

# L'ATALANTE

REVISTA DE ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS



*Cuaderno*

## **CENSURA Y FORMA FÍLMICA**

**EL IMPACTO DEL CÓDIGO HAYS EN  
LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS DEL CINE  
CLÁSICO NORTEAMERICANO**

*(Des)encuentros*

**CENSURA  
Y CONFIGURACIÓN  
DEL CLASICISMO  
CINEMATOGRÁFICO**

*Diálogo*

**JOÃO PEDRO RODRIGUES,  
LA NATURALIDAD  
DEL DESEO**



*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* es una revista semestral sin ánimo de lucro fundada en 2003, editada en Valencia (España) por las asociaciones Cinefòrum L'Atalante y El camarote de Père Jules con la colaboración de diversas instituciones. Esta revista es un vehículo de expresión tanto de los profesionales como de los teóricos del medio y abarca, además de la praxis del cine, los más diversos temas comprendidos en el ámbito del audiovisual contemporáneo. El público al que va dirigida son aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses estén vinculados al objeto de la revista.

Al menos el 80% de los documentos publicados son artículos originales. Para hacerse eco de las investigaciones llevadas a cabo en otras instituciones y países, el 60% de los trabajos provienen de autores externos a la entidad editora. Además de los controles internos, *L'Atalante* emplea evaluadores externos en su sistema de arbitraje de pares ciegos (*peer review*).

*L'Atalante* está indexada en distintos catálogos, directorios, sumarios y bases de datos de revistas de investigación y divulgación científica. A nivel internacional, figura en Arts and Humanities Citation Index® y en Current Contents Arts and Humanities® de Clarivate Analytics (Londres, Reino Unido); en Latindex (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal); en SCOPUS de Elsevier (Ámsterdam, Países Bajos); en MIAR (Barcelona, España); en Library of Congress (Washington, EEUU); y en DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). En España consta en la base de datos del CSIC de Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; en el portal bibliográfico de literatura científica hispana DIALNET; y en REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

---

*L'Atalante* no se hace responsable de las opiniones expuestas en sus artículos o entrevistas, ni del uso fraudulento de las imágenes que hagan los autores de los textos.

La propiedad intelectual de los textos y las imágenes corresponde a sus respectivos autores. La inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico.

Los textos publicados en esta revista están, si no se indica lo contrario, protegidos por la Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y el nombre de esta publicación, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. No los utilice para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es>.



*L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* is a biannual non-profit publication founded in 2003, published in Valencia, Spain by the associations Cinefòrum L'Atalante and El camarote de Père Jules with the collaboration of various institutions. The journal is a vehicle of expression for both professionals and theorists in the discipline and it covers, in addition to cinema praxis, a diverse range of topics within the contemporary audiovisual field. Its intended readership is made up of people whose work, research or interest is related to film studies.

At least 80% of the papers published are original articles. In the interests of promoting research carried out in other institutions and countries, 60% of the papers are by external authors not associated with the publisher. In addition to the internal review process, *L'Atalante* employs external evaluators with the arbitration system of peer review.

*L'Atalante* is indexed in numerous catalogues, directorates, summaries and databases of research and scientific dissemination journals. At the international level, it is included in the Arts and Humanities Citation Index® and in the Current Contents Arts and Humanities® by Clarivate Analytics (London, United Kingdom); in Latindex (Regional System of Online Information to Scientific Journals from Latin America, Caribbean, Spain and Portugal); in SCOPUS by Elsevier (Amsterdam, Netherlands); in MIAR (Barcelona, Spain); in the Library of Congress (Washington, USA); and in DOAJ (Directory of Open Access Journals, Lund University). In Spain it is included in the CSIC database of Revistas de Ciencias Sociales y Humanas ISOC; in the bibliographic portal of Spanish scientific literature DIALNET; and in REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias).

---

*L'Atalante* will not accept liability for the opinions expressed in its articles or interviews, or for the possible fraudulent use of the images made by the authors of the texts.

All texts and the images are the intellectual property of their respective authors. The inclusion of images in the texts of *L'Atalante* is always done as a quotation, for its analysis, commentary and critical judgement.

The texts published in *L'Atalante* are, unless otherwise stated, protected under the Creative Commons Licence: Licencia de Reconocimiento-No Comercial-Sin Obras Derivadas 3.0 España. They may be copied, distributed and disseminated publicly but always citing their author and the name of this publication, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. They may not be used for commercial purposes or to produce derivative works. To see a copy of this licence, consult: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>.



## EQUIPO DE LA REVISTA (JOURNAL TEAM)

**Director (Director):** Père Jules\*.

**Coordinador de Puntos de fuga (Coordinator of the Vanishing Points Section):** Olga García-Defez (Universitat de València).

**Secretario de redacción (Executive Secretary):** Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I).

**Consejo de redacción (Executive Editorial Board):** Olga García-Defez (Universitat de València), Héctor Gómez Santa Olalla (Universitat de València), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Elisa Hernández Pérez (Universitat de València), Antonio Loriguillo López (Universitat Jaume I), Marta Martín Núñez (Universitat Jaume I), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Pedro Molina-Siles (Universitat Politècnica de València), Teresa Sorolla Romero (Universitat Jaume I).

**Consejo asesor (Editorial Board):** Nancy Berthier (Université Paris Sorbonne), Núria Bou (Universitat Pompeu Fabra), Quim Casas (Universitat Pompeu Fabra), Juan Miguel Company (Universitat de València), José Antonio Hurtado (Institut Valencià de Cultura), Jordana Mendelson (New York University), Julio Montero (Universidad Internacional de la Rioja), Áurea Ortiz-Villete (Universitat de València), Isabel Santaolalla (Roehampton University).

**Consejo profesional (Professional Board):** Albertina Carri (directora y guionista), Isaki Lacuesta (director y guionista), Miguel Machalski (guionista y asesor de guiones).

## FICHA TÉCNICA (TECHNICAL DETAILS)

**Edición (Publisher):** Asociación Cinefòrum L'Atalante (CIF: G-97998355) y El camarote de Père Jules (CIF: G-98857402), con la colaboración de la Universitat de València (Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació).

**Lugar de edición (Place of publication):** València (España).

**Dirección electrónica (E-mail):** info@revistaatalante.com.

**Página web (Website):** <http://www.revistaatalante.com>.

**ISSN:** 1885-3730 (edición impresa), 2340-6992 (edición digital).

**Depósito Legal (Legal Deposit):** V-5340-2003  
Publicación semestral (biannual journal).



\* Père Jules es un pseudónimo para representar una dirección colegiada formada por todos los integrantes del Consejo de Redacción.

## NÚMERO 28 (ISSUE 28)

**Coordinadores del número (Issue Editors):** Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic).

**Autores (Authors):** Núria Araüna (Universitat Rovira i Virgili), Juan Francisco Belmonte (Universidad de Zaragoza), Núria Bou Sala (Universitat Pompeu Fabra), Santiago Fillol (Universitat Pompeu Fabra), Nora Gilbert (College of Liberal Arts & Social Sciences at the University of North Texas), Lee Grieveson (University College London), Carmen Guiralt Gomar (VIU), Pablo Hernández Miñano (Universitat Politècnica de València), Lea Jacobs (University of Wisconsin-Madison), Richard Maltby (Flinders University), Violeta Martín Núñez (Martín Gràfic), Lola Martínez (Universidad Politécnica de Madrid), Stephen Prince (Virginia Polytechnic Institute and State University), Laia Quílez Esteve (Universitat Rovira i Virgili), Aarón Rodríguez Serrano (Universitat Jaume I), Ramón Sanjuán Mínguez (Conservatorio Profesional de Música de Elche), Eric Schaefer (Emerson College), Janet Staiger (University of Texas), Juan Antonio Suárez (Universidad de Murcia), Mariano Sebastián Veliz (Universidad de Buenos Aires, Argentina), Fernando Villaverde Suanzes (Universitat Pompeu Fabra).

