

EL ARTE CINEMATOGRAFICO Y LA TEOLOGÍA:¹

PROPUESTA DE ANÁLISIS TEOLÓGICO DE *TRES COLORES: AZUL* DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI

Rafel Mas Tous

*Amb agraïment per l'ensenyament rebut com a alumne
del CETEM (1990-96) dels professors Llorenç Alcina
i Bartomeu Bennàssar.*

La película Azul: una historia de amor y de conocimiento²

Toda la película *Azul*³ puede ser analizada desde la perspectiva del amor. En el complejo sistema ético de Kieslowski, incluso al querer presentar el tema de la libertad, en esta primera película sobre los tres ideales de la Revolución

(1) Tomo esta primera parte del título del artículo del director de mi tesina de licenciatura, PEDRO RODRÍGUEZ PANIZO, *La imaginación anagógica: el arte cinematográfico y la teología*. Cf.: *Estudios Eclesiásticos*, vol. 84 (2009), n° 329, pp. 355-386.

(2) Este artículo es un ejemplo de análisis teológico que propusimos en esta misma revista. Cf. MAS TOUS, RAFAEL, *El cinema, manifestació de la cultura actual i provocació per a la teologia* en: Revista *COMUNICACIÓ* 115-116 (2006), 171-184.

(3) Título Original: *TROIS COULEURS: BLEU*, Versión española: *Tres colores: Azul*. 1993 Largometraje 35 mm Color. Dirección: Krzysztof Kieslowski. Guión: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz.

Fotografía: Slawomir Idziak. Música: Zbigniew Preisner. Sonido: Jean-Claude Laureux. Mezclas: William Flageollet. Dirección Artística: Claude Lenoin. Montaje: Jacques Witt.

francesa, todo parece reducirse a la cuestión de la búsqueda o hallazgo del amor. Pero Kieslowski comunica su elección personal, la importancia de la experiencia de cada individuo; y esto se nota en su forma de filmar, que siempre trasciende hacia la interioridad de los personajes, en los primerísimos planos.⁴

En el trasfondo de un barrio de París, en el que Julie se instala, después de salir del hospital, observamos su vida ordinaria y la de los personajes, a veces secundarios, a veces principales, en la que se entrecruzan y hacen probar a cada uno la experiencia de la libertad, además de las consecuencias que se derivan de sus elecciones. Nos encontramos entre la experiencia propia de enfrentarse con su propia libertad e interrogarse sobre las propias acciones cotidianas.⁵

Que el amor sea el tema principal nos lo sugiere, también, la banda sonora⁶ con el texto del capítulo 13 de la Carta de San Pablo a los Corintios, y

Intérpretes: Juliette Binoche (Julie), Benomt Regent (Olivier), Hiline Vincent (la periodista), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Viry (Lucille), Philippe Volter (agente inmobiliario), Claude Duneton (Patrice), Emmanuelle Riva (la madre), Florence Vignon (secretaria), Jacek Ostaszewski (el flautista), Yann Tregouet (Antoine), Isabelle Sadoyan, Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Olivier, Pierre Forget, Philippe Morier-Genoud, July Delpy, Zbigniew Zamachowski, Alain Decaux.

Producción: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, C.E.D. Productions, Canal Plus y Zespol Filmowy TOR (Francia, Suiza y Polonia). Duración: 94'. Estreno en España: 5-11-93.

Sinopsis: Azul forma parte de la trilogía *Tres Colores*, sobre el significado de la bandera francesa: Libertad (Azul), Igualdad (Blanco) y Fraternidad (Rojo). Significado que en esta ocasión desarrolla su interpretación cinematográfica cuando una mujer pierde a su esposo y a su hija en un accidente y se enfrenta a sí misma en una lucha por alcanzar su libertad y despojarse de los recuerdos que la oprimen del pasado. Sorpresiva, exitosa y con una música extraordinaria, Azul nos conduce a través de una sensualidad y emotividad pocas veces vista en una película al "cambio" de una vida abocada al absurdo a otra con sentido. El detonante de los cambios es la vida misma, con sus pequeñas cosas y la composición de una pieza musical inacabada por su marido.

(4) Cf. Análisis Cinematográfico. Podéis hallarlo en: MAS TOUS, RAFEL, *El cine como provocación para la teología: Análisis estético-teológico de Azul de Krzysztof Kieslowski*, Thesina ad Licentiam, UPCo, Madrid 2003, 169 pp.

