

EL PLIEGUE Y EL FUERA DE CAMPO. FORMAS DE REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE, MOLDEADAS POR EL CÓDIGO HAYS EN EL CINE CLÁSICO*

SANTIAGO FILLLOL

I. INTRODUCCIÓN

Se podría señalar, a grandes rasgos, que en el Motion Picture Production Code (Código de Producción Cinematográfica), popularmente conocido como el código de censura Hays, todo es una cuestión *de detalle*. Entre las numerosas rectificaciones y añadiduras que se realizaron sobre el código de censura entre 1930 y 1967, salta a la vista la recurrente admonición que en los diferentes apartados del código (especialmente en «crímenes contra la ley», «sexo», «vulgaridad» y «obscenidad») se realiza sobre no mostrar en detalle los actos más escabrosos. Por ejemplo, en el primer punto del apartado dedicado a los asesinatos se señala: «los asesinatos brutales no pueden presentarse en detalle». O, en el caso de una violación, tratado en el punto tres del segundo apartado dedicado al sexo, se expone: «una violación nunca debe ser más que sugerida, y solo cuando es esencial para la trama. Nunca debe ser mostrada explícitamente»¹.

Si bien el propio código marca en su apartado de «temas repelentes» el cuidado especial que se debe tener con relación a escenas como un asesi-

nato brutal o una violación (temas que ya se señalaban en las listas de «Don'ts y Be Carefuls» previas a la creación del código), no dice en ningún punto que estas escenas tan extremas deban ser descartadas de las tramas. Tan solo señala que no deben ser mostradas en detalle, indicando explícitamente que deben ser «sugeridas». Esta admonición, ambigua en toda su esencia, abrió un campo de estimulantes debates narrativos —y metafísicos— entre productores, censores, guionistas y cineastas sobre lo mostrable y lo no mostrable, lo visible y lo invisible, lo asumible y lo inasumible². Desde esta perspectiva, las representaciones de violaciones y asesinatos brutales (que en muchos casos sucedían en la misma escena) pueden ser analizadas como las pautas de un género, moldeadas en connivencia con la implementación del código.

Entre estas representaciones descubrimos dos tratamientos formales claramente diferenciados, el *fuera de campo* y el *pliegue*, cuyo estudio nos puede ayudar a pensar con mayor profundidad los límites de lo imaginable en el período clásico. El uso más habitual y recurrente que el fuera de campo ha tenido en el cine clásico ha sido como

SI BIEN EL PROPIO CÓDIGO MARCA EN SU APARTADO DE «TEMAS REPELENTES» EL CUIDADO ESPECIAL QUE SE DEBE TENER CON RELACIÓN A ESCENAS COMO UN ASESINATO BRUTAL O UNA VIOLACIÓN, NO DICE EN NINGÚN PUNTO QUE ESTAS ESCENAS TAN EXTREMAS DEBAN SER DESCARTADAS DE LAS TRAMAS

espacio para poner en escena los actos abominables, escamoteándolos de la vista³. El pliegue, en cambio, es una forma más elaborada y compleja que se utilizó para difuminar lo abominable en la trama sin jamás ponerlo en (ninguna) escena. Adoptamos el concepto de «pliegue», para este tratamiento, acudiendo a la teoría que Deleuze postula en su libro sobre la filosofía de Leibniz y el pensamiento barroco⁴.

La ventana indiscreta (Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954) es un caso particular ya que conjuga fueros de campo y pliegues para figurar las escenas más escabrosas de su trama. Razón por la cual resulta ejemplar para nuestro estudio, ya que viene a determinar, en cierta manera, qué podía ser representado con cada una de estas formas y cuáles eran sus diferentes potencialidades expresivas frente a la censura. La célebre escena del asesinato de la vecina enferma, corazón de todas las peripecias de este film, es un buen ejemplo. Jeff (Jimmy Stewart), que ha espiado desde su ventana las constantes peleas de ese matrimonio de vecinos —sensibilizándose ante el servicial marido tiranizado por el mal carácter de su esposa enferma—, mira extrañado cómo el marido baja por primera vez las cortinas de las ventanas de su apartamento. Jeff, ocioso y escayolado, observa frustrado cómo queda imposibilitada la visión de esa miserable vida doméstica a la que, hasta ese momento, tenía libre acceso. Jeff fija su mirada en ese fuera de campo, mientras comienza a sospechar lo que puede estar sucediendo del otro lado.

La imagen de las cortinas bajadas tiene la duración de su inquietud, como si eso que no puede ver le intrigase más que todas las intimidades a las que tenía pleno acceso. Esta imagen tiene un correlato importante en la trama: en otro de los apartamentos que espía Jeff, una joven pareja de recién casados se acaba de instalar. Apenas entran a su nueva casa, se besan con pasión y bajan las cortinas, dando a entender que no pueden contener sus deseos de hacer el amor. Esa imagen, que precede a la del asesinato, será recurrente: los recién casados bajan las cortinas y hacen el amor cada vez que aparecen en el campo de visión de Jeff. Hitchcock nos dice así, siguiendo las reglas del código, que, al bajar las cortinas y establecer un fuera de campo, hay algo que no deberíamos ver aunque lo podamos imaginar. Ni tan solo nos muestra las siluetas de los amantes compulsivos, ya que, como bien señala el código, las siluetas pueden resultar tan obscenas y detalladas como la escena en sí. Algo que sucede ante nosotros pero que debe quedar vedado a la vista. Así, el fuera de campo de los actos sexuales nos señala la norma, mientras que el del asesinato la cumple a la vez que propulsa la intriga. Ante las cortinas del asesinato no sabemos, a ciencia cierta, qué es lo que (no) hemos visto y, para sostener esa vivencia, Hitchcock deberá *plegar* entre sus planos los indicios más escabrosos. Es decir, si el fuera de campo cuenta el asesinato del otro lado de la cortina bajada, el desmembramiento del cuerpo de la mujer quedará situado entre pliegues. Veremos, siempre desde el punto de vista voyerístico de Jeff, y tiempo después de la escena del fuera de campo del asesinato, cómo el presunto asesino sale de su apartamento en medio de la noche con grandes maletas, cómo envuelve en su cocina una sierra en papel madera, cómo limpia los azulejos del baño, cómo espanta a un perro que husmea en el parterre de flores del jardín (donde podemos imaginar que ha enterrado alguna de las partes cercenadas de su esposa). Todas estas imágenes diseminadas por la trama re-componen la imagen del descuartizamiento de la mu-

