

CRITICA SIMBOLICA DEL CINE Ideas para una reflexión

Gastón Soublette

En un encuentro recientemente efectuado entre críticos de Cine y alumnos de Licenciatura en Estética de la Pontificia Universidad Católica, se hizo una revisión general de lo que la crítica de Cine ha sido hasta la fecha, especialmente en Chile. Entre los muchos tópicos abordados hubo consenso en señalar que uno de los vacíos de la crítica cinematográfica, tanto mundial como nacional, ha sido todo lo concerniente a una lectura simbólica del Cine, entiéndase también, ideológica. Sobre este particular cabe recordar que el crítico Héctor Soto, en un artículo publicado en *El Mercurio*, refiriéndose a un libro recientemente publicado sobre el Cine, del que soy autor, afirmó que cada día resulta más difícil aceptar que en la pantalla las cosas sean como parecen, pues tras la imagen proyectada, según él, hay siempre algo así como "un contrabando de ideas".

Mi experiencia como analista del Cine confirma plenamente esta afirmación de Héctor Soto. De modo que, si efectivamente tras lo que se ve en el Cine hay más cosas que ver, que por lo general no se ven, pero que, no obstante, actúan sobre el espectador condicionándolo en algún sentido, está claro que se trata de algo muy importante para los futuros estudios del Cine, como también para considerar la actitud que corresponderá adoptar en lo sucesivo frente a tan poderoso medio de comunicación.

Muchas objeciones *a priori* suscita, sin embargo, esta orientación crítica, las cuales, por lo general, provienen de personas que, por su estructura mental, no se sienten inclinadas a penetrar en las oscuras zonas de la exégesis. Está claro también que no por atender a estas objeciones vamos a cerrar la vía a tantas nuevas posibilidades en esta materia.

PROBLEMAS DE LA CRITICA SIMBOLICA

Las dificultades que una orientación crítica simbólica del Cine tiene que enfrentar son grandes. Ellas se refieren al método y a la debida preparación del exégeta. Este segundo aspecto viene a ser el más problemático, pues por experiencia se puede afirmar que quien pretenda realizar una exégesis del Cine, según esta orientación crítica, premunido sólo del bagaje cultural cinematográfico acumulado hasta hoy, vale decir, textos de reflexión teórica sobre el Cine, estética e historia de este arte, conocimiento científico y técnico del Cine como oficio, etc., pronto comprenderá que está muy débilmente equipado para tal empresa, y que es en otras disciplinas del saber que deberá formarse también para entrar en las instancias más íntimas de la creación cinematográfica, esto es, en los patrones ideológicos iniciales que están en la base de las grandes creaciones del Cine y que hacen que éstas sean lo que son.

Con lo dicho no se pretende minimizar eso que hasta hoy ha constituido el bagaje de cultura cinematográfica, sino llamar la atención sobre el hecho de que la reflexión teórica sobre el Cine en gran parte se ha elaborado en base a una abstracción: EL CINE..., en circunstancias que en la realidad sólo existen determinadas películas, que son obras creadas por determinados realizadores, los cuales, a su vez, están animados de determinadas orientaciones ideológicas que van mucho más allá de una reflexión sobre el medio de expresión utilizado, de modo que todo ese bagaje, por respetable que sea, no confiere garantía alguna de que el analista, en última instancia, frente a una determinada cinta cinematográfica, pueda de hecho realizar su lectura simbólica y detectar sus coordenadas más profundas.

ARQUETIPOS PSICOLOGICOS, MITICOS Y RELIGIOSOS

Un estudio, en este sentido, de las cintas más impactantes de los últimos veinte años, revela que las coordenadas ideológicas en que se afina la estructura simbólica del Cine hoy, más que referidas a ideologías, en el sentido corriente de esta palabra, apuntan a arquetipos psicológicos, míticos y religiosos. Esto podrá sorprender en un mundo altamente politizado y tecnificado como el nuestro. Lo cierto es que las mismas coordenadas de la evolución social e histórica en general, aunque no lo parezcan, son también susceptibles de una lectura simbólica, mítica y religiosa, a pesar de que las masas ciudadanas aparezcan hoy irreligiosas y racionalistas en extremo. Pues, a la postre, toda ideología, por racional que parezca, está insensiblemente basada en supuestos filosóficos y valóricos enraizados remotamente en tradiciones míticas y religiosas aparentemente obsoletas.

