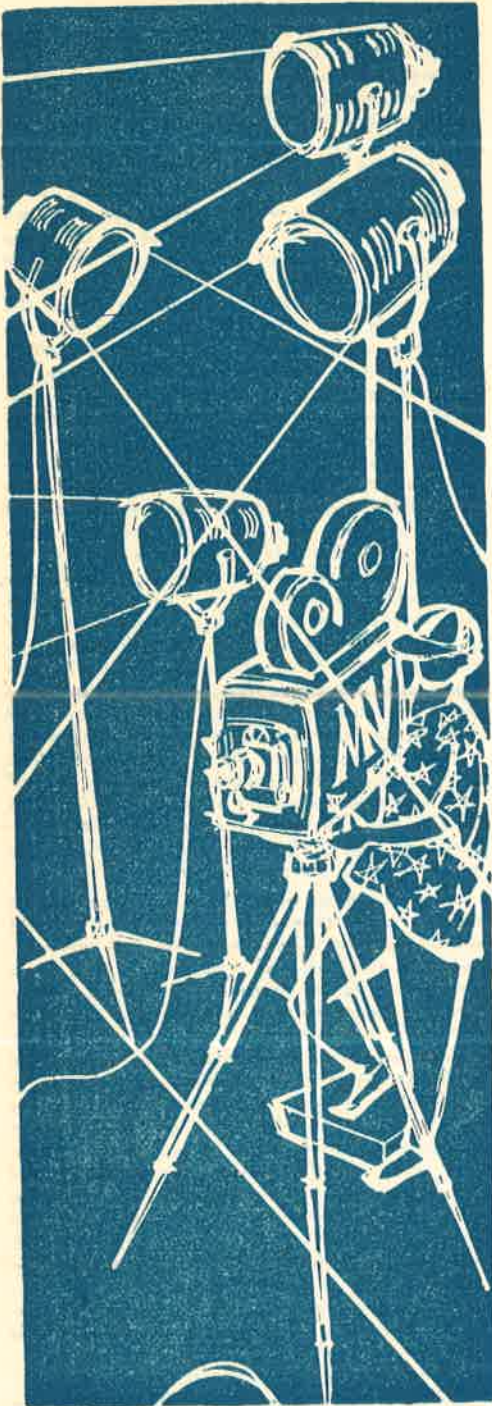


EL PECADO EN LA PANTALLA

José M.^a de Vera, S. I.



EL pecado es un hecho real, *constitutivo* de la vida humana. Su importancia no es sólo trascendente. La presencia del pecado invade las esferas de la actividad humana, desde la más alta —el mundo personal e impenetrable de la conciencia— hasta las actividades que parecen radicalmente ajenas a las preocupaciones teológicas (¿Se daría, por ejemplo, un cuerpo de policía en un mundo donde el pecado no estuviera presente?).

Si abrimos, pues, los ojos a esta realidad de la vida humana impregnada por la presencia del pecado, y, por otra parte, si concedemos que es inevitable la comunión de arte y vida real, no podremos menos de reconocer la importancia del problema que plantea el pecado en el arte.

Teóricamente no repugna con una ética ortodoxa la representación del mal en cualquiera de sus formas, con tal que esté sometida a un supremo valor ético. Hay auténticas obras de arte que contienen, por ejemplo, elementos sexuales incitantes. Un juicio correcto no puede detenerse únicamente en esos elementos a la hora de valorar el conjunto. No se pueden calificar de impuros los desnudos de Miguel Angel en la Sixtina, y sería intolerablemente puritano y malévolo un juicio moral desfavorable sobre ciertos pasajes bíblicos en los que se relatan minuciosamente las pasiones de los hombres. Los desnudos de Miguel Angel pregonan al-

tas virtudes, y los relatos bíblicos condenan paladinamente la perversidad. En esta sumisión ética está el límite de la representación del mal. Es imprescindible que la escala de valores se mantenga en toda su integridad, de modo que el vicio aparezca como tal y no se le camufle con apariencias de bien. Por otra parte, no es necesario que en la exposición dramática, el valor ético positivo —la virtud— triunfe siempre. El fracaso *temporal* de los que encarnan la virtud puede contribuir a “una más profunda comprensión de la vida, de la recta dirección” (Pío XII, a los cineastas de Roma, AAS, 28 Oct. 1955).