jer. Todas ellas nos dan a ver esta imagen atroz de la masacre que no está en ningún punto preciso (que no puede ubicarse en ningún plano exacto), al haber sido diseminada, *plegada*, entre muchas de sus escenas. Este tipo de imágenes exige una reconstrucción virtual, que implica *desplegar* los fragmentos insertados en cada doblez, obligándonos a leer de pliegue en pliegue: «el problema no es cómo acabar un pliegue, sino cómo continuarlo», nos enseña Deleuze, ya que el pliegue es un gesto esencialmente barroco, y «el barroco inventa la obra o la operación infinita» (Deleuze, 2015: 50). En esta «forma plegada» reconocemos una vía figurativa sustancialmente diferente del fuera de campo que antes señalamos. En la elección de qué contar con cada una de estas formas, Hitchcock nos está diciendo que un asesinato o un acto sexual se pueden *mostrar* desde un fuera de campo, pero que una acción tan atroz como un desmembramiento ya no tiene cabida en esta forma convencional de sortear la censura. El acto de mutilar y descuartizar el cadáver de una mujer pasa, en *La ventana indiscreta*, a suceder necesariamente entre pliegues. En este sentido es muy instructivo leer los informes que la censura emitió sobre *La ventana indiscreta*: protestaron sobre las sugerencias sexuales de la pareja de recién casados, sobre la bailarina que aparece en ropa interior, sobre el erotismo del personaje de Grace Kelly, pero nada dijeron del descuartizamiento de la mujer que sucede entre pliegues, ni del voyerismo de Jeff que le da cuerpo (Gardner, 1987: 92-94). Hitchcock había logrado deslizar, desde la modulación de fuera de campo y pliegues, una escena terrible.

El presente artículo se propone analizar los fuera de campo y los pliegues con los que el Hollywood clásico dio forma a sus escenas más escabrosas bajo el código de censura Hays: ¿de dónde provienen estas maneras de poner en escena lo espeluznante? ¿Cuáles son sus antecedentes estéticos? ¿Con qué tradiciones narrativas dialogan estas formas? Para intentar responder a estas cuestiones, asumimos el planteamiento teórico de

Richard Maltby, que concibe el código de censura como un modelo o paradigma genérico antes que como una prohibición tajante (Maltby, 2012: 245).

En las páginas que siguen analizaremos una genealogía del fuera de campo como medio para sortear el código Hays, para luego concentrarnos en el pliegue como forma de abordar y expresar de un modo más contundente la figuración de lo escabroso ante los límites de la censura. Para este cometido, la primera parte del artículo combina la metodología hermenéutica de diversos autores sobre el fuera de campo cinematográfico, mientras la segunda parte se centra en el modelo que Deleuze desarrolla en su ya citado estudio sobre Leibniz y el barroco.

II. EL FUERA DE CAMPO (O LO IRREPRESENTABLE QUE SE OCULTA)

El fuera de campo se convirtió, en el cine clásico, en una forma canónica de desplazar las acciones más cruentas e indignas de la escena sin tener que abolirlas. Las convenciones pudorosas del código Hays encontraban en el uso del fuera de campo una de sus formulaciones más productivas: los censores aprobaban su uso, y los cineastas optaban por ocultar antes que amputar sus escenas. El fuera de campo adquiría así una doble efectividad: para los censores era un garante del decoro; para los cineastas, una forma cinematográfica sugerente. Razón que propició un empleo tan recurrente de esta figuración que, en muchísimos casos, terminó por convencionalizar su uso y vulgarizar su potencial imaginario.

Noël Burch revela con precisión el posible origen, funcionamiento y recepción de este precepto decoroso en el cine: «Durante muchos años el film mudo más significativo en cuanto al uso del espacio *off* fue *Varieté*, de un tal Dupont. [...] Durante una escena de pelea, que rápidamente se hizo célebre, Jannings y su enemigo ruedan por el suelo, dejando el campo momentáneamente vacío, luego una mano provista de un cuchillo entra en campo

por abajo antes de volver a salir del encuadre para asestar el golpe mortal. Por último, Jannings se levanta solo en el campo... y varias generaciones de historiadores del cine aplaudieron este “magnífico pudor”. Y desde entonces, la utilización del espacio *off* se ha convertido en una especie de litote, una manera de “sugerir” cosas que se juzgaban demasiado fáciles de mostrar simplemente» (Burch, 1998: 33).

El «magnífico pudor» y el carácter «sugere» señalados por Burch en los orígenes del fuera de campo hollywoodiense, tiene un claro antecedente histórico: Aristóteles explica en su *Poética* cómo las escenas cruentas y brutales son desplazadas del escenario en la tragedia griega. Sin embargo, jamás se trató de una prescripción, sino de una descripción de estos usos en el teatro de su tiempo (Fillol, 2016: 59-69). Fue en las posteriores recepciones de la *Poética*, entre las que podemos contar las «Ars poéticas» de Horacio y Boileau, y en cierta forma el código Hays, donde este principio pasó a adquirir un valor prescriptivo⁵.

Desvío (Detour, Edgar G. Ulmer, 1945), por ejemplo, pone en escena un arquetípico fuera de campo que permite ver cómo operaban estas premisas en el cine clásico: Al Roberts, un pianista buscavidas que termina enredado en una muerte, discute con Vera, una chantajista que amenaza con delatar el supuesto crimen del pianista a la policía. Vera, profundamente ebria, coge el teléfono y se encierra en su cuarto. Al, desesperado, intenta abrir. Del otro lado, Vera se hace un lío con el cable del teléfono que termina rodeando su cuello. Hasta este punto, Ulmer ha montado en paralelo las acciones que sucedían a uno y otro lado de la puerta. Cuando Al descubre el cable de teléfono que pasa por debajo de la puerta, y comienza a tirar de él para evitar la llamada de Vera, Ulmer deja de alternar los planos entre Al y lo que sucede del otro lado. Ahora solo vemos las manos de Al ciñendo con más y más fuerza el cable, mientras el cuarto de Vera se transforma en un fuera de campo. Un sonido seco detiene el tironeo de Al,

que mira hacia la puerta cerrada, mientras la música orquesta el subrayado de lo obvio: la muerte ha tenido lugar, veladamente, en ese lapso. Tras unos instantes, Al fuerza la puerta y descubre lo consabido: a través del reflejo de un espejo distante (nuevo fuera de campo), distinguimos el cuerpo sin vida de Vera, con el cable de teléfono que la ha estrangulado. Justo en ese punto, Al comienza a ver borroso todo el espacio. Ulmer ha podido realizar un detallado estrangulamiento dividiendo la acción entre campo y fuera de campo. Su personaje ha estrangulado con todas sus fuerzas, amparado en no saber qué estaba haciendo. Armonía clásica, potestad del sentido, decorosa causalidad. En este ejemplo se percibe qué privilegiaba un fuera de campo de este tipo. No es la sugerencia lo que sustenta esta imagen, sino un ultra explicativo velo, que oculta la visión del instante de la muerte pero no su comprensión: sabemos que Vera está siendo asesinada, incluso sabemos en qué instante exacto ha dejado de respirar. La «sugerencia» que el propio código Hays alentaba en sus preceptos no deja, en esta escena, lugar a la imaginación: todo resulta explicado aunque haya sido escamoteado a la vista.