Lo interesante de constatar en este sentido es que lo más medular de una ideología no es en definitiva lo que esa ideología trata directamente como temática y proyecta concretamente como realización en el tiempo y en el espacio, sino que su verdadera orientación está dada más en profundidad por los supuestos inconscientes que la informan desde la base espiritual de la cultura en cuyo crisol se han generado, y es en esos patrones mítico-religiosos, subyacentes en la realidad contemporánea, que debemos ver en última instancia el sentido del acontecer, cualquiera sea la apariencia deliberada que esa racionalidad asuma. Ahora bien, es ese conocimiento de los patrones culturales ocultos que constituye un conocimiento "superior" de la evolución del mundo (objeto de cuidadosa y reservada transmisión en las altas esferas políticas y religiosas) el que los grandes realizadores del Cine contemporáneo parecen tener, aunque en una lectura inmediata de sus películas se trate de cuestiones igualmente inmediatas, o por lo menos, conocidas del hombre de hoy y de siempre.

VIAS DE REFLEXION

Las vías de reflexión para realizar este tipo de exégesis constituyen procedimientos

empíricos que, no obstante, pueden sistematizarse del modo siguiente: La película debe ser vista varias veces, tantas como sea necesario. El tema o "Diégesis" entrega la lectura directa, lo que podríamos llamar el "modelo (o paradigma) inicial". En seguida se analizan las secuencias aislada y sucesivamente, desde el punto de vista del montaje, el encuadre, la composición plástica, la banda sonora, el texto del guión, etc., hasta discernir en ellas estructuras de acción que sugieran, por eso mismo, referentes o significados "ajenos" al modelo inicial, los que en su conjunto configuran la hipótesis de un modelo diferente, la cual, una vez verificada, determinará lo que podemos denominar "modelo (o paradigma) terminal". La verificación se realiza por medio de la confrontación minuciosa de los elementos detectados en las secuencias, lo que puede denominarse "la película develándose a sí misma". En esencia esta verificación es la constatación de una total coherencia de sentido en la sucesión de las mencionadas estructuras de acción a lo largo de todo el desarrollo del film. (Gran Sintagma.)

Se entiende que este trabajo se realiza en un contexto, que es el de la obra completa del realizador de la cinta analizada, como cineasta y como ideólogo, lo cual apunta al contexto mayor de la cultura en que éste ha formado su cosmovisión.

Demás está decir que estos procedimientos son de utilidad sólo para quien posee un cierto carisma de exégeta, facultad que puede desarrollarse (como la experiencia en mi curso de la Universidad Católica me lo enseñó), pero siempre en base a una predisposición innata.

EL DIA DESPUES

Aparte de la utilidad teórica que esta orientación crítica pueda tener, se entiende, por otra parte, que permite valorar desde una perspectiva "ético-social" no ya el Cine como arte sino el medio de comunicación como tal, y más aún, la misma "industria del Cine"...

Para ilustrar lo dicho y "aterrizar" los conceptos vertidos tomaré como ejemplo una película de escaso valor pero de gran impacto, cual fue el documental titulado *El Día Después*. Esta película, exhibida

en televisión en el mundo entero y posteriormente llevada a la pantalla, fue realizada, según se dijo, por hombres altruistas y pacifistas. Su propósito (de protesta al parecer) fue el de advertir al mundo, del modo más impactante posible, de los peligros de una eventual guerra nuclear entre las dos superpotencias, y ofrecer algo así como una guía de primeros auxilios para el caso de un ataque atómico. Pues bien, el resultado de la exhibición, por lo que pude captar directamente o por información recibida, fue el siguiente: el espectador abandonó la sala derrotado y deprimido, en la inconfesada seguridad de que "ya no hay nada que hacer", "porque esto se nos viene encima de todos modos"... Por esta razón me propuse analizar esta cinta para indagar si a nivel simbólico contenía ella algo más que lo que se ve, destinado a provocar este efecto. El resultado de mi pesquisa es el siguiente: la película está concebida según un plan bíblico subliminal. Los textos sagrados han sido convenientemente vertidos a imagen fílmica de manera que el espectador capte esos arquetipos de público conocimiento sin advertirlo.

