

(DES)ENCUENTROS

---

**CENSURA Y CONFIGURACIÓN  
DEL CLASICISMO  
CINEMATOGRAFICO**

Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez

---

introducción

**EL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN**

**REVISADO CASI CIENTO AÑOS DESPUÉS**

Carmen Guiralt Gomar

discusión

Lea Jacobs

Janet Staiger

Lee Grieveson

Nora Gilbert

Eric Schaefer

clausura

Richard Maltby



# introducción

# EL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

# REVISADO CASI CIEN AÑOS DESPUÉS

CARMEN GUIRALT GOMAR

La censura en el cine norteamericano existió prácticamente desde los mismos inicios del medio, a través de los consejos de censura municipales y estatales que recortaban libremente los planos, escenas o intertítulos de las películas que juzgaban ofensivos o inaceptables (Guiralt, 2016: 81). La autocensura —o, mejor dicho, autorregulación— de la industria cinematográfica de Hollywood es algo distinto. Tiene una fecha de creación concreta —1922, con la instauración de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), conocida como la Oficina Hays, cuyo cometido era controlar el contenido moral de las producciones cinematográficas<sup>1</sup>—, un año específico de regulación por escrito —1930, con la redacción del Código de Producción (Motion Picture Production Code), también conocido como código Hays<sup>2</sup>— y una fecha más precisa todavía de aplicación oficial y rigurosa —julio de 1934, con el establecimiento de la delegación hollywoodiense de la MPPDA, la Production Code Administration (PCA), que, a partir

de ese momento, se dedicó a supervisar con ojo de águila cada argumento antes de que llegase a la pantalla—. La PCA, con Joseph I. Breen a la cabeza, aprobaba los guiones, daba el visto bueno para el inicio del rodaje y, con posterioridad, visionaba las cintas y estampaba en ellas su «sello de pureza», sin el cual ningún largometraje podía estrenarse en las principales salas de exhibición del país.

Así pues, en lo que concierne al cine norteamericano, conviene diferenciar desde el principio entre la censura propiamente dicha y otras prácticas llevadas a cabo por la propia industria para mejorar su imagen pública. De tal forma que aquello a lo que tradicionalmente se ha aludido como *censura* fue, en realidad, *autorregulación*. Es decir, desde 1922 y hasta 1966-1967, aproximadamente, los estudios de Hollywood jamás fueron censurados, sino que optaron por regularse a sí mismos. Es cierto que durante la era silente la supervisión fue incipiente y se centró sobre todo en películas concretas que podían suponer el escándalo y generar

protestas por parte de influyentes grupos de presión. Todavía no existía el código, aunque sí directrices autocensoras como la «Formula» (1924) (la «Fórmula») y el documento denominado «Don'ts and Be Carefuls» (1927) («Los no y los tenga cuidado»)<sup>3</sup>. Con posterioridad, la irrupción del Código en 1930 no tuvo ningún impacto directo en la aplicación de una nueva moralidad inobjetable para el cine. Más bien al contrario, al menos al principio. De hecho, de forma paradójica, durante sus cuatro primeros años de vigencia fue como si el código se hubiera elaborado ex profeso para ser burlado y desobedecido. No obstante, ese periodo de inusitada libertad ideológica y sexual que transcurrió entre 1930 y 1934 —conocido como era Pre-Code (denominación que es, como mínimo, cuestionable)— pronto llegaría a su fin. Desde julio de 1934, con la institución de la PCA y Joseph I. Breen al mando de la misma, y hasta 1968, año en que definitivamente se abandonó el código y se sustituyó por el actual sistema de clasificación de películas por edades<sup>4</sup>, Hollywood se mantuvo firmemente autocensurado.

Llegados a este punto, la pregunta que surge de forma casi irremediable es por qué la industria cinematográfica decidió autorregularse y acatar de manera voluntaria toda una serie de limitaciones y prohibiciones sobre sus films. Con frecuencia se ha afirmado que la decisión estuvo propiciada por una serie de escándalos que golpearon con fuerza a Hollywood a principios de los años veinte: el juicio al actor cómico Roscoe «Fatty» Arbuckle, acusado de la violación y el asesinato de la actriz Virginia Rappe durante el transcurso de una orgía salvaje celebrada en un hotel de San Francisco en 1921; el nunca resuelto asesinato del director William Desmond Taylor en 1922; y la drogadicción que acabó con la vida del taquillero actor Wallace Reid en 1923. Pero esta respuesta es tan clara que se revela como excesivamente simple e incluso como falsa<sup>5</sup>.

Ciertamente, los motivos de Hollywood para fundar la MPPDA e iniciar el camino hacia la autorregulación fueron otros. Una primera razón, de

carácter estético y narrativo y, por ende, económico, era eludir la acción de los consejos de censura municipales y estatales, que mutilaban severamente y a su antojo las cintas. De este modo, si las películas llegaban ya previamente censuradas (*autocensuradas*), se impedían muchos cortes. Y una segunda razón, mucho más poderosa y de índole absolutamente financiera, era frenar una censura federal, tal y como demandaban numerosos censores municipales y grupos de presión conservadores y religiosos. Dicho de otra forma, se trataba de evitar a toda costa la intromisión del estado en los asuntos del cine, que, a la postre, y en virtud de las leyes antimonopolio, sin duda desembocaría en una investigación sobre las prácticas monopolísticas y oligopolísticas de las grandes compañías de Hollywood, que, verticalmente integradas, dominaban de principio a fin el producto, al controlar las tres ramas del negocio: producción, distribución y exhibición<sup>6</sup>.

Así pues, conviene revisar la concepción tradicional de la autocensura de Hollywood, ya que la decisión de las grandes corporaciones de someterse a los preceptos del código fue deseada y jamás impuesta por órganos externos. De igual manera, también deben reconsiderarse las posiciones de Will Hays y Joseph I. Breen como censores que trabajaban *contra* las películas, intentando cortar planos y escenas, imponiendo restricciones a productores y cineastas e impidiendo que llegaran a la pantalla determinadas tramas e historias, pues ambos trabajaban *para* los estudios, no *contra* ellos. En realidad, tanto Hays como Breen eran asalariados del sistema —increíblemente bien pagados—, que velaban por sus intereses económicos. Su principal cometido era salvaguardar los intereses de las *majors* para impedir que los films tuviesen problemas de distribución tanto a nivel nacional como internacional. Como expone José Cabeza (2009: 38), «[l]as *majors* y la Oficina Hays hacían equilibrios constantemente para que ningún film fuera marcado como indeseable y no pudiera explotarse en mercados exteriores: una tragedia

para la productora». Y esto mismo era aplicable, desde luego, al mercado interior. Por tanto, el objetivo de la Oficina Hays, en completa connivencia con los estudios, era lograr películas limpias, sanas, inofensivas, felices, apolíticas, justas desde el punto de vista moral (con el siempre inevitable triunfo del bien sobre el mal), aptas para todos los públicos, que pudiesen estrenarse en cualquier país del mundo sin ofender a la audiencia y que, por encima de todo, fuesen capaces de lograr los mayores beneficios económicos posibles.

Casi cien años después de su redacción, se hace necesario, pues, proceder a una revisión del funcionamiento del código desde la perspectiva actual. Para ello, la sección de *(Des)encuentros* que se desarrolla en las siguientes páginas ha reunido a algunas de las voces más autorizadas y expertas sobre la materia a nivel mundial, procedentes de Estados Unidos —Nora Gilbert, Lea Jacobs, Eric Schaefer y Janet Staiger—, Reino Unido —Lee Grieveson— y Australia —Richard Maltby—. Resultado de las investigaciones más recientes y fundamentadas que existen sobre el tema, sus valoraciones corrigen y ponen al día cuantiosos aspectos relacionados con el verdadero alcance e incidencia del código Hays sobre los films. ■

## NOTAS

- 1 En 1945 la MPPDA cambió su nombre por el de Motion Picture Association of America (MPAA).
- 2 Tanto la MPPDA como el código adquirieron las denominaciones populares de Oficina Hays y código Hays a causa de Will Hays, que ocupó la dirección de la MPPDA desde su creación y hasta su jubilación en 1945.
- 3 Instituida en junio de 1924, la «Formula» fue el primer intento de autorregulación sobre el contenido de los films llevado a cabo por Hays desde su nueva posición en la MPPDA: «[c]onsistía en un listado de textos, piezas teatrales y novelas que se consideraban inadmisibles para el cine por sus temas atrevidos o lascivos. Concretamente, la “Formula”: (1) impedía la realización de películas basadas en esos materiales; (2) obligaba a los estudios a proporcionar por adelantado una sinopsis de la trama completa de cualquier proyecto cinematográfico que pretendiesen llevar a la pantalla; y (3) prohibía la adquisición de los derechos de esas obras» (Guiralt, 2016: 85). De acuerdo con Richard Maltby (1992: 561), en la práctica funcionaba como una especie de lista negra de obras que no debían ser filmadas, procedimiento que no tardó en suscitar las protestas de la Authors League of America, razón por la que, en diciembre de 1927, tuvo que ser revisada (Maltby, 1992: 562). El texto conocido como «Don'ts and Be Carefuls», previo al código y a partir del cual directamente se crearía este, estipulaba ya por escrito lo que era moralmente aceptable para la pantalla y lo que no. Los no aptos para ser representados concernían a once temas proscritos, entre los que se incluían desnudos, insultos, cuestiones relacionadas con la drogadicción, la trata de blancas, el mestizaje y las enfermedades venéreas, mientras que los *tenga cuidado* se referían a veinticinco temas adultos que debían ser incorporados con sumo tacto y buen gusto, como la delincuencia, las relaciones sexuales y la violencia (Guiralt, 2016: 85). El documento suponía una síntesis de las restricciones y cortes efectuados sobre las películas por los consejos de censura locales, estatales y extranjeros (Maltby, 1992: 562).
- 4 Según Nicholas Laham (2009: 195), las películas que más contribuyeron al colapso del código fueron *¿Quién teme a Virginia Woolf?* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Mike Nichols, 1966), que incluía un lenguaje sexual provocativo, y la coproducción británica e italiana *Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), con desnudos explícitos. Tras ellas, el rechazo de los cineastas a adherirse al código fue cada vez mayor. En 1968 la MPAA lo sustituyó definitivamente por el mencionado sistema de clasificación por edades.
- 5 Además, las fechas no concuerdan. Si bien el argumento aún resulta viable en el caso de Arbuckle, es completamente imposible en el de Taylor y Reid, pues la MPPDA se constituyó en enero de 1922 y el cadáver del director se encontró en su bungalow de Hollywood en la madrugada del 1 de febrero de 1922, mientras

que la muerte, provocada por el consumo de drogas, del actor Wallace Reid se produjo al año siguiente.

- 6 En julio de 1938 el gobierno de los Estados Unidos interpondría finalmente una demanda contra las cinco grandes productoras de Hollywood —Paramount, MGM/Loew's, Warner Bros., Twentieth Century-Fox y RKO— por sus actividades monopolísticas, exigiéndoles que desvinculasen la producción de la exhibición. Los estudios pudieron retrasar la aplicación de las leyes antitrust a través de una serie de apelaciones y también por la intervención del país en la Segunda Guerra Mundial, que paralizó el proceso judicial. Sin embargo, acabada la contienda, el Tribunal Supremo dictó sentencia definitiva con fecha de 25 de julio 1949, obligando irrevocablemente a las *majors* a vender sus salas de exhibición, lo que supuso el fin del *studio system*.

