

# El valor expresivo del color en el cine de Kieslowski e Idziak

## The Expressive Value of Color in the Cinema of Kieslowski and Idziak

Iñaki LAZKANO ARRILLAGA  
Universidad del País Vasco  
[inaki.lazkano@ehu.es](mailto:inaki.lazkano@ehu.es)

Recibido: 22 de octubre de 2013

Aceptado: 13 de marzo de 2014

### Resumen

La inmensa mayoría de las películas otorgan una función meramente formal al color. Aún así, los cineastas y teóricos más inquietos han reivindicado siempre el valor expresivo del color en el cine, puesto que consideran que la expresión cromática debe tener un fiel reflejo en el contenido del filme. La obra conjunta de Krzysztof Kieslowski y Sławomir Idziak, su director de fotografía predilecto, es un claro exponente de dicha corriente. No solo porque el tándem polaco dota de significado al color y contribuye con ello a revelar el mundo interior de los protagonistas de sus películas, sino, sobre todo, por la diversidad y originalidad de su estrategia cromática.

### Palabras clave

Kieslowski, Idziak, color, memoria, esperanza.

### Abstract

The immense majority of films give a merely formal function to color. Even so, the most enterprising filmmakers and theoreticians have always defended the expressive value of color in cinema, as they consider that chromatic expression should find a faithful reflection in the film's content. The joint work of Krzysztof Kieslowski and Sławomir Idziak, his favourite director of photography, is a clear example of this current. Not only because the Polish duo endows color with meaning and contributes in this way to revealing the inner world of their films' protagonists, but, above all, because of the diversity and originality of their chromatic strategy.

### Keywords

Kieslowski, Idziak, color, memory, hope.



## 1. La semántica del color

Desde que a mediados de la década de los treinta del pasado siglo se estandarizó el uso del color en el cine, los teóricos y cineastas más inquietos han reivindicado su valor expresivo. Siegfried Kracauer, en concreto, consideraba esencial que el color tuviera un significado. En su célebre ensayo *Sobre la estética del cine en color* el pensador alemán estima que la expresión cromática en el cine no puede limitarse a ser un motivo meramente formal (Kracauer, 2009: 170-177). Más allá de su valor estético, el color debe reflejarse también en el contenido del filme.

Las cavilaciones de Kracauer coinciden, en gran medida, con las reflexiones del cineasta soviético Sergei M. Eisenstein. El director de *El acorazado Potemkin* (Eisenstein, dir., 1925) precisamente reclama para el color la misma atención dispensada a los demás elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico que sirve para expresar el contenido de una película:

Pero si el Color es, por esencia, un medio de expresión de la vida, su capital trascendencia debe favorecer la expresión del arte. La historia de la cultura muestra que el Color es el medio plástico más expresivo y que, en lugar de limitar, amplía el campo del artista. Precisamente por ello, el empleo del Color exige un conocimiento amplio de sus posibilidades, de sus recursos y de su influencia sobre los sentidos del espectador. No puede, por tanto, fotografiarse una película utilizando material sensible a los colores sin que éstos estén ligados a la esencia misma del filme. (Eisenstein, 1989: 286)

Eisenstein creía firmemente en la semántica del color, en el hecho de que la expresión cromática se tiene que plasmar en el plano del contenido. Asimismo, teorizó sobre su economía, sobre la importancia que adquiere un color que aparece solamente en un instante de la película. El artista y escritor escocés David Batchelor analiza en su interesante libro *Cromofobia* cómo el maestro soviético llevó su manifiesto del color a la práctica en *Iván el terrible II: La conjura de los boyardos* (Eisenstein, dir., 1958):

La atmósfera de traición, conspiración y paranoia está grabada con una tenue luz grisácea, y con alargadas sombras de color negro. Hasta el momento en que Iván organiza un gran banquete. En este punto, el filme se torna en rojos lívidos y dorados, mientras los invitados (entre quienes se encuentran la mayoría de los enemigos del zar) beben, bailan, cantan y se desploman. Es un momento de exceso, embriaguez y mascarada, y por ello está empapado de color. Éste desaparece cuando termina la fiesta y la gente se desplaza a la catedral para

congregarse en su interior. La conjura queda al descubierto, e Iván consolida la base de su poder. La escena final lo muestra en su trono: seguro, magnánimo y Terrible. Y con ella regresa el color. (Batchelor, 2001: 45-46)

Pese a la lucidez de dichas meditaciones y de otras certeras aportaciones teóricas que surgieron con el advenimiento del color, la inmensa mayoría de las películas asignan, aún hoy, una función exclusivamente ornamental a su componente cromático. No se plantean, en absoluto, la cuestión de las posibilidades expresivas que ofrece dentro del cine, sino que se limitan a explotar la vertiente estética del color en todas sus manifestaciones. Esa superficialidad cromática, muy propia de la industria cinematográfica norteamericana, alcanza cotas máximas en largometrajes como *La celda* (Singh, dir., 2000), película cuyo excelso colorido no busca más que epatar al espectador.

No obstante, existen creadores que se han rebelado contra la insustancialidad estética dominante, cineastas que han asumido el legado de Eisenstein y han profundizado de manera perspicaz en las posibilidades expresivas del color dentro del cine. El contraste cromático que caracteriza *La ley de la calle* (Coppola, dir., 1983) es buena prueba de ello. Francis Ford Coppola nos muestra un universo en blanco y negro que es fiel reflejo del grave daltonismo que sufre uno de los protagonistas. La monocromía solo se rompe en las escenas en las que éste observa a los peces luchadores de Siam en la tienda de animales. El color, en efecto, no posee una función estética. Es más, su irrupción está plenamente justificada desde un punto de vista temático. No en vano Coppola utiliza el valor expresivo del color para construir la metáfora central de la historia: los peces de colores confinados en el acuario y abocados a un destino trágico que representan a los protagonistas. J. A. Souto Pacheco descifra con clarividencia la fuerza alegórica que atesora dicha imagen:

El título original, *Rumble Fish*, es ilustrativo como metáfora del film. El pez cautivo que no puede vivir en contacto con los demás, a causa de sus instintos destructores, está fotografiado siempre en color, mientras vemos todo lo demás en blanco y negro. Solo veremos una vez a uno de los personajes en color. Será cuando la policía arreste momentáneamente a Rusty James. El reflejo de su imagen en el coche de la policía se convierte así en la analogía de los peces cautivos en la pecera. (Souto Pacheco, 2004)

Steven Spielberg emplea la misma estrategia cromática en *La lista de Schindler* (Spielberg, dir., 1993). A pesar de que la película está rodada casi

íntegramente en blanco y negro, en algunas escenas aparece una niña con un abrigo rojo. La niña deambula por las calles del gueto de Cracovia, donde los judíos son asesinados con total impunidad. Intentará escapar de su oscuro destino pero, finalmente, no podrá huir de la muerte. El color de su vestimenta, según el propio director,<sup>1</sup> es una metáfora del Holocausto. Una gran mancha roja de sangre. Enteramente visible, aunque ignorada. Una mancha de sangre clavada en la conciencia de todos aquellos que pudieron evitarlo pero no hicieron nada.