Los arquetipos de "historia sagrada" utilizados son los más populares. Unos se refieren a las ciudades impías mencionadas en el Antiguo Testamento, tales como Babel o Babilonia, Sodoma, Gomorra y otras, para hacer caer veladamente este anatema sobre la moderna ciudad de Kansas. Así han de interpretarse, pues, las tomas que muestran a esta ciudad y su gran torre, vale decir Babel. El texto bíblico correspondiente al pasaje en que los ángeles enviados de Dios urgen al patriarca Lot para que abandone rápidamente la ciudad de Sodoma, sobre la que caerá el fuego del cielo, determina las tomas que preceden y muestran la caída del fuego nuclear (como un resplandor que viene del cielo) y el rápido alejamiento de la ciudad por un efecto del lente *zoom*. (Tres alejamientos sucesivos ¿no aluden acaso a las tres letras del nombre de Lot?)

Las secuencias que muestran la vida ciudadana la víspera del ataque nuclear se rigen por el texto bíblico sobre la víspera del diluvio universal, en el cual se dice que los hombres, hasta el día mismo en que Noé entró en el Arca, "compraban, vendían, se casaban y daban sus hijas en matrimonio".

De ahí las escenas de compraventa en supermercados y otros negocios, y las largas secuencias relativas al noviazgo y preparación de la boda de la hija del granjero Dahlberg.

La secuencia inicial, filmada desde un helicóptero, parece corresponder al texto prediluviano en que se dice que Dios miró la tierra (desde el Cielo naturalmente) y vio que estaba llena de violencia, por lo que decidió exterminar a los hombres y a sus animales. Sobre este particular, recordar la gran mortandad de reses mostrada en escenas muy impactantes. Ese recorrido aéreo es espectacular, justamente para acentuar el contraste con la secuencia siguiente, en la cual se muestra lo que antes no alcanzábamos a ver, esto es, los tubos lanzamisiles emplazados en instalaciones subterráneas, en terrenos cercados e irónicamente llamados "zonas mortíferas autorizadas", entendiéndose "la tierra llena de violencia".

En una escena aparentemente insignificante, una enfermera pasa al Dr. Oaks (protagonista) una naranja que éste pela con un cuchillo como si fuera una manzana... Arquetipo bíblico detectado: mujer que pasa una fruta a un hombre... Comprobación: al final de la película, el Dr. Oaks recibe algo así como una lección moral al expulsar sin piedad de los escombros de lo que fuera su departamento a un pobre hombre que allí se había guarecido. Este en respuesta le ofrece una naranja. Oaks no la toma, sino que parece entender el símbolo: cae de rodillas, toma un poco de polvo y, después de mirarlo fijamente meneando la cabeza, lo lanza a un lado en actitud de desengaño y derrota. Tal viene a ser el "remache" bíblico por así decirlo, pues está claro que la cita aquí concierne al pasaje del Génesis en que Dios dice a Adán que si come del fruto de la ciencia del bien y del mal morirá irremisiblemente, y ahora —escena final— morimos todos, pues desde siempre lo supimos: "del polvo de la tierra fuimos formados y al polvo hemos de retornar". Para mayor abundamiento, la secuencia anterior describe cómo una bella muchacha da a luz entre desgarradores gritos de dolor ("parirás tus hijos con dolor"), con lo que se completa el cuadro de eso que se ha acordado en llamar la "caída del hombre".

Cabe preguntarse por qué este conteni-

do bíblico subliminal, someramente expuesto aquí, puede producir una inexplicable sensación de derrota. La respuesta es fácil de hallar: a pesar de lo irreligiosos que somos los hombres de esta época, llevamos dentro arquetipos religioso-culturales que subyacen en nuestra herencia inconsciente, y es a este nivel que, sin advertirlo (y especialmente por el "remache" del fruto prohibido y del polvo de la muerte), hemos sacado la conclusión de que la guerra nuclear ha de ser un castigo merecido por la evidente degradación espiritual en que el mundo de hoy está sumido. Y justamente la manipulación simbólica de la imagen parece destinada a obtener ese paradójico resultado.

