

Gilbert Seldes*

El ese e equis o y el cine

El *Código* se encuentra flanqueado por "Razones de apoyo al preámbulo del Código", "Razones subyacentes a los principios generales", y "Razones relativas a aplicaciones particulares"; todas ellas contienen importantes artículos, de los cuales los siguientes son los más significativos.

Del *Código*:

SEXO

La santidad de la institución del matrimonio y del hogar deberá respetarse. Las películas no inferirán que las bajas pasiones en las relaciones sexuales son bien aceptadas o cosa común.

1. *Adulterio y sexo ilícito.* A veces material necesario para la trama o argumento de la película, no debe ser tratado explícitamente, ni justificado o presentado en forma atractiva.

2. *Escenas de pasión.*

- Estas escenas no deben presentarse excepto en caso de que la trama las haga definitivamente necesarias.
- No deben presentarse besos excesivos y

lujuriosos, ni abrazos lujuriosos o posiciones y gestos sugestivos.

- En general, la pasión debe ser tratada de tal manera que no provoque las más bajas y primitivas emociones.

3. *Seducción o violación.*

- Estas nunca deben ser más que sugeridas, y ello sólo en el caso de que el argumento lo requiera. Nunca deben presentarse de manera explícita.
- No pueden ser temas apropiados para melodramas.

El cuarto artículo prohíbe "toda inferencia de perversión sexual"; el quinto penaliza el tema de la prostitución, y el sexto prohíbe "las relaciones sexuales entre personas de raza negra y blanca". El séptimo señala que la higiene sexual y las enfermedades venéreas no son tema para representaciones cinematográficas; el octavo se opone a exhibir escenas de partos "ni siquiera en silueta", y el noveno dice llanamente que "no deben ser expuestos los órganos genitales infantiles".

Estas son todas las especificaciones que hace el *Código* bajo el título de *Sexo*. Bajo el de *Profanidad*, se encuentran unas cuantas notas alumbradoras. Entre las palabras y frases que no deben ser usadas, se encuentran "talonera" y "piruja", tampoco "puta" ni "Madam" (refiriéndose a prostitución); y se prohíben además, "todos los chistes acerca de hijas de campesinos y agentes viajeros de negocios." El adjetivo "caliente" no puede ser aplicado a mujeres y "fairy" (joto) y "pansy" (mariquita) están prohibidos. Bajo el título de *Temas Repelentes* (después de los incisos sobre brutalidad, ya sea en contra de personas o animales), el *Código* indica que la venta de mujeres "o una mujer que vende su virtud", son temas que "deben ser tratados dentro de los cuidadosos límites del buen gusto".

"Las razones relativas a aplicaciones particulares" comienzan con la sentencia que afirma que "el pecado y el mal son parte de la historia de los seres humanos y por lo tanto son por sí mismos válidos como material dramático." (Las *italicas* están indicadas en el *Código*).

Bajo *Sexo*, podemos leer lo siguiente: "Más allá del respeto por la santidad del matrimonio y del hogar, el *triángulo*, es decir, el amor de una tercera persona por otra casada, requiere un tratamiento cuidadoso. El tratamiento no debe provocar simpatía en contra del matrimonio como institución."

El lenguaje empleado en el *Código* y sus apéndices es frecuentemente obscuro y en lo referente a sexo es generalmente ofensivo. Pero el párrafo citado arriba es un ejemplo maestro de "manejo cuidadoso" en sí mismo; según esta definición, el "triángulo" es unilateral; nunca implica el amor de una



Theda Bara "La vampíresa", 1915.

* (El presente ensayo forma parte del libro *La Gran Audiencia*, en él se examinan varios aspectos de la radio, la televisión y el cine. Aquí, Gilbert Seldes se encarga de hacer trizas el *Código de Producción Cinematográfica* que, desde su formulación en los veinte, se había convertido en

una plaga para los escritores y directores, provocando de esta manera que colaran en sus trabajos escenas "ilícitas". Desgraciadamente, el resultado de ello fue la falsificación, la evasión y la inevitable presentación del amor y del sexo como un asunto sucio.)



