

**EL DECÁLOGO DE KRZYSZTOF KIESLOWSKI:  
LA MIRADA CRISTIANA DE UN ATEO\***

El tema de las creencias religiosas y cristianas de los artistas y, en el caso de esta reflexión, de los cineastas, presenta un aspecto de considerable interés en el siempre crucial diálogo entre religión y cultura. Esta cuestión plantea varias preguntas con respecto al cine. ¿Cómo puede una opción creyente, o dudosamente creyente, o no creyente ser percibida y expresada en el trabajo de un director? ¿Es necesario que sea creyente un director que se propone realizar una película sobre Jesús, o bien relativa a temas cristianos? ¿Está el creyente, identificado como cristiano, mejor preparado que otros para hacer tales películas? ¿Debería hacerse una distinción entre creyentes explícitos y creyentes implícitos? ¿O entre una película de un creyente ortodoxo y una de un agnóstico, como si se tratase de una lucha de creencias? ¿Puede un director no cristiano, un budista o un musulmán por ejemplo, realizar una película que tenga relevancia para la cultura creyente y cristiana? ¿Son las claves de la ética cristiana un requisito necesario para un director?

En ocasiones, la identidad creyente es manifestada abiertamente por los directores, por desgracia demasiadas veces, como una estrategia comercial para la explotación de la película. Por ejemplo, cuando *La última tentación de Cristo* se estrenó en mil novecientos ochenta y ocho, el italo-americano Martin Scorsese, inquieto por la reacción del público por su escandalosa película, proclamó con insistencia que era católico e incluso que había estudiado en un seminario católico, como si de alguna manera eso justificase la visión confusa y los excesos de su película. Franco Zeffirelli en repetidas ocasiones ha defendido su *Jesús de Nazaret* (1977) como la mejor película hecha sobre Jesús, basándose insistentemente en su catolicismo ortodoxo, poniendo en duda el valor de las películas rivales sobre Jesús y tomando como base de crítica la ausencia de fe y la moral heterodoxa de sus directores. Más recientemente, Mel Gibson, subrayó su identidad de católico practicante, utilizándola como una justificación para reclamar la máxima autenticidad y validez de *La Pasión de Cristo* (2004). Sin embargo, muchos críticos se han quejado y han puesto en cuestión algunos de sus planteamientos personales<sup>1</sup>.

Por otro lado, un buen número de películas de temas y contenidos religiosos, cristianos, católicos concretamente, muy bien aceptadas y respetadas en círculos de iglesia, han sido realizadas por directores que abiertamente admiten su posicionamiento de no creyentes: Alain Cavalier y su *Thérèse* (1986); John Duigan y su *Romero* (1989); *La séptima morada* (1995) de Marta Meszaros y, más recientemente, *El gran silencio* (2005) de Philip Gröning. Sin duda el mejor ejemplo de esta aparente paradoja es *El Evangelio según San Mateo*. Cuando la película fue estrenada en mil novecientos sesenta y cuatro, fue duramente criticada por el Vaticano y así mismo condenada por muchos grupos católicos, aunque verdaderamente la crítica se dirigía fundamentalmente a la persona de su director Pier Paolo Pasolini que era conocido como marxista, ateo y homosexual. Sin embargo, treintaydos años más tarde, cuando el Vaticano publicó una lista de las mejores películas de todos los tiempos, *El Evangelio* de Pasolini fue la única película sobre Jesús que se incluyó: evidentemente, lo de director creyente o no creyente, y su comportamiento, no fueron tenidos en cuenta como factor de valoración, estableciéndose un criterio objetivo sobre la ortodoxia y validez.

Un nuevo y fascinante aspecto de este tema es el caso de los directores de cine que habiendo sido católicos o cristianos, después han perdido o renunciado a su fe, y a pesar de todo, sus trabajos

---

<sup>1</sup> Un mínimo análisis demuestra que las afirmaciones de ortodoxia y rectitud moral tienen una significación limitada. Scorsese, por ejemplo, admite que no es un católico practicante y hay algunas fuentes que han redimensionado su llamada formación de seminario dado su conocido discreto estilo de vida; la insistencia de Zeffirelli en su fe ortodoxa y su rectitud moral suena bastante hueca; a pesar de la reivindicación de que el Papa Juan Pablo II vió y dio aprobación a su película--algo desautorizado por el Vaticano--es bien conocido que Mel Gibson pertenece al catolicismo tradicionalista cismático.

continúan estando marcados con detalles, temas, o, lo que es más importante, con el espíritu de aquella fe. Ingmar Bergman es obviamente el ejemplo más llamativo que después de más de sesenta años de director, continúa debatiéndose con la cuestión de Dios en sus películas. El director canadiense Denys Arcand, en su *Jesús de Montreal* (1989) y otras películas, parece incapaz de desprenderse de sus raíces católicas. También es el caso de Francis Ford Coppola, más evidente en la trilogía de *El Padrino* y especialmente en *El Padrino II* (1972), y Pedro Almodóvar que en su reciente película *Volver* (2006), revela algunos temas claramente cristianos.

Uno de los más destacados *enfant-terribles* del cine reciente Abel Ferrara, en su última y galardonada película *Mary* (2005), estudia con sensibilidad y profundidad la experiencia de la lucha interior de la fe cristiana y la llamada a la conversión radical; así resulta difícil no percibir una inspiración autobiográfica en el personaje de Ted Younger, que es un presentador de programas de entrevistas para la televisión.

### ***El Decálogo de Kieslowski: una mirada cristiana sorprendente***

Tal vez más que todos estos directores, el polaco Krzysztof Kieslowski nos propone un caso fascinante para el estudio de este fenómeno. En una entrevista en mil novecientos ochenta y nueve, después del estreno de la serie de sus diez películas, *El Decálogo*, comentó “Yo no creo en Dios, pero mantengo una buena relación con él”<sup>2</sup>. Este comentario improvisado típico e irónico con el tema de su fe, desmiente la absoluta seriedad con la cual Kieslowski investiga el asunto de Dios y la existencia humana ante Dios, de la fe y la esperanza, así como de la ética cristiana, en su serie *El Decálogo*.