**Evaluadores externos (External reviewers):** Asier Aranzubia Cob (Universidad Carlos III de Madrid), Rosa María Ballesteros García (Universidad de Málaga), Carlos Luis Bosch (Universidad Nacional de las Artes, Argentina), Víctor Cerdán Martínez (Universidad Complutense de Madrid), Marco da Costa (Universidad de Esmirna, Turquía), Catalina Donoso Pinto (Universidad de Chile), Pablo Echart Orús (Universidad de Navarra), Laura Fernández Ramírez (Universidad Internacional de La Rioja), Enrique Fibla-Gutiérrez (Elias Querejeta Zine Eskola), Shaila García Catalán (Universitat Jaume I), Eva Gómez Montero (Universidad Rey Juan Carlos), Isadora Guardia (Universitat de València), Estrella Martínez-Rodrigo (Universidad de Granada), Javier Marzal Felici, Franco Passarelli (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Ecuador), Teresa Piñeiro-Otero (Universidade da Coruña), Jordi Revert Gomis (Universitat Jaume I), Luis Rivero Moreno (Universidad de Granada), Josep Torelló Oliver (Universitat de Barcelona).

**Diseño (Original design):** Carlos Planes Cortell.

**Maquetación (Layout):** Pablo Hernández Miñano, Carlos Planes Cortell, Marta Martín Núñez, Violeta Martín Núñez.

**Portada (Cover):** Diseñada por Pablo Hernández Miñano utilizando una imagen de la película *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks, 1932).

## PRESENTACIÓN

---

- 7 Guardar las formas. Autorregulación y estética del clasicismo cinematográfico  
Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez

## CUADERNO

---

### CENSURA Y FORMA FÍLMICA.

### EL IMPACTO DEL CÓDIGO HAYS EN LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS DEL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO

- 19 *La puesta en discurso* de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood  
Núria Bou
- 33 La música popular antes y después del código Hays en el cine de los hermanos Marx  
Ramón Sanjuán
- 49 El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico  
Santiago Fillol
- 63 La forma fílmica del crimen: el Holocausto en el cine de Hollywood bajo el código Hays  
Aarón Rodríguez
- 77 Ecos de violencia. Howard Hawks y el final del Código de Producción  
Fernando Villaverde
- 93 «Le recomendamos encarecidamente que reconsidere el asesinato de la niña pequeña»: violencia fílmica en la era del Código de Producción  
Stephen Prince

## DIÁLOGO

---

- 105 **João Pedro Rodrigues. La naturalidad del deseo**  
Pablo Hernández Miñano, Violeta Martín Núñez

## (DES)ENCUENTROS

---

### CENSURA Y CONFIGURACIÓN DEL CLASICISMO CINEMATOGRAFICO

- 131 **Introducción. El Código de Producción revisado casi cien años después**  
Carmen Guiralt Gomar
- 135 **Discusión**  
Lea Jacobs, Janet Staiger, Lee Grieveson, Nora Gilbert, Eric Schaefer
- 146 **Clausura**  
Richard Maltby

## PUNTOS DE FUGA

---

- 157 **Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González**  
Mariano Veliz
- 171 **Geología, historia y paisaje en *Los materiales* (Colectivo Los Hijos, 2009)**  
Juan Antonio Suárez, Juan Francisco Belmonte
- 189 **Caer o flotar: una historia cinematográfica de la desaparición del suelo y el paradigma de la estabilidad**  
Lola Martínez
- 209 **Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo**  
Laia Quílez, Núria Araüna

# GUARDAR LAS FORMAS. AUTORREGULACIÓN Y ESTÉTICA DEL CLASICISMO CINEMATOGRAFICO

PABLO HERNÁNDEZ MIÑANO  
VIOLETA MARTÍN NÚÑEZ

Nuestro afectuoso recuerdo a Francisco García Gómez, coordinador del número 27 de *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, excelente profesor e investigador, gran amigo y mejor persona.

CONSEJO DE REDACCIÓN DE L'ATALANTE.  
Revista de estudios cinematográficos

Si el Motion Picture Production Code —conocido en España como Código de Producción Cinematográfica o, más popularmente, código Hays— sirvió como mera cortina de humo para tapar el verdadero escándalo que representaba la organización económica del sector en forma de oligopolio; si funcionó como una simple excusa, al menos en un primer momento, que permitía sacar a Hollywood del debate público orquestando una magnífica (aunque costosa) campaña de relaciones públicas, que habría de mejorar la imagen de una industria socialmente cuestionada; si, más que un sistema censor, representó la alternativa a una verdadera censura ejercida desde el exterior (Joseph I. Breen *dixit*), tratando siempre de encontrar soluciones antes que problemas; si el contenido de sus disposiciones atañía a la moral pero su aplicación, como han señalado Leff y Simmons (2001), concernía más bien a la sostenibilidad del

modelo de negocio; si, en definitiva, parece confirmado que la implementación de un sistema de autorregulación en la mayor factoría cinematográfica tuvo menos que ver con el puritanismo que con la economía, todo ello no puede servir para infravalorar el incuestionable impacto —a la vez ético y estético— que tuvo, sobre el cine de los Estados Unidos, la incorporación de una oficina examinadora de proyectos a la cadena de producción filmica. Del mismo modo que la existencia de motivaciones de índole económica en su adopción no impiden que la puesta en marcha de dicho reglamento pueda inscribirse, además, como una de las últimas batallas en la disputa social, librada durante las primeras décadas del siglo XX, por el lugar que debía ocupar el cine como arte y medio de entretenimiento, y que condujeron a la configuración de los rasgos esenciales que definen lo que hoy conocemos como cine clásico.

## EL CINE EN DISPUTA

Ninguna norma ni institución opera sobre un campo artístico en el que, hasta su llegada, reinara una absoluta libertad previa. Por supuesto, el Código de Producción y la administración encargada de supervisar su cumplimiento no fueron en esto ninguna excepción: ni la censura externa, ni tampoco la autorregulación, aparecieron por primera vez en el contexto del cine norteamericano de la mano de William Hays, Daniel Lord y Martin Quigley en 1930, ni mucho menos esperaron a la llegada de Joseph I. Breen y la PCA en 1934. Desde el mismo nacimiento del cine estadounidense hasta el periodo que confusamente se conoce como Pre-Code, no solo operaron diversos organismos censores y se sucedieron reglamentos de carácter moralista —parecidos en lo esencial al que regirá desde mediados de los treinta, aunque con desigual fortuna— dirigidos a regular la representación de contenidos considerados sensibles. Antes de que se constituyera la primera junta evaluadora o se redactaran las primeras recomendaciones de decoro, existía ya una herramienta de control probablemente más eficaz que cualquier normativa u oficina: consistía, simplemente, en un relativo consenso público, más o menos aceptado por los responsables de la industria y las elites sociales del país, en torno a qué clase de imágenes constituían, o no, un tipo aceptable de espectáculo para este recién nacido medio de expresión de enorme alcance social (Maltby, 2003b).

Antes que una ruptura radical con la práctica cinematográfica vigente hasta ese momento, por tanto, la imposición del código Hays supuso la sistematización, y la vigilancia sin duda más rigurosa, de unos determinados protocolos que, con mayor o menor laxitud, habían estado aplicándose durante años. Considerar sus disposiciones, así, como una formalización de principios relativamente asumidos por el grueso del cine de los Estados Unidos con carácter previo —algunos de buen grado, otros a regañadientes— es la clave que

permite identificar todo aquello que la norma no produjo directamente, pero sí ayudó durante años a contener: en buena medida se trataba, al fin y al cabo, de guardar las (buenas y clásicas) formas.

El código regulaba, por ejemplo, aquello que podía ser dicho, explicitado o sugerido en una película, pero también, y no menos importante, aquello que podía ser mostrado, por cuánto tiempo y con cuánto detalle<sup>1</sup>. Más que temas, el sexo y la violencia se habían constituido desde los primeros años del cinematógrafo en destacadas atracciones, que despertaban los sentidos y ofrecían un placer visual puro, no dependiente de su engarce en una estructura ficcional. Así, al condenar el regodeo gratuito, tratando de reducir a la mínima expresión el espectáculo irrelevante para el avance del relato —véase la velocidad y limpieza exigida a la violencia, o la duración máxima fijada para los besos—, el aparato censor contribuyó, podríamos pensar, a reforzar de manera decisiva el carácter narrativo del film clásico, el encadenamiento abstracto de causas y efectos. Sin embargo, por mucho que la regulación insistiera en prohibir la mostración excesiva de la carne o la violencia, parece obvio que cualquier tentación de satisfacer la pulsión escópica del público más allá de un determinado límite estaba a estas alturas absolutamente descartada, de antemano, en el cine para todos los públicos que los grandes estudios trataban de producir ya en plenos años treinta (Pérez y Bou, 2016: 43-45). El modelo de integración narrativa establecido progresivamente en las primeras décadas del siglo había delimitado unas fronteras claras a este respecto, al definir una fórmula mixta que permitía, hasta cierto punto, seguir ofreciendo al público algunos de los placeres voyeristas típicos de muchas formas de espectáculo popular... a condición, eso sí, de integrarlos en relatos bien estructurados, que contenían los excesos característicos de estas atracciones al tiempo que disimulaban su carácter gratuito y les añadían, por si fuera poco, un sentido moralizante —lo que justificaba, a ojos de los puritanos, el obsceno deleite visual—.

