

LA CARA OCULTA DEL CINE

Gastón Soublette Asmussen

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

En este artículo el autor propone y expone una hermenéutica del cine destinada a descubrir en la secuencia filmica, contenidos subliminales que mediante analogías, remiten a un modelo narrativo diferente o asociado al modelo aparente de una cinta cinematográfica

Esta hermenéutica no interfiere en los criterios de la crítica especializada cuando el modelo narrativo analógico está desvinculado temáticamente del modelo aparente, pero necesariamente entra en el dominio de la crítica cuando ambos modelos están relacionados.

Palabras clave: cine, hermenéutica, analogía, subliminales.

Abstract

In this essay, the author offers a hermeneutics of cinema aimed at recovering in the film sequence subliminal elements that refer, through analogies, to a different narrative model or that is related to the apparent model of a film.

This hermeneutics does not conflict with the principles of specialised criticism when the analogical narrative model is thematically unrelated to the apparent model, but that necessarily enters the realm of criticism if both models are related

Keywords: cinema, hermeneutics, analogies, subliminal.

El cine, como la luna, tiene una cara oculta; y así como ha sido necesario alejarse de la tierra y viajar más de cuatrocientos mil kilómetros para poder ver el lado invisible de nuestro satélite, es necesario alejarse de los niveles de reflexión que son propios de la crítica y la estética del cine para percibir en una cinta cinematográfica lo que está más allá de su apariencia. Es algo que ordinariamente la crítica de cine no demuestra estar capacitada para realizar, entre otras razones, porque se trata de correlatos analógicos que introducen contenidos subliminales, los cuales para ser detectados y comprendidos en su verdadero alcance hay que situarse fuera del cine, es decir, en niveles de reflexión basados en ramas del saber que exceden el ámbito de la fenomenología cinematográfica.

Con lo dicho no se pretende interferir en la teoría del cine, ni descalificar a la crítica de cine tal como hoy se la concibe, solo se está procurando abrir aún más el ángulo de visión en lo que se refiere a la hermenéutica cinematográfica.

En relación a esto, cabe afirmar que, en principio, una investigación destinada a detectar contenidos subliminales en la secuencia filmica es ajena al nivel de reflexión que es propio de la crítica, y que ésta, en su nivel propio constituye una dimensión, por así llamarla, completa del

saber acerca del séptimo arte. Con todo, cabe considerar que en la elaboración de una película, el influjo de intenciones expresivas del realizador que responde a imperativos ideológicos que van más allá del nivel de significación directa de la narración filmica, eso también forma parte de su proyecto creativo. En ese sentido cabría distinguir previamente si el correlato analógico mediante el cual se introducen contenidos subliminales en el cine se relaciona con la narración directa o no. En el segundo caso, la crítica de cine puede comentar y evaluar una creación cinematográfica sin que para eso sea necesario conocer los dichos contenidos subliminales, porque ellos responden a intenciones ajenas a la obra cinematográfica como creación. Pero en el primer caso, cuando los contenidos subliminales expresados mediante un correlato analógico se relacionan con la narración directa de una película, para una mejor comprensión de la misma, es preferible que el crítico esté informado de ello.

ISMAEL RADZINSKY, EL ANDRÓGINO DE INGMAR BERGMAN

A continuación expondré un ejemplo tomado del cine de Ingmar Bergman que resulta muy apropiado para la comprensión de lo que se está tratando de decir. El ejemplo está tomado de su película **Fanny y Alexander**, en cuyo extenso guión aparece, después de una hora de película, un extraño e inesperado personaje llamado Ismael; un joven de apariencia femenina a quien su tutor mantiene encerrado en una habitación a la que se accede a través de una puerta con varios cerrojos, porque según se dice, es un sujeto peligroso. Su hermano Aarón introduce al niño Alexander Ekgdal (el protagonista) en la habitación para que conozca al misterioso Ismael. Una vez dentro, Ismael le pide a Aarón que los deje solos porque los dos tienen algo importante que conversar... La secuencia que se desarrolla enseguida fue calificada por la crítica chilena como una escena de homosexualidad, en atención a que el femenino Ismael, al pedirle a Aarón que los deje solos, le dice además que no tema por el niño, que no se lo va a comer, aunque el muchachito parece “apetitoso”. Enseguida somete a Alexander a un extraño ritual de identificación para el cual el niño, que está en camisa de dormir, debe desprenderse de ella mientras Ismael, abrazándolo por detrás, le habla al oído, leyendo literalmente la secuencia de imágenes e ideas que se suceden en su mente, hasta que logra dar con el secreto más recóndito que Alexander guardaba en su interior, esto es, la figura de su padrastro, el obispo Edward Bergerus, a quien odia, y cuya muerte desea intensamente. El ritual termina efectivamente con la muerte del prelado provocada a distancia. Se dice ritual de “identificación” porque antes de todo, Ismael le ordena al niño que escriba su nombre sobre un papel, lo que éste hace maquinalmente. Después Ismael le pide que lea lo que ha escrito y Alexander queda grandemente admirado de haber escrito, no su nombre, sino el de Ismael. Este le explica entonces que ambos, si bien parecen distintos, son una misma persona, por eso al querer él escribir Alexander Ekgdal escribió inconscientemente Ismael Radzinsky.

La clave de esta esotería, que otros han interpretado erróneamente en términos de homosexualidad, se halla en la naturaleza andrógina de Ismael, lo cual, a su vez, se relaciona con la teoría jungiana del *sí-mismo* como una totalidad psíquica al estado potencial. Según Karl Gustav Jung esa totalidad psíquica, dotada de múltiples aptitudes, gravita sobre la conciencia y pugna por realizarse en el proceso del desarrollo interior de las personas, aunque frecuentemente se da el caso de que esas posibilidades de desarrollo individual queden sin realizarse. Cabe recordar que la androginia es un símbolo y un mito de antigua procedencia en el cual se ha querido significar la cima del proceso de individuación, por el que las virtudes de signo paterno se armonizan y desarrollan paralelamente a las virtudes de signo materno. Estos

conceptos de la psicología profunda contemporánea tienen relación con la concepción platónica del hombre arquetípico, definido como un andrógino. Ismael Radzinsky es el personaje que Bergman ha creado para encarnar este mito antiguo reeditado por la psicología moderna, y justamente la mitología del andrógino se relaciona con la posesión de poderes psíquicos paranormales, esos que Ismael Radzinsky transferirá mediante este rito de identificación, al niño Alexander Ekgdal para que pueda dar muerte mágicamente a su enemigo, el padrastro aborrecido.