(5) La "cotidianidad" es una categoría que ha jugado un papel decisivo en la filosofía moderna. No es nuestro interés detenernos en ella y tomarla como eje de nuestro trabajo. La reflexión sobre este concepto es abundante y llena de intuiciones que nos pueden ayudar en la teología. Es, principalmente a partir de la fenomenología con su lema de "retornar a las cosas mismas", iniciada por E. Husserl, cuando se empieza a utilizar. Más adelante encontramos a filósofos como Dilthey u Ortega y Gasset, en los que el concepto de "vida" juega un papel destacado. Pero, es en las filosofías existencialistas dónde el análisis fenomenológico de la cotidianidad adquiere su mayor importancia. Es el caso de Merlau-Ponty y de Jean Paul Sartre. Aunque es sin ninguna duda la obra filosófica de M. Heidegger la que más influencia ha tenido. Su libro *El ser y el tiempo*, arranca de un análisis de la cotidianidad, (=Alltäglichkeit). Cf. M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Klostermann: Frankfurt, 1977, 43. Traducción castellana: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, 47.

(6) Este recurso de integrar de manera esencial la música como una forma más de composición y de definición sensorial del film está muy presente en el cine de Kieslowski, especialmente

también el propio discurso fílmico, que podemos escudriñar desde una lectura compleja del uso de los símbolos.

El amor va tomando una importancia fundamental en la parte final hasta convertirse en el verdadero motor de acción para los personajes. Es un amor con todas sus dimensiones, con todas sus formas. Kieslowski propone una reivindicación de la fuerza liberadora del amor.

Vamos observando, a lo largo de toda la película, que el orden e importancia de la vida de Julie va cambiando: desde una vida “sin sentido” a otra diferente, focalizada en la composición de la “obra inacabada” de su marido. Julie no es capaz de percibir qué significa el amor, después de la muerte de su marido e hija, y por eso, su vida puede seguir funcionando en el descompromiso y la ignorancia de todo lo anterior.

Es el propio Kieslowski quien ya nos ha advertido de la autonomía de su obra para ser interpretada diversamente, sin que ello le preocupe demasiado, y hemos comprendido la equivocidad propia de un estilo que se basa en el uso del símbolo y de la evocación para acceder a la interioridad, al misterio, sin que deje de ser interioridad y misterio.

Además, podríamos decir que, como en el caso de otros directores que se podrían calificar de estilo trascendental, tales como Tarkovski y Olmi,⁷ el mismo Kieslowski utiliza objetos o situaciones que normalmente producen rechazo como símbolo de algo positivo y bueno. En esta película vemos una interacción entre el estilo, respetuoso y curioso, y la categoría hermenéutica que proponemos; ya que solo mediante el amor se puede acceder a la intimidad sin violentarla, ofrecer la propia existencia sin coartar la libertad. Quizá sea esta la razón por la cual Kieslowski siempre realiza películas sobre el amor.

Nuestra interpretación de la película, desde la clave hermenéutica del amor, se basa en un análisis que supone la interacción del relato con otros elementos simbólicos. En primer lugar nos detendremos en el ámbito dónde transcurre la acción de la película y cómo aparece filmado.

en su última etapa. Las notas del concierto para la unificación de Europa van puntuando los momentos graves de la historia, y sobre todo las reminiscencias dolorosas de Julie. La reconstrucción de la partitura está nuevamente remarcada por la utilización de planos de detalle en los que el dedo de Julie sigue la partitura mientras de fondo suena la música, como si en realidad intentara no solo rehacer una obra musical de extraordinario significado simbólico, sino, sobre todo, la sinfonía de su propia vida.

(7) Se ha tratado este tema en: P. SCHRADER, *El estilo trascendental en el cine*. Ozu, Bresson, Dreyer, JC, Madrid 1999. LL. BAUGH, *L'antropologia di Ermanno Olmi: Uno studio fondamentale teologico de concetto dell'uomo e dell'esistenza umana implicito nei film di Olmi dal 1959 al 1978*, (Estratto della tesi di dottorato), Pontificia Università Gregoriana, Roma 1993. LL. BAUGH, “Uomo e spirito in Olmi: La trascendenza dell'uomo e dell'esperienza umana nei film di Ermanno Olmi”, en: LL. BAUGH, *Il segreto della natura: Il cinema di Ermanno Olmi tra l'umano e il divino*, CGS, Roma, 1993, 7-73.

Casi todas las escenas de la película, y desde luego aquellas más importantes, se filman en interiores. Sólo en algunos momentos se nos ofrecen visiones de conjunto del barrio donde transcurre la acción de la película⁸ o la casa de campo que da en herencia al hijo de Sandrine, la amante de su marido.