Lógicamente cabe preguntarse también: ¿A quién puede interesarle desanimar al espectador de ese modo? La respuesta a esta segunda pregunta no sería difícil de hallar tampoco si se considera que el lanzamiento de esta película coincidió con el emplazamiento de los misiles norteamericanos en Europa. Concretamente el efecto útil, para los intereses comprometidos en la película, debía operar sobre los movimientos pacifistas que, por una parte —el hecho era previsible— debían recibir esta película con entusiasmo, y por otra parte, debían ser engañados sobre el verdadero propósito del film. Y de hecho ocurrió que los movimientos pacifistas se "desinflaron", los misiles se emplazaron y ya todo está olvidado...

ESTRUCTURA INVISIBLE Y FORMA VISIBLE

Después de procesar con esta hermenéutica muchas películas de la más variada temática y calidad, el autor de este escrito ha llegado a la conclusión de que el examen del Cine en esta perspectiva simbólica no constituye sólo una orientación crítica entre otras, sino que se impone como el criterio más adecuado que pueda seguirse para conocer en profundidad el Cine. La razón de esta afirmación tan categórica se halla en el hecho de que la estructura invisible develada muestra ser al fin la determinante de la forma visible del film, aunque esa forma parezca depender sólo de la secuencia diegética. Y esto es válido no sólo tratándose del Cine contemporáneo, precedido por décadas de estructuralismo, reflexiones teóricas, psicología pro-

funda, sociología, teología y mitología, sino también tratándose del Cine de los años veinte y treinta.

Tomemos el caso de Chaplin. Me refiero puntualmente a la enigmática identidad del vagabundo Charlot. Porque entiendo que si hay un personaje difícil de definir en la historia del Cine, del Teatro y de la Literatura, ése es Charlot.

Sometido a debate este tema con mis alumnos surgieron interesantes observaciones sobre él, aunque todos estábamos de acuerdo en que se trata de una figura que escapa a todo modelo conocido. Se ignora de dónde viene y para dónde va, se ignora cuáles pueden ser sus motivaciones íntimas para actuar como actúa, siempre generosa y desinteresadamente, alcanzando en esto las fronteras de lo heroico (*Luces de la Ciudad*). Se ignora por qué está dispuesto a sacrificar lo más deseable, a condición de conservar su calidad de hombre errante (*El Circo*). Pero la característica más interesante que pudimos destacar en él viene a ser su curiosa mezcla de rasgos masculinos y femeninos, como si en él estuvieran perfectamente armonizados los dos elementos de la dualidad psicológica que Jung denominó "Animus" y "Anima", lo creativo y lo receptivo, lo activo y lo pasivo, lo paterno y lo materno que hay en todo hombre. Analizado este aspecto con mis alumnos se llegó posteriormente a la conclusión de que allí se halla el punto neurálgico para aproximarse a una definición del personaje.

Ahondando en esta línea de pensamiento se constató que los hombres que a través de la historia del mundo presentan esa excepcional característica son sólo los grandes santos, profetas y salvadores que la humanidad ha conocido. Los demás hombres sufrimos todos de un morboso desequilibrio por el cual todo lo de signo materno en nosotros, esto es, la piedad, la misericordia, la receptividad, la paz, la humildad, está atrofiado, en tanto que lo paterno, intelecto y acción, legalidad y fuerza, inventiva y planificación, todo eso está hipertrofiado.

Por otra parte se estimó útil también recordar que Chaplin es judío, y en esta perspectiva esa excepcional característica apunta a un arquetipo mesiánico. Ese arquetipo, graficado en la estrella de Israel, formado por dos triángulos equiláteros aco-

plados, uno con el vértice hacia arriba y el otro con el vértice hacia abajo, representa la conjunción del fuego y el agua, símbolos del espíritu y la vida, ambos de naturaleza paterna y materna respectivamente, emblema diseñado por David, según la tradición, y por eso, emblema del Mesías mismo, el hombre de la unión, del encuentro, de la reconciliación definitiva del cielo y la tierra, del espíritu y la vida.

