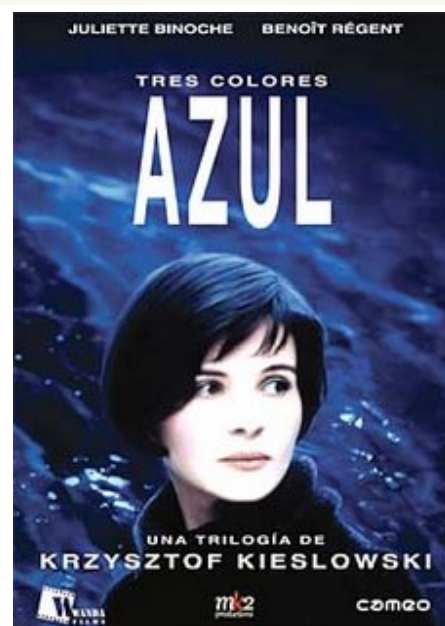


## Tres colores: azul

**TÍTULO ORIGINAL** *Trois couleurs: Bleu***AÑO** 1993**DURACIÓN** 98 minutos**PAÍS** , Polonia - Francia // Suiza / GB**DIRECTOR** Krzysztof Kieślowski**GUIÓN** Krzysztof Piesiewicz /  
Krzysztof Kieślowski**MÚSICA** Zbigniew Preisner //  
**Sonido:** Jean-Claude Laureux.  
**Mezclas:** William Flageollet.**FOTOGRAFÍA** Sławomir Idziak**MONTAJE** Jacques Witt**GÉNERO** Drama**PRODUCCIÓN** Mann Karmitz e Yvon Decaux**PRODUCTORA** Coproducción Polonia-Francia-Suiza-GB // MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, CED Productions, Canal Plus y Zespół Filmowy TOR**REPARTO** Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Vêry (Lucille), Claude Duneton (Patrice), Yann Tregouet (Antoine), Emmanuelle Riva (Madre de Julie), Jacek Ostaszewski (Flautista), Héléne Vincent, Philippe Volter, Hugues Quester.**PREMIOS** 1993 - Venecia: León de Oro a la Mejor película; Premio a la Mejor fotografía; Copa Volpi a Juliette Binoche; Premios Cesar: Mejor actriz (Juliette Binoche), Mejor montaje y Mejor sonido (optaba a otros 6); 1994 - Premios Goya: Premio a la Mejor película extranjera.

**Sinopsis**.- La historia del film comienza con un trágico accidente de coche, en el que viajan el célebre compositor Patrice de Corsy, su esposa Julie y su hija Anna. Solo sobrevive Julie. Ésta, una vez recuperada de sus lesiones y de un amago de suicidio, se propone comenzar una nueva vida, olvidando el pasado. De vuelta a la casa familiar, decide poner en venta la espaciosa mansión, en la que ha vivido con su desaparecida familia. Se deshace, asimismo, de una importante partitura incompleta, en que estaba trabajando su marido. Poco a poco y tras una serie de incidentes concatenados, comienza cambiar su vida. Primero será la aparición inesperada de una periodista especializada en música, que intenta demostrar que las obras que hicieron famoso a Patrice eran en realidad composiciones de Julie. Después, el encuentro con Olivier, el ayudante de Patrice, secretamente enamorado de ella. También entra en escena Sandrine, una abogada que le descubre un importante capítulo de la existencia de su marido, completa-



mente desconocido para ella... Finalmente, Olivier la convence para que concluya el "Concierto por la unificación de Europa", la obra inacabada de su esposo fallecido.

**Azul: La puesta en escena.**- Con *Azul* inicia Kieślowski su soberbia trilogía cinematográfica *Tres colores*. Muchos críticos la consideran no solo el mejor legado cinematográfico del realizador, sino una de las cimas del cine de los años '90. En ella convergen y se compenetran en perfecta simbiosis: *temática, lenguaje cinematográfico e interpretación*. En su visionado, el espectador puede, a la vez, seguir con mantenido interés su trama y disfrutar sus primores estéticos. Centrándonos ahora en *Azul*, en su puesta en escena descubrimos:

**1** Trasfondo simbólico-motivacional.- **1989** es una fecha referencial en la reciente historia; también en la actividad cinematográfica de Kieślowski. En Polonia se celebran los debates de la Mesa Redonda; el Partido Comunista polaco accede a organizar elecciones libres; ganan los candidatos del bloque de *Solidarność*. Casi simultáneamente celebra Europa –y con ella, todo Occidente– la *Caída del muro de Berlín*, que generará un poderoso seísmo político-socio-cultural de notables repercusiones en todo el Continente. Kieślowski, muy sensibilizado con los movimientos coetáneos de apertura, trabaja en esta época para la TV polaca y triunfa con sus producciones, singularmente con su aclamado *Decálogo* (1988); a la vez, inicia un "idilio cinematográfico" con Francia, con la que a partir de esa época establece una fecunda colaboración artística. En este clima eufórico y bajo esta serie de circunstancias propicias, su vocación a ilustrar cinematográficamente grandes temas de contenido abstracto encuentra el cauce más apropiado. Se propone la compleja tarea de *homenajear al país que le acoge, a su bandera, a los ideales de libertad-igualdad-fraternidad que emergen de la Revolución francesa, a la democracia occidental que se sustenta sobre ellos...* Claro que en él "homenaje" equivale también a "revisión" y "crítica". En este horizonte inspirativo tan recargado de sustrato político, valores humanistas, simbolismos utópicos, motivaciones idealistas... se fragua y cristaliza la *Trilogía*, especificada en *Azul* (para la libertad), *Blanco* (para la igualdad) y *Rojo* (para la fraternidad). Lo lleva a cabo a partir de tres historias independientes, cuyos personajes "viven momentos cruciales en sus vidas, para acabar cuestionando esos valores universales. Aunque los tres colores responden a la bandera de Francia, y sus personajes son *franceses en Azul, polacos en Blanco y suizos en Rojo*, en realidad son nacionalidades no escogidas al azar, sino que están en función del asunto abordado en cada cinta" (Julio Rodríguez Chico).



**2** Guión literario.- *Azul* constituye, pues, la primera entrega de su proyecto, el primero *retrato de esa Europa de nuestro tiempo en su realidad más cotidiana, según la mirada de Kieślowski*. Ni que decir tiene que, dada la envergadura de la empresa y las habituales maneras cinematográficas del realizador polaco, el guión había de revestir un grado notable de complejidad. En efecto, una mirada perspicua descubre en él un entramado de hilos polifacéticos, que entrelazan forma y contenido, lenguaje y mensaje en armoniosa complicidad.

**a) Planteamiento: un retrato al natural.**- Con los datos de aproximación que anteceden, podría pensarse con justicia que vamos a encontrarnos con un constructo bastante artificioso. Pero pronto sorprende que el guión, inversamente: **1)** Rehúye la aparatosidad y acierta a trazar un cuadro humano-social, que cabe definir como: *natural y realista* (forjado sobre retazos de vida cotidiana en el ámbito urbano moderno), *nada superficial* (con un fondo de múltiples estratos, tanto para la introspección psicológica como en perspectiva social), *minucioso* (repleto de detalles y alusiones simbólicas). **2)** Asimismo llama la atención que cada segmento –perteneciente al cuerpo troncal de la historia o complementario a la misma– revela una *pretensión deliberada*; nada ha sido dejado a la improvisación. **3)** Por otra parte, los guionistas consiguen, ya desde el mismo planteamiento, *un acoplamiento casi perfecto entre el mundo narrativo que le sirve de soporte y la constelación de motivos ideológicos que desea recalcar*.

**b) Las bandas dramática y temática de un relato magistral.**- A la inversa de lo que suele suceder en la mayoría de los grandes filmes, *Azul* no viene definido por un guión literario brillante, lo que en absoluto impide que sea magistral. Es bastante escueto; pero consistente y elaborado en función de un guión técnico verdaderamente notable, como enseguida veremos. A mi parecer, destaca en él particularmente la precisión con la que los co-guionistas Piesiewicz y Kieślowski trenzan las bandas dramática y temática de la historia. Construyen con ellas un proceso muy logrado de desvelamientos progresivos, que mantienen en tensión el interés de los espectadores hasta un desenlace final que, por lo demás, el film deja abierto. **1)** La banda dramática despliega una secuencia de momentos presididos por el esquema: *amor → pérdida → dolor → transformación → amor*. **2)** Perfectamente incrustada en ese soporte narrativo, la banda temática desarrolla otra secuencia más psicológica: la itinerancia interior del personaje de Julie, sobre el que Kieślowski monta su personal reflexión paradigmática acerca de la *libertad* (tema por el que él, sin duda, sintió especial atractivo y con el que él, como polaco y artista, lleva a cabo aquí un perspicaz ajuste de cuentas).

