

Gaston Soubllette

MENSAJES SECRETOS  
DEL CINE



COLECCION AISTHESIS

Sección BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena

Ubicación..... 9A (255-6)

Año Ed. .... 1985? ..... Copia.....

Registro Seaco..... 62298

Registro Notis..... AAB. 3859. -

BIBLIOTECA NACIONAL



0196778

9A (255-6)



Gastón Soubllette

MENSAJES SECRETOS  
DEL CINE

COLECCION AISTHESIS

© Registro de Propiedad  
Intelectual N° 47.305  
Bates Impresores  
Héctor 544  
Santiago

02298

bndh

791.437

5719m

1985

c.1

AAB3859

© Registro de Propiedad  
Intelectual N° 47.302

Boroa Impresores

Herrera 644

Santiago - Chile

## INTRODUCCION

Con un criterio puramente cinematográfico no es posible medir nada la riqueza de que están dotados los personajes de las grandes cineastas (que digo más que el mundo con J. J. que, en efecto, muchas películas de gran momento en la historia del cine, al ser

### **A la memoria de Charles Chaplin héroe de mi infancia**

El presente trabajo aborda este tema y lo desarrolla a través de un análisis de la simbología con que fueron concebidos, al menos, algunos de sus personajes de gran impacto, haciendo una mención de la diversidad de roles que se realizan entre los ejemplos más sencillos para tal efecto, pero junto a otros como "El Gran Dictador" de Chaplin o "Le Octave du Travail" de Kubrick, figuras que de menor calado tales como "La Guerra del Fuego" de Jacques Annault y "Encuentro Cien años del Tercer Tipo", de Steven Spielberg.

Con todo, hay una razón que podría explicar esta selección, dadas por su temática y su calidad, y esa razón es que, por aquellos que parecen, la simbología utilizada en ellas para elaborar su ser podrían llamar al mundo más profundo, por tener básicamente al ámbito de la región bíblica, aunque nada en evidencia haga en ellas referencia a este tema.

GASTON SOUBLETTE

22 de Abril de 1985



EL GRAN DICTADOR

Charles Chaplin

## INTRODUCCION

*Con un criterio puramente cinematográfico no es posible apreciar toda la riqueza de que están dotadas las creaciones de los grandes cineastas (que algo más que cineastas son...), pues, en efecto, muchas películas de gran impacto en la historia del cine, al ser sometidas a un minucioso examen, han puesto de manifiesto, en su composición, un trabajo de programación simbólica bastante complejo y críptico y, por eso mismo, alejado del argumento en torno al cual parecen realizadas y de las consideraciones que conciernen al oficio y a la estética del cine.*

*El presente trabajo aborda este tema y lo desarrolla a través de un análisis de la simbología con que fueron concebidas, al parecer, algunas de esas películas de gran impacto, haciendo caso omiso de la disparidad de valor que se advierte entre los ejemplares escogidos para tal efecto, pues junto a obras como "El Gran Dictador" de Chaplin o "La Odisea del Espacio", de Kubrick, figuran otras de menor calidad tales como "La Guerra del Fuego", de Jacques Annaud y "Encuentros Cercanos del Tercer Tipo", de Steven Spielberg.*

*Con todo, hay una razón que justifica agrupar aquí estas películas, disímiles por su temática y su calidad, y esa razón es que, por disímiles que parezcan, la simbología utilizada en ellas para elaborar lo que podríamos llamar su mensaje más profundo, pertenece básicamente al ámbito de la religión bíblica, aunque nada, en apariencia haga en ellas referencia a este tema.*

GASTON SOUBLETTE

22 de Abril de 1985



## EL GRAN DICTADOR

Charles Chaplin

(1940)

### SINOPSIS

La nación de Tomania en 1918 pierde la guerra. En sus ejércitos había peleado como soldado raso un barbero judío (Charles Chaplin) cuya única acción digna de mencionarse en el conflicto fue salvarle la vida a un oficial de apellido Schultz, quien años después, en agradecimiento, intercede por él en un momento difícil.

Terminada la guerra el barbero sufre amnesia por largo tiempo, durante el cual, un personaje siniestro e igual a él en apariencia, sube al poder en Tomania en calidad de Dictador con el nombre de Hynkel (Charles Chaplin), caudillo militarista que para disimular sus problemas internos promueve en su pueblo el antisemitismo.

Mientras tanto el barbero se escapa del hospital donde ha estado recluido por muchos años y regresa a su barbería situada en el seno del ghetto. Ignorando lo ocurrido en ese tiempo a causa de la amnesia, no se explica por qué todo en su despacho está tan sucio y polvoriento. Tampoco se explica por qué un grupo de guardias viene y pinta sobre la vitrina de la barbería la palabra "judío", por lo que sale fuera y la borra con entera soltura. Siguen escenas de violencia en las cuales el pobre barbero es maltratado por los uniformados. Algunos judíos tratan infructuosamente de socorrerlo, entre ellos una muchacha de nombre Ana (Hannah) vecina de la barbería. Es entonces que interviene Schultz, que ha llegado a ser un jefe militar importante del régimen, y en agradecimiento por lo que el barbero hizo salvándole la vida, ordena a los guardias retirarse del Ghetto.

En seguida Hynkel para poner en ejecución sus planes expansionistas y ocupar el vecino país de Austerlich solicita un préstamo a un magnate judío, por lo cual decide suspender momentáneamente su campaña antisemita. Así, mientras se espera la respuesta a esta solicitud sobreviene un período de paz en el ghetto, pero tan luego como se sabe de la negativa del magnate judío a conceder el préstamo, la campaña antisemita se desata con mayor violencia.

Entre los notables del régimen que se oponen a esta política del Dictador se encuentra Schultz quien es arrestado, pero logra escapar y refugiarse momentáneamente en la casa del barbero. Allí se planea un atentado para dar muerte a Hynkel en cuya preparación participan algunos miembros del ghetto instigados por Schultz. Luego entienden los judíos que este tipo de maniobras no les compete a ellos realizarlas, y desisten. A los pocos días Schultz es descubierto y llevado a un campo de concentración junto con el barbero. Ana y sus parientes logran escapar de la persecución y se refugian en Austerlich.

Pero Hynkel antes de decidirse a ocupar el país vecino tiene que vérselas con su rival, el dictador del país de Bacteria, llamado Benzino Napoloni, a quien invita a su país para conferenciar. Napoloni es difícil que convencer por su ambición y constante rivalidad con su colega de Tomania, pero después de muchas peripecias diplomáticas llegan a un acuerdo.

Entre tanto Schultz y el barbero logran escapar del campo de concentración, y se corre la voz en Tomania de que el barbero judío que huye con él es igual a Hynkel. Este, preparándose para la invasión, se toma unos días libres en el campo y sale de caza cerca de la frontera. Al dispararle a un pato desde un bote cae al agua y atrae la atención de los guardias que andaban en busca de Schultz y del barbero a quien confunden con Hynkel y viceversa. Así, de inmediato el Dictador es encarcelado, en tanto que el barbero, confundido con el Dictador es llevado al poder, y Schultz que lo acompaña aparece ante todos como rehabilitado.

Al fin Schultz escolta al barbero, disfrazado de Hynkel, hasta la solemne tribuna en que debe pronunciar un discurso por radio anunciando la invasión de Austerlich que ya está en marcha.

El barbero pronuncia su discurso pero nada dice de lo que sus partidarios esperaban. Al contrario, entrega al mundo un gran mensaje de paz y fraternidad que es recibido con júbilo por el pueblo.

## COMENTARIO

Si se considera las circunstancias en que fue rodada esta película, es fácil creer que su contenido no va más allá de una genial ridiculización de Adolfo Hitler y del Nacismo, y de una sentida protesta por la persecución del pueblo judío en la Alemania de los años treinta. Contrariamente a lo que pueda creerse en este sentido, yo sostengo que ese es sólo un aspecto de la obra, y que en ella Chaplin entrega un mensaje mucho más importante que el de una simple sátira o protesta.

Ciertamente el personaje principal de la película no es aquel a que hace referencia el título, vale decir, el Dictador, sino aquel que en las escenas finales lo substituye, esto es, el barbero judío.

Como tratamiento fílmico, en este personaje singularísimo, Chaplin sigue siendo nuestro simpático y querido "Charlie" de otras películas, y aunque sea ésta su primera realización parlante, por lo poco que este Charlie habla en su papel de barbero judío, se entiende que sigue siendo básicamente un actor de cine mudo. En cambio, en su papel de Dictador habla constantemente y a gritos por momentos, lo que significó en la época del estreno de la película, una novedad por su público.

Ahora bien, prescindiendo de un seguimiento ordenado del argumento, la tesis del comentario que se desarrollará a continuación es que en esta película Charles Chaplin escondió, bajo las apariencias de su barbero, al Mesías que los judíos esperan, el cual viene a manifestarse sólo al final, en su inesperado y célebre discurso dirigido al mundo sobre la paz universal y la fraternidad, significando con ello y la escena siguiente, la característica que, según el judaísmo, es la más relevante del Mesías, cual es su calidad de "Príncipe de la Paz".

En esta línea de interpretación es posible detectar una serie de elementos dispersos a través del desarrollo de la acción, que van

jalonando la progresiva manifestación de la investidura mesiánica del personaje.

El primero de estos elementos parece ser el número que este barbero tenía como soldado de un regimiento en la guerra, que era el 33. Se pensará tal vez que ese número no pasa de ser un detalle insignificante, pero podemos estar seguro de que no fue escogido al azar. Su estructura gráfica corresponde a la estructura geométrica de la estrella de David, emblema de Israel, formada por dos triángulos acoplados. Por ser éste un símbolo davídico, se le puede considerar también como un emblema mesiánico, en cuanto el Mesías se dice que es "hijo de David". (Considérese además la posibilidad de que los dieciocho años de reclusión del barbero y su número como soldado del regimiento se relacionen con los años de vida oculta de Jesús y lo que se ha llamado su "edad perfecta"). Pues bien, la estrella antes mencionada es veladamente aludida después, cuando los guardias del Dictador incendian la barbería, en una escena que parece corresponder a la campaña desatada por Hitler contra el comercio judío de Alemania, y que pasó a la historia con el nombre de "Noche de los Cristales" (por la ruptura de las vitrinas). El barbero y su amiga Ana se refugian en los tejados de la casa vecina, desde donde presencian el penoso suceso. El dice entonces, en tono lastimero, que allí ha perecido el trabajo de toda una vida, pero ella, curiosamente, lo consuela aludiendo a una enigmática estrella que divisa en lo alto del cielo y contra la cual, según dice, nada puede el poder de Hynkel. Por el tenor de estas palabras, esta escena puede ser interpretada como un anuncio de la futura manifestación del Mesías que derrotará al poder "mundano" (Hynkel) y colmará las aspiraciones de los judíos perseguidos y humillados.

Esta extraña respuesta de la muchacha daría pie para entender también que su nombre no fue escogido al azar. Seguramente fue tomado del nombre de la madre del profeta Samuel, profetisa de la esperanza, mujer estéril que, gracias a su fe y oración permanente, obtuvo la gracia de concebir al que entonces fué el padre espiritual de Israel. Pues bien, fue esa profetisa Ana, madre de Samuel, la primera mujer bíblica que anunció la venida del Mesías (véase "Cantico de Ana". Samuel I, 2-1) lo cual en la película es-

taría simbolizado en esa enigmática alusión a una "estrella" del cielo, que no es otra sino la de David, emblema del Mesías. (Relacionar con la estrella de Belén).

En este mismo sentido y, aparte del famoso discurso final sobre la paz y la fraternidad, ciertamente la escena más reveladora y conmovedora, es aquella en que el barbero hermosea a su amiga, la cual, hasta ese momento ha aparecido sólo como una vulgar fregona de la casa vecina, donde vive una numerosa familia judía. La escena es cómica, pues él, acostumbrado al oficio de barbero, se equivoca y somete a Ana a los preparativos de una afeitada. Luego se dan cuenta ambos de la equivocación y ríen. Pero cuando el hermoejamento ha terminado y ella se mira al espejo, la escena cambia de atmósfera, una música suave, misteriosa y suspendida, parecida al Preludio al 1<sup>er</sup> acto de Lohengrin de Wagner, se escucha levemente al fondo, mientras ella manifiesta su sorpresa al descubrir que es tan bella...

En la perspectiva de nuestra interpretación, este episodio es otro elemento más en la progresiva revelación del barbero como Mesías y parece corresponder al texto bíblico en que se dice que Jerusalem era como una mujer mancillada que David levantó de su humillación, para hacer de ella una reina, anuncio de la futura exaltación mesiánica del pueblo judío y de su ciudad capital, ciudad santa que representa a la asamblea de los "elegidos".

Se advierte también que esta progresiva manifestación del Mesías bajo la figura simbólica del barbero judío, va a parejas con la simbología de algunas escenas en que aparece el Dictador.

Las primeras escenas en que éste se muestra no parecen tener una significación especial y sólo cumplen la función de ridiculizar a Hitler, cual es, por la demás, el sentido que el público atribuye a toda la película. Pero la primera escena en que las historias de ambos personajes se relacionan secretamente es aquella en que un adúlador (el que parece ser su primer ministro) dice a Hynkel que puede llegar a ser el rey del mundo. Este, visiblemente emocionado por lo que acaba de escuchar acerca de su augusta persona, pide que lo dejen solo. Luego se dirige a un globo terráqueo que hay en su sala de trabajo, lo saca del soporte y danza con él, teniendo como música de fondo el ya mencionado Preludio al 1<sup>er</sup>.

acto de Lohengrin de Wagner. Pero el globo no es sólido ni pesado, sino un vulgar balón de goma inflado con un gas liviano, por lo que al ser lanzado hacia arriba, cae suavemente. Esto permite al inspirado caudillo ejecutar artísticas poses de ballet.

Como ridiculización de Hitler, constituye esta escena el pínaculo de la ironía, lo que contribuye a acentuar la "sublime" música de Wagner, compositor consagrado por Hitler como oficial del Nacional Socialismo Alemán.

Ahora bien, si esa página inmortal del repertorio wagneriano hubiese sido utilizada sólo en esa escena no habría muchas razones para buscar en ella una intención simbólica especial. Pero como se la vuelve a escuchar al final de la película, en una escena altamente significativa (manifestación del Mesías), sin duda el simbolismo de la música concierne a ambos personajes en algo que los relaciona por contraste o semejanza. Y eso que los relaciona es precisamente aquello a que se refiere el adulador cuando sugiere a Hynkel que puede llegar a ser el rey del mundo, pues esa calidad es justamente la del Mesías. Con ese sentido, al parecer, se utilizó esa música de Wagner, por cuanto el caballero Lohengrin protagonista de la ópera de Wagner, según lo relata el poema de Wolfram von Escenbech (s. XIII) sobre el cual Wagner basó su libreto, es un guardador del "Santo Grial", objeto sagrado de la mitología caballerescas medioeval, cuya identidad precisa no se logra aclarar, pero que tiene la prodigiosa propiedad de conferir la monarquía mundial a su poseedor...

Es necesario explicar que la mitología caballerescas del alto Medioevo fue utilizada por el Nacismo para estructurar una doctrina iniciática y una mística que secretamente dirigían la política nazi y su tenaz gesta militarista, basadas en el dogma de una supuesta superioridad congénita de la raza aria.

En lo que se refiere al objeto mismo llamado "Santo Grial", y en el supuesto de que algo misterioso de carácter mágico hay en él, que viene por tradición desde la Edad Media, se echa de ver que la Iglesia medieval, temerosa del giro que este mito podía adquirir, se apresuró a cristianizarlo, diciendo que el Grial no era otra cosa sino el caliz en que Jesús celebró la última pascua (última cena). Mientras que la investigación de destacados esoteristas

parece llegar hoy a la conclusión de que se trata más bien de un objeto de origen pagano, una esmeralda gigantesca que, según algunos, estaría grabada con signos antiguos que constituirían el texto de un código fundamental de la raza aria o algo por el estilo.

Como elemento mítico de la caballería habría tenido gran vigencia en la alta Edad Media. Así se podría explicar por qué, en la escena en que Hynkel, para poner en ejecución sus planes expansionistas, solicita un préstamo a un magnate judío, éste rechaza la solicitud del dictador mandándole decir que es un "loco medioeval".

Finalmente cabría recordar aquí que efectivamente una remota raíz de la doctrina nazi puede hallarse en las luchas del Imperio Alemán y el Papado en el medioevo. En este sentido, el personaje clave sería el famoso emperador Federico II, quien poseedor del Grial, al parecer, y en abierta lucha contra el poder de la Iglesia, edificó en Sicilia, de la que era rey, un castillo hexagonal, muy extraño, que la tradición reconoce con el nombre de "Castillo del Rey del Mundo", después de haberse autocoronado "rey de Jerusalem".

Con estos antecedentes es probable que haya sido en referencia a ese personaje que, a Hitler (encarnado en Hynkel), Chaplin haya dirigido, en esta película, el apelativo de "loco medioeval".

En lo que concierne al aspecto judaico de este problema, si la mitología caballeresca afirma que la posesión del Grial confiere la monarquía mundial, eso tiene relación con lo que en teología bíblica se denomina "Reino Mesianico". Para el Nacismo, sin duda esa monarquía mundial se vendría a concretar en una hegemonía de la raza germánica, como contrapartida a una supuesta hegemonía de la raza judía, temida por los nazis.

En este sentido el equivalente del Grial sería, entre los judíos, el "Arca de la Alianza", pero este objeto, desaparecido desde muchos siglos antes de Cristo, se le puede reemplazar por la estrella de David, símbolo igualmente de "Alianza" con lo divino, pues ese es, a la postre el contenido o alcance simbólico del Grial, exista o no un objeto determinado, vale decir, la dimensión trascendente de la vida, sin la cual todo pierde sentido, y de la cual emana la verdadera autoridad.

Así se entiende entonces por qué durante la ridícula danza de Hynkel con el globo terráqueo se escucha esa música de fondo con un evidente sentido irónico. Asimismo se entiende porqué esa misma música, con un evidente sentido apoteósico, se la vuelve a escuchar en la escena final, después del discurso del barbero judío en cadena radial al mundo todo, como el triunfo, por así decirlo, del Grial judío sobre el Grial ario.

Pero esta relación de ambos personajes se va haciendo cada vez más directa y manifiesta, aunque no hay ninguna escena en que se los vea a los dos juntos. Y se echa de ver que tal es la intención de Chaplin. Por ejemplo, en lo que se refiere al oficio mismo de barbero, hay una escena en que Hynkel habla del proyecto de instalar una barbería en el palacio de gobierno... Recurso argumental que no parece tener más importancia que la de aproximar a los personajes hasta el momento crucial de la sustitución de uno por otro, gracias a un complot montado por los enemigos del dictador.

Se notará que esa sustitución se produce justamente en el momento en que Hynkel, inflado de ambición, decide invadir el país vecino llamado Austerlich (el cual, obviamente, representa a Austria en la realidad), vale decir, desde el momento en que decide poner en ejecución su plan para dominar el mundo.

Se recordará que Ana y su familia, y todos los judíos que vivían en la casa vecina a la barbería, habían emigrado a ese país, creyéndose a salvo de la persecución de Hynkel. Pero desde que sus tropas invaden "Austerlich", son allanados y maltratados. Se recordará también que la escena de los malos tratos a Ana y sus parientes ocurre mientras éstos oían en la radio las noticias de la invasión. Pues bien, en esa escena cabe destacar un detalle imperceptible que tiene relación con la mística apoteosis del final. Se trata de un personaje no visto antes durante el desarrollo de la película, un venerable anciano de luenga barba contra el cual se ensañan los soldados de Hynkel, y que, en el contexto simbólico, se entiende que representa a "los padres", a "los profetas" o a algo por el estilo.

Es interesante hacer notar también el extraño y lejano contraste que Chaplin quiere establecer entre las escenas del comienzo

de la película, las cuales ocurren en lugares áridos, en los que se observa una total carencia de vegetación, como en el peor de los desiertos, y las escenas del final, donde se muestra la hermosa tierra feraz, llena de flores, adonde habían emigrado Ana y su familia, lo que ciertamente tiene relación con las clásicas descripciones de la "Tierra Prometida", pero más que eso, con el renacer de esa tierra en el reino mesiánico.

El discurso del barbero judío, disfrazado de Hynkel, por cadena radial, se produce una vez decidida la invasión, y cuando el pueblo de Tomania debía congregarse en la plaza de la ciudad capital para escuchar el discurso que el dictador tenía preparado para esa ocasión.

Cuando el barbero judío ocupa la tribuna, se notará que estaban ausentes la comicidad y el aturdimiento característicos de Charlie, y así, con la cabeza descubierta, esto es, sin gorra militar, el humilde personaje da al mundo su gran mensaje de paz y fraternidad, el que es recibido con una ovación por todos, mientras que, como por milagro, se desvanece, por así decirlo, su Estado Mayor, pues sus integrantes también acatan el discurso como si la ausencia de Hynkel los hubiese liberado de una posesión demoníaca.

Ana, que aún yace en tierra por los golpes recibidos, acaba de escuchar también el inesperado discurso, y él, suponiendo que ella lo debe estar escuchando, la llama, diciéndole que ya todo ha pasado y que ahora alce la vista. Es entonces que se vuelve a escuchar el Preludio de Lohengrin de Wagner que antes se escuchó durante el ballet de Hynkel. En seguida ella alza la vista del suelo hacia una lejanía, en dirección hacia la derecha del cuadro, es decir hacia el Oriente, de donde viene una gran luz, mientras la música va en crescendo...

El rostro de Ana expresa una profunda seriedad, tan profunda como su sorpresa, pues parece ella entender que en el momento menos esperado se ha manifestado lo que su pueblo más ha esperado.

Esta escena representa una exhortación a la ciudad de Jerusalem, simbolizada en la muchacha, ciudad celestial donde, según la esperanza judía, será restaurado al reino de David en la persona

del rey Mesías, su descendiente, la cual, como ya quedó explicado, representa también a la asamblea de los "elegidos".