El contraste de carácter metafórico entre color y blanco y negro se expresa de manera manifiesta también en *Pleasantville* (Ross, dir., 1998). Gary Ross cuenta en este filme la historia de dos adolescentes atrapados en una *sitcom* en blanco y negro de mediados del siglo pasado. Ese universo gris que representa la ley y el orden permanece inmutable. Todo se repite. Nada cambia. Sin embargo, la monocromía que impera en la pequeña ciudad que da título a la película se irá desvaneciendo a medida que el color irrumpa en ella. Tal y como infiere Batchelor, el color adquiere un significado connotativo:

Pleasantville no es exactamente aquello en lo que Batjin estaba pensando al caracterizar el clasicismo hermético e inerte del arte estalinista, pero sí puede verse como un universo paralelo del McCarthismo. La llegada de los adolescentes avispados y cínicos –además de sorprendidos– procedentes de otra época proclama la llegada paulatina del color. Y con el color llega el desorden, la discontinuidad, la confusión, la pasión y, sobre todo, el sexo. Las cosas empiezan a cambiar, y Pleasantville comienza a desmoronarse. (Batchelor, 2001: 80)

La sociedad aparentemente idílica en la que viven los ciudadanos estadounidenses de clase media en la década de los cincuenta tiene un reverso tenebroso, puesto que tras el barniz de felicidad se esconde una comunidad dominada por el pensamiento único y en la que no hay lugar para los sentimientos. El color, empero, horada ese mundo gris en el que se encuentra inmersa la pequeña villa y se convierte en sinónimo de libertad.

Sin embargo, el valor expresivo del color no se circunscribe solamente a los filmes que mezclan color y blanco y negro. Desde que se normalizó el

---

<sup>1</sup> Steven Spielberg: «America and Russia and England all know about the Holocaust when it was happening, and yet we did nothing about it. We didn't assign any of our forces to stopping the march toward death, the inexorable march toward death. It was a large bloodstain, primary red color on everyone's radar, but no one did anything about it. And that's why I wanted to bring the color red» (en Anker, dir., 2004).

uso del color en el cine se ha complicado la percepción de su valor simbólico, existe cierta dificultad en la tarea de diferenciar entre lo expresivo y lo estético. Pero, como es natural, es en las películas íntegramente en color donde el autor experimenta más con el valor simbólico del mismo.

Adrienne Redd sostiene que Francis Ford Coppola se inspiró, precisamente, en una película en color –*Amenaza en la sombra* (Roeg, dir., 1973)– para diseñar el estilo cromático de *La ley de la calle*. El filme de Nicolas Roeg narra la historia de una pareja –Donald Sutherland y Julie Christie– que se traslada a Venecia para restaurar una vieja iglesia. Pero, realmente, lo que busca es superar la pérdida de su hija. No se trata de una película en blanco y negro que incluya color y utilice dicho contraste cromático como estrategia expresiva. La película es íntegramente en color, pero hace un uso muy connotativo del color rojo. En la escena de apertura, aparece una niña vestida con un chubasquero rojo que juega en las inmediaciones de una villa. El padre, que se encuentra en la villa junto a su mujer, comprueba que en una de las diapositivas de la iglesia que está analizando hay alguien vestido de rojo que lleva capucha. A continuación, un vaso cae sobre su mesa de estudio y observa como un líquido rojo mancha la filmina. Entonces, sale aterrado de la casa y descubre que su hija ha perecido ahogada en el estanque. Mientras abraza su cuerpo inerte, se intercalan planos detalle de la diapositiva que nos enseñan cómo se va extendiendo la mancha roja. Según Redd, el color rojo «is used highly symbolically to foreshadow the moments of horror» (Redd, 1999). El color rojo augura muerte.

M. Night Shyamalan dota al color rojo del mismo significado en el *El sexto sentido* (Shyamalan, dir., 1999). Aunque cumple una función narrativa explícita, dado que se emplea para enfatizar los momentos emocionales más intensos, adquiere a su vez un valor expresivo incuestionable. De hecho, el propio director reconoce la relación que surge entre el color rojo y la muerte en la película: «Con el color rojo indicamos todo lo del mundo real que ha sido contaminado por la otra dimensión».<sup>2</sup> El color rojo, la muerte en definitiva, impregna el filme desde el inicio hasta el final. Anna (Olivia Williams), la esposa de Malcolm (Bruce Willis), viste de rojo tras la muerte de su marido y el globo rojo que asciende a través de la escalera del mismo color guía a Cole (Haley Joel Osment) al desván en el que gime un alma en pena. La madrastra que envenena a su hija es la única

---

<sup>2</sup> Entrevista a Night Shyamalan («Rules and Clues»). Contenido extra del DVD de la película *El Sexto Sentido*.

persona que lleva un vestido rojo en el velatorio y rojos son también el pomo de la puerta del sótano de la casa de Malcolm, las pastillas antidepressivas de Anna y la tienda de campaña en la que Cole se encuentra con el fantasma de la niña asesinada.

Pero no siempre el color rojo significa muerte. Comúnmente, se utiliza como sinónimo de pasión. En *El último emperador* (Bertolucci, dir., 1987), en cambio, representa el nacimiento y la vida. Vittorio Storaro, director de fotografía del filme, establece una analogía entre la vida de Pu Yi (John Lone) y la luz. De este modo, a cada etapa de la vida del protagonista le corresponde un diferente tono de luz: «Cuando se corta sus propias venas, ve por primera vez en rojo. El rojo es el color del principio, nuestro color al nacer. Él estaba naciendo al ver la sangre, estaba recordando que había nacido emperador» (Glassman, McCarthy y Samuels, dirs., 1992).

En las películas que Bertolucci y Storaro rodaron conjuntamente se percibe una singular sensibilidad cromática. El color es esencial y contiene un significado simbólico la mayoría de las veces. *El conformista* (Bertolucci, dir., 1970), sin duda alguna, refleja a la perfección el peso connotativo de los colores en el cine del tándem italiano. Se trata de una adaptación de la novela homónima de Alberto Moravia y cuenta la historia de un hombre corriente que abraza el fascismo con el único propósito de encajar en la sociedad. La primera parte de la película está ambientada en Roma y Storaro separa luz y sombra de manera rotunda con la intención de mostrar un retrato claustrofóbico de la sociedad italiana bajo el régimen de Mussolini. Cuando Marcello Clerici (Jean-Louis Trintignant) llega a París, empero, todo cambia. La luz se une a la sombra y el color azul se adueña de las imágenes: «France represented a place of freedom for Italians. Leonardo da Vinci said that the union of light and shadows created colors, and so I felt that this section of *The Conformist* in Paris should be filled with the color blue, which is the color of freedom» (Goodridge y Grierson, 2011: 82).

Dos años después, Bertolucci y Storaro situaron en la capital francesa *El último tango en París* (Bertolucci, dir., 1972). En esta cinta, el color naranja ocupa el lugar del azul. Los protagonistas de la película viven su historia de sexo y amor en un París invernal. El color naranja representa la pasión de ese amor, la emoción. Pero, asimismo, es el color de la puesta de sol. Un color que caracteriza el periodo de vida en el que se encuentra inmerso el personaje de Marlon Brando. El ocaso de su existencia.