**c) Estructura narrativa.**- El relato como tal está muy bien compuesto, siguiendo las pautas de una *dramaturgia lineal*, que pone en juego *varios planos de intercepción temporal* (presente / pasado) y se mueve simultáneamente en *dos escenarios* (el exterior de los hechos / el interior del proceso anímico). Como resultado, podemos delinear así el esquema global de la estructura narrativa: **1)** Un embrión argumental escueto de inicio (un accidente mortal que trunca violentamente la trayectoria normal y pacífica de una familia); **2)** Su consiguiente desarrollo ulterior (los episodios concatenados, que van desglosando el proceso evolutivo de la vida de Julie, casi siempre amparados bajo un cierto recubrimiento críptico). **3)** El tiempo presente cronológico (vulnerable, estéril de vida, desposeído de significado); **4)** El tiempo pasado inmediato (como estigma paralizante y usurpador de todo espacio vital alternativo); **5)** El escenario de los hechos externos relatados (desde la historia del accidente y sus consecuencias de parálisis existencial en la protagonista, pasando por los sucesivos desvelamientos, que van desenmarañando la trama). **6)** El itinerario interior de Julie (su proceso de lenta superación del vacío, siempre a remolque del pasado, hasta los escarceos finales de auto-liberación). En el fondo, todo en el film gira en torno a la lucha titánica entablada entre el *personaje de Julie* (a la vez real y simbólico) y la *idea de libertad*.



Para reforzar esa tensión dramática y dialéctica –entre persona e ideal, entre realidad y utopía–, el realizador echa mano del lenguaje cinematográfico y asocia a su parábola el color (el azul, en primera línea) y la música.

**3** Guión técnico.- Kieślowski prima sobremanera el lenguaje cinematográfico, hasta hacer de **Azul** un bello poema audio-visual, impregnado de dramatismo, tocado de poesía, por momentos fascinante. Maestro en la exploración de emociones, afina aquí su incisiva introspección de intimidades, que luego traspasa al espectador en cascadas de sonoridad y juegos cromáticos. De este modo, traduce **Azul** en una constelación de diálogos, silencios, melodías, colores e intuiciones entreabiertas... a la que incluso es capaz de incorporar, con sutil sensibilidad estética, la misma actividad creativa del espectador.

**a** Cámara-fotografía.- El manejo de los recursos visuales que exhibe Kieślowski constituye toda una lección de lenguaje cinematográfico. **Azul** es un film preeminentemente visual. En esta perspectiva cabe destacar, por ejemplo: **1)** El esplendoroso juego de variaciones cromáticas en torno al azul. El **color** se enseña de la pantalla de principio a fin, recorriendo todas las gamas posibles, asignando significado a las situaciones u objetos sobre los que incide. Este poderío cromático global se plasma singularmente en el uso del "azul" (en sus diversos tonos). Él marca el entorno de Julie (las luces de las lámparas, que brillan sobre Julie; las escenas en la piscina...); cuanto el director quiere decirnos sobre ella está filmado en azul. Kieślowski vincula primordialmente "azul" a "libertad" en las distintas fases de exploración, dubitación, afirmación... De ahí también las diferentes matizaciones e intensidades de azul, que se corresponden con los momentos existenciales que recorre el personaje de Julie respecto a la libertad. **2)** Consecuentemente, el protagonismo del azul se adueña asimismo de la fotografía como vehículo de comunicación. Hasta el punto de suplantar en ocasiones a la palabra como medio de expresión. Asistimos, así, a escenas en las que los enfoques fotográficos son más elocuentes que el diálogo, en las que los estados interiores otorgan a la fotografía funciones propias de la palabra (el encuentro de Julie con Lucile en el "night-club": las luces de neón iluminan a ésta en rojo y a Julie en azul). Es más, la fotografía vestida de azul nos permite seguir el perfil de esta mujer, que lucha por sobreponerse a sus trágicos recuerdos en busca de la libertad y la paz interiores. **3)** Color y fotografía, por otra parte, constituyen solo prolongaciones tangibles de una cámara de poderosa capacidad para auscultar, que recorre palmo a palmo la geografía anímica de Julie, registra sus evoluciones, persigue sus gestos, su rostro, sus ojos... Esa **cámara subjetiva** de primerísimos planos nos muestra, por ejemplo, los labios temblorosos de la accidentada, palpitantes de dolor; o nos asoma literalmente a sus ojos y nos instala por unos instantes en la pupila aterrada, al reflejarse en ella la imagen del