La censura, al menos en su modalidad codificada e institucional, pudo frenar en este sentido la tendencia de algunos cineastas a explotar la fisicidad sensual o la brutalidad, manteniendo durante décadas los valores de proporción y recato visual propios del cine clásico<sup>2</sup>; pero difícilmente pudo ejercer influencia alguna en el temprano abandono del cine primitivo de atracciones —como defienden, con toda razón, varios participantes en la sección *(Des)encuentros* del presente monográfico—, siendo la redacción del código muy posterior a los años en que se fijaron los rasgos esenciales del modo de representación institucional.

Con todo, y no por casualidad, en el rechazo que el cine primitivo generó desde bien temprano en ciertas capas sociales encontramos ya, anticipado, el mismo ánimo que impregnará décadas después la letra del famoso reglamento censor: un similar puritanismo; una parecida aversión a recrearse gratuitamente con tan *groseras* atracciones, desprovistas de cualquier justificación narrativa; y una equivalente antipatía, en general, hacia los espectáculos y las representaciones artísticas propias de los estratos populares. Cabe sospechar, entonces, que tal desarrollo reglamentario representó entre muchas otras cosas un eslabón más —probablemente el último en llegar y, por tanto, el que terminaría de rematar una tarea ya bastante avanzada— en esta cadena de esfuerzos típicamente burgueses por constituir y consolidar el cine norteamericano como una forma de entretenimiento dirigida sin distinción a todas las edades, géneros y capas sociales, tratando de sumar a los sectores más pacatos y provincianos de las clases altas y la pequeña burguesía al público urbano y de extracción popular. Es decir: más que la mera adopción de un conjunto muy preciso de mandatos que prohibían representar determinados contenidos impúdicos, la puesta en marcha de un sistema de autorregulación supuso la victoria de una determinada visión social en torno al tipo de espectáculo y entretenimiento en que debía consistir un verdadero arte de masas<sup>3</sup>.

Este afán de las elites culturales estadounidenses por dotar de respetabilidad al nuevo medio de expresión, y acercarlo así a los sectores sociales más reacios en un primer momento a sus formas, había adoptado diferentes estrategias y objetivos en las primeras décadas del siglo: trató de eliminar, por un lado, aquello que contribuía a reforzar el carácter ordinario o popular del cine; por otro, aquello que aproximaba el espectáculo cinematográfico al carácter libertino, amoral o cínico de ese teatro y literatura modernos que se dirigían a un público sofisticado y urbanita. Y se plasmó en esfuerzos de muy diversa índole, desde el papel asignado a la crítica cinematográfica en el cuestionamiento de las ofensas y los desajustes respecto a los dictados del *buen gusto* hasta el desarrollo legislativo en cuestiones de seguridad y uso de los espacios de proyección pública, la creación de ligas de decencia en contra de las perversiones a las que incitaba supuestamente el nuevo arte o la organización de campañas contra el comportamiento escandaloso de algunas estrellas. En este contexto, el Código de Producción representó la cristalización de dicho espíritu, por fin, en una herramienta que no solo servía para condenar desde fuera los *pecados* de la industria, para prohibir tal estreno o recortar los contenidos picantes o desagradables de tal película, sino para orientar toda la producción, sistemáticamente, hacia una clase de entretenimiento respetable, aburguesada y no problemática, para los más diversos públicos del país, y para todos los potenciales mercados.

## DEL PUDOROSO LENGUAJE DEL CINE

Juzgar el impacto estético que obtuvieron, realmente, los principios morales que inspiraban el texto de Daniel Lord y Martin Quigley exige comprender primero, por tanto, que este no representó verdaderamente una gran novedad. La existencia previa de un relativo consenso de época con respecto a la moralidad de determinadas categorías de espectáculos y representaciones

visuales explica, así, la nada casual coincidencia entre el mandato de decoro expresado en el código y determinados rasgos del clasicismo que, sin ninguna duda, le preceden.

Es lo que sucede, por ejemplo, con el denominado *vocabulario* del cine, la tipología de planos en función de la escala cuya supuesta diversidad —en teoría, abarca todas las posibilidades— se revela pronto, ante una mirada atenta, más aparente que real: en la práctica, las pautas de planificación privilegiaban claramente el uso de planos intermedios, es decir, aquellos que favorecían el protagonismo del actor o la actriz pero evitaban, a su vez, una cercanía extrema a su cuerpo, que se consideraría irrespetuosa o descarada; y establecían el rostro, además, como el *kilómetro cero* de la estética cinematográfica, el lugar desde el cual debían empezar a calcularse, sin excepción, todas las distancias. Como si la centralidad que habitualmente ocupa el cuerpo de la estrella cinematográfica en la puesta en escena tuviera que garantizarse y al mismo tiempo contenerse, tanto el plano extremadamente cercano a partes del cuerpo humano diferentes del rostro como los planos desprovistos por completo de figuras humanas reconocibles —el plano de detalle de un objeto, el plano general o de paisaje, etcétera— constituirán breves y leves excepciones que, de tanto en tanto, confirmarán la regla<sup>4</sup>.

Por descontado, basta recordar toda la tradición del retrato pictórico, la relevancia que tiene la expresión facial en la comunicación cotidiana o el papel crucial que juega la mirada en cualquier film que presente una mínima vocación narrativa (Aumont, 1998) para entender que esta posición central del rostro en el sistema de planificación dominante no se produjo por simple mojigatería, ni mucho menos como respuesta a las demandas concretas de ninguna clase de censura. Y, no obstante, es obvio que no hay nada natural ni inevitable en esta prudencial distancia respecto al resto del cuerpo humano que promueve la norma a favor de un rostro hipervisible. Si quedara algu-

na duda, resulta esclarecedor pensar en la escasa utilidad de dicho vocabulario, supuestamente universal, en las típicas vistas del cine de los orígenes. O en la pornografía, que ha tenido incluso que inventar otros términos para nombrar los planos más relevantes en su género (plano médico o clínico, *come shot* o *money shot*), mientras algunos teóricos han llegado a describir cómo, en esta clase de filmaciones, ciertas zonas erógenas del cuerpo se rostrifican, esto es, funcionan «como rostros» al acceder durante un tiempo prolongado a esa cercanía privilegiada que representa el primer plano, reservada en principio para las partes *nobles* de la figura humana (Escoffier, 2007).

Frente al argumento recurrente de que el porno requiere de otro vocabulario y gramática por su extrema especificidad, la incapacidad del supuesto lenguaje del cine para servir en este y otros terrenos no hace sino evidenciar su carácter convencional, su dependencia respecto de una filosofía antropocéntrica, una clara voluntad narrativa... y una concepción puritana de la representación del cuerpo. La represión y el pudor tendrían algo que ver, después de todo, con un elemento en apariencia tan neutro como es la escala de los planos.

Como se deduce de lo anteriormente expuesto, el influjo de determinados criterios morales sobre las bases de la puesta en escena llegó antes, y superó largamente el impacto específico ejercido por el código Hays o cualquier otra de las fórmulas que le precedieron. El estilo que denominamos clásico, cabría reconocer entonces, no fue constituido por unos u otros reglamentos, ni dependía su supervivencia del control estricto de estos; pero sí requería, en buena medida, de la vigencia de unos principios decorosos que se hallaban en la base de su sistema estético<sup>5</sup>, y que encontraron en las palabras de Lord y Quigley, simplemente, su redacción más acabada.