El barrio al que se retira Julie aparece como un recurso marcado por la irrelevancia de cara a otorgar mayor importancia a los personajes y su interioridad. De hecho la mayoría de las escenas importantes transcurren de noche y la iluminación que podría estar presente brilla por su ausencia, a no ser en dos “iluminaciones”: en la terraza del Hospital y en un parque, en los cuales el color blanco es deslumbrante.⁹

Julie suele aparecer muy iluminada, en contraste con el negro del exterior, y cuando tenemos una visión nítida del interior del apartamento vemos un espectáculo de colores de gran variedad. Esta disposición es voluntariamente querida y nos ayuda a pensar en que lo importante de la historia que se nos está contando está en el interior de los personajes.

En toda la obra de Kieslowski el color tiene un enorme valor simbólico. En nuestro caso, el color tampoco es indiferente en la interpretación de la película. Sobre todo, se destaca admirablemente el color azul. En el piso de Julie el color que somos capaces de distinguir con claridad –se nos empuja a ello– es el azul de la lámpara de su hija Anna, el único recuerdo que se lleva de su casa.¹⁰ Es el color que recorre toda la historia de la película. De hecho, en el análisis de la obra cinematográfica del director polaco, el color azul siempre está relacionado con la profundidad, con la interioridad; en definitiva, con el amor.¹¹

Si observamos, incluso sin demasiado detenimiento, la escena en que Olivier le declara su amor a Julie y pasa la noche con ella, los vemos rodeados por el color azul que actúa como marco de la acción. Es un azul que no pasa desapercibido porque domina el encuadre y porque los dos personajes, Julie, sentada en la cama, y Olivier, que se ha movido hacia la ventana quedando justo en el centro, quedan iluminados por una suave tonalidad azul.¹²

El encuadre viene a reafirmar el culmen de una historia de amor oculta, y el inicio de un cambio en la vida de Julie: romper con todo el pasado. Se podría decir que es el culmen de la primera parte. Después, como paso a la otra escena, nos encontramos con el azul intenso de la piscina. La evocación que produce el color nos remite a la realidad que fundamentalmente guía todo. Se produce el efecto envolvente que hemos visto en otras películas de Kies-

(8) Análisis Cinematográfico, A 58, 59.

(9) Análisis Cinematográfico, A19; A78.

(10) Análisis Cinematográfico, A 63, 64.

(11) MAS TOUS, RAFEL, o.c., p. 159.

(12) Análisis Cinematográfico, A 46-52.

lowski: el color y la iluminación rodean la escena para evocar una realidad “metafísica” que está presente más allá de lo que vemos.

El blanco también tiene un papel importante en la película que, como hemos visto, hace referencia a la pureza y muy especialmente a la trascendencia. Así, se puede hablar del amor que remite a una esfera superior y que va más allá del amor de Julie hacia su marido e hija fallecidos y, más adelante, hacia Olivier.

El relato, acompañado de toda esta simbología de colores, iluminación y escenas cotidianas, nos hace percibir que se trata realmente de una historia de amor. Caben otras interpretaciones de los hechos y signos aislados, pero si se miran a la vez todos los elementos del conjunto fílmico, no “se puede” concluir de otra forma.

Sucede, sin embargo, que no es un romance; y el intento de acceder a la interioridad de los personajes hace perder dirección a los elementos visibles para tornarse evocadores de sentimientos o estados internos. Por eso, esta evocación necesita de una lectura global que nos haga entender lo que realmente sucede a los personajes.

El cine de Kieslowski alcanza sus máximas cotas de grandeza cuando la participación del espectador se llega a entrelazar con la actividad interior de los personajes y esto le ha hecho destacar la interactividad entre el público y sus películas.¹³ Precisamente lo que le sucede al espectador cuando analiza las diferentes categorías simbólicas de esta película, desde la clave del amor, es lo mismo que le sucede a Julie cuando acepta la existencia del amor en su vida y lo muestra con su quehacer cotidiano.

Si prestamos atención al juego de miradas en el que se desenvuelve toda la película, nos daremos cuenta del cambio que se va produciendo en Julie. Aparecen muchísimas imágenes reflejadas en vidrios entre las que también están los personajes: Julie,¹⁴ Olivier, Sandrine, la madre de Julie, que no solo ven a través de las lentes, sino que son, en no pocas ocasiones, vistos, reflejados, en cristales: las vidrieras de la oficina de los juzgados, la ventana de la habitación de la residencia de la madre de Julie,¹⁵ etc.

En las películas de Kieslowski la presencia de los cristales, en el interior del juego fílmico, determina la visión de los personajes. Unas veces se ven deformadamente, otras con reflejos, con una iluminación especial o haciendo perder relieve a la imagen general para fijarse en un detalle particular.¹⁶

Esto mismo sucede en nuestra película. Si nos fijamos, por ejemplo, en las escenas que transcurren en el hospital, especialmente cuando sigue el

(13) S. MURRI, o.c., 16.

(14) Análisis Cinematográfico, A 85.