médico que le comunica el fallecimiento de su esposo e hija. En ese momento, Kieślowski inserta unos **fundidos en negro** con la música de Preisner de fondo, reforzando la intensidad del sufrimiento. Este recurso combinado se repite luego en situaciones similares, arrancadas al recuerdo, para sensibilizar la hondura del desgarramiento interior [los fundidos son siempre en negro; solo en una ocasión –evidentemente intencionada y, por lo demás, fallida– hace el fundido en blanco: Julie está sentada tomando el sol en la calle y ve a una anciana frente al contenedor. El *fundido en blanco* recoge el momento expansivo en que ella sale de sí misma, se abre a otros, deja entrar en sí algo de luz...]. Quisiera apuntar, finalmente, el recuso de los **tiempos muertos** con que la cámara subraya lánguidamente el vacío vital que invade y paraliza a la protagonista.

**b** Banda sonora.- **Azul** patentiza, asimismo, el soberano dominio de Kieślowski sobre los recursos de sonido, entregándonos una banda sonora superior. Los **diálogos** son exiguos, pero bien cuidados. Junto a ellos irrumpen los **silencios** con llamativa intención; silencios clamorosos que

van escalonado la búsqueda de respuestas al sinsentido que acorrala la vida de Julie tras la muerte de su marido y su hija. Sin embargo, palabras y silencios pasan a segundo plano ante la relevancia de la **música**, uno de los elementos protagonistas en esta historia de sufrimiento y superación. **1) La partitura.**- Escrita por Zbigniew Preisner expresamente para el film, consta de composiciones de gran belleza estética y dramatismo estremecedor. En especial el "Canto a la unificación de Europa" con su espléndido coro (a partir del texto de 1 Cor 13); a lo largo de la cinta esta composición "inacabada" acompaña la presencia de una Julie transida de sufrimiento y de recuerdos. También suena insistentemente la música que acompaña la transmisión televisiva del funeral por Patrice y su hija; con algunas reminiscencias de la "Marcha fúnebre" de Chopin, la composición es atribuida al "compositor de principios del siglo XIX, Van den Budenmayer", autor admirado por el malogrado Patrice [Este "compositor" –figura de ficción inventada por el propio realizador para el film– aparecía ya en *La doble vida de de Verónica* y volverá a hacerlo también en *Rojo*]. **2) La música en papel protagonista.**- Además de integrar la música como elemento de subrayación altamente significativo, Kieślowski hace a la música protagonista. No solo porque relata una historia musical (de un compositor, de su atribulada esposa compositora, de su ayudante, de los avatares de una composición), sino porque llega a "filmar" materialmente la música (incomparable el pasaje en que la cámara recorre las notas señaladas por un dedo, mientras se lee en voz alta la partitura y suena de fondo la melodía, que poco a poco termina adueñándose de la escena); porque pone rostro musical al alma, a los silencios, al dolor, a los recuerdos, al color azul, al tiempo...; porque hace de la composición "inacabada" un símbolo perenne del destino humano, de ideales (in)alcanzables, de vidas sumergidas en un pasado muerto y rescatadas al presente abierto; porque se erige en impuso liberador, que redime del des-ánimo existencial e infunde aliento de auto-liberación.



**c) El montaje.**- Corre a cargo de Jacques Witta, sobre quien recae en buena parte el colosal acabado de *Azul*. Witta da cuerpo a Kieślowski, al imponente cúmulo de personajes, ideas, colores y sonidos que el realizador ha puesto en movimiento. Consigue encajarlo todo justamente en aquel sitio y momento en que acaban las obras bien hechas. Consigue que música e imágenes, personajes e ideas, recuerdos e historia estén, sí, al servicio de la idea de libertad predeterminada por Kieślowski. Pero lo ejecuta de manera que el conjunto de piezas no se convierta en algarabía de genialidades inconexas, sino en obra maestra.