Con todo, en ciertas ocasiones, el valor expresivo no es exclusivo de un único color. De hecho, algunos autores juegan con una amplia gama de

colores para expresar una sola idea. Andrea Echeverri, al referirse al uso narrativo del color, cita un caso que se adecua perfectamente a lo expuesto:

Otro ejemplo igualmente interesante lo ofrece Tim Burton en varias de sus películas, y en especial al separar el mundo de los vivos y los muertos en *El cadáver de la novia*<sup>3</sup> (2005): al primero lo dota de sombras y oscuridad, y al segundo de colores vivos y brillantes, como una paradoja respecto al pensar común y a la representación icónica habitual de la vida y la muerte. (Echeverri Jaramillo, 2011: 25)

En efecto, Tim Burton en *La novia cadáver* (Burton, dir., 2005) asigna colores diferentes al mundo de los vivos y al de los muertos. La vida está reflejada con colores apagados, mientras el Más Allá es un universo multicolor. Tras esta opción cromática, más que una apuesta estética, existe una filosofía muy presente en Burton desde sus inicios como cineasta: la empatía con los diferentes, la solidaridad con los marginados por la sociedad.

Asimismo, en la secuencia con la que da inicio *Terciopelo Azul* (Lynch, dir., 1986), David Lynch manipula los colores con la intención de acentuar la imagen idílica del pueblo en el que está enmarcada la historia. Un cielo de azul inverosímil, una verja de color blanco impoluto, unas rosas de rojo intenso... Los colores están saturados a semejanza de las fotografías artísticas de William Eggleston,<sup>4</sup> y ese excesivo cromatismo, lejos de conferir naturalidad a las imágenes, delata una artificiosidad rebuscada. Al final, todo desemboca en un oscuro plano detalle de contraste que muestra la pelea de dos insectos negruzcos bajo el césped de un precioso jardín. A la sombra de ese conjunto cromático, precisamente, se esconde la metáfora

---

<sup>3</sup> La película *Corpse Bride* (2005) se estrenó en España bajo el título de *La novia cadáver*.

<sup>4</sup> William Eggleston (1939) es uno de los fotógrafos contemporáneos más insignes. Al inicio de su carrera artística estuvo especialmente influenciado por la obra de Robert Frank. En la década de los sesenta, fue pionero en el uso del color en la fotografía artística y contribuyó a su reconocimiento. Su fotografía posee una gran riqueza cromática y habitualmente refleja objetos y paisajes cotidianos. Las secuencias iniciales de *Terciopelo Azul* son un homenaje confeso de su director a la obra fotográfica de Eggleston. Asimismo, la influencia de la fotografía de este artista estadounidense se percibe también en las películas de cineastas de la talla de Gus Van Sant, Sofia Coppola y los hermanos Coen. El filme *William Eggleston in the Real World* (Almerayda, dir., 2005) es un documento idóneo para conocer mejor al autor y su obra; puesto que, además de abordar la figura del artista, profundiza de manera incisiva en su arte fotográfico.

que recorre todas las películas de David Lynch: «Así es como yo veo América. Hay un aspecto muy inocente e ingenuo en la vida americana, y también hay horror y maldad. Es todo. *Terciopelo azul* es una película muy americana» (en Rodley, 1998: 224).

Tras esta amplia introducción sobre el valor expresivo del color, se abordará desde idéntica perspectiva la singularidad de la obra conjunta de Krzysztof Kieslowski y su director de fotografía Slawomir Idziak –*No matarás* (Kieslowski, dir., 1988), *La doble vida de Verónica* (Kieslowski, dir., 1991) y *Azul* (Kieslowski, dir., 1993a)–. En suma, se analizará el aspecto cromático de esas obras en términos de significación. Porque, tal y como afirma Santos Zunzunegui, «el color también habla, o si se quiere, significa» (Zunzunegui, 1989: 126).

## 2. *No matarás*, el punto de inflexión cromático

Aunque al inicio de su carrera cinematográfica no se observa un especial interés por el uso de los códigos cromáticos en el plano connotativo, el cortometraje documental *El punto de vista de un vigilante nocturno* (Kieslowski, dir., 1977) constituye un precedente significativo de la posición que adoptará Kieslowski en las películas que rodará junto a Idziak años más tarde. El director polaco muestra en este filme la vida del guarda nocturno Marian Osuch, un fanático de la ley y el orden partidario de la pena capital, que vigila y controla a sus vecinos constantemente. Osuch es la encarnación de la sociedad totalitaria a la que se enfrenta Kieslowski. Y, tal como explica Serafino Murri, el color aquí no cumple una función referencial, sino que adquiere un valor expresivo evidente:

Técnicamente, *El punto de vista de un vigilante nocturno* se sirve poéticamente de una intuición del director de fotografía Witold Stok: el uso de la vieja película Orwo producida en Alemania del Este, una película muy sensible, que alteraba la naturaleza de los colores de las imágenes, todas ellas tan cargadas que podían reflejar simbólicamente la visión alterada del mundo expresada por el protagonista. (Murri, 1998: 66)

Ciertamente, los colores vivos y nada realistas de la película no tienen una función meramente estética. Kieslowski los utiliza, en gran medida, para resaltar la visión distorsionada de la realidad que manifiesta el protagonista; su insólita subjetividad. La distorsión cromática es, pues, un fiel reflejo de la distorsión ideológica que sufre el vigilante nocturno. Y además, alberga una dura crítica al sistema establecido.



El punto de inflexión cromático en términos de significación llegará, sin embargo, con *Decálogo 5* (Kieslowski, dir., 1989) y su versión extendida *No matarás*. No se trata, en absoluto, de la primera colaboración cinematográfica entre Kieslowski e Idziak, puesto que anteriormente trabajaron juntos en *El paso subterráneo* (Kieslowski, dir., 1974) y *La cicatriz*<sup>5</sup> (Kieslowski, dir., 1976a). No obstante, en ninguna de las obras citadas tenía el color un valor determinante. La primera de ellas, se rodó en blanco y negro y parece estar influida por la *nouvelle vague*. *La cicatriz*, por su parte, es una película de estilo documental en la que el color tiene un carácter descriptivo.

*Decálogo 5* es, sin lugar a dudas, la película más descarnada de Kieslowski. Narra el drama de Jacek, un chico solitario y atormentado que deambula por las calles de Varsovia y comete un crimen sin sentido. Meses después, será condenado a muerte y ejecutado ante la impotencia de su joven abogado. Si la historia ya de por sí es muy dura, su tratamiento visual la hace insoportable. Ello se debe a que la fotografía de Idziak incrementa de manera ostensible la crudeza de las imágenes a través de la utilización de filtros de color verde.