Cabe considerar que la manifestación del Mesías en tales momentos de derrota y desesperanza de los judíos, vendría a ser análoga al milagroso embarazo y parto de la estéril profetisa Ana, madre de Samuel, la cual, en el fondo de su humillación concibió al padre espiritual de Israel de aquellos tiempos, lo cual refuerza la razón que antes de dio para la elección del nombre de la humilde amiga del barbero en esta película.

## LUCES DE LA CIUDAD

Charles Chaplin

(1931)

### CONSIDERACIONES GENERALES

Esta película, considerada por muchos como la obra maestra de Chaplin parece estructurada en torno a cuatro ideas básicas, las cuales se disciernen claramente en el desarrollo de la obra.

Una primera idea vendría a ser la de la injusticia y la impostura del orden social imperante. Por eso, desde la primera escena, Chaplin nos muestra a la oligarquía inaugurando, con gran solemnidad, un monumento a la Paz y la Prosperidad.

Ahora bien, las víctimas de esa injusticia y de esa impostura son los dos personajes principales del drama: el vagabundo (Charlie) y la muchacha ciega que vende flores, representantes ambos de la gran masa de los humillados y desposeídos que pagan con sus sufrimientos la "Paz y la Prosperidad" de las elites.

Otra idea en torno a la cual parece estructurada la película y que constituye su fuerte ingrediente poético, es la del amor sublime, que lo da todo por el ser amado, y se eleva hasta convertirse en un culto. Por eso, en lo que concierne a este punto, se echa de ver que en la descripción del amor que el vagabundo siente por la ciega, Chaplin recurre en varios pasajes a la simbología del amor caballeresco, que bien se emparenta con el noble sentimiento descrito en esta historia.

Las otras dos ideas guardan relación con la primera, pero en un plano más sutil. Así la idea de "ceguera" tan persistente en la película por la ceguera de la muchacha, representa al parecer la falta de sabiduría en el mundo por la cual, lo más valioso y noble permanece ignorado e inoperante, mientras que lo despreciable y falso está a la vista de todos y lo gobierna todo. En este sentido se podría formular la hipótesis de que la hermosa muchacha ciega

que aparece siempre rodeada de flores, representa a la vida misma cegada por la maldad del mundo.

Una cuarta idea latente también en la obra parece ser la de una confrontación cruel entre lo duro y despiadado por una parte y lo delicado y puro, por otra. Lo primero lo encarnan todos los personajes que de algún modo representan el orden establecido, desde el policía y el boxeador hasta el capataz de una empresa de aseo. Lo segundo lo encarnan la angelical muchacha ciega y el no menos angelical vagabundo.

A la luz de lo dicho podría concluirse que Chaplin parece estar consciente de que el mal que padece nuestra civilización puede interpretarse como un desequilibrio dialéctico por el que lo paterno, masculino, activo, violenta y destruye a lo materno y afectivo.

### **Argumento y comentario**

En la primera escena se ve al alcalde y a la gente distinguida de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos, en traje de circunstancia, inaugurando una escultura monumental que representa a la Justicia, la Libertad, la Paz, la Prosperidad y otros valores democráticos. La ceremonia se inicia con un discurso del alcalde, al que sigue otro de una vieja flacucha de nariz filuda que parece ser una "primera dama", sonorizados con toques de trompeta con sordina, lo que los asemeja a un cacareo de gallina. Esta escena al parecer no necesita ser interpretada, pues la intención de poner en ridículo a la burguesía, que se echa de ver en ella, es obvia.

Con todo, según los antecedentes dados sobre las ideas básicas en torno a las cuales parece estructurada la película, se notaría ya desde esta primera escena, a juzgar por lo rollizo y saludable del alcalde y lo escuálida de la "primera dama", (que más parece una imagen de la muerte), que Chaplin está encabezando su historia con lo que antes se enunció como un "diagnóstico" del mal que padece nuestra civilización.

En la escena siguiente, mediante un mecanismo de cuerdas y poleas, se levanta la tela que cubre el grupo estatuario en medio de los aplausos de la concurrencia, pero, para sorpresa y disgusto de todos, se descubre que sobre las rodillas de la escultura principal que es una mujer sentada (la Prosperidad, la Justicia, la Repú-

blica, etc.) hay un vagabundo durmiendo. Siguen escenas de gran escándalo e indignación en las autoridades, la policía y los distinguidos asistentes, a lo cual el vagabundo responde, sin afanarse y como no entendiendo el porqué de tanta agitación. Luego, al bajarse de la escultura principal, se desliza de manera que la espada desenvainada y erguida de un valeroso guerrero romano o griego le raja el pantalón por el trasero.

El significado de esta escena también parece obvio. El vagabundo que buscó refugio bajo la tela que cubría el grupo estatuario para pasar la noche, simbólicamente durmió como niño en el regazo de una Justicia, de una Prosperidad, de una Libertad, cuya realidad no tiene más consistencia que la de un sueño. La solemnidad de la ceremonia y la teatralidad de mal gusto del monumento, simbolizan ciertamente la impostura del orden establecido. El valeroso guerrero cuya espada parece querer poner a disposición de ese símbolo del orden, representa la violencia implícita en él bajo las formas de dominación, guerra e injusticia.

La indignación general y los violentos gestos conminando al vagabundo a apartarse del lugar (sustraerse a la vista de la gente distinguida), simbolizan el empeño de apartar de la vista el inevitable espectáculo de la miseria que genera la prosperidad de las elites, como antes se dijo, lo que aguijonea la conciencia de un modo poco grato.

En la escena siguiente ("Esa Tarde" dice el letrado de apoyo) el vagabundo caminando por las calles se detiene ante la vitrina de una tienda de lujo. En dicha vitrina se ven dos objetos solamente, dos esculturas, un caballero montado en un brioso corcel, y una hermosa joven desnuda. El vagabundo simula observar la escultura ecuestre, pero dirige oblicuas miradas a la mujer desnuda. En lo argumental directo la escena es puramente cómica, pero en su significado profundo podría contener críticas a una sociedad que dice profesar los principios de una ética caballeresca, pero cuya conducta en este sentido es hipócrita, como se verá más adelante.

La escena también parece montada con la intención de poner de manifiesto la confrontación antes aludida entre lo fuerte y arrollador (despiadado) y lo delicado y hermoso.

Pero hay otro elemento en la escena que agrega nerviosismo a

su comicidad y nuevos antecedentes para su debida inteligencia. En la vereda sobre la cual está parado el vagabundo frente a la vitrina, hay en el suelo una plancha metálica que cubre un forado rectangular que da acceso a alguna instalación subterránea, la cual, de vez en cuando desciende dejando el forado abierto. El vagabundo, en su observación de las esculturas, cambia de posición, avanzando y retrocediendo, creando con esto una tensión en el público que teme ver caer, de un momento a otro, al hombre en el hoyo. Pero cada vez que éste retrocede, la plancha que antes había descendido dejando el hoyo al descubierto, sube, y en ella apoya distraídamente su pie el vagabundo sin advertir nada. Hasta que la plancha desciende finalmente con el hombre arriba, el que, aterrado, siente que el piso se le hunde... Luego salta a un lado y mira hacia abajo; entonces, parado en la plancha, asciende un hombre enorme vestido de obrero (overall y gorra con vicera) y se queda parado mirándolo desde una altura que supera la suya doblemente.

Con los antecedentes ya acumulados, el significado de este episodio podría aclararse así: el conflicto social socava las bases del orden establecido (hundimiento del piso). El obrero gigante que surge de la tierra representaría pues, el ascenso del proletariado. No obstante, algo de brutal hay en este "hombrón" que apunta también en la confrontación entre lo violento y lo delicado, como respondiendo a la delicadeza del vagabundo, dulce personaje, con una representación grosera de la virilidad, que expresa al ya mencionado "diagnóstico".

Pero esta grosera representación de la virilidad que, desde la óptica del "diagnóstico" vendría a ser un símbolo del principio masculino hipertrofiado, podría encerrar un simbolismo que concierne al vagabundo mismo, el cual podría discernirse en atención al contenido de otras escenas de la película relacionadas con lo mismo. La clave estaría en la idea de lo "subterráneo" y de la fuerza que emerge de "abajo" en el sentido psicológico. Así, la escena podría interpretarse también como el despuntar de un deseo carnal primario a la vista de la estatua de la joven desnuda.

Ahora bien, el hecho de que el vagabundo se asuste a la vista del "hombrón" que representa una virilidad grosera y abusiva, nos

da la clave para entenderlo a él, particularmente revelado, como tipo de hombre, en su amor sublime.

En este sentido considérese también, para perfilar la peculiar psicología de este misterioso hombrecito, su rechazo del alcohol (fuente de lujuria) como se puede apreciar en tantas escenas en que le es ofrecido. Actitud insólita en un vagabundo urbano, tipo humano, por lo general, dado a la bebida.

Es interesante también considerar la composición de la vitrina. Al lado derecho está la estatua, de tamaño más que mediano, de la hermosa muchacha desnuda, pintada de dorado o de plateado. A la izquierda (lo siniestro) aparece, como escondida en un rincón, la estatua ecuestre, de un tamaño mucho menor, de color oscuro, y galopando hacia la mujer. Podría entenderse por esto que es un símbolo del erotismo, pues el impulso violento surge de lo bajo, es oscuro, y está como disimulado si se le compara con la evidencia fulgurante de la imagen de la que podríamos considerar también como una venus.

En todo caso me parece que estas interpretaciones no son excluyentes, sino que constituyen una síntesis muy bien lograda de mensajes interrelacionados, los que, en su conjunto, llegan a integrar un solo mensaje de humanidad y devoción.

Estas dos escenas, no obstante, no constituyen propiamente una entrada en materia en la "historia" desarrollada en esta película, sino más bien un preámbulo mediante el cual Chaplin sitúa el espectador en las lúdas generales de su mensaje. Argumentalmente pues, la historia comienza en el encuentro del vagabundo con los dos personajes que forman, junto a él, los polos de lo luminoso y de lo oscuro, de lo precioso y de lo despreciable. Estos personajes son la muchacha ciega y el millonario alcohólico.

Considerando las dos escenas iniciales efectivamente como un gran preámbulo, se echa de ver la relación que adquieren estos dos personajes con una y otra respectivamente. El millonario con la primera, pues este "señor", viene a ser precisamente un destacado representante de la oligarquía caracterizada en la solemne ceremonia de la inauguración del monumento a la "Prosperidad". La florista ciega con la segunda escena, pues ella inspira al vagabundo un amor sublime que reúne todas las características de un amor

caballeresco, lo cual contrastaría con la caballerosidad hipócrita denunciada antes en la escena de la vitrina.

En lo que se refiere al carácter caballeresco de este amor considérese, entre otras cosas, el distintivo de la rosa, emblema del "buen amor", que ella le da y cuya presencia persistente como símbolo viene a cumplir la función de una verdadera clave para la interpretación del arquetipo de amor en el cual parece centrada toda esta romántica historia.

El encuentro con la ciega ocurre así: el vagabundo, cruzando una calle en medio de muchos vehículos estacionados, de pronto ve por la espalda a un policía montado en su motocicleta y, para no pasar delante de él, cruza a la vereda de enfrente entrando por la puerta de un automóvil y saliendo por el costado opuesto, que da justo frente a la vereda hacia donde él se dirigía, la cual a su vez limita con la reja de un parque público en cuyo pie de muro se halla sentada la florista ciega ofreciendo una rosa al primer pasante.

Ella, al escuchar el sonido de la puerta del auto, piensa que es el propietario del vehículo a quien tiene al frente y le ofrece la flor. El vagabundo se detiene y se aproxima a la muchacha en actitud desenvuelta, pero sin muchas intenciones, al parecer, de comprar una flor, por razones obvias. Ella insiste, y aunque la actitud de él no ha cambiado mucho, se advierte luego que el encanto irresistible de la muchacha lo ha envuelto, por lo que termina aceptando el ofrecimiento, no sin antes haber cambiado la rosa que se le ofrecía por un botón de rosa (recordar esta circunstancia para entender el significado de algunos detalles de la última escena).

En un movimiento de distracción la flor cae, y al agacharse ella y palpar las baldosas buscándola, él entiende que es ciega. Su actitud cambia entonces en una mezcla de sorpresa, emoción y reflexión profunda...

Enseguida ella le cobra el precio de la compra y él, que sólo dispone de una pobre moneda que constituye todo su peculio, se la pasa. En ese mismo instante el propietario del lujoso auto estacionado frente al parque, un potentado al parecer, de solemne barba, vestido de etiqueta con sombrero de copa, llega apurado,

se sube al vehículo y se va. Ella cree que es él quien se ha ido y lo llama para entregarle el vuelto de la compra, pero el auto se aleja, ignorando ella que él no se ha movido de su lugar.

El no la desengaña haciéndose presente, con la intención tal vez de que ella se guarde todo el dinero, pero sobre todo, intuuyendo que en esa confusión, por la que lo han creído un gran señor, se basará en lo sucesivo su relación con ella.

Ahora bien, la condena lanzada en las primeras escenas contra el orden social es retomada en la presentación del millonario, con quien el vagabundo se encuentra la noche de ese mismo día en un muelle. El vagabundo evocando a la muchacha a quien acaba de conocer, y llevando en su mano la rosa que la simboliza y recuerda, se sienta en el muelle a soñar y ve llegar al millonario en total estado de ebriedad, y decidido a suicidarse lanzándose al río amarrado a una piedra. Al entender el vagabundo cuáles son las intenciones del distinguido personaje, interviene para impedir que éste se lance al agua, tratando de convencerlo de que la vida es bella y digna de ser vivida ("Mañana cantarán los pajarillos" dice el letrero de apoyo, mientras se escucha una dulce y romántica frase musical), contrariamente el magnate alega que ya para él todo ha terminado.

La escena es tragicómica, pero cargada de un hondo significado. Por de pronto se echa de ver el contraste que Chaplin quiere destacar entre un hombre que se decide por la muerte, que es precisamente el que lo tiene todo, y otro que se decide por la vida que es precisamente el que carece de todo. Nótese, por otra parte, el contraste de dos "embriagueses". El millonario embriagado con whisky, para estar fuera de sí y autodestruirse, y el vagabundo embriagado con amor. Un amor que lo mantiene despierto (vigilante en la noche) y le hace descubrir el sentido de la vida.

Después de algunos forcejeos, que terminan por botar al vagabundo al agua (nótese que es el suicida quien salva a su salvador), el millonario escucha los consejos del vagabundo y decide vivir. Para recompensarlo, lo invita a su casa, lo viste como un caballero y lo lleva a un elegante restaurante-show (ambos en estado de ebriedad).

Es notorio, como antes se dijo, que el vagabundo, en casa del

millonario rehusó con visible repugnancia el alcohol que le fue ofrecido (aunque se vio obligado a beber). Sobre este particular, y en el entendido de que algún significado especial oculta esta circunstancia, recuérdese que mientras el millonario llenaba la copa del vagabundo y lo invitaba a brindar por la amistad que acababan de establecer, parado uno frente al otro, inclinaba la botella sin darse cuenta y depositaba su contenido en el ruedo del pantalón separado de la cintura del vagabundo. El close up en que es presentado este pequeño accidente y del cual el vagabundo no parece percatarse, indica un énfasis especial que se quiere poner en él, lo cual apuntaría a otro "diagnóstico" referente al alcoholismo y al erotismo de mala clase de una burguesía decadente (pues el alcohol era depositado directamente sobre los órganos genitales del vagabundo).

Se recordará que uno de los números del show en el restaurante era una pareja que bailaba tango "arrabalero", y de la cual, el varón representaba al típico rufián de bajo fondos que maltrata a las mujeres, por eso en la coreografía hubo empujones, mecheos y golpes, hasta que la pobre bailarina cayó a los pies del vagabundo. Este, tomando la ficción por la realidad, se levantó de su puesto para defender a la "infortunada", batiéndose con el rufián. Esta escena constituye ciertamente un elemento destinado a definir la calidad caballesca del vagabundo, aunque también se relaciona con la violencia y la destrucción de lo femenino antes aludida.

También en relación a la calidad caballeresca del vagabundo debemos entender el significado de otra escena puramente cómica al parecer. Este cansado de fumar un cigarro puro, demasiado grande para él, lo lanza al azar y cae sobre una silla donde justamente una señora "madura" y entrada en carnes se sienta enseguida. Luego la dama siente que se quema por lo bajo... Comienza a salir humo y el vagabundo no atinando a nada mejor para apagar el fuego que arde en la parte posterior de la dama, ante el escándalo de todos, le palmea fuertemente el trasero, como si la estuviera zurrando. Luego se le ocurre rociarle las asentaderas con un sifón y así logra apagar el incendio... El simbolismo de esta escena apunta ciertamente a la moral hipócrita de una sociedad de "la-

es" y "gentlemen" quienes, tras sus costumbres aparentemente morales y correctas esconden la más grosera sensualidad. La escena estaría destinada a establecer un contraste entre el amor sublime que la muchacha ciega inspira al vagabundo y la simple "calentadura" de una dama respetable que se quema por abajo.

A la mañana siguiente, el vagabundo, que vuelve de la fiesta con su amigo, divisa en una esquina a la florista (relacionar con la imagen de "Flora" o la "Primavera") y ansioso por acercarse a ella propone al millonario comprar flores. Este le pasa un gran billete, y él, alardeando de millonario, corre a la esquina y se lo pasa a la muchacha. Ella responde que es demasiado dinero para lo que valen las flores y que no tiene cambio, pero él caritativamente le hace saber que su intención es darle a ella esa suma de dinero. Ella confundida le expresa efusivamente su agradecimiento. Luego, aprovechando que están solos en la calle la lleva a su casa en el Rolls Roice del millonario.

Pero cuando ella se baja del auto y se dispone a subir la escala que conduce a su casa, que queda en un segundo piso, él le coge una mano y se la besa suavemente en actitud humilde. Ella se queda parada en una actitud que expresa por igual sorpresa y temor. Pues hasta ese momento pensaba ella tal vez que todo ese trato caballeresco de que era objeto, era sólo una demostración de caridad para con un ser desvalido.

Pero esta demostración más reveladora, acompañada de la pregunta "¿Cuándo podré verla otra vez?", la hace suponer que las intenciones de su "aristocrático" amigo podrían obligarla a ponerse en guardia. Con todo, si él pudiendo haber sido más osado, no hizo más que besar su mano con humildad, gesto esencialmente caballeresco, eso le da confianza, como se entiende después por el comentario que ella hizo del comportamiento de este señor a su abuela con quien vive.

La escena siguiente, ambientada en el mismo exterior de la casa (pues la escala de acceso al piso superior, adosada a un muro, se halla al exterior) oculta al parecer el simbolismo de la dama asomada a la ventana del castillo y el caballero enamorado contemplándola en estado de arrobamiento, lo cual, como en célebres obras literarias y miniaturas medievales, establece un simbolismo

de nivel, por el que ella, la "exaltada", está en las alturas, como Beatriz en la Divina Comedia del Dante, o en lo alto de su torre inaccesible, o como Julieta en su balcón, símbolos todos de la vida perfecta a que aspira el héroe, arquetipo o modelo supremo del alma del devoto amante.

Pero ocurre que en esa misma escena, cuando ella se retira de la ventana, él se sube sobre un tonel que hay justo debajo, y alcanza así a asomar su cabeza y mirar al interior de la casa... Ciertamente esa actitud de un hombre que viste como un gentlemán y se desplaza en Rolls Royce, podría parecer sospechosa a un observador que no está en antecedentes de los sentimientos del vagabundo y justamente, ese tercero, observador, surge inesperadamente cuando aquel, vestido de gran señor aparece como "cateando a la ciega"... Es un hombre grueso y ventrudo con grandes bigotazos, que sale por una puerta que hay en la planta baja, a la cual se desciende por unas gradas como si fuera la puerta de un sótano. El vagabundo al verse observado en ese momento íntimo, y temiendo ser mal interpretado, se inquieta y trata torpemente de bajarse del tonel, pero al hacerlo lo vuelca, y como estaba lleno de agua de lluvia, vierte todo su contenido en dirección al hombre, el cual, en el hueco de la escala y contra la puerta queda totalmente anegado.

La simbología de la escena apunta a establecer, en la disposición misma de la escenografía, el contraste de dos mundos opuestos. Así, la planta subterránea de la casa es, en relación a la planta alta a la que se accede por la escala exterior, una representación del mundo inferior de donde emergen a la conciencia las solicitudes de obscuras pasiones, en tanto que la planta alta representa el mundo superior. Así la muchacha y el hombre ventrudo vienen a ser un par de opuestos conceptuales. Ella es la vida superior y luminosa (a pesar de la ceguera), y el hombre de abajo es la animalidad densa y pesada. Ahora bien, que ese ser aparezca justo cuando el vagabundo observaba a la muchacha sin que ésta lo advirtiera, representa la posibilidad de interpretar esa actitud como la de un "señorito diablo" que espía pícaramente a la ciega, por una parte, y por otra, representa, para el propio enamorado, la posibilidad de que su sublime amor degenera simplemente en de-

seo carnal. Por eso el miedo con que el vagabundo mira al grosero personaje, cuando advierte que es observado por éste, como asimismo el agua de lluvia acumulada en el tonel que le vierte encima, como apagando ese fuego impuro con un elemento puro venido de lo alto.

Se notará que ésta es la segunda escena en que Chaplin alude a lo subterráneo, y en ese sentido la intención simbólica puesta en ella sería la misma que se transparenta en la escena de la vitrina, cuando del fondo de la tierra emerge un hombre desmesuradamente grande, el que se ha interpretado como una representación grosera de la virilidad.

También la composición general de la escena se presta para ser interpretada como la clásica princesa cautiva del monstruo, que el héroe debe rescatar. Lo cual nos da la clave para interpretar el mismo simbolismo de la ceguera de la muchacha, al que se hizo alusión al comienzo de este comentario, vale decir, que esa ceguera, como la mudéz de la dama en el mito del caballero San Jorge, representa el impedimento que afecta a la verdadera vida para manifestarse, en tanto que el monstruo, como en todos los mitos, simboliza la perversidad generalizada en una sociedad bajo las formas de la injusticia y de la impostura. Por eso considérese la posibilidad de que el monstruo, en esta película, sea el monumento inaugurado al comienzo, en el sentido de la "Esfinge" del mito de Edipo.