## UNA ESTÉTICA DE LA CENSURA POR PENSAR

Con todo, establecer la conexión entre los preceptos que gobernaron Hollywood gracias al sis-

tema de autorregulación y los cimientos morales que sostenían con anterioridad esta cinematografía tampoco debe llevarnos a considerar como un hecho irrelevante, ni mucho menos, el tardío establecimiento del Código de Producción. Aunque conocido popularmente por trivialidades, dicha norma aspiraba a regular aspectos en absoluto anecdóticos del proyecto cinematográfico clásico: durante más de treinta años, rigió sobre la representación de cuestiones tan centrales en cualquier relato como el deseo, lo prohibido, la transgresión o el mal, y sobre las atracciones visuales más primarias del cine como espectáculo, el sexo y la violencia. Tan ambiciosa reglamentación, por supuesto, afectó en primer lugar al contenido y el discurso fílmicos. Pero, al mismo tiempo, al establecer las condiciones legítimas para la representación de los cuerpos y articular soluciones que permitieran abordar el pecado en sus historias, tuvo que imprimir necesariamente una marca más que considerable también sobre el estilo visual y del relato que dominó durante décadas el cine norteamericano. De hecho, una vez establecido y rigurosamente vigilado su cumplimiento, los roces (ocasionalmente, encontronazos) entre el material considerado sensible de cada proyecto y esta normativa fueron constantes, y la conciliación entre los requisitos de ambos textos tuvo que ser objeto de una permanente, y muy sistematizada, negociación.

Gracias a una oficina autorreguladora más interesada en resolver que en generar problemas, sin embargo, este choque se pudo sortear a menudo con relativa facilidad. Y se tradujo, en casi todos los casos, en la aparición de un mismo rasgo formal: una escritura indirecta, es decir, una solución narrativa o de puesta en escena que permitía, mediante sutiles pistas o elocuentes silencios, ofrecer al público sofisticado aquello que buscaba sin perturbar, al mismo tiempo, la lectura naíf del film por parte de los espectadores más inocentes. Este desvío o retorcimiento de la escritura cinematográfica hollywoodiense bastaría para definir, probablemente, el mayor efecto del código sobre el

cine de la época, pero a costa de una gran imprecisión, ya que los giros y vueltas que esta escritura sufrió, sometida a la presión de la censura, distaron mucho de ser uniformes. Asumieron, de hecho, las más variadas figuraciones: por ejemplo, la posibilidad de que la pareja protagonista de un film consumara su relación amorosa practicando sexo al final del relato podía sugerirse con una sinécdoque —un característico *osculum interruptus*—, un descarado y estereotipado *look away* de la cámara —que podía abandonar a la pareja en su lecho amoroso para mirar hacia otro lado o, incluso, trasladarse al exterior de la estancia—, un efecto de iluminación —las luces de la habitación se apagan, la pantalla queda durante unos segundos en sugerente penumbra—, una elipsis muy marcada —la concatenación de escenas en el mismo espacio en el que pasa y pasa el tiempo... y, podemos suponer, ha tenido lugar el encuentro sexual—, una obvia metáfora —unos cigarrillos que se encienden y se comparten— o por una combinación de varias de estas muy convencionales (a fuerza de repetir las) soluciones.

Cualquiera de estas diversas figuras podía asumir, por otro lado, diferente función, significado, matiz o grado de ambigüedad según el lugar o la particular manera en que se introdujera en la red compleja de signos que constituye, siempre, un texto fílmico. Es lo que ocurría, de manera harto evidente, con los besos interrumpidos: aquellos que aparecían a lo largo del relato quedaban literalmente a medias, y servían a menudo para prolongar el deseo suspendiendo el placer, mientras los besos situados en la escena final de la película tendían a comprenderse como metonimias del acto sexual, la parte visible de un todo irrepresentable en el cine de la época (Williams, 2008: 48).

En definitiva, y como era de esperar en un arte basado en la constante reelaboración creativa de patrones repetidos una y mil veces, el influjo estético de la censura fue poco a poco tomando cuerpo en múltiples tropos y recursos de estilo estandarizados, que servían para transmitir al público

*entendido* una misma información por distintos caminos, al tiempo que los cineastas más originales jugaban a modular y desarrollar ligeras variaciones a partir de cada una de estas figuras, para conseguir extraer de ellas nuevos matices o incluso diferentes significados.

Esta naturaleza polimorfa y multifuncional tan característica de los recursos estilísticos propios del clasicismo se percibe con especial claridad cuando examinamos de cerca la mecánica del fuera de campo, especialmente si lo hacemos tratando de comprender algunos de los mayores efectos que la fiscalización censora efectuó sobre el estilo y la puesta en escena del cine estadounidense. Tal vez el concepto que más a menudo se repite a lo largo del presente monográfico, casi convertido en un vocablo comodín para designar las muy diversas formas de escritura indirecta provocadas por la autorregulación, la expresión *fuera de campo* parece cubrir aquí la ausencia de un vocabulario más desarrollado, que debería ayudarnos a nombrar y distinguir las múltiples estrategias desarrolladas por los creadores para hacer presente, de algún modo, todo aquello que no se les permitía presentar. Diríamos que nos faltan, aún hoy, los conceptos y los términos, las herramientas y los lugares desde donde empezar a pensar de qué manera el examen moral de sus contenidos influyó, verdaderamente, sobre la forma del film clásico. De ahí que no podamos más que celebrar la disección pormenorizada de algunos de estos recursos, figuras y procedimientos en los seis artículos que componen el *Cuaderno*, así como la presentación de nuevos conceptos<sup>7</sup>, que aspiran a describir con mayor rigor y exactitud el funcionamiento de esta estética moldeada, en buena medida, por la censura.

## CÓDIGOS EN CONFLICTO

Ni la historia de la autorregulación de la industria empieza con la creación de la oficina Breen ni acaba con el progresivo abandono del modelo a favor de un sistema de clasificaciones, pero el periodo

que transcurre entre 1934 y finales de los sesenta no deja de resultar extraordinario en un determinado sentido: la aplicación de unas recetas de censura de un modo extremadamente universal, centralizado, estandarizado. Un solo código, una sola administración para interpretarlo, unas rutinas preestablecidas para resolver problemas recurrentes. El sistema censor formando parte, en definitiva, del mismo proceso de producción, como una regla más, unos preceptos en convivencia —a veces pacífica, otras conflictiva— con todas las demás disposiciones que operaron simultáneamente en esa hiperregulada fábrica (de sueños) que fue el cine norteamericano.

Dada la importancia que juega la infidelidad marital en la comedia, la transgresión moral en el melodrama, la violencia en el cine de gánsteres y el *western*, lo reprimido en el terror, etcétera, no cuesta demasiado comprender que buena parte de las convenciones de los géneros cinematográficos tendían al conflicto con el espíritu y la letra del código Hays. Preparado sin embargo por la propia industria, entre otras cosas, como estrategia para prevenir una verdadera fiscalización desde el exterior, y conscientes de la incompatibilidad entre los requerimientos de todo relato de ficción y buena parte de las tradicionales exigencias de los sectores sociales más puritanos, la propia redacción de la norma propuso fórmulas que representaban los mínimos obstáculos posibles, dentro de un cierto margen, a las dinámicas de trabajo de los estudios y a los fundamentos estéticos del cine clásico. No es de extrañar, por ello, que el mismo texto previera motivos de exclusión para sus propios requisitos «...cuando fuera esencial para la trama».

Pese a todo, parece evidente que las soluciones planteadas por Breen y compañía presentaron a menudo puntos de tensión con aspectos esenciales del estilo cinematográfico dominante. De hecho, si algo compartían entre sí los variados recursos que la industria fue consolidando como fórmulas para sortear los problemas más comúnmente planteados por los dictámenes morales, era una caracte-

rística tendencia a contradecir algunos principios básicos del cine clásico, como el de la visibilidad óptima y la ubicuidad de la mirada espectral —tan ligado, por lo demás, a la sacrosanta transparencia—, según el cual la cámara debería asumir físicamente el mejor punto de vista posible desde el que contemplar la acción en cada momento. Un principio que será aplicado hasta el exceso, paradójicamente, por géneros marginales, tradicionalmente apartados, como la pornografía *hardcore* o el cine *gore*, y que será en cambio sistemáticamente invertido en la producción *mainstream* de la época en cuanto haga acto de presencia un cuerpo desnudo, un ataque violento, un crimen brutal: entonces, la cámara buscará descaradamente la peor de las ubicaciones, la posición que mayores obstáculos visuales ofrece, la peor iluminación, los encuadres más excéntricos.