Errol Flynn

persona "casada" por otra tercera, sino sólo lo contrario.

Este tipo de reglas que obligan a distorsionar la realidad no podrían estar mejor ilustradas. Dentro de esta definición del triángulo, romance y sentimientos son posibles, siempre y cuando se trate de la gran devoción de un amante por una mujer casada que no corresponde a su amor o que simplemente aguarda a que su esposo muera antes de entregarse. Esta situación puede manejarse en la comedia, puesto que un amor sin esperanza puede ridicularizarse. Pero ni el adulterio ni el divorcio son posibles. La sección básica del *Código*, según citamos arriba, concede la existencia del adulterio y tolera su utilización como material dramático, sólo si su uso no le hace aparecer atractivo; las "Razones..." asumen delicadamente que el adulterio no existe, sin embargo...

"Las escenas de pasión deben ser tratadas con reconocimiento honesto de la naturaleza humana y sus reacciones normales. Muchas escenas no pueden ser presentadas sin provocar emociones peligrosas en los inmaduros, los jóvenes o los criminales."

Incluso dentro de los límites del amor puro, muchos aspectos han sido señalados por los legisladores como impropios para los límites de una exhibición segura.

En la práctica, lo que el *Código* llama "amor puro" es puro sólo porque carece de pasión; en las operaciones de hoy en día, la autoridad del *Código* elimina las escenas de pasión, y la naturaleza humana y sus reacciones normales no son honestamente reconocidas. Pero quizá el efecto más degradante del *Código* es el concepto tonto y sensiblero que se ha dado al matrimonio en las películas.

La siguiente explicación concierne al amor "que la sociedad siempre ha considerado como incorrecto". Esta es una exageración tremenda; ciertos grupos de la sociedad, en ciertas épocas, han tenido al adulterio en estima y han considerado la fidelidad marital como una vivencia de bajo nivel moral, impotencia, o pura mala suerte. La semántica del *Código* necesita estudiarse. La frase adicional acerca del amor "que ha sido condenado por las leyes divinas" se refiere, posiblemente, al séptimo mandamiento. Este "amor impuro", no debe "ser presentado como atractivo y hermoso"; ni ser tema de comedia o farsa, o tratado como material cómico; ser presentado en tal manera que despierte pasión por parte de la audiencia o hacerlo parecer correcto y permisible; ser detallado en método y manera."

Las otras secciones del *Código*, las "Razones que apoyan el preámbulo" y las "Razones subyacentes a los principios generales", substituyen el terreno en que la filosofía y la moral se aplican respecto a los específicos mandamientos sobre sexo. Son una auto-

justificación del *Código*, y en cierta manera, son claros y convincentes. El cine tiene "obligaciones morales especiales" porque afecta al público de manera especial. Ni los estetas que saludaron la aparición de las películas, ni aquellos que las despreciaron, estaban particularmente interesados en sus efectos y obligaciones; los clérigos que trabajaron en la formulación del *Código* tienen una ventaja, pues vieron que:

Este arte afecta simultáneamente a todas las clases; este arte toca aspectos que no han penetrado otras formas de arte; los teatros de exhibición han sido contruidos para las masas; para el maduro y el inmaduro... las películas... difícilmente pueden ser confinadas a ciertos grupos; un libro describe, una película muestra vívidamente... con personas aparentemente vivas; un libro penetra en la mente a través de meras palabras; una película entra por los ojos y los oídos a través de la reproducción de hechos actuales.

Me abstengo de añadir itálicas a las que ya tiene el *Código*. Si las últimas palabras arriba citadas hubiesen sido enfatizadas, requerirían pensarse mucho; posiblemente significan la reproducción de hechos y sonidos sobre el escenario, como se sugiere arriba "con personas vivas." El *Código* toma en cuenta la poderosa apariencia de realidad que crean las películas, como atestigua lo siguiente:

La reacción ante una película depende de la vividez de la representación; las películas (a diferencia de los periódicos, que aparecen "después del hecho") dan a los hechos en proceso de actuación la apariencia de la misma realidad.