Este tipo de interpretación se sitúa obviamente fuera del cine, y la crítica especializada puede juzgar el episodio de Ismael en esta película en términos puramente cinematográficos, aunque está claro, que para una mejor comprensión de esta creación de Bergman, es preferible que el crítico esté informado del trasfondo psicológico de la obra, pues de lo contrario se corre el riesgo de caer en una interpretación banal como la antes referida.

Es cierto, por otra parte, que con un criterio puramente cinematográfico y prescindiendo de todo el bagaje de conocimientos sobre la psique humana que Bergman poseía, se puede comentar el episodio de Ismael simplemente como una ocurrencia genial de Bergman. Así, lo que tuvo inicialmente un fundamento mitológico y hasta podría decirse científico, pasa a ser sólo un elemento plástico de gran riqueza poética y mágica. Aunque lo interesante en el caso de esta película es llegar a hacer consciente hasta qué punto lo que parecen geniales ocurrencias plásticas y poéticas de un gran cineasta han sido en realidad transferencias que él ha hecho desde un plano conceptual al lenguaje cinematográfico.

Cabe considerar, además, que el referido episodio de Ismael Radzinsky, sacado fuera de contexto como acabamos de hacerlo, se impone como una rareza de Bergman, que bien pudo no ser incluida en la película. Lo cierto es que esta rareza parece un juego de alto virtuosismo cinematográfico, está relacionada insensiblemente con una importante coordenada psicológica del filme en su totalidad, aunque sea extremadamente difícil percibir esa relación. Se trata de aspectos en apariencia tangenciales de la película referente a la guerra de los sexos. En efecto, mediante una investigación minuciosa de ésta aparecen numerosos pasajes en los que se muestra de un modo muy parabólico la primacía abusiva de lo masculino (paterno) sobre lo femenino (materno). El desenlace de esta situación es aludido directamente por la matriarca de los Ekgdal, la abuela de Alexander, quien al final de la película dice, refiriéndose al prepotente Gustav Adolf Ekgdal, su hijo mayor: “Es necesario que él tenga también su Waterloo...” La tendencia machista en su forma extrema está representada por el padrastro aborrecido, el obispo Edward Bergerus, y su muerte por el fuego, provocada por los poderes psíquicos de la androginia, es como el holocausto que purifica al clan de los Ekgdal de sus “pecados”; por eso Bergman sitúa al término de su obra una gran cena familiar ampliada en que reina la alegría. Fanny, la hermana de Alexander, que apenas pronunció dos o tres palabras durante el desarrollo del drama, aparece ahora coronada, y el prepotente Gustav Adolf, jefe o cabeza del clan, pide la palabra para decirle a la familia que lo que debe reinar entre ellos es la bondad, la sencillez y la alegría, después de lo cual toma en sus brazos a una niña recién nacida que hay en una cuna, hermana menor de Alexander, hija de la unión de su madre Emily con el difunto obispo, y levantándola en alto exclama que algún día ella reinará sobre todo el universo. Así, la historia narrada en la película ha sido minuciosamente programada para pasar mensajes en clave, en apariencia dispersos e inconexos, pero vinculados estrechamente con el fundamento teórico jungiano condensado en la hermética figura de Ismael.

WOODY ALLEN Y SU SÁTIRA DE JESUCRISTO

La estupenda película que Woody Allen realizó en los años ochenta con el nombre de **La rosa púrpura del Cairo** es un excelente ejemplo de correlato analógico, altamente sofisticado, por lo demás, para pasar un mensaje subliminal, totalmente independiente de la narración directa de la película. Se trata de una obra maestra del cine, pero cuyas geniales ocurrencias no emanan sólo de la libre imaginación creadora del realizador sino de su inconfesado propósito de realizar una ingeniosa sátira de Jesucristo. Así, el encantador y original personaje de Tom Baxter (Jeff Daniels), figura central de la cinta, ha sido elaborado transfiriendo de la sucinta biografía de Jesús de Nazareth contenida en los cuatro evangelios canónicos, todos los elementos que le han permitido elaborar un amplísimo espectro de recursos narrativos y plásticos. Así, por ejemplo, el cucalón ovalado que permanece constantemente sobre su cabeza, alude a la aureola de santidad con que en la pintura clásica se representa a Jesús. Su traje de explorador alude a su ministerio público como un constante peregrinar de una región a otra. La azarosa gesta de la predicación del Reino de Dios por los caminos de Judea y la belleza de sus parábolas, profecías y enseñanzas, responde a la definición que Baxter hizo de sí mismo como un poeta y aventurero; y su pobreza voluntaria, a la declaración que Tom hace de que a los de su familia no les interesa el dinero (María y José pertenecían a la secta de los “pobres” de Iahvéh).

La primera aparición de Tom Baxter ocurre en una película llamada **La rosa púrpura del Cairo** que se proyecta en blanco y negro dentro de esta película, que de la otra toma el mismo nombre. En esa primera aparición Tom Baxter sale de una tumba faraónica con una lámpara en la mano. En este contexto metafórico esa aparición alude a la resurrección, y la lámpara con que ilumina el recinto del mausoleo a la autodefinición de Jesús como la luz del mundo. La circunstancia de que Tom Baxter en ese momento se sitúe en Egipto y que de ahí sea invitado a pasar una semana en Nueva York, por el grupo de turistas con que se encuentra, corresponde al pasaje profético: “De Egipto llamé a mi Hijo”.

