

«LE RECOMENDAMOS ENCARECIDAMENTE QUE RECONSIDERE EL ASESINATO DE LA NIÑA PEQUEÑA»: VIOLENCIA FÍLMICA EN LA ERA DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN*

STEPHEN PRINCE

El guion de *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*, Marlon Brando, 1961), un *western* producido para Paramount Pictures, pretendía otorgar un nuevo nivel de franqueza y brutalidad a la violencia fílmica. La acción guionizada era dura y detallada. La víctima de una pelea de bar tiene sangre saliéndole por la nariz, un ojo cerrado de la hinchazón y escupe varios dientes, sueltos por los golpes, al suelo. Un forajido es colgado y prendido fuego. Otro forajido recibe un disparo en la cara, la bala le despedaza la nariz y hace que le entre sangre en los ojos. Una niña pequeña muere a causa de un disparo por parte de unos ladrones de banco. El *sheriff* de la ciudad ata a un forajido a una picota, le azota salvajemente y luego le destroza la mano con la culata de una escopeta.

Durante décadas, los guionistas habían llenado sus libretos con una violencia que iba más allá de lo que se podía mostrar en pantalla. Se trataba de una maniobra estratégica a la hora de lidiar con la Production Code Administration (PCA) y las

negociaciones sobre lo que podía permitirse y lo que no. El guion del drama de la Segunda Guerra Mundial *Batán* (*Bataan*, Tay Garnett, 1943), por ejemplo, describía la cara de un soldado que es torturado por los japoneses como mutilada hasta ser casi irreconocible, algo que no podía ser mostrado en pantalla en la época. Si bien muchos de los elementos violentos del guion de *El rostro impenetrable* no llegaron a aparecer en el film, gran cantidad de ellos sí que pueden verse: esto incluye el azotamiento, el destrozo de una mano y la muerte de la niña pequeña. La PCA se había opuesto al azotamiento, argumentando que era demasiado largo, y había esgrimido que el destrozo de la mano era inadmisiblemente sádico, informando a los cineastas de que si se mantenían estas acciones en el film tendrían que ser manejadas de manera discreta y deberían sugerirse en lugar de mostrarse directamente. Pero esta respuesta de la PCA no era un veredicto o un decreto que los realizadores tuvieran que seguir de manera inflexible. Durante

seis meses, la PCA intercambió cartas con el estudio y los cineastas sobre esta escena, tratando de negociar un acuerdo aceptable que satisficiera a ambas partes. Al final, a pesar de que el azotamiento dura un buen rato, la mayoría de posicionamientos de la cámara evitan mostrar la espalda sangrienta del forajido Rio (Marlon Brando), y los pocos que sí la muestran lo hacen desde una cierta distancia. El golpeo de la mano permanece fuera del encuadre. El espectador ve al *sheriff* Dad Longworth (Karl Malden) levantar la escopeta y bajar la culata, pero la mano de Rio queda fuera de plano, de manera que el golpe en sí no es visto.

Pese a que esto cumplió con la carta en la que la PCA manifestaba su preocupación con mantener la violencia sádica alejada de la pantalla, los cineastas encontraron una manera indirecta y furtiva, aunque vívida, de representar lo doloroso del asalto. El espectador no ve a Rio, pero mientras la cámara continúa mostrando a Dad, puede oírse el ruido sordo del golpe de la escopeta en la mano. Lo que es más importante, una mujer entre la multitud que observa el asalto desde fuera de plano grita en el momento en que la mano de Rio es golpeada. Su grito señala la violencia fuera del encuadre, enfatiza su terrible naturaleza, y encarna el dolor y sufrimiento de Rio que la PCA había tratado de minimizar. Esta información auditiva hace que la violencia fuera del encuadre sea más vívida y que el dolor infligido por Dad sea visceral y tangible. De esa manera, el resultado va mucho más allá de la mera sugerencia y se contrapone a lo que la PCA quería conseguir.

Respecto al asesinato guionizado de la niña durante el robo al banco, la PCA manifestó sus objeciones de manera elegante: «Para evitar la crueldad excesiva, le recomendamos encarecidamente que reconsidere el asesinato de la niña pequeña».² Los cineastas siguieron adelante y mataron a la niña, pero hicieron concesiones al darle el papel a una actriz de mayor edad, si bien el personaje aparece ante la cámara vestido como una niña pequeña. Esta incongruencia —la ropa infantil en

una actriz obviamente mayor— es una marca visible en el film (como lo es el grito de la testigo fuera de plano durante el golpe a la mano) de las negociaciones con la PCA sobre los límites aceptables de la violencia en pantalla durante aquella época. A pesar de que la imagen habitual de la PCA la muestra sentenciando con mano de hierro, con relación a la representación de la violencia, aconsejaba y avisaba a los realizadores, pero siempre en un proceso de negociación sobre cómo deben mostrarse las cosas, un proceso que permanecía abierto y flexible. Como señalan Leff y Simmons (2001), la PCA era menos adoctrinadora de lo que normalmente se supone, una realidad que ha de condicionar nuestras afirmaciones sobre la era de la censura en el cine estadounidense.