Y también tiene en cuenta los efectos morales del *Star System*:

La audiencia está... lista para confundir al actor o actriz con los personajes que representa, y es más receptiva a las emociones e ideales presentados por sus estrellas favoritas.

Finalmente, el *Código* entrega su propio y fundamental concepto de lo que son las películas. En contraste con el entretenimiento "que tiende a degradar al ser humano y su nivel de vida", las películas deben ser consideradas primordialmente como "ENTRETENIMIENTO que tiende a mejorar la raza, o al menos, a recrear y reconstruir al ser humano, exhausto por las realidades de la vida." Se hace referencia a "las saludables reacciones que producen los deportes como el baseball o el golf", y a las "insanas reacciones que producen deportes como las peleas de gallos, las corridas de toros, las luchas de osos, etc." "Los combates de gladiadores y las obscenas representaciones de los tiempos romanos" son mencionadas para demostrar los efectos que tenían en las naciones antiguas; los malos



entretenimientos "degradan la totalidad de las condiciones de vida y la moral e ideas de una raza."

La problemática cuestión de la relación entre Arte y Moral se discute, no lúcidamente, pero con convicción:

"El Arte puede ser *moralmente bueno*. . . El Arte puede ser *moralmente malo*. . . Se ha discutido que el Arte en sí mismo es amoroso, ni bueno ni malo. Esto quizá sea cierto respecto a la cosa que es la música, pintura, poesía, etc. Pero la *cosa* es producto de la mente de una persona y la intención de esa mente pudo haber sido buena o mala moralmente en el momento en que produjo esa cosa. Más allá de la cosa misma, ésta tiene un efecto sobre aquellos que entran en contacto con ella, . . . como un producto de la mente y causante de efectos definidos, tiene una profunda significación moral y una inequívoca calidad moral.

. . . Las películas . . . adquieren su calidad moral a partir de la intención de las mentes que las producen y de sus efectos sobre las vidas morales de sus audiencias. Esto les confiere una mayor importancia moral

1. Las películas reproducen la moralidad de los hombres que utilizan el cine como medio de expresión de sus ideas e ideales.
2. Afectan los niveles morales de aquellos que, a través de la pantalla, internalizan esas ideas e ideales."

El primero de los párrafos enumerados es, o carente de significado, o un grosero libelo contra

Anne Pennington



Clara Bow

escritores, productores, directores y actores. Se les impone la moralidad de las películas. Si "los hombres que usan las películas como un medio" se refiere a los propietarios de los estudios y a los distribuidores de las cintas, es posible decir que su moralidad se "reproduce", pero no que sus ideas e ideales sean expresados. El segundo párrafo, si es verdad, impone sobre las películas de entretenimiento (que son fundamentalmente consideradas como lo mismo que las películas de divertimento) un insoportable peso moral. Una vez más, el *Código* esquiva la realidad.

Seguir al *Código* desde sus prohibiciones hasta su filosofía, produce un extraño sentimiento de simpatía. El *Código*, no llega a decir tan patentemente lo que quisiera decir, que toda la vida debe ser cuidadosamente falseada para conformar un ideal ético; y si reconoce al "pecado y el mal" . . . (como) . . . "material dramático válido", pronto se enreda en detalles de buen gusto; un aficionado a la semántica, un lógico, un astuto huérfano yanqui de la época de Thoreau, o un adolescente moderno podrían despedazar los argumentos del *Código*. Este es un documento autoderrotado porque, si sus premisas son ciertas, si las películas son responsables del nivel moral, si recrean y reconstruyen al ser humano, si como otras obras de arte son "la representación del pensamiento humano, de su emoción y experiencia, en términos de un llamado al alma a través de los sentidos", es imposible que puedan funcionar bajo un *Código* impuesto; sólo películas hechas puramente para distracción, destinadas a la masa minoritaria, pueden ser realizadas dentro de esas normas. Las positivas demandas de los distribuidores concuerdan simpáticamente con los mandamientos prohibitivos del *Código*. Ambos demandan un arte del cual, tanto como sea posible, todo "pensamiento humano, emoción y experiencia" hayan sido eliminados, y a veces los distribuidores y los redactores del *Código* han expresado gran satisfacción por su éxito.