El uso de filtros de color con fines expresivos no es nada nuevo en el mundo del cine. Maestros de la luz como Storaro son auténticos expertos en su utilización. Pero incluso en la época dorada de Hollywood su uso era relativamente frecuente. Néstor Almendros, en uno de sus ensayos, detalla cómo fueron utilizados los filtros de color en la película *Moulin Rouge* (Huston, dir., 1952):

Elisofon utilizó cristales coloreados (llamados filtros por los fotógrafos) que colocados delante del lente de la cámara determinaban el color dominante en cada escena. Había que imitar también, en cierto modo, los tintes de los cuadros de Tolouse-Lautrec; así, por ejemplo, los momentos que transcurren en el Molino rojo tienen un tono violeta y rojizo, mientras que en las habitaciones del pintor dominan los verdosos y azules. (Almendros, 1992: 53)

Idziak, liberado de las cadenas del Modelo de Representación Institucional, va más allá. Kieslowski le otorga total libertad para diseñar la

---

<sup>5</sup> Idziak aparece también en los títulos de crédito del cortometraje *Klaps* (Kieslowski, dir., 1976b). No se incluye en el texto porque se trata de un filme de seis minutos compuesto por material de rodaje no editado de la película *La cicatriz* (Kieslowski, dir., 1976a).

forma visual de la película y, en consecuencia, se convierte en coautor de la misma, dado que su radical estilo visual transforma la historia y propone una película diferente. Así las cosas, debido al uso constante de filtros, el color verde impregna toda la película y *contamina* su universo. Además, el director de fotografía polaco añade a las imágenes un efecto máscara. Un efecto borroso en el contorno de la imagen.

Pese a todo, tal como reconoce Idziak, el estilo visual refleja la idea central que subyace en la película, el mensaje que Kieslowski y el propio Idziak pretenden trasladar al público evitando la mordaza de la censura. Una vez más, el color significa. El color verde se convierte en mensaje: «Utilizamos filtros muy fuertes con predominio del verde para enfatizar el estilo póster de la película y lo que yo llamaba *la poesía de la suciedad* para mostrar la desagradable realidad en la que vivíamos». <sup>6</sup>



Fig. 1. El asesinato del taxista. Filtros de color verde y efecto máscara.

Tras el color verde que *infecta* las imágenes de la película se percibe una despiadada crítica de la sociedad polaca de finales de los ochenta del pasado siglo, un oscuro retrato de la desesperanza que afligía a los ciudadanos polacos bajo el régimen comunista. El tono verdusco que afea la fotografía es, en realidad, una cruel metáfora de esa enfermiza sociedad polaca. El mundo es sucio, horrible y no hay esperanza posible. Además, el efecto

---

<sup>6</sup> Entrevista al director de fotografía polaco Slawomir Idziak. Contenido extra del DVD de la película *No matarás*.

máscara que frecuentemente ensombrece los contornos de la imagen agudiza la soledad de los individuos que pueblan ese universo tan hostil. Kieslowski, en una entrevista concedida a Danusia Stok, certifica esta interpretación del significado del estilo visual de la película:

*A Short Film about Killing* takes place in Warsaw. The city and its surroundings are shown in a specific way. The lighting cameraman on this film, Slawek Idziak, used filters which he'd made specially. Green filters so that the colour in the film is specifically greenish. Green is supposed to be the colour of spring, the colour of hope, but if you put a green filter on the camera, the world becomes much crueller, duller and emptier. (En Stok, 1993: 161)

A pesar de que Charles Eidsvik sostiene que la fealdad derivada de los filtros verdes es más acusada en *No matarás* que en *Decálogo 5*, el tratamiento cromático es muy similar (Coates, 1999: 85-86). El tono verdusco es notorio y se extiende durante todo el metraje en ambas versiones de la película. No en vano Idziak utiliza cerca de 600 filtros diferentes para lograr dicho efecto. En función de las características de cada plano, del número de personajes que aparece en pantalla o de si el rodaje se desarrolla en interiores o exteriores, elige distintos filtros de color verde.

El tono verde de las imágenes caracteriza el estilo visual del filme de principio a fin. No obstante, en algunas escenas ese aspecto cromático resulta más patente. Es el caso de la escena del asesinato del taxista. Si bien la franja parasol del taxi de la víctima colorea de verde su rostro durante gran parte de la escena, el efecto de los filtros verdes es evidente, sobre todo en la parte en la que Jacek golpea con una barra de hierro al taxista en la versión cinematográfica. Durante los primeros golpes, apenas se percibe la influencia de los filtros. Pero, súbitamente, el verde inunda el plano y el cielo se torna de color orina. A continuación, tras un plano detalle en el que el color rosáceo de la dentadura postiza de la víctima contrasta con el tono verdusco de la hierba y el barro que la circunda, Idziak hace uso del efecto máscara. El color verde perdura mientras los contornos de los planos del asesino y la víctima se oscurecen. Kieslowski e Idziak utilizan el efecto máscara aquí no sólo para evitar las partes no esenciales del cuadro, sino también para remarcar la soledad que invade tanto a la víctima como al asesino.

La soledad, precisamente, es el síntoma más palmario de la horrible enfermedad que asola la sociedad polaca de finales de la década de los ochenta. Kieslowski se sirve de la paleta verdusca de Idziak para retratar el

universo cruel y abyecto anteriormente aludido y emplea el efecto máscara para visibilizar la soledad del individuo atrapado en él:

I wanted to describe the Polish world, a world which is quite terrible and dull, a world where they hate each other, a world where people don't have any pity for each other, a world where they not only don't help but get in each other's way. A world where they repel each other. A world of people living alone. (En Stok, 1993: 160)

La cárcel en la que mantienen preso a Jacek es una alegoría de esa putrefacta sociedad polaca que condena a sus ciudadanos a la más inhumana soledad. El color verde permanece omnipresente en ella, pero su efecto se ve reforzado por la iluminación fluorescente del penal. Una iluminación verde que nos remite a *Vértigo* (Hitchcock, dir., 1958). Y, en especial, a la escena en la que James Stewart contempla a Kim Novak cuando sale del cuarto de baño del hotel. Idziak parece inspirarse en esa escena al establecer la estrategia cromática que impera en los interiores de la prisión. De hecho, si se tienen en cuenta los argumentos que Hitchcock expone en la famosa entrevista que concedió a François Truffaut, la lógica cromática es prácticamente idéntica:

Quando James Stewart seguía a Madeleine en el cementerio, los planos de ella la hacían bastante misteriosa, pues la rodamos a través de filtros de niebla; conseguíamos así un efecto coloreado de verde por encima del brillo del sol. Más tarde, cuando Stewart encuentra a Judy, la hice residir en el Empire Hotel de Post Street porque hay en la fachada de este hotel un anuncio de neón verde, que parpadea constantemente. Esto me permitió provocar de manera natural, sin artificio, el mismo efecto de misterio sobre la muchacha, cuando sale del cuarto de baño; está iluminada por el neón verde, vuelve verdaderamente de entre los muertos. (En Truffaut, 1974: 211-212)

La luz de neón de *Vértigo*, en efecto, se asemeja a la luz verde fluorescente presente en el interior de la cárcel de *No matarás*. Una luz intensa que baña de verde oscuro los pasillos de la prisión, el corredor de acceso a la celda de Jacek, y especialmente, la sala de ejecución. Es allí donde, bajo esa luz verdusca, ajusticiarán al joven asesino. En este caso, a diferencia de la película de Hitchcock, el color verde no está asociado al tema del pasado (Carlini, 1973: 5). Tal como se ha explicado con anterioridad, el color verde es una metáfora del mundo sucio, cruel y sin esperanza en el que se encuentran inmersos los polacos antes de la caída del

régimen comunista. Y, por consiguiente, la prisión se convierte en el microcosmos de esa pútrida sociedad polaca.



Fig. 2. La luz verde fluorescente impregna la sala de ejecución.