El segundo personaje en importancia es Cecilia (Mia Farrow), una mujer de clase obrera de Nueva Jersey, casada con un monstruo llamado Monk, borracho, jugador, mujeriego, entre otras razones, porque está cesante por el cierre de la fábrica en que trabajaba. Ella hace lo que puede como mesera en un restaurante para ganar el mínimo para comer. Monk le saca parte de sus magras ganancias para jugar a los dados con sus amigos, lleva mujeres a su casa, la golpea y le da una vida miserable. Por eso, el único consuelo de Cecilia es ir al cine del barrio obrero a ver películas románticas como las que caracterizaban al cine norteamericano de los años treinta. Entre esas películas está una comedia sin ningún valor, que lleva el nombre antes mencionado, realizada por un equipo de producción y dirección de última categoría. Ella es una muchacha tímida, romántica y dulce, a quien la evasión del cine le ha alterado la mente haciéndole perder el sentido de lo real. Tal sería una explicación plausible al hecho de que su fascinación por el personaje de Tom Baxter, cuya **Rosa púrpura del Cairo** ha visto cinco veces, provoca que éste se salga de la pantalla para fugarse con ella. El hecho puede ser considerado como la simple proyección subjetiva de una pobre muchacha soñadora, pero es presentado como un acontecimiento que ocurre objetivamente y del cual todos los asistentes son testigos.

La transferencia de Baxter al mundo de los vivos va acompañada de la siguiente exclamación: “Dos mil funciones iguales y monótonas me tienen harta...”. La película acaba de ser estrenada de modo que con esas dos mil funciones no se está aludiendo a otra cosa que a los dos mil años que ha durado el cristianismo. El que Tom Baxter sea un personaje de ficción en la película real, en el criterio del realizador, corresponde a Jesús como una figura que sólo tiene una realidad escritural en los evangelios. Pero el que Tom Baxter quiera dejar de ser una

ficción para devenir un ser real, apunta a los intentos de la Iglesia Católica moderna por encarnar a Cristo en la vida cotidiana y muy especialmente en una nueva concepción de la sociedad basada en la justicia y la solidaridad. Se trata del cristianismo social y los peligros que para un sector conservador de la Iglesia han representado las múltiples iniciativas que el clero de avanzada y los laicos han tomado en ese sentido. Tal es la alta peligrosidad atribuida en la película real a este Tom Baxter suelto por el mundo... Confirma esta interpretación el hecho de que acto seguido Tom concurra con Cecilia al lugar en que se ha organizado una olla común en beneficio de los trabajadores cesantes. Entre ellos Tom reparte dinero de ficción (billetes de fantasía). Es una manera de decir que para las verdaderas necesidades de los desamparados de este mundo, Jesucristo no es mucho lo que puede aportar. Coincide con esa secuencia, otra en que Tom y Cecilia entran en una Iglesia. La primera imagen que se muestra en esa secuencia es un Cristo crucificado, ante el cual Cecilia le habla a Tom de Dios. Este parece no entender a qué se está refiriendo Cecilia y le pregunta si se trata de lo que han escrito sobre él los que elaboraron el guión de la película *La rosa púrpura del Cairo*. Ella le responde riendo que no se trata de eso sino que del fundamento y sentido de todo lo que existe. La pregunta aparentemente estúpida de Tom incide justamente en el empeño de Woody Allen por considerar a Jesús como un personaje que solo tiene una realidad literaria; así, los autores del guión (entre ellos un tal Levine, entiéndase "Levi", esto es Mateo) no son otros sino los evangelistas.

Atendiendo a varias cosas que Tom Baxter dice de sí mismo, se establecen otros nexos en el mismo sentido. Tom le dice a Cecilia que él no conoció a su padre (José desaparece del relato evangélico en la infancia de Jesús). Dice que su madre se llamaba Min (atiéndase a la letra inicial) y que su padre, según ella le ha contado, le decía: "Min, tú eres encantadora..." Esta pequeña referencia que alude a María, viuda desde su juventud, contiene además una referencia al ángel de la anunciación quien dice a María: "Has hallado gracia a los ojos del Altísimo"

Tom en otros diálogos con Cecilia le confiesa su amor incondicional; la invita al desierto y le promete que sólo vivirán de amor. La escena tiene lugar en un parque de diversiones clausurado y ambos están sentados en uno de esos carros locos que recorren a gran velocidad accidentados caminos. El carro está detenido y el amor declarado y los proyectos a futuro de Tom, en ese contexto, sólo son quimeras de un paranoico.

En dicho parque de diversiones la cámara insiste en la gran rueda de ferretería detenida contra la pálida claridad del cielo invernal. A Tom le agrada el lugar, aunque a nadie se le ocurriría visitar a menudo un parque de diversiones mecánicas clausurado. Se trata del reino de Dios por venir, en el que todos supuestamente seremos felices... Pero la rueda del tiempo está detenida, y en vano esperaremos el regocijo prometido.

Con estos antecedentes cabe preguntarse ahora quién es Cecilia. Por el significado etimológico del nombre uno puede adivinarlo: Cecilia quiera decir la "ciega", la que está privada de visión. Cecilia, en consecuencia, en esta película de Woody Allen, es la Iglesia, esposa del Mesías, calificada aquí indirectamente de ciega, justamente con el adjetivo con que siempre la Iglesia descalificó a la Sinagoga. Su brutal esposo, Monk, que le da una vida miserable, posee, sin embargo, una sola cualidad, la de advertir constantemente a su esposa que el mundo es muy diferente a las fantasías del cine romántico que le han trastornado la mente. Por eso Monk es el "mundo", en el sentido con que se emplea esta palabra en los evangelios. Con lo cual Woody Allen nos está diciendo que la Iglesia está casada con el mundo y no con su verdadero esposo. Por eso era fatal que en algún momento Tom Baxter tuviera que enfrentarse al pesado y pependenciero Monk, lo cual para mayor evidencia, ocurre a los pies del crucificado en la iglesia a la cual entra Monk, justamente espionando a su esposa en sus aventuras clandestinas. Tom se