A MENUDO, LOS PROPIOS CINEASTAS, DECIDIDOS A SORTEAR LAS PROHIBICIONES Y RESTRICCIONES, CREABAN SUS PROPIAS HUELLAS VISIBLES, COMO LAS QUE PUEDEN ENCONTRARSE EN EL ROSTRO IMPENETRABLE

Esta era dejó numerosas huellas en las películas. A veces, estas huellas permanecieron invisibles: eran indetectables para la audiencia porque ciertas escenas, personajes, acciones o diálogos habían sido considerados como inaceptables y, por tanto, no se llegaron a filmar. En otros casos, sin embargo, las huellas de la censura son visibles en pantalla en cuanto rastros dejados por material que había sido filmado y luego extirpado. A menudo, los propios cineastas, decididos a sortear las prohibiciones y restricciones, creaban sus propias huellas visibles, como las que pueden encontrarse en *El rostro impenetrable*. En ocasiones, estas huellas fueron inteligentes e ingeniosas y, a largo plazo, contribuyeron al desarrollo de una transformación en la industria y la cultura como parte del proceso de alejamiento de la censura.

Con relación a la violencia fílmica, ¿dónde encaja la PCA en el panorama cultural en el que floreció esta censura?

La censura cinematográfica comenzó en 1907 cuando la ciudad de Chicago aprobó la primera ordenanza de censura fílmica y encargó al departamento de policía municipal que la hiciera cumplir. La ley fue rápidamente cuestionada por los operadores de *nickelodeons* cuando la exhibición de dos *westerns* fue prohibida por la violencia que los censores de Chicago consideraron como excesiva y de influencia malsana. El Tribunal Supremo del estado de Illinois mantuvo la prohibición en 1909, citando el potencial del cine para ejercer una influencia maligna en mentes débiles e inmaduras. Este razonamiento del tribunal sobre el cine —que ejercía una influencia indebida y negativa sobre la sociedad, justificando así los esfuerzos de los reformistas sociales para controlar el contenido moralmente objetable— estableció la base para sucesivas décadas de censura fílmica. Enseguida se establecieron juntas censoras estatales en Pensilvania, Ohio, Kansas, Maryland, Nueva York y Virginia, además de en numerosos municipios. En 1915, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos excluyó de manera explícita al cine de las protecciones constitucionales a la libertad de prensa y publicación. Este es el contexto con el que debían lidiar los estudios de Hollywood y sus realizadores y que limitaba e influía en el tipo de historias e imágenes que podían aparecer en los films. Era una época en que la libertad de expresión no existía para las películas, así como tampoco había ningún tipo de amparo constitucional que protegiera la expresión fílmica.

Estos procesos, sobre todo la decisión del Tribunal Supremo, debilitaron enormemente a Hollywood al hacerlo vulnerable a grupos externos que podían ejercer considerable presión económica. Los cineastas fueron empujados a la acción defensiva permanente, defendiendo prerrogativas que eran cuestionadas continuamente por los censores y por los grupos de reforma social exter-

nos a la industria. A partir de entonces, la industria tuvo que pasar sus películas por numerosas juntas censoras en todo el país, cada una de las cuales podía establecer diferentes cortes y eliminaciones para otorgar la licencia que permitiría al film ser exhibido en determinada localidad. Este tremendo quebradero de cabeza fue un enorme incentivo para que los estudios encontraran una solución, y la estrategia que finalmente adoptaron fue la de sortear a los censores antes de que pudieran actuar. A través del estudio de los boletines de eliminaciones, así como de las listas de los planos y escenas específicos que los censores requerían para otorgar la licencia de exhibición, los estudios fueron capaces de crearse una clara imagen del tipo de material que les estaba dando problemas. Decidieron, pues, prevenir la censura dejando dicho material fuera de las películas desde el principio.

Para protegerse a sí misma y crear un mecanismo para interceder ante los censores, la industria creó la Motion Picture Producers and Distributors of America [Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América] en 1922 y puso al mando al antiguo administrador de correos Will Hays, acompañado de mucha fanfarria sobre limpiar y depurar las películas. En 1924, Hays introdujo una serie de directrices de contenido fílmico para apaciguar a los censores y, en 1927, creó el Studio Relations Committee [Comité de Relaciones de los Estudios] (SRC) para representar a la industria ante las juntas electorales regionales. El SRC formuló los «Don'ts and Be Carefuls», una lista de once temas vetados para los cineastas y otros veinticinco que requerían una cuidadosa atención. En 1930 estos temas se incorporaron al Código de Producción, que regiría la realización cinematográfica hollywoodiense durante las tres décadas siguientes.

La PCA (formada en 1934 para hacer cumplir el código) y sus precedentes en la Hays Office y el SRC son habitualmente considerados y abordados como censores de la industria, lo que, como me

gustaría proponer, no es del todo exacto. El verdadero problema al que se enfrentaba la industria estaba formado por las juntas censoras regionales y por los grupos de presión social anticine que convergían a su alrededor. El SRC y la PCA eran intentos de prevenir la censura de las películas por parte de estas juntas, basándose en los datos que la industria había recopilado sobre los tipos de escenas y comportamientos en que se centraban los censores. La Production Code Administration era una operación de avanzada que evaluaba los guiones antes de que se empezaran a producir y enviaba notas a los directores y productores señalando las partes del guion en las que se podían anticipar problemas con los censores regionales. Estas notas no eran la última palabra, sino el inicio de las negociaciones con los cineastas para tratar de satisfacer y resolver los problemas anticipadamente. Incluso cuando la primera carta describía un guion como inaceptable, no se trataba de un rechazo absoluto del film propuesto, sino que servía como el punto de partida para las negociaciones. Geoffrey Shurlock, que sucedió a Joseph I. Breen como responsable de la PCA en 1954, consideraba que el propósito del Código de Producción era proteger a los cineastas de los esfuerzos públicos para dañar su trabajo.

