

Portada del libro Kino Pravda y la cartelera de la ciudad.

# Kino Pravda: el sacerdote como crítico y los límites del sistema moral<sup>1</sup>

Galo Alfredo Torres
Universidad de Cuenca
Cuenca, Ecuador
aalo.torres@ucuenca.edu.ec

99

## Resumen

## TÍTULO: Kino Pravda: el sacerdote como crítico y los límites del sistema moral

La presente investigación está centrada en el análisis de la escritura de un crítico de cine que fue al mismo tiempo un sacerdote. El corpus textual que será la base del análisis está contenido en la antología *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca (1973-999).* El problema central a explorar es el de las contradicciones que su condición sacerdotal le planteó en el ejercicio de la crítica de una obra tan fuertemente laica como es la del cine, tensiones asentadas en la polaridad entre el sistema moral del juicio y la ética que se niega a juzgar. Usaremos las distinciones que hace Gilles Deleuze entre moral y ética, siguiendo a Spinoza y Nietzsche, en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* ([1985] 2007), *En medio de Spinoza* ([1980-81] 2008) y en *Crítica y clínica* (1996), donde desarrolla los conceptos de «sistema moral del juicio» y la «verdad», inherentes a la moral trascendental de la doctrina cristiana y su «cultura de la tristeza», en

<sup>1</sup> Una porción muy reducida de este ensayo fue publicado como prólogo, más de corte literario, al libro Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca (1973-1999), libro que fue parte del proyecto de investigación sobre la obra crítica de Alfonso Martínez de la Torres, alias Kino Pravda, patrocinado por la Dirección de Investigación (DIUC) de la Universidad de Cuenca, en el año 2014-2105. En esta versión, bastante más ampliada, hemos introducido la distinción entre ética y moral de Gilles Deleuze, como clave de interpretación y lectura de las crónicas cinematográficas de Pravda.

oposición a la ética inmanente del cuerpo, la potencia y las pasiones alegres.

Palabras claves: sacerdote/crítico, cartelera, moral, ética, cultura de la tristeza y potencia.

#### Abstract

## TITLE: Kino Pravda: the priest as critic and the limits of a moral system

The present investigation focuses on the analysis of the writings of priest who was also a film critic. We will use as the basis of this analysis the anthology entitled, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca* (1973-1999). The central issue we will tackle is that of the contradictions that his priestly condition posed to him in the exercise of criticism of a work as strongly secular as the one of cinema, tensions settled on the polarity between the moral system of judgment and the ethics that refuse to judge. For our analysis we will use Gilles Deleuze's distinctions on matters of morality and ethics, following Spinoza and Nietzsche, in *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* ([1985] 2007), *En medio de Spinoza* ([1980-81] 2008), and *Crítica y clínica* (1996), where he develops the concepts of «moral system of judgment» and «truth», inherent to the transcendental morality of the Christian doctrine and its «culture of sadness», in opposition to the immanent ethics of the body, the power and the joyful passions.

**Keywords:** priest/critic, billboard, moral, ethics, culture of sadness and power.

### 100

Resulta un proyecto lleno de posibilidades reflexivas, por lo insólito del personaje y su corpus textual, analizar la trayectoria crítica de un sacerdote, justamente por la rareza de que un individuo en pleno ejercicio eclesiástico se dedicara paralelamente a escribir sobre las películas que le tocó vivir. En el año 2015, la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay publica el libro *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica del cine en Cuenca* (1973 1999), antología de textos que el sacerdote dominico Alfonso Martínez, alias *Kino Pravda*, escribiera en un diario local, desde los años setenta hasta los noventa del siglo pasado. El problema que queremos desarrollar es el de las aporías que su condición sacerdotal le planteó en el ejercicio de la crítica, centralmente asentadas en las contradicciones entre la moral y la ética; porque, ser sacerdote implica una perspectiva conceptual basada en lo que Gilles Deleuze llama, siguiendo a Spinoza y Nietzsche, en el libro *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*, el «sistema moral del juicio» y la «verdad»"<sup>2</sup> que pretenden juzgarlo todo en nombre de un Bien y una Verdad superiores, inherentes

<sup>2</sup> Gilles Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2 (Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007), 185-186.

al moralismo de la doctrina cristiana y su «cultura de la tristeza» o la tendencia a inocular pasiones tristes y remordimientos, como dice el mismo Deleuze en el libro *En medio de Spinoza.*<sup>3</sup> Nuestra tesis es que efectivamente, la visión moral de Kino Pravda le condujo, en no pocas ocasiones, y más allá de sus análisis e interpretaciones de las películas, a enjuiciarlas moralmente antes que valorarlas estéticamente, o mejor todavía, hubo temas y películas frente a las que inevitablemente se enfrentó desde su sistema teológico del juicio moral: el sacerdote/crítico era finalmente un moralista, por lo que el sacerdote terminó imponiéndose al crítico de cine.