presenta ante Monk con entera simplicidad y le declara que está enamorado de su esposa. Monk trata de golpear a Cecilia pero Tom la defiende y ambos se trenzan en un pugilato. Tom de un solo puñetazo deja a Monk tendido en el suelo, pero por esto de que debemos amar a nuestros enemigos, le tiende una mano para reconciliarse con él. Entonces Monk, jugando sucio, como suele decirse, le responde con un rodillazo en los genitales y Tom cae vencido. La referencia evangélica es clara, Jesús enfrentó con coraje al mundo de su tiempo concretado en el sistema teocrático administrado por pontífices, doctores de la ley, fariseos, y por ello, a los ojos de todos, fue vencido en un juego sucio de calumnias y campaña de descrédito hasta ser enjuiciado y condenado a la pena de cruz, pero Jesús salió victorioso por la resurrección. En esta escena, la derrota de Tom Baxter es total en apariencia; muy luego Cecilia que se aproxima a él desesperada, constata que su héroe está incólume y se pone de pie como si nada hubiera ocurrido. Él le dice que así se estila en el cine, y que tal es la ventaja de ser imaginario.

La prostituta que aborda a Tom Baxter en un momento de ausencia de Cecilia dice llamarse Emma, fonéticamente (rima asonante) este nombre remite a Magdalena. La entrada de Baxter al prostíbulo en que trabaja Emma está especialmente concebida para graficar todo lo que en los evangelios se dice de la actitud de misericordia y comprensión de Jesús para con ese desprestigiado gremio. Dentro hay varias muchachas pero sólo a una él le pregunta el nombre. Ella dice llamarse Marta... Lo que en el evangelio de Lucas corresponde al pasaje en que se dice que Jesús entró a la casa de una mujer llamada Marta. Las proposiciones que varias de ellas le hacen él no las entiende. Dice al respecto que en su mente no hay antecedentes para saber qué actividad se desarrolla en esa institución. Finalmente, cuando llega a entender que lo están invitando a hacer el amor, y gratuitamente, él se excusa de no poder aceptar sus proposiciones, porque todo su amor es para Cecilia. Entonces Emma exclama: “Este muchacho es conmovedor; me pregunto si habrá en el mundo otro igual a él”. Esa exclamación de Emma viene precedida de una deshilvanada reflexión que Tom hizo sobre el misterio de la existencia, la maravilla y el “milagro” de la concepción (eso, dicho entre prostitutas causó cierta aflicción a algunas de ellas).

En lo que se refiere al atuendo de Tom Baxter que nunca cambia, es preciso hacer notar que el cucalón que jamás sale de su cabeza, y que he interpretado como una parodia de la aureola de santidad, en tres ocasiones Tom se lo quita. Esas tres ocasiones coinciden con actos que podrían ser juzgados como reprobables por la moral convencional. La primera, cuando Tom le declara su amor a Cecilia y la alienta a que abandone a Monk. La segunda, es cuando pelea a puñetazos con Monk frente al crucifijo. Y la tercera, muy reveladora, ocurre cuando Tom inocentemente trata de pagar la cuenta del restaurante al que invitó a Cecilia con dinero de fantasía. El mozo que recibe los falsos billetes le insinúa que se está burlando de él, a lo que Tom responde diciéndole que se deje el treinta por ciento (alusión a las treinta monedas que Judas recibió como paga por su traición). Cecilia muy azorada por la situación, le hace ver a Tom que su dinero cinematográfico no vale en el mundo real. Entonces Tom decide huir del restaurante sin pagar la cuenta. En ese momento él se quita el cucalón por un instante; la cámara entonces realiza una toma del incidente desde una distancia de unos veinte metros, justamente para mostrar a Tom con los brazos extendidos en cruz. Tal fue su última cena, después de la cual vendría la crucifixión.

Las andanzas de Tom Baxter y su fuga de la película dejan la función inacabada y parte del público se queda en la sala para contemplar muy complacido cómo los demás actores del filme dialogan entre sí y con la gente que ha permanecido en la sala. El fenómeno ocurrido en esta película es calificado de milagro por algunos, pero el desprestigio del productor Raoul Hirsch es grande, por lo cual manda a llamar al actor que caracteriza a Tom Baxter para que vea la manera de controlar a su propia creación.

El actor en cuestión tiene en la película el nombre de Gil Shepherd. Aparece vestido de blanco en un balneario, donde una periodista lo está entrevistando. Al ser informado de lo ocurrido se traslada a Nueva Jersey para contactar a su personaje y obligarlo a volver a la pantalla. Como todo ocurre en invierno Shepherd lleva un largo sobretodo, sombrero y una larga bufanda colgando al cuello. Dentro del juego simbólico de la película, el personaje representa al pontífice de Roma. Le inquieta que Baxter ande suelto por el mundo, porque eso puede comprometer su carrera que está despegando, vale decir, el prestigio del papado como instancia de poder dentro de la Iglesia que se sostiene en la medida que Jesús sigue siendo una figura escritural y sacramental, administrada por la jerarquía eclesiástica. Si Jesús pretende ser algo más, el papado se inquieta y procura que el peligroso personaje vuelva a ser lo que ha sido siempre.

Como Shepherd y Tom Baxter son la misma persona, el actor no le queda otro recurso para obligar al personaje a volver a la pantalla, que disputarle el amor a Cecilia. Así, el actor seduce a la pobre muchacha que queda deslumbrada al conocerlo pues ha visto todas sus películas y lo admira. Se trata de una pobre mujer de clase obrera pero que posee una cultura cinematográfica sorprendente y puede hasta darle consejos de actuación a Shepherd. Éste, que es un pobre actorcillo de cuarta categoría, queda a su vez deslumbrado por lo que Cecilia sabe en materia de cine.

Cuando entran en confianza, Shepherd confiesa a Cecilia que él ha sido un chofer de taxi, y más tarde, en una casa de música donde se venden instrumentos, ambos cantan una canción de los años veinte. Así la película se ajusta más al currículum de Juan Pablo II, quien fue trabajador, actor y músico.