Igual que otros muchos directores y artistas Kieslowski se muestra reservado para hablar de temas de su intimidad; habla con facilidad y elocuencia de temas culturales y políticos, de la situación cinematográfica en Polonia o en el mundo, de las dimensiones técnicas y estéticas de sus películas, de films y directores que han influido en él, pero en lo que respecta a su vida personal—a sus relaciones con su esposa y su hija—o a su propia experiencia religiosa, Kieslowski cuenta poco de su intimidad. En sus muchas entrevistas el tema de Dios y de la fe raramente surge, y cuando le preguntan, a menudo elude la cuestión utilizando una respuesta humorística o enigmática. Extrañamente en una entrevista hace distinción entre el Dios del Antiguo Testamento—“un Dios exigente y cruel ... que no perdona, que implacablemente exige obediencia a los principios que Él ha establecido”—y el Dios del Nuevo Testamento—“un Dios compasivo, bondadoso, anciano de barba blanca, que lo perdona todo”. Kieslowski luego añade, haciendo referencia al Dios de ambos Testamentos: “yo creo que una autoridad como esta, existe en realidad”<sup>3</sup>.

Para complicar más la cuestión de la fe o no de Kieslowski hay que señalar que la mayoría del material de análisis crítico de las películas del *Decálogo*, o bien evita la cuestión de Dios y de la fe, o bien anda con rodeos, por ejemplo, habla sólo vagamente del catolicismo cultural polaco de Kieslowski. Así, efectivamente menoscaban la cuestión de su posicionamiento creyente. Excepcionalmente, algunos críticos franceses reconocen en Kieslowski “un interés hacia lo trascendente”, caracterizando su posición con el paradójico, pero expresivo, término: “teísmo secular”<sup>4</sup>. Y un crítico polaco, con un

<sup>2</sup> Krzysztof Kieslowski en una entrevista con el periodista italiano Alberto Crespi, “La mia Bibbia senza certezze”, publicada en *L'Unità* (19 septiembre 1989), p. 78.

<sup>3</sup> *Kieslowski on Kieslowski*, editado por Danusia Stok (London: Faber and Faber, 1993), p. 149, 150. En contraste a estas manifestaciones en otra entrevista, Kieslowski declara: “No soy creyente. Hace cuarenta años que no entro en una iglesia” Citado por Tadeusz Sobolewski, “La solidarietà dei peccatori”, en *Kieslowski*, editado por Malgorzata Furdal y Roberto Turigliatto (Turin: Museo Nazionale del Cinema, 1989), p. 69.

<sup>4</sup> Christopher Garbowski, *Krzysztof Kieslowski's Decalogue Series: The Problems of the Protagonists and Their Self-Transcendence* (Boulder: East European Monographs/New York: Columbia University Press, 1996), p. 7. Más allá de lo que Kieslowski pudiera en realidad creer, Garbowski habla en varias ocasiones de su rechazo de la Iglesia, señalando

claro sentido de la tradición católica de su país, percibe en el texto de las películas del *Decálogo* “una evidencia de una profunda meditación de la Revelación” con una “positiva perspectiva sobre la cuestión de lo trascendente”<sup>5</sup>.

*El Decálogo* de Kieslowski, que está inspirado en una pintura del Museo Nacional de Varsovia que describe en diez pequeñas escenas los pecados contra cada uno de los mandamientos de Moisés, representa en diez películas cortas (aproximadamente de cincuenta y cinco minutos cada una) a distintos personajes que intentan luchar tenazmente contra las crisis morales causadas por la complejidad de la forma de vida postmoderna, y en este sentido del mundo postcristiano. Todo el ciclo se ubica en la Varsovia contemporánea y más explícitamente en el gris y anónimo bloque de apartamentos de Stowki, construidos en la época marxista-socialista. Las películas no son de ninguna manera simples ilustraciones de los mandamientos, sino más bien complejas investigaciones de cómo estos diez principios de la Ley de Moisés, dada por Dios, pueden cuestionar, guiar y ser relevantes para los hombres y mujeres de hoy. En un cierto sentido, las películas, cada una de ellas entrelazando en una o más crisis morales de carácter existencial, giran en torno a los mandamientos, a veces siguiendo el significado tradicional y otras veces, alejándose aparentemente de ese significado, cuestionando o desarrollando nuevas y originales direcciones.

### Tres referencias autobiográficas a Dios

Aunque los elementos de la experiencia cristiana de Dios son comunes a muchos de los personajes de las películas del *Decálogo*, en tres de ellas Kieslowski personifica muy directamente referencias temáticas autobiográficas a Dios y a la fe; de forma clara y evidente los personajes parecen reflejar dimensiones de la propia experiencia de Kieslowski. El profesor de universidad del *Decálogo uno*, de origen católico pero agnóstico de opción, a quien Kieslowski da su propio nombre, representa el itinerario desde el escepticismo y la indiferencia relativa en asuntos de fe religiosa—el hombre responde a las angustiosas preguntas de su hijo acerca del sentido de la vida, la muerte, el alma, con explicaciones técnico-científicas que son claramente insatisfactorias para el muchacho—hasta llegar a la opción de una fe renovada en el Dios de su juventud. En la conclusión de la película, Krzysztof, apenada por la muerte accidental de su hijo, de la cual acepta su responsabilidad, entra en una iglesia católica, y expresa su angustia en un gesto violento que derriba un altar provisional, pero en ese momento, es cuando el percibe una señal de la misericordia de Dios y además parece que realiza un rito bautismal. Acerca de este acto de rebeldía, Kieslowski, que como el protagonista de la película niega la existencia de Dios, comenta paradójicamente: “en un acto de rebeldía nosotros llegamos a reconocer que alguien que creíamos que no existía, existe en realidad. La rebelión es una manifestación de la fe que uno niega ... claramente él [el protagonista] se está rebelando contra Dios”<sup>6</sup>.

En la misma película la hermana del protagonista—Kieslowski también tiene una hermana—es católica practicante y se las arregla para que su sobrino vaya a la catequesis de una parroquia cercana. Cuando el chico hace preguntas acerca de Dios, ella le da un fuerte abrazo; el niño dice que se siente amado y su tía le explica que “Dios está en este gesto”. Las vivencias de Irena y su fe en Dios como amor, en el Dios del amor, están en contraste con el agnosticismo de su hermano. Ella explica a su sobrino que ambos, ella y su padre, eran católicos fervientes, pero que pronto el padre encontró otros caminos de

---

que “el director nunca se sintió unido a la iglesia institucional como tal, ni con el catolicismo en particular” y de tal forma “Kieslowski no se interesó por el cristianismo institucional.” Pp. 6, 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> Kieslowski en una entrevista con Malgorzata Furdal, “Perché siamo qui?”, en *Kieslowski*, pp. 27-28.

comprensión del mundo, el camino de la razón. Así su reacción a la muerte trágica del muchacho está también en contraste con la reacción de Krzysztof. Mientras él entra en una iglesia y reza, Kieslowski hace a Irena deambular llorando a través de las calles desiertas en la noche, en una respuesta que claramente sugiere un momento de agnosticismo, normal en aquella terrible situación y evidencia una dimensión de la experiencia religiosa de Kieslowski y, en realidad, de muchos verdaderos creyentes.