El análisis de sus postulados y tomas de posición contenidas en sus crónicas de casi tres décadas nos permitirá detectar las contradicciones y tensiones en el ejercicio de su escritura sobre cine. Hay que decir de entrada que ciertamente, frente a algunos temas, películas y autores, Pravda dio muestras de un liberalismo y tolerancia más que sorprendentes, e intentó sortear aspectos inevitablemente espinosos o que iban a contracorriente de los postulados del sistema moral católico. Pero, finalmente, en otros terrenos, el sacerdote terminó imponiendo la evangelización al crítico. Por ejemplo, fue un gran admirador de René Clair, Buñuel y Pasolini, cuya muerte lamentó como un hecho trágico que marcó la «pérdida irreparable de un artista de tamaña calidad», y se mostró comprensivo con el Pasolini exhibicionista, provocador e impúdico con respecto a su vida sentimental y corporal.<sup>4</sup> Pero en su comentario sobre Rosemary's Baby, de Polanski, del 27 de junio de 1975, afirma «que el cine de terror todo cine de vampiros es cine de terror más que una forma del conocimiento del mal, debiera ser la exposición de la corrupción de determinada moral, elevando tal corrupción a niveles míticos»<sup>5</sup> (la cursiva es nuestra); evidentemente, ese determinado marco moral no puede ser otro que el cristiano, cuyo trasfondo tendrá profundas consecuencias en la escritura de nuestro crítico.

Durante los años setenta y ochenta, en el cine mundial y sudamericano estaban ocurriendo fenómenos importantísimos. Digamos que, para los intereses de este texto, lo más relevante era el auge y posterior decadencia de los Nuevos Cines, incluido en Nuevo Cine Latinoamericano; es decir, el Cine Imperfecto cubano, el *Cinema Novo* brasileño y el Tercer Cine argentino

<sup>3</sup> Gilles Deleuze, En medio de Spinoza (Buenos Aires: Cactus, [1980-1981] 2017), 91.

<sup>4</sup> Julio César Abad Vidal et al., *Kino Pravda y la carteleta de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca* (1973-1999), (Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015), 75-77.

<sup>5</sup> Abad Vidal et al., Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 71.

dominan el ambiente cinematográfico de vanguardia, oscureciendo a otras corrientes de cine producido en América Latina (como el neobarroco y la nueva ola argentina) y compitiendo desigualmente con el imponente cine norteamericano. Esto es lo que el sacerdote Alfonso Martínez, a la sazón radicado en Cuenca, Ecuador, mira de cerca. Por supuesto, en las carteleras locales se impone la presencia invasiva del cine comercial norteamericano, aunque no dejan de llegar esporádicas noticias referentes al entusiasmo independentista del *New American Cinema Group*, del *Underground* newyorquinos y del culto cine europeo. El sacerdote/crítico Kino Pravda debía extrañar la visualidad y el conceptualismo del cine europeo, baza principal de su formación como cinéfilo y futuro comentarista de películas.

En la Cuenca de esos años, tercera ciudad del Ecuador, la "cartelera" es despiadada como solo podía ser la oferta cinematográfica en cualquier ciudad latinoamericana de la época en que todavía había salas de cine. El crítico escribe al ritmo que le impone la cartelera; y la misma se reduce a la programación impuesta por el mercado de productores y distribuidores del cine norteamericano para las audiencias del Tercer Mundo. Hollywood domina en solo, aunque en esa cartelera, algunas semanas, el melodrama indio le disputa espectadores al *spaghetti western*, las películas asiáticas de artes marciales compiten con el *soft* porno italiano, y cierto cine de la crueldad mexicano intenta desplazar al erotismo a la italiana del cine argentino más comercial. Pero, una vez más, es el espectáculo californiano el que administra el deseo de los espectadores, con sus policías, comisarios, agentes secretos, duros y blandos, con la infaltable dosis de edificios que se desploman, centenas de motores que explotan, miles de extras, y para coronar el pastel mainstream, unos cuantos desnudos de la bella y el bello. En las butacas hay un sacerdote/crítico que más padece que goza ante tanta liviandad y desbarajuste, que ponen a prueba su tolerante sistema moral del juicio. A manera de ilustración de tal desazón, veamos los títulos de una crónica de 1977, «La realidad trágica del cine en nuestra ciudad», de 1979, «Los males del cine en la ciudad», o «El cine que no vemos», de 1982, en las que insiste sobre la baja calidad, el oportunismo económico, la inmoralidad, el erotismo gratuito y el materialismo de ciertas películas.6

Cuando en 1968, Godard y otros realizadores en ciernes fundan el célebre *Grupo Dziga Vertov*, el futuro pope de la *Nouvelle Vague* estaba rompiendo una

<sup>6</sup> Abad Vidal, Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 244, 245 y 251.