De esta interesante constatación, que apunta como ninguna otra al enigma de Charlot, podría derivar la hipótesis de que este vagabundo, personaje extremadamente serio a pesar de su comicidad, es como es, por ser hijo de un pueblo que siempre se ha considerado extranjero en el mundo, siempre en tránsito hacia alguna otra parte o hacia algo que nunca se halla allí donde sus hijos deciden situar momentáneamente su residencia... En esta perspectiva Charlot podría ocultar en su estampa y maneras al "Judío Errante", pero por sus ya mencionados excepcionales rasgos psicológicos es mucho más que eso.

Nuestra pesquisa, siguiendo esta línea de pensamiento, nos lleva finalmente a afirmar que en más de una ocasión Charlot ha encarnado deliberadamente el arquetipo mesiánico. Así, habría dos grandes creaciones mesiánicas en la obra de Chaplin: *Luces de la Ciudad* y *El Gran Dictador*, más otra de menor envergadura, el corto *La Calle de la Paz*.

Luces de la Ciudad se puede resumir en esta fórmula religiosa del más puro corte judaico: La florista ciega, hermosa y pura como la Virgen, es la vida misma cegada por el pecado de los hombres, y el vagabundo andrógino no es otro sino el Mesías que la redime y la devuelve a la luz. En esta perspectiva cabe destacar que en esta película, como en ninguna otra, Chaplin descubre ante nosotros el alma de su "vagabundo".

En *El Gran Dictador* hace resaltar otra vez la excepcional característica psicológica del personaje, pero el acento está puesto aquí en la "misión" de aquél a quien él simboliza, quiero decir que en este film, por primera y última vez, Charlot se quita el disfraz y da al mundo directamente el mensaje de paz y fraternidad que revela su naturaleza mesiánica, pues al Mesías se le denomina "Príncipe de la Paz". Como si todo el trabajo creativo anterior de Chaplin,

especialmente en sus largometrajes, hubiese sido concebido a modo de una revelación gradual destinada a culminar en esa escena memorable. Y tanto es así que, a partir de este film, Chaplin se despidió para siempre de su vagabundo, el cual, en esa revelación solemne de su identidad habría cumplido a cabalidad con su misión...

Sobre este particular me es grato recordar aquí mi encuentro con Chaplin en París en el invierno de 1952, con motivo del estreno en Francia de la película *Candilejas*. Como asistente a una conferencia de prensa tuve la suerte de cruzar algunas palabras con él y, entre las muchas preguntas que le fueron dirigidas, se me ocurrió hacerle esta: "Señor Chaplin, ¿volverá usted a filmar una película encarnando su antiguo personaje Charlot?" A lo que él respondió, sonriendo y visiblemente complacido por la pregunta: "Cuando era yo muy joven, un día, en Londres, en una angosta callejuela, me encontré sorpresivamente con este "hombrecito", caminé con él toda una vida, hasta que le perdí de vista, no sé cuándo ni cómo... y no sé si en el tiempo de vida que me queda lo volveré a encontrar"...

Muchas veces he repasado mentalmente esta respuesta para entender en profundidad su sentido, en el supuesto que Charlot como símbolo tiene el contenido que yo le atribuyo, y finalmente recurriendo al *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, piedra angular de la sabiduría china, me parece haber hallado la solución del enigma propuesto a este desconocido entrevistador latinoamericano una fría noche de invierno en el París de los años cincuenta. En el capítulo 38 de ese libro chino, correspondiente al signo *Kuei*, la "Antítesis" o la "Oposición", dice en un pasaje bastante hermético: "Se encuentra casualmente con su amo y señor en una angosta callejuela"...

Ahora bien, esta característica psicológica excepcional de Charlot de tener armonizados en sí mismo los dos principios fundamentales de la vida, aparte de determinar en el vagabundo una expresión del modelo mesiánico, velado por la pantomima y la miseria física, le da a Chaplin un punto de referencia para emitir un juicio sobre el mundo en cuyo contexto el personaje disuena y se destaca como lo extraño. Ese juicio consiste en definir el mundo como un estado de desequili-

brio por el cual lo paterno fuerte actúa sin la influencia equilibradora de lo materno receptivo, suave. De ahí que el permanente conflicto que describen las películas de Chaplin se define como el choque de lo vano, de lo despiadado y omnipotente contra la bondad, la dulzura y la humildad del vagabundo y de la gente que él trata de favorecer con sus proezas. Pero, como este hombre dulce, bueno y humilde tiene además una fuerza del todo diferente a la fuerza de los hombres, logra finalmente su propósito por un encadenamiento fatal de hechos casi milagrosos. En *El Gran Dictador* él no conquista el poder total, sino que hechos aparentemente casuales lo llevan al fin a la tribuna desde donde él ejercerá el poder total sin esfuerzo...