### **3. La doble vida de Verónica, el color como contraste**

En *Azul*, Kieslowski e Idziak profundizan aún más en el valor expresivo del color. Partiendo de la experiencia cromática extrema de *No matarás*, abren nuevos horizontes en el uso del color en términos de significación. Pero, entre ambos filmes, se sitúa *La doble vida de Verónica*, una película cuyo caudal cromático no ha sido reconocido en su justa medida.

*La doble vida de Verónica* cuenta la historia de dos jóvenes idénticas. Weronika vive en Lodz. Y Véronique, en Clermont-Ferrand. Weronika sueña con triunfar como cantante, pero su corazón es demasiado débil y fallece a causa de una crisis cardíaca durante su primer recital como solista. Tras su muerte, algo cambia en la vida de Véronique. La joven francesa renuncia a su carrera musical y lucha por descubrir el motivo de la soledad que la consume. Serafíno Murri descifra con suma lucidez la esencia del filme: «*La doble vida de Verónica* habla de una única vida como si fuese una luz refractada por dos rayos asincrónicos que caen en dos países distintos, iluminando de la misma manera lo que se encuentran» (Murri, 1998: 182). Es una película donde predominan las emociones. Sin ningún género de duda, la obra más poética y metafísica de Kieslowski.

La fotografía de Idziak juega con el contraste de los colores cálidos y fríos en *La doble vida de Véronica* y aísla totalmente a la protagonista de su entorno. Utiliza filtros amarillos, tonos dorados, para representar el universo onírico y etéreo de Véronique y diferenciarlo de la cruda realidad reproducida con colores apagados. No es, por supuesto, una mera opción formal. Kieslowski reconoce que dicha estrategia cromática obedece a cuestiones de contenido:

The same principle applies to *Véronique* but with the opposite effect. Here the world appears far more beautiful than it really is. Most people think that the world in *Véronique* is portrayed with warmth; this warmth comes from the actress, of course, and the staging, but also from the dominant colour, namely, this shade of gold. (En Stok, 1993: 186-187)

Según Julio Rodríguez Chico, la calidez cromática que impregna a Véronique guarda también un significado específico: «La fotografía se sirve de tonos verdosos para generar atmósferas oscuras en penumbra, o de una mayor exposición de luz o de filtros dorados para las escenas que suponen una intensa satisfacción y felicidad para la protagonista» (Rodríguez Chico, 2004: 257). Por tanto, Véronique simboliza la felicidad. Pero, también, la esperanza de un mundo mejor. Por ello es retratada con colores cálidos. El mundo que la circunda, empero, es cruel, oscuro y frío, dado que, como sucedía en *No matarás*, la realidad es terrible. En ese mundo, el cielo es de color ceniza e impera la luz verdusca.

Resulta interesante subrayar el hecho de que este contraste cromático se da, muy a menudo, en el interior del mismo plano y, primordialmente, en la primera parte de la película. En este sentido, la escena de la manifestación en la plaza de Cracovia es significativa. Weronika aparece nitidamente en primer plano, mientras las fuerzas antidisturbios quedan al fondo y fuera de foco. Ella viste un abrigo negro, pero el color rojo de su jersey y la calidez de su rostro contrastan fuertemente con el tono gris de los uniformes de la policía.

Sin embargo, la escena que expresa de forma más patente el contraste cromático que caracteriza a la película es la del recital de canto de Weronika. La luz de los focos del teatro colorea de verde el patio de butacas, el coro y la orquesta. Pero, pese a ello, en los primeros planos de la protagonista no se percibe tonalidad verdusca alguna. Incluso en las ocasiones en las que se muestran planos más abiertos, aunque en el fondo de la imagen aparezcan miembros del coro bajo la luz verde, la calidez cromática no abandona a Weronika.



Fig. 3. Weronika, en tono dorado. El coro, en tono verdusco.

El contraste cromático, aunque así lo parezca, no es exclusivo de la parte polaca del filme. En la escena que da inicio a la parte francesa, por ejemplo, la calidez cromática de los cuerpos desnudos de Véronique y su amante ocasional contrastan fuertemente con la luz verdusca que inunda el dormitorio. Asimismo, en el espectáculo de marionetas, el rostro de la protagonista soslaya también la luz verde que se extiende por el aula.

Como admite Kieslowski, el uso de los filtros de color en *La doble vida de Verónica* es similar al de *No matarás*. La diferencia estriba, esencialmente, en el tratamiento cromático dispensado a los personajes. En la versión extendida de *Decálogo 5*, el mundo es cruel, sucio y horrible. El color verdusco, por tanto, enfatiza esa sensación y, a su vez, se convierte en metáfora de ese ominoso universo. Los filtros verdes no discriminan en absoluto. No solo colorean de verde oscuro la escena, sino también los personajes. En palabras de Charles Eidsvik, los personajes son teñidos con la misma tonalidad que los fondos (en Woodward, 2009: 152). En suma, no hay distinción cromática entre Jacek y su entorno.

En *La doble vida de Verónica*, en cambio, mientras Véronique aparece entintada en colores cálidos, los tonos verduscos se adueñan de los fondos. Kieslowski e Idziak varían de manera significativa su estrategia, separando cromáticamente a los personajes de su entorno. A pesar de que el mundo

que habita la protagonista es atroz e implacable, ella no se pliega ante esa cruda realidad, puesto que los colores cálidos con los que es representada la extirpan de su sombrío contexto. La calidez cromática con la que se retrata a Véronique, además de felicidad, implica esperanza.

En definitiva, el contraste cromático tiene su lógica correspondencia en el ámbito de la significación. En los filmes de la época polaca de Kieslowski, en *No matarás* sobre todo, la desesperanza corroe las entrañas de los protagonistas. El pesimismo existencial anega el universo filmico del director polaco y sus personajes quedan inmersos en una fútil realidad huérfana de anhelos. Es por ello por lo que se confunden con su oscuro entorno y acaban siendo asimilados por el color verdusco de la desesperanza. En *La doble vida de Verónica*, por el contrario, Véronique, a diferencia de Jacek, dispone de una segunda oportunidad para enmendar sus errores y transformar su destino. La esperanza irrumpe repentinamente y su color es cálido, un color dorado que resquebraja los pilares de ese mundo despiadado.

#### 4. *Azul*, el color de la memoria

Kieslowski medita sobre el lema oficial de la República francesa –Libertad, igualdad y fraternidad– en *Tres Colores*, su célebre trilogía. Cada película, cada uno de los colores de la bandera francesa, representa, aparentemente, un ideal: *Azul*, la libertad; *Blanco* (Kieslowski, dir., 1993b), la igualdad; y, *Rojo* (Kieslowski, dir., 1994), la fraternidad. Sin embargo, el director polaco traslada dichos principios de carácter universal a la esfera íntima del ser humano con la intención de mostrar las contradicciones que se originan en el ámbito emocional del individuo. Así, en palabras de Murri, libertad, igualdad y fraternidad «son categorías racionales que regulan las relaciones de convivencia en la sociedad, pero que en la experiencia concreta se convierten en axiomas carentes de significado, refutados por *las emociones*» (Murri, 1998: 192). En el caso de *Azul*, lo expuesto es evidente. De hecho, la primera entrega de la trilogía, más que una apología de la libertad, constituye una honda reflexión sobre su imposibilidad.