Ajustar los films a las peticiones de pudor de la oficina censora resultó así, tal vez, una tarea sencilla, pero a costa de socavar en parte la coherencia interna del paradigma narrativo y de puesta en escena: en términos generales, por ejemplo, el relato clásico se caracterizó por la búsqueda de la máxima claridad, pero esto no le impidió asumir frecuentemente —a petición de los propios órganos responsables de la autorregulación— inconsistencias, falta de engarce causal claro entre secuencias, ambigüedades en la definición de personajes, elipsis y agujeros brutales, dudas irresolubles en el corazón mismo de la trama. Como norma, el cine desarrollado por los grandes estudios tendía a finalizar sus ficciones resolviendo los conflictos planteados con un *happy end*, pero esto no imposibilitó que se integrara un patrón narrativo absolutamente fatalista en forma de final punitivo, reservado a aquellos personajes que hubiesen demostrado un comportamiento contrario a la moral dominante (condena que debía corresponder, proporcionalmente, al pecado cometido), y que afectó en bastantes casos incluso a los protagonistas de la cinta.

Todas estas relativas anomalías que el sistema autorregulador forzó en las obras clásicas repre-

sentaron, qué duda cabe, la apertura de pequeñas grietas en el modo de representación institucional. Sin embargo, considerando la fortaleza y estabilidad demostrada por el edificio clásico durante aquellas décadas, parece razonable sospechar que el cine americano pudo subsumir sin excesivos problemas estas pequeñas incoherencias en su seno. Al fin y al cabo, normalizar las excepciones a la regla general a base de convertirlas en rutina fue una de las funciones más importantes que cumplieron siempre los géneros cinematográficos. Hasta tal punto que solo cabe comprender la forma definitiva adoptada por algunos de ellos —caso emblemático del *noir*, antítesis perfecta en buena medida de los preceptos generales del clasicismo— como solución a las tensiones existentes entre las exigencias de decoro de la administración Breen y unas determinadas tradiciones literarias, dramáticas y cinematográficas. No puede sorprender, por ello, que los distintos géneros se convirtieran pronto en uno de los espacios privilegiados en los que creadores y examinadores buscaran, hallaran y establecieran remedios estándar a los diagnósticos de la censura: susceptibles de ser codificadas en un marco de convenciones y, por tanto, perfectamente reconocibles y hasta esperadas por el público, dichas contradicciones internas pudieron asumirse de esta manera sin representar una verdadera crisis para el modelo<sup>7</sup>. Se trataba, pues, de hallar soluciones típicas para típicos problemas: la estandarización como condición suficiente (y *sine qua non*) para permitirse el lujo de introducir cuerpos extraños en el universo estético hollywoodiense.

Con todo, aun reconociendo el genio del sistema para sobrellevar tales inconvenientes e incluso ponerlos a trabajar a su favor, no deja de sorprender la coincidencia, señalada por no pocos estudiosos, entre la denominada «edad de oro» del cine y el periodo en que el Código de Producción se aplicó con particular firmeza. Que el aparato represivo y el esplendor del cine norteamericano se presenten inevitablemente ligados

entre sí puede semejar así, a primera vista, poco más que una indescifrable paradoja. Una que no puede deshacerse, probablemente, si no es prestando una especial atención a los propios textos fílmicos y a su relación con el conjunto de tradiciones y regulaciones que permitieron moldearlo: asumiendo, por tanto, que toda censura provoca unos efectos que no se reducen a la prohibición, el corte o la mutilación de contenido, un impacto que afecta de lleno a la estética, a la complejidad y sofisticación del modelo, a su capacidad para satisfacer a los más diversos públicos. Que tiene, en definitiva, una dimensión productiva, y que su huella puede rastrearse en la escritura cinematográfica. Dirigir, por una vez, una mirada cercana a cuestiones tan relevantes es la humilde ambición del presente monográfico. ■

## NOTAS

- 1 En el respeto a las reglas del pudor, todo es cuestión de proporción y medida, como examinan con diversas perspectivas, con relación a la representación de la violencia, los artículos recogidos en el presente monográfico firmados por Aarón Rodríguez, que ofrece un minucioso análisis de la tensión entre la necesidad de mostrar el horror y el mandato del obligado decoro en las escasas imágenes ficcionales que Hollywood generó en torno al Holocausto; y Stephen Prince, que efectúa un repaso general a las estrategias estilísticas planteadas por los creadores para sortear los problemas relativos a la mostración de la violencia.
- 2 El artículo de Fernando Villaverde presente en este monográfico propone, en este sentido, un recorrido por la obra de Howard Hawks como lugar ejemplar desde el que contemplar la evolución paralela del estilo cinematográfico y el sistema de autorregulación, revelando la función que cumplió este como muro de contención ante los excesos a los que llevaría una cierta espectacularización de la violencia.
- 3 Al respecto de esta pugna cultural, y de la huella que imprimió sobre el tipo de espectáculo que representaba un ideal para el cine de la época, puede verse el artículo sobre los mitos del Pre-Code de Richard Maltby (2003b) y, recogido en este mismo cuaderno, el texto de Ramón Sanjuán, que analiza el papel jugado por el código Hays con respecto a la evolución de las músicas en el cine de los hermanos Marx.
- 4 En cambio, en el cine de João Pedro Rodrigues, al que se dedica la entrevista en este número de *L'Atalante*, abundan (y adquieren un gran protagonismo) los planos extremadamente cercanos a diferentes partes de la figura humana y los planos sin cuerpo alguno, como si su obra representara una enmienda al lugar intermedio que el clasicismo y la censura otorgaban al cuerpo de las estrellas.
- 5 La considerable distancia temporal que media entre el progresivo abandono del cine de atracciones y los primeros tiempos del Código de Producción dificulta, sin duda, captar este subterráneo vínculo que de algún modo los liga. La pérdida de vigencia del reglamento a lo largo de los años sesenta resulta sin duda un periodo más ilustrativo al respecto, pues revela el papel que la autorregulación había jugado conteniendo la tendencia del medio a explotar como espectáculo las atracciones visuales de la carne y la violencia: tal vez, esta mayor evidencia se debe a que en los sesenta no asistimos simplemente al final del código, sino probablemente a una crisis ya incuestionable del consenso público en torno al régimen moralista de representación que lo sostenía.
- 6 Resulta especialmente sugerente a este respecto la propuesta presentada por Santiago Fillol en torno al pliegue, una figuración consistente en un desarrollo extremadamente recatado del fuera de campo que, paradójicamente, permitió abordar los hechos más indecibles de manera incluso insistente, cumpliendo los protocolos decorosos y, a la vez, propulsando la intriga del relato. O la renuncia de Richard Maltby, recogida en su contribución para la sección *(Des)encuentros*, a considerar la ambigüedad o la polisemia como efectos de la autorregulación, proponiendo en su lugar el concepto de antinomia, una contradicción que surge de la formulación de hipótesis incompatibles entre sí, pero lógicas y consistentes con el resto del relato si se analizan por separado; lecturas antitéticas que se

posibilitan gracias precisamente a las inconsistencias y agujeros que el relato clásico deja deliberadamente abiertos para que el espectador los rellene a partir de su propio grado de inocencia o sofisticación.