LOS MIEMBROS DEL PERSONAL DE LA PCA QUE LEÍAN Y EVALUABAN GUIONES NO DEFENDÍAN A LAS JUNTAS CENSORAS NI REPRESENTABAN SUS INTERESES, SINO QUE TRATABAN DE AYUDAR A LOS CINEASTAS A CREAR SUS OBRAS PARA QUE PUDIERAN PASAR LA CENSURA Y SALIR ILESAS. LA IMPRESIONANTE VELOCIDAD A LA QUE SE LEÍAN Y EVALUABAN LOS GUIONES DEMUESTRA ESTE OBJETIVO DE CONTRIBUIR A QUE LOS FILMS SE REALIZARAN

Los miembros del personal de la PCA que leían y evaluaban guiones no defendían a las juntas censoras ni representaban sus intereses, sino que trataban de ayudar a los cineastas a crear sus obras para que pudieran pasar la censura y salir ilesas. La impresionante velocidad a la que se leían y evaluaban los guiones demuestra este objetivo de contribuir a que los films se realizaran. De hecho, el respeto de esta agencia por los cineastas queda evidenciado en la norma de la PCA de no ir a los sets de rodaje. El personal de la PCA no visitaba los platós durante la filmación y la producción, no supervisaba dicha producción y, durante la realización, los cineastas trabajaban libres de la supervisión de la PCA. Los miembros del personal evaluaban los guiones y, tras la realización, asistían a una proyección del film finalizado para permitir su exhibición otorgándole un sello de aprobación. Si bien ocasionalmente se recomendaba algún corte tras esta proyección, estos casos eran relativamente raros. El conjunto del sistema se basaba en la confianza. La PCA veía *screeners*: no eran películas finalizadas, sino versiones de trabajo que todavía no habían sido ajustadas al montaje para el negativo definitivo. Así, los cineastas todavía montaban imágenes y sonido después de que la PCA hubiera aprobado el proyecto. Los trabajadores de la PCA tenían que confiar en que los directores iban a cumplir con las recomendaciones hechas tras la proyección, pero, como se ha señalado, dichas recomendaciones eran poco frecuentes y para nada rutinarias. El sistema se centraba sobre todo en el principio, en el momento de escritura del guion, y los miembros de la Production Code Administration entendían su trabajo no como un impedimento para las películas, sino como una ayuda a su realización. Creían que se dedicaban a conceder licencias, no a denegarlas. La palabra «violencia» no aparece en ningún momento del Código de Producción, pero términos como «brutal» sí que aparecen en relación con comportamientos que hoy serían descritos como violencia fílmica. Esto indica que

el horizonte conceptual existente entonces era diferente del actual. Aunque el código no dice nada de violencia *per se*, sí enumera gran cantidad de conductas violentas con las que los cineastas debían tener cuidado. Estos comportamientos eran tomados de los boletines de eliminaciones que eran recopilados de las diferentes juntas censoras regionales. Basándose en el estudio de esos boletines, la PCA sabía que las escenas que incluían acciones violentas con armas afiladas —flechas, lanzas o cuchillos clavándose en personas— tendían a ser cortadas por los censores. Igualmente, las escenas en las que los mafiosos alardeaban de sus armas y asesinaban a agentes de las fuerzas policiales provocaban una oleada de actividad censora, y las acciones macabras del cine de terror —personajes siendo despellejados vivos, torturados o quemados— también eran censuradas por las juntas regionales. De hecho, los films policíacos y de terror eran géneros problemáticos para Hollywood, así que los censores los consideraban como especialmente peligrosos por su énfasis en el sadismo, la brutalidad y la presencia de personajes cuyo comportamiento era, en general, antisocial. La PCA mantuvo una postura más firme con estos géneros que con otros como los *westerns* o el cine bélico, que eran considerados más beneficiosos y patrióticos. A mediados de los años treinta, la violencia del cine de *gangsters* y de terror había provocado tal reacción negativa en el público que los estudios redujeron (temporalmente) la producción de estos géneros.

La PCA, pues, tenía una lista bastante precisa de las áreas conflictivas que sabía que podían dar problemas, y se esperaba que los cineastas las manejaran con discreción. A veces, la cantidad misma era el problema —demasiados puñetazos en una escena de lucha, demasiados disparos en un tiroteo— y se recomendaba a los directores que redujeran el número. En otros muchos casos, la violencia cruel podía ser suavizada enseñándola indirecta u oblicuamente. La poética de la violencia fílmica durante este periodo empleó un elabo-

LA VIOLENCIA CRUEL PODÍA SER SUAVIZADA ENSEÑÁNDOLA INDIRECTA U OBLICUAMENTE. LA POÉTICA DE LA VIOLENCIA FÍLMICA DURANTE ESTE PERIODO EMPLEÓ UN ELABORADO SISTEMA DE REPRESENTACIONES INDIRECTAS QUE REMITEN A ACTOS QUE NO SON MOSTRADOS EN PANTALLA.