Pero, si el color azul finalmente no representa la libertad, ¿qué significado adquiere en la película? Marek Haltof responde a este interrogante de manera muy precisa: «The colour blue, apart from its immediate connotations with sadness and melancholy, clearly stands for the past» (Haltof, 2004: 129). En otras palabras, el color azul es, en esencia, una metáfora de la memoria. Julie (Juliette Binoche) ha perdido a su marido y su



hija en un terrible accidente de tráfico. Tras la tragedia, se siente incapaz de asumir lo ocurrido y se refugia en la soledad, el olvido y la renuncia a los sentimientos. Cree que si no ama, no sufrirá. Y, por consiguiente, será libre. Pero no hay vida sin amor y, además, es inútil luchar contra los recuerdos, combatir contra el color azul de la memoria.

Idziak, al igual que en sus anteriores filmes, utiliza filtros de color también en *Azul*. La novedad, en cambio, está en el tratamiento del color azul. El director de fotografía de Kieslowski, tal y como Geoff Andrew sostiene, no busca un contraste cromático entre personaje y fondo, sino proyectar el mundo interior de Julie en los objetos y espacios que la rodean: «Throughout the film the colour blue is not used as a symbol of *freedom*, but to create moods of melancholy and coldness, and to draw attention to the resonant emotional associations conjured up by objects and places in Julie's mind» (Andrew, 1998: 25).

El pasado de Julie está teñido de un azul lacerante, ya que los objetos de dicho color la retrotraen a un tiempo perdido. Evocan una felicidad marchita. La mayoría de los objetos azules –la piruleta, la lámpara de cristales y la habitación infantil– están estrechamente relacionados con su pequeña hija. Su pérdida más dolorosa. Y, los demás objetos –la carpeta azul y las partituras del concierto– le recuerdan a su marido.

La lucha que Julie emprende contra la memoria implicará la ruptura con su pasado. Y, como consecuencia de ello, la eliminación de esos objetos cromáticamente acentuados en el plano formal de la película. Vaciará la habitación azul de su hija, pondrá en venta la casa familiar y se mudará a un piso del centro de París, destruirá las partituras del concierto para la Unificación Europea que estaba componiendo su marido, y, finalmente, masticará con angustia una piruleta azul de su hija que conservaba en el bolso desde el día del accidente.

A pesar de todo, no podrá desprenderse de la lámpara de cristales de color azul de la habitación de su hija y la llevará consigo a su nuevo hogar. Esa lámpara de collares de lágrimas azules es la metáfora de su derrota. La escena en la que Julie cuelga la lámpara en la sala, precisamente, anticipa su fracaso en la lucha que mantiene contra la memoria. Al final de la misma, Julie mira fijamente la lámpara azul que ilumina su rostro. La acaricia brevemente y retira la mano de inmediato. Entonces, surge el puño que se hirió contra un muro al tratar de mitigar su dolor interior. Se resiste, aunque termina por bajar la cabeza ante la lámpara azul. En ese preciso momento, es plenamente consciente de que le será imposible enterrar el recuerdo de su hija. Sabe que no hay ruptura posible con el pasado.



Fig. 4. Julie y la lámpara azul que evoca el recuerdo de su hija fallecida.

Los objetos de color azul constituyen una parte significativa de la estrategia cromática que despliega Idziak en *Azul* con el fin de reflejar el mundo interior de Julie. Asimismo, utiliza luces azules saturadas con idéntico resultado. Así lo explica el director de fotografía polaco en una amplia entrevista en la que incide en el aspecto cromático de la película:

Well I decided to use the colour blue as a kind of dramaturgical colour – a colour which has a meaning; we tried not to exaggerate so we don't have too much blue on the actual locations apart from the blue notes and maybe two or three other elements. Mostly blue happens as light coming at the most important moments of the film [...]. So we keep the film with a warm atmosphere and having quite strong, very aggressive blue at important moments. The blue we are having is the strong, aggressive, artificial [...] which has nothing to do with the natural blue that is already around. (Amos, 1995)

Las escenas de azul saturado reflejan la soledad de la protagonista. Es, precisamente, en esa situación cuando resulta más vulnerable ante los embates de la memoria. Y, a este respecto, tan significativos son los objetos azules como las luces de color azul que invaden su rostro. La acometida más agresiva de la luz azul acontece en una pequeña terraza del hospital. Poco después del funeral de sus seres queridos, Julie duerme plácidamente en una butaca. Pero, de repente, la música del concierto para la Unificación Europea la despierta de modo brusco y una luz azul inunda el plano, su rostro. Son los dolorosos recuerdos del pasado.

Kieslowski acentúa ese sentimiento de dolor con el que la memoria sacude a la protagonista con un original recurso que utilizará en lo sucesivo. Se trata, en concreto, del fundido a negro prolongado. El fundido a negro se usa en la gramática cinematográfica como signo de puntuación e implica, en la mayoría de las ocasiones, una elipsis temporal. El director polaco, en cambio, le otorga un sentido muy diferente. La pantalla en negro se prolonga durante unos segundos, mientras suena la música antes mencionada. En ese intervalo, el tiempo queda en suspenso para todos los personajes excepto para Julie. Rodríguez Chico revela de manera pertinente el significado de dicho recurso: «La funcionalidad de los fundidos en negro estriba en llevarnos a revivir la dureza de la soledad de Julie, a la vez que deja traslucir su violenta lucha interior con cualquier recordatorio del pasado perdido» (Rodríguez Chico, 2004: 102). Por tanto, la lucha interior contra la memoria que la protagonista mantiene en el filme, además de cromáticamente, se manifiesta también a través del fundido a negro prolongado.

Tras esta escena que combina el efecto de la luz azul en el rostro de Julie y el fundido a negro prolongado, ambos recursos se complementan de manera independiente durante la película. La luz azul que se refleja en el rostro de la protagonista y simboliza su lucha interior contra el pasado aparece, principalmente, en la soledad de la casa familiar. En un momento dado, Julie lee la partitura del concierto inacabado y la cámara muestra mediante varios planos detalle las notas musicales escritas en un papel blanco de tonalidad azul. A medida que la protagonista va leyendo esas notas, la música de un piano las interpreta extradiegéticamente. Cuando llega a la parte no escrita de la partitura todavía se sigue escuchando la música, lo que sugiere que Julie es la auténtica compositora de la obra. Consciente de que la partitura del concierto la arrastra irremediabilmente al trágico pasado que pretende olvidar, deja caer la tapa del piano y la música se interrumpe de manera violenta. Es entonces cuando el color azul de la piscina se filtra por las ventanas de la casa y se refleja en su rostro. Julie cierra los ojos pero, pese a su férrea resistencia, da la sensación de que no es capaz de eliminar la huella que dejan los recuerdos en su interior.

La piscina, justamente, tiene un peso simbólico significativo. Una vez instalada en su nuevo piso, la protagonista acude asiduamente a una piscina. Habitualmente nada sola y la iluminación de la instalación deportiva tiñe de un azul penetrante la escena. Una vez más, el mundo interior de Julie se proyecta en su entorno. La piscina se convierte en su refugio. En ella, anhela liberarse del peso de los recuerdos de su vida pasada, anular el dolor interior mediante el esfuerzo físico. Sin embargo, incluso en la piscina, la huida se torna imposible.