lanza por el zar de la vanguardia rusa y su cine bolchevique, anti literatura y de montaje, y, por supuesto, ateo y antimoral, o amoral. Resulta, por así decirlo, coherente que un grupo de jóvenes franceses (de orientación marxista y pro Mayo 68') eligiera como padre espiritual a Vertov, en virtud de la reposición que dichos jóvenes iban a hacer de su poética, la que conjugaba realismo, estilismo y experimentación, y postulaba el universalismo del lenguaje de la imagen, así como el distanciamiento de la literatura; o sea: eliminación del guion, intertítulos y diálogos, actores, escenario y decorados, según la advertencia que Vertov hace al inicio de *El hombre de la cámara* (1929). Por el contrario, resulta por lo menos extraño, que hacia los años setenta, un sacerdote dominico de origen español, radicado en Ecuador y entusiasmado por la escritura sobre cine, eligiera como seudónimo el nombre de los veintitrés noticieros mensuales, Kino Pravda, que Vertov realizara entre 1922-25. Si aquí no hay una paradoja explícita, hay al menos una tensión implícita. Y para medir el grado de esa tensión, recordemos la acusatoria asociación que Vertov (y también Eisenstein) hace entre alcoholismo y religión en Entusiasmo (1924), filme antirreligioso, entre varios, del realismo ruso, en el que moral, rezo y cruces son asociadas a la «enfermedad» del vodka. Al borracho y al feligrés (formado en la moral ortodoxa), dice el marxista Vertoy, son a los que la revolución proletaria va a eliminar. Nuestro crítico, seguro conocía estos detalles; entonces ¿por qué eligió a Vertov como su padre espiritual? La pregunta no es gratuita; de sus posibles respuestas se desprende la cartografía de las varias tensiones (porque van a aparecer más) que condicionaron la obra reflexiva del P. Alfonso Martínez de la Torres O. P., ayer, hoy y para siempre, Kino Pravda, crítico de cine, y cuyo centro nodal será la tensión entre el sistema moral del juicio/bien/ verdad y la amoralidad laica de casi todo el cine.

A modo de ilustración de las tensiones, sumemos, a la ya señalada contradicción implícita en el heterónimo que nuestro crítico eligió, la que deriva del nombre traducción de *Cine verdad*, con el que bautizó a su columna periodística. ¿Es que el cine es la verdad, como lo creía Vertov? ¿Es que el crítico dice la verdad, como parece también creer Kino Pravda? Estas preguntas sobre la «verdad» acaso tenían relación, en la concepción del sacerdote, con su formación en el ámbito teológico de la verdad revelada, el sistema del juicio moral y la verdad que derivan de aquella. Es notable el hecho de que el libro antológico de sus crónicas dedique todo el capítulo V, «Teología y estética del cine», a los textos en donde Kino Pravda es puesto a prueba y expone su posición frente a ciertos temas particularmente sensibles para su sistema moral del juicio. Y uno de ellos es justamente el de la «verdad», pero la

verdad filtrada por la teología. En su crónica del 15 de agosto de 1975, acerca de la provocadora película *La papisa Juana* (1975), de Michael Anderson, en la que el director inglés plantea el delicado tema (para la iglesia) de una mujer como sacerdotisa y papisa, Pravda dice lo siguiente: «La presentación del tema como *hecho real* por parte de Michael Anderson carece de una *ambientación auténtica...* por la *errónea, equívoca* y distorsionada amalgama con que se presentan *hechos históricos* y de leyenda» (la cursiva es nuestra);<sup>7</sup> como se ve, toma posición y se ampara en los dogmas y verdades establecidas por la institución papal, para la cual la sola ida de una mujer sacerdote sería una aberración doctrinal. Según Deleuze, allí están los límites de la visión del sacerdote como hombre de la verdad (ineludible adhesión de los dogmas de fe):

Finalmente, el hombre verídico no quiere otra cosa que juzgar la vida; erige un valor superior, el bien, en nombre del cual podrá juzgar; tiene sed de juzgar, ve en la vida un mal, una falta que hay que expiar: origen moral de la noción de verdad... no hay valor superior a la vida, la vida no tiene que ser juzgada ni justificada, es inocente, tiene 'la inocencia del devenir', está más allá del bien y del mal.<sup>8</sup>

En este sentido, sacerdocio y crítica plantean tensiones irreductibles en ciertos ámbitos; mientras que, al contrario, la posición ética es la que posibilita salir del juicio moral e ir más allá del bien y del mal, que postulan la institución de la verdad revelada y la legislación papal.

De lo que llevamos dicho, resulta también evidente que existen antinomias insalvables entre cierto discurso cinematográfico y el discurso religioso del juicio moral. Porque, si hay un arte laico y secular, profano hasta el exceso, es el cine; en tanto arte del siglo XX, donde ni la teología ni el sacerdote ostentan el poder que tuvieron en la Edad Media o el barroco siglo XVII, el cine, incluso el más comercial (en tanto divertimento y pura mercancía), suele estar explícitamente alejado de la evangelización y la catequesis, como desearía el universalismo cristiano. Y en no pocas ocasiones, ha propuesto frontales irreverencias y profanaciones. Pero además, recordemos que la ontología del cine se asienta en la visualización de la materia y del fenómeno. Lo corpóreo, lo inmediato y la belleza física son los resortes centrales de su narrativa y su visualidad; y en términos de recepción, opera con el «principio de placer». Las *majors*, así como los distribuidores y exhibidores, han explotado y vivido de

<sup>7</sup> Abad Vidal et al., Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 278.

<sup>8</sup> Deleuze, La imagen-tiempo. Estudios sobre el cine 2, 186.

ese principio. Es decir, laicismo, irreverencia, profanación y hasta blasfemia, son marcas claves del cine, cuya cota mayor es el cine antirreligioso y la pornografía. Lo cual no quiere decir que el sistema/cine no haya sido permeado por la moral del juicio cristiana: no olvidemos que el mecanismo de la censura fue por largo tiempo el más efectivo dispositivo de control del discurso religioso sobre el cinematográfico. El sacerdote Alfonso Martínez mira las películas para escribir sobre ellas en una época en que todavía el enfrentamiento entre el principio de placer y la censura está en vigencia, y cuando el cine religioso como género es una minoría absoluta. Desde su butaca, constata que lo que ocurre en una sala de cine contradice, a veces escandalosa e impúdicamente, lo que sostiene la iglesia romana (expresada en la institución de la censura) y su sistema del juicio.