Al hablar de un «fuera de campo decoroso» pretendemos aludir a una simplificación del fuera de campo, que en el Hollywood clásico se fue acomodando a la censura y que, si bien en manos de cineastas como Lang y Hitchcock encontró formulaciones brillantes, en muchas otras manos terminó en una resolución estereotipada.

Fritz Lang y Alfred Hitchcock llevaron los fuera de campo decorosos a sus más altas cotas de elaboración figurativa: Lang, convirtiendo lo pudoroso en una insinuación perversa; Hitchcock, amplificando lo sugerido a un grado tal que la *atrocidad* de lo sugerido empañaba lo pudoroso.

Encubridora (Rancho Notorius, Fritz Lang, 1952) es uno de los films en los que Lang empuja más al límite los preceptos pudorosos del código Hays: la puesta en escena de la violación y asesinato de Beth Forbes nos muestra una acción que

se desarrolla, supuestamente, en un convencional fuera de campo decoroso. Lang abre su film con Beth y Vern anudados en un beso: la parejita de rancheros habla, entre besos, de su inminente boda y de todos los hijos que tendrán; «uno en cada mes de agosto», le dice Vern sobre una prometedora banda de dulces vientos y violines. Cuando Vern se marcha del almacén donde su novia es dependienta, dos vaqueros con pintas de maleantes observan a la chica que se ha quedado sola, y los violines mutan a los acordes graves de un chelo funesto. Uno de los bandidos entra en la tienda y pide a la chica, con displicente serenidad, que le muestre su caja fuerte. Beth calcula con la mirada la distancia para huir, mientras el maleante, pistola en mano, la dirige hacia el fondo del comercio. La chica, sin escapatoria, compone la clave de su caja fuerte. El bandido abre la boca y esboza un gesto obsceno, al mismo tiempo que la caja fuerte se abre. Lang se recrea en ese instante, sublimando en el robo la violación que vendrá, dilatando el tiempo de un goce perverso. Un redoble de percusión acentúa el *crescendo* ominoso de la banda de sonido, y Lang monta un plano/contraplano impúdico entre el deseo explícito del violador y los ojos horrorizados de Beth. Cabe preguntarse ante esta escena si era más intolerable ver la ejecución de una violación o la manifestación de esa libido tan oscura. Rebasando ese límite tan complejo, Lang nos hace asistir sin opción de escapatoria al deseo del criminal, empujándonos a prefigurar imágenes muy densas más allá del borde explicitado por el código Hays. Cuando las miradas de sus personajes han tensado irremediabilmente la vejación de Beth, Lang corta a un plano general que nos expulsa fuera de la tienda: en la calle, un niño juega una rayuela anodina mientras el otro bandido custodia el crimen. Un alarido de Beth resuena en la calle. El niño detiene su juego y dirige su mirada hacia el fuera de campo de la tienda; una mirada inocente donde el fuera de campo se encarna, redoblando su crueldad. Nada sucede tras ese grito, y el socio del bandido tampoco parece extrañado.

El niño retoma su juego hasta que otro alarido, aún más punzante y precedido ahora de un disparo, nos hace entender que tras la violación ha sucedido el asesinato de Beth. El maleante corre con un par de bolsas de dólares en las manos, monta y se escapa junto a su compañero. Más allá del obsceno grado de prefiguración de esta violación, hasta aquí el mecanismo utilizado no es diferente de un clásico y arquetípico fuera de campo decoroso. Lo particular del uso de Lang no está tanto en lo escamoteado por el fuera de campo, sino en cómo retorna a la imagen eso que no hemos visto: «Cuando Vern llega al escenario de la tragedia, un médico asiste el cuerpo ya sin vida de Beth, y con gesto de resignación se acerca al novio y le comunica que los criminales no “respetaron” a su chica. Vern pide a un compañero que le entregue un revólver, mientras mira el cadáver de quien iba a ser su esposa. Un paneo va descendiendo suavemente desde el primer plano del rostro de la chica hasta detenerse en su mano, aún tensa como una garra y con los dedos manchados en sangre: señales de la lucha por su dignidad, pero también de la brutalidad del crimen. La imagen que dignifica es aquella que al mismo tiempo horroriza» (Fillol, 2016: 65-66). Lo elidido en el fuera de campo regresa como un bumerán en esta imagen. Como el propio Lang señalaba con relación a su elíptica puesta en escena del célebre asesinato de la niña en *M, el vampiro de Düsseldorf* (M, Fritz Lang, 1931): «Si yo pudiera mostrar aquello que es más horrible para mí, tal vez no lo sería para otras personas. Todos los espectadores, incluso los que no se atreven a entender lo que le ha ocurrido a esta niña, experimentan un sentimiento de horror que les hiela la sangre. Pero cada uno siente las cosas de forma distinta, e imagina que podrían ocurrirle cosas aún peores, y ese es un sentimiento que no habría podido despertar mostrando una sola posibilidad, por ejemplo, que se destripa a la niña»⁶. El decoro que anima a ocultar la muerte fuera de campo termina siendo más horroroso que la imagen que pretende vedarse. Los comentarios de Lang no de-

jan lugar a dudas: dejar que el espectador imagine lo más cruento permite pasar del pudor al sadismo. En ese cortocircuito descansa buena parte del genio de Lang.