Se podrá argüir que si todo esto es efectivo, podrá tratarse más bien de un fenómeno inconsciente determinado tal vez por la misma herencia racial de Chaplin. Pero cabe argumentar en contra de esa objeción que el procesamiento de los tres films calificados antes de mesiánicos revela, por el contrario, un minucioso trabajo de composición simbólica que delata una intención precisa. Sobre este punto no es posible extenderse más en el limitado marco de este artículo; en consecuencia, remito al lector a mi libro *Mensajes Secretos del Cine*, recientemente publicado por Ediciones Aisthesis.

EL CINE DE CIENCIA FICCIÓN

El Cine de ciencia ficción, sobre todo en lo que concierne a la aventura interplanetaria, esto es, *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo*, *La Guerra de las Galaxias*, *E.T.*, etc., está elaborado en base a elementos extraños a la normal existencia de los hombres, que ciertamente no han sido el fruto de una arbitraria invención, sino que han surgido de un simbolismo previamente programado de manera que convivan el *divertimiento* puro con el mensaje subliminal, tanto más eficaz este último en cuanto a que crea la soltura de ánimo y la receptividad requeridas.

Sobre este particular interesa recordar que el propio Steven Spielberg, refiriéndose al origen de sus fantasmagorías, en una entrevista concedida al semanario *Time* de Nueva York, declaró que ellas procedían básicamente del ritual "jasídico" de la

Sinagoga. (Secta tradicionalista de "los piadosos".)

Es preciso aclarar sí que, salvo el caso excepcional de la célebre creación de Kubrick 2001, *Odisea del Espacio*, estas películas "interplanetarias", como bien lo ha hecho notar Héctor Soto, son más curiosas que buenas, y en todo caso, su riqueza simbólica no constituye para ellas una garantía de valor artístico. No podría afirmarse tampoco que son malas, pues de todos modos son interesantes y muy representativas del momento cultural que vive el mundo.

Si en este género incluimos *La Guerra del Fuego* de J.J. Annaud, y la consideramos también dentro del grupo de las creaciones "curiosas" del momento cultural, aparece ella quizás como la más lograda de todas por su coherencia interna y su plasticidad.

Ahora bien, si en la famosa serie de *La Guerra de las Galaxias* simbólicamente se describe la guerra escatológica entre los así llamados "Hijos de la Luz" contra los "Hijos de las Tinieblas", y en *Encuentros Cercanos del Tercer Tipo* se trata de actualizar en un Cine de fantasía el libro de oráculos del Profeta Ezequiel, temas ambos relativos al Judaísmo, en 2001 de Kubrick y en *La Guerra del Fuego* de Annaud (pasando por alto la gran diferencia de calidad que las separa) se detectan mensajes espirituales de mayor envergadura, los cuales conciernen al destino trascendente del hombre.

En el caso de *La Guerra del Fuego* estos mensajes se detectan en el significado mítico del fuego como símbolo del espíritu. También en el simbolismo del paisaje, el cual, en ciertas secuencias, parece aludir a la antigua Mesopotamia, tierra entre aguas, cuna de la raza semítica, donde habita el único pueblo que conoce el procedimiento para obtener el fuego a voluntad sin verse en la necesidad de robarlo a otros pueblos o tribus, lo que en relación al simbolismo antes anotado representa un pacto de ese pueblo con el espíritu, que hace de sus hijos seres humanos cabales. Interesante es constatar que la demostración de la obtención del fuego por frotamiento de dos trozos de madera va acompañada de un rito ígneo oficiado por un "chamán" o sacerdote, el cual, una vez obtenida la chispa inicial, con gran pericia y reverencia la coloca en un recipiente de greda fresca donde sopla haciéndola crecer. Todo lo cual se hace en

presencia de un forastero de raza nórdica, de mentalidad antropoidea y modales simiescos, con la intención velada de graficar una diferencia de calidad entre ambas razas y enseñar, a la manera bíblica, que el hombre fue hecho de greda (elementos agua y tierra) y que sobre él Dios sopló un "aire de vida" (elemento aire), y puso en su corazón la chispa del espíritu (elemento fuego).