- 7 Es más, los propios géneros llegaron a convertirse en una solución en sí mismos, como sugiere Bou en su reflexión en torno a Eros, y tanto más cuanto más se alejaban de los parámetros del realismo: gracias a este distanciamiento, a su carácter ostensiblemente artificioso y convencional, las tradiciones genéricas facilitaron a los creadores el tratamiento de temas delicados, ya que el público los percibiría como propios de la fantasía y no aplicables al mundo real. Paradójicamente, así, el supuesto cine de evasión y fantasía que ofrecían los géneros cinematográficos permitió sortear más fácilmente los límites de la censura allí donde un cine de corte realista se habría topado con serias objeciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Biltereyst, D. (2008). Productive Censorship. Revisiting Recent Research on the Cultural Meanings of Film Censorship. *Politics and Culture*, 4, 2008. <https://politicsandculture.org/2010/09/19/productive-censorship-revisiting-recent-research-on-the-cultural-meanings-of-film-censorship/>
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen).
- Elsaesser, T. (2006). Discipline through Diegesis: The Rube film between "Attractions" and "Narrative Integration". En W. Strauden (coord.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam School for Cultural Analysis.
- Escoffier, J. (2007). Scripting the Sex: Fantasy, Narrative, and Sexual Scripts in Pornographic Films. En M. Kimmel (ed.), *The Sexual Self: the Construction of Sexual Scripts* (pp. 61-80). Nashville: Vanderbilt University Press.
- Gubern, R. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal.
- Kuhn, A. (1988). *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*. Nueva York: Routledge.
- Jacobs, L. (1988). The Censorship of *Blonde Venus*: Textual Analysis and Historical Method. *Cinema Journal*, 27(3), 21-31. <http://www.jstor.org/stable/1225289>
- Leff, L.J., Simmons, J. L. (2001). *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code*. Kentucky: Columbia University Press.
- Maltby, R. (2003a). Narrative 2. Regulating Meaning: The Production Code. En *Hollywood Cinema*. Oxford: Blackwell.
- (2003b). More Sinned Against than Sinning: The Fabrications of "Pre-Code Cinema". *Senses of Cinema*, 29. [http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre\\_code\\_cinema/](http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/pre_code_cinema/)
- Montero, J. F., Rodríguez Serrano, A. (eds.) (2017). *Porno: ven y mira*. Santander: Shangrila.
- Pérez, X., Bou, N. (2016). La censura y el código Hays. Tratamiento y representación del sexo. En C. F. Heredero (coord.), *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Donostia Kultura, Filmoteca Vasca.
- Staiger, J. (1991). Self Regulation and the Classical Hollywood Cinema. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, VI(1). <https://journals.ku.edu/jdte/article/view/1830/1793>
- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham y Londres: Duke University Press.

## GUARDAR LAS FORMAS. AUTORREGULACIÓN Y ESTÉTICA DEL CLASICISMO CINEMATográfico

### Resumen

La existencia de motivaciones de índole económica en la adopción del Código de Producción no impiden que dicho código pueda inscribirse, además, como una pieza fundamental en la disputa por el lugar social que debía ocupar el cine, y en la configuración definitiva, por tanto, de los rasgos esenciales de lo que hoy conocemos como cine clásico.

### Palabras clave

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

### Autores

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-UIMP). Vinculado a 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

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). Guardar las formas. Autorregulación y estética del clasicismo cinematográfico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 7-16.

## OBSERVING THE FORMALITIES. SELF-REGULATION AND AESTHETICS OF CINEMATOGRAPHIC CLASSICISM

### Abstract

The existence of economic motivations in the adoption of the Production Code does not prevent this code from being inscribed, moreover, as a fundamental piece in the dispute for the social place that cinema should occupy, and, therefore, in the definitive configuration, of the essential features of what we know today as classical cinema.

### Keywords

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

### Authors

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-UIMP). Linked to different projects of cultural associationism, he was a member of the driving team of both the Cinefòrum L'Atalante and its editorial project, *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. Contact: pablohmin@gmail.com.

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

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). Observing the formalities. Self-regulation and Aesthetics of Cinematographic Classicism. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 7-16.

Edita / Published by



Licencia / License



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

**CENSURA  
Y FORMA FÍLMICA**  
EL IMPACTO DEL CÓDIGO HAYS  
EN LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS  
DEL CINE CLÁSICO NORTEAMERICANO

---

**LA PUESTA EN DISCURSO DE LA  
SEXUALIDAD EN EL CINE CLÁSICO DE  
HOLLYWOOD**

Núria Bou

**LA MÚSICA POPULAR ANTES Y DESPUÉS  
DEL CÓDIGO HAYS EN EL CINE DE LOS  
HERMANOS MARX**

Ramón Sanjuán

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

Santiago Fillol

**LA FORMA FÍLMICA DEL CRIMEN: EL  
HOLOCAUSTO EN EL CINE DE HOLLYWOOD  
BAJO EL CÓDIGO HAYS**

Aarón Rodríguez

**ECOS DE VIOLENCIA.  
HOWARD HAWKS Y EL FINAL DEL CÓDIGO  
DE PRODUCCIÓN**

Fernando Villaverde

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

Stephen Prince



# LA PUESTA EN DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

NÚRIA BOU

No es ningún secreto que las tramas desarrolladas en Hollywood durante la década de los treinta, después del *crack* del 29, respondían a un ideario constructivo, optimista, pleno de confianza, en el que se quería levantar la moral de un país en plena Depresión<sup>1</sup>. De Georges Sadoul (1987) a David Bordwell (1997), los historiadores han insistido en considerar las películas de los años treinta como las más conservadoras del periodo clásico: la situación económica y social generó un tipo de tramas de «virtudes reaccionarias» (Robinson, 1981: 189) que, sobre todo a partir del 1934, año de la imposición oficial del Motion Picture Production Code, obedecían a las pautas restrictivas de un código que controlaba los valores morales de las películas de Hollywood.

El código Hays sentenció que en las películas no podían mostrarse «besos excesivos y lujuriosos, abrazos libidinosos, posturas y gestos sugestivos» (Black, 1994: 63). Es obvio que la proclama no impidió que los films de Hollywood contuvieran escenas eróticas, que despertaron la atracción de todos los públicos. Pero no es tan obvio que fuera precisamente la década posterior al *crack* del 29 la

que generara uno de los discursos más hedonistas sobre Eros. Detectaré, pues, la «puesta en discurso de la sexualidad» —en expresión de Michel Foucault— que surgía de las historias de amor; a través del comportamiento de los amantes, la gestualidad de sus actrices y de algunos de los elementos de puesta en escena más utilizados por algunos directores de la época, demostraré cómo Eros se expresaba con el mismo lenguaje que los creadores habían empleado para visualizar la experiencia extraordinaria del amor. El objetivo final es mostrar que el cine clásico elaboró un imaginario sobre Eros desde una escritura metafórica que, a veces, fue extremadamente indirecta, hilvanando siempre un discurso atrevido y exaltado sobre la sexualidad.

## LA SUBLIMACIÓN DE EROS DESDE LA ESPIRITUALIDAD

---

Los historiadores que han tratado el tema de la censura están de acuerdo en admitir que no fue nada fácil para los censores establecer de manera global un criterio moral. En un borrador de pro-

puesta escrito por Daniel Lord y Martin Quigley se señala que el *impure love* (el amor que admite la atracción de la carne) «no debe presentarse como atractivo y hermoso», pero que el *pure love* (el amor que no tiene en cuenta la sexualidad) debe también vigilarse, porque podría darse «fuera de los límites de la presentación segura» (Black, 1994: 307). Respecto a este borrador, Gregory D. Black indica que reinó el desconcierto entre los productores, que no supieron cómo tenían que interpretar el código y, preocupados, llegaron a preguntarse si tenían que prohibir las historias de amor. Y, con todo, el Amor siguió latiendo en el corazón de las grandes películas de Hollywood. Me parece muy significativo que los censores consideraran que una inofensiva —pura— historia de amor podía ofrecer elementos *no seguros*, explicitando, así, que reconocían la erótica de la fisicidad que se encontraba, incluso, en los gestos más aparentemente inocentes de los protagonistas.

De manera intuitiva, en 1953, Ado Kyrrou (2005: 141) escribió que el cine es el arte más apto para destruir voluntariamente la distinción que, desde Platón, se ha hecho entre cuerpo y alma, entre el Eros y el Amor. En efecto: aunque el Amor contuviera muestras ineludibles de fisicidad, Eros también se alimentó de la espiritualidad que las *love stories* usualmente contenían. De las películas de Frank Borzage a los melodramas de Douglas Sirk, el amor en el cine clásico se dio al espectador como algo extraordinario —trascendente— que transfiguraba la vivencia de los protagonistas. Esta manera de sublimar la pasión no solo expresó lo que ocurría en el alma de los amantes, sino que también reveló lo que sucedía en el cuerpo de los enamorados: el amor puso en discurso la sexualidad.

Es sin lugar a dudas Greta Garbo la estrella que mejor encarnó esta sublimación pasional: si *la Divina* fue la representación más pura del alma femenina, el cuerpo etéreo y no terrenal que vivía las más extraordinarias historias de amor, fue también, como expresa Mick Lasalle, una «santa

---

## NO SOLO LA SEXUALIDAD SE PONÍA EN DISCURSO, PROVOCANDO SONRISAS A LOS ESPECTADORES, SINO QUE SE EXPRESABA INDIRECTAMENTE QUE EROS ERA FUENTE DE ALEGRÍA PARA TODAS LAS AUDIENCIAS

---

del sexo» (2000: 50), un espíritu que reivindicaba la fisicidad del cuerpo y transmitía los «misterios divinos de la carne». En consecuencia, Greta Garbo encarnaba sintéticamente un discurso en el que la *pureza* y la *impureza* —Amor y Eros— se entremezclaban sin intención de distinguirse.