(15) Análisis Cinematográfico, A 93-96.

(16) Cf. E. CAROZZI, “Lenti, vetri e porte”: *Garage 3* (1995) 64-66.

funeral de su marido y su hija, a través del pequeño televisor,¹⁷ el intento de suicidio,¹⁸ o las visitas a su madre a la residencia, etc., observamos un juego de miradas diversas a través de los vidrios. Julie ve siempre a través de cristales que tienen reflejos; y, cuando ve a alguien, la imagen que aparece con mayor claridad en la cámara es la del propio reflejo, quedando la del otro en un segundo plano. El reflejo de Julie aparece con tal claridad que nos exige pensar en una intencionalidad del director. Este hecho nos dice algo de la visión de Julie o mejor, de la actitud con la que mira Julie.

Julie, a través del cristal, mira, observa, pero en realidad se ve ella misma. Su acto de visión, que como ya hemos visto puede ser acto de comunicación, está frustrado porque en realidad no sale de sí misma. No hay nada más contrario al amor.

Pero si hemos dicho que el ver es también un acto de comunicación, el ver con amor significa amar. Julie ha amado y ha conocido el amor. Por eso, se puede comprender el cambio que se produce en ella a lo largo de la película como un acto de entendimiento. Pero es un entender precedido de un grandioso acto de amor por parte de ella. Julie cambia de actitud cuando descubre que vivía de un amor verdadero que, sin embargo, no era así. Julie entiende cuando se convierte al amor, cuando se da ella misma a los otros, cuando da su casa al hijo que va a tener Sandrine, la amante de su marido. Pero a la vez, se puede decir que cuando cree y entiende a los otros: Olivier, Lucille, su madre, en ese momento ama. Este cambio de Julie queda significado por la música de la Sinfonía de Europa, con el texto de 1 Cor, 13.¹⁹ Es un intento por retomar el contacto con la vida. Si intentamos escudriñar el significado de estas palabras nos encontramos nuevamente con la dificultad de la ambigüedad y de la equívocidad. ¿A qué se refiere Julie?, ¿al amor de su marido y su hija?, ¿a que el amor existe?, ¿a que es posible una relación de amor en la vida cotidiana?

Realmente no podemos decantarnos absolutamente por ninguna de estas posibilidades, pero la misma ambigüedad que pueden producir estas pala-

(17) Análisis Cinematográfico, A 14, 15, 17.

(18) Análisis Cinematográfico, A 9.

(19) El texto no sigue literalmente 1 Cor. 13,1-2A.2C.4, 7-8.13, sino que sufre algunas modificaciones:

Εαν ταιζ γλωσσαιζ των ανθρωπων λολω/ και των αγγελων, αγαπην εχω/ γεγωνα χαλκοζ ηχων η κυμβαλον αλαλαζον

εαν εχω προδφητειαν και ειδων τα μυστηρια παντα/ [...] ωστε οπη μεθισταναι, αγαπην δε μη εχωονθεν ειμι. (3 veces).

Η αγαπη μακροθνημι χρηστενεται η αγαπη ον ζηλου/ ον περπρεπετωται ον φνσιονται.

παντα στελει, παντα πιστενει./ παντα ελπίζει, παντα νπομενει./ Η αγαπη ονδεποτε πιπτει:

ειτε δε προφητεια, καταπηγησοωται:/ειτε γλωσσα, πανσοωται:/ ειτε γνωσσαζ,

καταπηγησοεται.

νυνη δε πενει/ πιστιζ, ελπιζ, αγαπη/ τα πια ταντα:/ μειζων δε τουτων η αγαπη (3 veces).

bras en el espectador nos indica que no es posible una respuesta unívoca. Más bien habría que pensar en que este texto en la banda sonora es la afirmación de Julie a todas las preguntas.

Por eso, se puede decir que la respuesta de Julie es un acto unitario en el cual ha amado, creído y entendido, y, por eso, podemos afirmar que esta película es una historia de amor y de conocimiento. El amar le ha hecho entender y el haber entendido le ha hecho amar. Este acto queda explicitado en la escena final cuando Julie ha podido ver con nuevos ojos, los ojos del amor, los ojos de la fe. No será su participación en la finalización del concierto el único gesto de generosidad y de liberación que tendrá Julie. Consciente de que el legado de su marido solo podrá tener un portador y que éste será el hijo que está esperando Sandrine, decide dejarle la casa que había compartido con Patrice, con lo que también le está reconociendo la identidad y posibilidad de llevar el apellido de su padre. Con esta actitud, Julie ha cerrado las heridas inmediatas provocadas por el hundimiento de su mundo anterior en el accidente, y está preparada para “volver a vivir”.