## REFERENCIAS

---

- Cabeza, J. (2009). *La narrativa invencible. El cine de Hollywood en Madrid durante la Guerra Civil española*. Madrid: Cátedra.
- Guiralt, C. (2016). Self-Censorship in Hollywood during the Silent Era: *A Woman of Affairs* (1928) by Clarence Brown. *Film History*, 28(2), 81-113. <http://dx.doi.org/10.2979/filmhistory.28.2.04>.
- Laham, N. (2009). *Currents of Comedy on the American Screen. How Film and Television Deliver Different Laughs for Changing Times*. Jefferson: McFarland.
- Maltby, R. (1992). «To Prevent the Prevalent Type of Book»: Censorship and Adaptation in Hollywood, 1924-1934. *American Quarterly*, 44(4), 554-583. <http://dx.doi.org/10.2307/2713215>.

# discusión

**I. Décadas antes de que se implantara el Código de Producción, ¿jugaron algún papel los diferentes modos de autorregulación y censura en el paso de un cine de atracciones a un modelo narrativo? ¿Qué formas de placer voyerista o regodeo visual fueron consentidas en el Modo de Representación Institucional y cuáles sobrevivieron, incluso, durante el periodo en que estuvo vigente el código? ¿Podría considerarse la autocensura como un elemento constituyente del cine clásico o representa, más bien, una exigencia externa al modelo?**

---

## Lea Jacobs

Se podría argumentar que los elementos inhibidores o defensivos son parte de cualquier operación textual; de hecho, según Sigmund Freud, de cualquier fantasía. La autocensura, en este sentido, sería necesariamente constitutiva del cine desde sus inicios. Pero yo sería bastante reacia a plantear la autorregulación de la industria como una fuerza única y unitaria a la que pudiera atribuirse la constitución del cine clásico. La censura cinematográfica tiene su propia historia, que fue determinada por las fuerzas sociales que se enfrentaron a la industria en cada momento, y por los mecanismos específicos de regulación que adoptó la industria como respuesta. Estas variaron a lo largo de la historia del cine estadounidense, de modo que la censura cinematográfica de 1909 difiere de la censura de 1920, que, a su vez, difiere de la de 1934.

La censura cinematográfica en los Estados Unidos surgió cuando había un gran número de salas construidas específicamente para la proyección cinematográfica (los *nickelodeons*) y la elaboración de películas se institucionalizó y centralizó en agrupaciones de fabricantes, como la Motion Picture Patents Company, fundada en 1908. Los reformadores sociales de este periodo se centraron en los *nickelodeons* junto con los salones de baile, parques de atracciones y clubes nocturnos. El cine se entendía como una de las muchas actividades de ocio que, en su opinión, contribuían a la promiscuidad y a la inmoralidad entre los inmigrantes y los pobres de las zonas urbanas. Estos esfuerzos de regulación se dirigieron mucho más al espacio de la sala cinematográfica que a pelícu-

las concretas. Por ejemplo, en *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (1990), Eileen Bowser discute la muy publicitada decisión del alcalde de Nueva York George B. McClellan de cerrar todos los *nickelodeons* de la ciudad en la Nochebuena de 1908: «La razón oficial que se dio para el cierre fueron las malas condiciones de seguridad, pero se entendió bien que el ímpetu real era la supuesta mala condición moral de las salas oscuras y del tipo de películas que se mostraban en ellas» (Bowser, 1990: 48). Después siguieron distintos intentos de vigilar el espacio de la sala —a través de reglamentos contra incendios y leyes de gestión del suelo urbano, entre otras estrategias—.

La institucionalización de la censura cinematográfica con la creación del National Board of Censorship (más tarde National Board of Review) en 1909 fue apoyada por la MPPC y otros fabricantes, en un intento de apaciguar a los grupos reformistas y a los funcionarios estatales. El National Board funcionaba de manera similar a los consejos de censura estatales, que se desarrollaron un poco más tarde, revisaban las películas terminadas y eliminaban escenas o fragmentos ofensivos (y promovían también las películas que consideraba meritorias). Esta práctica contrasta de forma clara con la forma en que la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), que se formó en 1922 y comenzó a regular el contenido a mediados de los años veinte, administraría la autorregulación. Los primeros intentos de regulación de la MPPDA se refirieron a la compra de derechos de obras literarias que los grupos reformistas consideraban ofensivas; es de-

cir, no se trataba de cortar fragmentos de películas terminadas, sino de impedir la compra de obras literarias consideradas ofensivas o de convencer a los estudios de que adaptaran el material original de manera que resultara menos ofensivo. Con la llegada del sonido, la MPPDA estableció una oficina en Los Ángeles para revisar los guiones y gestionar las negociaciones con los productores. Esta oficina se convirtió en la base para la Production Code Administration (PCA).

Así, los primeros esfuerzos de control social del cine no tenían ninguna dimensión textual, sino que estaban dirigidos a las salas cinematográficas y a los grupos que se reunían en ellas. La autocensura propiamente dicha también cambió con el tiempo. Yo diría que el corte de planos y escenas, tal como lo practicaba el National Board, tuvo menos impacto sobre la forma fílmica que las intervenciones posteriores de la MPPDA, que buscaban dar forma a los guiones antes de que las películas entraran en la fase de producción. En cualquier caso, parece importante ser conscientes de cómo funcionaba la censura a nivel institucional y cómo sus políticas y procedimientos cambiaron con el tiempo.

También me gustaría señalar que los historiadores parecen estar de acuerdo en que la consolidación del cine clásico, o lo que Noël Burch llamaría el Modo de Representación Institucional (MRI), tuvo lugar entre 1917 y 1920, en un momento en que los mecanismos de autorregulación y de censura estatal eran relativamente débiles. La influencia del National Board of Review, que estaba vinculada a la MPPC y a otras productoras de cortometrajes de un rollo, estaba disminuyendo y la MPPDA aún no se había formado.

### Janet Staiger

Varios siglos de control oficial y de autorregulación de imágenes e historias de sexo, sexualidad y violencia preceden al cine estadounidense<sup>1</sup>. Además, en su cultura visual y en su literatura narrativa ya existía toda una serie de representaciones:

algunas de ellas eran lícitas (y se consideraban *artísticas*), pero otras rozaban el borde de lo ilícito o estaban directamente prohibidas. Desde los comienzos del cine estadounidense se produjeron tanto documentales como películas de ficción<sup>2</sup>, y casi siempre se incluía alguna forma de narrativa que enmarcaba el material documental. Una de las ventajas del recurso a tal *narrativa* era que la historia y la narración podían justificar y, por lo tanto, dar cabida a imágenes potencialmente ilícitas, ya fuera dentro de un documental o de una ficción. El uso de tropos de denigración o la revelación del crimen o del primitivismo podía permitir la presentación de tales imágenes, posiblemente problemáticas, al mismo tiempo que se proporcionaba la lección didáctica requerida. Lo que ha cambiado desde 1895 hasta hoy es cómo *funcionan* estas estrategias de revelar moralizando, pero los cambios se han producido tanto en los métodos narrativos como en las normas culturales de carácter moral.

### Lee Grieveson

Las prácticas de autorregulación en los Estados Unidos, el ejemplo que mejor conozco, comenzaron de manera más sustancial a partir de 1909. Si se acepta el argumento de que primero floreció un cine de atracciones, que fue reemplazado por un modelo narrativo alrededor de 1906, como ha propuesto Tom Gunning (aunque no sin oposición), entonces es evidente que las prácticas organizadas de autorregulación de esta emergente industria tuvieron poco que ver a su vez en el camino hacia un cine narrativo y de ficción. Más bien, este paso hacia la narrativa es una consecuencia de una lógica económica que comenzó a moldear el cine como una forma de entretenimiento comercial. Los primeros empresarios reconocieron la necesidad de eludir los problemas regulatorios sobre el cine como espacio y como práctica afectiva, lo que dio lugar al primer consejo autorregulador en 1909 y a sus siguientes variantes durante la década de 1910, hasta el establecimiento más duradero

de la Motion Picture Producers and Distributors of America en 1922. La MPPDA simplemente buscaba obviar la regulación económica de una industria que se había convertido en corporativa, desde 1919, y la autorregulación era clave para este objetivo. Ciertamente, entonces, la autorregulación es un elemento constitutivo de lo que en la pregunta se denomina «cine clásico», porque ese cine era una práctica comercial que se convirtió en corporativa y se apoyó en la autorregulación para prevenir la regulación económica, tanto en la forma de consejos de censura municipales o estatales separados como, más sustancialmente, en la aplicación de las leyes *antitrust* al control monopolístico y oligopolístico de la industria cinematográfica dominante. Pero es un error pensar que estas prácticas regulatorias desactivaron el «placer voyerista» del cine o que solo algunas formas fugitivas de placer visual sobrevivieron a esta autorregulación: se trata de una industria comercial, a principios de los años veinte, una industria corporativa sincronizada con los bancos, que convirtió el placer visual en capital. Will Hays, el funcionario político que los grandes estudios contrataron, con un gran coste, para evitar la regulación económica, armó un gran revuelo en torno a la censura desde principios de la década de 1920, porque ese era un asunto mucho menos importante para la industria que sus prácticas monopolísticas, corporativas y oligopolísticas. La censura y las prácticas que condujeron al código eran, en este sentido, una especie de cortina de humo, como Richard Maltby ha descrito convincentemente con gran precisión. Uno de los objetivos clave de las prácticas de autorregulación que comenzaron en 1909, y se institucionalizaron de forma más plena en 1922, era negar que el cine constituyera una fuerza ideológica poderosa para definirlo simplemente como un «entretenimiento inofensivo», rasgo que se convirtió en un elemento central de la autodefinición y de las prácticas operativas de los estudios cinematográficos corporativos. En resumen, en respuesta a las cuestiones planteadas en la pregunta: no, no realmente; la

premisa es errónea; sí, la autorregulación es constitutiva de la forma que la pregunta denomina «cine clásico». En mi opinión, no se trata tanto de que se muestre aquí un tobillo o se insinúe el sexo allá, sino, más bien, de la definición de la función social del cine, que, a través de una combinación de autorregulación y acción gubernamental, produjo a finales de la década de 1910 un cine apolítico de entretenimiento inofensivo, diseñado para ser tan ampliamente rentable como pudiera ser. Y el placer visual siguió siendo clave en estas ficciones corporativas.

### **Nora Gilbert**

Como discuto extensamente en mi primer libro, *Better or Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship* (2013), creo que las prácticas cinematográficas de autocensura tomaron como punto de partida, desde muy temprano, las mismas estrategias para tratar con material literario *objetable* que habían sido implícitamente acordadas y cada vez más implementadas a lo largo de la era victoriana, en nombre tanto de la aceptabilidad social como de la rentabilidad económica. En otras palabras, el modelo victoriano representaba la censura de la opinión pública; de la moral de la clase media; del mercado. Es fácil ver por qué este modelo atraería a administradores del Código de Producción como Will Hays y Joseph I. Breen, pero es igualmente fácil ver su atractivo para los muchos cineastas y magnates que vinieron antes que ellos, todos los cuales deseaban que su nuevo medio fuera popular, bien considerado y económicamente lucrativo. Y, como el objetivo de esta particular forma de autocensura no era eliminar, sino sumergirse en y explorar a hurtadillas contenidos polémicos, se trabajó expresamente para crear nuevos tipos de placer visual para el público que iba al cine: el placer de buscar y encontrar un subtexto, leyendo entre líneas; el placer de participar en la broma desde una posición de superioridad; el placer de degustar la fruta prohibida.