EN LOS FUERA DE CAMPO ANALIZADOS HASTA ESTE PUNTO, LA CONCEPCIÓN DE INVISIBILIDAD NO ES METAFÍSICA, SINO PROFUNDAMENTE NORMATIVA: LO INVISIBLE ES MÁS BIEN ALGO CONCRETO Y CLARAMENTE IMAGINABLE QUE NO PUEDE SER MOSTRADO POR DICTAMEN DEL CÓDIGO DE CENSURA

Si Lang expone en sus fuera de campo la relativa (y en ocasiones indistinguible) línea que divide lo púdico y lo impúdico, Hitchcock saca partido, en cambio, del principio decoroso como forma en sí, para mostrar desde su figuración cómo se construye este precepto. Hitchcock no usa el fuera de campo simplemente para ocultar algo indecoroso o para gozar con su sugerencia, sino para exhibir con todas sus consecuencias esa función retórica del lenguaje fílmico: es decir, para exponer cómo construimos una función veladora y decorosa que muchas veces nos ayuda a ocultar la mirada ante nuestros propios actos. *Náufragos* (Lifeboat, Alfred Hitchcock, 1943) pone en escena un fuera de campo *social*, orquestado comunalmente: los naufragos articulan, ante la inminencia de una imagen cruenta, una coreografía que evita al espectador la visión directa de lo brutal y ayuda a los personajes a compartir (y diluir), entre todos, las imágenes más duras. La amputación de la pierna de Gus, por ejemplo, es puesta en escena detrás del cerco que forman el grupo de naufragos. Y con esa misma premisa, Hitchcock narra el asesinato del tripulante nazi: una coreografía humana orquestada en el reducido espacio del bote va decidiendo lo visible y lo invisible hasta hacer desaparecer al enemigo detrás de sus espaldas. En estos fuera de

campo, Hitchcock subraya más la gestión moral que asume y *con-forma* el grupo humano que lo cruento de sus actos. Estos naufragos, que se han debatido entre sus creencias y contradicciones morales, forjan con sus propios cuerpos un fuera de campo que absorbe el asesinato y la comunión de esa imagen. Algo similar sucederá con el asesinato de la mujer del tenista en *Extraños en un tren* (Strangers on a Train, Alfred Hitchcock, 1951), mostrado desde el reflejo de las gafas rotas de la víctima tiradas en el suelo, o en el final de *Pánico en la escena* (Stage Fright, Alfred Hitchcock, 1950), donde un telón de acero cae sobre el homicida en medio de un escenario teatral, cuarta pared asesina que mata al culpable e impide a la vez la visión de esa muerte. En los fuera de campo hitchcockianos siempre es más notorio el recurso empleado, y los principios del lenguaje en que se sustentan, que la vivencia de la muerte en sí. En estos rasgos se apoya también su *retórica* genialidad.

Más allá de sus geniales desarrollos, los fuera de campo de Lang y Hitchcock están vinculados de algún modo (por reformulación o rechazo) con este principio del decoro clásico. Todo fuera de campo nos señala qué entiende por visible y por invisible una determinada época o canon de la historia del cine. En los fuera de campo analizados hasta este punto, la concepción de invisibilidad no es metafísica, sino profundamente normativa: lo invisible es más bien algo concreto y claramente imaginable que no puede ser mostrado por dictamen del código de censura⁷.

En las formulaciones más extremas de Hitchcock y Lang se vislumbra tímidamente, a pesar de las restricciones del código, el advenimiento de una nueva forma figurativa de mostrar lo inasumible: los inquietantes *pliegues*, como los que Hitchcock utilizó para situar las imágenes más espeluznantes de su *ventana indiscreta*, representan un grado de mayor complejidad. Este tipo de figuración más elaborada y huidiza, disemina, entre los pliegues de la trama, los detalles que permitirán re-construir, como un puzle, las imágenes más atroces

del imaginario clásico. La figuración de lo espeluznante entre pliegues puede ser entendida como la forma más ambiciosa y extrema que el cine clásico forjó, bajo la influencia del código Hays, para superar el desplazamiento de las escenas indecorosas en un fuera de campo. El siguiente punto se concentra en el análisis de esta forma plegada, que ha sido materializada magistralmente por algunos de los mejores cineastas clásicos.

III. EL PLIEGUE (O LO IRREPRESENTABLE QUE SE DISEMINA)

En 1931 William Faulkner publicó una novela con la que solo pretendía ganar dinero, según sus propias declaraciones, y terminó convirtiéndose en su obra más espeluznante y escandalosa. *Santuario* narra la violación de Temple Dark, una chica rebelde de clase alta que termina siendo ultrajada por Popeye, un viejo mafioso impotente, que la desflora con una mazorca de maíz. Esta sórdida escena sucede en una miserable granja donde se contrabandea *whisky*: Temple Dark se ha refugiado en el establo para no ser ultrajada por Popeye, el mafioso la encuentra, y la violación está narrada desde el punto de vista de un viejo granjero ciego. Al sentir los gritos de la joven, Faulkner sostiene la atroz violación con estas imágenes: «el anciano volvió la cabeza y sus dos coágulos de flema hacia donde ella, tendida sobre las ásperas tablas bañadas por el sol, se agitaba, sacudiendo brazos y piernas» (Faulkner, 1985: 110). Esta imagen, inscrita en el tejido de la trama desde la mirada de un ciego, retorna con toda su horrorosa carga quince capítulos más tarde, durante el juicio a Popeye, cuando el fiscal muestra en detalle la punta de este iceberg terrible: «El fiscal del distrito se volvió hacia el jurado. —Presento como prueba este objeto encontrado en la escena del crimen —en la mano sostenía una mazorca. Daba la impresión de haber sido sumergida en pintura color marrón oscuro» (Faulkner, 1985: 300). No hay elipsis en Faulkner, no se trata de una representación elíptica como la

que realiza Lang, por ejemplo, en el abuso y asesinato de la niña en *M, el vampiro de Düsseldorf*. Aquí estamos en un orden representativo diferente: la violación de Temple Dark se pliega en la mirada del ciego, y se repliega en la mazorca que empuña el fiscal quince capítulos más tarde. En estos episodios está contenida, *plegada*, la terrible violación. Popeye funciona así como una fantasmagoría: «una pesadilla cuyo órgano sexual es una mazorca» (Bloom, 2012: 500). Y Temple Dark terminará por convertirse en una chica gélida y monstruosa que escoge convivir con Popeye, atraída por la narcótica sordidez que emana del mafioso. Con esta pareja abominable, Faulkner obró una sexualidad densa y oscura que no reveló desde unos fuera de campo, sino desde unos pliegues. Si bien se trata de un trabajo literario que no fue sometido al código Hays, Faulkner sí fue consciente de la censura de su tiempo, y obró en consecuencia esta forma de situar lo horroroso entre los pliegues de sus historias. La castración de Joe Christmas en *Luz de agosto*, el aborto de Charlotte en *Las palmeras salvajes*, el incesto en *El ruido y la furia* y en *¡Absalón, Absalón!* son claros ejemplos de esta figuración que pliega lo escabroso y hace imposible, así, detectar las imágenes terribles en una página precisa. De este modo, Faulkner obligó a sus lectores a revisar entre los dobleces y recovecos de todo el tejido narrativo de sus novelas para poder reconstruir las imágenes más espantosas.