El enfrentamiento de Baxter y Shepherd se produce en el parque de diversiones donde el personaje parece haber establecido su domicilio en el mundo. Allí el actor amenaza a Baxter con el FBI y se retira. Baxter entonces se da cuenta que el mundo real de Shepherd es más poderoso que él, por lo que decide volver a la pantalla, pero esta vez transfiriendo a Cecilia al mundo ficticio del celuloide. Allí su dinero de fantasía tiene valor, por eso en la secuencia siguiente vemos a la pareja pasar una noche “de película” visitando diversos lugares de diversión, comiendo, bebiendo y bailando... Pero antes que eso ocurra, la vuelta de Tom a la película es muy celebrada por los demás actores quienes reciben a Cecilia sin inquietarse mucho por su diferencia esencial con ellos, pues la muchacha se ha descolorado volviéndose como todos, una imagen en blanco y negro, y mostrándose, además, muy complacida de entrar efectivamente en el mundo de sus sueños. Por lo que sigue de la película interrumpida sabemos que Baxter con sus anfitriones de Nueva York debían irse esa noche a un cabaret llamado Copacabana donde canta una mujer llamada Kitty Heins, de la que Tom debía enamorarse y hasta casarse con ella. Luego se los ve llegar a todos al suntuoso salón del Copacabana donde son atendidos por el *maitre* que los conduce a la mesa de siempre, pero esta vez se le advierte que no son seis como está previsto, sino siete, pues Cecilia ha venido del mundo real a sumarse al grupo. El *maitre* entonces le dice a Tom que al parecer él está cambiando el libreto.

Sentados en la mesa, incluida Cecilia entre ellos, Kitty Heins se presenta en el escenario y canta una canción en cuyo texto se dice “una rara manera de amar es la nuestra...” Se dice además que los curiosos miran nuestro idilio sin entender. Después el refrán dice que dejemos de preocuparnos del día de mañana y vivamos el momento sin inquietarnos por el modo en que todo esto ha de terminar (un pasaje del “Sermón del Monte” del evangelio de Mateo).

Kitty Heins es alta y muy delgada, cabellos negros, vestido negro, facciones y complexión huesuda. Justamente en un momento en que Cecilia, que no entiende porqué Tom se ha enamorado de ella, le recuerda que debe casarse con Kitty Heins, a lo que Tom responde: “No, ya no me casaré con ella, es muy huesuda...” Con este personaje nos aproximamos a la parte

macabra de la película. Kitty Heins es la muerte y Jesús, según el mensaje de la película, debe casarse con ella; es decir, que el destino de Jesús es morir y terminar como realidad. Pero él buscó sobrevivir en la Iglesia, por eso él decide cambiar a Kitty Heins por la ciega, esto es Cecilia quien simboliza aquí a la Iglesia, el cuerpo místico de Cristo. Aunque el intento, según el mensaje del filme, fracasa, pues esa forma de supervivencia sólo transfiere la realidad que Jesús pudo tener a la institución eclesiástica administrada por la jerarquía episcopal encabezada por el pontífice de Roma. Por eso, en el enfrentamiento de Gil Shepherd con Tom Baxter, aquel le dice: “Yo te hice salir de las páginas escritas y te di realidad vuelve a la pantalla y no arruines mi carrera”

La escena en que Kitty Heins después de cantar se acerca a la mesa en que está Tom con sus amigos, se extraña por la presencia de Cecilia, pregunta quién es y Tom le dice que es su prometida. Uno de los comensales le advierte que ella es “real”. Kitty Heins entonces aproxima su mano y la toca levemente, luego da un grito y se desmaya. Es un logro cinematográfico realmente genial de Woody Allen. El significado es claro, la muerte que debía devorar a Jesús se desmaya al verse descolocada por la Iglesia en la que Jesús debía sobrevivir.

Tom, entonces, ante el escándalo de lo que acaba de ocurrir por su causa, se lleva de ahí a Cecilia, y el *maître* nuevamente le hace ver que está confundiendo todo el argumento. La primera vez que el *maître* le reprocha esto a Tom tiene un simbolismo relacionado con el significado de los números; así, el cambio de seis, de procedencia judaica (las seis puntas de la estrella de David) por el siete de procedencia cristiana (los siete dones del Espíritu Santo) se compagina bien con el segundo reproche que el *maître* hace a Tom de estar alterando el libreto: “Ahora cada uno por su cuenta”: vale decir, queda abolida la Ley de Moisés y los cristianos viven en lo que en el Nuevo Testamento se llama la “libertad de los hijos de Dios”

En la noche de juerga de Tom y Cecilia, en el imaginario mundo del celuloide, se destaca como figura central una copa que es rebalsada por la espuma del champagne. En el contexto de lo ya aclarado acerca del simbolismo de todos estos recursos, queda claro que se trata del cáliz de la última cena. Cáliz de la Nueva Alianza de Dios con los hombres en la sangre de Cristo. Por eso inmediatamente después, por la ventana trasera de un taxi, se ve a Tom que abraza a Cecilia.

La fiesta termina en el departamento de los turistas que invitaron a Tom en Egipto. La pareja feliz llega antes que los otros invitados. La pregunta de Cecilia a Tom acerca de dónde andarán y la respuesta de Tom, en el sentido de que deben andar por ahí, es una cita de la película *Pinocho* y a Walt Disney. La fiesta en la Isla de los Juegos ha terminado, Pinocho y Polilla son los únicos que se quedaron rezagados jugando billar en un salón. Entonces Pinocho pregunta “¿dónde andarán los otros?”, a lo que Polilla responde “por ahí deben andar”. Recurso irónico muy del estilo de Woody Allen. Luego aparece Gil Shepherd en la sala y llama a Cecilia. Ambos salen de la pantalla y se enfrentan al actor. El actor pone a Cecilia en la estacada al obligarla a elegir entre él que es real y Tom que es imaginario. Los actores desde la pantalla alientan a Cecilia a que dé una respuesta a favor de uno o de otro, para que el incidente termine de una vez y Tom vuelva a la pantalla. Pero la mujer más joven del equipo le aconseja que escoja a Tom porque él es “perfecto”. Cecilia, entonces pide perdón a Tom diciéndole además que el mundo en que él vive siempre las cosas terminan bien, y se va con Gil Shepherd. La banda sonora hace sonar una melodía melancólica. Tom entra nuevamente en el blanco y negro y mirando hacia atrás por última vez desaparece por el lado izquierdo de la pantalla (el lado siniestro, es decir el lado de la muerte, porque deberá casarse con Kitty Heins).