Pero, ¿qué es el sistema del juicio moral cristiano y su oposición a la ética? Gilles Deleuze ha pensado detenidamente la oposición entre el sistema del juicio de la moral cristiana (del bien y del mal) como antítesis de la ética (las potencias de lo bueno y lo malo). En efecto, en la recopilación de sus charlas sobre Spinoza, que hoy las conocemos como En medio de Spinoza, Deleuze enumera algunos rasgos del pensamiento moral, siempre en oposición a la ética de raíz spinozista y nietzscheana. Así, la moral plantea la jerarquía de los valores, mientras la ética es el orbe donde «todo es igual». Si el sistema moral procede a la separación del cuerpo y alma, la ética postula un «paralelismo» en que «cuerpo y alma son lo mismo». La moral es «indisociable de la posición de lo Uno superior al ser»; el moralista funda su sistema del juicio que trata de juzgar todo lo que es, elevándose a la posición de algo que estaría más allá del ser. Al contrario, la ética es inmanente. El moralista juzgará el ser y los entes en función de algo que está más allá del ser, y lo que está más allá del ser es el Bien - con B mayúscula - que hace ser y hace actuar; ese Bien es lo Uno, lo superior, Dios. Pero, si para la ética todos los seres son iguales, no habría el Bien superior; en «la ética no hay ni bien ni mal, pero hay lo bueno y lo malo»; para la ética «no hay ni bien ni mal» significa que el Bien no es superior al ser. Mientras «la moral es el arte del bien y del mal y su distinción u oposición es triunfo de uno sobre otro», al contrario, la ética es el arte de las potencias de lo bueno y lo malo.<sup>9</sup> La moral sería entonces ese modo de enjuiciar todo (la vida, los seres humanos, la historia, las películas) en nombre de un Bien superior (Dios), distinguiendo el bien y el mal en lo que somos y cómo actuamos. Este es el marco general del sistema moral del juicio con que todo sacerdote mira la

<sup>9</sup> Deleuze, En medio de Spinoza, 48-67.

vida, y desde el cual un crítico católico de cine inevitablemente mira y piensa sobre las películas.

Deleuze dice además que la «moral es una operación que pretende devolvernos a la esencia», es decir, a nuestra esencia, y que lo hace a través de los «valores»; en la moral se trata siempre de realizar una esencia, la esencia humana, y la esencia humana tomada como fin es el «valor». En un mundo ético no hay nada de eso, es otro paisaje, simplemente se interesa por los existentes en su singularidad; por ello la ética es enteramente el mundo de los principios inmanentes y la moral es el mundo de los valores trascendentes. Si la ética es singular, la moral es universal, porque pretende que todo ser humano se someta al sistema del juicio. Mientras el moralista define al hombre por lo que es (animal racional); el inmoralista ético define al ser humano por lo que puede, pues el punto de vista de la ética es: ¿de qué eres capaz, qué puedes? «Hay que ver a las personas como pequeños paquetes de poder», dice Deleuze. Desde el punto de vista de la ética, todos los existentes son vinculados a una escala cuantitativa que es la de la «potencia», es decir, las acciones y pasiones de las cuales algo es capaz, no «lo que la cosa es, sino lo que es capaz de soportar y capaz de hacer». 10 El moralista entonces es aquel trascendentalista que juzga el bien y el mal en nombre de una Verdad universal y un Bien superior. El mundo ético es el de las pasiones alegres que tienden a aumentar mi potencia; mientras que el mundo moral es el reino de las pasiones tristes que tienden a disminuir mi potencia.

Allí están las polaridades de la ética y la moral; las que se prolongan, como ya hemos dicho, en una polaridad bastante pronunciada entre el discurso liberal del cine, que se opone a veces radicalmente al sistema moral del juicio y la cultura de la tristeza. Lo cual significa que la cartelera de la ciudad se movía en una órbita y Kino Pravda en otra. En esas condiciones, era evidente que el sacerdote/crítico, en las salas de cine, tarde o temprano iba a encontrarse con sus bestias negras: violencia, sexo, drogas, alcohol, y más aún, las películas irreverentes que apuntaban deliberadamente contra la doctrina bíblica, o que, al abordar temas y personajes del orbe cristiano, lo hacían desde perspectiva amoral o ética. Podemos imaginar el drama que para nuestro crítico era ir al cine y encontrarse con tanto libertinaje, exhibicionismo y provocación. Violencia, sexo, drogas y cine antirreligioso, le plantearon situaciones muy difíciles de conciliar con su sistema del juicio. Y más todavía, si pensamos

<sup>10</sup> Deleuze, En medio de Spinoza, 69-75.

que debía escribir para un público básicamente católico; lo quisiera o no, sus textos necesariamente iban a estar teñidos por cierto matiz catequizante o evangelizador.<sup>11</sup>

Sin embargo, hay que insistir en el hecho de que Kino Pravda logró sortear con bastante fortuna ciertas trampas de la fe, de su sistema del juicio y su cultura de la tristeza. A su favor hay que decir que frente a algunas películas y temas, atemperó su doctrina e intentó comentarios equilibrados y con el juicio moral puesto al mínimo. Por ejemplo, le tocó vivir las reflexiones fílmicas radicales de un Sam Peckinpah, en torno a la violencia, del que dijo: «Partiendo del hombre, realiza filmes densos, gracias a una escritura soberana, amplia, libre y de nervio... A partir de una visión arrebatadora y febril de los hechos humanos, englobados en una descripción tan salvaje como demoledora, nace una obra extraña, cuyo clima subyuga y obsesiona». Pero, cuando enfoca el cine de gánsteres, el moralista y los valores se imponen: «La lealtad es ocasional, no de convicción, ligada a la violencia. En lo emocional, es una efimera visión de la realidad. La moral nada significa, y la elección, la libertad, nada significan. Es un mundo despiadado y fatalista, obsesivo e inmoral». In moral significan de la realidad.