La influencia de Faulkner en el Hollywood clásico, desde su halo de escritor maldito a su fama de guionista inadaptado, resulta innegable: los estudios miraban hacia Faulkner, Hemingway o Scott Fitzgerald como faros narrativos y hacedores formales de su época. En este sentido, creemos que puede resultar revelador analizar obras canónicas del clasicismo hollywoodiense que evidencien una posible recepción de esta *forma plegada* que Faulkner introdujo en la narrativa de su tiempo.

Richard Maltby detecta una «política de la ambigüedad» tácitamente asumida por el Hollywood clásico para sortear el código de censura:

«el código forzó a Hollywood a ser ambiguo, y le dio un set de mecanismos para crear ambigüedad, mientras los espectadores aprendían a imaginar los actos incorrectos que el propio código había proscrito» (Matlby, 2012: 245)⁸. El *pliegue faulkneriano* dota de una forma y de un procedimiento figurativo reconocible y concreto a esta «política de la ambigüedad» que Maltby señala sin concretar en tratamientos específicos. En las formas plegadas, podemos reconocer una nueva tipología figurativa que lleva la representación de imágenes terribles más allá de los límites de la censura.

PARA GILLES DELEUZE LA ENVOLTURA ES LA RAZÓN DEL PLIEGUE: «LO QUE ESTÁ PLEGADO ES LO INCLUIDO, LO INHERENTE. SE DIRÁ QUE LO QUE ESTÁ PLEGADO ES LO VIRTUAL, Y SOLO EXISTE ACTUALMENTE EN UNA ENVOLTURA, EN ALGO QUE LO ENVUELVE»

A pesar de —o gracias a— todas sus controversias, *Santuario* se convirtió en un *bestseller* y fue la novela más exitosa de Faulkner. La Paramount no tardó en advertir que esa controversia podía significar un éxito de público y adquirió los derechos. Cuando William Hays se enteró, intentó por todos los medios prohibir la producción de esta adaptación, calificando la novela de Faulkner como «inadmisible». Gregory Black da cuenta del escándalo que suscitó la noticia, mostrando cómo la prensa especializada llegó incluso a alentar la intervención de un control federal sobre la industria cinematográfica si se llegaba a trasladar a la pantalla una obra tan «vil y sucia» como *Santuario* (Black, 1998: 108-109). La Paramount negoció con la oficina Hays y logró que la adaptación de *Santuario* se rodase, tras soportar una constante intervención de los censores sobre las diferentes versiones del guion. *Secuestro* (The Story of Temple Dark,

Stephen Roberts) se estrenó en 1933 y se convirtió rápidamente en uno de los films más citados sobre la censura en el Hollywood clásico. También marcó a fuego algunas pautas para abordar la adaptación de obras literarias escabrosas. La primera de ellas consistió en borrar toda relación con la novela originaria. Así, en su adaptación se prohibió el uso del mismo título, se prohibió aludir a la novela o a Faulkner en los créditos, afiches y publicidades (Caïra, 2005: 45-46), se suprimió el personaje de Popeye, y la *inadmisible* violación con la mazorca se convirtió en una violación *normal*: en la versión fílmica, es un mafioso de mediana edad quien ultraja a la joven rebelde de clase alta, sin utilizar ninguna mazorca. Esta violación fue rodada en un convencional fuera de campo decoroso, contado desde la mirada de la joven y desde la sombra del violador, que se proyectaba sobre el establo antes de abalanzarse sobre la chica. Sin embargo, cineasta y productores deslizaron en esta escena la insignia más inquietante de la obra faulkneriana: Temple Dark (Miriam Hopkins) está recostada sobre una montaña de mazorcas de maíz. Como descubrió Freud, lo reprimido siempre vuelve, y en este caso multiplicado: las mazorcas que ya no pintaban nada en este guion, seguían insinuando, sin embargo, un horror que desbordaba su trama. El pliegue particular se tejía en esta ocasión en un explícito guiño intertextual hacia los lectores de la novela, y por añadidura hacia los lectores de las controversias que la novela de Faulkner y su convulsa adaptación habían provocado⁹. Esta vez la imagen plegada no estaba diseminada en el film, sino *entre* el film y la obra literaria de origen. Las mazorcas sembradas en la escena de la violación, permitían así, que lo «inadmisible» se posara como un fantasma en el horizonte de expectativas de los espectadores de su época.

Para Gilles Deleuze la envoltura es la razón del pliegue: «lo que está plegado es lo incluido, lo inherente. Se dirá que lo que está plegado es lo virtual, y solo existe actualmente en una envoltura, en algo que lo envuelve» (Deleuze, 2015: 34-35).

En Faulkner, el punto de vista de los personajes es el lugar en el que se pliegan las imágenes escabrosas, donde *se envuelven*. Lector agudo de Conrad y Henry James, Faulkner aprendió de ambos a situar las imágenes más abyectas de sus obras en esos espacios intangibles que son las conciencias de sus personajes: en las miradas silenciosas de sus personajes, en aquello que ellos miran sin que el lector vea, se desliza lo más horroroso que en sus ficciones se entreteje (miradas que muchas veces son imposibles, como la de un ciego en *Santuario*, o radicalmente extrañas, como la de un retrasado mental en *El ruido y la furia*)¹⁰.

Probablemente, el film que con mayor contundencia materializó esta formulación en el Hollywood clásico fue *Centauros del desierto* (The Searchers, John Ford, 1956).

La escena en la que Ethan descubre el rancho de su familia en llamas cifra toda la brutalidad que Ford pliega en la mirada de su oscuro personaje: Ethan recorre las ruinas del hogar incendiado gritando desesperado el nombre de Martha, la cuñada de la que está secretamente enamorado, como nos ha revelado Ford a partir de los temperados gestos del comienzo del film¹¹. Ethan descubre entre el barro los restos del vestido de su cuñada, y se adentra en el grotesco cobertizo donde encontrará el cuerpo vejado de la mujer que ama. Ford, rimando a la inversa la imagen del célebre inicio de su film, nos hace ver ahora a Ethan en contraluz, mirando, desde el linde del cobertizo, lo inasumible. Su silueta, completamente opaca, mira hacia el horror que no vemos, imposibilitándonos incluso registrar su mirada. Solo vemos su faz, completamente en sombras, bajando su cabeza en gesto de impotencia. Al salir del cobertizo, Martin, el muchacho mestizo adoptado por Martha y su hermano, intenta entrar también en ese antro para ver el cadáver de su tía. Ethan se lo impide golpeándolo con violencia: «No entres», le ordena. Moss, el viejo camarada de la familia, se acerca al muchacho y Ethan le advierte: «No le dejes mirar allí dentro Moss, no le hará ningún bien». Ethan

parece hablar a los espectadores, su oscura mirada ha grabado la imagen (ha obrado la imagen) del cadáver violado y mutilado de su cuñada, y parece decirnos que solo en él puede contenerse, plegarse, ese horror.