rado sistema de representaciones indirectas que remiten a actos que no son mostrados en pantalla. Las sombras, por ejemplo, podían aludir a acciones que resultarían problemáticas si se vieran directamente. Cuando Verdegast (Bela Lugosi) despelleja vivo a Poelzig (Boris Karloff) en *Satanás* (*The Black Cat*, Edgar G. Ulmer, 1935), vemos breves imágenes de ello en siluetas a través de sus sombras sobre la pared. En *Contra el imperio del crimen* (*G-Men*, William Keighley, 1935), cuando un gánster mata a un agente federal, este acto ignora las directrices de la PCA que indican que los films policíacos no deben mostrar a agentes de la ley siendo asesinados por criminales. El homicidio está en la película, pero sucede fuera de plano, de manera que el espectador solo puede entreverlo a través de las sombras silueteadas de los personajes. Una muerte violenta también podía ser representada a través de detalles significantes que remiten a aquello que sucede fuera del encuadre —un bolo que se cae señala la muerte de una víctima de disparo en *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932); una música estridente y repentina indica un asesinato fuera de plano en *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). La red de estrategias para mostrar indirectamente elementos que, por lo demás, permanecen ocultos estimuló a los cineastas a ser inteligentes, sofisticados e irónicos en sus esfuerzos para saltarse la censura y otorgó a esta época una serie de formas de expresión poética que, comparativamente, son menos frecuentes en el cine contemporáneo.

Como ha señalado Ruth Vasey (1995), la regulación de la industria motivó la omisión o el borrado del material problemático.

Puesto que la PCA evaluaba los guiones de cara a la potencial acción censora, la agencia se centró en el comportamiento, en las acciones de los personajes tal y como eran descritas en las escenas, pero no se encontraba en posición de evaluar cómo los cineastas presentaban dichas acciones haciendo uso del lenguaje fílmico. Dado que la agencia no supervisaba la producción, y como pedir cortes tras las proyecciones para la aprobación no era habitual, la PCA tenía escasas oportunidades para comentar y evaluar el estilo fílmico. Sin embargo, el estilo era tremendamente importante, y considero que constituye la verdadera historia del desarrollo y del sentido de la representación de la violencia en el cine. Desde los inicios del cine, los personajes han estado pegándose, disparándose y apuñalándose unos a otros. Si bien este abanico de acciones violentas es relativamente limitado e inmutable, lo que ha variado enormemente es la dimensión estilística con la que estos actos violentos son codificados. La historia de la violencia fílmica no es una historia sobre cambios en el comportamiento de los personajes en la pantalla, sino una historia sobre cómo los cineastas aprendieron formas más efectivas, viscerales y vívidas de poner dicha violencia en escena ante las cámaras. Este inventario de conocimiento profesional en continuo desarrollo iba más allá de la capacidad de la PCA para manejar o evaluar y, dado que esta agencia no examinaba el estilo, los cineastas tenían espacio para evadir e incluso desafiar las sugerencias de la agencia.

Justa venganza (Raw Deal, Anthony Mann, 1948), por ejemplo, incluye una escena en la que un *gangster* que está enfadado con su novia le tira una *fondue* ardiente a la cara. Al evaluar el guion, la PCA se posicionó de manera inusualmente dura y rígida, diciéndoles a los realizadores que el acto era inaceptable y que no sería aprobado bajo ninguna circunstancia. El estudio que producía el film

escribió a la PCA para informar de que los cineastas iban a volver a rodar la escena manteniendo la acción fuera de plano y sin mostrar cómo la *fondue* golpeaba a la víctima. Si bien es cierto que la víctima no aparece en pantalla, los realizadores usaron lo formal de manera muy creativa para eludir a la PCA y conseguir lo que querían, que era una escena chocante de dura violencia. La cámara muestra al *gangster* mientras coge la *fondue*. La víctima no aparece en pantalla, pero el plano es subjetivo. La cámara se ha convertido en la víctima: ambas ven lo mismo. Cuando el *gangster* tira la *fondue* ardiente, la tira directamente a la cámara. Su contenido abrasador golpea el ojo de la cámara (en realidad, un panel de cristal situado ante la cámara) y el plano se mantiene durante un momento para que la audiencia pueda ver el líquido ardiente derramarse por el panel, visualizando las quemaduras en la cara del personaje. Aunque los cineastas habían situado la violencia fuera de plano, emplearon el lenguaje fílmico para intensificarla y situar al espectador en medio del ataque, haciendo que lo experimente visualmente como si fuera la víctima.

A PESAR DE QUE LA CENSURA ERA UNA FUERZA RESTRICTIVA, NO CONSIGUIÓ INHIBIR LA MOTIVACIÓN DE LOS CINEASTAS PARA LLEVAR MÁS LEJOS LAS POSIBILIDADES DEL MEDIO. A LO LARGO DE TODA LA ERA DE LA CENSURA, SE EXPLORARON MANERAS EFECTIVAS DE PONER LA VIOLENCIA EN ESCENA, CONTRIBUYENDO CON ELLO A EXPANDIR EL CONOCIMIENTO SOBRE EL ARTE FÍLMICO EN SÍ A UN NIVEL QUE NO PODÍA SER DESHECHO POR LA CENSURA Y QUE ESTABA DISPONIBLE PARA QUE OTROS REALIZADORES LO CONTINUARAN DESARROLLANDO