Me detendré en dos escenas de la película *La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933) para visualizar cómo Greta Garbo construía este doble discurso amoroso y sexual. La primera secuencia se inicia en un humilde hostel, cuando Cristina (Greta Garbo), vestida con ropas masculinas, se hace pasar por un joven intelectual que enamora a Antonio (John Gilbert), un embajador español. El azar permite que los dos flamantes amigos tengan que compartir aquella noche un mismo aposento con una única cama de matrimonio. En este dormitorio, Antonio descubre la verdadera sexualidad de su *compañero*: Rouben Mamoulian escoge para esta revelación mostrar a la actriz en un gesto, en principio neutro, en el que la protagonista se quita su casaca y permanece inmóvil sin sacarse ninguna prenda más, luciendo una holgada camisa que no marca ni siquiera sus sinuosidades femeninas. No es, pues, el cuerpo sexualizado de Greta Garbo lo que permite saber al espectador que finalmente John Gilbert se ha dado cuenta de que está ante una mujer, sino una imagen etérea, ambigua, que no pretende visualizar el sexo de la estrella. ¿Qué es, entonces, lo que ve exactamente John Gilbert? ¿Intuye el *alma* de Greta Garbo y, por ello, no necesita fijar su atención hacia ninguna parte concreta de su cuerpo? Es evidente que la traslación de lo

físico hacia lo intangible ayudó a que el cine clásico pudiera cumplir con las pautas censoras. Que la continuación de la escena sea una intensa mirada entre los amantes, que se sonríen largamente hasta que la imagen funde a negro, no podía ser una sorpresa para los espectadores acostumbrados al fuera de campo que sustituía el encuentro sexual de los protagonistas. Es decir: de la misma manera que el espectador comprendía que John Gilbert había adivinado el sexo de su *partenaire* sin necesidad de una imagen directa, el público, ante el fundido a negro, podía sospechar que los amantes tendrían *posiblemente* un encuentro corporal. Lo que me interesa remarcar es *la posibilidad* que generan estas imágenes y, por lo tanto, su poca concreción: ni la forma en que Greta Garbo se quita la casaca ni la prolongada mirada entre los amantes son evidentes imágenes metonímicas de sexualidad. Son imágenes indirectas; pero *posibilitan* ser leídas desde su fisicidad y sensualidad.

Hasta aquí, pues, los creadores de Hollywood cumplían con creces la demanda censora: se recalca la poca importancia del cuerpo físico y, obviamente, la escena sexual no se encontraba en la pantalla.

Pero, después del *acto* elidido, Mamoulian explicita al espectador que los protagonistas no quieren abandonar el espacio que han compartido: el tálamo, cubierto de cortinas a través de las cuales se impide la visión de lo que están haciendo los personajes, los mantiene aislados de la realidad. A través del criado de Antonio, se transmite la información de que los amantes no solo han pasado una noche juntos, sino que, aprovechando una tormenta de nieve, se han quedado tres días y tres noches en su receptáculo de *amor*. A continuación, acontece una de las escenas más famosas de la estrella: el personaje que encarna Greta Garbo, una vez ha decidido abandonar la cama, recorre con la vista y el tacto todos los elementos del aposento que han acogido su pasión, demostrando que la acción —amorosa, pero también sexual— que ha disfrutado durante aquellos días ha sido un

paraíso, un maravilloso cobijo erótico que la reina Cristina sublima desde el momento en que quiere grabar todos los componentes del dormitorio en la memoria. Greta Garbo expresa la dimensión extraordinaria del amor, justo después de la vivencia sexual con el amante. En su discurso sobre el amor —o sobre la sexualidad— la reina Cristina se exalta en un largo monólogo en el que intenta verbalizar lo que ha experimentado en su alma —y cuerpo—. Sus palabras no podrían ser más entusiastas y apasionadas: «Así es como Dios debió sentirse cuando vio por primera vez el mundo acabado con todas sus criaturas respirando, viviendo». La explicación de su vivencia se da en un literal paralelismo religioso. Así, *la Divina* convertía la *impureza* de la sexualidad en pura trascendencia. La escena de Greta Garbo subraya hasta qué punto, en el cine clásico, el amor *ponía en discurso* la sexualidad, de forma que se sublimó tanto la experiencia espiritual como la carnal. Y, lo que es más importante: no hay, en estas escenas, imágenes metonímicas que lleven al espectador del amor al sexo; hay un único discurso, que expresa la felicidad de lo indecible que se sucede en el alma y el cuerpo de los protagonistas.

## LA SUBLIMACIÓN DE EROS DESDE LA COMICIDAD

Los años treinta fueron, también, la década de actrices como Jean Harlow, Mae West o Marlene Dietrich, construcciones femeninas nada etéreas, presencias físicas que no apuestan por la espiritualidad de la carne, permitiendo que el espectador dirija, sin artificios trascendentes, su mirada hacia el cuerpo: recordemos el insinuante balanceo de caderas de Mae West, las «piernas más bonitas del mundo» de Marlene Dietrich y los escotados vestidos de Jean Harlow, que exhibían las formas sinuosas de su busto. Si Jean Harlow hubiera protagonizado *La reina Cristina de Suecia*, en el momento de descubrir su identidad femenina, seguramente habría exhibido,

como mínimo, un provocativo escote. Y, antes del fundido a negro, habría sustituido la mirada de los amantes por un beso apasionado, indicando así, de forma evidente, que en el fuera de campo se consumaría la relación sexual. De hecho, como apunta Jesús González Requena, en el cine clásico es frecuente que el beso entre los enamorados anuncie metonímicamente el acto sexual, que «es así nombrado a la vez que aludido» (1993: 95). Jean Harlow prefirió *nombrar* antes que elaborar imágenes etéreas. En sus películas raramente se abría aquella *posibilidad* que sostenía Greta Garbo: con Jean Harlow, el espectador tenía la certeza de que se estaba ocultando la escena sexual. En efecto, *la rubia platino* gestó en sus películas un arquetipo femenino sinónimo de la más desenfadada desinhibición con relación a Eros. Sus personajes eran ingenuos, nada espirituales y totalmente carnales. La transgresión de Jean Harlow fue representar a *good girls* que daban rienda suelta a su sensualidad. Si bien es cierto que en las pantallas existieron otras *buenas chicas* «explosivas» como Gloria Swanson, Clara Bow, Norma Shearer, Mae West o Marlene Dietrich, Jean Harlow lo hizo exagerando su ingenuidad, haciendo escandalosa su voluptuosidad, desinteresándose burlescamente de la posibilidad etérea de un cuerpo femenino con una simpatía irresistible, que se avanzó veinte años a la revolución figurativa de Marilyn Monroe. Jean Harlow se permitió la celebración festiva de la sexualidad, porque se expresaba desde una distanciadora comicidad. Los gestos y actitudes de la estrella no fueron en principio penalizados por los legisladores, que pudieron considerar que Jean Harlow se comportaba según las pautas del género de la comedia y, por lo tanto, sus conductas no tenían lugar en la realidad.

De Raymond Durnat (1972) a Stanley Cavell (1999), son muchos los autores que han teorizado sobre las escenas de juego que protagonizaban los personajes de la comedia, concluyendo que las sofisticadas (y a veces surrealistas) estructu-

ras cómicas no eran más que manifestaciones de la sexualidad reprimida de los amantes. A través de las absurdas acciones de los protagonistas de la *screwball comedy*, por ejemplo, se liberaba la pulsión erótica que permitía que hombre y mujer se tocaran y se relacionaran lúdicamente. Así, no solo la sexualidad se *ponía en discurso*, provocando sonrisas a los espectadores; también se expresaba indirectamente que Eros era fuente de alegría para todas las audiencias.