El minoritario cine religioso, aquel de inocultable propósito evangelizador, aunque parezca extraño, fue un verdadero problema para Prava. En su crónica del 11 de abril de 1977, titulada «Películas que se dicen y se llaman 'bíblicas'», manifiesta respetar el cine religioso que no «habla de inmanencia, sino de ansia, de necesidad de trascendencia» y que presenta «un drama de la altura que tiene la Pasión y la Muerte de Cristo»; consecuentemente, rechaza aquellas que tratan la religión cristiana pero que la toman «poco menos que como una cosa baladí y se la tergiversa totalmente»; y señala los casos desafortunados de *El manto sagrado* (1953), de Henry Coster, *Rey de Reyes* (1961), de Nicholas Ray, o *Barrabás* (1961), de Richard Fleischer, llenas de un «milagrerismo» insalvable y que «hacen mil barbaridades con los textos sagrados».<sup>14</sup>

Si esto ocurría con el cine religioso declaradamente piadoso y catequizante, ¿cómo reaccionó ante el cine antimoral e irreverente? Ciertamente

<sup>11</sup> Hay que decir también que este matiz evangelizador, discretamente manejado, iba de la mano con una esmerada pedagogía cinematográfica; así, aspectos tecnológicos, técnicos, del lenguaje y la composición cinematográficos eran puntillosamente explicados a sus lectores en varias de sus crónicas. 12 AbadVidal, *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad*, 73-74.

<sup>13</sup> lbíd., 60.

<sup>14</sup> Ibíd., 278-280.

que el cine sí se ha hecho eco de reprimendas anticlericales y antirreligiosas. En su época, Pravda tuvo que enfrentar furibundas diatribas como El monasterio de los buitres (1973), de Francisco del Villar, acerca de la vida erótica en un monasterio, película frente a la cual se muestra más bien condescendiente porque, más allá del erotismo, «en ella el hombre palpita en su entera dimensión». 15 También con Los demonios (1971), de Ken Russel, se muestra tolerante, a condición de no olvidar sus excesos histéricos y el hecho de que «se crea que el tema es religioso y el resultado es político», 16 es decir, su perspectiva moral lo llevó a no aceptar que el filme de Russel es una parodia burlona y delirante de la castidad, del ideal ascético, de la vida monástica y del fondo erótico de los no menos delirantes éxtasis místicos del siglo XVI. Del excepcional cortometraje titulado El milagro (El amor, 1948), de Rossellini, dice que es una «parodia blasfema del Evangelio de San Lucas». 17 Cuando comenta la película Yo te saludo, María (1984), de Godard, hace notar que para el director francés «el Evangelio no es una fuente de revelación, sino un mero texto literario y un hecho cultural, nada más. Pero ahí es donde está la trampa»<sup>18</sup>. Y de *Agnes de Dios* (1985), de Norman Jewison, expresa que «una vez más, las formas religiosas se toman como pretexto para acentuar ingredientes tan eficaces como el sexo y la adolescencia, la represión y el deseo». <sup>19</sup> Pero fue La última tentación de Cristo (1988), de Scorsese, la que más hizo temblar el edificio dogmático de Pravda; pues apunta, como causa de tanta aberración y desatino de la película, cierta «patología», en el sentido de que «la película más parece una idea obsesiva sobre una 'idea fija', una especie de manía... Quien fue monaguillo, quien pretendió ser sacerdote, ha visto frustradas sus ilusiones»; patología, manía, frustración y resentimiento estarían entonces en el origen del filme de Scorsese, algo «que se observa con mucha frecuencia en todos aquellos disidentes de la Iglesia y que, como mecanismo de defensa, usan la irreverencia y hasta la blasfemia para justificar su complejo de culpabilidad»;<sup>20</sup> y es que el error del director ha sido «presentar a Jesús como un mortal cualquiera». <sup>21</sup> Como se observa, hay un tipo de cine que, sin plantearse

<sup>15</sup> lbíd., 190.

<sup>16</sup> Ibíd., 293.

<sup>17</sup> lbíd., 296.

<sup>.</sup> 18 lbíd., 296.

<sup>19</sup> Ibíd., 296.

<sup>20</sup> lbíd., 300.

<sup>21</sup> Ibíd., 301.

ser una blasfemia o una provocación, sino construir un relato paralelo al de la historia teológica oficial, provoca verdaderos desajustes en los defensores de la verdad rebelada y el juicio moral.