A pesar de que la censura era una fuerza restrictiva, no consiguió inhibir la motivación de los cineastas para llevar más lejos las posibilidades del medio. A lo largo de toda la era de la censura, se exploraron maneras efectivas de poner la violencia en escena, contribuyendo con ello a expandir el conocimiento sobre el arte fílmico en sí a un nivel que no podía ser deshecho por la censura y que estaba disponible para que otros realizadores lo continuaran desarrollando. Las películas anteriores contienen numerosos ejemplos de dispositivos figurativos específicos que posteriores realizadores usarían como base y expandirían. *Scarface, el terror del hampa*, una colaboración entre el productor Howard Hughes y el director Howard Hawks, pretendía superar el cine de *gangsters* previo a través de la presentación de más y más despiadados tiroteos entre bandas. Sus esfuerzos provocaron un torrente de actividad censora, y como concesión a los censores, la última escena muestra a Tony Camonte (Paul Muni), el gangster héroe del film, convirtiéndose en un cobarde y muriendo en una lluvia de disparos policiales. En palabras de uno de los policías, muere «como una rata amarilla», un giro de guion que pretendía representar el mensaje prosocial de que el crimen no compensa. Pero los realizadores no tenían un verdadero interés en promover este mensaje y se centraron en crear una escena de muerte vívida y memorable. Camonte corre hacia el exterior de su mansión fortificada, hacia el brillo del foco y las armas de los policías. Cuando abren fuego, el cuerpo de Camonte se retuerce y convulsiona espasmódicamente para simular las balas que lo golpean. No hay petardos para visualizar los impactos de estas balas porque, en esta época, el cuerpo humano permanecía inviolable en pantalla sin que importara la violencia que recibiera en la historia: los personajes que recibían disparos normalmente se abrazaban el pecho y caían lenta y casi apaciblemente fuera de plano, y la sangre rara vez era visible.

En contraste con la prohibición no escrita a la hora de enseñar daños corporales, sin embargo,

los golpes de balas en los decorados y atrezos se mostraban de manera bastante libre y, en ocasiones, servían para representar simbólicamente lo que no se visualizaba en el cuerpo mismo. Cuando Tony recibe los disparos de la ametralladora y comienza a sacudirse espasmódicamente, las balas golpean la piedra de la fachada del edificio a ambos lados y detrás de él. Estos visibles impactos ilustran, por extensión, lo que le sucede a su cuerpo. Después de que Tony sea acribillado por la primera ronda de disparos, la escena corta al policía que se detiene y luego vuelve a disparar. Cuando la imagen regresa a Tony, el personaje continúa en pie y convulsiona violentamente bajo la lluvia de balas. Finalmente, un tercer plano de Tony lo muestra cayendo al suelo y permaneciendo inmóvil.

El corte que nos aleja de Tony y el que nos permite volver a verle mientras la policía comienza a disparar de nuevo alargan la acción, prolongando su agonía, que queda así extendida a un tercer plano en el que se desploma. El montaje construye la escena de una manera que emplea la forma fílmica para amplificar la violencia en pantalla y extenderla en el tiempo para darle un alcance más completo y elaborado. El logro va definitivamente en contra de los objetivos de la PCA a la hora de regular y reducir la cantidad de violencia que aparecía en pantalla e ilustra cómo los realizadores encontraban maneras de enfatizar y aumentar la violencia fílmica mientras la PCA miraba en otra dirección, preocupada por el contenido, las acciones, las ideas y los mensajes.

Lo que es más importante, este breve momento al final de *Scarface, el terror del hampa* fue tremendamente estimulante. El montaje podía ser empleado para realzar y extender los intervalos de violencia, de modo que las acciones de los personajes con relación a la violencia cinematográfica fueran menos relevantes que la manera en que esas acciones eran mostradas haciendo uso de la forma fílmica. En *Raíces profundas* (Shane, George Stevens, 1953), el enfrentamiento culminante

entre Shane y el pistolero Wilson (Jack Palance) hace uso de este tipo de montaje para prolongar el tiempo. Wilson saca la pistola primero, pero Shane es más rápido y dispara antes. Cuando lo hace, el corte a Wilson lo muestra saltando hacia atrás, empujado fuertemente por el impacto de la bala de Shane. La imagen regresa a Shane, que dispara una segunda vez y luego se gira y dispara al pistolero que Wilson había contratado y que había estado sentado detrás de Shane. En ese momento, un nuevo corte nos lleva de vuelta a Wilson, que *todavía está cayendo hacia atrás*, se choca con unos barriles colocados contra la pared y se derrumba en el suelo. Como ocurría en *Scarface, el terror del hampa*, Stevens ha empleado estos cortes para prolongar el tiempo en pantalla de una acción, aunque en esta ocasión el tiempo deviene elástico y se ha estirado más. Por supuesto, y como es bien sabido, Stevens añadió otro detalle a los tiroteos en *Raíces profundas* al mostrar a los personajes siendo empujados hacia atrás y derribados por el impacto de las balas.

La perspicacia estilística que marcó la construcción de estas escenas en *Scarface, el terror del hampa* y *Raíces profundas* ayudaron a crear el legado a partir del cual Arthur Penn diseñó las memorables muertes de *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, 1967), una escena que se convertiría en un punto de inflexión para la violencia fílmica en el cine estadounidense. La película se produjo después de que la MPAA eliminara el Código de Producción y, por ello, Penn llevó la violencia mucho más lejos y con mayor intensidad, mostrando con detalle el modo en que Bonnie y Clyde son desgarrados por las metralletas. Usó numerosas cámaras funcionando a diferente velocidad y se emplearon gran cantidad de petardos para simular los golpes de bala. Aunque no era posible para los cineastas anteriores usar estas técnicas, el elaborado montaje de la muerte por tiroteo con el que finaliza *Bonnie y Clyde* sí que se construye directamente a partir de los principios que ya fueron puestos en marcha por los directores de *Scarface, el terror del hampa* y

Raíces profundas: el modo en que el montaje puede extender la acción a lo largo del tiempo, haciendo que este sea elástico y distendido, aumentando el intervalo en el que la acción violenta tiene lugar. De hecho, este uso del montaje ha demostrado ser una cualidad básica del cine y ha sido descubierto por cineastas trabajando de manera independiente unos de otros, como demostró Akira Kurosawa en *Los siete samuráis* (*Sichinin no samurai*, 1954) al emplear la filmación multi-cámara, la cámara lenta y un amplio uso del montaje alterno para extender y enfatizar la violenta muerte de un secuestrador. Una vez Arthur Penn hubo demostrado a la audiencia estadounidense el poder de este diseño, Sam Peckinpah enseguida lo llevó mucho más lejos en *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969) (Prince, 1998).