Creo que el *Código* de producción, tal y como operaba entonces acarrea un patente y claro daño a la comunidad; aunque no exagero la influencia de las películas (ni la de ningún otro arte), creo que el *Código*, sus frívolas aplicaciones y las evasivas que anima, se han convertido en elemento peligroso y destructivo en la vida americana. No he citado los pasajes, más numerosos y explícitos, sobre el manejo del crimen, puesto que es bien sabido que la aprobación del *Código* ha sido dada a las películas de la más asombrosa y hueca brutalidad que se han convertido en sello inconfundible del cine norteamericano, y que ha penetrado su comedia y en el drama psicológico; en tanto que las fuerzas de la ley y el orden se han vuelto tan violentas como los criminales a quienes el *Código* prohíbe glorificar en las películas. En este aspecto el *Código* ha sido, ya carente de poder, ya indiferente; las normas que rigen todos los aspectos del sexo son las únicas



Cary Grant

sobre las que el *Código* insiste, y debe sostenerse sobre las consecuencias de estas normas.

El primer efecto del *Código* es crear una moralidad sexual que ningún moralista, ningún líder religioso, ninguna iglesia ha tolerado jamás. Esa moralidad es tan mística como lo son los planteamientos sociales y económicos de las películas. "Castigados y compelidos a ser castos", los artistas creativos han fabricado un mundo de fantasía, que como todos los mundos imaginarios tiene sus propias reglas:

El amor puro, como lo llama el *Código*, no es sexual, puede tener lo que los psicólogos llaman "características sexuales secundarias", pero no es físico.

Si el amor es sensual, es inmoral y ocurre solamente entre un personaje "malvado" y uno débil.

Consecuentemente, las mujeres buenas son fundamentalmente asexuadas (compárese a cualquier buena esposa y madre con una anticuada "vampiresa" o con una contemporánea "mujer fatal"). Una peor consecuencia: la relación sexual, la pasión real entre un hombre y una mujer, existe exclusivamente fuera de la relación marital; dentro del sacramento del matrimonio la pasión está fuera de la ley.

Esencial a todas estas leyes de conducta, es la idea de que mientras, a veces, el hombre obtiene placer del amor sexual, la mujer nunca lo hace. Este concepto era familiar desde tiempo antes que el *Código* fuera establecido, y desde Clara Bow a Greta Garbo, las películas presentaban una serie de mujeres que miraban con inocencia o sorpresa o repugnancia, pero nunca con placer, bajo las avanzadas de la lujuria masculina. Al mismo tiempo, las películas presentaban infinitas variaciones de la vampiresa, de la sirena que encantaba a los hombres y los conducía a su perdición, siguiendo algún oscuro propósito, venganza quizás, o ambición, o deseo de poder, pero no al éxtasis de la pasión o el simple placer de acostarse con un hombre.

La palabra comúnmente utilizada para describir películas o actrices es "sexy"; la palabra comúnmente usada para describir gente real o una auténtica relación sexual es "pasión". Y puesto que se ha prohibido a las películas presentar sensualidad, "sexy" es un adjetivo adecuado; implica un estado "como-si", pero no uno verdadero. Así como la palabra "varonil" nunca se utiliza respecto al hombre, y "femenina" es usada tan sólo para señalar atributos secundarios de la mujer, "sexy" se refiere a los aspectos superficiales e inmaduros de las relaciones entre hombres y mujeres, al aparato de seducción y no a las penas y placeres si la seducción ocurre; a la provocación, no a la satisfacción.