En dos de las cuatro ocasiones en las que Kieslowski nos muestra a Julie en la piscina, los recuerdos de su vida pasada la atormentan a través de sendos fundidos a negro prolongados, acompañados siempre de la música del concierto inacabado. No es casual que en ambos instantes la memoria la aborde cuando se dispone a abandonar el agua de la piscina. Ciertamente, existe una dicotomía entre la superficie y la profundidad de la pileta. Por esa razón Julie se tapa los oídos y se sumerge bajo el agua la primera vez que la música del pasado la asalta en la piscina. Rehúsa enfrentarse a la realidad y prefiere hundirse en el olvido. No obstante, no puede vivir eternamente bajo el agua de la piscina.



Fig. 5. La lucha de Julie contra la memoria en las azules aguas de la piscina.

Según Insdorf, la piscina simboliza el duelo incompleto de la protagonista (Insdorf, 1999: 154). Pese a que Julie busca ahogar sus recuerdos bajo el agua de la piscina, la luz que la inunda de azul es más intensa que nunca. Ni siquiera en la piscina le es posible huir de la memoria. En su última visita, tras permanecer durante largo rato bajo el agua, Julie emerge a la superficie con vigor. Tal y como señala Emma Wilson, la protagonista se ahoga, resucita y renace en la piscina. Comprende, finalmente, que su propósito de vivir sin posesiones, ni recuerdos, ni amigos, amores o ataduras es una quimera, puesto que la libertad no es libertad sin amor (Wilson, 2000: 54). Asume que si quiere vivir, debe afrontar la soledad y el dolor del pasado.

El color azul, en suma, representa el pasado perdido de Julie. Su memoria proscrita. No obstante, en esta película, Idziak recurre a los filtros azules de manera muy puntual. Especialmente, en las ocasiones en las que la protagonista está sumida en la más profunda soledad. En esas circunstancias, colorea su mundo interior de un azul intenso, totalmente artificial, que rompe bruscamente con la calidez cromática dominante. Ese azul  *sintético*  que impregna los objetos, la luz y la piscina refleja la lucha interior que consume a la protagonista durante la mayor parte de la película, lucha contra los recuerdos condenada al fracaso desde sus inicios. Así, cuando Julie asume su pasado y se enfrenta a la realidad, el azul artificioso desaparece. No hay objetos azules, ni largos en la piscina, ni tan siquiera luces azules que iluminen el rostro de la protagonista. En la parte final del filme, parece, incluso, que el color azul cambia su significado. El duelo se transforma en esperanza.

## 5. Reflexiones finales

«Si el color en el cine funciona, si tiene una función, es siempre del mismo modo: o funciona en la expresión o no funciona en absoluto» (Aumont, 1997: 146). Las palabras de Jacques Aumont coinciden plenamente con el espíritu de este escrito. Se trata de un enfoque que entiende el color como parte esencial del proceso creativo y, por tanto, subraya su papel expresivo. No concibe el color como algo consustancial a la naturaleza reproductiva del cine, sino como algo funcional con respecto al relato. En esa tesitura, tal y como afirman Francesco Casetti y Federico Di Chio, «cada color se asocia con un personaje o con un estado emotivo, proponiéndose como signo de reconocimiento de los distintos elementos de la historia» (Casetti y Di Chio, 1991: 91). Por consiguiente, en el auténtico cine de autor –sea comercial o independiente– el color no se limita a imitar la realidad o a epatar con vacuo preciosismo. Muy al contrario, el color desempeña siempre un cometido de índole expresivo. En efecto, el color también significa.

Partiendo de dicha premisa, la principal contribución de este artículo consiste en ofrecer un prolijo análisis cromático de la filmografía conjunta de Kieslowski e Idziak. Habitualmente, las aportaciones del director de fotografía suelen relegarse a un segundo plano y solamente alcanzan relevancia expresiva cuando se interpretan como parte del lenguaje artístico del director. Kieslowski, empero, consideraba al director de fotografía como coautor de la obra. Por ese motivo, precisamente, la investigación no se

centra exclusivamente en Kieslowski. Asimismo, la elección de Idziak no es aleatoria, puesto que, además de forjar el alma visual del cine del director polaco, fue el profesional que más experimentó en su plano cromático.

El color nunca es una mera opción formal en los tres últimos filmes rodados por Kieslowski e Idziak. Adquiere siempre un valor expresivo y representa el mundo interior de los personajes que protagonizan sus películas. En todas ellas, Idziak juega con la iluminación y usa filtros de color profusamente. Sin embargo, es la variedad de sus propuestas cromáticas lo que lo distingue de los demás directores de fotografía. De hecho, Idziak utiliza en cada una de las películas una estrategia cromática diferente.

En *Decálogo 5 / No matarás* su paleta de color es verdusca y refleja la sociedad polaca de finales de los ochenta del pasado siglo: una sociedad cruel, ruin e inmoral. Ese mundo pútrido *contamina*, sin remedio, a sus individuos. Por ello, no hay distinción cromática entre los personajes y su atmósfera enfermiza. El verde oscuro de la desesperanza los cubre por igual.

La estrategia cromática varía ostensiblemente en *La doble vida de Verónica*. En esta ocasión, la protagonista de la película no está inmersa en su oscuro entorno. Idziak la diferencia cromáticamente del fondo. Usa filtros dorados, colores cálidos, para separarla del verde oscuro que predomina en la película. No se trata de una decisión puramente estilística. No en vano, el contenido y la forma están estrechamente ligados. Lo que Idziak y Kieslowski pretenden es utilizar el contraste cromático para distinguir entre individuo y sociedad. En consecuencia, la protagonista simboliza la esperanza en ese sombrío mundo donde imperan el desánimo y el pesimismo existencial.

Aunque en *Azul* el contraste cromático no desaparece, su lógica se transforma. A diferencia de lo que sucede en *La doble vida de Verónica*, no existe una distinción cromática entre la protagonista y su entorno. El mundo interior de Julie se refleja en los objetos de color azul que evocan el pasado supuestamente idílico que pretende olvidar y en los momentos de soledad impregnados de un azul intenso. Es justamente en esa coyuntura donde Idziak establece el contraste cromático. La calidez cromática domina la escena durante gran parte de la película. Pero, en ciertos instantes, la luz y los objetos azules rompen bruscamente con esa armonía.

Parece que Idziak toma como modelo la estrategia cromática que Minelli utilizó en *Como un torrente* (Minnelli, dir., 1958) y que Aumont explicita en el *El ojo interminable*: «La secuencia de la feria, hacia el final de *Como un torrente* (*Some Come Running*, 1958) se realiza sobre un rojo y un azul muy saturados, muy luminosos, estridentes, cuya violencia misma

connota a la vez la atmósfera festiva y la proximidad del peligro» (Aumont, 1997: 145). Idziak es plenamente consciente de que la efectividad del azul saturado está en función de la frecuencia de su uso. Por ese motivo lo utiliza puntualmente. Así, su agresividad tonal contrasta con la calidez cromática dominante en los momentos más significativos del filme: cuando el azul del pasado, de la memoria proscrita, irrumpe en el mundo interior de Julie.