Esto nos introduce en el nivel de análisis desde la perspectiva teológica y requiere una atención especial sobre los elementos fílmicos que permiten y justifican una interpretación global de la película desde esta perspectiva.

***Azul*: Una mirada de fe y amor**

No podemos afirmar que Kieslowski haya tenido la pretensión de hacer una obra de temática religiosa con esta película. Y, aunque la misma autonomía de la obra cinematográfica nos permite realizar un análisis de este tipo, creemos que es interesante recordar el *background* cultural y religioso de nuestro autor.

No podemos afirmar que *Azul* sea una película religiosa, sino que tiene una capacidad evocativa de algunas verdades de la fe cristiana y en concreto de la autocomunicación de Dios. Esta capacidad evocativa es posible gracias al estilo cinematográfico de Kieslowski y a la visión “crística” del espectador creyente, que genera en él una visión interpretativa teológicamente significativa y rica.²⁰

Siguiendo la recomendación de Baugh a la hora de hacer un análisis teológico de una película,²¹ nos fijaremos primero en el uso que se hace en la película de términos o categorías teológicas expresadas de forma simbólica. Luego intentaremos acometer una argumentación deductiva partiendo de estos elementos.

(20) Cf. LL. BAUGH, “Un approccio teologico-spirituale al cinema”: *Consacrazione e Servizio* 42 (1995) 28.

(21) Cf. LL. BAUGH, “Cine profano, cine religioso”, art. cit., 27.

La acción de Dios está motivada por el amor a la humanidad y porque Él mismo es Amor. Y esto afecta a su visión del mundo, que no es la de un Dios justiciero ni es como la de los hombres. La mirada está penetrada por el amor y esto le lleva a juzgar las situaciones de forma distinta a como se podía esperar, porque no se para en las meras acciones, ni en lo que aparece, sino en lo profundo. Solo el amor es capaz de hacer ver lo que está en el corazón; y esa es la mirada que tiene Dios según la Sagrada Escritura: “La mirada de Dios no es como la mirada del hombre, pues el hombre mira las apariencias, pero Yahveh mira el corazón” (1 Sam 16, 7. 36).

Visión de amor y sacrificio de amor. Sería difícil una asociación del personaje de Julie a Jesucristo si no existiese ningún “sacrificio”, si la película terminara de otra forma. Pero el “sacrificio” existe y no es un sacrificio cualquiera, sino que está marcado por una generosidad y una gratuidad absolutas: la donación de su casa al hijo que espera la amante de su marido. También esta “figura cristológica” que puede ser Julie, queda marcada por su *descensus ad inferos*, cuando Lucille, la vecina prostituta a la que Julie conoce de forma casual, le pide que vaya al club en el que trabaja. Julie acepta y vemos cómo la cámara la va siguiendo hasta llegar al mismo y consolar a Lucille.²²

El cambio de Julie no es un cambio cualquiera. Se trata de un cambio de corazón que afecta a toda la persona. Cuando Julie empieza a cambiar, después de conocer la muerte de su marido e hija, su vida va perdiendo autonomía para estar cada vez más pendiente del amor a los otros. Toda su vida ha empezado a cambiar y se asimila a la conversión cristiana.

Sin embargo, la conversión se realiza sobre todo como un cambio de mentalidad. El Nuevo Testamento lo indica cuando ante la proximidad del Reino de Dios predicada por Jesucristo exhorta a la conversión utilizando el verbo μετανοεῖτε: convertíos, verbo que hace referencia a la mentalidad y a la penitencia por las obras muertas.²³ Y esta conversión o cambio de mentalidad, que es proceso, la vemos reflejada en la persona de Julie a lo largo de muchos momentos de la película.

Es el accidente²⁴ el verdadero detonante de la ruptura emocional que supone un hecho imprevisto y las consecuencias que una situación, que cada día ocurre en multitud de ocasiones, puede tener para los que lo padecen.

Asistimos con este acontecimiento a lo que que la psicoanalista Julia Kristeva ha llamado “principio de irrupción”.²⁵ Para Julie el accidente, “se presenta a la vez como una revelación, puesto que ella se abre a una novedad

(22) Análisis Cinematográfico, A 98, 99.

(23) Cf. R. BULTMANN, *Teología del Nuevo Testamento*, Sígueme, Salamanca 1997, 120-121.

(24) Análisis Cinematográfico, A 1-6.

