dubitativos e inconformistas que dejó el siglo pasado.

NOTAS

1 «Siempre estoy de acuerdo con Camus. La verdad de sus escritos me conmueve. Como me conmueve la compasión que siente por las personas de las cuales está obligado a decir tanto mal. Siente una gran tristeza frente al mundo. El mundo no es mejor cada vez ni lo será nunca» (entrevista de Monique Neubourg a Kieslowski, publicada en el *pressbook de Azul*, pág. 20.; también aparece en la entrevista de Eric Lebiot, *Première*, septiembre 1993).

2 Entrevista de Carlos F. Heredero a Kieslowski, revista *Dirigido* por n.º 219, pág. 43.

3 Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo*, tomo I, pág. 55, Ed. Gredos, Madrid, 1960.

Moeller recoge la distinción de Gabriel Marcel entre «ateísmo» —imposibilidad de elevarse a lo espiritual, con una negación de Dios y de la racionalidad de su conocimiento— y «antiteísmo» —imposibilidad de pretender que Dios exista y de esperar en Él—, para concluir que Camus oscilaría según momentos y conveniencias entre una y otra postura.

4 En una obra posterior, *Calígula*, Camus dirá que «si nada tiene sentido, todo está permitido, porque todo es indiferente», dando un tono más existencialista a su desconfianza hacia la ideología política.

5 Krzysztof Zanussi, *La peculiaridad del cine polaco*, en *Nueva Revista*, nº 78, noviembre-diciembre 2001, pág. 105.

6 Para una mejor comprensión de los acontecimientos referidos, y recogidos en las mencionadas películas, puede consultarse el libro *Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor*, págs. 3840. Julio Rodríguez Chico, EIUNSA, 2004.

7 Clamance sufre una herida incurable y clama angustiosamente a la mujer suicida que se vuelva a tirar al río para que tenga la oportunidad de hacer el bien. Es la necesidad de perdón para la propia redención que Kieslowski recoge, por ejemplo, en *Decálogo 8*.

Fecha de creación

30/11/2005

Autor

Julio Rodríguez Chico

Nuevarevista.net