Previsiblemente, las cuestiones del cuerpo, el deseo y el erotismo tampoco fueron cosa fácil para Kino Pravda. Hemos visto que la ética de Spinoza, que Deleuze comenta, se asienta sobre la pregunta ¿Qué puede un cuerpo?. porque cuerpo y alma se definen por lo que pueden.<sup>22</sup> El moralista no sabe lo que puede un cuerpo, y tradicionalmente ha expulsado al cuerpo de su órbita, porque le ha sometido al sistema del juicio, le ha inoculado tristeza y ha dicho de él el lugar de la caída y del mal. Si parte de estas premisas, el moralista va a tener serios problemas a la hora de enfrentar los temas del cuerpo y el deseo, que el cine ha explorado y explotado abundantemente. Pero, hay que reconocer que en este rubro nuestro crítico también dio muestras de mucha tolerancia y comprensión, moderando su puritanismo. Sorprenden por ejemplo estas expresiones a propósito de su crónica sobre el filme mexicano *El monasterio* de los buitres, el cual expone un «tema importante: la corporización del hombre en el mundo, o, si se prefiere, la encarnación del ser humano dentro de los límites de la naturaleza y, por supuesto, de su cuerpo y su proyección hacia el exterior»; y luego añade que en el filme, fotografiado por Gabriel Figueroa, «se acepta al cuerpo como soporte de ideas y de conceptos de la propia dimensión religiosa, de todo aquello que de cualquier forma compone la existencia».<sup>23</sup> En la crónica del 26 de mayo de 1975, dedicada a El sensualista (1973), de Paul Verhoeven, afirma que, sobre todo la segunda parte, «brilla por los altos valores humanos que expone», y luego entiende que el «ambiente de la película muestra que en ciertos lugares algunas liberalidades suponen un cierto grado de liberación de muchos prejuicios, inhibiciones y tabúes, que en otras partes siguen siendo una exposición clara de cierto puritanismo»<sup>24</sup>. Incluso cuando comenta Vivir su vida (1962), de Godard, reconoce la ética vitalista que anima al filme, pues Nana (la puta feliz godardiana) sabe que «su 'vida' está por encima de su situación, áspera, un tanto inhumana, pero siempre escondida y feliz en su reducto personal»; aunque observa que la muerte final de la protagonista como gesto de libertad es un acto de «moral estereotipada de la burguesía».25

Para más. Pravda tuvo el arresto de escribir una crónica entera sobre

<sup>22</sup> Deleuze, En medio de Spinoza, 74.

<sup>23</sup> Abad Vidal, Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 189.

<sup>24</sup> lbíd., 52-53.

<sup>25</sup> lbíd., 85.

el amor, el cuerpo y el deseo; por supuesto, siempre inconforme con los excesos. El 20 de diciembre de 1982 publica «Sobre el erotismo y sus variedades», en el que parte de reconocer el rol educador del cine en la formación sentimental del ser humano, así como el hecho de que «el amor, el erotismo y el sexo son factores determinantes de la vida humana; son, además, potencias de perfección y elevación que afectan a los estratos más hondos del hombre y son capaces de orientar la vida colectiva e individual»; es decir, casi a la manera ética, reivindica un vitalismo de las potencias de la vida; pero lamenta que cierto cine aborde los temas del amor y el deseo «como si fuera lo único en el mundo; se habla con la holgura de las visiones materialistas, sin pensar para su examen en todas las conexiones con los otros elementos de la realidad»; y sería tal el exceso de algún cine «que pretende anegarlo todo de erotismos, pero con muy poco eros y escaso y convencional humanismo». Probablemente, este texto sea el máximo de apertura y comprensión ética que se permitió un moralista que se vio obligado a reconocer las potencias de la vida y del cuerpo

Su condición y su época no le permitieron ir más allá. Y su límite infranqueable fue el género pornográfico, que justamente es el erotismo desbordado y despojado de todo rastro del amor que tanto reclamaba Kino Pravda. Una ciudad provinciana y por consiguiente pacata y conservadora (como muchas ciudades latinoamericana moldeadas por la liturgia cristiana) estaba muy preocupada por el auge de la pornografía en los años setenta y ochenta; ya sea *soft* y *hard*, el cine porno estaba marcando su ascenso en la gran pantalla. Al respecto, el Pravda escribe, el 4 de diciembre de 1978, una crónica muy reveladora, titulada, *Una compaña por la pornografía*, que venía a hacer el coro a varias voces que en la ciudad clamaban por erradicar esa plaga, ya que «libertad y promiscuidad andan rondando muy de cerca a la pornografía»: pero, combatir ese mal ya le parecía una utopía, aunque algo se podía hacer si se siguen las «sugerencias de la UNESCO, las del Concilio Vaticano II y las de la sociedad amplia y heterogénea». 27 Visto a la distancia, el solo anuncio de tal campaña nos parece un gesto muy en la línea del puritanismo victoriano, pero en pleno siglo XX.

Pero fue en el tema de la "censura" donde el sacerdote terminó de imponerse definitivamente al crítico. Respecto a la figura del sacerdote, Deleuze recuerda que fue la teología natural la que se autoproclamó la competencia de

<sup>26</sup> Abad Vidal et al., Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 294-295.