Ese monstruo, a juzgar por el letrero de apoyo que anunció el título del monumento, sería la "Prosperidad". Pero dado que la mujer sentada, que es la figura principal del grupo estatuario, está vestida con la clásica túnica y el gorro frigio, puede ser la "República".

Un recurso argumental importante que se detecta en el desarrollo de la obra, es el hecho, cómico en apariencia, de que el magnate reconozca al vagabundo como un amigo del alma sólo esta borracho, y que lo desconozca y lo haga salir violentamente de su casa cuando la borrachera se le pasa, olvidando los momentos vividos juntos en amistad y alegría. Este mecanismo argumental, por así llamarlo, utilizado ampliamente en la película desde la escena del muelle, representa seguramente un reconocimiento del

valor intrínseco de todo hombre, que, a pesar de su degradación, en el fondo del corazón guarda una verdadera calidad humana que la impostura del orden establecido impide manifestar. Por eso el magnate, cuando está sobrio es un ser antipático, sombrío e inhumano, pero en sus borracheras ama al vagabundo con un sincero afecto, al igual que ella, que sabe reconocer en él al hombre de noble corazón.

Por otra parte, la amistad condicionada a la borrachera que el millonario mantiene con el vagabundo (su contraimagen), permite que éste mantenga ante la muchacha la ilusión de que él es un señor de elevada posición que se ha fijado en ella. Y él se las arregla para alimentar en ella esa ilusión, visitándola sólo cuando la abuela con quien vive está ausente. Cierto es también que el respeto que ella le manifiesta cuando están juntos, y que en algo se parece a un temor reverencial, es, antes que nada, la expresión de un prejuicio social, pero pone en evidencia también, por la dulzura que se mezcla al respecto, el hecho de que esta muchacha, linda como un ángel, pero impedida por la ceguera, ha comenzado a alimentar en su corazón el sueño de la realización de algo que ella consideraba imposible, vale decir, que un hombre se fije en ella y además que ese hombre sea por añadidura un gran señor fino y respetable, en suma, un caballero de verdad.

Ahora bien, examinando la dualidad que inevitablemente se ha creado entre la ilusión y la realidad, vale decir entre el vagabundo y el "príncipe azul" que la muchacha cree que es, y considerando además que es el vagabundo mismo quien alimenta y sostiene en ella a este ser imaginario (que al final de la película se hace visible en un hermoso joven que ella, ya curada de la ceguera, imagina que es su amigo), planteo aquí la posibilidad de que de algún modo puede haber en este aspecto de la obra, una vaga influencia del drama "Cyrano de Bergerac" de Edmond Rostand, en el cual una dama ama a un joven por las cartas que otro le escribe en su nombre (Cyrano), atribuyendo a aquel un talento que no tiene. Sólo al fin, cuando el joven muere, ella se desengaña del hecho de haber pasado años amando una imagen cuyo contenido pertenecía a otro.

Una circunstancia puramente cómica de la película daría

apoyo a esta hipótesis: el hecho de que cuando el vagabundo, arrobado, contemplaba a su amada en la escala, de una ventana de la casa vecina le cae en la cabeza un macetero que bota un gato al cambiar de posición, lo que habría podido partírle el cráneo, lo cual ocurre a Cyrano de Bergerac en la parte final de la obra, agregando lo grotesco a lo sublime.

Recordando además que Cyrano en su monólogo final habla de su "mala suerte" o fatalidad que lo ha perseguido toda la vida, sería también posible establecer una vaga relación entre esta mala suerte de Cyrano y lo que en esta película yo llamo el "tema de la mala suerte", un sugestivo toque de trompeta de carácter jazzístico que consiste sólo en la sucesión de cuatro notas FA-SOL-DO-FA (8a.) con el cual se identifica, en la banda sonora, la sucesión de hechos desgraciados que constituyen para el vagabundo su cadena de la mala suerte también.

Finalmente, cabe recordar que en la película "Limelight", esto es, "Candilejas", Chaplin pone en boca de su personaje "Calvero" una frase muy sugestiva en este sentido. Cuando, después de una larga separación de su amiga Terry, se vuelven a encontrar, él le dice, presentándose a ella en una pose y como bromeando: "Cyrano de Bergerac sin su nariz". (La desgracia de Cyrano era tener una nariz muy larga), aludiendo al hecho, doloroso para él de que siendo ya casi un anciano, ha debido huir de una situación sentimental sin destino para él (a pesar de la irresistible atracción que su interesante personalidad ejercía sobre la joven Terry), sabiendo que ella se sentía en el fondo más proclive a enamorarse del joven músico Neville.

Se advierte, por todos estos antecedentes, que el cuadro está compuesto de manera que varios supuestos queden en suspenso, por ejemplo, que la muchacha ignora en su humildad, que ella es un ser hermoso y noble, pues tiene de sí misma una idea en extremo pobre, y mientras está ciega, aunque es buena y angelical, participa inevitablemente de los prejuicios de la sociedad en que vive, sobre todo en lo que concierne a la valorización de los de arriba sólo porque son de arriba, aunque la organización de esa sociedad le sea desfavorable. De manera que si llega a recuperar la vista, terminará por desengañarse de las apariencias que están ante ella, a

pesar de la ceguera, y verá la realidad que el mundo falso que la rodea no puede ver, cual es, según el Evangelio de Juan, que los ciegos ven y los que ven están ciegos, lo cual lógicamente ocurre al final como obligado desenlace de este drama.

Este desenlace comienza a desarrollarse desde la escena en que el vagabundo descubre en un periódico un anuncio sobre un médico austríaco que realiza curaciones sorprendentes de la ceguera. Pero el descubrimiento de este anuncio, por desgracia coincide con un viaje que el magnate hace a Europa, lo que lo deja sin recursos para socorrer a su amiga. Por eso, para juntar algún dinero debe emplearse de barrendero e intentar otros trabajos, como participar en un match de box amateur del que sale muy mal parado, todo lo cual debe ser interpretado como un conjunto de proezas que este "héroe" debe realizar para alcanzar a su dama...

Entre esas proezas cabe destacar una que le permitió obtener la suma más que suficientemente para la curación de su amiga. Esa proeza consistió en socorrer al millonario, que ya había regresado de Europa, en el trance difícil de ser asaltado en su propia casa por unos gangsters. Los hechos ocurrieron así: el magnate que desde su llegada, había vuelto a sus andanzas, se encontró con el vagabundo al azar de la calle a la salida de un teatro, en una función que se supone era de gala a juzgar por la distinguida concurrencia con que se hallaba cuando lo vio pasar. El potentado, vestido como un rey, con frac, sombrero de copa, capa y bastón con cacha de plata, y en completo estado de ebriedad, lo reconoce de inmediato y, en medio de la más distinguida sociedad, se abalanza sobre él para abrazarlo.

Se notará que, en el gesto de ir hacia él tomó impulso y, al echarse hacia atrás con los brazos extendidos, empujó y botó a varios señores y damas elegantes, lo cual según los antecedentes dados sobre el simbolismo de la borrachera, significa el rechazo del mundo de falsedad en que él ha vivido en sociedad con esas gentes y el reconocimiento de lo que en verdad es ese pobre hombre que encarna valores humanos auténticos. Se notará además que antes de divisar al vagabundo comenzó a abrirse paso difícilmente como emergiendo de una apretada masa de gente, lo que sin duda acentúa la idea que se quiso expresar con toda esa ambientación.

La entrada de los gansters se produce cuando el vagabundo conversaba con el millonario (borracho) sobre el problema de la muchacha, por lo que se entiende que aquel se arriesgó lisa y llanamente a pedirle al magnate el dinero que por otros medios no había podido reunir. Y éste, que en tal estado no tuvo ningún inconveniente en entender que estaba moralmente obligado a socorrer a los pobres, le dio una suma de dinero exorbitante. Y justamente, en el mismo momento en que el vagabundo se había echado el dinero en el bolsillo, entraron los gangsters y aturdieron al millonario con un golpe de laque. Se produjo en seguida una gran bataola entre los asaltantes, los sirvientes del millonario y el vagabundo. Pero éste, en un despliegue extraordinario de agilidad, alcanzó a tomar el teléfono y llamó a la policía. Los bandidos robaron la cartera del magnate y huyeron, y los policías, que a alguien tienen que tomar preso, confundieron al vagabundo por uno de los ladrones al descubrirse la suma de dinero que tenía en el bolsillo. Enseguida el millonario recobró la conciencia, y libre de su borrachera, no pudo explicar el hecho sino como un robo de parte de ese hombre a quien dijo no conocer. El vagabundo entonces, en un acto de extrema osadía, arrebató el fajo de billetes y huyó en medio del desorden general. En la escena siguiente el vagabundo entrega el dinero a la muchacha y sólo permanece con ella unos minutos, despidiéndose enseguida con rostro apenado, según le dice, porque tiene que ausentarse para un largo viaje... En seguida lo vemos en la calle, cuando los agentes de policía lo reconocen, lo detienen y lo ponen en la cárcel. Por el gesto que realiza al entrar en la prisión, esto es, dar un puntapié a la colilla del cigarro que estaba fumando, se entiende su desprecio por el poder y la ley de esa sociedad que así paga su noble acción.

Los días y los meses pasan, y al cabo de un tiempo que se supone largo, vemos nuevamente a la muchacha pero ahora como jefa de una elegante florería, vestida como una gran dama, acompañada de su abuelita vestida también como para una recepción, al mando de algunas otras mujeres que atienden el negocio. Es entonces que un apuesto y elegante doncel, de rostro fino y aristocrático, se baja de un lujoso automóvil y entra en la florería para pedir el envío de algunas flores. Ella lo mira fijamente, y él,

que ciertamente repara en la belleza de la muchacha, responde a la mirada, pero su actitud es fría y distante y tan luego como paga el envío, sale del local. Ella alterada se sienta como para meditar. La abuela se le aproxima y le pregunta "¿qué te ocurre niña?" A lo que ella responde: "Me imaginé que era él que había vuelto".

En la escena siguiente vemos al vagabundo nuevamente en la calle después de cumplir su condena. A juzgar por lo zaparrastroso de su vestimenta, que ya de por sí lo era, se entiende, la "vida de perro" que ha debido llevar en prisión, y los malos tratos de que ha sido objeto. En tal estado de miseria atrae la atención de unos muchachos que solían burlarse de él en otras ocasiones, los que ahora deciden redoblar sus burlas tironeándolo por los fundillos, que justamente están rasgados dejando ver, del interior, una punta de camisa que los perversos muchachos le tironean hasta rasgársela. Esta escena sin duda se corresponde con la escena inicial en la cual el vagabundo se baja de la estatua de la mujer que representa la República y al deslizarse hacia abajo, la espada de un guerrero del grupo estatuario le raja el pantalón por el trasero, como resumiendo todo el drama en ese episodio y anunciando cual sería a la postre la triste aventura que correría este noble caballero andante con la justicia de los hombres.

La escena se vuelve cada vez más cruel, en la medida que el maltratado vagabundo, que ha llegado a ser el hazme reír de todos los transeúntes, se va aproximando a la hermosa florería, cuya dueña vestida como princesa también contempla la escena y ríe.

El no se ha dado cuenta de nada aún, pero alguien barriendo el piso de la florería, lanza a la calle una rosa junto con otras basuras, y él, muy preocupado de zafarse de sus perversos verdugos, de pronto se desconecta de la escena, recoge la rosa y la contempla con una fijación que sorprende a la muchacha. Luego ella toma otro botón de rosa nuevo y hermoso y, saliendo a la calle, se lo pasa a cambio del otro que él había cogido del montón de basuras (símbolos de su estado actual y anterior, respectivamente). Cuando él la ve queda como paralizado, pero no en una actitud desmedrada o triste como pudiera creerse, pues la alegría de verla como está ahora, supera la vergüenza de haberse presentado ante ella en las peores condiciones imaginables (nótese sobre este particular lo inegoísta de su actitud).

Su rostro expresa una contenida alegría, pero, como un niño nervioso, se lleva el pulgar a los dientes, como comiéndose las uñas. Esa mirada inquieta a la muchacha que, en un primer momento, y para mayor humillación del vagabundo, va a la caja y le trae una moneda (la misma con que él le pagó la rosa que le compró cuando se encontraron por primera vez y que constituía su único peculio). El vagabundo al verla venir hacia él con la moneda en la mano hace además de irse, y parece ser ese gesto, insólito en un vagabundo, un signo de reconocimiento. Eso se nota en el cambio de expresión de ella, de la claridad a la gravedad. Luego, como si perdiera la vista y recurriendo a la aptitud táctil de los ciegos, confirma su reconocimiento... (reconocimiento "interior").

Enseguida le pregunta "¿Es usted?" (aparece la pregunta en el letrero de apoyo). El responde afirmativamente con un movimiento de cabeza, pero, como si hubiese sido sorprendido en una diablura.

Luego él le dice algo. El letrero anuncia la pregunta —"¿Ve ahora?"

La respuesta de ella, cuyos ojos se han llenado de lágrimas, se expresa con un movimiento de cabeza también, mientras el diafragma de la cámara se va cerrando en círculo sobre él.

Rubrica el término de este mensaje de amor sublime la rosa que él conserva justamente en la mano que se ha llevado a la boca.

He analizado esta película a continuación de "El Gran Dictador" con el propósito de buscar algún nexos que me permita dar a ella una interpretación aún más amplia y en el mismo sentido de la primera. Y esto no por el solo propósito de buscar correspondencias simbólicas cada vez más lejanas, sino para comprobar la efectividad de ciertas interpretaciones del personaje de Charlie en el sentido que tras él, como algunos lo han sospechado, Chaplin ha querido representar al pueblo judío mismo, y en algunos casos al Mesías.

Se basaría esta interpretación del curioso y conmovedor personaje, en su condición de hombre errante y extranjero en el mundo, el cual, de algún modo, siempre padece persecución de parte de los representantes del poder y del orden, y que no obstante su condición de vagabundo, encarna la esencia de la sabidura

ría y de la ética bíblicas, aunque no se halle en sus películas alusión alguna a Dios o a la religión (salvo el caso de ridiculización del beaterío).

Asimismo, la condición singularísima de ese hombrecito, inclasificable entre las diferentes categorías de hombres, el cual a todas luces, no pertenece a ninguno de los mundos conocidos y cuyas motivaciones para ser como es y actuar como actúa, analizadas en profundidad se vuelven hasta misteriosas... todo eso, digo, contribuiría a dar apoyo a esa probable interpretación, sin considerar claro está, lo ya descubierto en este sentido en el estudio de "El Gran Dictador".

Por eso, la confluencia de elevadas consideraciones espirituales y morales en este personaje, como se la puede observar en "Luces de la Ciudad" dan a éste una dimensión que supera por mucho lo que puede decirse de él en una lectura argumental del drama que representa.

Además, considerando el fino trabajo simbólico que se echa de ver en estas obras maestras de Chaplin, se puede concluir que él, al igual que Stanley Kubrick en la actualidad, ha tenido una formación que en muchos sentidos es una "iniciación". Por eso y, en atención al gran dominio que demuestra poseer del conocimiento superior, no sería nada aventurado suponer que en "Luces de la Ciudad" el vagabundo y la florista ciega representen, ella la vida misma cegada por la perversidad del mundo, y él, el Mesías que la redime.

En apoyo de esta interpretación se estudiará a continuación la simbología, al parecer "mesiánica", de la película "La calle de la Paz", cortometraje que data de 1917.

## LA CALLE DE LA PAZ

Charles Chaplin  
(1917)

Esta es la única película en que Charlie vistió uniforme de policía, lo que no deja de sorprender dado su largo y accidentado historial de vagabundo, siempre víctima del orden establecido. Al respecto, un crítico hizo notar que en esta película Charlie cambió el bastoncillo por la porra, observación muy acertada, aunque ninguna razón puede darse, al parecer, del porqué de esta contradictoria metamorfosis, pues este menudo personaje puede ser bandido, regisseur, boxeador, empapelador, marinero, jugador, minero, rufián, pordiosero, convicto, y todo lo que se quiera, pero no policía, pues lo que él representa viene a ser el lado opuesto del orden establecido, siempre encarnado para él en el policía.

Se podría arguir que Charlie, en las decenas de películas que Chaplin concibió para él, habiendo pasado por todos los oficios y aventuras imaginables, forzosamente tenía que asumir alguna vez su contraimagen, vale decir, el rol de policía. Seguramente tenía que ser así, pero con una especialísima condición, esto es, que la substitución representara una especie ideal del "orden", tan especial como la substitución misma. Así, si en "El Gran Dictador" el barbero judío se disfrazó de Hynkel para darnos del "orden" una concepción mesiánica, en "La Calle de la Paz" se disfrazó de guardián del orden para pasarnos el mismo mensaje, aunque esta película es anterior y ciertamente, en este aspecto, un antecedente de la otra.

Algunos críticos han opinado que la primera parte de "La Calle de la Paz" es de mal gusto porque pone en ridículo a los misioneros que se proponen regenerar a los delincuentes. Mi opinión al respecto es que esas primeras escenas en que Charlie es "evangelizado", por así decirlo, tienen una especial importancia para la

interpretación del simbolismo de la película desde una perspectiva mesiánica, sin considerar que, de hecho, comportan una fuerte ironía contra una misión de salvación.

En la primera escena en que aparece Charlie se echa de ver claramente que es un vagabundo. Está durmiendo en la calle con su cabeza apoyada contra el muro del templo. Enseguida es despertado por los himnos que cantan los fieles y atraído a la asamblea en la expectativa de robar algún dinero.

Después de un grotesco servicio religioso con sermón y cánticos (grotesco por lo ridículo de las caras, atuendos y actitudes de los fieles), Charlie es "evangelizado" por dos misioneros, uno de los cuales es la bella Edna (Edna Purviance), caritativa y devota muchacha con la que Charlie termina formando pareja.

El primer fruto de esa evangelización no puede ser más efectivo. Charlie se arrepiente de ser ladrón y devuelve la caja del dinero del culto que se había robado. Enseguida, edificado por sublimes lecciones de moral, ingresa al cuerpo de policías. Cuando ya está apto para ejercer tan delicada profesión, es enviado al barrio conflictivo de la ciudad para montar guardia en una calle llamada "Calle de la Paz" donde los delincuentes, que abundan como moscas, se las han arreglado para mantener a raya a los policías, capitaneados por el gran matón del barrio.

El primer día de guardia vemos al pequeño policía, destacado en el peligroso barrio, caminando en actitud desenvuelta por la misma vereda donde el matón tiene su domicilio, lo cual es mirado por éste como una provocación y un desafío a su prestigio de invencible.

El gigante se aproxima a él y camina a su lado un trecho, prolongando así el preámbulo de lo que se espera sea una gran zorra para el pequeño policía. Esta escena está destinada a destacar más aún la diferencia de dimensiones corporales de ambos combatientes, a lo cual siguen diversas demostraciones de fuerza y resistencia que el matón realiza ante su escuálido adversario, hasta coger un poste metálico del alumbrado a gas y torcerlo. Charlie aprovecha esta ocasión y salta sobre la espalda del matón, se trepa sobre él y le introduce la cabeza en el farol, abre la llave del gas y lo asfixia.

En pocos segundos el gigante yace botado sobre la vereda, y el pequeño policía llama por un teléfono público a la prefectura de donde gran cantidad de agentes uniformados vienen a buscarlo.

Luego, consciente de que los demás delincuentes del barrio lo están observando (y admirando), se jacta de su triunfo adoptando una actitud de suficiencia y desprecio. Enciende un cigarrillo con impavidez y tira la cerilla encendida, la que va a caer justo en el escape de gas que está saliendo por la base del poste tumbado, lo que provoca una detonación y una llamarada que lo aterrorizan...

Sin dar término a una revisión ordenada del argumento, en lo ya acontecido hay suficiente materia como para entrar a analizar la simbología de la película desde la perspectiva antes mencionada.

Charlie, personaje que por su misma naturaleza no podían asumir el rol de policía, lo hizo en esta película, como antes se dijo, pero a condición de darnos del orden una idea mesiánica... Pues bien, el mesianismo de esa idea consiste globalmente en dotar al menudo personaje de una fuerza aparentemente desproporcionada a su fragilidad, fuerza que se va manifestando gradualmente hasta transformar el mundo y darle la paz definitiva. Con esa mira Chaplin comenzó por dar al enfrentamiento de Charlie con el matón el simbolismo del combate de David con el gigante Goliat. Y entiendo que solo en esta perspectiva Charlie vistió aquí el uniforme de policía, pues este uniforme, que de ningún modo le cuadra, ostenta una estrella de seis puntas, vale decir, ostenta el emblema de Israel, llamado "Estrella de David", símbolo mesiánico, como antes se dijo, por ser el Mesías un descendiente de David. Y si este combate no se da en la misma ambientación del célebre combate bíblico, la estrella, por de pronto, está ahí sin que el espectador lo advierta, para rubricar el simbolismo secreto de la escena. Asimismo, lo extremadamente indefenso de Charlie, y lo desmesuradamente fuerte del matón como también el hecho de que las armas usadas por aquel para vencerlo están relacionadas más con la inteligencia que con la fuerza, todo eso viene a ser una traslación, a imágenes diferentes, del arquetipo de combate heroico dado en la historia del adolescente rey pastor.

En lo que se refiere a la porra que usan los policías y por la

cual cambió Charlie aquí su bastoncillo, de ningún modo se puede decir que evoca la honda de David, aunque hay una escena, al parecer, destinada a establecer con esa honda una relación muy velada. Se recordará, sobre este particular, que un transeúnte que ve a Charlie vestido de policía se burla de él a grandes risotadas, y este para castigarlo lo golpea en la cabeza con su porra y lo aturde, pero no lo golpea en forma convencional, por así decirlo, sino que hace girar su arma contundente antes de descargar el golpe, lo que recuerda la manera de manipular el tipo de honda que se dice utilizó David para dar muerte al campeón de los Filisteos.