### Eric Schaefer

Antes de que el Código de Producción fuera escrito y aplicado, la censura y varios esfuerzos de autorregulación pusieron su sello en la producción cinematográfica de los Estados Unidos. La censura estatal y municipal, los «Thirteen Points and Standards» (Trece Puntos) y el documento «Don'ts and Be Carefuls» (que se convirtió en el código) hicieron que muchas historias e imágenes desaparecieran de la pantalla en las corrientes dominantes de la producción y la exhibición de películas. Sin embargo, una parte del cine de atracciones sobrevivió como *espectáculo prohibido* en lo que he denominado «films clásicos de explotación»: películas realizadas fuera del sistema de estudios, que traficaban con esas imágenes y temas censurados, incluyendo la desnudez, el

parto, las enfermedades venéreas y el tráfico de drogas, entre otros.

La autorregulación se convirtió en un factor organizativo clave del cine clásico de Hollywood. Tales regulaciones imponían límites al contenido narrativo y a varios tipos de representación a través de elipsis, omisiones y metáforas —piensen en esas películas de Hollywood que cortan justo cuando una pareja se abraza o insertan imágenes de fuegos artificiales o de olas que chocan, destinadas a indicar algún tipo de unión sexual—. Al dictar lo que se podía y lo que no se podía mostrar en la pantalla, la autocensura constituyó un elemento esencial del cine clásico de Hollywood. Pero también sirvió para crear una alternativa independiente viable, enraizada en los espectáculos prohibidos, en forma de películas de explotación.

## **2. ¿Resultó sencillo para Hollywood adaptar, y hacer convivir, los principios del Código de Producción con el resto de normas y sistemas ya consolidados en el cine clásico? ¿Cómo se resolvieron las contradicciones entre los requisitos morales de la autocensura y los fundamentos del star system? ¿Representaron las convenciones y requisitos de los géneros cinematográficos un problema recurrente para la aplicación del código o, por el contrario, unas tradiciones en las que apoyarse a la hora de encontrar soluciones típicas a los problemas planteados por cada proyecto?**

### Lea Jacobs

Ciertos tipos de tramas, como la película de gánsteres o el subgénero de la *fallen woman* (mujer caída), fueron identificados como problemáticos por los censores de la industria, y también por los consejos de censura estatales de censura que la autorregulación pretendía frustrar. Estas películas fueron objeto de un escrutinio más intenso que otras de géneros más inocentes, como, por ejemplo, los *biopics*. Pero las soluciones a las trabas planteadas por los argumentos problemáticos se institucionalizaron —la caída del gánster o la reforma de la mujer caída— y pasaron a formar parte del cuerpo de convenciones genéricas en las que los cineastas se podían basar. En mi opinión, la comedia fue el género o modo más difícil para

la autorregulación de la industria. Esto se debió, en parte, a la tradición del tratamiento indirecto o elíptico del material sexual que se desarrolló en la década de los veinte en la obra de Ernst Lubitsch, Monta Bell, Sidney Franklin y otros. Además, las soluciones al material problemático que a menudo prescribían los censores de la industria —el énfasis en el sufrimiento de la parte culpable, el refuerzo de lo que Joe Breen denominó «la voz de la moralidad»— no podían integrarse fácilmente en el marco de las convenciones cómicas del vodevil, la farsa y la opereta en las que se basaba Hollywood.

### Janet Staiger

Ya en 1895 existían normas culturales que, de manera general, designaban qué imágenes eran apro-

piadas (o no), así que las normas y sistemas narrativos y del relato del cine clásico de Hollywood se desarrollaron dentro de estas restricciones. Desde los inicios del cine existían varias versiones de lo que se debía y lo que no se debía hacer, en virtud de las leyes estatales y locales, así como de las articulaciones más explícitas que se desarrollaron en el seno de las asociaciones comerciales a partir de la década de 1910. Una de las mayores presiones para mantener los más bien estrictos códigos de producción de los años veinte —y después el código a partir de 1934— fue la convicción de que el público podría sentirse atraído por imágenes situadas por debajo de los estándares morales. La competencia industrial y la desesperación (especialmente en los primeros años de la Depresión de la década de 1930) produjeron cierto estrés. Asimismo, los miembros individuales de la industria tenían actitudes divergentes sobre las funciones de la narrativa para proporcionar lecciones morales y, de hecho, sobre lo que era o no era moral.

De acuerdo con mi análisis, el *star system* como método de presentación de personajes y relatos cinematográficos no ha tenido un papel significativo en esta historia de imágenes tácitas o ilícitas (actores y actrices, que no estrellas, podrían haber sido sustituidos en las películas aun manteniendo vigentes las mismas regulaciones). Sin embargo, como las estrellas eran personas reales con riqueza y atención pública, eso sí importaba, especialmente si las contradicciones se desarrollaban entre las historias sobre las vidas de los actores y los personajes que encarnaban en la pantalla. Por supuesto, como he descrito a propósito de *La venus rubia* (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932) (Staiger, 1997: 5-20), esto podría simplemente multiplicar las oportunidades de lectura para el público, al mismo tiempo que señalaba la distancia entre las historias ficticias de la pantalla y los documentales de la vida real.

En cuanto a las convenciones de género, me inclino por afirmar que fueron estas las que ofrecían soluciones narrativas a posibles problemas de representación.

### Lee Grieveson

Cualquier genealogía paciente del Código de Producción puede mostrar fácilmente sus conexiones directas con prácticas anteriores de autorregulación y con la formalización de los códigos de censura gubernamentales que aparecieron en Chicago en 1907, pero se ampliaron a los consejos de censura estatales a principios de la década de 1910. Tras su fundación en los primeros años veinte, los esfuerzos de la MPPDA se basaron directamente en estas prácticas, y estas se filtraron en el establecimiento del Código. La respuesta a la primera pregunta aquí, entonces, es simplemente sí, porque la autorregulación y la delimitación de la función del cine fue clave para el establecimiento del cine clásico en la década de 1910. Me pregunto si sería más útil aquí cambiar la expresión «cine clásico» por «cine corporativo». ¿Fue *fácil* para las nuevas entidades productoras corporativas basarse en las reglas establecidas para hacer que sus bienes fuesen inobjetables y pudiesen, así, ser rentables? Sí. Fue costoso —Hays y su influencia política no fueron baratos— y ciertamente implicó negociaciones complejas a medida que el orden social y económico cambiaba de una cultura rural a una nueva cultura corporativa urbana, y a medida que estos productos de comunicación circulaban por todo el mundo. Pero una corporación se define legalmente como una entidad con ánimo de lucro —este es su objetivo principal— y la industria de productos de comunicación corporativos, que eran los estudios de Hollywood, y la MPPDA, como *lobby* encargado de sus relaciones públicas, trabajaron asiduamente para asegurar la rentabilidad a largo plazo de la industria cinematográfica.

A finales de la década de 1910, las estrellas se habían convertido en el centro de esa rentabilidad, y los primeros estudios corporativos utilizaron a las estrellas como polos de atracción fundamentales para audiencias masivas en una economía de consumo emergente. Los escándalos de las estrellas de principios de la década de 1920 —el más conocido, el caso «Fatty» Arbuckle— fueron pro-

blemas de relaciones públicas para la industria cinematográfica, y un problema económico para los estudios corporativos individuales (en este caso, Famous Players-Lasky, Co.). Pero también fueron oportunidades para que Hays y sus pagadores corporativos *limpiaran* la industria y sus pocas *manzanas podridas*, alejando, así, la atención de los esfuerzos gubernamentales por regular las prácticas económicas de la industria que comenzaron a mediados de 1921, cuando la Federal Trade Commission (FTC) inició procedimientos antimonopolio contra Famous Players-Lasky, Co. —los detalles de este proceso se explican en mi libro *Cinema and the Wealth of Nations* (2017)—. Los estudios corporativos contrataron al agente político Hays, expresidente del Partido Republicano, para eludir esa regulación económica. Basándose en las prácticas de relaciones públicas establecidas durante la guerra por parte de las instituciones propagandísticas, y que se extendieron en el ámbito privado inmediatamente después del conflicto bélico, Hays y los estudios corporativos se centraron en cuestiones concretas de moralidad y en escándalos de estrellas para apartar a propósito la atención pública de los problemas económicos del monopolio y el oligopolio, que estaban en la base de la investigación de la FTC y que amenazaban directamente las prácticas económicas de la industria. Los escándalos también permitieron que la nueva industria corporativa disciplinara a sus trabajadores, comenzando con la inserción de «cláusulas de moralidad» en los contratos, pero expandiéndose más tarde, en la década de 1940, a la «lista negra», que disciplinó a los trabajadores cinematográficos por sus convicciones políticas, con el fin de mantener la rentabilidad del *entretenimiento inofensivo* que representaban los medios corporativos.

En términos generales, el cine clásico estadounidense de la era corporativa se basó en las tradiciones del melodrama, que establecía distinciones claras entre el bien y el mal y articulaba fábulas morales en medio de la transformación global de sociedades religiosas en sociedades seculares. Las

variaciones genéricas tenían lugar en el contexto general, y fundacional, del melodrama: la mayoría de las películas de Hollywood, por ejemplo, terminan felizmente, con el mal castigado y la virtud recompensada, una forma que es, a la vez, coherente con el melodrama, con los dictados morales de la autorregulación y con los imperativos económicos de los medios de comunicación corporativos de ser alegres y animados (imperativos similares dan forma a los medios patrocinados por la publicidad para que sean en su mayoría medios alegres y positivos, a pesar del hecho de que hay pocos motivos para sentirse alegre y positivo en estos días). Los distintos géneros, como variantes del melodrama, permitían entonces soluciones narrativas sencillas. Tomemos como ejemplo el cine de gánsteres: las convenciones genéricas, las propias de la regulación y del código, dictaban que el gánster debía ser castigado en última instancia, y estas películas son buenos ejemplos de los dobles imperativos de la ficción comercial/corporativa de explorar lo ilícito, pero para regresar a los confines seguros de la moralidad. Las películas del subgénero de la *fallen woman*, tan bien examinadas por Lea Jacobs, son otro ejemplo de dicho imperativo.

Recordemos también que algunas de estas formas genéricas habían surgido, y habían sido moldeadas, por los discursos y prácticas de control moral y autorregulación antes del establecimiento del código. Este es otro de los motivos por los que tiene sentido dejar de hacer hincapié en la introducción del código como una ruptura radical y volver a inscribirlo como una continuación de las prácticas autorreguladoras de una industria comercial y —a principios de los años veinte— corporativa.

### **Nora Gilbert**

Durante los primeros cuatro años de la existencia formal del Código de Producción —1930-1934, a los que típica y un tanto engañosamente se hace referencia como los años Pre-Code— no fue Joseph I. Breen, sino el coronel Jason Joy quien estuvo

al mando de la autocensura. Durante estos años, Joy se esforzó por incorporar las nuevas pautas de censura sin socavar sustancialmente los principios estéticos, estilísticos o narrativos del cine clásico de Hollywood; su trabajo, según él lo veía, consistía en mostrar a los cineastas cómo hacer llegar su contenido y sus argumentos, incluso a los espectadores más susceptibles de sentirse ofendidos, de forma sutil y sin provocar escándalo. Aunque la entrada en escena de Joseph I. Breen en 1934 complicó en cierto modo las cosas para los cineastas, yo diría que la influencia temprana de Joy continuó presente a lo largo de los años de vigencia del código, y jugó un papel más importante en la uniformidad y longevidad del estilo narrativo del Hollywood clásico de lo que tendemos a creer.