<sup>27</sup> lbíd., 288-289.

alguien superior, ya como Iglesia o sacerdote, para decirnos cómo conducir nuestras vidas en nombre de verdades superiores y válidas universalmente; el sacerdote moralista se convirtió así en el único competente para decirnos lo que está bien y lo que está mal, lo que debemos ser y hacer. Pero llegó Spinoza y planteó en su *Ética* que no hay bien superior, porque todo es igual; el sabio y el loco son iguales, porque "no hacen otra cosa que lo que pueden"; consecuentemente, la ética derrumbó el principio de la competencia del sabio o de la competencia de alguien superior; si todo es igual, nadie es competente sobre mí.<sup>28</sup> Esto quiere decir, que el sacerdote, mirado desde el pensamiento ético, no tiene ningún poder para juzgar ni legislar: cada uno definiría lo que es bueno y malo para sí mismo, según la norma ética que dice: "mi potencia es una cierta cantidad... ella está siempre completa... puede ser llenada por tristezas o alegrías... cuando mi potencia es llenada por la tristeza, ella está completamente efectuada pero de manera tal a disminuir; cuando es llenada por alegrías, está efectuada de manera tal de aumentar". <sup>29</sup> Es decir, el mundo de las potencias no tiene nada que ver con las prohibiciones o permisiones que el sacerdote se permite. En el campo del cine, la institución de la censura es la que expresa esa autoproclamación del sacerdote y la iglesia sobre lo que se ha de filmar o no filmar, mirar y no mirar.

La llegada de la censura al cine y sus consecuencias es una larga historia, que comenzó con la implantación en Estados Unidos del Código Hays, de 1934, y sus códigos pares en todas las geografías, incluidas las de América Latina; códigos de censura (redactados y ejecutados por la Ligas de la Decencia, ya católicas, judías o protestantes) vinieron, por un lado, a restringir los temas que podían atentar contra la fe y la moral cristianas, así como a estimular el desarrollo del género religioso, o al menos, forzar a que el ideario dogmático del sistema del juicio se filtre en los guiones y su fondo conceptual. En Hollywood, el Código de censura se planteó el objetivo de precautelar las bondades del modo de vida americano, y esto presuponía películas «que presenten una sociedad inmaculada, confortable, justa, ponderable, aséptica y tranquilizante»;<sup>30</sup> es decir, una sociedad donde el capitalismo y el cristianismo funcionan como un matrimonio perfecto, unidos por el puritanismo. En el caso latinoamericano, la censura no funcionó desde la sociedad civil, sino fueron los Estados los que crearon oficinas y

28 Deleuze, En medio de Spinoza, 76-80.

<sup>29</sup> Deleuze, En medio de Spinoza, 96.

<sup>30</sup> Román Gubern, Historia del cine (Barcelona: Lumen, [1989] 2000), 265.

departamento de calificación de las películas, pero siempre a instancias y por presiones del poder eclesial y las ligas de la decencia y las buenas costumbres; por ejemplo, para la Argentina, señala Hernán Invernizzi, que la "primera norma nacional de censura se dictó en 1936 durante el gobierno de Justo". <sup>31</sup> Y este patrón se replicó en todo el continente latinoamericano. Kino Pravda fue miembro, por mucho tiempo, de la Honorable Junta Censora local; y además escribió varios textos sobre el tema. Hay uno que es particularmente interesante al respecto; se titula "Los criterios de la Junta Censora", del 19 y 21 de febrero de 1978; en esa crónica defiende los principios que articulan de la institución de la censura: 1) el rol del Estado que «puede prohibir algo que sea o pueda ser causa de afectación o deterioro» del ciudadano y la familia; 2) que el censor ofrece «generosamente y gentilmente su tiempo para cumplir con su deber ciudadano»; 3) la existencia de películas que «inducen de modo más o menos directo, por desgracia, a una alteración de la cultura y las creencias»; 4) la propiedad del cine de ser también un negocio, que lastimosamente lucra «de aquellos valores menos afines a la economía»; 5) la propiedad del cine de ser un arte lleno de valores; 6) la censura implica el «discernimiento de esos valores perennes» por medios preventivos o represivos, seleccionado, filtrando y excluyendo en base a esos valores;<sup>32</sup> esos "valores", por supuesto, Pravda los entiende en la doble dimensión, estética y moral; y si es verdad que en otras latitudes esos valores cambian, su realidad obliga a proclamar la necesidad del censor. Digamos dos cosas al respecto: primero que el crítico no dice que tras la legislación censuradora del Estado está la Iglesia; que tras de poder del Estado, en materia de calificación, está el poder sacerdotal; que el filtrado y selección se la hace por tanto a partir del sistema del juicio moral. ¿Cuál es el problema más grave de la censura como sistema del juicio moral?

Es que la moral es la cultura de la tristeza. La moral habla de malvados y de hombres de bien, mientras la ética habla de modos de existencia de hombres fuertes y libres o de esclavos o impotentes. Aquí es donde Deleuze esboza la figura del sacerdote. Pues la impotencia y la esclavitud, como modos de vida, la viven y practican los tiranos, los sacerdotes y los esclavos; o sea, la santísima trinidad de la moral la integrarían los tiranos, los sacerdotes y los esclavos. Pero ¿qué tienen en común el tirano, que tiene el poder político, el

<sup>31</sup> Hernán Ivernizzi, Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976 (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014), 33.