Ahora bien, la actitud de Charlie después del combate, calificada antes como un acto de jactancia, tiene al parecer, un carácter bíblico, en el sentido de los textos que, en el Antiguo Testamento, recuerdan a Israel que la victoria no se debe a la fuerza ni al talento de los hombres sino a la asistencia de IAHVE. En este sentido la detonación (trueno) y la llamarada (fuego) son símbolos muy conocidos de las manifestaciones divinas en la Biblia.

Las escenas siguientes están destinadas a mostrarnos, por una parte, la obra de bien que la misión realiza en esos barrios y en la cual la bella Edna cumple una importante función, y por otras, las peripecias a que da lugar la venganza del matón, que recobra la conciencia en el cuartel de policía y se bate contra todo el contingente, regresando victorioso de esta prueba a su barrio en busca del que se ha atrevido a poner en jaque su renombre de campeón.

Hay una escena en que el nuevo policía "evangelizado", al parecer, realiza algunos actos de caridad con ciertas personas del barrio, como por ejemplo, robar mercaderías comestibles a los vendedores ambulantes para entregárselas a mujeres pobres. Aunque no se necesita decir que es por haber sido evangelizado que Charlie hace esas cosas en esta película, pues siempre las hizo en todas las películas sin que mediara influencia religiosa alguna. Asimismo lo vemos también visitando casas del barrio en que la misión realiza sus acciones caritativas. Hasta que el ritmo de pacífica bonhomía de estas escenas es bruscamente interrumpido por la bataola que el matón desata buscando a su adversario y riñendo con su mujer, justo en el departamento de enfrente, de manera

que algunos objetos lanzados en el fragor de la riña llegan hasta donde Charlie y Edna se encuentran.

El nuevo enfrentamiento de Charlie con el matón constituye la secuencia más cómica, ágil y rápida de la película y en ella Chaplin despliega un virtuosismo de cineasta, mimo y acróbata que alcanza un verdadero climax en este género de cine.

Luego al término de muchas peripecias, por una confusión de ambos, Charlie se queda en la pieza del matón a unos tres pisos de altura, y el matón se queda en la calle buscando a Charlie que se ha escabullido como un gato. Entonces éste con la intención de ultimarle le lanza desde la ventana a la calle, su propia cocina de hierro. El golpe deja el matón inconsciente y herido, botado en la misma vereda y en el mismo punto en que antes yaciera asfixiado.

Pero la aventura no termina ahí, pues los demás delincuentes y habitantes del barrio, descontentos por el triunfo persistente e inexplicable del pequeño guardián del orden, lo golpean por la espalda y lo aturden. También la bella Edna sufre las venganzas de los secuaces del matón. Es secuestrada y lanzada a un subterráneo adonde Charlie después tiene que ir a buscarla y librarla de una situación en extremo aflictiva, cuando es asediada por un degenerado morfinómano.

Finalmente Charlie vence a todos sus adversarios, como héroe, vale decir, asistido por una fuerza sobrehumana, cuya acción se manifiesta en su pirotecnia acrobática.

En la última escena se ve nuevamente esta "Calle de la Paz", pacificada y todos sus delincuentes transformados en personas decentes, incluso el matón, quien, elegantemente vestido y con modales de caballero, sale de su casa y se dirige al templo de la misión, del brazo de su esposa, a quien antes vimos en el grado extremo de la miseria.

El pequeño policía, ostentando su estrella hexagonal en el pecho se pasea por la calle tranquilamente...

Sin entrar a analizar los detalles de estos combates "heroicos" del pequeño policía, se puede decir que este cortometraje realizado en un lenguaje cinematográfico muy diferente al de "El Gran Dictador" oculta, no obstante, un mensaje semejante al de

esa obra. Y justamente lo que parece al comienzo una pura ironía dirigida contra las misiones de salvación, viene a afianzar lo específico del mensaje que se quiere pasar, pues la misión es mostrada en esta película para establecer una confrontación muy iluminadora entre la pura buena voluntad de ciertas gentes devotas y caritativas y lo que puede ser el carisma mesiánico de un hombre "enviado" y asistido por el cielo. En este sentido, como ya se dijo, la detonación y la llamarada antes mencionadas, manifiestan la acción directa de un Dios vivo que puede hacer lo que los hombres por su solo esfuerzo no pueden, lo cual es realizado a través de la inexplicable fuerza transformadora del mundo oculta en un hombre que aparentemente carece de toda fuerza.

Se podría arguir que precisamente la misión está formada por gente de fe que confía en que es Dios quien opera las conversaciones, pero Chaplin nos la muestra, contrariamente, como un antro de beaterío en el cual lo que predomina es el empeño compulsivo por ganar adeptos, particularmente visible en el empeño impúdico de uno de los misioneros por convertirlo.

Especialmente significativa para la línea de interpretación seguida es pues la historia de este hombre que primero aparece durmiendo, que luego se comporta como un ladrón, que se arrepiente y pasa enseguida a ser el transformador de la sociedad, pues, allí parece hallarse el arquetipo de la vida de Jacob, quien durmió con la cabeza apoyada en una piedra (nótese la posición de la cabeza de Charlie mientras duerme) y quien después de aventuras muy poco felices con su hermano, su padre y su suegro, que lo dejan en evidencia como un hombre poco honesto y de artero corazón, se transforma en un hombre superior gracias a una intervención directa de Dios, lo que en la Biblia se expresa simbólicamente en un cambio de nombre: de IACOB que significa el "traficante" a ISHRAEL (Israel) que significa el hombre que se "enfrentó" a Dios.

En apoyo de esta interpretación considérese que Jacob durmió una noche a la intemperie y que en sueño vio una escala por donde subían y bajaban ángeles emisarios de Dios, y justamente se recordará que Charlie, en la primera escena, dormía al lado de la escala que conducía a la puerta del templo, siendo los ángeles

aquí el coro de fieles (nótese la ironía) y particularmente Edna, bella como un ángel, quien, gracias a su dulzura, logró transformar el corazón de este vagabundo ratero...

## 2001 ODISEA DEL ESPACIO

Stanley Kubrick  
1968

La película "2001 Odisea del Espacio", de Stanley Kubrick, que marca un hito considerable en la historia del cine, presenta arduos problemas de interpretación, pues a pesar de su aparente claridad argumental, se intuye en ella, en forma difusa, la presencia de un mensaje diferente de "largo alcance" ("metafísico" según la revista Life), pero expresado en forma en extremo crítica, lo que viene a constituir un verdadero desafío para el espectador y sobre todo para el crítico.

Con todo, si se considera minuciosamente los elementos que concurren en la composición de esta obra maestra del cine, incluyendo la banda sonora, y sin descartar la novela del mismo nombre de Arthur Clarke, que no es otra cosa sino el guión primitivo de la película presentado en forma de novela, como también las numerosas declaraciones que el propio Kubrick hizo sobre su película a diversos medios de comunicación, se puede elaborar al fin una hipótesis satisfactoria que se aproxime a lo que parece ser la intención más profunda del director.

La interpretación que se desarrollará a continuación está precedida de varios años de reflexiones y revisiones de la película, justamente haciendo acopio de todo el material adicional que el autor de este ensayo ha podido consultar sobre el particular. Así, se ha llegado a elaborar una hipótesis que considera tres franjas o criterios de interpretación, complementarios por una parte y contradictorios por otra.

En una franja de interpretación que podría llamar "histórico-evolucionista", el director parece querer mostrarnos un resumen de la prehistoria y de la historia humanas, desde lo que podríamos llamar los albores de la "inteligencia", es decir, desde las edades

remotas en que la tierra estuvo, según la ciencia, poblada por antropides u hombres monos, hasta la "era espacial", etapa actual, sugiriendo enseguida cuál podría ser el mecanismo del paso de esa etapa a la siguiente, lo cual, según las declaraciones del propio Kubrick, correspondería a la creación de un nuevo tipo humano gestado en la experiencia interplanetaria.

En una segunda franja de interpretación, que podría calificar de "ético-espiritual", Kubrick trasciende, no obstante, esta aparente lógica evolucionista, sugiriendo una orientación ideológica de contradicción, vale decir, refutando la noción de progreso inherente al evolucionismo y tal vez la doctrina misma de la evolución como se verá más adelante.

Finalmente en una tercera franja, que podría calificar de "esotérica", Kubrick parece narrarnos, a través de una historia de ciencia ficción, una otra historia (calificada de "secreta" por Norma Kagan) referente a la misión y destino del pueblo judío.

## **ANTI EVOLUCIONISTA**

En apoyo de la tesis de que Kubrick en esta película refuta la noción de progreso inherente al evolucionismo, se recordará que el primer acto "inteligente" que parece revelar un paso en la evolución del antropoide al "homo sapiens", es un crimen... Me refiero a las escenas de los antropoides en la sabana, cuando el jefe de la banda principal de antropoides, llamado "Moonwatcher" en la novela de Clarke, mata al jefe de la banda contraria con un hueso de animal durante la disputa por un bebedero.

Ese paso en la evolución podría definirse como el descubrimiento de que la mano se vuelve más eficaz al continuarse más allá de sus límites en el arma o el instrumento. En este sentido, atiéndase muy particularmente al tratamiento de las escenas en que Moonwatcher hace este descubrimiento. Por ejemplo cuando demuele a golpes una osamenta de vacuno, en cámara lenta, y en una actitud como danzante, mostrándose más feo y bestial que en cualquiera otra escena. Recuérdese además que después de consumado el "crimen" antes mencionado lanza su arma al aire,

la que enmarcada sola en el cuadro, se transforma súbitamente en una nave espacial.

La elisión del tiempo que separa ese primario invento, de la civilización actual, (unos cuatro millones de años, según la novela de Clarke) no hace más que reforzar la tesis antes aludida, sugiriendo que la civilización y la noción de progreso que la sustenta, es una empresa titánica de carácter bestial, pues el así llamado "progreso" no constituye, al parecer, un progreso para el hombre sino para las cosas, lo cual confirman ampliamente las escenas que siguen.

Teniendo como primer plano sonoro el vals "El Danubio Azul" de Johan Strauss, a toda orquesta, el espectador se ve enseguida suspendido en el espacio interplanetario surcado de naves de las más variadas formas. En una de ellas viaja un pasajero único, el doctor Heywood Floyd, jefe del programa espacial de los Estados Unidos, enviado en misión secreta a la Luna por el Presidente de la República.

Floyd, es el prototipo del hombre sin identidad, el burócrata vacío, pero satisfecho y seguro de si mismo. Sujeto a su asiento por las correas de seguridad, duerme en una postura desparramada, lo que en el contexto simbólico se puede interpretar como un estado de inconsciencia, que bien sirve de antecedente a las actitudes que en las escenas siguientes nos lo mostrarán como el ser insignificante antes descrito.

Luego Floyd hace escala en una estación orbital gigantesca de forma circular que evoluciona por el espacio girando como al compás del vals de Strauss, a la manera de una dama de gran vestido principesco. En los "salones" de dicha estación conversa con "expertos" soviéticos, y llama la atención que tanto él como sus interlocutores están vestidos con trajes color pardo... Sin duda Kubrick, desde que nos muestra a Floyd en su asiento, procura que el espectador recuerde inconscientemente, por el color de su traje, el pelaje pardo de los monos mostrados en las escenas anteriores, tanto más si la primera toma referente a Floyd nos muestra sólo su brazo izquierdo ingrávido, en circunstancias que la última escena en que vimos al mono "Moonwatcher" nos mostraba su brazo derecho tenso y fuerte lanzando hacia arriba el arma con

que había úlimado a su adversario. Es obvio por tanto que las tomas de ambos brazos, sucesivamente, ocultan la intención de establecer un nexo directo entre ambos sujetos. Ahora bien, no es difícil descubrir que este nexo como se verá enseguida, se dirige a establecer una analogía entre las dos bandas de antropoides en pugna, con las dos superpotencias que hoy se disputan la hegemonía en el mundo...

Si se considera que Kubrick para animar este encuentro de Floyd con sus colegas soviéticos ha elaborado un libreto lleno de banalidades que pone de manifiesto un gran vacío espiritual, nos hallamos ante la inquietante conclusión de que todo el contenido de la palabra evolución se ha desvanecido, así la cordialidad del encuentro no hace más que definir el fruto de la civilización y el grado de progreso alcanzado como una simple domesticación que no redime al hombre de su condición de bestia. Pues esa cordialidad puramente convencional, no corresponde al comportamiento que soviéticos y norteamericanos tienen en cuanto representan los intereses de sus respectivos imperios, que vienen a ser básicamente los mismos de las bandas de antropoides en su disputa por el bebedero.

Recuérdese además que el bebedero en cuestión era un charco fangoso de mínima profundidad en medio de un desierto tórrido en que la vegetación y la humedad se estaban extinguiendo, lo cual, como símbolo, arroja un juicio en extremo peyorativo sobre dicha pugna de las dos superpotencias, pues el charco de agua ese no es sino una representación de la vida estancada, en la que sustentan su miserable existencia seres de apariencia humana, pero totalmente deshumanizados. En ese sentido las escenas de los antropoides en esta película vienen a ser sólo "recuerdos del futuro".

Debe considerarse además que las tomas del brazo del antropoide y la del de Floyd expresan una cierta intención que refuerza todo lo dicho, vale decir, que el cambio de mano, de la derecha a la izquierda, representa un acento que se quiere poner en lo "siniestro" o demoníaco. Asimismo la circunstancia de que el brazo del hombre mono aparezca tenso de vitalidad y el

brazo del supuesto evolucionado "homo sapiens" aparezca laxo e ingrátido, acentúa lo negativo de esa supuesta evolución,

Ahora bien, si hay en estas escenas un mensaje espiritual, como podremos comprobarlo más adelante, podría decirse desde ya que el gesto del antropoide "Moonwatcher" lanzando su arma hacia arriba, tiene un claro carácter despreciativo y maquinal, y debe ser interpretado como la expresión de una actitud "titánica" definida como rebeldía contra el "cielo"...lo cual expresa claramente el grito desafiante que lanza hacia lo alto.

Cabe hacer notar que para la ambientación de esas escenas Kubrick emplea recursos que evidencian en él un espíritu altamente irónico. Su ironía se expresa, para comenzar, en el vals de Strauss, el que, a modo de música de supermercado, llena los espacios estelares. Se expresa asimismo en el impactante contraste que se produce entre la insignificancia burocrática de los astronautas y la magnificencia del cosmos en la que nadie repara. La estación orbital, desde donde se denomina una perspectiva infinita, está construida y equipada como un aeropuerto cualquiera, con salones de fumar, oficinas y mesones de Pan América, teléfonos, y los novatos del espacio que a ella llegan, sólo tienen sensibilidad para verificar, con gran satisfacción, que lo que hay "allá arriba" es igual a lo que se tiene "aquí abajo"...

Pero Kubrick lleva hasta sus últimas y más dramáticas consecuencias esta analogía que él quiere establecer entre el hombre contemporáneo y el bestial abuelo prehistórico que la ciencia le atribuye, y esa analogía alcanza su máxima expresión en las escenas de los campos desolados de la Luna, en las que llegará a decirnos que el "antropoide" de nuestro tiempo está aún más vacío de espíritu que su ancestro prehistórico. Pero para analizar las escenas correspondientes será preciso antes entrar a considerar el símbolo más importante y enigmático de la película, cual es el monolito o tabla de piedra pulida que aparece en varias escenas importantes.

## LA TABLA

Esa tabla que inesperada e inexplicablemente se aparece a los antropoides en un significativo amanecer, representaría, según las propias declaraciones de Kubrick, el pensamiento. Así se explicaría que el primer "evolucionado" entre los antropoides fue el primero que se atrevió a tocarla ("Moonwatcher"). Con todo, se echa de ver que Kubrick de ningún modo magnifica eso que los hombres de hoy llaman pensamiento, racionalidad o ciencia, sino, al contrario, su cuadro del hombre contemporáneo es tan desoladoramente vacío de humanidad que colinda con lo grotesco a pesar del grandioso muestrario de los logros de su ciencia.

Por mi parte, persuadido de que Kubrick no ha revelado a nadie públicamente al menos, el fondo de su pensamiento, como se desprende de la orientación anti evolucionista que se ha detectado en el análisis de las escenas anteriores, y a lo cual él no ha hecho referencia en ninguna declaración, creo que debemos desestimar su interpretación de la tabla como el pensamiento, pues este pensamiento que comienza con un acto de violencia y se resuelve en el más avasallador maquinismo, arroja como resultado final un enano espiritual como el Sr. Floyd y sus colegas soviéticos, lo cual no guarda relación con lo que, a todas luces, el director quiere expresar en este símbolo.

Para su debida interpretación debe atenderse al hecho de que las apariciones de la tabla van siempre acompañadas de un coro de grandes proporciones, como un canto de gloria que llenara todo el universo, lo que pone de manifiesto una intención que va mucho más allá del simple despuntar del pensamiento utilitario y técnico que permite a un mono servirse de un hueso para dar muerte a otro mono, y apunta claramente a una sacralidad o trascendencia espiritual, lo cual viene a reafirmar la partitura del Requiem de Ligueti, del cual se ha escogido justamente el pasaje que tiene por texto "Lux Eterna".

Se trata sin duda de un símbolo que colinda con lo religioso, el cual, en el contexto simbólico de la película, representa algo así como la eterna sabiduría de Dios presente en el universo, algo semejante a lo que la antigua sabiduría china llamaba TAO, vale decir, el gran sentido del mundo.

Se notará también que hay una estrecha relación entre la tabla y la luz solar, pues cada vez que ésta aparece la escena incluye también una toma del sol, lo que guarda evidentemente una estrecha relación también con el texto que canta el coro.

Ahora bien, las dos primeras apariciones de la tabla permiten a Kubrick establecer un paralelo notable entre los antropoides y los astronautas. En la primera aparición, los antropoides, después de darse cuenta de que el objeto no identificado es inofensivo, se acercan a él, dejando entrever en su actitud un sentimiento de reverencia.

En la segunda aparición (hallazgo del mismo objeto enterrado en el cráter Tycho de la Luna), Floyd y sus asistentes, en sus trajes espaciales, reproducen la misma escena, sólo que estos nuevos "antropoides" se aproximan a él sin ninguna reverencia, y es aquí justamente que la ironía de Kubrick alcanza su máxima expresión, pues ante el sagrado objeto, a estos nuevos antropoides no se les ocurre hacer nada mejor que posar para una fotografía, como lo harían vulgares turistas junto a un monumento célebre o exótico de la antigüedad, lo que les permitiría después pavonearse ante sus amistades.

Este paralelo es acentuado por el gesto de tocar (Floyd) el objeto con la mano izquierda (mano enguantada y objeto en el cuadro) como antes hiciera el hombre mono con su mano derecha, a lo que hay que agregar un golpe con la mano empuñada para cerciorarse de la firmeza del material... (Gesto lleno de torpeza).

Se dice en la película que la misión de Floyd es secreta, y en las conversaciones que los astronautas sostienen en la base lunar "Clavius" se entiende el porqué, pues se argumenta, reflejando en ello el pensamiento del Presidente de los Estados Unidos, que si la humanidad supiera que se ha hallado en la Luna un objeto que revela la presencia remota de seres inteligentes, se teme que esa noticia podría provocar alteraciones imprevisibles en la mentalidad y actitud de los pueblos, aunque no se precisa cuales. Con una reflexión superficial, no obstante, se puede inferir que el temor del presidente de los Estados Unidos sobre este particular se refiere al hecho de que, a pesar de la inteligencia que pudieron

tener esos seres que dejaron ese objeto en la Luna, nada pudo impedir que su mundo desapareciera, para dejar al fin el espectáculo desolador de un astro muerto y petrificado, lo cual, sabido por los habitantes de nuestro planeta, podría desencadenar la duda sobre las bondades y perspectivas del progreso en que las grandes potencias fundan su poder y su prestigio y prometen un futuro paraíso terrenal...

Para acentuar aún más la carga simbólica que Kubrick quiere poner en su enigmática tabla, debemos recordar que en la novela de Clarke se señala una pista para su interpretación dando las proporciones de la misma, que son 9 para la altura, 4 para el ancho y 1 para el espesor, enigma cuya solución se dará en el parte final de este comentario.

## EL DISCOVERY

Se recordará que tal es el nombre de la gran nave espacial enviada al planeta Júpiter en misión secreta. Posteriormente se llega a saber que ese viaje al rey de los planetas se debe a que la tabla sagrada, desde la Luna, envió una onda hacia Júpiter, lo cual fue considerado como un pista importante para desentrañar el significado del misterioso objeto por los expertos del programa espacial de los Estados Unidos.

Kubrick diseñó su Discovery en forma de pez o cetáceo. Es como el esqueleto de una ballena que viaja lentamente al parecer, al compás de una música profundamente melancólica de Katchaturian.

El tratamiento de las escenas del interior de la nave no hacen más que llevar a sus etapas críticas y finales la expresión de decadencia que Kubrick quiere sugerir, paradójicamente, a través de un muestrario de los logros más espectaculares del progreso científico. Dentro de la nave hay dos tripulantes y tres en estado de hibernación (para ahorrar aire y alimentos). A los primeros Kubrick nos los muestra como dos robots que viven por y para la máquina, despersonalizados y fríos. No conversan, no se miran, sólo intercambian palabras sobre asuntos del servicio, y las estricto-

tamente necesarias. Cada uno hace su vida. (Mientras comen el uno al lado del otro, como miembros de cualquiera familia burguesa de los Estados Unidos, miran televisión, y lo que es más sorprendente, programas sobre su viaje a Júpiter con entrevistas que ellos concedieron antes de partir...)

Con todo, en tal economía de gestos expresivos hay suficientes sugerencias para captar que se trata de dos hombres radicalmente diferentes. Frank Pool, el segundo, es un hombre vulgar, de rostro inexpresivo. En la primera escena en que se lo muestra aparece en traje de atleta, entrenándose en la carrera y en el box. Enseguida lo vemos "jugando", por así decirlo, con los "adelantos" que la técnica pone a su servicio para hacerle la vida más confortable. En una escena veladamente dramática se lo ve recostado sobre una cama ingrávida, en traje de baño, recibiendo rayos luminosos en su cuerpo, equivalentes, al parecer, a una asoleada en la playa. Tiene anteojos oscuros y en su actitud se trasparenta algo de feminoide y exhibicionista. Sus padres, por la pantalla de televisión, lo felicitan en el día de su cumpleaños, pero él los mira con la misma expresión indiferente con que ordinariamente mira las máquinas, mientras se oye, en un segundo plano sonoro, la melancólica música de Katchaturian...