En cuanto a la relación entre el *star system* de Hollywood y los requisitos morales de la autocensura, veo, en realidad, más confluencia que contradicción en la forma en que funcionaron también estos dos sistemas. Las estrellas de cine estuvieron, desde el principio, asociadas fuerte y provocadoramente con características como el *sex-appeal* y el escándalo, pero también hubo siempre ciertos grupos de protesta moral y miembros de la audiencia que se opusieron a la sensualidad abierta y al carácter escandaloso de las es-

trellas. Como consecuencia, las revistas de fans y otros materiales publicitarios tuvieron que trazar una delgada línea entre enfatizar y disimular la sensualidad de las estrellas que presentaban, de la misma manera que las películas de Hollywood tuvieron que trazar una delgada línea entre ir (o no) demasiado lejos en sus representaciones del deseo y la deseabilidad.

### **Eric Schaefer**

Como industria que opera en el seno del capitalismo moderno, era coherente que Hollywood, como ahora lo denominamos, se adaptara a los principios del código. Todo el modelo de negocio estaba dirigido a obtener el máximo beneficio posible y, durante las décadas que abarcaron la era de los estudios, esto significaba atraer a la mayor cantidad de público que se pudiera. Por lo tanto, se asignaron a las estrellas aquellos *vehículos* que podían ser vistos por cualquier persona de cualquier edad, y las películas fueron diseñadas para todos y cada uno de ellos. Incluso algunos géneros como el *western*, la película de gánsteres, algunos melodramas y comedias, que podían haber tenido un contenido intrínsecamente violento o sexual, fueron rápidamente arrastrados a los preceptos del código para eludirlos o filtrarlos para el público general.

## **3. ¿De qué manera afectó la relajación y posterior abandono del Código de Producción al modelo narrativo y de puesta en escena del cine clásico?**

### **Lea Jacobs**

La pregunta parece presuponer la existencia de un cambio en la autorregulación (la relajación y el abandono del Código de Producción) que habría producido variaciones en la forma y el estilo de las películas. Pero, en mi opinión, las convenciones narrativas y de género comenzaron a cambiar primero, y fueron estas las que provocaron transformaciones en la administración de la autorregulación e hicieron que el propio código fuese menos útil como mecanismo de protección y empezara a

representar, más bien, una carga para la industria. Las razones de esto son múltiples y no pueden ser discutidas en detalle aquí, pero incluyen la competencia televisiva y el consecuente ímpetu de los productores por explorar temas que en aquel entonces eran tabú en la televisión y la radio, así como las decisiones del Tribunal Supremo en 1952 (*Joseph Burstyn, Inc. vs. Wilson*), 1953 (*Gelling vs. Texas*) y 1955 (*Holmby vs. Vaughn*), que revocaron la decisión original de 1915 que había eximido a las películas de la protección de la Primera En-

mienda, estrechando drásticamente los límites de los consejos de censura estatales.

El Código de Producción fue siempre una acción de retaguardia, destinada, en palabras de un temprano acuerdo de la MPPDA, a controlar la adquisición de propiedades literarias, «para evitar que el tipo de libro o de obra teatral predominante se convierta en el tipo de película predominante». A medida que el alcance de la censura estatal fue decayendo, desaparecía así uno de los motivos originales que habían promovido la instauración de la autorregulación por parte de la industria en la década de 1920, y se hacía menos apremiante para la industria apartarse de temas sensacionalistas que probablemente aumentarían la taquilla. De hecho, como ha demostrado Barbara Klinger, la publicidad cinematográfica de este periodo contribuyó a crear la categoría de la *película para adultos*, que presentaba temas relacionados con la represión y disfunción sexual, el incesto y el abuso de drogas, entre otros temas tabúes. En *Melodrama and Meaning* (1994), Klinger escribe: «Las campañas publicitarias a menudo llegaron a llamar la atención sobre sus desafíos a la censura como un medio para vender una película. *La rosa tatuada* (The Rose Tattoo, Daniel Mann, 1955), por ejemplo, fue “La historia más audaz de amor que se te ha permitido ver”, mientras que *¡Fiesta!* (The Sun Also Rises, Henry King, 1957) fue una “Historia de amor demasiado atrevida para ser filmada hasta ahora”, y *De aquí a la eternidad* (From Here to Eternity, Fred Zinnemann, 1953) fue “El libro más audaz de nuestro tiempo, trasladado honestamente, sin miedo, a la pantalla”».

Varios géneros parecen haber sido caldo de cultivo para las películas y los cineastas que hicieron retroceder las restricciones del código, comenzando en la década de 1940 y continuando hasta la de 1950 (en mi opinión, el código había quedado en desuso en gran medida cuando fue abandonado en 1968). Una posible muestra de ello, entre muchas, es el caso del cine negro, que resultó difícil de tratar para los censores de la industria, dada

su evidente falta de aquello que Breen denominó «valores morales compensatorios». Esto puede comprobarse, por ejemplo, en *Perversidad* (Scarlet Street, 1945), la película de Fritz Lang adaptada de *La golfa* (La chienne, 1931), de Jean Renoir. En su artículo incluido en *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era* (1999), Matthew Bernstein detalla la prohibición de la película por parte de los consejos de censura de Nueva York, Atlanta y Minneapolis, y la lucha finalmente exitosa del productor Walter Wanger y la compañía de distribución, Universal, para exhibirla con cortes mínimos. En la película, Chris, un pintor aficionado, se enamora de una prostituta, Kitty, sin darse cuenta de que ella está realmente enamorada de su chulo, Johnny. Aunque casado, Chris la instala en un apartamento, pagado con dinero de su jefe. Kitty toma el dinero y, además, en colaboración con Johnny, comercializa con éxito y vende las obras de arte de Chris como si fueran suyas. Cuando Chris descubre a Kitty con Johnny, la mata y deja que este cargue con la culpa —el proxeneta es finalmente ejecutado por el asesinato de Kitty—.

El censor de la industria Joe Breen estaba principalmente preocupado por el final, por la forma en que Chris tiende una trampa a Johnny para que este cargue con el asesinato y él no reciba ningún castigo. Lang había querido que Chris se suicidara, quizás la forma definitiva de autocastigo, pero Breen vetó esta opción, porque representar el suicidio era contrario al código. Como muchos *noir*, *Perversidad* desafió las restricciones de la PCA en el sentido de que presentaba un universo amoral en el que Chris no era más digno que Kitty y Johnny. Además, su vida familiar, con su estrecho entorno de clase media y una esposa mal educada que le despreciaba a él y a su afición por la pintura, también era claramente horrenda, por lo que no constituía fuente de valor moral alguna. En última instancia, la atención a un submundo de proxenetas y prostitutas, sexualmente atractivo pero vicioso, por no mencionar la inquietante

ecuación entre prostitución y arte, fue considerada por los censores como inmoral y sórdida. Sin embargo, como demuestra Bernstein, en 1945 Wanger y la distribuidora pudieron superar la mayoría de las objeciones de los censores de la industria, impugnar públicamente las decisiones de los consejos estatales de censura y, al menos en la ciudad de Nueva York, movilizar a la opinión crítica a favor de la película.

### Janet Staiger

No me inclino por pensar que el final del Código de Producción en la década de 1960 afectara significativamente a la narrativa y al estilo del cine clásico. Sí, ahora las películas pueden terminar con villanos que triunfan con su violento comportamiento criminal. Personas que no podían amarse ahora pueden hacerlo (y sus películas ganan premios). Los personajes pueden usar un lenguaje profano. Así que las narrativas clásicas se inician, progresan y se resuelven, y la puesta en escena (y el montaje, el trabajo de la cámara y el sonido) lo narran. Además, yo diría que el cine clásico tiene muchas, muchas representaciones cada año, siendo todavía hoy el modo dominante de representación en las experiencias cinematográficas y televisivas de los Estados Unidos, y continúa, en gran parte, obedeciendo a los estándares del público general al presentar contenido violento y sexual, al menos para material ampliamente distribuido.

Recordemos que este alejamiento respecto del código de 1930 fue consecuencia de múltiples factores: al menos, del divorcio de productoras y distribuidores de sus cadenas de exhibición (a finales de los años cuarenta), del aumento de la producción independiente (a partir de mediados de los cuarenta), de la importación del cine de arte y ensayo europeo (a partir de finales de los cuarenta), de la difusión de la televisión como lugar de entretenimiento familiar y sustituto de las proyecciones cinematográficas (desde principios de los cincuenta) y de los cambios en la legislación de

los Estados Unidos con respecto a los materiales sexualmente explícitos permisibles (a partir de los sesenta). Aunque el código que se aplicó a partir de 1934 ya no existe oficialmente, sigue existiendo tácitamente en los códigos de representación de la red de televisión y en el sistema de clasificación de películas establecido en 1968. De hecho, sabemos que los productores a menudo alteran las películas para asegurar la clasificación que desean —lo que a menudo puede tener implicaciones significativas en la taquilla (los cineastas crearán *la versión del director*, que, normalmente, se consignará en una categoría más *adulta*). Estos códigos de aviso a la audiencia funcionan muy bien para guiar a los espectadores en cuanto a lo que podría verse en la pantalla o qué palabras tabú podrían ser escuchadas, permitiendo a los individuos usar su propio juicio sobre las representaciones que desean experimentar. Así que la regulación aún sigue existiendo, ahora tanto por parte de la industria como por parte de miembros del público.

### Lee Grieveson

La investigación clave sobre esta cuestión la ha desarrollado Jon Lewis, en particular en *Hollywood v. Hard Core* (2000), y la historia que se explica habitualmente presentaría un periodo de experimentación en la forma narrativa y la moralidad en los años que van desde el final del código en 1966-1967 hasta el surgimiento de las nuevas formas de entretenimiento familiar *taquillero* a partir de mediados de la década de 1970, que son mejor explicadas por Peter Kramer. Los estudios cinematográficos se convierten en nodos de grandes conglomerados corporativos a partir de este punto, y predominan imperativos similares: atraer a amplias audiencias globales hacia un entretenimiento de carácter mayoritariamente positivo. A veces la representación ilícita que rechaza los códigos morales ayuda en este sentido, pero la mayoría de las veces los medios corporativos no desafían el *statu quo*. Las operaciones de la industria de los medios corporativos no se transforman radicalmente al

finalizar el código, del mismo modo que, como he argumentado, tampoco fueron radicalmente moldeadas por su inicio: las lógicas económicas que dan forma al entretenimiento corporativo tienen una historia que precede al código y que continúa después de su disolución.

### Nora Gilbert

Aunque el estilo narrativo clásico de Hollywood es anterior a la implementación del Código de Producción, las décadas durante las que se aplicó fueron tan importantes en términos de desarrollo y refinamiento de ese estilo que, cuando este fue oficialmente disuelto en la década de 1960, muchos cineastas lo tomaron como una oportunidad para alejarse de la estética clásica y también de las expectativas narrativas. Además, es posible que, sin un conjunto explícito de pautas morales contra las que trabajar creativa y artísticamente, los cineastas se sintieran motivados a romper muchas de las reglas implícitas de continuidad, causalidad y linealidad que habían dominado en el cine de Hollywood durante tanto tiempo.