Winthrop Sargeant (a quien *Life* designó "el más

filosófico de nuestros editores") concluyó sobre Rita Hayworth: "Es un hábito para los norteamericanos del inflexible siglo veinte entronizar a Afrodita como la suprema deidad de su eligión popular, presentar sus mas bien dudosas maquinaciones como la más exaltante y satisfactoria de las experiencias humanas, y suscribir con una fe incuestionable a su incesante letanía que el sexo es la cosa más importante del mundo." Comentando acerca de estas palabras y el "obsesivo culto al amor" de las películas en general, Lloyd Morris, en *No hace mucho tiempo*, escribió: "Y esto... parece ser todo lo que las películas han encontrado qué decir... acerca del amor". La sección del libro del Sr. Morris está bien balanceada, contraponiendo el atletismo de Douglas Fairbanks a la mujer objeto y modificando los excesos del Sr. Sargeant al anotar otras investigaciones más académicas que concluyen que la presentación que Hollywood hace del amor "tiene muy poca validez psicológica." El punto todavía necesita remarcar que los griegos no tenían una diosa del no-acto sexual. La plateada e implacable Afrodita fue descubierta en el lecho con Marte, cargada todavía de las cadenas que su esposo le había puesto, y "un rugido de incontenible risa brotó de los dioses" a la vista de tal escena; la cinta que ella ató alrededor de los muslos de sus devotas fue desatada por los hombres tan pronto como fue posible, "y juntos compartieron la alegría del amor". Puede haber algo de farsa en el amor o algo de trágico; el apetito del amor hace a los dioses traidores y conduce a los hombres al sacrificio heroico o al asesinato de aquellos que se interponen en su camino. Nunca ha sido al único deseo de la humanidad, pero ha sido reconocido por lo que es y fielmente representado en el mito, la épica y el drama. No ha sido romantizado ni falsificado.

Es posible argumentar que nada verdadero o relevante puede decirse del sexo en un medio tan universal como el cine. También es posible tomarle la palabra a esos novelistas europeos que dicen que los americanos no saben nada del amor, al menos eso explicaría su tendencia a aceptar sustitutos en vez de la cosa real. Ambos argumentos tienen el mérito del candor, y reconocen la falsa imagen del amor presentada en la pantalla. Pero creo que ninguno de los dos tiene una aplicación general, y la más simple explicación de todo esto, creo, es la más obvia: las películas están hechas primordialmente para un auditorio de niños y adolescentes. El público comienza a ir al cine a una edad en que los mitos son suficientes; después continúa asistiendo durante la romántica etapa de la adolescencia. La presentación de pasiones maduras podría aturdir a tal audiencia. Los adultos que aún se sienten fervientes patrones tal vez no han alcanzado la fase de la realidad o la han retrasado. Y pueden encontrar consuelo en las deslumbrantes mentiras que el cine dice del amor, así como pueden encontrarlo en las



pésimas y decadentes escenas de esas falsificantes telenovelas.

Los sustitutos cinematográficos sirven durante un tiempo a cierta gente. Pero la mayoría de aquellos que saben algo de la verdadera cuestión encuentran tales sustitutos inaceptables. Puesto que las películas tienen una impresionante atmósfera de realidad y su versión del no-amor es presentada a los adolescentes en el periodo formativo de sus vidas, pueden estar contribuyendo al infortunio en los matrimonios. Ciertamente medio siglo de apoyar la santidad del matrimonio no ha disminuido el número de divorcios por razones de adulterio, y si nos estamos acercando a un solo standard para hombres y mujeres, ese *standard* es el de la promiscuidad aceptada. Quizá ese es el resultado inevitable de presentar el amor como algo trivial, el matrimonio como asexual, y la cohabitación como un delito que debe ser denunciado lo antes posible.