Dejemos sentado que la mera presencia del pecado en la pantalla no implica una condenación moral de una película. En las manos del realizador está el dar valor positivo o negativo a esa presencia. Quisiera aclarar este punto con dos ejemplos, a mi juicio, reveladores. Uno de ellos es “Gervaise” la obra de Zola llevada a la pantalla por René Clement, el realizador de “Juegos prohibidos”. En Japón mereció los honores de “la mejor película del año”. El otro ejemplo es “La Strada” de Fellini. En ambas películas es palpable la presencia del pecado. En ambas el núcleo lo constituye la presencia de una figura femenina que derrocha sacrificio y generosidad por hombres incapaces de apreciarlo. A pesar de las diferencias en el desarrollo, creemos que en el fondo es un mismo tema. Analicémoslas brevemente.

En la película de Clement, la protagonista, hundida por inmensos infortunios, cansada de luchar, se rinde. Se la ve por última vez en la taberna, derrotada, con la mirada perdida en el infinito. La magistral interpretación de María Schell hace aún más desgarrador ese final. “Gervaise” es una película demoledora, si no por otras razones —y aun pasando por alto escenas donde se ha cargado de un modo casi insoporrible el acento naturalista de Zola— por ese final descorazonador e inmoral.

En “La Strada”, Fellini no ha sido parco en mostrarnos el egoísmo, la bru-

El segundo problema acerca del contenido del film ideal, de acción, se refiere a la representación del mal: ¿está permitido elegir, y por qué cautelas se debe tratar el mal y el escándalo, que sin duda tiene una parte tan importante en la vida del hombre? Ciertamente, ésta no podría comprenderse, al menos en los grandes y graves conflictos, si se cerrasen los ojos a las culpas que son con frecuencia su causa. La soberbia, la ambición desmedida, la avidéz de poder, el deseo de riquezas, la infidelidad, la injusticia, la disolución, son desgraciadamente los rasgos del rostro y de las acciones de muchos, y la historia está amargamente entrelazada de ellos. Pero una cosa es conocer los males, preguntando a la filosofía su explicación y sus remedios; otra, hacer de ellos objetos de espectáculo y de distracción. Ahora, dar forma artística al mal, describir su eficacia y su desarrollo, sus vías manifiestas u ocultas, con los conflictos que engendra o a través de los cuales avanza, tiene para muchos una fascinación casi irresistible. Se diría que en lo tocante a narración y a representación, muchos no sabrían encontrar en otro lugar la inspiración artística ni el interés dramático, sino en el reino del mal, aunque sea únicamente como fondo del bien, como sombra de la que brota más limpia la luz. A esta actitud psíquica de muchos artistas corresponde una análoga en los espectadores, de la que ya hemos hablado. Ahora bien, ¿puede un film ideal tomar como contenido un tal objeto? Los más grandes poetas y escritores de todos los tiempos y de todos los pueblos se han ocupado de esta difícil y cruda materia, y lo harán también en el porvenir.

Una respuesta negativa a tal pregunta es natural, siempre que la perversidad y el mal se ofrezcan por sí mismos: si el mal representado, es aprobado, al menos de hecho; si es descrito en forma excitante, insidiosa, corruptora; si se presenta a aquellos que no están en grado de superarlo o de resistirlo. Pero cuando no se da ninguno de estos motivos de exclusión, cuando el conflicto con el mal, y también su victoria pasajera en relación con todo el conjunto sirve para la más profunda comprensión de la vida, de su recta orientación, del control de la propia conducta, del esclarecimiento y consolidación en el juicio y en la acción, entonces tal materia puede ser elegida y entrelazada, como parcial contenido, en la acción total de film mismo. Se aplica a esto el mismo criterio que debe sobreenentenderse en todo género artístico semejante: la novela, el drama, la tragedia, y toda otra obra literaria.

También los Libros Sagrados del Viejo y del Nuevo Testamento, como fiel espejo de la vida real, albergan en sus páginas narraciones del mal de su acción e influjo en la vida de

los individuos, de las familias y de los pueblos.

También ellos dejan penetrar la mirada en el mundo íntimo, a menudo tumultuoso de aquellos hombres, cuentan sus caídas, sus levantamientos o su fin. Aun siendo rigurosamente histórica la narración, sigue frecuentemente el desarrollo propio de los dramas más fuertes, y toma los colores oscuros de la tragedia. El lector acusa el golpe del singular arte y de la viveza de las descripciones, que, aun únicamente bajo el aspecto psicológico, son incomparables obras maestras. Basta recordar los nombres: Judas, Caifás, Pilato, Pedro, Saulo. O bien de la época de los Patriarcas: la historia de Jacob, los sucesos de José en Egipto, en casa de Putifar; de los Libros de los Reyes: la elección, reprobación y trágico fin de Saul; o bien la caída de David y su arrepentimiento; la rebelión y muerte de Absalón; y otros innumerables acontecimientos.