### Eric Schaefer

Cuando el Código de Producción estaba en proceso de abandono en los años sesenta y setenta, el modelo clásico del cine también estaba en declive, ya que el cine de atracciones y espectáculo se había reintegrado en los modelos narrativos. Ejem-

plos de violencia espectacular en películas como *Bonnie y Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967) y *Grupo salvaje* (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969), y otras en las que se mostraba con ligereza una exhibición sexual (demasiadas como para enumerarlas aquí), encontraron un lugar en los cines —en gran medida debido a la demanda de la audiencia y a un paisaje legal cambiante—.

Esto no quiere decir que estas nuevas películas *permissivas* careciesen de narrativa. Sin embargo, los momentos que recordamos en esas películas eran *espectaculares*, a menudo detenían la narración y con frecuencia aliviaban los molestos engranajes del relato. De hecho, algunas imágenes vívidas de *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971) y *El último tango en París* (*Last Tango in Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972) sobrevivirán probablemente a las «historias» de ambas películas. El cine de atracciones fue resucitado entonces y se ha convertido cada vez más en un elemento central del cine narrativo.

En un momento como el actual, en el que las películas de superhéroes y las epopeyas impulsadas por la Computer-Generated Imagery (CGI) dominan la taquilla y el espectáculo sexual se ha convertido —me atrevería a decir— en una parte íntima del cine, la televisión y la mayoría de los espectáculos de imágenes en movimiento, es obvio que todos los medios de comunicación han regresado, una vez más, a un cine de atracciones.

## **4. Al tiempo que pretendía reforzar valores clásicos del estilo narrativo hollywoodiense, la autorregulación propició la introducción de elementos problemáticos como la ambigüedad, la opacidad, la falta de verosimilitud, etc. ¿Con qué estrategias trató de integrar o disimular Hollywood estos elementos ajenos al clasicismo dentro de su modelo narrativo y de puesta en escena? ¿Desempeñaron algún rol estas contradicciones estéticas introducidas por la autocensura en la crisis manierista del modelo clásico?**

---

### Lea Jacobs

El cine clásico, tal y como yo lo entiendo, era un cine muy formalizado, pero también muy flexible. No lo concibo como un conjunto de reglas fijas

para construir tramas o gestionar la puesta en escena, sino más bien como un conjunto de opciones sobre las que podían apoyarse los cineastas. Por ejemplo, se podía emplear un solo plano o recurrir

al plano/contraplano para poner en escena una conversación sin provocar una crisis en el sistema. Además, la narrativa de Hollywood no se limitaba a un solo modelo unificado. Se basó en múltiples convenciones, a veces contradictorias: así, las demandas de una narrativa lineal podían relajarse a favor de un aparte cómico o de una buena canción en los géneros que dependían de estos elementos. Dado que el equilibrio entre tendencias opuestas formaba parte del juego, la ambigüedad, la opacidad o la inverosimilitud no socavaban necesariamente las bases de la narrativa hollywoodiense o de la puesta en escena como tal. Por ejemplo, en sus relaciones con el Studio Relations Committee (SRC) (precursor de la PCA), Josef von Sternberg optó reiteradamente por argumentos elípticos, opacos e inverosímiles, siendo *La venus rubia* un ejemplo obvio. Sin embargo, la película era perfectamente legible para el público contemporáneo y contribuyó, de múltiples formas, a definir su estilo característico como director.

### Janet Staiger

Los elementos narrativos de «ambigüedad, opacidad, inverosimilitud, etc.» son componentes tradicionales y significativos del arte de narrar historias con anterioridad al cine. El recurso a estos elementos no se limita únicamente al siglo XX o a un cine regulado, como el del Hollywood clásico (véase, en primer lugar, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759], de Laurence Sterne). Mientras que las directrices para el cine clásico de Hollywood sugieren evitar las coincidencias y la inverosimilitud (especialmente al final de una historia), la ambigüedad y la supresión de información pueden ser medios significativos para narrarlas.

Además, las debilidades de los personajes —de héroes y villanos— impulsan las narrativas. La tipología propuesta por Jesús González Requena de cine clásico, manierista y posclásico estadounidense se centra, en primer lugar, en la transformación del protagonista, que pasa de héroe

a constituir su «negación radical». Sin embargo, representaciones problemáticas con relación a la violencia y a la sexualidad pueden ser producidas por, y sobre, el protagonista en cualquiera de estas instancias narrativas. Puede cambiar donde, y según qué propósito, se considera necesario regular un determinado material, pero en todas las épocas se utilizan bases argumentales que contienen violencia y sexualidad, así como recursos narrativos de ambigüedad, opacidad, coincidencia, etcétera.

### Lee Grieveson

Hollywood, en la época de los estudios corporativos, producía un cine excesivamente obvio y, a la vez, un cine que a menudo era deliberadamente opaco y ambiguo. El ejemplo de esto último que más cuento a mis alumnos es el que Richard Maltby ha explicado brillantemente sobre *Casablanca*, donde durante tres segundos y medio la escena cargada de emotividad entre Humphrey e Ingrid es interrumpida por el plano de una torre de aeropuerto: el espectador puede interpretarlo como si acabaran de tener relaciones sexuales o simplemente como si hubiera pasado el tiempo, y las dos posiciones son igualmente verosímiles porque la película es *deliberadamente* ambigua, para eludir la regulación por parte de la Oficina Hays y permitir, al mismo tiempo, una lectura más sugerente a algunos espectadores. Claramente, este equilibrio entre lo ilícito y lo lícito fue clave para una industria comercial, como en los ejemplos del cine de gánsteres y del subgénero de *fallen woman* proporcionados anteriormente. ¿Son estos elementos *no clásicos*? No estoy seguro de que el término nos esté resultando muy útil aquí, ya que estos elementos fueron clave en la era corporativa de los estudios y en relación con varios placeres que estaban codificados en el melodrama cinematográfico corporativo para atraer a una audiencia lo más amplia posible. Mejor será no dejar que los modelos conceptuales —como el de «cine clásico»— se interpongan en el camino de sus prácticas reales. En respuesta a la última pregunta, confieso

que no estoy seguro de si esto jugó un papel en la «crisis manierista» —pero quizás su legado más significativo sea como pequeño nodo en la fractura epistemológica entre realidad y verdad que recientemente ha permitido el retorno del fascismo—.

### Nora Gilbert

En mi opinión, no fue tanto que los cineastas de Hollywood tuvieran que idear estrategias para disfrazar o integrar elementos narrativos como la ambigüedad, la opacidad y la inverosimilitud en su estilo narrativo; la forma en que yo lo describiría, más bien, es que los cineastas de Hollywood emplearon estratégicamente elementos como la ambigüedad, opacidad e inverosimilitud en sus esfuerzos por integrar los elementos narrativos que los administradores del código no querían que incluyeran en su narración. Aunque estoy de acuerdo, por tanto, en que la introducción de estos elementos perturbadores y no clásicos fue el resultado de la censura operada sobre la base del código, y que la adición de estos elementos jugó un papel en la destrucción final (o, al menos, en la deconstrucción) de un modelo clásico sin fisuras y autosuficiente. Creo que es importante reconocer la gran cantidad de *artistas* cinematográficos —en contraposición a los censores de películas— que participaron en la creación y utilización de estos elementos. ■

### NOTAS

- 1 Mis respuestas están planteadas desde el punto de vista de los sistemas de representación en los Estados Unidos. Cada cinematografía, por las condiciones y las políticas tanto industriales como estatales, tiene una historia específica, que, obviamente, también se verá afectada por los objetivos de la distribución internacional. Con respecto a estos primeros años de cine estadounidense, véase mi libro *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema, 1907-1915* (1995).
- 2 No se produce ningún cambio de un cine de *atracciones* a uno de carácter narrativo; sin embargo, la pro-

ducción de historias de ficción tenía ventajas de coste y facilidad de producción sobre la producción de documentales. De este modo, las historias de ficción se convirtieron en la tendencia dominante en la producción y la distribución.

- 3 González Requena y otros estudiosos españoles han utilizado el concepto de *manierismo* para referirse a la introducción progresiva, dentro del propio modelo clásico, de elementos sutilmente contradictorios con los principios del clasicismo. Desviaciones que, sin embargo, se consideran significativas en la medida en que abren grietas en el modo clásico de representación institucional y anticipan las rupturas con el modelo dominante que llegarían en los años sesenta.

### REFERENCIAS

- Bernstein, M. (1999) (ed.). *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Bowser, E. (1990). *The Transformation of Cinema, 1907-1915*. Nueva York: Scribner.
- Gilbert, N. (2013). *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship*. Stanford: Stanford University Press.
- Klinger, B. (1994). *Melodrama and Meaning. History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lewis, J. (2000). *Hollywood v. Hard Core. How the Struggle Over Censorship Created the Modern Film Industry*. Nueva York: New York University Press.
- Staiger, J. (1995). *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema, 1907-1915*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1997). The Romances of the Blonde Venus: Movie Censors Versus Movie Fans. *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, 6(2), 5-20.
- Sterner, L. (1997). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin Classics.

# | clausura\*

RICHARD MALTBY

Al tiempo que pretendía reforzar valores clásicos del estilo narrativo hollywoodiense, la autorregulación propició la introducción de elementos problemáticos como ambigüedad, opacidad, falta de verosimilitud, etc. ¿Con qué estrategias trató de integrar o disimular Hollywood estos elementos ajenos al clasicismo dentro de su modelo narrativo y de puesta en escena? ¿Desempeñaron algún rol estas contradicciones estéticas introducidas por la autocensura en la crisis manierista del modelo clásico?

«Esa no es la cuestión. Esa no es la cuestión».

J. PARNELL THOMAS (1947: 294)

Siguiendo el espíritu del nombre de esta sección —(Des)encuentros—, la mejor manera de concluir es no estar de acuerdo con la premisa de su última pregunta, que plantea que «elementos como la ambigüedad, la opacidad, la inverosimilitud» eran «problemáticos», «no clásicos» o estéticamente contradictorios con las normas y los valores del Hollywood clásico. Las raíces de mi desacuerdo se encuentran en el modo de distribución de Hollywood. El Código de Producción se entiende mejor como un componente del sistema de gestión de contenidos de Hollywood, diseñado para facilitar la libre circulación de sus productos a través de múltiples mercados. En lugar de distinguir entre distintos grupos de audiencia y crear productos específicos adaptados a segmentos particulares de mercado, el sistema de circulación del Hollywood clásico requería que sus imágenes se proyectaran a audiencias heterogéneas e indiferenciadas. Estas audiencias estaban, sin embargo, compuestas de espectadores con gustos, opiniones, conocimientos y deseos distintos y claramente diferenciables. Con el fin de cumplir con su intención comercial de hacer que «números indiscriminados de personas fueran felices indiscriminadamente», los productos de Hollywood tuvieron que acomodar las

múltiples sensibilidades de las respectivas audiencias de Mobile, Melbourne y Manila mientras participaban en la experiencia social compartida del cine (Tyler, 1944: 10). El Hollywood clásico se ocupaba de las economías del placer más que de la estética de las formas orgánicas, y esto obligaba a reconciliar una multiplicidad de imperativos comerciales, ideológicos y culturales, internos y externos, frecuentemente contradictorios; como era de esperar, las formas con que se reconciliaron estos imperativos en el seno de las películas fueron con más frecuencia diversas y contradictorias que unificadas y coherentes.