No hay duda acerca del sexismo en las películas, de su tendencia a reducir las demás relaciones humanas a términos familiares en una ecuación sexual. En las películas europeas, en medio del fondo de la desolación de la postguerra, la realidad de la pasión sexual juega una parte; la más inteligente película norteamericana, en ese panorama, *A*

Rita Hayworth



Foreign Affair, es más realista que la mayoría al representar la atmósfera de una civilización destrozada, pero se convierte en una charada en la cual Jean Arthur y Marlene Dietrich representan las figuras familiares de la buena (fría) mujer y el malo (que no es frío). Cecil B. De Mille medra con el sexismo que inyecta a sus extravagancias bíblicas; y otros especialistas usan la historia o la ciencia, o las vidas de los compositores con los mismos fines. Para el moralista superficial, esta preocupación respecto al sexo es en sí misma dudosa, para nuestros críticos europeos es ridícula, porque la preocupación es real, el sexo no.

Durante la época más dura de la depresión, la Paramount contrató a Mae West, a pesar de su sensacional carrera como *marchand* de provocativos bocadillos sexuales, e, ignorando las amenazas de la censura, procedió a filmar varias películas con ella. Estas constituyeron la excepción; el personaje representado por Mae West expresó siempre las más vívidas anticipaciones de placer entre los brazos de los hombres, y el amor romántico fue barrido a un lado con un sabio guiño. Su personaje era promiscuo y amable, el amor impuro se utilizaba esencialmente para lograr un efecto cómico, y las películas fueron tan refrescantes como si la mujer libre hubiese aparecido repentinamente en la pantalla. El *Código* existía cuando Paramount, presionada por cuestiones económicas, se atrevió a burlarse de él. Unos años más tarde, los administradores del *Código* se organizaron perfectamente, y el trabajo de Mae West, quien nunca se había reducido a la melindrosa simpatía de los personajes comunes, padeció por ello.

La excepcional, y casi única cualidad de las primeras películas de Mae West, fue que, aun bajo la implicación de representar a una "mujer mala", disfrutaba intensamente la vida. Las vampiresas de las películas mudas eran intensas y torturadas; los personajes de la West eran buena compañía.

Así como a las vampiresas siguió Clara Bow, la mujer objeto, que sugería que la compañera ideal para el hombre norteamericano era la capitana del equipo de basketball femenino de la preparatoria local, la jocosa cortesana interpretada por Mae West fue secundada por el personaje usualmente descrito como la muchacha "buena y mala". No se trata del personaje convencional de la puta con corazón de oro, aunque aparentemente así fuera; pero ella no es una ramera, ni obtiene placer de ello, y su bondad radica en el desapasionado deseo de unirse en respetable matrimonio al héroe. En *El Cine; un estudio psicológico*, la Dra. Martha Wolfenstein y el Dr. Nathan Leites sugieren que los deseos reprimidos de la audiencia se realizan en las "falsas apariencias" de las películas, "ya que es posible satisfacer el deseo sugerido sin sentimiento de culpa". No puedo rebatir este análisis pero me pregunto cuáles son los últimos efectos de todas estas "falsas apariencias".



Ramón Novarro, "Ben Hur", 1926

Debe hacerse una nota sobre uno de estos raros ejemplos de aparente realidad común en el cine. A pedido de Woody Van Dyke, quien dirigió *The thin man*, el equipo de escritores de Frances Goodrich y Albert Hackett crearán muchas escenas entre William Powell y Myrna Loy, que tenían ese tono burlón que después se volvería práctica normal. Estas escenas se las arreglaban para sugerir —y el director subrayaba— el importante hecho de que un hombre y su esposa estuvieran mutuamente enamorados, encontraran placer en la compañía del otro, y (mediante el diestro movimiento con el cual Powell retiraba al perro del lado de la cama de Myrna Loy) pretendían dormir juntos.

Estas excepciones son recordadas precisamente porque se las arreglaban para violar las costumbres prevalecientes en las películas. O, mejor dicho, porque correspondían justamente a las costumbres del país.

Una de las costumbres del país es el divorcio, y nada en el *Código* instruye específicamente a los productores acerca del manejo de este tema. En la práctica, las películas habían creado una mitología del divorcio, cuya esencia era que la pareja divorciada siempre volvía a casarse. Esto ocurría habitualmente después de que el marido había escapado a las garras del sexo, representado por una mujer perversa, o luego de que la esposa había visto con cuidado al sinvergüenza con quien había estado tentada a disfrutar de un amor impuro.