Si comparamos dos escenas que dramatizan prácticamente el mismo evento en *Contra el imperio del crimen* y en *Dillinger* (John Milius, 1973), podemos obtener una clara imagen de los límites y restricciones impuestos a la violencia fílmica por los censores regionales y la PCA. *Contra el imperio del crimen* forma parte de una nueva ola de películas policíacas que buscaban apaciguar las controversias que rodeaban el cine de gangsteres cambiando el foco de los criminales a los agentes federales que luchan contra dicho crimen. Había igualmente gran cantidad de acción con ametralladoras, pero las armas automáticas se encontraban en manos de los federales, y no de los gangsteres, haciendo que la violencia fílmica fuera (o eso esperaban los estudios) menos ofensiva y más aceptable para los críticos y los censores. *Dillinger* es una película post-Código, producida después de que la censura hubiera desaparecido y de que las juntas censoras fueran desmanteladas. Las escenas que nos interesan de ambos films se inspiraron en la desastrosa redada del FBI contra John Dillinger, Baby Face Nelson y otros tres gangsteres que se alojaban en el Little Bohemia Lodge en Wisconsin en 1934. El FBI pifió la redada, mató a un civil, hirió a otro y se las apañó para dejar que

todos los gangsteres escaparan (Burrough, 2004). Sin embargo, ambas películas muestran a los agentes federales llevando a cabo una redada efectiva y cuidadosamente planeada, acompañada con una enorme cantidad de disparos (en oposición al caso real que inspiró los films).³

En *Contra el imperio del crimen*, los agentes atacan el hotel usando metralletas, mientras que los criminales contratan con escopetas, rifles y pistolas, pero no con armas automáticas, en consonancia con los esfuerzos de la PCA para evitar las protestas incendiarias que habían rodeado la violencia presente en anteriores películas de *gangsters*. La representación formal de la violencia de las metralletas —los fogonazos de luz, el fuego parpadeante, las nubes de humo, la fuerte algarabía de las armas— es igual al modo en que anteriores films la habían mostrado cuando las metralletas estaban en manos de los matones. Los federales en *Contra el imperio del crimen* muestran sus armas ostentadamente, y la acción ofrece un excitante espectáculo visual. El modo en que esta acción es coreografiada resalta el espectáculo, especialmente el dramático contraste entre la oscuridad del bosque y los brillantes fogonazos de los disparos. Todo esto ofrece un nuevo ejemplo de cómo la forma fílmica eludía a los censores y a los trabajadores de la PCA —lo que contaba para ellos era que ningún *gangster* usara un arma automática—. Darle estas armas a los agentes federales legitimaba su uso y el espectáculo visual que deriva de dicho uso.

Dentro del hotel, los disparos rompen lámparas, muebles y ventanas, causando bastante daño visual a los decorados y el atrezzo, pero no a cuerpos humanos, que permanecen intactos y sin marcas. Esta violencia esterilizada es especialmente obvia cuando Brick Davis (James Cagney), el héroe del film, mata a balazos a algunos de los *gangsters* que tratan de huir. Los disparos son presentados, como es habitual en el periodo, mostrando al tirador y a la víctima en planos separados, en lugar de que formen parte del mismo encuadre⁴. Brick dispara

una ráfaga de plomo de su pistola, y la acción corta a la víctima que, de repente, se para y se pone rígida, siendo esta rigidez lo que permite visualizar el impacto de las balas y, finalmente, cae lentamente al suelo. Las víctimas parecen física y emocionalmente intactas, haciendo que estas muertes resulten muy apacibles. Esta incongruencia procede del elaborado interés visual dado a los mecanismos, la visión y los sonidos de las metralletas en comparación con la absoluta falta de atención prestada a sus efectos en las víctimas.

En *Dillinger*, sin embargo, los efectos de las balas en las víctimas son presentados en detalle. Los personajes reciben disparos en la cabeza, saltan por los aires, van equipados con petardos y efectos de sangre y manifiestan el dolor de haber sido heridos a través de gritos y alaridos. De hecho, una de las principales distinciones entre la violencia en la época de la PCA y la siguiente es este énfasis en la visualización de las consecuencias de las armas de fuego en el cuerpo humano, que incluye no solo el daño físico, sino también el dolor y sufrimiento que lo acompaña. Durante el tiroteo de *Dillinger*, un miembro de la banda está acostado en una cama del hotel, desangrándose a causa de una herida sufrida anteriormente durante un robo a un banco. Su pecho está cubierto de sangre y grita y se retuerce de dolor. Tanto el amplio derramamiento de sangre como el audible sufrimiento son recursos que no estaban a disposición de los cineastas del periodo anterior, puesto que eran elementos que eran eliminados por la PCA porque los censores regionales se centraban en cosas como estas. La vocalización del dolor y el sufrimiento procedente de la violencia era tratada como especialmente peligrosa por la actividad censora que provocaba. La ironía no intencionada era que esta esterilización de la violencia fílmica tendía a hacerla más entretenida y disfrutable.