Tal y como lo entendían los productores, las películas tenían que proporcionar una variedad de atractivos, apelando a las preferencias de gusto de sus múltiples audiencias; esta, en el nivel más elemental, es la razón por la que sus films combinaban espectáculo y narrativa y por la que, casi invariablemente, contaban dos historias mutuamente irreducibles, una de romance heterosexual para una mitad de la audiencia, y una de aventuras para la otra mitad. La estética comercial de Hollywood buscaba la integración menos en la coherencia interna de sus productos que en la experiencia social del cine, ofreciendo «algo para todos» en lo que Jeffrey Klenotic

(1998: 490-491) ha definido como «la provisión jerárquicamente organizada de [...] espacios cultural y socialmente seguros para sus diversos públicos».

Sin embargo, las películas clásicas de Hollywood presentan estructuras narrativas determinadas. La convención —ya fuera en la forma de predictibilidad genérica, de la construcción narrativa en forma de *peldaños de escalera* o del cumplimiento del Código de Producción— dictaba orden, moralidad y resultado. Por un lado, el Código de Producción se esforzó por eliminar cualquier ambigüedad moral en la progresión narrativa de una película mediante la imposición, cada vez más rígida, de una trama determinista, atribuyendo a cada personaje una posición en un espectro moral prefijado. Pero, al mismo tiempo, precisamente estas mismas fuerzas obligaron a las películas a construir estrategias de negación en torno a los detalles de la acción —el espectáculo, la *performance* erótica del cine— que no se permitía presentar de forma explícita. En la representación del romance, aquello que no se podía mostrar era un comportamiento sexual explícito, inequívoco e inconfundible. En cambio, lo que se podía mostrar era una conducta sexual que se prestara a confusión, cuya presencia siempre se podía negar como un acto de sobreinterpretación.

Esto no era una característica trivial, incidental o extraña de la construcción del Hollywood clásico, ni se limitaba a la representación de las relaciones sexuales. Era tan pertinente a la representación de lugares, personajes y acontecimientos reales —es decir, a cualquier contenido que pudiera provocar una denuncia política o legal— como lo era a las preocupaciones convencionales de la censura con el sexo y la violencia. Por tomar un ejemplo escogido casi al azar, un ávido consumidor de historias de crímenes reales o de la publicidad de Warner Bros. podría reconocer al personaje de Al Kruger (Barton MacLane) en *Las fieras de la ciudad* (*Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936) como una representación saneada del chantajista neoyorquino Dutch Schultz, mientras que un espectador menos informado podría simplemente aceptar, sin más, la negación estándar

de que cualquier semejanza de la película con personas reales, vivas o muertas, era pura coincidencia no intencionada. Como Edward Branigan (1992: 98) ha argumentado, la narrativa «adaptable, resistente» de Hollywood se acomodaba al conocimiento, el deseo y las preferencias de gusto que cada espectador traía consigo al cine, y los felicitaba y recompensaba «insinuando que su interpretación [era] la única correcta» (Branigan, 1992: 149). Así como Rick Blaine (Humphrey Bogart) e Ilsa Lund (Ingrid Bergman) consuman y no consuman su pasión reprimida en los tres segundos y medio durante los que observamos la torre del aeropuerto de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), MacLane es y no es Schultz, y *Las fieras de la ciudad* tiene y no tiene lugar en la ciudad de Nueva York.

Desde el punto de vista del público, y no de quienes producen el film, la «ambigüedad» no es el descriptor adecuado, ya que implica a un espectador que tiene múltiples perspectivas simultáneamente. Más bien, las películas clásicas de Hollywood ofrecen al público opciones interpretativas, basadas en las sensibilidades, suposiciones ideológicas y preferencias que cada individuo trae consigo al cine. Lo hacen menos a través de la ambigüedad que a través de la paradoja y la contradicción; más precisamente, a través de la antinomia, una contradicción que resulta de la formulación de conclusiones discrepantes, pero aparentemente lógicas. En el nivel ahistórico y distanciado del análisis textual, Rick e Ilsa consuman y no consuman su relación. En la experiencia individual de cada espectador, sin embargo, lo hacen o no lo hacen. La construcción por parte del espectador del resto de la narrativa de la película está condicionada por su comprensión de lo que sucede en el intersticio temporal representado por los tres segundos y medio que dura la toma de la torre del aeropuerto, una construcción que los administradores del Código de Producción calificarían de *inocente* o *sofisticada*. No es necesario que los espectadores estén de acuerdo entre sí, ni siquiera consigo mismos, para sentirse satisfechos con el consumo de la narrativa de la película: como me explicó un estu-

diante, «la última vez que vi *Casablanca*, no se acostaban juntos, pero esta vez sí lo hicieron».

Cada película de Hollywood ofrece a su audiencia coincidencias, inconsistencias, lagunas y retrasos, y gran parte del trabajo en su narración implica ofrecer a la audiencia incentivos para interpretar o activar estos intersticios a través de la formación de hipótesis y su constante comprobación. Este procedimiento del Hollywood clásico proporciona a los espectadores individuales una autonomía considerable para construir la historia que les gusta, la que les proporciona un máximo de placer en el texto y, a su vez, abre campos intertextuales de posibles significados no explícitamente articulados o referenciados.

Debido a que las películas tenían lugar en los mundos inventados por Hollywood de Sylvania o Bedford Falls, o en cualquier lugar en el que la lógica de la *screwball comedy* fuera plausible, los espectadores *inocentes* estaban protegidos, para evitar cualquier aumento del conocimiento del mundo real fuera de sus escenarios y convenciones. Al llevar al cine su acervo de conocimientos y deseos, un público *sofisticado* podía, por el contrario, encontrar significados ocultos, subversivos o reprimidos en casi cualquier película, proporcionando «desde su propia imaginación los actos específicos de la llamada mala conducta que el Código de Producción ha hecho inconfesables» (Salemson, 1946: 4). En el caso de las adaptaciones de novelas, el texto reprimido podría ser la historia original, cuyos elementos objetables se habrían eliminado en el proceso de adaptación a la pantalla (Paul y Quintanilla, 1942: 63-64). El visionado *sofisticado* de una película sería a menudo un acto de resistencia fatalista y condenada a la inevitabilidad de su moralista final, pero cuanto más se apartaba el mundo representado en el film de lo que el público sabía que sucedía en el mundo real, más adquirirían las películas una sofisticación consciente de la que el público podía disfrutar, porque revelaban y premiaban su propia sofisticación (Vasey, 1997: 100-126).

Tales lecturas placenteramente aberrantes siempre fueron posibles dentro del cine clásico de

Hollywood, porque su determinismo narrativo se superponía e incluso se construía a partir de la inverosimilitud de la trama, la incoherencia de los personajes y la coincidencia melodramática, todo lo cual ofrecía al público la oportunidad de distanciarse de la película, lo que permitía que el texto reprimido volviera en alguna versión paralela, imaginada, pero no menos inverosímil que la que se había mostrado en la pantalla.

## NOTAS

---

- \* Estos comentarios amplían los argumentos presentados originalmente en «A Brief Romantic Interlude»: Dick and Jane go to 3<sup>1/2</sup> Seconds of the Classical Hollywood Cinema» (1996).

## REFERENCIAS

---

- Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film*. Londres: Routledge.
- Klenotic, J. (1998). Class Markers in the Mass Movie Audience: A Case Study in the Cultural Geography of Moviegoing, 1926-1932. *The Communication Review*, 2(4), 461-495. <https://doi.org/10.1080/10714429809368568>.
- Maltby, R. (1996). "A Brief Romantic Interlude": Dick and Jane go to 3<sup>1/2</sup> Seconds of the Classical Hollywood Cinema. En D. Bordwell y N. Carroll (eds.), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (pp. 434-459). Madison: University of Wisconsin Press.
- Parnell Thomas, J. (1947, 28 de octubre). Chairman, Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry before the House Committee on Unamerican Activities. Washington, D. C.: Government Printing Office.
- Paul, E., Quintanilla, L. (1942). *With a Hays Nonny Nonny*. Nueva York: Random House.
- Salemson, H. J. (1946). A Question of Morals. *The Screen Writer*, 1, 1-7.
- Tyler, P. (1944). *The Hollywood Hallucination*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Vasey, R. (1997). *The World According to Hollywood, 1919-1939*. Exeter: University of Exeter Press.

## CENSURA Y CONFIGURACIÓN DEL CLASICISMO CINEMATográfico

### Resumen

Desde prácticamente sus orígenes y, sobre todo, a partir de su consolidación como espectáculo de masas, el cine estadounidense tuvo que hacer frente a la censura por parte de distintos organismos a nivel local, estatal y federal. La solución por parte de la industria a los problemas que esto generaba fue la autoregulación, materializada en el Código de Producción, popularmente conocido como código Hays. Además de su influencia sobre los temas y su tratamiento, estos mecanismos de censura y autoregulación tuvieron una influencia muy significativa sobre la forma fílmica. ¿Qué papel jugó la censura en el paso de un cine de atracciones a un modelo más narrativo? ¿Fue determinante en la constitución del Modo de Representación Institucional? ¿Cómo interactuó el Código de Producción con otros sistemas o fórmulas propios del cine clásico, como el *star system* o los géneros cinematográficos? ¿Cómo afectó a la puesta en escena de los films la progresiva relajación y posterior desaparición del código? ¿De qué manera fueron gestionados por parte del cine clásico los elementos problemáticos relacionados con la forma fílmica surgidos a causa de las restricciones? En esta sección, seis académicos de reconocido prestigio internacional abordan estas cuestiones y aportan sus puntos de vista al respecto.

### Palabras clave

Cine clásico de Hollywood; Código de Producción Cinematográfica; código Hays; censura; autorregulación; forma fílmica.

### Autores

Lea Jacobs es profesora de cine en el Departamento de Artes de la Comunicación de la University of Wisconsin-Madison. Sus áreas de investigación incluyen la historia del sistema de estudios norteamericano, la interpretación, el cine mudo y el estilo cinematográfico. Su libro más reciente, *Film Rhythm After Sound: Technology, Music and Performance* (University of California Press, 2015), examina las dimensiones rítmicas de la interpretación y el sonido en un conjunto diverso de casos de estudio. También ha publicado *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s* (University of California Press, 2008), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford University Press, 1997), escrito con Ben Brewster, y *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film* (University of Wisconsin Press, 1991). Contacto: lea.jacobs@wisc.edu.

Janet Staiger es profesora emérita de comunicación William P. Hobby Centennial y profesora emérita de estudios de género en el Departamento de Radio-Televisión-Cine de la University of Texas en Austin. Como teórica e historiadora del cine y la televisión estadounidenses, Janet Staiger investiga y ha publicado sobre los siguientes temas: teoría de la autoría, varios modos de producción, incluyendo el Hollywood clásico, el cine *indie* y el cine mundial, cuestiones culturales y políticas de representación, especialmente en lo que se refiere al género, la sexualidad y la raza/etnia, la teoría de los géneros, la recepción histórica del cine y la televisión, y cuestiones historiográficas en la escritura de las historias de los medios. La Dra. Staiger ha formado parte de varios comités nacionales, entre ellos la Junta Nacional de Preservación Cinematográfica de la

## CENSORSHIP AND THE CONFIGURATION OF CINEMATIC CLASSICISM

### Abstract

Practically from its origins, and especially once it had been consolidated as a spectacle for mass consumption, American cinema had to deal with censorship by different authorities at local, state and federal levels. The industry responded to the problems arising from such censorship by introducing self-regulation, expressed in the Motion Picture Production Code, popularly known as the Hays Code. In addition to their influence on the subjects chosen and how these were treated, these mechanisms of censorship and self-regulation had a highly significant influence on the filmic form. What role did censorship play in the transition from the cinema of attractions to a more narrative model? Was it a determining factor in the establishment of the Institutional Mode of Representation? How did the Production Code interact with other systems and formulas associated with classical cinema, such as the star system or the different film genres? How did the progressive relaxation and subsequent abandonment of the Code affect the mise-en-scène of films? How did classical cinema handle problematic elements related to filmic form resulting from the restrictions of the Code? In this section, six internationally renowned scholars address these questions and offer their views on the subject.