(25) J. KRISTEVA, “Événement et revelation: L’Infini” 5 (1983) 3-11, citado en A. GESCHÉ, *Jesucristo (Dios para pensar VI)*, Sígueme, Salamanca 2002, 162.

imprevisible, a un triste acontecimiento”.²⁶ Es una “revelación”. *Revelatio* traduce *Apocalipsis*, descubrimiento, puesta al desnudo de una verdad, anuncio explosivo.²⁷ En este acontecimiento-revelación, en nuestro caso el accidente, “existe una intrusión externa de lo otro, y una participación de la conciencia en lo revelado”²⁸. El trauma producido se convierte en palabras de Julia Kristeva en “don de una nueva lógica, que nos aleja de nuestra soledad”.²⁹

Asistimos, de la mano de Kieslowski, a un proceso de deconstrucción personal que llevará al personaje de Julie al desnudamiento total, anímico y espiritual, al intento de alienación completo de su realidad y de la relación que tiene con el entorno, con los amigos, con los conocidos, con todo aquello que en algún momento de su vida ha podido considerar importante y estimable. El proceso de deconstrucción de Julie se desarrolla a la vez en su dimensión material y emocional. Por una parte, su ruptura con el pasado, con todo aquello que ha tenido algún significado en su vida, se traduce en la destrucción de los objetos, de los espacios, de todo lo “material” que le puede recordar su realidad anterior.³⁰

Cuando Julie sale de la piscina donde se refugia para evadirse de la realidad,³¹ de lo que el destino le ha reportado, el azul profundo la hace retornar de repente al pasado, una vuelta acompañada por la presencia contundente de la música que traslada a Julie a la inmanencia de su vida anterior. La memoria es seguida de una breve fosa en negro que sirve a Kieslowski para remarcar la convergencia entre la vida del mundo exterior y el mundo de los muertos en vida donde se ha instalado Julie. Julie manifiesta “querer vivir sin hacer nada” y será, a partir del momento en que tiene que tomar decisiones, insignificantes y cotidianas, pero decisiones en último término, cuando iniciará el camino para reencontrarse a sí misma, para “convertirse”.³²

Rehacer el concierto es la única forma de reacción.³³ La reconstrucción del pasado a través de la música y la definición del presente y de un nuevo planteamiento de la vida, tomarán toda su fuerza a partir de este momento. En el proceso de su despertar emocional, Julie decide cumplir el sueño de su marido y de Olivier, y terminar generosamente su trabajo en el Concierto para la Unificación de Europa. A través de la humildad en la renuncia a su propio derecho a sumergirse en sí misma, Julie recupera un estado de liberación emocional y espiritual, un estado de gracia que se ve reflejado en su rostro con una sonrisa sincera.

(26) A. GESCHÉ, o.c., 163.

(27) J. KRISTEVA, art. cit. 3.

(28) *Ibíd*, 5

(29) *Ibíd*, 6.

(30) Cf. *Supra*, 117.

(31) *Análisis Cinematográfico*, A 67, 97.

(32) Cf. *Supra*, 120.

(33) *Análisis Cinematográfico*, A 104, 105.

Es un tiempo en que Julie se queda sola, con el trabajo de la composición musical, y en su soledad podemos descubrir que algo ha cambiado en su forma de ver y calibrar las cosas. Porque de eso se trata: la conversión cristiana es una conversión a la fe y por tanto es una conversión que implica un nuevo modo de apreciar las cosas.

La última secuencia de *Azul* sintetiza con extraordinaria intensidad el final de un proceso y el inicio de esta nueva vida.³⁴ Se nos ofrecen unas escenas muy sugestivas que evocan la culminación de la conversión cristiana: el amor en todas sus dimensiones. A través de un cristal vemos el rostro de Julie mientras hace el amor con Olivier. En esta escena vemos integradas las diferentes expresiones del amor: el *ágape* bíblico y el *eros* platónico. El contorno del cristal nos hace tomar conciencia de que estamos a punto de ver una imagen que adquiere una dimensión simbólica. Seguidamente, y formando una especie de retablo, vamos viendo una serie de imágenes de algunos de los personajes que han influido en Julie en este largo proceso de asunción y reacción ante el dolor interior. De esta manera vemos el joven testigo del accidente, el niño que lleva Sandrine en su vientre a través de una ecografía, la madre de Julie, la mujer prostituida vecina...; la música de fondo corresponde al Concierto para la Unificación de Europa³⁵ ya acabado, mientras el coro recita las palabras, en griego, del himno de san Pablo en su primera carta a los Corintios sobre el amor (1 Cor 13): la fuerza del amor sobre todas las cosas.

Ágape y *Eros*,³⁶ dos expresiones complementarias del amor que son la clave de comprensión de esta escena final que ya hemos descrito. En la visión del *eros* podemos distinguir tres momentos: El primero lo podemos llamar *amor-deseo*, que nos lleva a superar la privación en que ahora estamos, caminando hacia un estado de vida dichosa.³⁷ El segundo es *anhelo*, que conduce

(34) Análisis Cinematográfico, A 106-116.