**4) Reparto y personajes.**- Kieślowski se ha rodeado de un plantel de actores cualificados. Su perfecta empatía con los personajes que representan salta de inmediato a la vista. Naturalmente, no todos disfrutaban de papeles de relumbrón, pero todos ofrecen interpretaciones de altura, perfectamente acopladas a las exigencias de sus roles: *Benoît Régent* (como Olivier, ayudante del compositor Patrice); *Florence Pernel* (como la abogada Sandrine, amante de Patrice); *Charlotte Vey* (como Lucille, la prostituta, vecina de Julie), etc. Pero sin duda, cuando hablamos de *Azul*, hablamos de **Juliette Binoche** (como Julie Vignon). Ella, no solo acredita con absoluta solvencia su rol de protagonista, sino que exhibe un derroche fastuoso de recursos interpretativos de difícil equiparación. Se encarna en Julie y la dota de una personalidad compacta, tan profunda como atormentada, sumamente sensible, vulnerable, vivencial... En un papel de diálo-

gos más intensos que extensos, Binoche se vuelca con enorme expresividad en los gestos, las miradas, los silencios, el llanto interior que, finalmente, se hace también externo. Su proceso de identificación con el personaje lleva a confundir a Juliette Binoche con Julie Vignon –o viceversa– en esta mujer perdida, que intenta olvidarse de todo y rehúye reencontrarse con la vida; que al final, enfrentada a la verdad del engaño y la posibilidad de una redención estética (la terminación del incompleto "Canto a la unificación de Europa"), deja atisbar prometedores momentos de paz interior, libertad... quién sabe; acaso incluso de felicidad y amor.



**Un ensayo sobre la libertad.**.- Un film tan complejo como *Azul* –con ventanas abiertas al paisaje del hombre y de la sociedad– ha de estar necesariamente sembrado de muchas minas temáticas. Tanto más si consideramos que su autor es Krzysztof Kieślowski, un director dotado de extraordinaria sensibilidad para adentrarse en las profundidades de lo humano. Para colmo, el film pertenece a su trilogía *Tres colores*, en la que cada historia –aunque independiente de las demás– crece sobre un suelo común, abonado de la misma sustancia ideológica, motivacional, axiológica... Los temas se multiplican, pues, aunados en ese subsuelo de raíces entrelazadas, haciendo imposible en muchas ocasiones entender una historia y su mensaje sin interconectarlos y explicarlos con el patrimonio común a los tres. Así, por ejemplo: algún crítico ha aventurado que el detonante dramático que unifica cada una de las entregas de la Trilogía es la **pérdida del amor**. A partir de ahí se genera un proceso de desarrollo similar, sujeto ciertamente a los dictámenes del azar, pero fiel siempre al siguiente "esquema dramático" compartido (ya apuntado): *amor* → *pérdida* → *dolor* → *transformación* → *amor*. En *Azul*, Julie ha perdido a sus seres más queridos; este hecho trágico la sume en un estado de soledad paralizante; la libertad *presente* que le sobreviene de tal desarraigo y que en sí deslindaría ante ella opciones multiplicadas de cara a su *futuro*, queda hipotecada por el inmediato *pasado* traumático no superado; solo el rebrotar del amor reactiva en ella nuevas salidas hacia su autorrealización. [De modo similar: En *Blanco*, Karol pierde su estabilidad emocional cuando es abandonado por su mujer; tendrá que salir de su mundo inhóspito y crecerse ante la adversidad hasta que pueda tomar la iniciativa y marcar el itinerario de reconquista del amor, ahora ya en plano de igualdad. En *Rojo* la pérdida se focaliza en un juez que, anclado en los fracasos de su *pasado*, vive aislado en un *presente* avieso y aberrante. Solo la amistad generosa y desinteresada de Valentina de abre a nuevos horizontes de amor y fraternidad]. Al ramillete de temas comunes que se genera de la aplicación de ese esquema dramático hay que añadir otros muchos que se cuelan automáticamente en el film de la mano del realizador y su peculiar idiosincrasia. Hay que pensar en constantes de su cine, tales como: el azar, la duda, el pesimismo, el individualismo...