No es un fuera de campo ni una elipsis: Ethan ha visto frente a nosotros el cuerpo ferozmente ultrajado de Martha, incluso algunas secuencias más adelante intuiremos que Cicatriz, el jefe команche, le ha arrancado la cabellera. Todo eso sucede en ese pliegue que se realiza en la mirada oscurecida de Ethan. Este mecanismo será el mismo que utilizará Ford unas secuencias más adelante para *darnos a ver* la muerte de Lucy, la sobrina mayor de Ethan.

Ethan, Martin y Brad, el novio de Lucy, se han internado en las áridas tierras del Monument Valley para rescatar a Lucy y a la pequeña Debbie, que han sido captadas por los indios. Brad, entusiasmado tras haber descubierto un asentamiento de pieles rojas, les dice a sus compañeros: «he encontrado a Lucy, llevaba su vestido azul». Ethan lo observa con amargura y le dice que no ha visto a Lucy, que ha visto a una piel roja con el vestido de Lucy... «Encontré a Lucy en el desfiladero. La envolví en mi abrigo. La enterré con mis propias manos. Pensé que era mejor ocultároslo», les dice a Brad y a Martin, hablando en el idioma del pliegue: *envolví* en mi abrigo, *enterré* con mis manos, *oculté*. Esas operaciones son las que han grabado en su mirada el cuerpo desnudo y vejado de su sobrina. Toda la abyección se pliega en un cañón que ni siquiera hemos visto desde lejos. La escena en la que Ethan descubre el cadáver mutilado de su sobrina no existe, solo existe su resaca: cuando perseguían el rastro de los raptos descubrieron, al borde de un desfiladero, que el rastro de los indios se dividía en dos. Brad y Martin se preguntaron por qué se habrían separado en ese punto. Y Ethan, que intuyó lo peor, ordenó a Martin y Brad que lo esperasen del otro lado del desfiladero: les dijo que quería ir solo a dar un vistazo hasta el cañón. Ford nos obligó así a permanecer con los

jóvenes. Pero no se trata en este caso de un fuera de campo como el de Lang en *Encubridora*, que nos expulsaba a una calle mientras violaban a la chica en el interior de su tienda. La escena en la que Ethan ve el cuerpo de Lucy en el cañón solo existe como pliegue. Cuando Ethan regresa con Brad y Martin, no dice nada, pero actúa de un modo extraño. Baja de su caballo y cava con su cuchillo en la arena: ¿repite los gestos del entierro? ¿prefigura una venganza con ese mismo cuchillo? No lo sabemos, tampoco lo saben los jóvenes, aunque sienten (y sentimos) que algo vuelve a plegarse en el interior de Ethan ante nuestra mirada. Martin le pregunta si se siente bien y le hace notar que le falta el abrigo. Ethan responde que está bien y que debe haberlo perdido, pero que no piensa volver a buscarlo. Unas escenas más adelante, cuando Brad diga que cree haber visto a Lucy, todo lo plegado en los actos incomprensibles de Ethan retornará con violencia. Tras la plisada revelación de Ethan, Brad, con un hilo tembloroso de voz, balbuceará preguntas informulables: «¿La...? ¿Estaba...?». Y Ethan responderá a los gritos, y con terrible violencia: «¿Qué quieres que haga? ¿Que te haga un dibujo, una descripción? ¡No vuelvas a preguntármelo! ¡Mientras vivas no vuelvas a preguntármelo!». En estos diálogos, Ford estaba desplegando la lógica que rige todo el cifrado de lo horroroso en *Centauros del desierto*. En esos gritos violentos aparece el código Hays rebasado por un pliegue faulkneriano que es más terrible que cualquier detalle de un asesinato brutal. En esos gritos de Ethan aparecen en detalle los cuerpos masacrados de Martha y Lucy que él no puede quitarse de la cabeza. Un héroe sacrificial que asume el horror en su mirada para evitar que nadie más lo presencie. En estos compases fordianos estamos de lleno en un régimen figurativo completamente distinto al fuera de campo decoroso, mucho más elaborado, denso y pregnante.

Deleuze nos enseña con Leibniz que el espacio barroco no se construye de punto en punto, como si siguiésemos una línea, sino de pliegue en plie-

**DESDE ESTA PERSPECTIVA,
CENTAUROS DEL DESIERTO SE REVELA
PROFUNDAMENTE FAULKNERIANA: UN
ALMA TURBIA Y SURISTA QUE YA NO TIENE
LUGAR EN EL NUEVO TEJIDO NACIONAL
Y DEBE PLEGARSE PARA SUCEDER EN ESA
HISTORIA, EN ESE ENTRAMADO**

gue, como si no hubiese un centro. (Deleuze, 2015: 32-33). El barroco marca un nuevo tipo de armonía para las obras que no tienen el centro en su interior y que deben proyectarlo (buscarlo) fuera de ellas (Deleuze, 2015: 160-165). Las escenas capitales (centrales, podríamos decir) que constatan las brutales vejaciones sobre los cuerpos de Martha y Lucy están, en *Centauros del desierto*, descentradas. Esas escenas centrales, que no pueden ser situadas en la imagen por normativa del código de censura, tienen que ser forzosamente proyectadas fuera del plano. Lo que equivale a decir que, en lugar de estar situadas en un punto preciso de un plano, en una escena exacta, están *proyectadas* en los puntos de vista de Ethan. Esos cadáveres horrorosos suceden en el tejido que avanza de pliegue en pliegue, de punto de vista en punto de vista. Deleuze señala que estos principios constructivos se reconocen de un modo sencillo en el modelo textil: «si existe un traje propiamente barroco, ese traje será amplio, ola hinchable, tumultuosa, burbujeante, y, más que traducir los pliegues del cuerpo, rodeará a este con sus pliegues autónomos, siempre multiplicables» (Deleuze, 2015: 155). Resulta sintomático que Ethan de con los restos del vestido de Martha antes de la terrible constatación de su asesinato, del mismo modo que el rapto de Debbie se da a ver desde una vieja muñeca de tela abandonada en el suelo polvoriento del cementerio, o Lucy, que palpita en el vestido azul que su novio entrevé confundido en otro cuerpo. En todas esas telas diseminadas entre el polvo del Monument Valley, aparecen todas las terribles inflexiones de los

cuerpos masacrados y vejados de Martha y Lucy, y la incógnita del cuerpo de Debbie. Como enseña Deleuze, «percibir en los pliegues significa captar figuras sin objeto». «Veo el pliegue de las cosas a través del polvo que ellas levantan, y cuyos pliegues separo» (Deleuze, 2015: 122).