En 2001 de Kubrick el mensaje tiene relación con la revelación de la Ley de Dios a los hombres, representada en el misterioso monolito que aparece cuatro veces en el desarrollo del film y cuyas proporciones son dadas en la novela del mismo nombre de Arthur Clarke (lanzada simultáneamente con la película) en sugerentes fórmulas numéricas, las que relacionadas con las cifras correspondientes del alfabeto hebreo delatan connotaciones teológicas sorprendentes.

Identificado el dicho monolito con lo que en hebreo se llama la *Thorah*, esto es, la Ley de Moisés, se explica el montaje, el encuadre, la ambientación y la banda sonora en los pasajes en que el enigmático objeto hace sus apariciones, acompañado de una toma del Sol y del canto de un coro de gigantescas proporciones, el cual corresponde al *Requiem* de Ligeti, en el pasaje en que el texto dice "LUX AETERNA". Así se entiende por qué el dicho monolito tiene al final la curiosa propiedad de engendrar del moribundo cuerpo del héroe (cuyo nombre es David) un feto de luz que la novela de Clarke califica de "rey del mundo", el cual no es otro sino el Mesías nacido de la stirpe de David que los judíos esperan.

Sobre este particular ver el comentario pertinente de Frank Mac Connel en su libro *El Cine y la Imaginación Romántica*, en el cual sostiene la misma hipótesis, sin mediar ninguna explicación que la fundamente.

EL CINE JAPONES

Si los ejemplos citados parecieran sugerir que es sólo la problemática teológica del Judaísmo la que engendra toda esta programación estructural detectada en el Cine actual, las grandes creaciones del Cine japonés, ajenas a la inclinación judaizante del Cine norteamericano, revelan tanta o más riqueza simbólica que éste y exigen un trabajo de exégesis tanto o más minucioso.

Tomemos por ejemplo el caso de la película *Furyo* de Oshima. Me pregunto: ¿Qué puede captarse en profundidad de esta película si no se la considera en su materialidad visual misma como un nutrido repertorio de emblemas y gestos de la tradición budista Zen y del Cristianismo?

Empecemos por el personaje protagonista, el mayor Jack Cellier. Considérese a este respecto tan sólo las iniciales de su nombre, J.C... Sometido a juicio militar por haberse entregado sin combatir y ser acusado de diversos delitos que no ha cometido. El tribunal cuestiona su identidad una y mil veces. El dice que no miente... Dice además que ha sido maltratado, y queda en evidencia luego que ha sido flagelado... Se le pregunta cómo llegó a Java; él responde que se lanzó en paracaídas (bajó del cielo). Se le pregunta quién lo envió y él responde: "El Jefe Supremo"... Se dice además que venía acompañado de cuatro hombres... En seguida se le engaña diciéndole que ha sido condenado a muerte, para cuya ejecución es llevado a un galpón donde se le amarran los brazos extendidos a ambos muros laterales, lo que exige al condenado mantenerse con los brazos en cruz... Como prisionero en el campo de concentración de Java reparte alimentos a los demás prisioneros, en circunstancias que el capitán Yonoy, a cargo del campamento, ha ordenado un ayuno ritual estricto... Finalmente se ofrece él como víctima de la furia de Yonoy para salvar la vida de un comandante inglés, con lo cual salva a todos sus compañeros de los siniestros planes punitivos de aquél. Su muerte transforma a todos, incluso al mismo Yonoy.

La iluminadora constatación de que Cellier no sólo está dando un testimonio de ética cristiana, sino que simbólicamente encarna al mismo Cristo (a pesar de sus muy evidentes imperfecciones como ser humano), nos sitúa automáticamente en el fondo espiritual de este drama bélico constituido por el encuentro de las dos tradiciones religiosas antes mencionadas, representadas, una por los prisioneros ingleses, y la otra por los guerreros japoneses vinculados a la tradición "samuray". Sobre este particular, la película está llena de alusiones a modalidades emblemáticas y gestuales del Zen en su aspecto positivo y negativo, (negativo por la decadente rigidez y dureza a que la casta samuray ha

reducido esa tradición espiritual). De modo que, sin una investigación previa de todo ese mundo de principios, gestos y figuras, no se puede captar el sentido de importantes pasajes ni entender el comportamiento de muchos personajes.