### Key words

Classical Hollywood Cinema; Motion Picture Production Code; Hays Code; Censorship; Self-regulation; Film form.

### Authors

Lea Jacobs is Professor of Film at the Department of Communication Arts at the University of Wisconsin-Madison. Her research areas include the history of the American studio system, performance, silent cinema, and film stylistics. Her most recent book, *Film Rhythm After Sound: Technology, Music and Performance* (University of California Press, 2015), examines the rhythmic dimensions of performance and sound in a diverse set of case studies. She has also published *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s* (University of California Press, 2008), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (Oxford University Press, 1997), written with Ben Brewster, and *The Wages of Sin: Censorship and the Fallen Woman Film* (University of Wisconsin Press, 1991). Contact: lea.jacobs@wisc.edu.

Janet Staiger is William P. Hobby Centennial Professor Emeritus of Communication and Professor Emeritus of Women's and Gender Studies at the Department of Radio-Television-Film, at University of Texas at Austin. As a theoretician and historian of American film and television, Janet Staiger researches and has published on the following topics: authorship theory, various modes of production including classical Hollywood, *Indie* cinema, and world cinema, cultural and political issues of representation, especially involving gender, sexuality, and race/ethnicity, genre theory, the historical reception of cinema and television, and historiographical issues in writing media histories. Dr. Staiger has served on various national committees including the National Film Preservation Board of the U.S. Library

U.S. Library of Congress (1992-1996) y el jurado de los American Film Institute's Television Awards (2010, 2012). Fue presidenta de la Society for Cinema and Media Studies (1991-1993) y ha sido miembro de los comités ejecutivos de la Cultural Studies Association (U.S.) (2005-2009) y de la Reception Studies Society (2005-presente). En la University of Texas en Austin, fue directora del Center for Women's and Gender Studies (2001-04) y presidenta del Faculty Council de la universidad (2009-2010). Autora y editora de doce libros y más de sesenta ensayos, sus publicaciones incluyen: *Political Emotions*, coeditado con Ann Cvetkovich y Ann Reynolds (Routledge, 2010), *Media Reception Studies* (New York University, 2005), *Authorship and Film*, coeditado con David Gerstner (Routledge, 2003), *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (New York University Press, 2000), *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (University of Minnesota Press, 1995), *The Studio System* (ed.) (Rutgers University Press, 1995), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton University Press, 1992) y *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, coescrito con David Bordwell y Kristin Thompson (Routledge & Kegan Paul/Columbia University Press, 1985). Contacto: jstaiger@utexas.edu.

Lee Grieveson es profesor de Historia de los Medios de Comunicación en el University College London. Anteriormente enseñó en la University of Exeter, en el King's College de Londres y como profesor asociado visitante en la Harvard University. Grieveson trabaja cuestiones relacionadas con el cine y los medios de comunicación y la economía política. Su libro *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System* (University of California Press, 2018) examina la forma en que el cine fue utilizado por los estados y las corporaciones para facilitar el establecimiento de una economía política liberal transnacional en los años de entreguerras del siglo XX. El libro fue apoyado por Fellowships from the Leverhulme Foundation y el Arts and Humanities Research Council y ha recibido el Premio Limina al mejor libro internacional sobre estudios cinematográficos y el premio a la mejor monografía de la British Association of Film and Television Studies. Grieveson fue co-investigador principal, junto con Colin MacCabe, de un importante proyecto financiado por el UK Arts and Humanities Research Council titulado "Colonial Cinema: Moving Images of the British Empire", un proyecto que tenía por objeto archivar digitalmente el cine colonial británico a lo largo del siglo XX y organizar encuentros académicos para investigar estos materiales. Los detalles de este proyecto se pueden ver en [www.colonialfilm.org.uk](http://www.colonialfilm.org.uk). Grieveson es autor de *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth Century America* (Berkeley: University of California Press, 2004, finalista del Katherine Singer Kovacs Book Award de la Society for Cinema and Media Studies en 2005), y coeditor de siete volúmenes: *The Silent Cinema Reader* (Londres: Routledge, 2004), con Peter Kramer; *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005), con Peter Stanfield y Esther Sonnet; *Inventing Film Studies* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2008), con Haidee Wasson; *Using Moving Image Archives* (Scope e-book, 2010), con Nandana Bose; *Empire and Film* (Londres: British Film Institute, 2011), con Colin MacCabe; *Film and the End of Empire* (Londres: BFI, 2011), también con Colin MacCabe; y *Cinema's Military*

of Congress (1992-1996) and the jury for the American Film Institute's Television Awards (2010, 2012). She is past president of the Society for Cinema and Media Studies (1991-1993) and has served on the Executive Committees of the Cultural Studies Association (U.S.) (2005-2009) and the Reception Studies Society (2005-present). At the University of Texas at Austin, she was Director of the Center for Women's and Gender Studies (2001-04) and Chair of the University's Faculty Council (2009-2010). Author and editor of twelve books and over sixty essays, her book publications include: *Political Emotions*, co-ed. with Ann Cvetkovich, and Ann Reynolds (Routledge, 2010), *Media Reception Studies* (New York University, 2005), *Authorship and Film*, co-ed. with David Gerstner (Routledge, 2003), *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (New York University Press, 2000), *Bad Women: Regulating Sexuality in Early American Cinema* (University of Minnesota Press, 1995), *The Studio System* (ed.) (Rutgers University Press, 1995), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton University Press, 1992) and *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, co-author with David Bordwell and Kristin Thompson (Routledge & Kegan Paul/Columbia University Press, 1985). Contact: jstaiger@utexas.edu.

Lee Grieveson is Professor of Media History at University College London. He has taught previously at the University of Exeter, at King's College, London, and as a Visiting Associate Professor at Harvard University. Grieveson works on cinema/media and political economy. His book *Cinema and the Wealth of Nations: Media, Capital, and the Liberal World System* (University of California Press, 2018) examines the way cinema was utilized by states and corporations to facilitate the establishment of a transnational liberal political economy in the interwar years of the twentieth century. The book was supported by Fellowships from the Leverhulme Foundation and the Arts and Humanities Research Council and it is the recipient both of the Limina Award for Best International Cinema Studies Book and the British Association of Film and Television Studies Award of Best Monograph. Grieveson was co-principal investigator, with Colin MacCabe, of a major UK Arts and Humanities Research Council funded project entitled "Colonial Cinema: Moving Images of the British Empire," a project which both aimed to digitally archive British colonial cinema spanning the twentieth-century and to organize scholarly gatherings to investigate these materials. The details of this can be seen at [www.colonialfilm.org.uk](http://www.colonialfilm.org.uk). Grieveson is author of *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early Twentieth Century America* (Berkeley: University of California Press, 2004, a finalist in the Society for Cinema and Media Studies Katherine Singer Kovacs Book Award in 2005), and co-editor of seven volumes: *The Silent Cinema Reader* (London: Routledge, 2004), with Peter Kramer; *Mob Culture: Hidden Histories of the American Gangster Film* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 2005), with Peter Stanfield and Esther Sonnet; *Inventing Film Studies* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2008), with Haidee Wasson; *Using Moving Image Archives* (Scope e-book, 2010), with Nandana Bose; *Empire and Film* (London: British Film Institute, 2011), with Colin MacCabe; *Film and the End of Empire* (London: BFI, 2011), also with Colin MacCabe; and *Cinema's Military*

*Industrial Complex* (Berkeley: University of California Press, 2018), con Haidee Wasson. Es autor de numerosos ensayos sobre aspectos de la historia del cine y de los medios de comunicación, entre ellos "Fighting films: race, morality, and the governing of cinema" (*Cinema Journal*, 38: 1 [otoño de 1998]), que recibió el Society for Cinema Studies Katherine Singer Kovacs Essay Award en 1999 por un ensayo destacado en estudios de medios de comunicación en lengua inglesa; y "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization" (*Cinema Journal*, 51: 3 [primavera de 2012] 25-51), que fue el ganador del premio al mejor artículo en revista académica de la British Association of Film and Television Studies en 2013. Grieveson forma parte de los consejos editoriales de *Screen* y *Film Studies*, del consejo asesor de la serie de películas clásicas del British Film Institute y de Bloomsbury Screen Studies; es coeditor, junto con Haidee Wasson, de la serie de libros Cultural Histories of Cinema del British Film Institute. Contacto: l.grieveson@ucl.ac.uk.

Nora Gilbert es profesora en el Departamento de Inglés del College of Liberal Arts & Social Sciences de la University of North Texas. Nora Gilbert se especializa conjuntamente en las áreas de literatura británica del siglo XIX y de cine clásico de Hollywood, con intereses particulares en los estudios de género y sexualidad, las humanidades médicas y la intersección del derecho y la cultura. Su primer libro, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship* (Stanford UP, 2013), es una exploración comparativa de las paradójicas maneras en que las novelas escritas durante la era victoriana y las películas producidas bajo el Código de Producción fueron impulsadas y estimuladas por las mismas fuerzas que pretendían contenerlas. La Dra. Gilbert tiene artículos publicados o por publicarse en *PMLA*, *Film & History*, *Nineteenth-Century Literature*, *Victorian Review*, *Nineteenth-Century Gender Studies*, *Eighteenth-Century Life*, y *JNT: Journal of Narrative Theory*. Actualmente está trabajando en dos libros diferentes pero relacionados temáticamente que se titulan provisionalmente *Gone Girls: The Runaway Woman Narrative in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Fiction* y *Unwomaned: Hollywood Stardom and the Threat of Female Independence*. Actualmente es editora jefa de la revista *Studies in the Novel*. Contacto: nora.gilbert@unt.edu.

Eric Schaefer es profesor en el Departamento de Artes Visuales y Multimedia de Emerson College. Es un historiador del cine y de los medios de comunicación que se especializa en cine de explotación y otros cines marginados, y autor de la premiada obra "*Bold! Daring! Shocking! True!*": *A History of Exploitation Films, 1919-1959* (Duke University Press), en publicada múltiples ediciones. Su colección editada, *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, ha sido publicada recientemente por Duke. Los ensayos del Dr. Schaefer han sido publicados en *Cinema Journal*, *Film Quarterly*, *The Moving Image* y otras revistas, así como en antologías como *Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method* (Duke UP), *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* (Duke UP), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations* (Rutgers UP), *The Wiley-Blackwell History of American Film* (Blackwell) y *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States* (Oxford UP). Sus ensayos más recientes aparecen, o están a punto de aparecer, en *The Journal of Scandinavian Cinema*, *Film History*, and *Porn Studies*. Está trabajando en *Massacre of*

*Industrial Complex* (Berkeley: University of California Press, 2018), with Haidee Wasson. He is the author of numerous essays on aspects of cinema and media history, including "Fighting films: race, morality, and the governing of cinema" (*Cinema Journal*, 38:1 (Fall 1998)), which was awarded the Society for Cinema Studies Katherine Singer Kovacs Essay Award in 1999 for an outstanding essay in English language media studies; and "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization" (*Cinema Journal*, 51: 3 [Spring 2012], 25-51), which was the winner of the British Association of Film and Television Studies best article in a refereed journal award in 2013. Grieveson is on the editorial boards of *Screen* and *Film Studies*, the British Film Institute Film Classics series, and Bloomsbury Screen Studies; he is co-editor, with Haidee Wasson, of the Cultural Histories of Cinema book series with the British Film Institute. Contact: l.grieveson@ucl.ac.uk.