Aunque los censores regionales continuaron analizando las películas que recibían para su aprobación, la PCA no vigilaba inquebrantablemente y, tras la Segunda Guerra Mundial, la violencia fíl-

AUNQUE LOS CENSORES REGIONALES CONTINUARON ANALIZANDO LAS PELÍCULAS QUE RECIBÍAN PARA SU APROBACIÓN, LA PCA NO VIGILABA INQUEBRANTABLEMENTE Y, TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL, LA VIOLENCIA FÍLMICA FUE HACIÉNDOSE PROGRESIVAMENTE MÁS Y MÁS EXPLÍCITA, AUNQUE HARÍA FALTA QUE LLEGARA EL FIN DE LA CENSURA EN LOS AÑOS SESENTA PARA LLEGAR AL NIVEL DE EXPLICITUD QUE DEFINE LA ERA MODERNA. PELÍCULAS INCREÍBLEMENTE VIOLENTAS COMENZARON A APARECER, SEÑALANDO QUE LA PRESIÓN POR PARTE DE LOS CINEASTAS QUE QUERÍAN REPRESENTAR ACTOS DE VIOLENCIA MÁS DUROS COMENZABA A HACER MELLA EN LA PCA

mica fue haciéndose progresivamente más y más explícita, aunque haría falta que llegara el fin de la censura en los años sesenta para llegar al nivel de explicitud que define la era moderna. Películas increíblemente violentas comenzaron a aparecer, señalando que la presión por parte de los cineastas que querían representar actos de violencia más duros comenzaba a hacer mella en la PCA. *El imperio del terror* (The Phenix City Story, Phil Karlson, 1955), por ejemplo, presenta una ola de violencia colectiva en Phenix City, en Alabama. En una letanía de violencia mostrada en pantalla, diversas mujeres son sangrientamente golpeadas; una niña es secuestrada, asesinada fuera de plano y su cuerpo tirado desde un coche en marcha; una mujer y sus hijos sufren una explosión de dinamita mientras ven la televisión en su casa; y un anciano abogado es asesinado con una pistola. Esta última muerte es especialmente significativa porque, rompiendo con la tradición, el tirador y la víctima aparecen en el mismo encuadre, la pistola y la cara de la víc-

tima enfatizadas en primerísimos planos, y la víctima hace muecas de dolor en cuanto el arma es disparada. La película está llena de violencia, toda ella puesta en escena para el mayor impacto visual posible y, si bien esto es atípico para el momento, avanza ya el futuro e indica los enormes cambios de la censura, que ya estaban en marcha, y que la llevarían a su final.

A medida que tribunales en todo el país declaraban que las juntas censoras regionales eran inconstitucionales y la MPAA retiraba el Código de Producción, los cineastas estadounidenses entraban en un nuevo periodo de libertad en cuanto a lo que se podía representar y a cómo hacerlo. Inevitablemente, aunque se ganaron algunas cosas, otras se perdieron: fundamentalmente, los niveles de sofisticación, inteligencia e ironía a los que los realizadores se veían obligados a recurrir bajo las limitaciones de la censura. Al encontrar mecanismos para contar las historias haciendo uso de imágenes y sonidos que eran indirectos, oblicuos, sugestivos y poéticos, en lugar de bruscamente directos o explícitos, los films de aquella época expandieron los dispositivos expresivos e invitaron a la audiencia a usar su imaginación en aquellos momentos decisivos en que los actos violentos presentados en la historia excedían los límites de lo que era posible mostrar. *Frenesí* (Frenzy, 1972) es la primera película en que Alfred Hitchcock se aprovechó de las posibilidades que ahora tenía a su alcance. Esta historia de un asesino en serie tiene dos grandes escenas de asesinato. En la primera, el asesinato tiene lugar ante la cámara como parte de una violación, y Hitchcock lo muestra con un detalle implacable y horroroso. Es la escena más terrorífica de toda su obra. El segundo asesinato, sin embargo, tiene una puesta en escena que remite a las elegantes evasivas que Hitchcock había empleado a lo largo de su carrera durante las décadas anteriores en las que operaba la censura. La víctima inconscientemente lleva al asesino (a quien conoce) a su piso, y la cámara de Hitchcock les sigue hasta la puerta. Mientras entran, el asesi-

no hace un comentario que indica a la audiencia lo que va a suceder, pero la cámara permanece fuera de la casa. Cuando él cierra la puerta, la cámara se aleja lentamente del piso, bajando las escaleras, hasta la calle y el exterior, donde todo es trivial, normal y plácido, un inquietante contraste con lo que los espectadores están viendo en su cabeza: en su mente, siguen arriba en el piso y se imaginan lo que está ocurriendo; aunque no se ha mostrado el horror, la audiencia ve en su imaginación lo que Hitchcock ha provocado poéticamente.