(35) D. Bonhoeffer emplea la categoría de "polifonía de la vida" en su libro *Resistencia y Sumisión*, para indicarnos que "todo fuerte amor erótico entraña el peligro de hacernos perder de vista lo que yo llamaría polifonía de la vida [...]. Dios y su eternidad quieren ser amados con todo corazón, pero no de modo que el amor terrenal quede mermado o debilitado; sino en cierto sentido como un cantus firmus hacia el cual se elevan como contrapunto las demás voces de la vida. Uno de estos temas de contrapunto, que gozan de plena independencia pero con todo se hallan referidos al cantus firmus, es el amor terrenal" (D. BONHOEFFER, *Resistencia y Sumisión*, Sígueme, Salamanca 1983, 212.).

(36) Cf. X. PIKAZA, *Dios como Espíritu y Persona*, Secretariado Trinitario, Salamanca 1989, 91-160. X. PIKAZA, "Amor", en: N. SILANES, X. PIKAZA, *Diccionario Teológico El Dios Cristiano*, Secretariado Trinitario, Salamanca 1992 (con abundante bibliografía). X. PIKAZA, *Palabra de amor*, Sígueme, Salamanca 1983. C. S. LEWIS, *The four Loves*, Collins, Glasgow 1960.

(37) Su encuentro en la casa de campo de Julie con Olivier: A 50-54.

desde el mundo a lo divino.³⁸ El último es el *amor egocéntrico*: es nostalgia de conquista, un gran deseo por lograr y disfrutar lo que nos falta.³⁹

Por encima de este anhelo, el Cristianismo ofrece la presencia salvadora del Dios de Jesucristo. Lo que importa no es que el hombre haya querido subir a los cielos. El misterio está en que Dios ha descendido de manera salvadora hasta la tierra. Esto se expresa en el Nuevo Testamento con una nueva palabra: *ágape*.

El *ágape* es un amor *espontáneo y no egoísta*, no depende del valor de los objetos. Dios no se ocupa solo de los “buenos”, ama a todos los que sufren, ama con fuerza especial a los pequeños y perdidos, inaugura un modo nuevo de existencia. De esta manera podemos afirmar que el amor se manifiesta y triunfa en la vida que se entrega, como es el caso de Julie. Dándose y entregándose, recupera el sentido de su existencia, el sentido de su vivir, que no es otro que el darse a los otros.

El amor (*ágape*) de Julie *es creador*, recrea su existencia. Amar implica hacer que surja, que se extienda a toda su existencia, que haya esperanza en la desesperación, interés donde existía solo indiferencia, vida en medio de la muerte.

Finalmente el *ágape* es *comuni3n*. El *eros* busca la fusión, el *ágape* capacita al hombre para amar a las personas; invita a realizar la comuni3n entre todos, conduciendo hacia el encuentro interhumano.⁴⁰

Como indicamos en la escena final se puede observar la complementariedad de estas dos expresiones del amor: *eros* y *ágape*. Creemos poder afirmar, desde el análisis que hemos realizado de *Azul*, que *eros* y *ágape*, se penetran, se enriquecen y completan. El *eros* representa el ser del mundo, es la tendencia natural de todos los vivientes que se expanden y realizan. Sin ese “deseo físico” del *eros* nuestro ser de humanos se deshace. Solo porque hay *eros* (porque el ser humano busca su plenitud) puede hablarse de *ágape* (gesto de salida, de entrega hacia los otros).

En clave cristiana, podemos concluir, que esta expresi3n de Julie en la pel3cula nos lleva a afirmar que esta uni3n de *eros* y *ágape* solo la podemos entender de una manera original y definitiva en lo divino. Dios mismo es *ágape* (1 Jn 4, 16), donaci3n de amor gratuito. Dios nos puede regalar su amor porque él mismo es misterio de amor.

Julie, cuando amó y creyó, conoció. Pero cuando conoció, creyó y amó, porque solo con el conocimiento de la fe podemos reconocer nuestra vida como una historia de amor con Dios. En ella somos capaces de reconocer la intrín-

(38) Sus dos “iluminaciones”: A 20, 21, 78 o sus “retiros” en la piscina: A 67, 97.

(39) Toda la segunda parte de la pel3cula: Cf.: Análisis Cinematográfico, A 57 – 102.

(40) Cf.: Análisis Cinematográfico, A 106 – 116.

seca unidad del acto de fe sobrenatural en el que intervienen, al mismo tiempo, el amor, la gracia y el conocimiento.