Shepherd ha prometido a Cecilia llevarla a Hollywood y ésta le cree. Su próxima creación será la vida de Lindberg el aviador que atravesó por primera vez el océano Atlántico, solo y en un avión de una hélice.

Cecilia vuela a su casa a preparar la maleta que tantas veces hizo en vano para escapar del infierno en que ha vivido sumida junto a Monk. Pero esta vez llena de entusiasmo y coraje, como ocurrió en la iglesia cuando Tom y Monk se trenzaron en una riña, se niega a seguir a su marido. Esta vez ella le hace frente de nuevo y le dice que al fin ha encontrado a alguien que la ama y que se va a ir con él de todos modos. Monk ensaya todos los medios a su alcance para disuadirla, pero no lo logra. Ella parte mientras su marido le dirige la advertencia de siempre en lo que se refiere al mundo real. Pero cuando Cecilia llega a la puerta del cine donde debía encontrarse con Shepherd, el administrador le dice que ya todos se fueron incluido Gil Shepherd... Ella se da cuenta de que una vez más la "realidad" le ha jugado una mala pasada. Entonces el administrador le anuncia la próxima película que se estrena ese mismo día, la célebre **Top Hat** de Fred Astaire y Ginger Rogers. Le dice que es más alegre y más romántica. Ella compra una entrada y se sienta toda llorosa en su butaca. Se supone que en ese breve lapso ha pasado la hora y media de duración de esa película, por un corte que Woody Allen insertó para mostrar a Shepherd vestido de blanco sentado en un avión, muy pensativo y, si se quiere, muy melancólico, por el reproche que en ese momento se hace a sí mismo de haber engañado a la pobre muchacha. La película no habría perdido nada sin ese breve episodio, que en el contexto filmico hasta podría ser considerado como una obviedad de mala clase. Con todo, el propósito de ese corte que nos introduce en el avión que lleva de vuelta a Shepherd a Hollywood está ahí para confirmar subliminalmente que Shepherd representa aquí al pontífice romano, hombre vestido de blanco que se desplaza por el mundo en avión. Mientras tanto, Cecilia en la sala de cine llora su desventura, pero lentamente va levantando la vista hacia la pantalla. Al fin, la deslumbrante escena en que Fred Astaire lleva a Ginger Rogers a un templo del amor donde realizan ambos una danza feérica, la distrae de su pena y la introduce nuevamente en el mundo de ilusión en que ha vivido siempre, casada con el monstruo de Monk.

El mensaje metafórico no puede ser más demoledor. La Iglesia sigue casada con el mundo, y aquel que reemplazó a su verdadero amado, es decir el Santo Padre de Roma, no la auxilia en su desgracia y la deja estar anclada en esa normalidad institucional sin destino.

Es interesante hacer notar también que en la banda sonora, tanto al comienzo como al final, se escucha la voz de Fred Astaire que canta la canción "Heaven", esto es vengo del cielo y al cielo vuelvo.

MARLENE DIETRICH Y EL RACISMO NAZI

En la larga serie de películas que protagonizó Marlene Dietrich hay una llamada **Ángel**, producida por Ernest Lubitsch en 1937, con la actuación de Melvyn Douglas y Herbert Marshall. Un pequeño drama de infidelidad conyugal en el cual la protagonista se mueve entre la lealtad debida a su legítimo esposo, un lord de apellido Barker, y la atracción que ejerce sobre ella un apuesto caballero inglés caracterizado por Melvyn Douglas. Lord Barker (Herbert Marshall) es un político exitoso a quien se le ha confiado una alta misión de política internacional, dos años antes de la segunda guerra mundial; y el caballero inglés en cuestión caracterizado por Melvyn Douglas, bajo el nombre de Sir Anthony Halton, es un vividor elegante que parece disfrutar de una existencia acomodada y que en la película es presentado como la contraimagen del prestigioso y austero Lord Barker, hombre demasiado ocupado en asuntos de política internacional como para satisfacer las ansias de felicidad de su bella esposa.

La película es excelente y sobre ella se puede decir todo lo bueno que la crítica puede decir ante una verdadera creación cinematográfica. Con todo, observada la película con criterio

no específicamente cinematográfico, sino como un producto cultural inserto en un momento histórico crítico para Europa, se observan en su desarrollo elementos de acción que remiten a un plano de significación diferente al de la narración directa de la película, en la cual se percibe hasta qué punto estaba al rojo vivo, en Inglaterra dos años antes del estallido de la segunda guerra mundial, la cuestión racial planteada por la Alemania nazi.

Se trata de un tema que de hecho ha sido sepultado en el olvido para no comprometer el honor de los ingleses... lo cierto es que el mito racial nazista que proclamaba olímpicamente la superioridad de la raza aria, tuvo su origen más próximo en Inglaterra y de ahí pasó a Alemania, entre otras razones por el entusiasmo con que el mismo Keiser Guillermo recibió las teorías racistas inglesas. Ya en tiempos de la primera guerra mundial, la teoría de la superioridad aria había tomado cuerpo en las fuerzas armadas, la aristocracia y la burguesía de Alemania. Hitler no fue más que el heredero de esa ideología y su principal promotor.