El jefe de la expedición, el capitán David Bowman, en cambio, es un hombre introvertido y reservado, tiene un rostro interesante e inteligente, cuya mirada impactante es acentuada por dos grandes ojos azules.

Todo lo que ocurre dentro del Discovery está envuelto en un silencio tenso y saturado de presentimiento y veladas amenazas que parecen insinuarse desde la obscura inmensidad del cosmos o en el ambiente de forzada calma que reina en la nave...

## HAL 9000

Se recordará que este nombre o sigla designa una computadora parlante y omnisciente que gobierna la nave, que vigila el comportamiento de los tripulantes y hasta puede elevar informes sobre su estado psíquico...

Por su omnipresencia, (pues su ojo electrónico está situado en todos los lugares claves de la nave), su omnisciencia y su omnipotencia, se echa de ver que Kubrick nos ha querido presentar en este elemento de su obra a algo así como un "dios de sustitución", pues Dios todo lo ve, todo lo sabe y todo lo puede...

Este carácter como "divino" de HAL lo confirma la utilización persistente de un recurso musical que, a modo de "leit motiv", separa las diversas secuencias de la película. Ese recurso musical es el comienzo aparatoso y desafiante del poema sinfónico "Así Hablaba Zaratustra", de Ricardo Strauss, basado en la obra homónima de Federico Nietzsche, y cuyos primeros compases describen musicalmente el momento en que el profeta Zaratustra anuncia al mundo que "Dios ha muerto". Así este HAL viene a representar la divinización de la ciencia, y tras ella, de la mente soberana o racionalidad del siglo, en otras palabras, la fe atea de la era industrial.

Como cerebro de la nave espacial, se entiende porqué algunos críticos norteamericanos que han analizado esta película, ven en el Discovery de Kubrick encarnada toda la arrogancia científica de nuestra época.

Confirma además el propósito de divinizar a HAL, el origen de la sigla misma, integrada por las tres letras del alfabeto inmediatamente anteriores a cada una de la conocida marca de computadoras IBM, como si se tratara de una cibernética superior, "espiritual", a lo que debemos agregar la cifra 9000, que parece indicar un número de modelo de fabricación, pero que se relaciona con el significado conceptual de los números que atribuyen al nueve el símbolo de la verdad. Los tres ceros indican tres planos diferentes de realización, vale decir, la verdad realizada en el plano material, mental y espiritual.

Kubrick trata las escenas del viaje a Júpiter en toda su complejidad visible e invisible, con un raro despliegue lúdico en la utilización de la máquina astronáutica como juego de formas, para revelarnos paulatinamente que el peligro que el espectador presiente no vendrá ya del espacio cósmico sino de la máquina misma, esto es, de ese dios de sustitución que constituye el cerebro gobernante de toda la expedición. Y en efecto, este engendro

de conciencia mecánica parece guardar en el fondo de su cerebro todopoderoso la inevitable tendencia a ser el amo absoluto de la empresa. En la novena de Clarke, esa intención de HAL se revela cuando, prescindiendo de todo contacto con la tierra, trata de conducir la nave hacia Saturno, planeta que lleva el nombre de una divinidad clásica que devora a sus hijos.

En la película, el "motín" de HAL estalla cuando anuncia un desperfecto en la antena, lo que obliga a los astronautas a salir al espacio en cápsulas especiales a efectuar reparaciones. Se advertirá que el desenlace de la lucha que se entabla entre el hombre y la máquina pone de manifiesto que, de ambos tripulantes, perece aquel que por su falta de espíritu se hallaba enteramente superado por las circunstancias e identificado con la situación (Frank Pool), y sobrevive aquel que en el fondo de su alma tenía la chispa del espíritu que le permitía mantener la distancia y no dejarse engañar (David Bowman).

Pool muere cuando HAL hace de modo que una de las cápsulas espaciales le corte las mangueras conductoras de oxígeno de su traje de astronauta con las tenazas de que están provistas para realizar faenas fuera de la nave.

A Bowman, HAL pretende dejarlo a la deriva en el espacio al negarse a abrirle la puerta cuando regresa con el cadáver de Pool cogido en las tenazas de la cápsula, pues Bowman, que fue en auxilio de su compañero, sin darse cuenta, salió al espacio en su cápsula sin casco protector, de manera que, sólo podrá ingresar a la nave por una entrada de emergencia no controlada por HAL, debiendo salir de su vehículo y exponerse a una "intemperie" sin presión atmosférica, sin aire, al cero absoluto de temperatura y saturada de rayos cósmicos. Lo cual, no obstante, logra hacer en pocos segundos y antes que los efectos mortíferos previstos puedan manifestarse en su organismo.

Triunfador de esta prueba suprema, Bowman desconecta la parte pensante del cerebro de HAL y deja en funcionamiento la parte puramente mecánica de la computadora, en una escena memorable, pues el monstruo mecánico que, al parecer se ha constituido en una "yoidad" y demuestra tener, como todo ser vivo, instinto de conservación, pide clemencia, pero en términos

vulgares, vale decir, recomienda calma, promete ser más juicioso en lo sucesivo y hasta se permite sugerir a Bowman que tome una píldora para el stress...

Sin duda este pasaje de la película está concebido, en lo que a Bowman se refiere, con todas las características de una proeza heroica, lo que permite interpretar toda su "odisea" como una aventura espiritual, tanto más si se considera que la puerta de emergencia por la que él entra, a diferencia de la puerta de acceso normal, es sumamente estrecha, lo que recuerda esa "puerta angosta" que conduce a la gloria según el Evangelio. Además se echa de ver que después de esa proeza Bowman sale de su impersonalidad mecánica y se vuelve humano (y al final, al parecer, "superhumano"...), lo que equivale espiritualmente a una resurrección. En este sentido HAL vendría a ser el monstruo mitológico ("trivial") que los héroes matan para liberar la vida del poder de las tinieblas y de la perversidad.

Después de su proeza Bowman, en un vuelo de reconocimiento sobre la superficie de Júpiter vive una experiencia que, en lo argumental directo, muestra diversos fenómenos conocidos en la astronáutica, como el de la incandescencia del vehículo espacial al antrar a inaudita velocidad en la atmósfera (de Júpiter en este caso, con tanto mayor impulso, por la gran fuerza gravitatoria de este planeta gigante), pero que, en una segunda franja de interpretación simboliza el paso del héroe a un estado espiritual superior. (Por haber superado las formas inferiores de la conciencia, simbolizadas en HAL). En esta óptica, la visión de los maravillosos paisajes de Júpiter corresponde a lo que en la mística se denomina "visión central" o "experiencia cósmica". En este mismo sentido debemos interpretar también las extrañas composiciones como de arte abstracto (cinético) que se ven a continuación iluminadas por una enrarecida claridad, semejantes a vistas microscópicas de gran aumento, las cuales corresponden al microcosmos celular del "iniciado" y muestran las mutaciones de su sistema nervioso y su anatomía oculta en el momento de la liberación de las energías superiores.

## LA GRAN CAIDA

Todo espectador de "2001" recuerda ciertamente el momento, inexplicable al parecer, en que esa alucinante fantasmagoría cósmica se interrumpe para dejar paso bruscamente a la visión de una alcoba de mansión millonaria o palacio de estilo rococó cuya iluminación, curiosamente, viene del piso.

Pues bien, si el espectador ha creído entender y seguir la continuidad de la historia hasta ese momento, con la brusca entrada en esa escena parece agotarse la posibilidad de discernir la lógica argumental de la obra. Con todo, una observación más detenida de la secuencia total, revela que esa escena, que supone una gran elisión del tiempo, nos traslada a la época en que David Bowman, jubilado y multimillonario, después de su triunfal regreso a la tierra, envejece en lo que podríamos llamar su "torre de marfil", aquejado de una fuerte neurosis cuyos estragos es posible distinguir en las arrugas de su rostro, en su pelo encanecido, en su color cetrino, en ciertos modales de gran señor, y en su pesada soledad.

Las sucesivas elisiones y desdoblamientos del personaje que se suceden enseguida, no hacen más que acentuar el tono eleccionador de esas escenas. En efecto, Bowman demuestra haber olvidado su experiencia trascendente (su vocación superior) y haber caído en la trivialidad, vale decir, en el error de creer que el sentido de la vida consiste en instalarse en este mundo lo mejor que al hombre le sea posible.

Nótese que la banda sonora de este episodio "surrealista" es un extraño collage de sonidos en parte artificiales en parte voces de vaga articulación y rugidos bestiales, todo lo cual insinúa una vez más que la calidad de bestia del hombre permanece en su subconsciente a pesar de la domesticación superficial de la civilización, y más aún, que Bowman al decidir esa orientación para su vida, está como regresando a esa bestialidad de la que temporalmente se había liberado por su transformación espiritual.

Sólo cuando se halla en el lecho de la agonía, anciano y decrepito, un hecho insólito cambia la fatal dirección que parece tener todo su proceso de degradación. Surge ante él la tabla sagrada, y Bowman parece recordar entonces que la sabiduría divina creó al

hombre para la inmortalidad, por eso, de los despojos mortales del anciano, surge, como el ave fenix que renace de sus cenizas, un feto luminoso, en el que pueden distinguirse los rasgos más característicos del protagonista.

En la escena siguiente y final, el feto luminoso aparece por el costado izquierdo del cuadro, desplazándose, en su bolsa amniótica a modo de una nave interplanetaria por los espacios estelares, en dirección a la Tierra.

Según la aparente orientación evolucionista de la película habría que exclamar: ¡un nuevo tipo humano ha nacido!...

## ANALOGIAS Y PARALELOS

Es inevitable que entre una y otra franja de interpretación se establezcan analogías y paralelos a pesar de la contradicción fundamental que ambas presentan, como antes quedó explicado. Una de esas analogías se halla entre la escena del crimen de "Moonwatcher" y la escena del acceso, en extremo arriesgado, de David Bowman por la puerta de emergencia de la nave espacial, pues en ambos casos el hombre mono y el supuesto evolucionado actúan apremiados por el instinto de conservación. "Moonwatcher", empujado, al parecer, por la ley de la evolución, descubre que su mano se prolonga y se hace más efectiva con un instrumento, y Bowman ante el riesgo de morir asfixiado dentro de la cápsula, obliga a su anquilosado cerebro de hombre máquina (variedad contemporánea del hombre mono) a improvisar una solución creativa no prevista en sus expectativas como héroe del programa espacial de los Estados Unidos. Así, dentro de esta lógica evolucionista, el sorprendente nacimiento de un feto luminoso de los despojos mortales del anciano agonizante, vendría a ser la culminación de la evolución, tanto más si en la novela de Clarke leemos que este extraño ser está dotado de poderes sobrehumanos.

Con todo, se entiende claramente, por lo extremadamente peyorativo del juicio lanzado por Kubrick contra el progreso, que lo que el buscó en esta película fue rectificar el concepto de evolución como hoy lo entendemos o suprimirlo lisa y llanamente, para

substituirlo por otro, al parecer, de raíz religiosa, lo que se capta en las apoteósicas apariciones de la tabla, a la manera de verdaderas irrupciones de lo trascendente en la accidentada existencia del hombre. En este sentido, no habría más apertura de conciencia ni mutación de la especie que la que emana de una efusión de la sabiduría divina que ilumina y transforma a los hombres a través de sucesivas dispensaciones. (Versión bíblica de la evolución, por así decirlo)

## LA HISTORIA SECRETA

El teórico del cine y crítico norteamericano Norman Kagan, insinúa en su libro "El Cine de Kubrick", que en esta película hay algo así como un mar de fondo que él denomina la "historia secreta", aunque no precisa el alcance de su afirmación. Pues bien, ese mar de fondo o historia secreta, al igual que las veladas críticas de Kubrick a la civilización industrial y al progreso, consiste, al parecer, en un itinerario espiritual no ya puramente humanista, sino específicamente judaico, el que viene a constituir una tercera franja de interpretación, ciertamente la más interesante y, para la cual, la segunda franja no es más que un planteamiento previo.

Desde este punto de vista, todos los elementos simbólicos de la obra parecen tener una coherencia críptica vinculada al esoterismo hebraico. La fuente de inspiración es, por cierto, la Biblia (la Ley y los Profetas) pero conforme a esa tradición más o menos oculta de interpretación que los judíos denominan CABALA.

Ahora bien, dentro de esa tradición el texto a que más se hace referencia, al parecer, es el libro llamado ESPLENDOR o "Libro de los Esplendores", en hebreo ZOHAR, atribuido al sabio Rabbi Shimeon Bar Johai, del siglo I de nuestra era.

En este libro, que contiene profundas interpretaciones de la Ley de Israel (TORAH) y de los Profetas, como asimismo, en otros textos del Judaísmo tardío, como son los manuscritos de la misteriosa sexta judía de Qumram (Esenios), parecen hallarse las claves para la interpretación de dicha historia secreta, particularmente lo que dice relación con la división del género humano en

“hijos de la luz” e “hijos de las tinieblas”. Así, en esta tercera y más profunda franja de interpretación se hallaría la explicación verdadera y última a la aparente contradicción en que incurre Kubrick al presentar a la sabiduría divina viniendo en auxilio de los hombres y éstos utilizando sus beneficios para construir un mundo violento, injusto y absurdo. Esa explicación se halla en el hecho de que los antropídes y sus descendientes son los que el Judaísmo tardío (y el mismo Evangelio) denomina “hijos de las tinieblas”, los cuales no “reciben” la luz divina, sino que, al igual que Prometeo, la ‘roban’, para servirse de ella, entregándola degradada al mundo. Así, pues, se entendería aquí la refutación que Kubrick hace de eso que los hombres llaman evolución y progreso, como la ciencia y la racionalidad imperante lo plantean. Así se entendería también que es el mito de Prometeo el que define el comportamiento básico de nuestra civilización occidental, según esta obra de Kubrick.

En esta óptica debe entenderse que la tabla o monolito, que aparece cuatro veces en el curso de la película, en esta franja de interpretación, no es sólo el “gran sentido del mundo”, o en abstracto, la “sabiduría divina” presente en el orden universal, sino algo más preciso, desde el punto de vista del Judaísmo, vale decir, la Ley misma de Israel (TORAH). Sus proporciones dadas enigmáticamente en la novela de Clarke corresponden a una serie continua de números al cuadrado, esto es: 1-2-3, los que al cuadrado dan las cifras 1-4-9 que con las proporciones de la tabla según Clarke. Los tres primeros, cabalísticamente corresponden, el uno al absoluto o al ser supremo, el dos a la dialéctica universal del principio paterno y el principio materno del universo (los dos triángulos que forman la estrella de Israel), y el tres, al número de la ‘Idea’ o arquetipo o molde invisible de la realidad (modelo de perfección), interpretación que no difiere en nada de la simbólica de los números según la tradición pitagórica. Esos mismos números al cuadrado, que dan las proporciones de la tabla, según la misma tradición, corresponden, el 1 al absoluto inmutable e indiscernible, el cuatro a la tierra, y el nueve a la perfección. Cabalísticamente estos números tienen sus correspondencias en el alfabeto hebreo, de modo que esas mismas proporciones pueden expresar-

se por las letras hebreas ALEF, MEM y TEHT, las que invertidas, según la dirección de la lectura hebrea, equivalen a las letras latinas TMA, sigla que justamente emplea Clarke en su novela, y se divisa (en la película) en los documentos consultados por el Dr. Floyd, aclarando sí, que la segunda letra corresponde al número 40, aunque en la numeración cabalística los ceros no cambian el simbolismo de la cifra inicial sino que la relacionan con diferentes planos en que su símbolo numérico se proyecta.

Considerando también que el número 4 cabalísticamente corresponde a la letra DALETH, es decir a la D latina, y que la dicha letra DALETH es el emblema de David, la cifra 40 con su cero a la derecha representa la realización, en el plano terrestre, de lo que el 4 o la DALETH simbolizan, vale decir el "Reino Mesianico". Ahora bien, entre el 1 y el 9, ese reino mesiánico equidista del absoluto y de la perfección realizada en todos los ámbitos de la creación, lo que se aviene con el carácter cósmico universal de la redención.

Caracterizada por este sistema numérico la tabla, se echa de ver que el dicho reino mesiánico, es para Kubrick la esencia misma de la Ley y los Profetas, lo cual explicará con sorprendente coherencia el desarrollo de la acción, hasta el nacimiento del "niño de luz" con que la película termina.

Por su parte, el mencionado "Libro de los Esplendores" da valiosas claves para entender pasajes tales como el de la primera aparición de la tabla a los antropoides. Allí se lee que el Sol es IAHVE ELOHIM (Dios de Israel) y que la Luna es la "Asamblea de Israel". Y se recordará que, justamente, en la primera aparición de la tabla sagrada, se encuadra una toma del Sol surgiendo por la arista superior de la tabla, seguido de una visión diurna de la Luna creciente, lo que simboliza a la "Asamblea de Israel" en un plano celestial, junto a la luz ('hijos de la luz') y los antropoides en un plano bestial como simientes de una humanidad ciega e impía ('hijos de las tinieblas').

Con todo, esta aplicación del Judaísmo tardío a la simbología de la película no es tan racista, me parece, como pudiera creerse, pues se echa de ver en el planteamiento simbólico de Kubrick una cierta referencia al libro de oráculos del profeta Ezequiel en un

pasaje en que literalmente dice. "Así comerá Israel su alimento impuro entre las naciones donde yo los arrojaré"... Esta referencia parecería contener una crítica a los mismos judíos, la cual incide en lo que podríamos llamar el "pecado de Israel", es decir, su adopción de las ideas y modos de vida de los gentiles idólatras. Todo lo cual parece graficarse en la escena repugnante en que los antropoides comen la carne de un cerdo (animal impuro según la Ley de Israel), en sanguinolentos jirones. La referencia más precisa al libro de Ezequiel se hallaría en el acto de "voltear" al cerdo en la sabana, lo cual Moonwatcher" hace una vez que descubre su arma o instrumento, pues en un pasaje de dicho libro el profeta usa literalmente esa expresión.

La posibilidad de que Kubrick haya utilizado esa referencia profética explicaría al fin porqué el personaje de la película destinado a realizar en su persona las promesas mesiánicas de Israel (David Bowman) se halla en un comienzo identificado con el mundo de los ' hijos de las tinieblas '.

En lo que al Sol y a la Luna se refiere, la misma imagen aparece al principio de la película, lo cual puede ser interpretado también como una versión astronómica de la estrella de Israel, pues los dos triángulos que la componen, expresiones de la dialéctica universal, corresponden a lo que la Luna (llamada "Madre" en el Zohar) y el Sol (llamado "Padre") representan simbólicamente. En esta óptica la aparición del Sol sobre la arista superior de la tabla a modo de un amanecer (la escena ocurre al amanecer), se vincula con el nombre cabalístico de la Ley de Israel que es "Alianza del Fuego".

Conviene recordar, en este sentido, que en la novela de Clarke figuran dos tablas, una negra y una blanca, lo que guarda relación con un misterioso pasaje del libro cabalístico antes mencionado, en el que se dice que la Ley de Israel fue escrita con fuego negro sobre fuego blanco, entendiendo por tales las dos formas de lectura de que es susceptible el texto sagrado, esto es, el sentido literal y el esotérico, (cabalístico).

En lo que se refiere a los antropoides, sin duda Moonwatcher personifica a Caín, en esta tercera franja de interpretación, y su crimen, consumado con un hueso de animal, representa el asesi-

nato de Abel. Por Cain debemos entender aquí (el texto bíblico nos autoriza a ello) el ancestro de la raza de los hombres violentos, arrogantes y dominadores, como ya quedó explicado, padre del homo faber, del homo políticus, y del homo ludens, en cuanto el texto sagrado nos enseña que de Caín nacieron los constructores de ciudades (homo políticus), los metalúrgicos en cobre y hierro, fabricantes de armas e instrumentos (homo faber) y los que tañen instrumentos musicales (homo ludens). Con estos antecedentes se entiende que la escena que nos muestra al Dr. Floyd en su nave espacial, volando al compás del vals "Danubio Azul" de Strauss, junto a un grandioso muestrario de la ingeniería astronáutica, debe interpretarse como una proyección a nuestro tiempo de la tríada cainista del político, del metalúrgico y del músico.

En lo que concierne a la nave espacial "Discovery", engendro monstruoso de la técnica, como es la opinión de Norman Kagan, parece corresponder a lo que en la mitología hebrea se denomina LEVIATAN, ballena o octiosaurio mítico cuya silueta, conforme a las descripciones que de él se hacen en la Biblia, se perfila en el diseño de la nave, como se dijo: una cabeza esférica con tres bocas circulares, una larga columna vertebral y una cola. Es el equivalente hebreo del Neptuno clásico, dios de los abismos oceánicos, vale decir, la personificación del caos. Psicológicamente, el poder disolvente del subconsciente desvinculado del espíritu. En este sentido, nótese que las escenas en que este monstruo aparece, el sol está ausente.

El paralelo con Neptuno se hace patente en las tres "bocas" de esta "ballena del espacio", que corresponden a los accesos de las tres cápsulas especiales que la nave lleva para efectuar maniobras fuera de ella, lo que guarda relación con el clásico tridente de Neptuno, símbolo de la "trivialidad", tríada compuesta por el placer, el poder y la vanidad. Es interesante notar que en la novela estas cápsulas llevan nombres de muchachas: Betty, Ana y Clara, lo que en simbología jungiana corresponde al símbolo onírico de la fragmentación de la psique (hombre que sueña estar rodeado de muchas mujeres).