En esta perspectiva, Oshima destaca lo eterno e intocable del Zen y del Cristianismo, pero nos muestra el cuadro de la decadencia a que budistas y cristianos han reducido sus respectivos credos.

En lo que concierne a Jack Cellier, como actante del drama y no como personaje símbolo, es preciso entender, por ejemplo, a la luz de la teología puritana inglesa el porqué de la traición a su hermano menor, jorobado, que es maltratado y humillado en el colegio sin que él haga nada por evitarlo, para no asociar lo defectuoso con su persona, según él mismo lo explica en una confidencia a su compañero de prisión en Java.

En lo que se refiere al capitán Yonoy, aristócrata, estricto como una barra metálica, hombre sentimental reprimido y homosexual, y por esto tanto más duro en su proceder, encarna en toda su monstruosidad el Zen militarista con su aberrante sentido del honor, del mando y de la obediencia. Contrasta con él el simpático y sano sargento Hara (nombre japonés del dios indio Shiva, divinidad constructora y destructora), hombre del pueblo, sencillo y bueno, pero violento y servil a veces. En él, Oshima hace brillar la calidad humana original de toda auténtica tradición espiritual, por eso Hara, hombre piadoso, es finalmente el único japonés capaz de perdonar y el único de todo el campamento que, junto con Cellier, es capaz de actuar desinteresadamente. Esto ocurre cuando perdona a Cellier y al capitán Lawrence, librándolos de una grave condena y asumiendo ante Yonoy las consecuencias de su decisión. Sobre este particular es interesante constatar que Hara toma su decisión en estado de ebriedad la noche del 24 de diciembre, bromeando con los ingleses, llamándose "Father Christmas" y deseando feliz navidad a sus adversarios cristianos.

Cuatro años después, la víspera de ser fusilado, confesará al capitán Lawrence que su deseo sería el de hallarse siempre en estado de ebriedad, con lo que ésta viene a ser un símbolo de iluminación mística, como es el sentido que se le da en muchos textos

taoístas y budistas Zen.

Interesante resulta también constatar que lo bueno del Zen y del Cristianismo en esta película se muestra encarnado no sólo en sus respectivos representantes japoneses e ingleses, sino también en forma alternada, vale decir que Cellier da lecciones de espiritualidad Zen a los japoneses y Hara da lecciones de espiritualidad cristiana a los ingleses. Cellier en muchos pasajes asume actitudes (no deliberadas en la ficción del drama) que vienen a ser enseñanzas al estilo Zen, pero los japoneses, rígidos y autoritarios, atolondrados en su seriedad operativa no captan nada. Entre esas actitudes de Cellier cabe recordar el pasaje en que enfrenta a Yonoy mostrándole simplemente una flor, con lo cual le está recordando el célebre "sermón de la flor" de Buda, origen de la rama Zen del Budismo, y expresión de lo más puro y delicado de esa doctrina. Asimismo su desarrollado sentido del humor, que motiva más de una interesante excentricidad del más puro estilo Zen, semejante a las que se narran en las biografías de los grandes maestros del pasado que actúan así no por hacerse los cómicos, sino porque esos comportamientos resultan espontáneos en hombres cuyas mentes están libres de todo condicionamiento.

Valorando debidamente el mensaje que Oshima ha querido enviarnos en los personajes de Cellier y Hara, se entiende que la película (que se abre y se cierra con Hara) está destinada a poner un énfasis especial en valores que la civilización japonesa actual tendería a olvidar. Como asimismo parece destinada a recordar también esos valores, comunes a ambas tradiciones, al Occidente así llamado Cristiano.

CONCLUSION

A la luz de lo dicho se entiende que la debida apreciación de una creación cinematográfica debe estar informada por una investigación muy amplia, cuyos instrumentos y procedimientos exceden en mucho el ámbito del Cine como arte y como oficio, lo cual, por lo demás, puede decirse de cualquier clase de arte.

Por otra parte se entiende que la crítica simbólica del Cine no haya alcanzado hasta hoy el desarrollo que se echa de ver en el