Lo que puede comprometer el honor de los ingleses en este asunto, fue posteriormente denunciado en una película llamada **Lo que queda del día**, protagonizada por Anthony Hopkins, en la cual se muestra la buena acogida que en cierto sector de la clase alta inglesa tuvieron las teorías racistas del nacionalismo alemán. El personaje central de la nobleza británica que representó esa tendencia pro nazi en la Inglaterra de entonces fue Lord Hamilton, quien en la cinta protagonizada por Anthony Hopkins aparece con un nombre cambiado, pero que en la película **Ángel** es mencionado por su verdadero nombre, aunque tangencialmente y en un pasaje sin significación aparente. Y es a este Hamilton a quien recurrió el nazi Rudolf Hess cuando huyó de Alemania hacia Inglaterra en plena guerra. El por qué de esta insólita gestión de Hess se ha mantenido en secreto hasta hoy y será revelado, según se ha dicho, después del año 2020, es decir, cuando estén muertos todos los implicados... ¿implicados en qué? Cabe preguntarse, y la respuesta a estas alturas de la historia resulta obvia, esto es, en el complot racista de un sector influyente de Inglaterra para aliarse a la Alemania nazi.

La película **Ángel** de Ernest Lubitsch se sitúa en el corazón mismo de ese drama, y el drama en sí no es más que un pretexto para pasar un mensaje bien preciso dada la posición vacilante de Inglaterra, entonces visible en la actitud dubitativa, en apariencia, del primer ministro, Lord Chamberlain.

Este Lord Barker aparece aquí casado con una "extranjera", no sé precisamente la nacionalidad de Lady Barker, pero se dice que entre sus encantos se encuentra un leve acento extranjero. Los planes que el lord y su esposa hacen de pasar vacaciones en Viena y los permanentes recuerdos que ambos hacen de sus pasados viajes a esa ciudad, insinúan que se trata de una mujer procedente de Austria (cuna del nazismo).

Por otra parte, hay en la película una permanente referencia a la ciudad de París, a la que periódicamente Lady Barker viaja para comprar ropa. En esa ciudad, una gran duquesa rusa en exilio ha instalado un "salón", según su modo de llamarlo, el cual no es más que una suntuosa casa de cita a la que gente de clase alta concurre para encuentros amorosos de ocasión. Es a ese salón al que Lady Barker, aprovechando la ausencia de Lord Barker, va en busca de diversión, hastiada de la vida de confinamiento y abandono a que su marido la ha reducido por sus múltiples ocupaciones, y es allí donde ella se encuentra con Sir Anthony Halton. Cenar juntos y de inmediato se desata el romance que sólo durará una noche.

Llama la atención, desde el principio de la película, una cierta tendencia a dejar a los franceses en mala postura, lo cual es patente en una conversación desagradable que Halton sostiene con un taxista parisino, y en una ridiculización que él hace de los principales monumentos de la ciudad luz, incluida la catedral de Notre Dame. Durante la secuencia de la cena de Halton con Lady Barker en un restaurante se echa de ver que la gente que ocupa las

otras mesas son todos de cabellos negros y aspecto un tanto desgarbado, en tanto que la pareja que forman Halton y Lady Barker, mediante una iluminación especial, resplandecen como si fuesen figuras de oro. En un momento él le pregunta a ella si no tiene curiosidad por conocer su nombre e identidad; ella se niega, respondiendo que su sola presencia le basta para saber todo sobre él. Este le pregunta qué es lo que ella sabe en concreto sobre su persona y ella se limita a hacer una descripción de su físico que no es otra que la de un ario puro.

Después de esta experiencia galante, Halton queda locamente enamorado de Lady Barker, ignorando todo de ella, hasta su mismo nombre; por eso él desde entonces comenzó a referirse a ella con el apodo de Ángel. Ella desaparece y él no la vuelve a ver hasta que, por un azar de la vida política, Halton se encuentra con Lord Barker.

Este encuentro tiene lugar en una cena de políticos, entre los que se menciona al pasar al embajador de Argentina. Ambos se reconocen como antiguos compañeros de regimiento en la primera guerra mundial, y hacen recuerdos muy gratos de una estancia en París donde compartieron una misma amante francesa, una modista de apellido aristocrático, nieta de un príncipe de los tiempos de Napoleón, tema que insensiblemente introduce al espectador en el pasado de Francia, cuando ese país era la primera potencia militar de Europa, justo para dejar en claro que en los años treinta Francia era ya un país de escasa influencia. En ese sentido, el recurso visual de la gente desgarbada y morena en el restaurante de París, en contraste con el tipo marcadamente nórdico y la distinción de Melvyn Douglas y Marlene Dietrich, conlleva la intención de resaltar el lazo racial que une al mundo germano con el pueblo inglés, y a disuadir subliminalmente a los ingleses de establecer una alianza estrecha con los franceses, porque son, por así decirlo, de "otra raza" (*an other class of people*). La misma tendencia se percibe en **Lo que queda del día**, poniendo en ridículo constantemente al delegado de Francia (de tipo racial latino, gordo y achacoso) a las conversaciones confidenciales que se llevan a cabo en el castillo de los Hamilton entre ingleses y nazis.

El encuentro de Barker y Halton desemboca en una invitación a su casa a cenar, en la cual Halton, para su gran sorpresa, reencontrará a su "Ángel" (breve alusión a la célebre película **El Ángel Azul** protagonizada por Marlene Dietrich). Toda la secuencia de la cena en casa de Barker ha sido concebida obviamente para facilitar el encuentro a solas de Halton y Lady Barker, lo cual se produce gracias a dos largas llamadas telefónicas dirigidas a Barker, al parecer, por políticos ingleses; detalles que en el drama no parecen cumplir otra función que la de simples recursos para el desarrollo de la acción. Sin embargo, la segunda de ellas muestra directamente a Barker hablando por teléfono un tiempo suficientemente largo como para entender que en esas conversaciones a distancia hay algo más. En esa segunda conversación Barker pregunta si Lord Hamilton se encuentra allí, la respuesta es afirmativa, por lo que él pide entonces que se ponga al teléfono porque quiere escuchar directamente de él algo sobre una reunión que se va a realizar y a la que Barker no irá, confiando en el criterio de Hamilton.