En *Decálogo dos*, uno de los protagonistas parece sugerir nuevas dimensiones en la compleja experiencia de fe de Kieslowski. Se trata de un médico y cirujano, un anciano que ha estado muchos años recluso, como una reacción a la trágica muerte de su esposa y de sus dos jóvenes hijos durante la Segunda Guerra Mundial. Cuando una mujer, cuyo esposo moribundo está tratando el doctor, le pide desesperadamente información a cerca del estado de su marido, él, con frialdad, la mantiene a distancia. Un día la mujer, frustrada, se enfrenta a él: “¿Cree usted en Dios?”. El responde lleno de dolor: “Tengo un Dios privado ...”. En esta reticencia del doctor, en su aparente rechazo de una práctica religiosa formal, parece que hay mucho de Kieslowski.

Más adelante, en *Decálogo ocho*, Kieslowski crea un personaje que es de alguna manera paralelo al doctor de *Decálogo dos*, y muy próximo a él mismo. Zofia—que es la referencia a la palabra griega sabiduría (*sophía*)—es aproximadamente de la misma edad que el doctor, y profesora universitaria de Ética. Kieslowski la representa en un anfiteatro, que se encuentra abarrotado, dirigiendo un seminario sobre “el infierno ético”, es decir, sobre la seria dificultad de tomar decisiones morales correctas en la complejidad y la confusión del mundo postmoderno. El método pedagógico de Zofia es presentar a sus estudiantes casos concretos de crisis y dilemas morales—un método que resulta claramente paralelo al método “pedagógico” de Kieslowski en las películas del *Decálogo*—colocando a sus estudiantes en una situación en la que el “bien” que llevan dentro sale fuera y les enseña a realizar juicios y decisiones morales correctos.

En respuesta a los comentarios de otra persona, “Yo nunca he leído en sus estudios nada sobre Dios”, Zofia contesta, “No voy a la iglesia, no empleo la palabra 'Dios,' lo cual no significa que no exista”. La posición de la mujer, su acercamiento al tema de Dios aquí—su propia fe y su método para plantear el tema de Dios con sus estudiantes—es precisamente el mismo de Kieslowski en sus diez cortometrajes.

### **Temas morales en perspectiva cristiana**

*Decálogo uno, dos y ocho* tratan de una forma más significativa que otras películas de la serie, los temas de Dios y de la fe desde una perspectiva cristiana aunque también las otras películas de la serie se acercan a estos temas indirectamente, a través de un amplio elenco de cuestiones morales que son claramente cristianas en su contenido y alcance. Tres de estas películas *Decálogo dos, tres y nueve* por ejemplo, analizan el tema crucial de la importancia de la fidelidad en el matrimonio. En ellas, uno o ambos miembros de la pareja han sido infieles en su matrimonio, la esposa Dorota en *Decálogo dos*, que está embarazada de su amante; el esposo Janusz, en *Decálogo tres*, que, después de asistir a una misa de gallo con su esposa y niños, los abandona en plenas fiestas de Navidad, para estar con su antigua querida; y ambos protagonistas, en *Decálogo nueve*, un joven cirujano que admite haber tenido muchos escauceos en el pasado y su esposa que actualmente tiene un relación esporádica con un estudiante universitario. Estos casos de infidelidad son muy diferentes entre sí y todos claramente denotan una compleja situación humana, pero en el transcurso de cada una de las películas, Kieslowski conduce a los protagonistas de la infidelidad hacia sus respectivas parejas hasta reconocer y lamentar la falta de moral en sus decisiones, y a elegir libremente poner punto final a sus enredos sexuales ilícitos y renovar sus compromisos matrimoniales.

En las películas del *Decálogo* conectadas al tema de la santidad del matrimonio se plantea la cuestión del carácter sagrado de la infancia—un tema claramente destacado por Jesús en el Evangelio—y de la inabarcable responsabilidad de los padres para con los hijos. En *Decálogo dos*, por ejemplo, el viejo

doctor todavía afligido cuarenta años después de la trágica muerte de sus hijos, hace todo lo que puede para impedir un aborto; por otra parte, al final de la película, y reflejando el sentido de la sobreabundancia de la gracia, el esposo de la madre de tal niño anticipa con alegría el nacimiento del bebé, que claramente no es suyo, y dice con emoción, “vamos a tener un niño”.

En *Decálogo cuatro*, Kieslowski desarrolla ampliamente el significado del cuarto mandamiento—“Honrarás a tu padre y a tu madre”—para incluir la responsabilidad de los padres hacia los hijos. Una joven precoz de diezinueve años anuncia dramáticamente a su padre, cuarentón y viudo, que él no es su padre biológico, sustentando sus obseveraciones con evidencias convincentes, para luego tramar un intento de seducción. El padre/no padre lucha para resistirse a la tentación y al final, pone de manifiesto valerosamente que el verdadero significado de la paternidad es mucho más una realidad existencial que una realidad biológica reafirmando así su responsabilidad como padre, salvando a su hija y a sí mismo de una fuerte tragedia moral: el padre ha aprendido a amar.

Siguiendo con la cuestión de la responsabilidad de los adultos para con los niños, en *Decálogo cinco*, Kieslowski presenta a un joven condenado que confiesa a su abogado que es responsable de la trágica muerte de su hermana pequeña, una culpa/crimen que le ha convertido en un desgraciado y finalmente le conduce a la destrucción.

En *Decálogo ocho*, un grave pecado de irresponsabilidad cometido cuarenta años antes contra una niña judía que buscaba refugio de los nazis, es el origen del estado de angustia y culpabilidad de la profesora-protagonista, desde entonces, se convierte en el motivo de su convicción ética de que nada hay más importante que la vida de un niño. En el curso de esta misma película, Kieslowski representa la gracia del perdón y la reconciliación entre la víctima, ahora una persona adulta, y la culpable, que todavía carga con el peso de su antiguo rechazo. Finalmente, en *Decálogo nueve*, muestra la adopción de un niño como señal de reconciliación y de nueva esperanza para la pareja de protagonistas, un signo de que su matrimonio, hasta ese momento estéril por irresponsabilidad, ahora será vivido con seriedad y fecundidad.