Quiero limitarme aquí a ordenar algunas reflexiones en torno únicamente al tema específico fontal, que el mismo Kieślowski asigna a su película: la libertad.

**1** Biografía en punto cero: los túneles oscuros de la existencia.- El film comienza con una breve secuencia, repleta de claves y símbolos. En ella destacan dos escenas en sucesión continua: La primera, acunando todavía parte de los títulos, ocurre en el interior del coche en que viajan Patrice, Julie y Anna; es apacible y despreocupada, abundante en gestos cansinos y luces livianas. De inmediato sigue otra radicalmente opuesta: el coche se adentra en un túnel tenebroso; después se oye un chasquido violento y seco; luego, un momento suspendido de opaco silencio. Cuando la cámara recobra de nuevo la luz, nos acerca vacía al accidente. En la siguiente secuencia sabremos que solo ha sobrevivido Julie; pero únicamente en su cuerpo malherido y torturado; la mayor parte de sí, su interior, sus sentimientos, su alma... han quedado muertos en la oscuridad del túnel, junto a su marido y su hija fallecidos. Enseguida, en cuanto su débil memoria alcanza a percibir el alcance de la tragedia, Julie intenta suicidarse. Se encuentra en el límite del punto cero de la existencia. Se siente tan destruida en lo más íntimo de su ser que piensa, por momentos, que el último paso hacia la desaparición total resulta más deseable que su tormentosa desolación. Pero no se atreve a traspasar el umbral, o no tiene fuerza suficiente para ello. El hecho es que, a partir de aquí arranca un penoso camino de confrontación con la realidad, un doloroso reencuentro con el pasado y la verdad a través de todos los túneles interiores, en los que ella se ha ido muriendo.



**2** Soledad: el yo lleno de vacío.- Tras su convalecencia Julie intenta raer de sí toda huella del pasado: los muebles y objetos, la mansión señorial, la partitura musical inacabada en que trabajaba su marido. Se desprende también del entorno humano más inmediato que la liga al pasado: su madre, sus amistades, los miembros de servicio doméstico. Ensayo, incluso, una nueva vida sin pasado en un apartamento de otro barrio de la ciudad, con otras gentes... Se esfuerza por deshacerse de todo, de las cosas y las personas, pero solo consigue acumular vacío y soledad dentro de sí. Y siempre vuelven los recuerdos –esa poderosa atadura reciamente engarzada al corazón y a la memoria–, que se instalan en ella y se hacen soledad lacerante al roce con la realidad. Bastará con que una periodista mordaz inquiera si era su marido o era ella quien verdaderamente componía la música, para que su soledad se alborote de recuerdos –en el soberbio

lenguaje de Kieślowski: "se musicalice" y "se ponga azul"— y con ellos se llene cada vez más de vacío y de ausencia. Julie busca paz, sosiego interior, libertad... y toda ella, su entorno y su alma, se torna azul. En la colosal metáfora del director cuesta precisar en cada momento si "azul" quiere decir libertad o paso atrás, o ambas cosas a la vez en crescendo recreador; sobre todo cuando "azul" y "música" vienen de la mano. Lo que siempre sentimos es, sí, que a su paso, ambos dejan el rostro de Julie oliendo a nostalgia y el aire a poesía.

Acaso lo que Kieślowski quiere decirnos tan bellamente consiste en que la soledad no es monocolor ni unísona; que, además de túnel oscuro que acaba en la destrucción, puede ser fuente de crecimiento; que puede ser infierno o paraíso, naufragio o trascendencia; y que al repoblar inevitablemente de recuerdos nuestra soledad —porque ella pertenece al destino humano—, depende de nosotros elegir la salida hacia la libertad o hacia la esterilidad. Por lo demás, en ***Azul*** Kieślowski expande el paradigma de soledad-libertad a los demás personajes y, en ellos, a todo espectador que se deje interpelar. En Julie lo magnifica espléndidamente (sobre todo, el lado oscuro: su silencio, lentitud, tristeza, patetismo; su huida de sí misma y la realidad; la persistencia musical...). En los demás personajes la deja apenas despuntar en escuetos atisbos, que aquí no podemos explicar: la madre de Julie, Lucille, Sandrine u Olivier viven su peculiar soledad, buscan evasivas o se refugian en comportamientos de mayor o menor credibilidad. Pero todos protagonizan soledad en alguna de sus variantes. Bajo la óptica metafórica del realizador, el mundo está transitado por soledades vivientes.