A juzgar por las descripciones de LEVIATAN que se leen en el libro de Job, se entiende que el ojo redondo como de pez, de

color rojo con que la computadora HAL mira y controla todo, corresponde a lo que el texto define como una mirada arrogante y aguda, capaz de desafiar a los más santos. Asimismo, la omnisciencia del cerebro de este monstruo, como ya quedó dicho, representa la fe atea y arrogante del siglo, lo que en el texto bíblico aparece con el calificativo de "el mayor de los hijos del orgullo". Asimismo el texto sagrado alude a su forma corporal, descendiendo a pormenores acerca de la composición de su espina dorsal, cuyas unidades están de tal manera adheridas, que entre ellas no se filtra ni un pequeño soplo. Y justamente Clarke en su novela dice que Frank Pool sale al espacio a constatar si entre esas "unidades" que componen el cuerpo vertebrado del monstruo, hay algún imperceptible escape de aire...

Finalmente el ojo rojo de HAL, asocia a este vehículo espacial con la mitología del dragón, que en el Judaísmo tiene una connotación en extremo maléfica.

## DAVID Y GOLIAT

La lucha de David Bowman con el monstruo "Discovery" o con su cerebro HAL 9000, tanto en su simbología como en su tratamiento de cámara debe interpretarse como el enfrentamiento del joven David con el gigante Goliat (una pequeña cápsula esférica enfrenta a la gran esfera de la cabeza del Discovery en close up).

Se recordará que en el enfrentamiento del rey pastor con el campeón de los Filisteos, aquel le dio muerte destruyéndole el cerebro con una piedra lanzada con su honda. Pues bien, el equivalente de ese arquetipo de proeza heroica, es en esta película la desconexión de la parte pensante del cerebro de HAL, del que salen innumerables monolitos de acrílico semejantes todos a la tabla sagrada, en lo que debemos ver un símbolo de fragmentación por oposición al símbolo de unidad materializado en la tabla.

Como es fácil advertirlo, el héroe David Bwman, representa aquí al rey David, ancestro del Mesías. Así, su proeza heroica

desde la óptica de Judaísmo, viene a representar el enfrentamiento de dos formas de sabiduría, la falsa sabiduría pagana que desde los labores de la historia demostró la tendencia bestial que en ella subyace, con la sabiduría bíblica, única capaz de vencerla.

Una vez vencido el monstruo, esto es, una vez reducida la máquina a su verdadera dimensión, el Sol reaparece en escena y la tabla sagrada se desplaza ingrávida por los espacios. Ahora bien, la nave tripulada por un solo hombre (los congelados fueron también muertos en el motín de HAL), sin la asistencia de la computadora, expuesta a todos los riesgos, representa la fe en oposición a la razón atea del siglo. Así Kubrick muestra claramente, a partir de este momento, que el viaje a Júpiter es dirigido por la tabla sagrada que, ingrávida, se desplaza ante la nave hacia el destino previsto.

Cabe preguntarse ¿Por qué Júpiter?

La respuesta parece hallarse en su calidad de "rey" de los planetas, rodeado de doce satélites, con lo que se grafica un arquetipo clave del Judaísmo, esto es, Israel (Jacob) y las doce tribus, o el rey Mesías y las doce tribus. En un sentido semejante debe interpretarse una toma muy significativa de los planetas en línea, incluyendo en el ordenamiento a la misma tabla sagrada. Esa toma parece configurar el significado oculto del "Menorah", famoso candelabro de siete luces de Israel, el cual, de acuerdo a las misteriosas explicaciones que sobre él da el profeta Zacarías, representa a los planetas y luminarias del cielo que para él son ojos con que Dios mira el mundo, aunque el texto nada dice, por lo menos en forma directa, del significado polémico que este maravilloso instrumento ritual del Judaísmo tuvo en referencia a los dioses planetarios del paganismo mediorienta. Pues Moisés en él significó el sometimiento de esos dioses planetarios al Dios de Israel.

Con estos antecedentes podría entenderse que Kubrick, al recomponer el Menorah y dar su significado astronómico, está como devolviendo al Dios de Israel su dominio sobre los dioses del paganismo, formulando al mismo tiempo una velada denuncia sobre todo el programa espacial, que en el inconsciente no sería más que una regresión mítica por la cual los "hijos de las tinie-

blas", con una nueva ciencia (el fuego del cielo degradado) vuelven a sus antiguas divinidades planetarias.

Este descubrimiento confirma más aún lo dicho sobre el leit motiv musical de la obra, la introducción del poema sinfónico "Así Hablaba Zaratustra" de Ricardo Strauss, que expresa en música el famoso "Dios ha muerto" de Nietzsche, lo cual, en la óptica de Kubrick, y siguiendo sus propias palabras ( entrevista concedida a la revista Play Boy), corresponde a la muerte de "los dioses" (del paganismo) presentes y actuantes en pleno siglo XX en la conducta "cainista" de los hombres, para proclamar sólo al único Dios verdadero.

Por eso, la "iniciación" de David Bowman no es "hermética" en el sentido general en que se suele usar esta expresión, sino que es específicamente "cabalística", por la que es introducido en las "Claves secretas de Israel" (1). Su entrada en el fuego simboliza, en esta perspectiva, diversas representaciones del espíritu divino como fuego ("IAHVE es un fuego devorante") en lo que parece oírse también el eco de esa frase del apóstol "terrible cosa es caer en manos del Dios vivo".

(1) Título de un libro del rabino A.D. Grad.

## MUERTE Y RESURRECCION

La brusca interrupción de la fantasmagoría espacial, para caer en una alcoba de mansión millonaria, tiene un doble significado. Por una parte representa lo que el iniciado llegaría a ser si retrocede en su camino, y por otra parte, simboliza el término de la etapa histórica "premesianica" del Judaísmo.

Un hombre solo, en una suite de hotel de lujo (así califica Clarcke en su novela esta lujosa alcoba) representa a Israel en su ostracismo milenario, como pueblo extranjero y disperso entre las naciones. La traición de Bowman a su destino superior representa el pecado de Israel antes mencionado a propósito de la carne de cerdo que los antropoides comieron, es decir, su identificación con el destino histórico mundano de los gentiles ("Así comerá Israel su alimento impuro entre las naciones donde yo los arrojaré"). La decrepitud creciente de Bowman simboliza los estragos

que en el pueblo ha dejado ese pecado. Ahora bien, la cena de Bowman, solo en su lujosa habitación (pan, vino y carne) representa la Pascua. Sobre este particular cabe recordar que Bowman hasta pasó por el cuarto de baño y se puso frente al lavatorio y se miró al espejo, símbolo éste de la conciencia y aquel de purificación ritual. Ahora bien, la palabra Pascua significa "paso", se trata pues del paso del Judaísmo de su etapa de humillación histórica al de exaltación mesiánica.

Ese paso está aquí marcado por una simbólica mancha de sangre representada por el vino tinto que Bowman vierte por distracción sobre el piso al tiempo que quiebra la copa de cristal, símbolo de muerte. Esa sangre es el doloroso precio de un grandioso parto esperado desde hace milenios, y apunta a la sangre que los hijos de Israel han derramado y deben aún derramar en el cumplimiento de ese destino.

El anciano reseco que agoniza enseguida sobre el lecho y en el cual se transforma el propio Bowman, es Jacob Israel, el patriarca que dio su nombre al pueblo, cuyo color marcadamente terroso parece recordar la aridez de la tierra que antes fue "prometida". La tabla sagrada que aparece al final frente a él, equivale al momento en que Dios le muestra en su sagrada escritura, cual es y ha sido siempre su suprema esperanza. Se entiende pues, sin lugar a duda, que el feto luminoso que surge de los despojos mortales del anciano, es el Mesías, hijo de David, que los judíos esperan. Por eso se distingue en su rostro embrionario los rasgos más característicos del rostro de David Bowman (hijo de David), particularmente sus grandes ojos claros, símbolos del que ve y posee la luz.

La esfera de la tierra, de un blanco ennegecedor, que espera a este niño de luz, es como una novia ataviada para la gran boda. En la novela de Clarke, no obstante, esa claridad corresponde a la luz ennegecedora de las bombas atómicas en una conflagración mundial, "juicio" previo, al parecer, para al advenimiento de este Mesías.

La identificación que hacemos aquí de este niño con el Mesías esperado por los judíos se basa en los altos calificativos con que Clarke lo caracteriza en las líneas finales de su novela como rey o amo del mundo.

## LA GUERRA DEL FUEGO

J. Jacques Annaud

1981

La película "La Guerra del Fuego" pretendió ser científica, en el sentido de interpretar lo que la ciencia dice que ocurrió en el mundo hace unos ochenta mil años. Pues bien, este aspecto de la cuestión, bastante discutible por lo demás, no interesa para el comentario que a continuación se expondrá, en el entendido que parece transparentarse en esta película un mensaje que trasciende la noción puramente material del elemento fuego.

En efecto, la secuencia argumental de esta película, compuesta de manera que el espectador siga sin dificultad la pura lógica de los hechos basado en los supuestos más difundidos hoy acerca de lo que pudo ser la vida humana en la remota prehistoria, deja implícito, en un segundo plano de significación, el desarrollo de otra historia basada en una interpretación del elemento fuego como símbolo mítico del "espíritu", lo que constituye, al parecer, el verdadero y más secreto contenido de la obra. En esta perspectiva, la película, aparte de referirse puntualmente a la función vital que el fuego cumplió en la vida del hombre primitivo, nos transmite veladamente un mensaje sobre lo que ha sido la historia espiritual de la humanidad.

En lo que concierne a los personajes, prescindiendo de muchas aventuras y peripecias, interesa destacar que la tribu a la que pertenece el varón protagonista, parece representar específicamente a los ancestros de la raza aria, o indoeuropea, de ahí el color blanco de la piel y los cabellos rubios. Por eso, el lenguaje que emplea, él y los integrantes de su tribu, según pude informarme, fue compuesto por un experto lingüista en base a dialectos arios antiguos.

Junto a ese personaje principal, se destaca una muchacha, que termina formando pareja con él, la cual habla con toda fluidez un

idioma monosilábico semejante a los que la lingüística moderna ha reconstituido como idiomas mesopotámicos de raíz semítica.

Según la lógica evolucionista en que parece basarse el desarrollo de la acción, esta muchacha, de raza blanca, pero de cabellos oscuros, pertenece a una tribu no aria, y evidentemente más "evolucionada". Su idioma es más articulado y su cuerpo, hermoso y esbelto, es igual al de una muchacha hermosa y fina de nuestro tiempo.

Su comunidad habita en rucas y hasta conoce el arte de la alfarería. Al parecer se trata de un pueblo sedentario, el cual, a juzgar por lo que se ve, conoce ya los rudimentos de la agricultura (lo cual constituye un error mayúsculo si el director pretende afirmar que esto ocurrió hace ochenta mil años).

Como más evolucionada, ella aparece como la portadora de una concepción de la vida que se traduce en conductas más dignas de los seres humanos, en contraste con las más inauditas brutalidades que se muestran en el cuadro de la vida de otras tribus. Es ella quien enseña a su compañero ario que las relaciones sexuales no se practican indiferentemente con cualquiera, pues ella experimenta un sentimiento selectivo hacia él y se niega a acoplarse con los compañeros de éste que la requieren. Además se advierte que cuando realiza el acto sexual con ese hombre que ella ama, le enseña la postura "humana" del acoplamiento, vale decir, pecho a pecho, y rechaza el acoplamiento trasero, más próximo a las conductas animales.

En el contexto argumental de la película se entiende que las tribus dispersas por la tierra poseen el fuego sólo porque lo roban a otras tribus en enfrentamientos de monstruosa violencia y con el propósito, al parecer, de poseerlo en exclusividad, apagando las fogatas de aquellos a quienes se les roba. Pues bien, queda en claro también que entre esas tribus, sólo la tribu de origen de la muchacha antes mencionada, posee el fuego "en propiedad", porque sabe producirlo y no necesita robárselo a ninguna otra tribu.

Ahora bien, la situación de los arios es descrita como extremadamente precaria. Son poco numerosos (por lo menos en la tribu de origen del varón protagonista), y en las tierras en que habitan o

deambulan abundan las zonas acuosas, semejantes a pantanos o territorios inundados que se mantienen en una permanente semi-obscuridad. Habiendo perdido el fuego envían un emisario (el varon protagonista) con dos acompañantes para que vayan a buscarlo (robarlo) a alguna otra parte de la tierra. El viaje que emprenden es lo suficientemente largo como para constituir una buena parte de las aventuras de la película. Al parecer este viaje lleva la dirección Norte Sur, lo que en referencia al paisaje se muestra como un avanzar desde zonas boscosas hacia zonas semi boscosas y finalmente esteparias.

Es en aquellas tierras más áridas que el protagonista encuentra a la mujer que forma pareja con él. Esta lo conduce a su "aldea" donde se le enseña al fin el procedimiento para generar el fuego mediante el frotamiento de dos trozos de madera, uno horizontal perforado que permanece fijo al suelo, y otro vertical, cilíndrico, como una vara, que se introduce en la perforación y se hace girar con las palmas de las manos hasta que el frotamiento, por el calor que genera, llegue a la incandescencia. Así el ario, en posesión del gran secreto y en compañía de la que ha llegado a ser su mujer, emprende el retorno a las tierras donde habita su tribu, en las lejanías de "Hiperbórea".

Se notará que al acto de enseñar al extranjero el procedimiento para generar el fuego, tiene todos los caracteres de una "iniciación" y de una alianza. Lo realiza un joven cuyo cuerpo está cuidadosamente decorado por una pintura ritual, en presencia del rey de la tribu y en una caverna, lejos de la muchedumbre.

Cuando los arios regresan a su tierra, la situación de la tribu parecía llegar a su límite extremo de precariedad, rodeada por el agua, y sumida en una obscuridad post crepuscular; de manera que cuando son avistados todos hacen grandes demostraciones de júbilo. Enseguida el protagonista entrega una lámpara encendida al que parece ser el chamán, hechicero o sacerdote de la tribu, pero éste torpemente la apaga al caerse al agua con ella. Enseguida, aquel, que ha traído consigo los instrumentos para generar el fuego, ensaya ante toda la tribu una demostración pero fracasa. La operación sólo da resultado cuando la extranjera, conocedora

del procedimiento, logra encender una llama, ante la admiración de todos.

La película termina con una emotiva escena en que él y ella, encinta, y tiernamente enlazados, miran la luna...

Ciertamente, como antes se dijo, tras el elemento fuego en esta película se esconde el simbolismo del espíritu, el cual define la naturaleza humana. En esta óptica el mensaje más profundo de la obra consiste en representar, retrotrayendo aparentemente a una remota antigüedad, el hecho relativamente reciente de la entrega del Espíritu y la sabiduría a las razas blancas por el ministerio de un pueblo semita al que fueron confiados los oráculos de Dios. Entiéndase la Biblia y la cultura cristiana.

En este sentido y, al igual que en el caso de los atropoides de Kubrick, la historia relatada en esta película es otro "recuerdo del futuro".

Pero el mensaje, al parecer, tiene un carácter polémico, pues la caracterización que se hace de los arios es bastante peyorativa, aunque se les reconoce su calidad de seres humanos, capaces de alcanzar el espíritu, pero en una situación de dependencia de aquel pueblo que (simbólicamente) parece poseer los dones extra-terrenos.

La ambientación en que se sitúa a la tribu aria, vale decir, la penumbra y las grandes extensiones inundadas, puede ser una representación del pasaje del Génesis en que se describe el caos primordial, como oscuridad y desorden de los elementos (tierra y agua), lo que a su vez podría simbolizar la oscuridad espiritual en que tuvo su origen la mitología germánica y céltica.

Debe advertirse también que el viaje que emprenden los nórdicos hacia las regiones meridionales, donde el jefe encuentra a su mujer y hace alianza con su tribu, parece ser una paráfrasis de un pasaje del célebre poema de GILGAMES, epopeya mesopotámica que data del segundo milenio antes de Cristo, y en la cual se cuenta que un salvaje de la estepa llamado ENKIDU merodeaba en torno a la ciudad sumeria de URUK, de la que era rey el mencionado GILGAMES, y a la cual el salvaje fue atraído por intermedio de una hermosa joven que le fue envida, la cual lo sedujo y lo intro-

dujo en la ciudad, donde el asumió finalmente todos los beneficios de la cultura y de la civilización.

La visión de la Luna Llena, al final de la película puede corresponder a un anuncio del futuro descubrimiento de la agricultura, aunque por ser el embarazo de la muchacha el hecho más relevante de la escena, no parece que el simbolismo de esa Luna vaya más allá del de la "nodriza mítica".

En otro nivel de interpretación y, atendiendo al simbolismo de los puntos cardinales, el Norte y el Sur representan el principio paterno y el materno respectivamente (Yin y Yang), en este sentido la película explicaría, a la manera taoista, y en base a un mito del paraíso de todos conocido, que la caída de la humanidad se produce por un desequilibrio dialéctico en los principios antes mencionados, por el cual lo activo y fuerte, destruye a lo afectivo y suave, vale decir la hipertrofia del intelecto y de la acción. ahora bien, si es conforme a una ideología hebrea que se ha estructurado esta película, como parece serlo, la descripción de esa humanidad bestial que allí se muestra, no corresponde en ningún modo al "origen", sino a un estado de caída. En esa perspectiva, el viaje del varón ario hacia el Sur simboliza (a la manera de I CHING) un camino de integración, al encuentro del principio materno receptivo, perdido por los antiguos imperios paganos y que en la antigüedad sólo el pueblo hebreo poseía en su alianza con lo divino.

En este mismo sentido debemos interpretar el procedimiento para generar el fuego con dos trozos de madera, pues siempre, ambos instrumentos, el horizontal perforado y fijo y la vara vertical y móvil simbolizaron para todos los pueblos antiguos que de ellos se sirvieron, al padre y a la madre en el acto de acoplarse y generar la vida. Lo que espiritualmente representa, para el hombre, el perfecto equilibrio de ambos principios, condición de su iluminación espiritual.

Se notará además que cuando el "oficiante" en la ceremonia de iniciación del ario en los misterios del fuego, enciende la primera brasa, la pone en un pequeño recipiente de greda fresca, y enseguida sopla para activar la combustión, con lo cual parece

querer enseñar al iniciado el sentido oculto de los cuatro elementos de la cosmología antigua. Vale decir el pasaje del Génesis en que se dice que Dios hizo al hombre de barro, esto es, de tierra y agua, enseguida sopló en sus narices un "aire de vida", para decir finalmente que lo hizo a su imagen y semejanza, es decir que puso en él la chispa del espíritu que lo emparenta con el espíritu divino, simbolizado en el fuego.

Con todo, cabe sospechar que, en la intención del director de la película se echaría de ver que el fuego a que se refiere el título de la misma, no es el mismo fuego que se ve en todas las escenas. De modo que habría aquí una apreciable diferencia entre el fuego que se roba y el fuego que se genera...

Porque si efectivamente la muchacha y su pueblo representan aquí a los semitas, el fuego que los demás pueblos poseen y se roban mutuamente en una perpetua guerra, concierne al mito de Prometeo, titán que robó el fuego a los dioses para darlo a los hombres, mito que simboliza la decadencia de la inteligencia representada en el descenso de nivel, vale decir, del cielo a la ciudad de los hombres, lo que a su vez quiere significar la pérdida del espíritu.

En efecto, el mito de Prometeo, en el contexto de los mitos helénicos, es una clave preciosa para entender el concepto de "trivialidad" que Paul Diel ha acuñado para referirse a lo que en esos mitos clásicos se quiere enseñar cuando se muestra a los hombres desvinculados de la trascendencia divina, utilizando los dones del espíritu para construir un mundo autónomo que a poco andar degenera volviéndose violento, ciego e injusto (recordar escenas de los antropoides de Kubrick). Así, en la intención del director de la película cabría hacer notar que el fuego que la tribu semita sabe producir procede de un don y no de un robo, cual es la diferencia específica entre el paganismo y la fe bíblica. Con lo que la interpretación global de la película se aclara en el significado mismo del título, pues, separando a la tribu semita del conjunto de pueblos salvajes, y distinguiendo el fuego robado del generado, la película toda es una interpretación del drama de nuestra historia, en cuya perspectiva, los ochenta mil años a que se ha hecho refe-

rencia, no son más que una cortina de humo para esconder, tras una historia simbólica, lo que ha estado aconteciendo durante los cinco últimos milenios.

En este mismo sentido el fuego que la tribu semita posee alude también a la ya mencionada "Alianza del Fuego", nombre que el estorismo judío da al pacto del Sinaí.

Así, el mensaje espiritual de la película consistiría en mostrar, por una parte, a la humanidad entera dominada por el mito de Prometeo y transformada por eso en depredadora de si misma, según el viejo axioma "el hombre es el lobo del hombre", (de ahí la presencia persistente de lobos en las primeras y más brutales escenas y la insistencia en los "close up" de rostros de "hombres lobos" conforme al conocido maquillaje de un fantástico personaje del cine de terror de los años cuarenta), y por otra parte, una alianza con lo divino, que vendría a ser la religión hebrea, sin la cual el hombre occidental no habría tenido acceso a la trascendencia.

## ENCUENTROS CERCANOS DE TERCER TIPO

Steven Spielberg

1977

Entre las numerosas películas de tema espacial realizadas con posterioridad a "2001" de Kubrick, me parece que es ésta, la que más simbolismo religioso contiene. Y ciertamente quien tenga un conocimiento profundo del Antiguo Testamento podrá sin mucha dificultad descubrir algunos arquetipos bíblicos utilizados aquí por Steven Spielberg tras un impactante aparataje de ciencia ficción.

Al parecer los aspectos más relevantes de dicho simbolismo religioso se refieren por una parte a la idea de "montaña sagrada" o punto en que lo terreno se relaciona con lo celestial, idea que en este caso apunta veladamente al monte Sinaí, con toda la carga de significación que ese monte tiene para los judíos.

Otro aspecto relevante parece ser una marcada recurrencia al libro de oráculos del profeta Ezequiel (el profeta del futuro de Israel).

Y un tercer aspecto relevante vendría a ser la aparición final de los primeros ejemplares visibles de la raza de los "hijos de la luz", ya mencionados en el comentario que se hizo de la película "2001" de Kubrick.

En este sentido, y recordando el velado mensaje que contienen las últimas escenas de "2001", es probable que, aunque muy diferentes en apariencia, ambas películas apunten a un mismo hecho, vale decir, a un renacer espiritual del pueblo judío esperado para el tercer milenio, lo cual aproximaría, en el fondo, la precisión del año 2001 que da Kubrick, a la expresión "Tercer Tipo" de esta película de Spielberg.