En todas las películas del *Decálogo*, Kieslowski insiste en que la vida humana es sagrada y tiene que ser cuidada y protegida, lo cual es claramente un principio fundamental de la ética cristiana. El director representa la muerte de un chico en *Decálogo uno* y de una niña en *Decálogo cinco*, como acontecimientos particularmente trágicos, y que son consecuencia de la culpa de sus responsables. Y a la vez destaca la alegría con la que hay que dar la bienvenida a la llegada de un niño: el primer niño del abogado y su esposa en *Decálogo cinco*, que sirve como una de las pocas señales de esperanza en esta dura película, y la alegría del padre/no padre del niño que va a nacer en *Decálogo dos*. En esta misma película Kieslowski adopta una clara postura antiabortista, cuando, a pesar de la decisión de Dorota, la protagonista, de abortar si su esposo, que no es el padre del niño, sobrevive a su cáncer, Kieslowski desarrolla la narración hasta alcanzar una curación milagrosa del marido moribundo y a la vez salva la vida del niño no nacido. De nuevo a favor de la vida, en *Decálogo nueve*, Kieslowski salva al protagonista de la tragedia absurda del suicidio, proporcionándole esperanza y amor, y en *Decálogo cinco* presenta los horrores de un asesinato cruel e inmotivado y todavía de forma más elocuente en el momento espantoso de la ejecución del criminal por la Justicia.

### **La dinámica cristiana fundamental: pecado, gracia, perdón y reconciliación**

Ser cristiano es creer que el pecado personal puede ser vencido por la gracia de Jesucristo; es experimentar que la gracia actúa personalmente en la dinámica del arrepentimiento, confesión, perdón y reconciliación. En las películas del *Decálogo*, Kieslowski hace referencia a estos modelos cristianos una y otra vez y no en acciones periféricas sino en el centro de la dinámica moral de los protagonistas. La

posibilidad, “el horizonte de redención según el modelo cristiano”<sup>7</sup>, es claramente un tema que se presenta en todas las películas del ciclo: *Decálogo*. Este modelo de redención se reconoce fácilmente en la lucha de Dorota en *Decálogo dos* para reconciliarse con su esposo; en las confesiones y reconciliaciones entre el esposo infiel y su esposa en *Decálogo tres*; y en la liberadora confesión y reconciliación entre padre e hija en el final de *Decálogo cuatro*. Confesión de pecado, perdón y reconciliación son los elementos básicos de salvación entre el hombre condenado, Jacek, y su abogado en *Decálogo cinco*. En esta destacada escena, el joven abogado, un hombre bueno e íntegro, es, en un cierto sentido, una presencia más sacramental, más sacerdotal, que el verdadero sacerdote que aparece más tarde en la escena de la ejecución. Esta misma cuestión de la salvación es el esquema narrativo de *Decálogo ocho* desde su mismo comienzo: la mujer contra la que se pecó, toma el papel de acusadora, y la mujer que pecó entonces confiesa buscando el perdón, lo que lleva a ambas hacia la reconciliación en una escena de marcado contenido cristiano.

En *Decálogo nueve*, ambos miembros de la pareja han pecado el uno contra el otro de varias maneras. Pero en el transcurso de la película, y no sin abundante lucha y sufrimiento, Kieslowski les hace a ambos reconocer el poder destructor de sus pecados, les hace confesarse al uno con el otro y emprender después un largo proceso de reconciliación liberadora. Si *Decálogo diez* parece que trata en primer lugar de los peligros de codiciar bienes materiales, en realidad detrás de este tema evidente, y a pesar del tono cómico de la película—único en la serie del *Decálogo*—, Kieslowski desarrolla otro problema moral más sugerente: el que afecta a la reconciliación de dos hermanos distanciados, que en el transcurso de la película se acusan y traicionan mutuamente. Los largos primeros planos sobre los rostros de cada uno de los traidores expresa el estado de conciencia de la realidad de su pecado, para luego en la escena final de la película confesarse mutuamente y en un estallido de risas—que produce un eco inevitable de alegría en los espectadores de esta película excepcional—se alcanza una espectacular reconciliación, que es un momento que denota la presencia de la gracia.

En la tradición cristiana, la gracia salvadora de Jesucristo se expresa por sí misma en el contexto de la comunidad cristiana, y su presencia favorece que esa comunidad se convierta en el Cuerpo Místico de Cristo, derribando así las barreras del egoísmo, el miedo, la maldad entre las personas que destruyen ese Cuerpo. Como hemos sugerido ya, en la mayoría de las películas de *Decálogo*, Kieslowski investiga este tema de la constitución de la comunidad y de la comunión interpersonal más allá de la diversidad y del aislamiento. Algunos de los ejemplos de esta caída de barreras son dramáticos: el paso del enfrentamiento al encuentro entre la esposa desesperada ante la posibilidad de la muerte de su esposo y el viejo doctor siempre solitario en *Decálogo dos*; la afirmación de la familia en la relación que se establece entre el padre y la hija en *Decálogo cuatro*; la conversación liberadora entre el joven asesino “punk” y su abogado en *Decálogo cinco*; y la reconciliación entre el celoso y suicida doctor y su esposa en *Decálogo nueve* que rompen la distancia entre ellos, y que graciosamente abren su relación matrimonial hacia un niño abandonado.

### **El icono y la cruz: símbolos cristianos esenciales**

En el estudio sobre estos temas claves del cristianismo, Kieslowski usa intencionalmente algunos objetos y símbolos cristianos con la intención de resaltar sus preocupaciones y lo hace mediante un uso nunca torpe, fuera de lugar o *kitsch*, como ocurre frecuentemente en otros directores que se han alejado de la fe. En estas diez películas el valor de estas referencias concretas de la religión no puede ser descartado simplemente como un elemento obvio procedente del ambiente cultural católico del director. Dos cosas afirman la seriedad y sinceridad de Kieslowski: el cuidado con el cual Kieslowski encaja perspicazmente estos símbolos en los argumentos de sus películas, en coherencia con el desarrollo de la narración y de los personajes, y además, el significado en estas películas del Dios transcendente al cual apuntan estos símbolos cristianos.

---

<sup>7</sup> Sobolewski, p. 68.