El análisis cromático de la fértil poética visual del cine del tándem polaco refleja, sin ambages, la importancia del valor expresivo del color. Más allá de su uso descriptivo, el color se expresa también en el plano del contenido, puesto que aúna lo estético y lo significativo. No obstante, el principal interés de la propuesta de Kieslowski e Idziak radica en su riqueza conceptual, en su inmensa capacidad de idear una estrategia cromática original y diferente en función del mensaje medular de cada película.

### **Bibliografía**

- ALMENDROS, Néstor (1992): *Cinemanía. Ensayos sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.
- AMOS, Lindsay (1995): «Interview with Slawomir Idziak». [En línea]. En: <http://moviexpress.tripod.com/id10.htm> [Consulta: 18 de octubre de 2013].
- ANDREW, Geoff (1998): *The 'Three Colours' Trilogy*. Londres: British Film Institute.
- AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- BATCHELOR, David (2001): *Cromofobia*. Madrid: Síntesis.
- CARLINI, Fabio (1973): *Alfred Hitchcock*. Florencia: La Nuova Italia.
- CASSETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- COATES, Paul (1999): *Lucid dreams. The Films of Krzysztof Kieslowski*. Trowbridge: Flicks Books.
- ECHEVERRI JARAMILLO, Andrea (2011): «Cine y color. Más allá de la realidad», en *La Tadeo*, n.º 76, pp. 9-28.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1989): *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp.
- GOODRIDGE, Mike y GRIERSON, Tim (2011): *FilmCraft: Cinematography*. Boston: Focal Press.
- HALTOF, Marek (2004): *The cinema of Krzysztof Kieslowski*. Londres: Wallflower Press.
- INSDORF, Annette (1999): *Double Lives, Second Chances. The Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Nueva York: Miramax Books.

- KRACAUER, Siegfried (2009): «Sobre la estética del cine en color», en *Archivos de la Filmoteca*, n.º 62, pp. 170-177.
- MURRI, Serafino (1998): *Krzysztof Kieslowski*. Bilbao: Mensajero.
- REDD, Adrienne, (1999): «Chroma-Cinema. The Use of Color in Color and Black and White Films». En: <http://www.criticism.com/md/film2.html> [Consulta: 25 de septiembre de 2013].
- RODLEY, Chris (1998): *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba.
- RODRÍGUEZ CHICO, Julio (2004): *Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- SOUTO PACHECO, J.A. (2004): «El implacable paso del tiempo. 1982, *La ley de la calle (Rumble Fish, Francis Ford Coppola)*». [En línea]. En *Miradas de Cine*, n.º 29. En: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/08\\_losochenta/laleydelacalle.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2004/08_losochenta/laleydelacalle.html) [Consulta: 6 de septiembre de 2013].
- STOK, Danusia (1993): *Kieslowski on Kieslowski*. Londres: Faber and Faber.
- TRUFFAUT, François (1974): *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza.
- WILSON, Emma (2000): *Memory and Survival. The French Cinema of Krzysztof Kieslowski*. Oxford: Legenda.
- WOODWARD, Steven (2009): *After Kieslowski. The Legacy of Krzysztof Kieslowski*. Detroit: Wayne State University Press.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra y Universidad del País Vasco.

## Filmografía

- ALMEREYDA, Michael (dir.) (2005): *William Eggleston in the Real World*. Estados Unidos: Keep Your Head y High Line Productions.
- ANKER, Daniel (dir.) (2004): *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust* (TV). Estados Unidos: Anker Productions Inc.
- BERTOLUCCI, Bernardo (dir.) (1970): *El conformista (Il conformista)*. Italia y Francia: Mars Film y Marianne Productions.
- (dir.) (1972): *El último tango en París (Ultimo tango a Parigi)*. Italia y Francia: United Artists, Les Productions Artistes Associés y PEA.
- (dir.) (1987): *El último emperador (The Last Emperor)*. Italia y China: RPC, Hemdale Film y TAO Film.
- BURTON, Tim (dir.) (2005): *La novia cadáver (Corpse Bride)*. Estados Unidos y Reino Unido: Warner Bros. y Tim Burton Animation Co.
- COPPOLA, Francis Ford (dir.) (1983): *La ley de la calle (Rumble Fish)*. Estados Unidos: Hotweather Films y Zoetrope Studios.



- EISENSTEIN, Sergei M. (dir.) (1925): *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*). Unión Soviética: Goskino.
- (dir.) (1958): *Iván el Terrible II: La conjura de los boyardos* (*Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor*). Unión Soviética: Mosfilm y TsOKS.
- GLASSMAN, Arnold; MCCARTHY, Todd y SAMUELS, Stuart (dirs.) (1992): *Visions of Light: The Art of Cinematography*. Estados Unidos: American Film Institute y NHK.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.) (1958): *Vértigo. De entre los muertos* (*Vertigo*). Estados Unidos: Paramount Pictures.
- HUSTON, John (dir.) (1952): *Moulin Rouge*. Reino Unido: Romulus Films.
- KIESLOWSKI, Krzysztof (dir.) (1974): *El paso subterráneo* (*Przejscie podziemne*). Polonia: Telewizja Polska.
- (dir.) (1976a): *La cicatriz* (*Blizna*). Polonia: Film Polski.
- (dir.) (1976b): *Klaps*. Polonia: Zespól Filmowy.
- (dir.) (1977): *El punto de vista de un vigilante nocturno* (*Z punktu widzenia nocnego portiera*). Polonia: WFD.
- (dir.) (1988): *No matarás* (*Krotki film o zabijaniu*). Polonia: TOR.
- (dir.) (1989): *Decálogo 5* (*Dekalog, Piec*). Polonia: Televisión Polaca.
- (dir.) (1991): *La doble vida de Verónica* (*La Double Vie de Véronique*). Francia y Polonia: Sideral Productions, TOR y Canal Plus.
- (dir.) (1993a): *Tres colores: Azul* (*Trois Couleurs: Bleu*). Francia y Polonia: MK2, CED, France 3 Cinéma, Canal Plus y TOR.
- (dir.) (1993b): *Tres colores: Blanco* (*Trois Couleurs: Blanc*). Francia y Polonia: MK2, CED, France 3 Cinéma, Canal Plus y TOR.
- (dir.) (1994): *Tres colores: Rojo* (*Trois Couleurs: Rouge*). Francia y Polonia: MK2, CED, France 3 Cinéma, Canal Plus y TOR.
- LYNCH, David (dir.) (1986): *Terciopelo azul* (*Blue Velvet*). Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group.
- MINNELLI, Vincente (dir.) (1958): *Como un torrente* (*Some Came Running*). Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- ROEG, Nicolas (dir.) (1973): *Amenaza en la sombra* (*Don't Look Now*). Reino Unido e Italia: Casey Productions y Eldorado Films.
- ROSS, Gary (dir.) (1998): *Pleasantville*. Estados Unidos: New Line Cinema, Larger Than Life Productions.
- SINGH, Tarsem (dir.) (2000): *La celda* (*The Cell*). Estados Unidos y Alemania: New Line Cinema, Radical Media y Caro-McLeod.
- SPIELBERG, Steven (dir.) (1993): *La lista de Schindler* (*Schindler's List*). Estados Unidos: Universal Pictures y Amblin Entertainment.
- SHYAMALAN, M. Night (dir.) (1999): *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*). Estados Unidos: Barry Mendel Productions y Hollywood Pictures.