**3** El laborioso camino hacia la liberación interior. - En principio Kieślowski es pesimista. No extraña, pues, que Julie deambule a lo largo de casi todo el film arrastrando desconsuelo y entregada a la huida. También cabe pensar, acaso con más acierto, que su dolor arraiga en ella demasiado adentro, que su fondo último existencial se encuentra demasiado atrapada por la tragedia. No puede salir. Ni quiere.

**a)** En soledad se recompone la libertad que hace persona. - En todo caso Kieślowski —que, aunque pesimista, no es fatalista— se toma tiempo con ella y la acompaña paso a paso en su larga fuga hacia espacios de insensibilidad, donde nada la afecte, la comprometa, la retenga. Cuando poco después —de modo inesperado, si nos atenemos a su pauta comportamental— hace el amor con Olivier, no se traiciona, ni debe despistarnos: quiere probar su resistencia, su impasibilidad total, incluso ante la amistad y el amor. Elige vivir en tierra de nadie. Pero le bastará escuchar cómo un músico callejero —de nuevo el Kieślowski desconcertante con la sugerente figura del flautista— interpreta una melodía que ella conoce de la partitura de su marido, para que se "musicalice" y se "ponga azul" con los recuerdos revividos [curiosamente, el flautista recomienda a Julie que siempre guarde alguna cosa; uno no puede quedarse sin nada]. La música de su marido Patrice le resuena dentro, es ella misma; los niños que juegan le recuerdan a su hija Anna [al trasladarse al piso alquilado en París había puesto la condición de que no hubiese niños]. El núcleo más íntimo y profundo del yo no se puede anular, como tampoco se puede vivir fuera del tiempo.

La lección que lentamente comienza a tomar forma es clara: la libertad entendida como vacío y ausencia de realidad es ilusa y malsana; la libertad no puede alcanzarse por el camino de la huida ni del rechazo del

pasado. Y se equivoca Julie cuando, todavía en esa fase de soledad vacía y libertad egolátrica, rechaza la cadena y el crucifijo que intenta devolverle Antoine (el chico que vio el accidente); porque la cruz aquí no representa sólo el recuerdo de un regalo de su marido, sino un símbolo potente que desliza Kieślowski en la escena: es el dolor más profundo metido en la vida y aceptado sobre la propia persona. Se nos dice ya: La soledad que realmente fructifica en libertad es aquella que regenera a la persona.

**b) La soledad que libera para el amor.**- Kieślowski se ha propuesto *Azul* como *parábola sobre la libertad*. Parábola difícil, escurridiza; pero gran parábola en la que, junto a la misma libertad, confluye toda una constelación de exponentes humanistas de profundo calado ético: soledad, egocentrismo, individualismo, despersonalización, vacío existencial, muerte interior...; pero también, liberación, crecimiento, plenitud personal, creatividad, transcendencia, amor... A lo largo de una larga travesía de enfrentamiento a la alienación y de doloroso descubrimiento de la verdad, Julie comienza a cambiar. Deja atrás la fase de total indiferencia ("*todo me es igual*") e insensibilidad ("*lloro porque usted no llora*", le espeta el ama de llaves al observar su incapacidad para llorar la muerte de sus seres queridos) y emprende el camino de la superación, reivindicándose como persona. Dos hechos la empujan a salir de la espiral de ensimismamiento en que voluntariamente se ha metido: **1) La provocación de Olivier**, a quien oye declarar en televisión que va a concluir el "Canto a la unificación de Europa" de Patrice. Este anuncio, cuando ella cree haber destruido la partitura, provoca la reacción de vuelta a la realidad: ella terminará la composición. **2) El descubrimiento de que su marido tenía una amante**. Al brutal desengaño inicial de conocer la oculta infidelidad del ser más querido –que luego se incrementará con los detalles que le aporta el encuentro con Sandrine– sigue la saludable liberación que produce la verdad: ni su marido era tan perfecto como ella lo había idealizado, ni la propia vida familiar fue tan idílica como ha querido imaginar. Con una fuerza interior nueva que antes no poseía, asume que la belleza de la música incompleta ha de terminar de nacer; y que el pasado, del que tanto ignoraba, no puede seguir siendo el fantasma que le impida vivir.