Ahora bien, si esta interpretación es correcta, ese "2001" de Kubrick, que ya no está lejos para nosotros, abarca también la

expresión "Encuentros Cercanos"... Así podría entenderse al fin que, tal vez se buscó una especie de paráfrasis del año 2001, clave numérica del tercer milenio, con este curioso y sugerente nombre "Encuentros Cercanos de Tercer Tipo" tomado de la jerga interplanetaria.

Finalmente cabe considerar que la aparición de la raza de los "hijos de la luz", expresión enfática que designa a la última cosecha de los hijos de la Alianza, corresponde a la entrada del mundo en el "síndrome mesiánico", lo cual, a juzgar por los planteamientos esotéricos de esta película, debe ocurrir en el tercer milenio, es decir en un tiempo que ya está "cercano".

## LA MONTAÑA SAGRADA

En torno a la idea de "montaña sagrada" está concebida una buena parte de la película. Comienza a insinuarse a modo de una obsesión que afecta al protagonista, Roy Neary, la cual se manifiesta al principio en la impresión, al parecer, psicopática, que las formas semejantes a un promontorio ejercen sobre él. Conforme, a la idea fija de Neary, estos promontorios aparecen ante él en cualquier parte, ya sea en la forma en que quedó botada una toalla que alguien tiró al azar, la forma que tomó la espuma del jabón para afeitar sobre la mano, una piedra o montón de lodo en el campo, la forma cónica en que queda el puré de patatas al ponerlo sobre un plato, etc.

Luego se nota que el hombre comienza a decaer visiblemente en su aspecto, aseo, y trato, hasta el olvido del cumplimiento de sus deberes laborales y familiares, por lo que su mujer lo abandona, llevándose a sus hijos, mientras él, que por cierto lo lamenta mucho, no cesa de decirse a sí mismo que se trata de algo "importante"...

Al fin, liberado de hecho, de todo lazo con el mundo que hasta entonces ha constituido su mundo, y, dando libre curso a su obsesión por la "montaña", comete la locura de construirla en el living de su casa con tierra, piedras y lodo que, en gran cantidad

echa dentro por la ventana, ante el escándalo del vecindario del pequeño condominio en que habita.

Ahora bien, para subrayar la trascendencia de la idea que, paso a paso se va revelando en la obsesión de la "montaña", el director plantea un grotesco contraste entre el loco proceso obsesivo de Neary y la vulgaridad y mezquindad de la pequeña burguesía en cuya vecindad vive. Vulgaridad de la que él participa ciertamente, por eso su obsesión, que es "metafísica", se manifiesta, de un modo muy poco metafísico, en el escenario banal en que se da la existencia de esas gentes, esto es, en la toalla, en el jabón, en el puré de patatas.

Pero el simbolismo de lo trascendente que el director comienza a insinuar en medio de esa pequeñez, viene acompañado de una clave para mostrar el referente religioso de la obsesión de Neary. Esa clave se pasa en una escena en que los niños están mirando en televisión la película "Los Diez Mandamientos" de Cecil B. de Mille, justamente en la escena en que el pueblo de Israel marcha por el desierto hacia el Monte Sinaí...

Pues bien, con esta clave se entiende una buena parte de lo que ocurre en la película. De modo que el espectador es invitado inconscientemente a entender que, aunque rara la obsesión de Roy Neary, se vincula con algo "importante" como él no cesa de repetírselo...

Se echa de ver, pues, que todo está estudiado para crear en un público ávido de misterio, un suspenso que va creciendo y que se afina inicialmente en la misma vulgaridad en que vive normalmente la gran masa ciudadana del mundo. Así Spielberg va transformando la obsesión del protagonista (que lo impulsa a hacer locuras no exentas de comicidad) en una "vocación" que progresivamente va adquiriendo caracteres místicos, y con la cual el público, sin advertirlo, va entrando en una relación de solidaridad.

Pero esa solidaridad va mucho más allá de la simple aceptación de las aparentes locuras del jefe de familia, y abarca también la relación de éste y su esposa, por cuanto esa obsesión, transformada en vocación "superior", se muestra al fin incompatible con la continuidad de un matrimonio en el que ella no comprende las profundas inquietudes "espirituales" de su marido. En este senti-

do se advierte que el director concentra todo su desprecio por la pequeña burguesía en la "esposa", para que el público, tácitamente, justifique la separación que sobreviene y acepte el encuentro posterior de éste con otra mujer poseída por la misma obsesión "trascendente". (A este respecto revisar lo que ocurrió en los matrimonios de judíos con no judíos después del "pacto renovado" en tiempo de Esdras y Nehemías).

## LOS OVNIS

La primera aparición de los "ovnis" en la película ocurre una noche en que Roy Neary, volviendo a su casa en una camioneta ranchera, se desorienta y pierde la ruta. Se detiene luego en un paso de línea férrea y ve por el espejo retrovisor que detrás del vehículo hay luces como de otro vehículo que espera que le den el paso. Neary con un gesto de mano le indica que siga adelante, pues él se halla ocupado consultando un mapa de la región. Enseguida se ve como las luces que brillan detrás de la camioneta, en lugar de hacerse a un lado y adelantar, ascienden como si el vehículo que se supone estaba detrás se hubiese trepado sobre el otro. En esos instantes, la cámara que ha filmado desde dentro de la camioneta, filma desde afuera y muestra un poderoso rayo de luz blanca que cae de lo alto sobre ella, pero sin que se vea el emisor del rayo. En el interior todos los objetos y herramientas de que se sirve normalmente el chofer, pierden la gravedad y deambulan por el aire en diversas direcciones. El pobre conductor queda helado de espanto.

Luego la luz cesa y el emisor del rayo se aleja. Asomado a la ventana, mirando hacia arriba, el atemorizado conductor ve entonces que el emisor de la luz es nada menos que un gigantesco platillo volador que se desplaza suavemente y sin ruido. En seguida, algunos cientos de metros más allá, emite otra vez su poderoso rayo de luz, mostrando el camino que el conductor desorientado había perdido...

Intentando una interpretación, está claro que en esta escena se anuncia la llegada de los "extraterrestres", los cuales, se supone,

son seres que traen la luz espiritual a un mundo en tinieblas cuyo estado de miseria es graficado con la más aturdida pequeñez burguesa. Así, un hombre que ha perido el camino en la noche es el modo de representar la desorientación espiritual, de manera que el significado del rayo de luz emitido desde lo alto, es decir, desde el cielo, es obvio, como también el hecho de mostrar el camino que, a causa de la oscuridad, se había perdido...

## EL NIÑO RAPTADO

Paralelamente a esta aventura, otro personaje de la película, una madre viuda que vive sola con su pequeño hijo (de cinco o seis años) en una casa acomodada, es visitada por ovnis, los que aterrizan, al parecer, en el parque de la residencia aunque no se los ve. La presencia de estos misteriosos objetos, tripulados por lo no menos misteriosos "extraterrestres" provoca enseguida una serie de fenómenos insólitos en la casa, como por ejemplo activar el funcionamiento de todos los artefactos de propulsión eléctrica y los numerosos juguetes del niño provistos de motor a pilas, como también el vaciamiento de todo el contenido del refrigerador y el estallido de todos los tarros de alimentos en conserva. Mientras, fuera de la casa, se oye como un coro de voces de tesitura extremadamente grave, y de carácter tétrico.

La mujer aterrorizada trata de cerrar todos los accesos posibles con trancas y muebles y otros objetos, mientras el niño, como fascinado, manifiesta insistentemente a su madre su deseo de salir al encuentro de los extraños visitantes o dejarlos entrar, como si de antemano supiera quienes son (al igual que la madre...)

Notable es la escena en que se activa espontáneamente la aspiradora eléctrica, y el niño, al verla correr grita entusiasmado "¡ilímpiemo todo!"...

La presencia de los extraterrestres se sugiere mediante una fuerte luz blanca (como en la escena de la camioneta) la cual se aproxima a las puertas y ventanas y a todo orificio con el evidente propósito de entrar, pero a manera de una presencia difusa.

Luego, en un momento de distracción de la mujer, ocurre que

el niño, no pudiendo contener más sus deseos de ir al encuentro de los extraterrestres, sale al exterior y corre por los prados en dirección a ellos, aunque, como antes se dijo, en esa escena no se hacen visibles aún. La desolada madre sale tras él pero no puede encontrarlo, por lo que se supone que se lo han llevado, lo que podrá comprobarse al final de la película.

De inmediato el asedio de la casa termina, por lo que entendemos que los tripulantes de los ovnis vinieron expresamente a llevarse al niño, y a manifestar su repudio a la madre, y por intermedio de ella, a todo lo que su casa y su modo de vida representa, pues en efecto, la espontánea activación de todos los artefactos, eléctricos de la casa, como el vaciamiento del refrigerador, y la perforación de todos los tarros de alimentos en conserva configuran una manifestación violenta de repudio a lo que esos objetos representan como forma de vida.

La curiosa luminosidad blanca que trata de entrar y colarse hasta por las rendijas, representa la luz del espíritu que está ausente de ese mundo tan satisfecho y seguro. Asimismo el empeño de la dueña de casa por cerrar todo acceso a esa luz, como si supiera de qué se trata, se entiende que simboliza el voluntario rechazo de la fe y la sabiduría de parte de una sociedad de seres humanos que han llegado a ser tan sólo caricaturas de tales.

También la abundancia de juguetes del niño puede representar el materialismo de una civilización que, en la posesión de cosas ve el sentido de la vida, pues esos juguetes (automóviles, camiones, aviones, helicópteros, tanques, jeeps, y máquinas varias) son claramente réplicas en miniatura de los "juguetes" con que los adultos juegan su juego de la vida y de la muerte...

Ahora bien, en la accidentada secuencia de los hechos, Roy Neary y la madre del niño desaparecido llegan a conocerse y a vivir juntos la experiencia perturbadora de ver el paso de cuatro ovnis de pequeñas dimensiones. Luego después de una conversación constatan que ambos habían comenzado en la misma época con la obsesión de la montaña. De manera que mientras él construía la suya en el living de su casa, ella realizaba múltiples diseños de la misma para objetivar su obsesión.

Pronto el público es informado de que la montaña que tanta

inquietud les causaba en una que hay en los Estados Unidos conocida con el nombre de "Torre del Diablo", magnífica formación rocosa cristalizada de estructura estriada, la cual, como un gigantesco tronco de cono, absolutamente desnudo, corona un monte. Esto el público lo llega a saber por un noticiario de televisión en que se muestra esa montaña, mientras Neary deba término a su loca construcción sin darse cuenta de lo que hacía.

## UNA EXTRAÑA MELODIA

Un tercer relato se viene a unir a los ya analizados, el cual es protagonizado por un equipo, al parecer, franco-norteamericano, de investigadores del fenómeno extraterrestre, que se venía manifestando mucho antes. Dichos investigadores, que aparecen desde el principio de la película, habían recibido, en aparatos captadores de ondas, extrañas señales que parecían configurar una melodía arpegiada compuesta por las notas RE-MI-DO-DO-SOL, correspondiendo el segundo DO a la octava del primero. La investigación de este fenómeno los había llevado hasta la India, y en una espectacular escena se los ve con un grupo de monjes o yoguis reunidos en gran multitud cantando la dicha melodía.

Interrogados los monjes de dónde les había llegado esa melodía, todos señalaron el cielo con sus manos...

En otra escena se ve a los investigadores tratando de descifrar alguna clave en esa señal musical, la cual, después de considerar muchas posibilidades de relación, pareció corresponder a las cotas geográficas de la ya mencionada "Torre del Diablo".

Nótese el planteamiento de cámara en la escena en que se descubre esta relación. Alguien pregunta dónde hay un mapa mundi, y uno de los investigadores responde que en su oficina hay un globo terráqueo. Nerviosos y ansiosos corren en seguida a buscarlo.. Pero la cámara, en el momento en que entran a la oficina, está dentro a oscuras, y la luz se hace desde que ellos abren la puerta... En seguida, con el mismo nerviosismo, lo sacan del soporte forzándolo (por lo que el dueño pide que lo traten con más delicadeza porque le costó, según dice, \$ 2.500...) Luego se lo llevan

rodando como una pelota, y una vez en el laboratorio constatan que la melodía corresponde, en efecto, a la posición geográfica de la "Torre del Diablo".

Pues bien, ese tercer relato, constituido por la acción de lo que aquí se ha llamado el "equipo de investigadores", se va interrumpiendo periódicamente en el desarrollo de la acción por la alternancia de episodios de los otros dos relatos, pero cada vez que reaparece, se echa de ver que los investigadores, para quienes el problema se ha ido aclarando progresivamente, no se han limitado a una investigación, sino que ya han tomado contacto con las autoridades y hasta con las Fuerzas Armadas, a quienes han comprometido al parecer, en una acción secreta. Esa acción ha venido a rematar en la construcción de un campo de aterrizaje situado en la parte posterior de la "Torre del Diablo", donde llegarán a posarse finalmente los ovnis.

En el supuesto de que la fórmula musical ha sido enviada por los extraterrestres y que estos vienen trayendo la luz espiritual a un mundo en tinieblas, se entiende el porqué del "planteamiento de cámara" de la escena en que los investigadores entran a la oficina y sacan el globo terráqueo. Así, las tinieblas del mundo son simbolizadas por la obscuridad de la pieza en que el globo terráqueo estaba, y la luz comienza a hacerse sobre el verdadero carácter de esta insólita aventura espacial es representada por la súbita claridad que irrumpe desde que la puerta se abre. Asimismo se entiende el significado del acto de sacarlo del soporte en que yacía como un mundo muerto y llevarlo rodando hacia un lugar en que por primera vez se constata que algo importante ocurre en medio de la tenebrosa banalidad del acontecer mundial.

Se notará además que el hecho, insignificante en apariencia, de llevarlo por un corredor rodando como una pelota, puede interpretarse, en cierto sentido como un desprecio, lo que se aviene con las lapidarias críticas que veladamente se lanzan contra ese mundo. Pero también denota la idea de "convulsión", "revolución" o cambio radical... Por lo que se entienden que la llegada de estos extraterrestres tiene que ver con el fin de ese mundo en que hasta hoy ha ocurrido todo lo que a los hombres nos es familiar

y acorde con nuestra racionalidad, y el advenimiento de otro mundo regido por una sabiduría "cósmica"...

Por otra parte se notará que la independencia y desconexión de los diferentes relatos paralelos que constituyen el desarrollo de la película, a medida que avanza la acción, va terminando, y todo lo que ocurre va convergiendo, hasta que los personajes se encuentran comprometidos en un gran acontecimiento común.

Así, el gran desenlace de todo lo que hasta ahora se ha ido gestando en el dominio personal y familiar y en la iniciativa privada de un grupo de investigadores, se desencadena en la convergencia de dos hechos, cuales son, el constatar que la montaña que tanto obsesionaba a Neary y a su amiga, es la "Torre del Diablo" y el anuncio por TV, radio y prensa de que en las inmediaciones de dicha montaña, una industria, por accidente, ha dejado escapar un gas de alto poder letal por lo que se ordena la evacuación de todos los poblados vecinos en una gran extensión. Este anuncio, como luego se entiende, es una ficción inventada por las autoridades para evitar que los curiosos y los reporteros concurren al lugar en que los ovnis van a posarse en el campo de aterrizaje construido para este efecto, hecho que llega a suponerse por las muchas sugerencias con que es preparado.

Conjuntamente con este anuncio, Roy Neary y su amiga, como muchas otras personas a quienes la obsesión de la montaña había afectado, deciden ir hasta la "Torre del Diablo", desafiando a las autoridades, donde se encuentran todos sin conocerse ni saber los unos de las inquietudes de los otros. Allí son detenidos por la policía y devueltos a sus casas provistos de máscaras de gases y en vehículos herméticos, pues se supone que corren grandes peligros de morir asfixiados. Pero ya Roy Neary, en camino hacia el lugar, en un acto temerario, se había atrevido a quitarse la máscara de gases, y había comprobado que podía respirar a pulmón lleno el aire del campo sin consecuencias. Y es él quien se lo hace saber a los demás "peregrinos".

Se notará que, para llegar al sitio del suceso él conduce su automóvil siempre contra el tránsito, y algunas veces, para evitar controles y acortar caminos, rompe alambradas y cercas a golpe de parachoque, y "galopa" por así decirlo, con su vehículo sobre

colinas y pedregales. Asimismo se notará que la evacuación de los poblados se hace en trenes y que los evacuados abandonan los lugares con sus enseres y ganados en grandes multitudes... Asimismo se notará que él, a medida que se aproxima a la "Torre del Diablo" va encontrando animales que yacen a la vera de la ruta y en los potreros, y que se presume, han muerto por la contaminación atmosférica.

Pues bien, toda esa serie de episodios deben ser relacionados con la escena del comienzo en que los hijos de Neary miraban televisión mientras en la pantalla se veía a los hijos de Israel en camino hacia el monte Sinaí, monte de la "Alianza". Así, la obsesión de la montaña, que tantos honestos ciudadanos que no se conocen entre sí, han experimentado, y con tal intensidad que se han permitido desafiar a las autoridades y exponer su vida, en un sentido mítico universal, representa el ansia de un pueblo espiritualmente muerto por volver a vincularse con lo divino, por lo cual se activa en su inconsciente el antiguo arquetipo de la montaña sagrada, lugar alto que, por el mismo simbolismo del nivel expresa ese encuentro con lo trascendente. En un sentido más puntual (léase bíblico) se trata de una reconsideración o reactualización de la Alianza del Sinaí, a fin de darle una nueva proyección en el momento del advenimiento o manifestación de los "hijos de la luz" y del Mesías. Así, las escenas de la evacuación de los poblados en la que se muestra un gran tumulto de gente y animales, tiene por finalidad reproducir, bajo otras apariencias, el episodio bíblico de la salida de Egipto, lo que en un sentido más universal apunta al contenido de la palabra "Iglesia", esto es "los llamados a salir", los que deben abandonar en un momento "oportuno" este mundo y sus vanas seducciones para salir al encuentro del espíritu que da la vida, en el desierto, vale decir, en el despojamiento.

De modo que, en un sentido bíblico, los animales que Roy Ndary halla botados a la vera de la ruta representan los sacrificios en el desierto. Sobre este particular, es interesante recordar que en un momento en que Neary disminuye la velocidad de su vehículo casi hasta detenerlo, está fijando su mirada en un cordero blanco sobre el cual el director quiere poner un especial énfasis,

como si quisiera recordarnos el cordero inmaculado de la Pascua. Y justamente da la impresión de que esta reconsideración de la Alianza del Sinaí trae una clara connotación pascual (pascua significa "paso"). En el sentido de que los "hijos de la luz", representados en los extraterrestres, no son habitantes de otros planetas, sino que representan como ya se dijo, un renacer espiritual del pueblo judío, conforme a las profecías de Ezequiel.

También se debe considerar que las aventuras que corre Neary conduciendo su vehículo contra el tránsito o volcando cercas y avanzando por caminos "diferentes", simboliza una invitación a rechazar el espíritu del mundo, aunque desde un punto de vista judaico, contiene una invitación a acentuar la singularidad del pueblo heredero de la Alianza, la cual consisten, según la literatura profética, en rechazar a los dioses y formas de vida de los gentiles, y adorar sólo a IAHVE y seguir su Ley.

## LA TORRE DEL DIABLO

El Director de la Película ha montado su escenografía en la "Torre del Diablo" justamente para expresar esto que aquí se ha llamado renovación o reconsideración de la Alianza del Sinaí. En la parte anterior de la montaña, es decir, aquella que se ve de frente viniendo por la ruta oficial, se ha instalado un campamento, al parecer militar, de control y vigilancia. En la parte posterior se halla el ya mencionado campo de aterrizaje para los ovnis. Ahora bien, en la noche, esa parte anterior permanece oscura, mientras que la parte posterior (es decir, "más allá") se halla iluminada por la claridad que proyecta el gran campo de aterrizaje provisto de poderosas instalaciones de luces. Así, la relación que se puede establecer entre una y otra cara de la montaña, considerada ésta como un símbolo del Sinaí, viene a ser la misma que se puede establecer entre el pasado histórico y el futuro mesiánico del Judaísmo, en el entendido, como antes se dijo, de que los tripulantes de los ovnis representan a los "hijos de la luz".

En relación a la película "2001" de Kubrick, y más particularmente a la novela del mismo nombre de Clarke, se advierte aquí

una cierta semejanza entre estas dos caras de la montaña, una obscura y otra clara con las dos tablas mencionadas por Klarcke, una blanca y otra negra, que aparecen a los antropoides (Kubrick simplificó este mensaje optando sólo por la tabla negra), las que se refieren al pasaje del libro ZOHAR en que se dice que la Ley de Israel (TORAH) fue escrita con fuego negro sobre fuego blanco, como quedó explicado en el capítulo correspondiente de este libro. Así esta relación explicaría también que el pasado histórico del Judaísmo es como un texto sagrado tomado en su sentido literal, y el futuro mesiánico de este pueblo, es como el mismo texto tomado en su sentido esotérico.

Se recordará que el protagonista fue interrogado después de ser detenido a su llegada a la "Torre del Diablo" por un personaje del equipo de investigadores que parecía cumplir una función directiva y que, por su idioma, se entendía que era francés de nacionalidad.

Entre las preguntas que ese funcionario dirigió a Neary figura esta.

—¿Ha tenido Ud. algún encuentro cercano?

Neary, que ha descubierto la farsa oficial, vale decir, que el pretendido gas no existe y que todo es una maniobra, se extraña mucho de constatar que allí está ocurriendo algo... y sospecha que su obsesión por la "montaña", en la que coinciden otros que, como él se han hecho presentes en el lugar, obedece a una causa superior cuyo secreto parecen detentar estos extraños representantes de la autoridad. Por lo cual decide no dejarse detener, y así, en compañía de su amiga, huye hacia la montaña logrando burlar la vigilancia. Por medio de altoparlantes se les conmina a no insistir, amenazándolos con diseminar por la montaña un gas de alto poder somnífero, lo cual se hace pero infructuosamente, pues nada puede impedir que ambos, desafiando todas las dificultades y peligros, lleguen hasta la base de la gran torre de roca y logren pasar al otro lado y descubrir el campo de aterrizaje y sus extrañas instalaciones.