Dos veces en *El Decálogo* Kieslowski inserta referencias visuales a iconos sagrados. Ambas veces son iconos de la Virgen y el Niño y por tanto imágenes de la encarnación de Dios en la humanidad expresada en todo su misterio y contradicción. En *Decálogo uno* el protagonista Krzysztof, enfadado, tira por el suelo el altar de la iglesia, y se encuentra cara a cara con el icono de Nuestra Señora de Czestochowa. Lágrimas de cera goteante aparecen sobre la cara de la Virgen a modo de llanto; son lágrimas por su hijo que morirá y por el hijo de Krzysztof que acaba de morir. Dado que la naturaleza del icono es mostrar al que lo ve la huella de la Transcendencia, esta imagen claramente sugiere que en el terrible sufrimiento de Krzysztof en aquel momento, Dios está en comunión con él, y comparte su dolor. En *Decálogo ocho*, otro icono de la Virgen y el Niño rodeado de nuevo por cirios encendidos es una referencia a la encarnación de Dios como luz en medio de las tinieblas de la existencia humana—“la luz brilla en las tinieblas” (Juan 1, 5)—vela graciosamente sobre las protagonistas, mientras que cada una de ellas penetra por sombríos y amenazantes caminos, hasta llegar a un momento de verdad en la noche. Así aparece un momento misterioso, ya que después de su encuentro casual con el icono, las dos mujeres llegan a la reconciliación, por lo que el icono, y en el fondo el Dios que señala, son de alguna manera responsable.

Repetidamente en el *Decálogo* el espectador perspicaz observa una presencia visual del símbolo de la cruz, el símbolo cristiano por excelencia de la muerte redentora de Cristo por la salvación de la humanidad. En la fachada de la inacabada iglesia de *Decálogo uno*, que se ve desde el exterior en varias ocasiones en la película, y en la conclusión, aparece una inmensa cruz que asocia la pasión de Krzysztof con la de Cristo, y prepara al espectador para la renovación del bautismo del protagonista en la señal de la cruz. La cruz de oro con su cadena alrededor del cuello de la perturbada Elzbieta en *Decálogo ocho* y la cruz que usa el médico Román que sufre hasta buscar el suicidio en *Decálogo nueve*, ambas cruces también apuntan hacia el acontecimiento de salvación que ellos están experimentando, a pesar de la oscuridad del momento que viven.

Más tarde, en el último caso, Kieslowski obliga a Román a ir hacia la que cree será su muerte, colocándolo literalmente bajo una cruz en el campanario de una iglesia que se percibe en la distancia, una cruz que el director deliberada y cuidadosamente destaca dos veces por encima de la cabeza del hombre en la composición: el misterio cristiano de muerte y resurrección se revive en la vida de Román que en última instancia se salvará. Por dos veces en *Decálogo seis* Kieslowski crea cruces abstractas que se mantienen en el fondo durante las acciones decisivas del protagonista Tomek: primero, en una ventana mientras que el joven “roba” el telescopio que le permitirá acercarse y salvar a la mujer que ama; y en segundo lugar, en la puerta del edificio hacia el que Tomek sube después de ser rechazado por la mujer y cuando él está dispuesto a dar su vida por la salvación de ella. Aquí la alusión al acontecimiento salvador del Calvario es clara.

Repetidamente en la serie de Kieslowski, surgen las palabras “Dios” y “Jesús”. El joven asesino en *Decálogo cinco*, por ejemplo, mientras contempla la cara ensangrentada de su víctima agonizante, murmura “Jesús!”. Se trata más de una oración, una oración cristiana, haciendo frente al horror que está cometiendo, y no tanto de una blasfemia, a la vez que sugiere el reconocimiento de Jacek de que su víctima representa aquí el sufrimiento de Jesús. En realidad, en el traumatizante primer plano de la amoratada cara de la víctima, aparece la sangre que mana de su cabeza como si tuviese una corona de espinas, Kieslowski realiza una alusión visual de la imagen del “Ecce homo” o de Cristo crucificado. La esposa de Román en *Decálogo nueve*, al oír por teléfono la voz del esposo que ella cree muerto, dice con voz tenue, “Dios estás ahí”, inequívocamente en una oración de acción de gracias. Y en *Decálogo diez*, en el precioso momento que se muestra la reconciliación de dos hermanos enemistados, uno de ellos dice “Dios, me siento libre”. Él también, tal vez sin un completo conocimiento del significado de lo que está diciendo, parece estar dando gracias a Dios por el don finalmente recibido.

## Una señal de esperanza en un mundo roto: El misterioso hombre providencial

Sin duda alguna Kieslowski sitúa sus personajes en un mundo fragmentado y postmoderno, viciado por el fracaso de los valores morales, por una vida solitaria y anónima, dominada por el materialismo y el pragmatismo ateo. Dentro de este mundo roto se les permite que realicen una amplia variedad de pecados: la negación de la existencia de Dios, el quebrantamiento del carácter sagrado del Sábado, la infidelidad conyugal, la mentira, el robo, el asesinato, por nombrar sólo unos cuantos. Pero siguiendo el modelo cristiano, Kieslowski también ofrece esperanza a sus personajes. En el prólogo de humor negro y en los créditos de cierre de *Decálogo diez*, Kieslowski incluye en la banda sonora de la película el violento y transgresivo texto de la canción rock de uno de los hermanos protagonistas y su banda “*City Death*”: “Mata, mata, mata/estruja lo que quieras / lujuria y sexo / pervierte y deprava / todos los días de la semana. / El domingo golpea a tu madre / pega al padre, zurra al hermano / golpea a la hermana, que es la más débil / roba al más humilde...”. Las palabras representan un irónico antidecálogo, un comentario sobre el comportamiento de los personajes del *Decálogo* y sobre la duplicidad de la naturaleza humana, algo que sugiere Kieslowski como uno de los motivos para realizar estas películas: “Lo que me resulta fascinante sobre los mandamientos es que todos estamos de acuerdo en que son justos y apropiados, pero al mismo tiempo, los quebrantamos cada día. Me interesan porque me permiten hacer un examen de la ambivalencia moral del hombre”<sup>8</sup>. Pero la canción de Artur, inevitablemente debe ser interpretada por los espectadores inteligentes en sentido irónico, precisamente porque en todas, excepto en una de las películas, Kieslowski muestra personajes que, aunque inicialmente están perdidos, ambivalentes o deslizándose peligrosamente dentro de los esquemas de pecado, logran tener éxito y vencer su inmoralidad, restaurando el sentido moral y espiritual de sus vidas.