Leída en estos términos, *Centauros del desierto* es la obra más barroca de John Ford: no es barroca en sus apariencias, sino, como podemos observar, en su constitución interna. Es barroca por necesidad, como lo fue Faulkner al asumir los horrores del sur que en la constitución del nuevo imaginario unificador del *american dream* se intentaban forcluir. Desde esta perspectiva, *Centauros del desierto* se revela profundamente faulkneriana: un alma turbia y surista que ya no tiene lugar en el nuevo tejido nacional y debe plegarse para suceder en esa historia, en ese entramado.

IV. MÁS ALLÁ DEL CÓDIGO DE CENSURA

Al revisar los preceptos escritos del código, una pregunta ronda toda su interpretación. Además de comprobar si los films los cumplían o no, ¿qué analizaba un censor? O, más precisamente, ¿qué buscaba en los films para otorgar o denegar el sello aprobatorio? Para Joseph I. Breen, el estricto católico que fue nombrado por Hays como director de su oficina, lo más determinante era «el modo en que él creía que el público interpretaría una escena, un personaje o una película. Si estaba convencido de que el público se solidarizaría con el criminal o el pecador, obligaba al estudio a reconstruir la escena o el personaje hasta estar seguro de que el público saldría del cine convencido de que el mal, en cualquiera de sus formas, era un camino incorrecto» (Black, 1998: 319). Es decir, lo que el censor más riguroso de la oficina Hays analizaba era el punto de vista desde donde se miraba lo abyecto. No era el grado o tipo de brutalidad lo más determinante para Breen, sino el punto de vista desde donde se representaban estos actos. Los censores analizaban cómo reaccionaban los personajes

ante los hechos más escabrosos, y cómo se generaba la identificación entre personajes y público. Ese criterio que rigió durante todo el código, garante no solo de la moral sino también del estilo clásico, se ve amenazado por la forma figurativa sostenida en pliegues. Ante un fuera de campo podemos ver a los personajes mirando algo que nosotros no vemos: podemos ver e intuir lo que sienten. Ante un pliegue, muchas veces ni siquiera vemos el instante en que los personajes ven eso que está envuelto entre escenas: al plegar los hechos horrorosos en puntos de vista que a menudo están fuera del alcance de nuestra mirada, como en *Centauros del desierto*, la posibilidad de analizar el juicio de un personaje se complica profundamente (indeterminación que Faulkner extremó al narrar horrores desde un ciego o un retrasado mental).

En este sentido, el punto de vista de Ethan es posiblemente uno de los más opacos del cine clásico: no sabemos si busca vengarse de los indios o asesinar a su sobrina para que no sea una más de ellos. Lo abyecto que se guarda en los pliegues de su mirada no revela inocencia, sino densa oscuridad. Jeff, el indiscreto *voyeur* de Hitchcock, se convierte en un garante de lo que deberíamos hacer y pensar. Ethan, en cambio, lejos de ser un inocente, abre la puerta a pensamientos y pliegues más opacos, proyectando este tipo de figuración hacia la historia del cine, pero ya no para enmascarar lo brutal ante el código Hays, sino para narrar historias más complejas. *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), por ejemplo, muestra explícitamente las imágenes más literalmente horribles —gaviotas picoteando las cabezas de los niños, un hombre con las cuencas de sus ojos vaciadas por los ataques de las aves, pájaros torturando a la protagonista, etc.— para plegar así las más inquietantes, como las referidas a la sexualidad resentida de la madre de Mitch: mientras más amenazada se siente por la joven Melanie, más pájaros se multiplican o somatizan, cual mazorcas, entre los planos. El punto de vista de la madre de Mitch es opaco y produce, cada vez que registra la relación de su hijo con Melanie, más pájaros en las

escenas. En *Los pájaros* ya no estamos frente a un régimen destinado a sortear simplemente el código Hays, sino ante una inquietante *espiral* de sentido (figura cara a Hitchcock y a su barroco manierismo) que se va fraguando entre las miradas de sus personajes¹².

La figuración del pliegue, tal como la hemos descrito, puede ser estudiada como una forma figurativa mayor que, habiendo madurado bajo la censura, ha ido más allá de ella. La obra fílmica de David Lynch, y todas las temporadas de la serie *Twin Peaks* (D. Lynch, M. Frost, ABC-Showtime: 1990-2017), son un ejemplo cabal que prueba la pervivencia de este tipo de figuración en la contemporaneidad¹³. ■

NOTAS

* Todas las traducciones al castellano de las citas bibliográficas han sido realizadas por el autor del artículo.

- 1 En el original: «Brutal killings are no to be presented in detail»; «[rape] should never be more than suggested, and then only when is essential for the plot. They must never be shown by explicit method». Los libros de Gregory Black (1998: 324-331) y Olivier Caïra (2005: 37-39) adjuntan como anexos el texto del Código de censura con todos sus puntos. La página web The Production Code of the Motion Pictures Industry (1930-1967) ofrece un análisis más minucioso del código, siguiendo los diferentes anexos y rectificaciones que tuvo durante sus años de vigencia: http://productioncode.dhwritings.com/multiple-frames_productioncode.php
- 2 En este sentido, las cartas entre censores y cineastas son un significativo campo de estudio. Una destacada muestra y análisis de este tipo de documentos puede encontrarse en Gerald Gardner (1987).
- 3 Entre los diferentes trabajos que estudian el fuera de campo y sus diferentes funciones, podemos señalar como referentes los de Noël Burch (1998), Pascal Bonitzer (1995) y Francisco Javier Gómez Tarín (2006), así como el estudio desarrollado por el propio autor del presente texto (Fillol, 2016).
- 4 «El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues». En esos pliegues inscribe la raíz de sus imágenes, razón que implica que para interpretar el barroco se necesita una «criptografía que vea en los repliegues de la materia y lea en los pliegues del alma» (Deleuze, 2015: 11).
- 5 Algo similar sucede con *El cine clásico de Hollywood* de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson: obra de análisis histórico que en su recepción podría ser leída como una prescripción sobre el cine clásico antes que como una descripción del estilo de este período.
- 6 Citado en Rollet (2002: 90).
- 7 Algunos grandes cineastas del género fantástico y la serie B realizaron un uso diferente del fuera de campo en el cine clásico, más destinado a hacer aparecer la alteridad de lo monstruoso que a ocultar lo impúdico. Jacques Tourneur, Tod Browning, Rouben Mamoulian, Merian Cooper y Ernest B. Schoedsack, entre otros, son buenos ejemplos de esta vía figurativa diferente. En este sentido, ver Fillol (2016).
- 8 En el original: «The Code forced Hollywood to be ambiguous, and gave it a set of mechanisms for creating ambiguity, while viewers learned to imagine the acts of misconduct that the Code had made unmentionable». Ver también Maltby (1993: 65).
- 9 Para una reconstrucción detallada del escándalo y la recepción de *The Story of Temple Dark* en el contexto del código Hays, ver Black (1998: 109-113) y Phillips (1986: 329-338). Richard Malby (1993: 57-58) trata, a su vez, este caso en el ya célebre artículo de referencia «The Production Code and the Hays Office», adjuntando un fotograma de la escena de la violación del film, donde vemos a Temple Dark (Miriam Hopkins) recostada sobre la montaña de mazorcas de maíz. También Olivier Caïra (2005: 45-46) señala la adaptación de *Santuario* como un hito que convulsionó la oficina de Hays.
- 10 Hay un destacable TFM inédito (Pérez Pamies, 2017) del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneo de la Universitat Pompeu Fabra sobre la representación del tabú de la pederastia en el cine