Allí el mal y las culpas no están disimulados por velos engañosos, sino contados como sucedieron en realidad; y, sin embargo, también aquella porción del mundo contaminado por la culpa, está rodeada de un aura de honestidad y pureza difundida por el que, aunque fiel a la historia, no exalta ni justifica, sino evidentemente estimula a condenar la perversidad; de tal manera la verdad cruda no suscita impulsos o pasiones desordenadas, al menos en personas maduras.

Al contrario: el lector serio se hace más reflexivo, más clarividente; su ánimo, replegándose sobre sí mismo, es inducido a decirse: «cuidado, no caigas tú también en la tentación» Gal 6, 1; «así estás en pie, ten cuidado de no caer» (1 Cor. 10, 12).

Tales conclusiones no son sugeridas únicamente por la Sagrada Escritura, sino que son también patrimonio de antigua sabiduría y fruto de amarga experiencia.

Concedamos, pues, que también el film ideal pueda representar el mal: culpa y caída; pero que lo haga con serias intenciones y con formas convenientes, de manera que su visión ayude a profundizar el conocimiento de la vida y de los hombres y a mejorar y elevar el espíritu.

Huya, pues, el film ideal de toda forma de apología y más aún de apoteosis del mal, y demuestre su reprobación en todo el curso de la representación, no sólo al fin, que llegaría con frecuencia demasiado tarde, es decir, después que el espectador ha sido ya seducido y perturbado por malos incitamentos.

Tales son las consideraciones que intentá-bamos exponer sobre el film ideal con relación al objeto, es decir al contenido.

Pro XII: Discurso al Congreso Internacional del Cine, Roma 1955
AAS (1955) 822-824.

talidad y los accesos de ira de Zampanon. Incluso nos 'muestra' un homicidio. Pero el final es profundamente purificador y en él se lleva a cabo una revalorización ética impresionante. Zampanon sale borracho de la taberna. Su brutalidad parece ir en aumento, en un crescendo de héroe homérico. Pero se acerca al mar, y el contacto físico con el agua le devuelve a la realidad. Quedan sólo unos metros de película, pero le basta a Fellini para darnos, cara al mar inmenso, un Zampanon nuevo. El hombre brutal y egoísta se enfrenta, según la técnica felliniana, con su soledad y su ruina moral. Tendido en la arena de la playa, con unos sollozos virilmente contenidos, los ojos vueltos al cielo, Zampanon nace a una vida nueva. El motivo musical de Gelsomina suena por última vez en el momento en que la bondad, la ternura y el sacrificio de Gelsomina producen su fruto y contagian al inaccesible Zampanon. "La Strada" es una película de indudable valor positivo, no sólo por la figura de Gelsomina y los valores éticos que encarna a lo largo de toda la película, sino principalmente por ese final de mano maestra.

Hasta aquí hemos considerado el problema desde un ángulo teórico-teológico. Nos toca ahora hacerlo desde el punto de vista pastoral. Entramos en un terreno movedido donde intervienen factores difícilmente discernibles a punta de intelecto.

Hemos confesado nuestra admiración por "La Strada" de Fellini. Aun admitiendo un amplio margen para opiniones diversas, creo que nadie le negará una calidad moral sustantiva. Sin embargo, todos estamos de acuerdo en afirmar que no es una película para niños. La razón es obvia. Ante todo es preciso que el espectador sea capaz de captar la interpretación positiva del film. Mostrar una película moralmente buena en la que haya elementos "materialmente" malos, a quienes no tengan capacidad (por falta de hábito fílmico, o de inteligencia, o de sensibilidad artística) para leer el mensaje positivo

que se encierra en tal film, es ciertamente inmoral. (Como sería una acción moralmente responsable entregar la Biblia a un escolar de pocos años o a un hombre rudo, dejándole a su arbitrio la interpretación del libro sagrado).

Hay un caso intermedio, sin embargo. Tratándose de materia relacionada con la castidad*, puede suceder que aun previendo una interpretación ética positiva de la película por parte del espectador, la presentación del mal sea tan vigorosa que prudentemente se tema el que pueda constituir una tentación. Tomemos el caso de "Il Bidone" de Fellini. Personalmente pienso que en las obras importantes de Fellini, además de unos valores artísticos excepcionales, existe un profundo sentido moral e incluso moralizador. "Il Bidone" es una película positiva. Pero tiene dos escenas, una de ellas larga y minuciosa, donde el desnudo femenino resulta hiriente. No es posible dudar que un muchacho de 16 ó 17 años sea capaz de comprender la intención moralizadora del film. La maravillosa escena final no deja lugar a dudas. Sin embargo, yo no aceptaría la responsabilidad de mostrar esa película a jóvenes de 17 años. Aunque en el momento de acabar la proyección sean capaces de formular un juicio correcto y apreciar el tono moralizador de la película, esas escenas vivamente filmadas por Fellini, volverán a revivir en ellos y constituirán, por algunos días, una fuente de tentaciones. El control moral puede sufrir un descalabro.