## EL TRIANGULO

A todo esto, ya se han hecho presente los cuatro ovnis antes mencionados, los cuales vuelan a escasa altura, y cuando los fugitivos comienzan a aproximarse a la parte posterior de la montaña, pasan casi sobre sus cabezas para quedarse enseguida inmóviles sobre el campo de aterrizaje, en posición de triángulo (tres de ellos) como a un metro de altura de la loza.

Gente extraña y distinguida, de aspecto doctoral, integra el equipo presente en esos momentos en el campo, entre quienes, el mismo hombre de habla francesa que dirigió el interrogatorio antes aludido, parece cumplir una función importante.

Mientras los ovnis permanecen en esa posición sin realizar ningún movimiento, se observa en una de las construcciones que forman el complejo de edificios del campo, tres banderas desplegadas en posición vertical: la norteamericana, la francesa y una tercera no identificada que ocupa el centro, blanca con un triángulo azul al centro como única figura. La presencia de las banderas francesa y norteamericana sugiere claramente que la investigación llevada a cabo sobre el fenómeno extraterrestre (que ha terminado por transformarse en una acción oficial y secreta del gobierno de los Estados Unidos) ha sido realizada mediante una colaboración franco-norteamericana. Con todo, la presencia de la extraña bandera blanca del triángulo azul hace pensar que la ciencia que esta investigación manejó es algo diferente a la que comúnmente manejan los hombres, a juzgar por los aspectos misteriosos que se transparentan en los hechos que ocurren. Sobre este particular, en una escena anterior se sugirió que algo extraño a la ciencia y a la política había en toda esta operación. En dicha escena el personaje del interrogatorio (que se deja ver desde la primera escena) explica a un auditorio el resultado de sus indagaciones sobre la fórmula RE-MI-DO-DO-SOL. Lo que llama la atención en esa escena es que, aparte del grupo de auditores hay, como en un estrado superior, otro grupo de hombres cada uno de los cuales tiene en sus manos una carpeta como esas que se distribuye a los participantes de congresos internacionales. Ahora bien, lo que interesa destacar en esas carpetas es que en sus tapas aparece estam-

pado el símbolo de un triángulo equilátero en cuyo vértice superior brilla una estrella, el cual seguramente tiene que ver algo con el triángulo de la bandera.

En primer lugar me parece que ese triángulo es la expresión gráfica del nombre de la película. "Encuentros Cercanos de Tercer Tipo", título sofisticado sobre el que ya se dieron explicaciones al comienzo de este capítulo, y el cual, a juzgar por este símbolo, parece contener también el significado de lo que se entiende por "iniciación", esto es formación espiritual y enseñanza de un hombre en el conocimiento superior u oculto. Pues lo específico de esa enseñanza y de esa formación reside, en última instancia, en lo que se llama "conciliación de los contrarios", integración psicológica de la dualidad razón-intuición, acción-contemplación, comprensión del mundo como una totalidad dinámica, y superación de los conflictos o problemas de la vida en una tercera instancia espiritual superior a la dualidad del bien y del mal, todo lo cual expresa bien el dicho triángulo.

También dicho triángulo recuerda un símbolo mesiánico que aparece en ciertos billetes de banco de los Estados Unidos y que muestra una pirámide truncada en la parte superior, a la cual se le aproxima el pequeño fragmento de la cúspide que falta, el cual muestra un ojo en una de sus caras. Digo que ese símbolo es mesiánico porque tradicionalmente se dice (y Jesús mismo lo dice), que la "clave del ángulo" representa al Mesías.

De este símbolo se suele dar una versión más moderna, la cual muestra una pirámide en cuya cúspide o clave de ángulo no alcanza a verse el vértice, sino que alumbra allí una claridad semejante a una chispa blanca.

Ahora bien, para entender esta compleja trama de correspondencias simbólicas es preciso tener presente que la estrella de Israel, formada por dos triángulos equiláteros acoplados, uno con el vértice superior hacia arriba y otro con el vértice hacia abajo, en un sentido mágico universal, representa también la iniciación, en el entendido de que el triángulo con el vértice superior hacia arriba representa el fuego y el triángulo invertido, el agua, los cuales a su vez son símbolos del espíritu y la vida, respectivamente. Con un punto al centro, como se la diseñaba en otros siglos, sím-

bolo de la unidad divina, venía a ser la representación ideal del estado de iniciación.

En un sentido más puntualmente judaico, ambos triángulos simbolizan la así llamada "Alianza del Fuego" que es la alianza de Israel con Dios, siendo Dios el fuego (Espíritu), e Israel el agua (la vida). En un sentido más puntual aún, esta estrella representa el momento supremo de esa Alianza que es la manifestación del Mesías, por eso se dice que es el emblema de David, ancestro del Mesías.

En el itinerario bíblico de la película, y volviendo al tema del triángulo iniciático con la estrella en el vértice superior, si es él una expresión gráfica del título de la película, ese encuentro cercano de 3er. tipo, que en lo argumental directo del film viene a ser un encuentro con extraterrestres, en su simbolismo más profundo viene a ser un encuentro con los "hijos de la luz" que no son extraterrestres, como antes se dijo, sino hijos de Israel renacidos, como el ave fenix, de sus cenizas (profeta Ezequiel: renacidos de sus osamentas), cuya manifestación se supone que acompaña a la del Mesías en el 3er. milenio. (Lo cual depende del concepto de "Mesías" que sustente la ideología judía que parece manejar el sustrato simbólico de la película).

## LA VISION DE EZEQUIEL

La parte final y más espectacular de la película muestra aquello para lo cual el público ha sido ampliamente preparado con sugerencias y suspensos varios y progresivos, esto es, la aparición de los ovnis y entre ellos, el gran ovni en que viajan los extraterrestres cuya visita se espera.

Y es el momento oportuno para recordar lo que se dijo al comienzo de este capítulo, en el sentido de que Spielberg en varios pasajes utiliza un simbolismo tomado de varios capítulos del libro de oráculos del profeta Ezequiel. Así, los cuatro ovnis que vienen como a anunciar la llegada del gran ovni, vendrían a ser los cuatro extraños seres centelleantes a que hace referencia el profeta en el capítulo I versículo 5, cuya descripción coincide con lo que de

ellos se muestra en la película, pues eran artefactos polifacéticos que viajaban por el aire en una extraña aura, como si estuviesen situados en otra dimensión de la realidad. Al igual que los cuatro seres misteriosos del texto, éstos tenían diversas caras como poliedros incandescentes y ardientes.

En el versículo 13 del capítulo I se dice que estos cuatro misteriosos seres o "animales" como los llama el profeta: "a la vista parecían como ascuas de ardiente fuego". En el versículo 7 se dice que "desprendían centellas como se ve en un acero muy encendido". También se dice que tenían cuatro caras y cuatro alas y que cada cara correspondía a uno de los cuatro elementos que componen la esfinge de Egipto, vale decir: cara de hombre, cara de águila, cara de león y cara de toro. (Aunque la mención de la esfinge no se hace explícitamente). Nada de lo cual se ve en la película, como tampoco los miembros humanos a que hace alusión el texto. Aunque sí lo referente al fuego. Con todo, estos cuatro ovnis parecen corresponder a los cuatro animales de la visión del profeta Ezequiel en cuanto aparecen junto a otros elementos descritos por el profeta en la composición de un enigmático cuadro apocalíptico, desde el huracán del principio de la película, mencionado al comienzo del texto sagrado, y la gran nube activa, da por dentro por un resplandor de fuego del versículo 4 ("y un fuego que se revolvía dentro de la nube y un resplandor alrededor de ella"), todo lo cual es mostrado desde la escena del rapto del niño por los extraterrestres y, particularmente en esa escena, por medio de impactantes "efectos especiales".

Enseguida el gran ovni, que es un gran platillo volador, aparece por detrás de la montaña acompañado de innumerables ovnis menores. Ciertamente este objeto se relaciona por su constitución con la misteriosa "rueda" mencionada por Ezequiel que aparece de pronto infundiendo espanto. El texto dice en un comienzo: "apareció una rueda sobre la tierra", pero después agrega "junto a cada uno de los animales", por lo que se entiende que son cuatro. Según reza el texto, por su estructura, se entiende que cada una "eran como una rueda que está en medio de otra rueda"...

El versículo 18 agrega que "tenían tal circunferencia y altura que causaban espanto al verlas". En este sentido debemos recono-

cer que los "efectos especiales" utilizados por Spielberg en esta escena logran dar una impactante impresión de algo terrorífico que se viene encima del espectador. Con todo, se echa de ver que en lo que se refiere a la pluralidad de las ruedas mencionadas por el texto sagrado, el director de la película no se atiene a la letra, sino que lo adapta a las exigencias de un argumento de ciencia ficción sobre platillos voladores y extraterrestres. Pero en lo que concierne al color y aspecto de las ruedas, respeta el texto, pues una vez posado el gran artefacto sobre la zona del campo, se advierte que su color es de un azul profundo, lo que corresponde al versículo en que se dice: "la materia de ellas era a la vista como el color del mar". Asimismo, sobre ese azul profundo se veían en el artefacto innumerables puntos luminosos, lo que en el texto corresponde al pasaje que dice: "estaban llenas de ojos por todas partes".

También el pasaje pertinente del texto dice: "eran como una rueda que está en medio de otra rueda" pareció relacionarse con la estructura del artefacto que se veía formado por varias "ruedas" acopladas, lo cual se vino a confirmar al fin, cuando el protagonista de la película fue invitado a entrar a la nave espacial y se pudo apreciar que efectivamente estaba constituida por estructuras circulares concéntricas.

Ahora bien, esta visión del profeta Ezequiel, simplificada en cuanto a la descripción literal de los misteriosos objetos y como contenido simbólico de estas escenas, ha sido combinada con otros elementos del Judaísmo tardío, como es el caso de una críptica alusión a la estrella de Israel (tan críptica como la que Ana hace en la primera parte de "El Gran Dictador", de Chaplin) presentada a modo de acertijo en el insólito triángulo azul de la bandera que se exhibía junto a la norteamericana y la francesa. Pues bien, ese triángulo, que viene a constituir la mitad de la estrella debe ser combinada con el triángulo que tres de los ovnis formaron en su posición sobre la loza.

Si se considera que el triángulo de la bandera es azul y el que forman los ovnis es de color fuego, se tiene en esos colores y en esas formas el simbolismo exacto de la estrella israelita como una combinación del símbolo del fuego y del agua (espíritu y vida), es

decir, el advenimiento del espíritu sobre el mundo, en el mismo sentido de la "Pentecostés" cristiana. (Lo cual daría pie para sospechar que el concepto de "Mesías" manejado en esta simbología no se refiere tanto a una persona como a un estado del pueblo judío).

Cabe aclarar, sí, que los cuatro ovnis que aquí parecen representar a los cuatro "animales" de la visión del profeta Ezequiel, no son todos iguales; tres de ellos son idénticos entre sí, pero el cuarto es pequeño, casi como un punto de luz, comparado con los otros, o pequeña esfera, semejante al aura brillante en que se desplazan las diminutas hadas de Walt Disney. Tal vez este pequeño ovni, en relación a la críptica composición de la estrella de Israel representa el punto central con que antes se la diseñaba.

## LOS HIJOS DE LA LUZ

Se recordará que la nave permaneció largo tiempo sin que se supiera qué es lo que sus tripulantes pretendían visitando la Tierra, tiempo durante el cual se buscó una señal de comunicación, la cual, como ya se suponía, fue la misma que los extraterrestres habían enviado antes a la Tierra, vale decir la melodía arpegiada REMI-DO-DO-SOL, la cual fue ejecutada por un órgano electrónico con amplificación y reproducida en sonidos mucho más graves por la nave espacial a modo de respuesta.

Dado que el orden de las notas musicales de dicha melodía tenía sus equivalentes al parecer en un juego de posturas de manos (extraídas de un tratado de Zoltan Kodaly) que parecían pases de un conocimiento secreto propio de sectas esotéricas, (los cuales manejaban los señores presentes en la loza con una expresión facial que indicaba claramente que estaban en posesión de la clave de su significación), la más aproximada interpretación que puedo dar de esa fórmula, atendiendo a su estructura sonora y al simbolismo bíblico general de todas las escenas, es que ella representa el supremo nombre de Dios hebreo del Antiguo Testamento, que es IAHVE, lo que en la lengua sagrada da una sucesión de cuatro letras que deben ser leídas de derecha a izquierda, dos de

las cuales se repiten. Así, la primera letra IOD, corresponde a las dos primeras notas de la melodía, es decir, RE-MI, pues musicalmente se trata de una apoyatura, de modo que si queremos establecer una relación entre una letra y su nota correspondiente, por la apoyatura, que viene a ser un adorno melódico, la nota es sólo MI.

La letra hebrea siguiente es HE, la cual corresponde en la fórmula sonora a la nota DO, y es justamente esa nota la que se repite a la octava, y la que también, en otro plano de significación (cabalístico), reaparece al término del nombre sagrado, quedando entre ellas la letra VAU, que en la fórmula corresponde a la nota SOL, la cual justamente se sitúa entre un DO y su octava. Así, sin considerar la nota RE, que cumple la función de apoyatura, la fórmula sonora no es una melodía, sino el ordenamiento de unos sonidos que emitidos simultáneamente darían el acorde de do mayor (en posición de tercera), suprema expresión sonora de la armonía. Tal parece ser la única palabra de pase que podía comunicar a los hijos de la luz con los hombres comunes.

Con todo, y ya que el análisis del nombre de esta película trajo a colación el de la "Odisea del Espacio" de Kubrick, es probable también que esa fórmula musical con sus posturas de mgn correspondientes, sea una manera críptica de aludir a la clave numérica del tercer milenio, valr decir, al año 2001. En este sentido se entendería porqué la primera postura consta de dos movimientos, con la mano abierta y la palma hacia abajo; porqué las posturas siguientes son dos veces la mano empuñada (los dos ceros); y la última, una postura con la mano abierta, los dedos horizontales y la palma hacia el costado izquierdo.

En lo que concierne a la apariencia física de los "hijos de la luz" que salieron del platillo volador, se recordará que eran unos seres de muy menuda talla, como niños de unos cuatro años, de cabeza grande y cuerpo esquelético. Tenían algo de fetos, y el que parecía ser el jefe de ellos tenía una cabeza cuya forma y facciones anunciaban claramente la aparición del futuro E.T. con cuya tierna monstruosidad están familiarizados ya todos los niños del mundo.

Justamente en esos pequeños personajes es que yo veo una curiosa combinación de profecías de Ezequiel con elementos del Judaísmo tardío, pues esos seres esqueléticos parecen corresponder a la profecía contenida en el capítulo 37 del libro de ese profeta, en el cual se dice que unas osamentas humanas, al soplo del espíritu divino, se fueron cubriendo lentamente de carne y piel, visión que corresponde, según la interpretación dada por el propio profeta, a la restauración escatológica del pueblo de Israel. Ahora bien, la circunstancia de que estos extraños seres tengan apariencia de fetos y no pasen de la estatura de un niño de cuatro años y que siempre se los vea envueltos en una ennegrecedora luz blanca, parece revelar la intención de asimilar esa profecía de Ezequiel a lo que en los manuscritos de Mar Muerto se denomina "hijos de la luz". (véase "Regla de la Guerra").

Curiosamente en el momento en que, después de una larga espera, se abrió la nave por abajo y aparecieron estos seres, otros ocupantes del campo de aterrizaje no vistos antes, hicieron su aparición, como si hubiesen estado esperando ese momento (solemne) para presentarse. Se recordará que los dichos señores eran bien parecidos e iban vestidos de un modo en extremo correcto. Tal vez representen a ciertos supremos jefes del Judaísmo esotérico.

Se recordará también que antes de hacerse visibles los así llamados "hijos de la luz", bajaron de la nave una cierta cantidad de personajes de apariencia bastante familiar, como oficiales de la Fuerza Aérea norteamericana, entre los que apareció también el niño raptado al comienzo de la película, y sobre el cual se abalanzó la madre emocionada. Se dijo que estas personas eran los que en otros tiempos habían desaparecido mientras realizaban vuelos de maniobras o de incursiones de la guerra pasada.

En lo que se refiere a los "iniciados" mencionados más atrás provistos de carpetas como para un congreso, se los ve en estas escenas finales vestidos como paracaidistas, con una tenida color rojizo, y se entiende que debían subir a la nave para despegar con los extraterrestres con rumbo desconocido, como si previamente hubiese habido un acuerdo con los tripulantes del platillo volador. Pues bien, entre esos "iniciados" fue admitido en el último mo-

mento Roy Neary, quien, previo ingreso a la nave, y antes de ser rodeado cariñosamente por los pequeños seres venidos del firmamento, fue calurosamente felicitado por los señores que llenaban el espacio de la loza frente al ovni detenido sobre ella.

Se recordará también que antes de ingresar a la nave, el grupo de "iniciados" asistió a un servicio religioso judío, a juzgar por la estrella de Israel que se veía sobre una especie de altar, aunque cabe hacer notar que junto a ella había una cruz cristiana y que parecía haber allí un sacerdote católico.

Conforme a la segunda versión que se filmó de esta película que se limitaba a agregar a la primera dos escenas nuevas que en total no pasaban de diez minutos de filmación, el protagonista ingreso a la nave como en una situación especial, y la cámara mostró el interior, el cual conforme a la profecía de Ezequiel, era "como una rueda que estaba en medio de otra rueda"...

Ahora bien, en lo que concierne a la relación de las profecías de Ezequiel con la ciencia ficción, cabe recordar que en la película "Recuerdos del Futuro II" se dio una interpretación "folletinesca" de la famosa rueda del capítulo I versículo 15, asegurando que era una nave espacial cuyo dibujo se mostró en una escena de alto mal magusto. Parece que este antecedente (penoso) constituye, por así decirlo, un "adelanto" de lo que llegarían a ser, por lo menos en lo argumental directo, estas escenas finales de "Encuentros Cercanos de Tercer Tipo".

Para terminar, sólo restaría aclarar por qué a la montaña que aquí representa al Monte Sinaí se le atribuye el peyorativo nombre de "Torre del Diablo". En verdad ese es el nombre folklórico de la dicha montaña estadounidense, pero es posible que secretamente se esté aludiendo con ello a la pretensión de la ideología nazi de que el pacto del Sinaí fue un pacto demoníaco. De este modo, al quedar en evidencia que la así llamada "Torre del Diablo", lejos de ser del "diablo", es un punto de conjunción del cielo y de la Tierra, se habrían roto simbólicamente con el mal efecto de la versión nacista de la "Alianza".

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- GEORGE SADOUL: "El Cine, su Historia y su Técnica". Fondo de Cultura Económica. Méjico 1950.
- J. RUSSELL TAYLOR: "Directors and Directions". Hin and Wang New York 1975.
- CLAUDE ROBERT: "Educación Cinematográfica". Acción Católica Cubana. La Habana 1953.
- GENE D. PHILLIPS: "The Movie Makers". Nelson-Company Chicago 1973.
- CHARLES CHAPLIN: "Historia de mi Vida". Taurus. Madrid 1965.
- P. LEPROHON: "Charles Chaplin". Rialp, 1961 Madrid.
- EINSENSTEIN, Bleiman etc.: "El Arte de Chaplin" Losange B. Aires 1956.
- G.D. MAC DONALD: "Los Films de Ch. Chaplin". Aymá Barcelona 1972.
- GEORGE SEDOUL: "Vida de Chaplin". Fondo de Cultura Ec. 1967.
- NORMAN KAGAN: "El Cine de Kubrick". Edit. Lumen 1976.
- SIGNET BROOKS ED. "The Making of Kubrick's 2001". N.Y. 1970.
- A. CLARKE: "2001 A Space Odyssey". New American Library 1968.
- K. JUNG: "El Hombre y sus Símbolos". Aguilar 1979.
- K. JUNG: "Psicología y Religión". Paidós. B. Aires 1955.
- K. JUNG: "Consideraciones sobre la Historia Contemporánea". Guadarrama. Madrid 1963.
- PAUL DIEL: "Simbología de la Mitología Griega". Labor. Barcelona 1976.
- ISAAC LANDMAN ED. "The Universal Jewish Encyclopedia". 1939-1943.
- ROBERT ARON: "Le Judaisme". Buchet/Chastel. París 1977.
- P. DANIELOU: "Les Ecrits Essenienis découvertes près de la Mer Morte". Payot. París 1959.

- ELIPHAS LEVI: "El Libro de los Esplendores". Kier. B. Aires 1955.
- RABINO A.D. GRAD: "Les Clefs Secrètes d'Israel" Laffont Paris 1973.
- BIBLIA DE JERUSALEM
- BROWN, FITZMYER, etc.: "Comentarios Bíblicos San Jerónimo" Ed. Cristiandad. Madrid 1971.
- J. ERRANDONEA: "Edén y Paraíso". Marova. Madrid 1966.
- MIRCEA ELIADE: "Mito y Realidad". Guadarrama. Madrie 1968.
- GEO WINDENGREN: "Fenomenología de la Religión". Cristiandad Madrid 1976.
- ADLER, RAZ, etc. "Diccionario de Teología Bíblica" Ed. Herder. Barcelona 1966.
- CONFUCIO: "El I Ching" (Yi King) "Libro de los Cambios". Ed. Cuatro Vientos. Santiago 1974.

## INDICE

	Pág.
Introducción . . . . .	7
El Gran Dictador . . . . .	9
Luces de la Ciudad . . . . .	19
La Calle de la Paz . . . . .	37
2001 Odisea del Espacio . . . . .	44
La Guerra del Fuego . . . . .	67
Encuentros Cercanos de Tercer Tipo . . . . .	74
Bibliografía . . . . .	95





BIBLIOTECA NACIONAL  
DEPTO. CENTRO NAC. DE PROBLEMAS Y UNIFORMES

DL

Ca

10 OCT. 1986

D

Co

SECC. CHILENA