En los complejos desafíos al comportamiento moral que afrontan los personajes en las películas del *Decálogo*, presentado por la profesora de filosofía moral de *Decálogo ocho* como en un verdadero “infierno ético”, ellos necesitan ayuda para sobrevivir y llevar esperanza al mundo. Y Kieslowski les presta ayuda, a cada uno, en fortuitos acontecimientos de gracia, y a través del misterioso personaje que se presenta en nueve de las diez películas, cada vez con una apariencia diferente y con distintos comportamientos. Kieslowski explica la presencia de este hombre misterioso con comentarios especialmente enigmáticos: “Hay este tipo que deambula por todas las películas. Yo no sé quien es; solo un tipo que viene y observa”<sup>9</sup>. Son comentarios que no hacen justicia a la importancia tanto estructural como moral y espiritual de esta enigmática figura, cuya discreta apariencia y la oportunidad del momento están específicamente coordinadas en cada película con un motivo preciso, un efecto concreto y una significación específica. Hablando en general, el hombre misterioso tiene una identidad y un sentido espiritual: a veces representa la presencia de Dios, otras veces, la mano providencial, en otras ocasiones acompaña a los protagonistas de forma anónima e invisible para ellos, pero no para los espectadores de la película, algo parecido a lo que sería un ángel de la guarda. Artur Barcis, el actor que representa el papel del hombre misterioso, sugiere significativamente que a veces sus personajes

---

<sup>8</sup> En “La mia Bibbia senza certezze,” p. 78.

<sup>9</sup> *Kieslowski on Kieslowski*, p. 158. Generalmente los críticos no saben como interpretar este personaje. Solamente tres se atreven a sugerir sobre él algún nivel de significación espiritual: Garbowski, Gina Lagorio, en *Il Decalogo di Kieslowski: Riconoscimento narrativa* (Casale Monferrato: Piemme, 1992) y Emanuela Imparato, en *Krzysztof Kieslowski: Il Decalogo: Per una lettura critica* (Rome: A.I.A.C.E., 1990). En “The Grace of Divine Providence: The Identity and Function of the Silent Witness in the *Decalogue* Films of Kieslowski,” *Gregorianum* 86, 3 (2005), pp. 523-548, analizo este personaje como una figura que transparenta la Divina Providencia.

“podrían ser Cristo quien aparece en cualquier persona y en cualquier ocasión”<sup>10</sup>. En algunas situaciones el hombre misterioso interfiere directamente en las acciones realizadas por los protagonistas, y normalmente cuando aparece, señala un movimiento positivo en la narración, mostrando la presencia y la acción de la gracia.

En *Decálogo uno*, el hombre misterioso aparece repetidamente sentado enfrente de un fuego resplandeciente al borde del estanque helado, y representa un faro de luz y calor en aquel, por otra parte, desolado paisaje invernal. En su presencia contemplativa y en su apariencia de colores rojo cálido y naranja, es identificado por Kieslowski con el icono de la Virgen y el Niño del final de la película. Además, en el montaje de la película, se identifica inequívocamente con Dios y el amor; enseguida y silenciosamente, confronta al protagonista Krzysztow antes de la tragedia y en la conclusión de la película, recoge tras su muerte al pequeño Pawel, la víctima inocente de la idolatría de su padre.

En *Decálogo dos*, el hombre misterioso claramente es una fuerza vivificadora, presente como un enfermero en el momento de la declaración de amor de Dorota a su esposo moribundo, una declaración que se convierte en una experiencia curativa para el enfermo, y también está presente cuando el viejo médico toma una decisión que indirectamente impide un aborto. En *Decálogo tres*, aparece disfrazado de un conductor de tranvía en el momento más peligroso del juego suicida de la pareja de antiguos amantes; su providencial presencia impide una tragedia y les sitúa en el camino recto. El hombre misterioso aparece como un piragüista en *Decálogo cuatro*, se presenta a la joven y le previene del peligro de abrir una carta que podría perjudicar mucho a su padre y a ella, y luego reaparece de la misma forma, cuando en la conclusión, se restablece la verdadera relación filial entre hija y padre, es como si desease confirmar tal relación, como si fuese una expresión visible de ese orden moral auténtico.

En *Decálogo cinco*, el hombre misterioso asume la apariencia del capataz de obras de carretera que establece contacto visual con el joven asesino, evidentemente para tratar de disuadirle de su terrible decisión. Por último, en una alusión a la superabundancia de inmerecida gracia, el hombre reaparece dos veces en la prisión el mismo día de la ejecución de Jacek, una vez con una escalera de mano, como preparándose para encontrar a Jacek en la muerte, para descenderle de la cruz y conducirlo al cielo, y otra vez, se aparece al joven abogado, para fortalecerle en su conversación con Jacek, un encuentro que se convierte en una oportunidad de gracia salvadora para el hombre condenado.

En *Decálogo seis*, el hombre misterioso encuentra al protagonista, el joven Tomek, que es una figura de Cristo, dos veces, una cuando sale victorioso tras comunicar por primera vez su amor a la mujer, y otra vez cuando está a punto de dar su vida por ella, actuando en este caso semejante al ángel que acompaña a Jesús en el Huerto de los Olivos (Lucas 22, 43).

Aparece como un estudiante en el seminario de Zofia en *Decálogo ocho*, y también participa en el sufrimiento de ambas mujeres durante su violenta confrontación verbal. Sin duda esta presencia de gracia es instrumental en la posterior reconciliación de las mujeres. En *Decálogo nueve*, el hombre misterioso es un ciclista, cuya presencia vigilante por dos veces parece salvar la vida del médico suicida; aquí, como en *Decálogo dos*, Kieslowski sugiere que la gracia que salva al hombre actúa en paralelo a la gracia del profundo amor de la esposa<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Kieslowski, citado por Garbowski, p. 18.

<sup>11</sup> En *Decálogo diez*, el hombre misterioso no está presente, sustituido esta vez por el humor y el tono festivo de la película y especialmente de su terminación que tienen un carácter trascendente y salvífico que representa a la gracia. La conexión entre la experiencia de la alegría y la experiencia de lo trascendente está señalada por el teólogo Walter Kasper que relaciona el gozo y la alegría como “situaciones de revelación” en las

## La libertad humana: la posibilidad de rechazar la gracia

Un elemento fundamental y constitucional de la experiencia cristiana es el ejercicio de la libertad humana. La enseñanza y la actuación de Jesús, como indica el Nuevo Testamento y dos mil años de historia del cristianismo, dejan sobradamente claro como la persona llamada por Dios en Jesús es libre de aceptar o rechazar la llamada de la gracia. Kieslowski en sus películas respeta este planteamiento básico de la posibilidad de rechazar la gracia y de negar la oferta de la salvación. Aunque en la mayoría de sus películas, el director polaco presenta la experiencia de la victoria de la salvación, de la esperanza y del amor, en *Decálogo siete*, cambia radicalmente de registro y crea una parábola espiritual sobre un terreno desierto. Se trata posiblemente de la más desoladora de sus películas, *Decálogo siete* no presenta ninguna apertura a la gracia o la esperanza, y su violencia psicológica es bastante más conmovedora que la violencia física de *Decálogo cinco*. Dos mujeres, madre e hija, son oponentes agresivas, que luchan violentamente por el afecto de la niña de la hija, legalmente adoptada en el momento de su nacimiento por su abuela. Las mujeres, fuertemente desequilibradas emocionalmente, insisten obstinadamente que ambas “quieren” a la pequeña Anka, pero pronto queda sobradamente claro que ninguna de las dos es capaz de amar. Ambas sólo saben luchar, la una contra la otra, por la posesión de la pequeña—como si de un objeto se tratase—en cuerpo y alma; así en dos dramáticas escenas la madre real insiste históricamente en que Anka le llame “madre”, petición que es rechazada obstinadamente por la chiquilla.