Resultado: Julie recupera importantes dimensiones reales de la existencia: Su música no está muerta. Todavía es capaz de sentir y expresar emociones, de incorporarse al ritmo de la vida, de volver a amar. A partir de aquí, Kieślowski parece, pues, sugerir que Julie se ha regenerado, conquistando la libertad interior y el amor. Ofrece estas muestras: **1) Julie concluye la pieza de música** (que en realidad había escrito ella, o al menos corregido). **2) Cede su casa a Sandrine** y el apellido de su marido al hijo que ésta espera. **3) Acepta el amor que Olivier le está ofreciendo**. **4) Descubre experiencialmente cuál es el camino hacia la libertad**: el compromiso, la búsqueda de la verdad, el amor. Ahora se siente libre con la *libertad que impulsa a la auto-liberación y a la plenitud personal*.

Sin embargo, estando por medio Kieślowski deberíamos cuidarnos de concebir un final tan redondo y aleccionador. Datos nada melifluos y hasta algo chirriantes con cualquier amago triunfalista nos apuntan, más bien: **1) La conquista de la libertad es un entresijo complejo**. **2) Por otra parte, la relación final entre Julie y Olivier no responde precisamente a una manifestación de amor auténtico** (¿Puede ser verdadero amor un encuentro meramente sexual? ¿Se trata acaso solo de una forma de acallar el sufrimiento?). **3) Más genuino parece el mensaje de la última escena, que representa magistralmente el reencuentro de Julie con-**

sigo misma: Julie se mira fijamente en el espejo mientras llora. Por primera vez exterioriza ese dolor con el que ya ha aprendido a convivir. Lo hace del modo más obvio que la naturaleza nos otorga: llora en silencio, se derrumba y se da a otro ser. Luego, el rostro de Julie se pierde en un fondo negro. Esta oscuridad da paso a un azul creciente que llena toda la pantalla. La transición de colores y la aparición final de una música reconciliadora, simboliza el camino que Julie ha tenido que atravesar durante todo el filme: de la soledad extrema a la autoafirmación catártica (cf. J. M. Granja). **4)** Los planos finales nos devuelven al realismo más cotidiano. A modo de compendio se entrelazan ráfagas de lo que, previsiblemente, puede ser la nueva vida inmediata de los personajes: Julie y Olivier en la cama; Antoine mirando pensativo el crucifijo que Julie no le aceptó; Lucille en su ocupación diaria; Sandrine observando en la ecografía al hijo que va a tener; la madre de Julie ante el televisor... Modos todos ellos de mantenerse vivos, de sentir emociones, de amar y de experimentar la libertad.

**Concierto para la unificación de Europa**  
(Letra a partir del texto de 1Cor 13)

*Cuando hables el idioma de los ángeles,  
si no tengo amor  
no seré más que un tañido que resuena.*

*Cuando tenga el don de la profecía,  
la ciencia de todos los misterios  
y todo conocimiento;  
cuando tenga yo mismo toda la fe  
para poder mover las montañas,  
si no tengo amor  
no soy nada*

*El amor es paciente.  
Esta lleno de bondad  
Lo soporta todo.  
Lo espera todo.*

*El amor nunca perece.  
Las profecías tendrán su fin.*

*Ahora pues perdurarán  
la fe, la esperanza y el amor.  
Pero el más grande de todos estos tres  
es el Amor.*

Ante un film de Kieślowski, cineasta del cuestionamiento moral y de la búsqueda, los interrogantes son la mejor respuesta para un final, que él filma expresamente ambiguo y abierto como la vida misma. El inconformista realizador no piensa, desde luego, que para los hombres y las mujeres contemporáneos sea fácil alcanzar la libertad; tienen, piensa, muchas dificultades para amar en serio. **Azul** no resuelve el problema de la libertad. Tampoco lo pretende Kieślowski. Él reflexiona –críticamente– desde su prisma de mirada individualista y básicamente pesimista, llena de angustia existencial y respetuosa. En este sentido, **Blanco y Rojo** no solo completan el estudio antropológico de su **Trilogía** sobre libertad-igualdad-fraternidad, sino que ofrecen respuesta a cuestiones que aquí quedan abiertas.