Por último es inmoral la representación de escenas que en sí no son pecados pero que, por su misma naturale-

(*) El que estas reflexiones se limiten casi exclusivamente al pecado de lujuria no es entrar en algo más hondo y que constituye una nota más general y común de la producción cinematográfica actual, vgr.: el materialismo, frivolidad, egoísmo, hedonismo, no precisamente lujurioso... Tampoco quiere con ello favorecer determinados métodos pastorales incompletos, o aun dañosos, por desproporcionadamente insistentes en materia de lujuria.

za, requieren una intimidad inviolable. Su manifestación —no el acto en sí— es ofensiva para la dignidad humana. Esta salvedad es particularmente importante en materia de castidad. Las llamadas "escenas de alcoba" —suponiendo que se desarrollen entre supuestos esposos y no constituyan en sí ningún pecado— no pueden mostrarse sin una falta seria a la decencia humana y cristiana. Esto, que es obvio cuando se trata de escenas innecesarias incluidas únicamente con vistas al éxito comercial de la película, se intenta a veces justificar invocando las exigencias perentorias del argumento. La respuesta ha de ser tajante: las exigencias artísticas tienen un límite ético. La dimensión estética está subordinada a la dimensión ética, y a nadie le es lícito, en nombre de una exigencia artística, pervertir el orden de los valores humanos.

Hay quien pretende que la experiencia artística y el sentimiento estético son en sí purificadores de los elementos inmorales. (PARKER: *The Principles of Aesthetics*). En teoría podríamos tejer una discusión sutil y complicada sobre este punto un tanto vidrioso. Tendríamos que embarcarnos en las distinciones entre "lo bello" y "lo bueno", y volver a hacer pasar la disputa por viejos cauces. SANTO TOMAS tiene un análisis breve, pero luminoso, en torno a esta cuestión. (*Summa Theologica*, parte primera, cuestión 5 artículo 4). Haciéndose cargo de todas las vicisitudes por las que ha pasado el sentimiento estético en la Historia de la Filosofía, A. ROLDAN ha estudiado con profunda sagacidad la estructura del placer estético. (ROLDAN: *Metafísica del Sentimiento*, Madrid 1956, cap. VII). Dejando a un lado por el momento la solución teórica, abordemos el problema de un modo práctico. Es evidente, en un ejemplo extremo, que los posibles elementos artísticos de "La maja" de Goya son incapaces de anular la sensualidad e indolencia que brotan del cuadro. (Y creo que era Eugenio D'Ors el que afirmaba que el cuadro de la "maja vestida" era el más inmoral de los dos).

Hemos mantenido que hay veces en que elementos 'inmorales' (materialmente inmorales en este caso), están de tal modo integrados en una concepción moral, que del conjunto se desprende una valoración positiva. Pero esta valoración positiva brota en virtud de elementos éticos artísticamente expresados; no en virtud de elementos puramente artísticos. Si "Las Noches de Cabiria" es una película éticamente positiva, no se debe al arte con que Fellini ha tratado el tema de una mujer pública, sino a los elementos éticos que hay en la película.

Por último concedamos que un espectador ideal, dotado de una maravillosa sensibilidad artística, pueda salir éticamente mejorado de la contemplación de una obra inmoral. Ante la ruina, física y moral, de Gervaise puede surgir —por el resorte del contravalor— la apreciación de lo que era al co-

mienzo de la obra, o de lo que hubiera podido ser por el camino de una conducta intachable. Sin embargo la naturaleza del cine y la anulación del criterio propio que produce en un espectador ordinario nos recomiendan no fiarnos excesivamente de las fuerzas morales de los hombres tan frecuentemente puestas en evidencia. Creo que no es necesario insistir en lo pueril de una actitud excesivamente optimista en este terreno.

Queda aún el caso, frecuente hoy, de películas éticamente intachables pero con una ausencia total de elementos superiores humano-religiosos. Este grupo de películas no entra directamente en nuestro estudio que se ha limitado a analizar la presencia del mal en la pantalla, pero constituye un problema que es necesario abordar al tratar de la espinosa cuestión de la censura de películas.