Dado el principio moral propuesto por Kieslowski y por Zofia, la profesora en *Decálogo ocho*, de que no hay un más alto valor en el mundo que el de la vida de un niño, la violencia contra la pequeña Anka en *Decálogo siete*, sugiere que el pecado de las dos mujeres es en realidad un pecado mucho más grave. Esto es por lo que Kieslowski limita la presencia providencial del hombre misterioso a dos breves y ambiguas apariciones en *Decálogo siete*; se nos muestra apenas vislumbrado cerca de una cabina de teléfono mientras las dos mujeres discuten, luego aparece fugazmente en la estación de trenes en la escena que concluye la película, donde las protagonistas caminan con dificultad cruzando el fondo de la escena con muletas.<sup>12</sup>

Para Kieslowski, y también para la fe cristiana, la falta de amor es el pecado más grave, y entonces la figura misteriosa de la divina providencia, del poder de la gracia, no puede actuar. La secuencia final de la película es un dramático primer plano de la pequeña Anka situada en pie en el andén de la estación, literalmente situada a medio camino entre su abuela-madre y su madre-hermana, con la boca abierta como para prorrumper en un grito, pero sin emitir sonido alguno. La alusión a la pintura de Edvard Munch “El grito” es innegable. Igual que la oscuridad deforma el desesperante mundo en esta pintura, el mundo que Kieslowski representa en *Decálogo siete* se muestra trágicamente cerrado al amor y de tal forma, cerrado a la gracia y por tanto cerrado a Dios.

---

cuales el Misterio Sagrado irrumpe en la experiencia humana y se revela. [*The God of Jesus Christ* (London: SCM Press, 1983), p. 85.] Apoyando la idea de Kasper aunque empleando otros términos el sociólogo Peter Berger califica la experiencia como un juego alegre, de risas como “ex-tático” y como una de las “huellas de la trascendencia” en la experiencia humana. [*The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion* (Garden City NY: Doubleday, 1969), p. 60.]

<sup>12</sup> La presencia del hombre misterioso en *Decálogo siete* es tan de baja intensidad que pocos críticos lo han percipido.

En Decálogo siete se representa la posibilidad de articular el fracaso moral debido a la falta de amor. Luego en Decálogo seis se presenta a través de una figura crística un resonante triunfo de espiritualidad del amor. En Decálogo seis, Kieslowski adopta directamente una narración desde el Nuevo Testamento, para examinar la dinámica humana de la experiencia de salvación, y del amor redentor. La película, como ya hemos sugerido antes, cuenta la historia de un inocente joven llamado Tomek que profunda y castamente ama a una mujer mayor, una mujer dada a una activa promiscuidad sexual. Ella, con brutalidad, le rechaza, y en un intento decidido por salvarla, Tomek entrega su vida. El acto de sacrificio del joven redime a la mujer que se convierte a vivir en un nuevo y fiel modo de amar, en una elocuente dinámica de salvación que incluye elementos de arrepentimiento, confesión y reconciliación. Cuando, más tarde en la película, Kieslowski revela el nombre de la mujer como “María Magdalena”, hasta el espectador menos avisado reconoce referencias al Nuevo Testamento y lo usa como una clave hermeneútica para reconocer la personalidad y el sentido del comportamiento de Tomek en toda la película, concluyendo que, en y a través de él, Kieslowski ha creado una representación metafórica de Jesucristo, una clásica figura crística<sup>13</sup>. De esta manera, el director presenta en el sacrificio salvador por amor de Tomek y en la conversión al amor de María Magdalena-Magda el arquetipo de modelo cristiano de pecado, contrición, enmienda y salvación.

### La ley fundamental cristiana de amor

Como he destacado en esta reflexión, en sus películas del *Decálogo*, Kieslowski despliega un amplio abanico de modelos de comportamientos humano, tanto pecaminosos como de gracia, un modelo temático en consonancia con el título y la intención básica de la serie a partir de su referencia a la Ley de Moisés en el Antiguo Testamento. Sin embargo, hay muchas evidencias en las películas que indican como a través del enfoque de Kieslowski sobre la moral imperativa de los mandamientos de la Ley de Moisés así como sobre la relevancia de aquellos principios morales hoy; el director de cine polaco tiene una opción más profunda y mucho más rica que remite al enfoque moral-espiritual del más importante mandamiento del Nuevo Testamento, es decir, el amor. El amar, como el imperativo moral fundamental para el hombre y la mujer de hoy, un mandado moral que, como Jesús enseña, trasciende del enfoque individual de cada uno de los mandamientos de Moisés. En Mateo 25 y en Marcos 12, Jesús propone el amor a Dios y el amor al prójimo como el mandamiento principal, que da cumplimiento a la ley del Antiguo Testamento. Luego con un profundo sentido espiritual según de las palabras de Jesús, San Juan desarrolla la dinámica del gran mandamiento, cuando insiste que el amor al

---

<sup>13</sup> He escrito un análisis detallado de la figura metafórica de Cristo que interviene en *Decálogo seis* y en su versión más larga *No amarás* (1988). [El título de la versión original de esta película es *Krotki film o milosci*, es decir, *Breve film sobre el amor*. Evidentemente el título de la versión española no se corresponde con el sentido del título original.] Así en “A Christ-Figure in Two Films of Kieslowski,” un capítulo de mi libro *Imaging the Divine: Jesus and Christ Figures in Film* (Kansas City: Sheed and Ward, 1997), pp. 172-184. Un más detallado análisis de estas películas y su guión original aparece en un artículo de dos entregas en *Gregorianum*: “Cinematographic Variations on the Christ-Event: Three Film Texts by Krzysztof Kieslowski – Part One: *A Short Film about Love*,” *Gregorianum* 84, 3 (2003), pp. 551-583; “Cinematographic Variations on the Christ-Event: Three Film Texts by Krzysztof Kieslowski – Part Two: *Decalogue Six and the Script*,” *Gregorianum* 84, 4 (2003), pp. 919-946.