<sup>32</sup> Abad Vidal, Kino Pravda y la cartelera de la ciudad, 281-284.

sacerdote, que tiene el poder espiritual, y el esclavo? Es que los tres son «impotentes», impotentes en el sentido de que «necesitan entristecer la vida», tienen necesidad de hacer reinar la tristeza en todas partes, porque el poder que tienen está asentado sobre las pasiones tristes: «El sacerdote, según Spinoza, tiene esencialmente la necesidad de una acción por el remordimiento, de introducir el remordimiento. Es una cultura de la tristeza». El sacerdote cultiva la tristeza por el mecanismo de pecados y castigos. ¿Por qué? Porque trata de juzgar la vida, y aunque la vida es inocente, la única manera de juzgar-la es inoculándole tristeza, allí la vida se vuelve juzgable, allí el sacerdote y el tirano pueden decir por ejemplo que la vida humana es miserable.³³ El sacerdote, el tirano y el esclavo viven y propagan la cultura de la tristeza; tienden a rebajarlo todo, enferman la vida y se alegran si todo va peor. El sistema moral del juicio sacerdotal es la cultura de la tristeza que vive cuando señala que hay degradación, vicio o lo que llaman el mal.

Se dirá que la censura cinematográfica desapareció hacia los ochenta en Europa y hacia los noventa del siglo pasado en América, y que por tanto no es relevante. Ya dijimos que sistema del juicio moral cristiano y su cultura de la tristeza han tenido otras formas de permear al cine y sus películas. Como dice Arturo Constante: «sigue predominando la relación entre el *dispositivo de la sexualidad* en las sociedades modernas y los espacios tácticos de la familia y la escuela con las respectivas tecnologías moralizantes y discursivas que desarrollan»<sup>34</sup>, tecnología moralizante que es fácilmente detectable en mucho cine que destila valores y el sistema de pecados con castigo y virtudes con recompensa, y que es más nítidamente palpable en el auge del cine religioso actual. Es por todo esto que la figura del sacerdote competente para juzgar y decidir lo que se puede mirar o no mirar es hermano del pensador moderno que Deleuze retrata en *Crítica y clínica*, en el ensayo titulado «Nietzsche y San Juan Pablo, Lawrence y Juan de Patmos", en el que comenta el libro del Apocalipsis bíblico:

El cristianismo, y Juan de Patmos en primer lugar, han fundado un tipo de hombre nuevo, y un tipo de pensador que todavía perdura en la actualidad, que conoce un reino nuevo: la oveja carnívora, la oveja que muerde, y que grita 'socorro, ¿qué os he

<sup>33</sup> Deleuze, En medio de Spinoza, 90-93.

<sup>34</sup> Alberto Constante, "Catálogo razonado de la lujuria", en *Lujuria. Historia de los afectos*, coord. de Armando Casas, Leticia Flores Farfán y Paul Majkut (México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 22.

hecho?, si era por vuestro bien y por vuestra causa común. Que figura más curiosa la del pensador moderno. Esas ovejas con piel de león, y con los dientes demasiado grandes, ya ni siquiera necesitan el hábito del sacerdote.<sup>35</sup>

Borges decía, «Escribo mi opinión de unos films estrenados últimamente» (Cozarinsky, 2002: 25). Como todos los críticos que escriben sobre cine, debemos entender que Pravda lo hizo desde «su» condición de individuo, fruto de su circunstancia (mucho más moral que ética). Hoy, a la distancia, podemos decir que varias de sus líneas son discutibles y las hemos discutido desde la ética de la vida y sus potencias, desde las pasiones alegres. De esto se trata. Porque un crítico no dice la verdad ni tiene por qué decirla. Su obligación, por sobre todas las cosas, es ser consecuente con sus gustos y principios, con esa «mi opinión» borgeana; aunque esa perspectiva individual implique fuertes debates y confrontaciones con otras formas de ver la vida, al ser humano y a las películas. El sacerdote y crítico español radicado en Cuenca, Ecuador, hizo eso, y no pudo evitar que en varias de sus crónicas el sacerdote se impusiera al crítico, que la teología gobernara a la cinefilia.

## 114

## Referencias bibliográficas

Abad Vidal, Julio César, Galo Alfredo Torres, Geovanny Narváez y Paúl Solano. *Kino Pravda y la cartelera de la ciudad. Crítica de cine en Cuenca* (1973-1999). Cuenca: Casa de la Cultura Núcleo del Azuay, 2015.

Carmona, Ramón. Cómo se comenta un texto filmico. Madrid, Cátedra, Quinta edición, 2002.

Constante, Alberto.« Catálogo razonado de la lujuria». En *Lujuria*. *Historia de los afectos*. Coordinación de Armando Casas, Leticia Flores Farfán y Paul Majkut. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Cozarinsky, Edgardo. Borges y el cinematógrafo. Barcelona, Emecé, 2002.

Deleuze, Gilles. En medio de Spinoza. Buenos Aires: Cactus, [1980-81] 2017.

Deleuze, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós, [1985] 2007.

Deleuze, Gilles. Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama, 1996

Godard, Jean-Luc. Introducción a una verdadera historia del cine. Madrid, Ediciones Alphaville, 1980.

Gubern, Román. Historia del cine. Barcelona: Lumen, [1989] 2000.

Invernizzi, Hernán. Cines rigurosamente vigilados. Censura peronista y antiperonista, 1946-1976. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014

<sup>35</sup> Gilles Deleuze, Crítica y clínica (Barcelona: Anagrama, 1996), 58-59.