contemporáneo, que revisa la ascendencia de *Santuario* en su figuración.

- 11 Fran Benavente y Glòria Salvadó (2013: 13-15) analizan ejemplarmente cómo Ford inscribe en los gestos de Martha y Ethan, al comienzo del film, su historia de amor silenciosa.
- 12 Con relación al manierismo hitchcockiano, ver González Requena (2006).
- 13 La célebre oreja de *Terciopelo azul* (Blue Velvet, David Lynch, 1986) o la investigación sobre la muerte de Laura Palmer (que en cierta forma es una refiguración de Temple Dark) en *Twin Peaks* son buenos ejemplos de la vigencia de esta tradición.

REFERENCIAS

- Benavente, F., Salvadó, G. (2013). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*. Barcelona: Intermedio.
- Black, G. (1998). *Hollywood censurado*. España: Cambridge University Press-España.
- Bloom, H. (2012). *Novelas y novelistas*. Madrid: Páginas de espuma.
- Bonitzer, P. (1995). *Décadrages*. París: Cahiers du cinéma-Éditions de l'Étoile.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1998). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Caïra, O. (2005). *Hollywood face à la censure*. París: CNRS.
- Deleuze, G. (2015). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Faulkner, W. (1985). *Santuario*. Barcelona: Orbis.
- Fillol, S. (2016). *Historias de la desaparición*. Santander: Shingrila.
- Gardner, G. (1987). *The Censorship Papers. Movie Censorship Letters from the Hays Office, 1934 to 1968*. Nueva York: Doss, Mead & Company.
- Gómez Tarín, F. (2006). *Más allá de las sombras*. Castellón: Universidad Jaume I.
- González Requena, J. (2006) *Clásico, manierista, postclásico*. Valladolid: Castilla.
- Maltby, R. (1993). The Production Code and the Hays Office. En T. Bailo (ed.), *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Nueva York: Macmillan.
- (2012). The Production Code and the Mythologies of 'Pre-Code' Hollywood. En S. Neale (ed.), *The Classical Hollywood Reader*. Nueva York: Routledge.
- Pérez Pamies, D. (2017). *La sombra del tabú. La figuración de la pederastia en el cine*. Trabajo de fin de máster inédito. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Phillips, G. D. (1986). Fiction, Film and Faulkner, *Literary/Film Quarterly*, 85, 329-338.
- Rollet, P. (2002). *Passage à vide. Ellipses, éclipses, exils du cinéma*. París: P.O.L.
- VV. AA. (1996). *Historia general del cine*, vol. VIII. Madrid: Cátedra.

EL PLIEGUE Y EL FUERA DE CAMPO. FORMAS DE REPRESENTAR LO IRREPRESENTABLE, MOLDEADAS POR EL CÓDIGO HAYS EN EL CINE CLÁSICO

Resumen

El presente artículo se propone analizar los fuera de campo y los pliegues con los que el Hollywood clásico dio forma a sus escenas más escabrosas bajo el código de censura Hays. En la primera parte del mismo se estudia el uso del fuera de campo, interpretando los límites narrativos y los usos convencionales que esta forma tuvo durante la vigencia de dicho código. En los capítulos finales, se propone el concepto de «pliegue», tomado de Gilles Deleuze y sus estudios sobre la filosofía de Leibniz y el barroco, para nombrar y analizar un tipo de figuración más elaborada y compleja que, habiendo madurado igualmente bajo la censura, ha ido más allá de ella.

Palabras clave

Código de censura Hays; fuera de campo; pliegue; estructura narrativa; visible; invisible; representable; irrepresentable.

Autor/a

Santiago Fillol es investigador y profesor de Cine y Literatura, Dirección Cinematográfica y Metodologías en estudios cinematográficos en la Universitat Pompeu Fabra. Forma parte del grupo de investigación CINEMA de la mencionada universidad. Autor de *Historias de la desaparición* (Shangrila, 2016), ha publicado artículos sobre cine y literatura en revistas científicas como *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Communication & Society* o *Cuadernos Hispanoamericanos*, y capítulos de libro en diferentes editoriales de prestigio.

Contacto: santiago.fillol@upf.edu

Referencia de este artículo

Fillol, Santiago. (2019). El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 49-62.

OFF-SCREEN SPACE AND THE FOLD: WAYS OF REPRESENTING THE UNREPRESENTABLE, SHAPED BY THE HAYS CODE IN CLASSICAL CINEMA

Abstract

In this article I propose to analyse the off-screen spaces and folds used in classical Hollywood to represent its most lurid scenes under the Hays Code. The first part of this article discusses off-screen space, interpreting the conventional uses and narrative limits that characterised this concept during the period of the Code. In the final sections, the concept of "the fold", taken from Gilles Deleuze's studies on Leibniz and the Baroque, is proposed as a way of naming and analysing a new, more elaborate and complex notion which, having grown to maturity during the era of censorship, has carried on beyond it.

Key words

Hays Code; Off-screen space; Fold; Narrative Structure; Visible; Invisible; Representable; Unrepresentable.

Author

Santiago Fillol is a researcher and senior lecturer in film and literary studies, film direction and film study methods at Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, and a member of the CINEMA Research Group at the same university. He is the author of *Historias de la desaparición* (Shangrila, 2016) and has published articles on film and literature in scientific journals such as *Journal of Spanish Cultural Studies*, *Communication & Society* and *Cuadernos Hispanoamericanos*, as well as several chapters in books issued by prestigious publishers.

Contact: santiago.fillol@upf.edu

Article reference

Fillol, Santiago. (2019). Off-Screen Space and the Fold: Ways of Representing the Unrepresentable, Shaped by the Hays Code in Classical Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 49-62.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com