Después de esas conversaciones, Barker queda visiblemente inquieto y tanto que posteriormente decide asistir a la mencionada reunión, por lo cual debe postergar el compromiso con su esposa de llevarla una semana a Viena, en viaje de placer.

Pero el encuentro de Halton a solas con Lady Barker fue una decepción grande para él, pues ella se negó a identificarse con aquella mujer angelical que él conoció en París. Él, sin embargo, insiste en la necesidad de volverse a ver, y antes de separarse alcanza a decirle que en un día determinado y a una hora precisa estará esperándola en el salón de la duquesa en París.

La urgencia de Barker por asistir a la reunión con Hamilton y la necesidad de postergar el viaje de placer a Viena, es lo que decide a Lady Barker a concurrir a la cita de Halton, pero

Lord Barker, por un asunto de pasajes de avión llega a enterarse de que ella ha estado viajando a París sin que él lo sepa, lo cual lo pone en la pista de la conducta secreta de su esposa.

Barker al congeniar tanto y tan súbitamente con Halton desde que ambos se reconocieron como antiguos camaradas de armas, recibe de éste la confianza de su súbito amor por una desconocida a quien solo puede llamar "Ángel" por ignorar todo de ella. El asunto es hablado en presencia de ella en una tensa conversación que se genera durante la cena, entonces ella coquetamente exige a Halton que haga una descripción física de Ángel, en la esperanza de que con eso aleje toda posibilidad de que su marido sospeche de ella. Halton consiente en ayudar a Lady Barker en esta estrategia y describe a una mujer de tipo latino, con ojos pardos y cabellos negros.

Pero Barker al enterarse de que su esposa aprovecha su ausencia para llevar una vida que solo a ella pertenece, decide no asistir a la reunión con Hamilton y viaja ese día a París para espiar a su esposa concurriendo él también al salón de la duquesa, cuya referencia conoce por las confianzas que Halton le hizo acerca de su furtiva aventura amorosa en París. Allí la duquesa, recibe a Lord Barker quien le comunica su deseo de conocer a una mujer que un amigo suyo encontró en su salón y sobre la cual no tiene otra referencia que el sobrenombre de Ángel. La duquesa finge no saber nada sobre esto, pero no puede impedir finalmente que los tres implicados en el triángulo amoroso se encuentren.

El diálogo que Barker sostiene con su esposa es para él una derrota moral completa... Él le dice que ha venido a París para saber si la famosa "Ángel" tiene cabellos negros o rubios. Y ella le responde que antes él nunca faltaba a una reunión política y que por eso ella siempre ha sido postergada y ahora, él deja los graves asuntos internacionales sólo por saber si una mujer en París tiene los cabellos rubios o negros. Barker queda sin respuesta y apabullado por la reprimenda de su esposa cuyo confinamiento y abandono él llega a comprender al fin.

Se entiende que el coraje de ella al enfrentar a su marido se debe a que en ese trance está dispuesta a jugarse su destino cualquiera sea el resultado. Y el resultado es que después de una invitación de su marido a cambiar de vida, reconociendo tácitamente su responsabilidad en el drama, y a pasar vacaciones en Viena, ella lo sigue, abandonando la loca posibilidad de unir su vida a un seductor cuyo encanto personal no era garantía suficiente para iniciar una nueva vida, frente a la valía moral de su legítimo esposo.

La verdad es que en la maraña de este drama se han utilizado los elementos de una trama subliminal con una habilidad verdaderamente magistral. Barker, el representante de esa elite inglesa que entonces dudaba si seguir las directrices del nacional socialismo nazi o aliarse con Francia para enfrentar a tan peligroso caudillo como lo era Adolfo Hitler, va a París dejando pendiente asuntos graves que reclaman su presencia, sólo por saber si finalmente la alianza es con la rubia o la morena.

El desenlace contiene un respuesta simbólica que en ese tiempo pudo parecer viable a un sector distinguido de Inglaterra, pues Barker se va con la rubia a Viena, cuna del nazismo.

La banda sonora, hábilmente establece un contraste entre dos melodías que representan una a Francia (romanza ejecutada por un violinista en la secuencia del restaurante de París) y otra que representa a Austria y que es obviamente un conocido valse de opereta vienesa, la cual, por así decirlo, triunfa sobre la otra, pues era el mismo Lord Barker quien la ejecutaba al piano.

Se entiende que Barker, al irse en un viaje de placer con su esposa a Viena, no asistiendo a una reunión política cuyo resultado era de sumo interés para él y para el destino de Inglaterra, es porque ha dejado todo en manos de Hamilton, porque confía en su criterio... La misma simbología del desenlace está acentuando el alcance real de estos hechos apenas insinuados.

He podido informarme que Marlene Dietrich se declaró expresamente antinazi. Si eso es efectivo, cabe preguntarse si ella conocía el mensaje real de esta película para la cual su figura era de suma importancia. De haberlo sabido, sus declaraciones no tienen fundamento. Sea como fuere, la complicidad de la dirección con dicho mensaje, abre la posibilidad a muchas conjeturas que no es el caso considerar aquí...

Y si la película refleja las inquietudes que afectaban a un sector importante de la clase alta inglesa antes de la segunda guerra mundial, en lo que se refiere a influir con el cine subliminalmente para estimular en los ingleses un distanciamiento respecto de los franceses, el primer interesado en ello ha sido siempre Estados Unidos que reconoce en Francia un adversario cultural, el único quizás, que tiene una base ideológica sólida para criticar el *american way of living*, y las pretensiones expansionistas norteamericanas.

CONCLUSIÓN

Al comienzo de este trabajo procuré diferenciar bien los ámbitos y niveles de reflexión de la crítica de cine y la hermenéutica que busca hacer consciente los mensajes subliminales que suelen introducirse en las creaciones cinematográficas. El resultado de ese tipo de análisis, que puede apreciarse en los comentarios de las tres películas escogidas para ese efecto, podría dar pie para afirmar que se trata de un tipo de crítica también, que tendría sus fundamentos teóricos propios y sus conclusiones también propias, lo cual debería ser considerado como un aporte que permite juzgar al cine desde otras perspectivas.