Julie se ha convertido porque la presencia del otro y el mundo la ha redimido y ahora puede ver con nuevos ojos, los ojos de la fe, toda su vida; vida que ha elegido libremente porque está motivada por el amor. El amor suscita la facultad de conocer y el conocimiento legitima el amor. Elección libre y conocimiento cierto se unen en este instante luminoso, pero no se confunden, pues la elección apunta a la visión y vida nueva que uno ha escogido.

Podríamos concluir el análisis que hemos hecho de la película de Kieslowski como una descripción del momento iluminativo del acto de fe y es verdad que se trata de la cualidad iluminativa del acto creyente en cuanto se refiere al ver o al conocer. En este sentido, no podemos hablar de un “momento” en el acto de fe, sino que más bien habría que pensar en un proceso en el acto de creer, en el que al mismo tiempo se ama, se cree y se conoce. Nuestro intento ha sido el de poner de relieve la intrínseca ligazón entre el amar, el creer y el conocer que se da en nuestra cotidianidad. Es posible construir una teología de la fe sobre dos diversas perspectivas: la primera es analítica y abstracta: se trata de la génesis o de la estructura de la fe, en la que se estudian, sobre todo, ciertos elementos como los factores subjetivos (la inteligencia, la voluntad, la gracia) o los datos objetivos (la credibilidad, el objeto natural, el motivo formal). Es éste el punto de vista habitual de los teólogos. El segundo es sintético y concreto: se estudia la fe, sobre todo, como una totalidad concreta y se intenta explicar su naturaleza existencial. Es el punto de vista habitual de la Escritura y de los Padres. En este plano creemos que la fe se explica como un conjunto orgánico de relaciones personales, de reinterpretaciones de nuestra historia personal, de nuestra cotidianidad y mundanidad.

Nos parece que es útil para la teología poner de relieve este segundo punto de vista. Kieslowski nos ha hecho comprender la fe como una respuesta existencial al amor que Dios ofrece a cada hombre, y esto exige desterrar como inútil todo intento de análisis que no dé cuenta de la vida humana como una referencia obligada para explicar esa respuesta. Solo en la medida en que el hombre percibe como significativa para su existencia la propuesta de la Revelación, puede hacer de toda su vida una respuesta. Cualquier otro planteamiento que intente explicar el acto de fe tiene en su base un vicio de fondo: la precomprensión de que se está siempre frente a un sujeto valorado en su estado de *natura pura*.

La condición histórica del creyente no viene ni indicada ni formalizada, impidiendo así considerar el acto de fe en una perspectiva que salve, contemporáneamente, tanto la dimensión ontológica del sujeto, que se sabe en grado de valorar las condiciones universales que reclama la fe, como su condición

histórica que le permite verse relacionado *hic et nunc* con la revelación de Dios en Jesucristo.⁴¹

El hombre puede dar esa respuesta global con toda su existencia si percibe como significativa la Revelación, que es la palabra de amor que Dios da al mundo. La escena final, ya comentada anteriormente, no es otra cosa sino un acto de fe. Sin duda, el acto por el que una persona cree es un acto que afecta a toda su existencia y, solo de esta manera, altamente significativa para su vida, podrá asentir con la libertad y la certeza requeridas para que sea un verdadero acto de fe.

Efectivamente, lo único que puede ser significativo, de forma que mueva a alguno a dar una respuesta de fe, es el amor en el que se siente implicado el propio testigo. Se cree porque se ama. Resuenan con una vigencia particular aquellas palabras del título de un libro de von Balthasar: *Sólo el amor es digno de fe*.⁴² Y en este horizonte de comprensión del acto de fe, situamos también su credibilidad en cuanto dependiente de la credibilidad de la Revelación.

La Revelación da sentido al acto de fe. Es Dios mismo quien da sentido a nuestra respuesta sobrenatural y solo así se puede entender que el conocimiento o la visión de fe no proviene de un raciocinio abstracto, ajeno a la experiencia vital de encontrarse con Él. La sentencia teológica, según la cual la fe pone en contacto al hombre con Dios, designa muy exactamente la posibilidad que se abre a todo el que cree a alguien digno de fe, y que solo se abre para él. La posibilidad de percibir con los ojos de quien ve de forma inmediata algo que él nunca podría alcanzar con su propia mirada. Este es el fruto de esa adhesión amorosa en la que no solo se apoya la fe, sino que es lo que hace que sea fe.

(41) R. FISICHELLA, "Credibilita ed ermeneutica della rivelazione", en D. VALENTINI, *La Teologia della Rivelazione*, Ed. Messaggero, Padova 1996, 171.

(42) H. U. VON BALTHASAR, *Sólo el amor es digno de fe*, Sígueme, Salamanca 1999, 141 pp. El amor no se puede demostrar, se hace creíble a sí mismo. Así el amor de Dios manifestado en Jesucristo convence al hombre y le da una certeza peculiar.