Los mitos menores crean la atmósfera propicia: El divorcio ocurre sólo por razones triviales; es la consecuencia de temperamentos coléricos o malos entendidos o de un deseo de encumbrarse en el mundo social o de las finanzas.

El divorcio no ocurre por incompatibilidad sexual o incompetencia.

El divorcio no ocurre por adulterio.

La manera de prevenir el divorcio es que la pareja afectada finja estar enamorada de otro o de otra.

Alternativamente, si la parte afectada es la esposa, puede quitarse esos lentes con fondo de botella que tanto la afean.

Los maridos y las esposas están muy juntos durante los trámites del divorcio; si no lo están, uno de los dos planea casarse de nuevo; entonces todas las fuerzas de la naturaleza entran en combinación para prevenir la consumación del segundo matrimonio, dando tiempo al primer cónyuge de reaparecer y reconquistar a la pareja.

Las viejas películas seguramente dan mucho material al sociólogo. El *Código de Producción* dice: "El tratamiento de escenas de alcoba debe ser gobernado por el buen gusto y la delicadeza"; y las "Razones subyacentes" ofrecen esta explicación:

"Ciertos lugares están tan íntimamente asociados con la vida sexual o con el pecado sexual que su uso debe ser cuidadosamente limitado." En la mitología del matrimonio esto ha venido a significar que la noche nupcial es una larga serie de accidentes por los cuales los jóvenes amantes no pueden entrar o permanecer en el mismo cuarto después de la caída de la noche. Es, en efecto, un largo desnudamiento, una fuente de inocencia marital sólo en el sentido técnico. El ingenio de los realizadores de cine para crear nuevos obstáculos a la consumación del matrimonio es admirable. Quizá sólo porque resultaría patológico sentenciar "No cohabitarán" como mandamiento, no se ha utilizado ese recurso. Las medidas para mantener separados a los amantes antes de casarse caen en los esquemas convencionales; los novios son respetuosos de la moral establecida y crean momentos de verdadero deleite como en la secuencia "las murallas de Jericó" de la película *Sucedió una noche*. La trama para evitar que los esposos vayan a la cama es más elaborada; el sistema moral representado no es aceptado por la audiencia; para provocar risas, la representación disfraza una consabida lujuria. Quizá tan buen ejemplo como cualquier otro es *I was a made war bride*, que tiene además la atracción de vestir a Cary Grant con ropas de mujer y reducir la enorme desgracia de los ejércitos de ocupación de la postguerra a una serie de obstáculos a la cohabitación.

La actual interpretación del *Código* ha quitado al sacramento del matrimonio toda su seriedad; si, de hecho, el sacramento santifica y hace aceptable a Dios y al hombre una pasión que de otro modo sería ruda: este es sólo una burla si la pasión no existe. Las pequeñas y bobas emociones presentadas en el cine, difícilmente requieren santificación.

Esa es la consecuencia suicida del *Código*; ha sido creado para defender la santidad de la institución del matrimonio y termina por minar la fundación moral sobre la que se sostiene. El matrimonio es —o puede ser— una profunda y satisfactoria manera de vivir, lleno de tensiones, dificultades, placeres, excitaciones, constantemente amenazado, a veces triunfante; persiste porque cumple ciertos requisitos, porque en el matrimonio hombres y mujeres satisfacen sus impulsos naturales, se convierten en creadores, no sólo de sus hijos, sino de sí mismos. Pero este no es el matrimonio al que alude el *Código*; con su concepto del matrimonio fundamentalmente irreligioso, el *Código* ha triunfado en llevar a la pantalla una relación entre hombres y mujeres que es más innoble que el más perverso matrimonio de la vida real. Las presiones económicas, los repentinos impulsos de embriaguez, las vanidades y temores y lujurias que a veces conducen a la gente a casarse son poderosos y urgentes, de esas uniones puede obtenerse amor, odio o degradación, pero en cualquier caso: vida. De los matrimonios de las películas no puede obtenerse nada.