De los dos asesinatos de *Frenesí*, uno es más re-pulsivo y directo, y el otro es oblicuo, evasivo e inquietante; permanece en la mente. Este contraste dice mucho sobre las diferencias representacionales que caracterizan la era de la censura y nuestra propia época y sobre las ambiciones y logros de los cineastas que trabajan en ambos periodos. ■

NOTAS

- * El presente texto es un artículo original que, al mismo tiempo, sintetiza y desarrolla ideas y análisis expuestos por el autor en su monografía *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*, que permanece inédita en castellano.
- 2 Carta de Geoffrey Shurlock a Luigi Luraischi, 1 de diciembre de 1958, expediente de caso *El rostro impenetrable*, Archivos de la Production Code Administration, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Ángeles.
- 3 *Contra el imperio del crimen* no va sobre John Dillinger, pero la redada en el hotel del bosque está inspirada en la redada contra Dillinger, desde el detalle de los perros que al ladrar avisan a los criminales hasta la presencia de agentes federales. La redada del Little Bohemia tuvo lugar un año antes de que comenzara la producción del film.
- 4 Aunque generalmente aceptada, esta es una norma fílmica no escrita.

REFERENCIAS

- Burrough, B. (2004). *Public Enemies: America's Greatest Crime Wave and the Birth of the FBI*. Nueva York: Penguin Books.
- Leff, L. J., Simmons, J. L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood Censorship and the Production Code*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Prince, S. (1998). *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*. Austin: University of Texas Press.
- Prince, S. (2003). *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Vasey, R. (1995). Beyond Sex and Violence: "Industry Policy" and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939. *Quarterly Review of Film and Video*, 15(4), 65-85.

«LE RECOMENDAMOS ENCARECIDAMENTE QUE RECONSIDERE EL ASESINATO DE LA NIÑA PEQUEÑA»: VIOLENCIA FÍLMICA EN LA ERA DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

Resumen

Con relación a la violencia fílmica, ¿dónde encaja la Production Code Administration (PCA) en el contexto cultural donde se desarrolló la censura? A pesar de su infame reputación, la PCA fue menos dogmática de lo que se suele admitir, un hecho que ha de suavizar las consideraciones más extendidas y asumidas sobre la era de la censura del cine de Hollywood. Este artículo se centra en las numerosas marcas que la negociación entre los cineastas y la PCA dejaba en los films. En ocasiones, estas marcas quedaban ocultas y resultaban indetectables en pantalla como prueba del material que había sido rodado y luego cortado. Habitualmente, los propios cineastas, determinados a sortear las indicaciones y prohibiciones, creaban sus propias marcas evidentes, que solían ser recursos ingeniosos e imaginativos y en su momento pusieron en marcha la amplia transformación en la industria y en la cultura que permitiría superar la censura.

Palabras clave

Cine clásico; representación de la violencia; cine de Hollywood; Código de Producción Cinematográfica; cine estadounidense.

Autor

Stephen Prince (1955) es un historiador, teórico y crítico de cine. Ha sido profesor de estudios de Comunicación y es hoy profesor de cine en el Virginia Polytechnic Institute and State University. Es el presidente de la Society for Cognitive Study of the Moving Image y director de la publicación *Projections: The Journal for Movies and Mind*. Fue presidente de la Society for Cinema and Media Studies, la mayor organización de académicos de cine del mundo, y fue editor de reseñas para *Film Quarterly* durante once años. Ha escrito numerosos libros, incluyendo *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa* (1991), *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies* (1998), *Screening Violence* (2000) y *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968* (2003). Contacto: sprince@vt.edu

Referencia de este artículo

Prince, S. (2019). «Le recomendamos encarecidamente que reconsidere el asesinato de la niña pequeña»: violencia fílmica en la era del Código de Producción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 93-104.

“WE EARNESTLY SUGGEST YOU RECONSIDER THE KILLING OF THE LITTLE CHILD”: MOVIE VIOLENCE IN THE ERA OF THE PRODUCTION CODE

Abstract

On the subject of screen violence, where did the Production Code Administration fit into a cultural environment where censorship flourished? Despite its notorious reputation, PCA was less dogmatic than is usually assumed, a fact that should temper the most widespread considerations about the era of censorship in Hollywood cinema. In this article we delve into the numerous marks on the movies of the negotiation between the PCA and the filmmakers. At times, these marks remained shrouded as they were untraceable to audiences because certain aspects – scenes, characters, actions or dialogue – had been deemed as offensive and consequently were not shot. In other examples, however, the effects of censorship were noticeable on screen as evidence left behind from footage that had been filmed but cut out. Commonly, filmmakers themselves, determined to bypass prescriptions and bans, conceived their own evident marks. Usually these were ingenious and imaginative, and for a while they helped to drive a more expansive transformation in the business and in the culture away from censorship.

Key words

Classical film; Violence representation; Hollywood cinema; Production Code Administration; American cinema.

Author

Stephen Prince (b. 1955) is an American film critic, historian and theorist. He has been Professor of Communication Studies and is now Professor of Cinema at Virginia Polytechnic Institute and State University. He is the President of the Society for Cognitive Study of the Moving Image and the editor of the journal *Projections: The Journal for Movies and Mind*. He was president of the Society for Cinema and Media Studies, the world's largest organization of film scholars, and he was the Book Review Editor for *Film Quarterly* for eleven years. He has written numerous books, including *The Warrior's Camera: The Cinema of Akira Kurosawa* (1991), *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies* (1998), *Screening Violence* (2000), and *Classical Film Violence: Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930-1968* (2003). Contact: sprince@vt.edu

Article reference

Prince, S. (2019). "We earnestly suggest you reconsider the killing of the little child": Movie Violence in the Era of the Production Code. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 93-104.

Edita / Published by



Licencia / License



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