Nora Gilbert is Associate Professor in the Department of English of the College of Liberal Arts & Social Sciences at the University of North Texas. Nora Gilbert jointly specializes in the areas of nineteenth-century British literature and classical Hollywood film, with particular interests in gender and sexuality studies, the medical humanities, and the intersection of law and culture. Her first book, *Better Left Unsaid: Victorian Novels, Hays Code Films, and the Benefits of Censorship* (Stanford UP, 2013), is a comparative exploration of the paradoxical ways in which the novels written during the Victorian era and the films produced under the Production Code were stirred and stimulated by the very forces meant to restrain them. Dr. Gilbert has articles published or forthcoming in *PMLA*, *Film & History*, *Nineteenth-Century Literature*, *Victorian Review*, *Nineteenth-Century Gender Studies*, *Eighteenth-Century Life*, and *JNT: Journal of Narrative Theory*. She is presently at work on two separate but thematically related books that are provisionally entitled *Gone Girls: The Runaway Woman Narrative in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Fiction* and *Unwomaned: Hollywood Stardom and the Threat of Female Independence*. She also currently serves as the editor-in-chief of the journal *Studies in the Novel*. Contact: nora.gilbert@unt.edu.

Eric Schaefer is Professor at the Department of Visual & Media Arts of Emerson College. He is a film and media historian who specializes in exploitation film and other marginalized cinemas, and the author of the award-winning "*Bold! Daring! Shocking! True!*": *A History of Exploitation Films, 1919-1959* (Duke University Press), in multiple printings. His edited collection, *Sex Scene: Media and the Sexual Revolution*, was recently published by Duke. Dr. Schaefer's essays have been published in *Cinema Journal*, *Film Quarterly*, *The Moving Image* and other journals, and anthologies including *Looking Past the Screen: Case Studies in American Film History and Method* (Duke UP), *Sleaze Artists: Cinema at the Margins of Taste, Style, and Politics* (Duke UP), *American Cinema of the 1960s: Themes and Variations* (Rutgers UP), *The Wiley-Blackwell History of American Film* (Blackwell) and *Learning With the Lights Off: Educational Film in the United States* (Oxford UP). His most recent essays appear, or are forthcoming, in *The Journal of Scandinavian Cinema*, *Film History*, and *Porn Studies*. He is working on *Massacre of Pleasure: A History of Exploitation Films, 1960-1979* and a collection of interviews with «adults only» filmmakers. Dr. Schaefer has twice

*Pleasure: A History of Sexploitation Films, 1960-1979* y en una colección de entrevistas con cineastas de películas para adultos. El Dr. Schaefer ha formado parte en dos ocasiones de la Junta Directiva de la Society for Cinema and Media Studies (SCMS) y ha recibido el SCMS Service Award. Es asesor de colecciones del Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction de la Indiana University, ha formado parte de la Junta de Asesores de Northeast Historic Film durante muchos años y ha formado parte del consejo editorial de *The Moving Image*, la revista de la *Association of Moving Image Archivists* (AMIA), desde su creación en 2001. Fundó el Adult Film History Scholarly Interest Group de SCMS en 2014. Contacto: eric\_schaefer@emerson.edu.

Richard Maltby es el profesor distinguido Matthew Flinders de Estudios Audiovisuales en la Flinders University, y miembro de la Australian Academy of the Humanities. Sus publicaciones incluyen *Hollywood Cinema: Second Edition* (Blackwell's, 2003, Hua Xia Press: Beijing, 2005), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1925-1939*, que ganó el Premio Jean Mitry de historia del cine en 2000, y ocho libros editados sobre la historia del público cinematográfico, la exhibición y la recepción, entre ellos *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (University of Exeter Press, 2007), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Wiley-Blackwell, 2011) y más recientemente *The Routledge Companion to New Cinema History* (2018). Es editor de la serie *Exeter Studies in Film History* y autor de más de cincuenta artículos y ensayos. Sus escritos sobre cine han sido publicados en Alemania, Francia, Japón, Suecia, Estados Unidos y el Reino Unido, y traducidos al chino, checo, italiano, polaco, español y esloveno. Richard ha sido el investigador principal en tres proyectos del Australian Research Council Discovery que examinan la historia política de la industria cinematográfica estadounidense, la estructura de la industria de distribución y exhibición en Australia y la historia del público cinematográfico australiano. Actualmente está escribiendo una historia de Warner Bros. para la serie Routledge Hollywood Centenary. Contacto: richard.maltby@flinders.edu.au.

Carmen Guiralt Gomar es doctora en Historia del Arte por la Universitat de València, licenciada en Historia del Arte por la misma universidad y máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. Sus principales líneas de investigación se centran en la historia y la estética del cine clásico norteamericano. A este respecto, ha publicado numerosos artículos de investigación en revistas científicas, como *Film History: An International Journal* (Estados Unidos), *Observatorio (OBS\*) Journal* (Portugal) y *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Asimismo, es autora del libro *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), el primero publicado sobre el cineasta a nivel mundial. Actualmente trabaja como coordinadora del Grado en Educación Primaria y como profesora doctora acreditada en la Universidad Internacional de Valencia (VIU, Valencian International University). Contacto: carmenguiralt@yahoo.es.

Pablo Hernández Miñano es licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y ha cursado el Máster en Guion de Cine de la Fundación para la Investigación del Audiovisual-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIIMP). Vinculado a

served on the Board of Directors of the Society for Cinema and Media Studies (SCMS) and is a recipient of the SCMS Service Award. He is a Collections Advisor for the Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction at Indiana University, has served on the Board of Advisors of Northeast Historic Film for many years, and has been on the editorial board of *The Moving Image*, the journal of the Association of Moving Image Archivists (AMIA), since its inception in 2001. He founded SCMS's Adult Film History Scholarly Interest Group in 2014. Contact: eric\_schaefer@emerson.edu.

Richard Maltby is the Matthew Flinders Distinguished Professor of Screen Studies at Flinders University, and a Fellow of the Australian Academy of the Humanities. His publications include *Hollywood Cinema: Second Edition* (Blackwell's, 2003, Hua Xia Press: Beijing, 2005), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1925-1939*, which won the Prix Jean Mitry for cinema history in 2000, and eight edited books on the history of cinema audiences, exhibition and reception history, including *Going to the Movies: Hollywood and the Social Experience of Cinema* (University of Exeter Press, 2007), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies* (Wiley-Blackwell, 2011) and most recently *The Routledge Companion to New Cinema History* (2018). He is Series Editor of *Exeter Studies in Film History*, and the author of over fifty articles and essays. His writings on cinema have been published in Germany, France, Japan, Sweden, the US and the UK, and translated into Chinese, Czech, Italian, Polish, Spanish, and Slovenian. Richard has been the lead investigator on three Australian Research Council Discovery projects examining the political history of the American film industry, the structure of the distribution and exhibition industry in Australia and the history of Australian cinema audiences. He is currently writing a history of Warner Bros. for the Routledge Hollywood Centenary series. Contact: richard.maltby@flinders.edu.au.

Carmen Guiralt Gomar holds a PhD in Art History from the Universitat de València, a bachelor's degree in Art History from the same university and a master's degree in the History and Aesthetics of Film from the Universidad de Valladolid. Her research interests focus on the history and aesthetics of classical American cinema. In this regard, she has published numerous research articles in a variety of specialist journals, such as *Film History: An International Journal* (USA), *Observatorio (OBS\*) Journal* (Portugal) and *L'Atalante: Revista de estudios cinematográficos*. She is also the author of the book *Clarence Brown* (Cátedra, 2017), the first dedicated study in the world to be published on the filmmaker. Currently, she works as an Academic Coordinator of the Degree in Primary Education and as a Lecturer at the Universidad Internacional de Valencia (VIU, Valencian International University). Contact: carmenguiralt@yahoo.es.

Pablo Hernández Miñano has a degree in Audiovisual Communication from the Universitat de València and a Master's degree in Film Script from the Fundación para la Investigación del Audiovisual-Universidad Internacional Menéndez Pelayo (FIA-UIIMP). Linked to different projects of cultural associationism, he was a member of the driving team of both the Cineforum L'Atalante and its editorial project,

diferentes proyectos de asociacionismo cultural, fue miembro del equipo impulsor tanto del Cinefòrum L'Atalante como de su proyecto editorial, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Ha participado en la organización técnica de diferentes jornadas y seminarios relacionados con el cine y, entre 2008 y 2013, ha desempeñado funciones de técnico de gestión cultural en el departamento de comunicación de La Filmoteca valenciana. Desde entonces, ha ocupado durante varios años la coordinación del Aula de Cinema de la Universitat de València e imparte de forma regular diversos cursos monográficos sobre cine en la Universitat Politècnica de València. Recientemente, ha colaborado en la organización del festival Mostra la Ploma de València, así como en la programación del festival de cine y artes escénicas Zinegoak de Bilbao. Contact: pablohmin@gmail.com.

Violeta Martín Núñez es licenciada en Comunicación Audiovisual y Periodismo por la Universitat de València y Máster en Nuevas Tendencias y Procesos de Innovación en Comunicación por la Universitat Jaume I. Ha sido miembro del Cinefòrum L'Atalante, asociación que gestionó el Aula de Cinema de la Universitat de València de 2004 a 2018, y del comité de selección del programa Curts (Generalitat Valenciana), de 2013 a 2017. Forma parte del consejo de redacción de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* y de *Archivos de la Filmoteca*. Es administradora de la empresa Martín Gràfic. Contacto: violetamn@martingrafic.com.

#### Referencia de este artículo

Jacobs, L., Staiger, J., Grieveson, L., Gilbert, N., Schaefer, E., Maltby, R., Guiralt Gomar, C., Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). Censura y configuración del clasicismo cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 129-154.

*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. He has participated in the technical organisation of different conferences and seminars related to cinema and, between 2008 and 2013, he worked as a cultural management technician in the communication department of La Filmoteca Valenciana. Since then, he was the coordinator of the Aula de Cinema de la Universitat de València for several years and regularly gives monographic courses on cinema at the Universitat Politècnica de València. Recently, he has collaborated in the organization of the festival Mostra la Ploma de València, as well as in the programming of Zinegoak of Bilbao, cinema and scenic arts festival.

Violeta Martín Núñez holds a degree in Audiovisual Communication and Journalism from the Universitat de València and a Master's degree in New Trends and Innovation Processes in Communication from the Universitat Jaume I. She was a member of Cinefòrum L'Atalante, association which managed the Universitat de València's Aula de Cinema from 2004 to 2018, and of the selection committee of the Curts programme (Generalitat Valenciana), from 2013 to 2017. She is part of the executive editorial boards of *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* and *Archivos de la Filmoteca*. She is CEO of the company Martín Gràfic. Contact: violetamn@martingrafic.com.

#### Article reference

Jacobs, L., Staiger, J., Grieveson, L., Gilbert, N., Schaefer, E., Maltby, R., Guiralt Gomar, C., Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). Censorship and the configuration of cinematographic classicism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 129-154.

Edita / Published by



Licencia / License



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