prójimo es la otra cara del amor de Dios y la forma para el encuentro con Él. “Nadie ha visto nunca a Dios; si nos amamos unos a otros, Dios vive en nosotros ... aquellos que no aman a un hermano o hermana a quien ven, no pueden amar a Dios a quien no ven”. (1 Juan 4, 12, 20)

La evidencia del enfoque de Kieslowski sobre el amor como la ley central del Nuevo Testamento es abrumadora. En muchas ocasiones ya ha sido aludido en este ensayo, pero aquí, desarrollamos una breve y conclusiva síntesis. La experiencia del amor cristiano está presente, de alguna forma, en todas las películas y no sólo como tema, sino más bien como una dinámica central. En el *Decálogo*, los pecados cometidos son casi todos pecados contra el amor: la infidelidad de la esposa en *Decálogo dos* y el rechazo de la niña necesitada en *Decálogo ocho*; la cruel seducción en *Decálogo seis* y las sospechas recelosas del esposo en *Decálogo nueve*; la mutua traición de los hermanos en *Decálogo diez* y la trágica posesividad narcisista de la abuela y madre en *Decálogo siete*. Los momentos de gracia que aparecen en la conversión, el perdón y la reconciliación, son todos ellos expresiones de amor: la presencia de Dios en el amor entre el padre y el hijo en *Decálogo uno*; la victoria del amor responsable en *Decálogo cuatro*; el poder sacramental del amor-caridad del abogado por el hombre condenado en *Decálogo cinco*; la elocuente conversión de Magda por el amor y a amar en *Decálogo seis* y, por último, la afirmación final de perdón y amor esperanzado en *Decálogo nueve*.

Verdaderamente las películas del *Decálogo* son una magnífica serie de estudios sobre casos de cómo la virtud cristiana y el regalo que supone del amor guían a las mujeres y a los hombres que aman y son amados, hacia sorprendentes viajes que van desde el aislamiento hacia la integración, desde el egoísmo hacia la donación, de la manipulación a la caridad, de la duda a la fe. En estas películas, las mujeres y los hombres que aman avanzan hacia delante saltando barreras, se reúnen el uno con el otro haciendo posible la comunión en la vida social. Kieslowski los conduce, frecuentemente a lo largo de senderos dificultosos, del pecado al perdón, al amor, a la gracia y, por consiguiente, a Dios. Es difícil imaginarse un viaje cristiano más profundo.

### **El amor cristiano en las últimas películas de Kieslowski:**

#### ***Verónica y Tres Colores Azul, Blanco y Rojo***

La clave del concepto de Kieslowski sobre la ley del amor como la única esperanza para la supervivencia moral, para el encuentro con Dios y para ser encontrados por Él, y así para la salvación humana, no termina con el *Decálogo*. El director polaco sigue adelante con esta clave fundamental del cristianismo en las cuatro películas que siguen a la serie del *Decálogo*, sus últimas obras. En *La Doble Vida de Verónica* (1991), tal vez la más misteriosa de sus películas, Kieslowski examina en la vida de dos mujeres jóvenes que se llaman Verónica, el milagroso poder de la experiencia trascendente del amor a través de las barreras del tiempo y del espacio e incluso de la muerte. En el providencial titiritero/escritor Fabbri, el desarrolla el personaje del hombre misterioso de las películas del *Decálogo*, y sugiere en el encuentro de Fabbri con la francesa Veronique, nada menos que el agradecido encuentro del ser humano con el Dios del Amor.

En la trilogía *Tres Colores* (1993-1994), que tal vez represente el trabajo más conocido de Kieslowski, el poder salvífico del amor según el modelo cristiano del Nuevo Testamento es un tema que se hace constante en la película *Blanco*, el amor trasciende a las traiciones e infidelidades de las dos protagonistas para llevar la esperanza a su matrimonios roto, y en la película *Rojo* aparece una delicada relación de amor entre un viejo solitario y una joven, que aporta renovación, esperanza y vida para ambos.

Pero será especialmente en la película *Azul* en que la Kieslowski expresa una visión moral cristiana con consumada belleza y fuerza. La protagonista de la película, una joven, Julie, vive una dura tragedia moralmente y espiritualmente abrumadora, por el accidente mortal de su esposo e hija y como, después, a través de la experiencia de sentirse amada por gentes buenas y generosas, se recupera y aprende de

nuevo a amar. En un principio, Julie se aísla de la gente, se encierra en sí misma, recusa todo tipo de contacto y evita encontrarse de nuevo con amor, ya que según ella ha experimentado no produce más que dolor. Pero muy gradualmente, a medida que recibe amor y se permite a sí misma responder espontáneamente con gestos de amor, pequeños en un principio y luego impresionantes, Julie reconoce que el amor no puede morir, que su bondad, su impulso natural hacia el amor no puede ser escondido. Ella se abre de nuevo a la experiencia de amar y ser amada y en esa experiencia encuentra su salvación.

La terminación de la película *Azul* es uno de los momentos espirituales más significativos que yo he presenciado en cine, es tal vez la más clara manifestación de los principios cristianos de los que informan las películas de Kieslowski: una puesta en escena de imágenes visuales del camino a la resurrección al amor de Julie acompañada en la banda sonora de una obra musical, pieza que ella ha creado así como por las palabras que ella ha añadido la música, se trata del himno de San Pablo al amor en Corintos 13, 1-13, “Si hablo las lenguas de los hombres y de los ángeles ... y no tengo amor, no soy nada”. Las palabras cantadas en *koiné*, el griego del Nuevo Testamento, traducida en los subtítulos<sup>14</sup>, confieren un enfoque cristiano significativo en la película *Azul*, que sirve también como síntesis elocuente del código moral cristiano presentado en las diez películas de *Decálogo*.

(\*) Esta ponencia fue presentada por el profesor Lloyd Baugh en el encuentro “Diez años sin Kieslowski, diez horas con Kieslowski” en el marco de la 3ª Setmana de Cinema Espiritual de Barcelona entre el 6 y el 12 de noviembre 2006.

---

<sup>14</sup> En algunas versiones de la película en VHS desafortunadamente no aparecen los subtítulos.