---

### LOS CREADORES DE HOLLYWOOD ESTABLECIERON UN TIPO DE IMÁGENES ABIERTAS, INDIRECTAS Y POLISÉMICAS, QUE REDUCIRÍAN SU VALOR IMAGINATIVO SI SE LES DIERA UN ÚNICO SIGNIFICADO

---

De esta manera, la liberación de la pulsión erótica en los personajes se encuentra más fácilmente en el cine clásico cuando los amantes demuestran estar bajo las leyes de otra lógica discursiva, sea melodramáticamente trascendente o cómica. En este sentido, los protagonistas del musical, como veremos más adelante, también se expresaron desde un universo aparte en el que, a través de bailes o canciones, glorificaron la sexualidad. Lo que me interesa resaltar es que la comicidad, la danza o la religiosidad melodramática *ponían en discurso* la sexualidad desde las lógicas de cada género, haciendo que los contenidos eróticos que se proyectaban en la pantalla mantuvieran una distancia que nada tenía que ver con la realidad de los espectadores: los amantes *trastocados* por el amor (y el sexo) acogían a Eros de manera idealizada, y lo que transmitían era pura fantasía cómica, musical o espiritual. No hilaban un discurso desde la realidad; hablaban desde los límites de las fantasías ficcionales. Como señala Lea Jacobs (1997: 111), los censores fueron muy incisivos, incluso con los más mínimos detalles, cuando las

cuestiones prohibidas se visualizaban de manera realista o directa (si esto sucedía, los legisladores podían cortar escenas o añadir frases, poniendo a veces en peligro la comprensión de la trama). Pero, en cambio, los censores no pudieron —o no quisieron— controlar lo que imaginativamente provocaban las imágenes, como bien prueban los atrevimientos que, por ejemplo, se encuentran en las películas de la *screwball comedy*. La comicidad permitió que, sin mostrarse nunca la escena sexual, se aludiera a ella de forma hilarantemente insolente, estimulando la imaginación del espectador para que se preguntara por «cómo y de qué manera» se concretaban las relaciones sexuales de los protagonistas (Bou, Pérez, 2016: 46).

Incluso Greta Garbo demostró que la sublimación de Eros se podía dar desde la alegría más prosaica de la comicidad, sin restar vitalidad al discurso del amor ni, consecuentemente, al de la sexualidad. En *Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939), la *Divina* —que aparece al principio del film como una feminidad asexual, rígida, incapaz de reconocer sus emociones— empieza a transformarse en una nueva figuración cuando su *partenaire* Melvyn Douglas cae simplemente de una silla, y queda en la ridícula postura de estar con el culo en el suelo: este sencillo *gag* es lo que provoca que ella empiece a reír desinhibidamente. «Garbo ríe», anunciaron los carteles que promocionaron la película para celebrar el gran acontecimiento expresivo de la estrella. Y, a partir de este momento, la protagonista empieza a *devenir* otra mujer, su Eros reprimido se libera: Ninotchka ya no puede concentrarse en el trabajo, se ríe recordando a su amado, trata con más cariño a sus compañeros... Garbo termina por escenificar esta transformación cuando no puede evitar comprarse un sofisticado sombrero parisino que, al principio de la película, había criticado por superfluo. Pablo Echart (2005: 265) señala que en la comedia romántica del Hollywood de los años treinta y cuarenta el vestuario femenino —y especialmente los sombreros— se utilizaron para subrayar las



*Ninotchka* (Ernst Lubitsch, 1939)

transformaciones de las protagonistas. En efecto, Greta Garbo cambia su boina soviética por un accesorio de alta costura francesa para visualizar su conversión interior. Ninotchka contempla, en su dormitorio, en la más estricta intimidad, el nuevo objeto que ha adquirido; lo trata con extrema delicadeza hasta que finalmente se lo pone sobre su cabeza ante un espejo. La escena termina con la actriz mirándose largamente, pero casi sin expresión en su rostro (al final, incluso, apoya la mano en una de sus mejillas, como si no supiera muy bien qué hacer con su nueva imagen). Se diría que su gestualidad es neutra, como si se diera un espacio al espectador para que imaginara a su manera cómo debe sentirse la protagonista. Poco más tarde, se dirigirá al apartamento de su amado. El fundido a negro, que elidirá el encuentro sexual de los amantes, viene precedido justamente por el gesto de sacarse el sombrero parisino. ¿Qué significa exactamente este sombrero? ¿Por qué la pausa misteriosa ante el espejo? ¿Es la metáfora de su sexualidad? No creo que sea prudente responder a estas preguntas como si pudieran tener una única respuesta. Entiendo que los creadores de Hollywood establecieron un tipo de imágenes abiertas, indirectas y polisémicas, que reducirían su valor imaginativo si se les diera un único significado.

## EROS COMO ENSOÑACIÓN

Si, como ya he analizado, en la escena de *La reina Cristina de Suecia*, después del encuentro corporal, los amantes transfigurados transmitían haber vivido una experiencia espiritual, ¿puede darse una transfiguración similar en escenas donde no existe, como en el caso de *La reina Cristina de Suecia*, un claro correlato religioso? Es fácil darse cuenta de que sí. En el mismo ejemplo de *Ninotchka*, después del fuera de campo que oculta la escena sexual entre los amantes, se ve cómo los enamorados actúan de una manera totalmente distinta, porque necesitan subrayar que el *fuera de campo* los ha transfigurado y los ha apartado de la ordinaria realidad: si, en el ejemplo de Mamoulian, los amantes se comportaban como si estuvieran absorbidos espiritualmente por la experiencia amorosa —arrebataados por los efectos de la pasión—, en Lubitsch los protagonistas se muestran igualmente embaucados, aquí en una versión claramente juguetona, demostrando que gracias a lo que han vivido pueden —y solo desean— aislarse

*La reina Cristina de Suecia* (Queen Christina, Rouben Mamoulian, 1933)



de la realidad. *Ninotchka* expresa esta transfiguración abandonando literalmente su personalidad —su inicial rigidez—, y busca expresar su felicidad bebiendo *champagne*, pidiendo que su *partenaire* le cuente chistes o bailando desinhibidamente. Después, los dos, sin lugar a dudas embriagados, se dirigirán al dormitorio de ella, donde juegan inocentemente, festejan su alegría y no dejan de reírse. La escena no muestra el encuentro sexual de los personajes, pero la erótica de los cuerpos atrayéndose es permanente. Al final, la protagonista se echa en la cama, y se adentra felizmente en el literal espacio de los sueños. Lubitsch recurre al sueño para expresar que la experiencia amorosa de los amantes tiene su lógica continuidad en el espacio mental de la protagonista, ratificando la vivencia imaginativa que aporta siempre Eros.

Tres años antes de *Ninotchka*, la película *Deseo* (*Desire*, Frank Borzage, 1936), film producido por Lubitsch, remarcó esta idea de manera aún más contundente: después del fundido a negro que cierra el primer beso apasionado de los protagonistas a la luz de la luna, el director nos muestra

a los dos personajes durmiendo en dos aposentos separados y, a pesar de que se encuentren en dos dormitorios diferentes, ostentan un descarado placer sensual. En ambos casos, cuando son despertados, murmuran desordenadas palabras extasiadas: por el sueño espeso en el que demuestran estar inmersos, parece que hayan vivido quién sabe qué experiencias sexuales durante la noche. Gary Cooper y Marlene Dietrich, en el papel de amantes profundamente enamorados, indican de manera burlona al espectador que la fusión de los cuerpos ha acontecido en el sueño de cada uno de ellos. El sexo, pues, *ha tenido*



*Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939)

lugar en íntimos e individuales espacios imaginativos. Al margen de no poder presentar a los dos personajes en una única cama por cuestiones obvias de censura, Borzage apela a la inteligencia del espectador para reiterar, con jocosa complicidad, que Eros se encuentra fuera del campo visible de las imágenes concretas, en el paraíso soñado de cada espectador: por esta razón, el público sonríe ante el escandaloso atrevimiento de enseñar a los dos protagonistas separados, pero colmados de un placer extenuado que aflora más allá del principio real de la fisicidad.

## LAS METÁFORAS DE EROS

En los films citados en el presente artículo, es siempre la protagonista femenina la que realiza con mayor desinhibición la *puesta en discurso* de la transfiguración. Y así es comúnmente en otras películas clásicas. En ellas, es incluso fácil detectar una serie de reveladoras convenciones gestuales femeninas para expresarlo: la chica muestra satisfacción en su intimidad, a veces en su dormitorio, mirándose, a menudo, ante un espejo —como el que acoge la imagen de la protagonista de *Una mujer se rebela* (*A Woman Rebels*, Mark Sandrich, 1936)—; o incluso de manera más desenvuelta can-

ta, baila o salta de alegría, con una expresividad del todo infantil que recuerda aquella ingenuidad hiperexpresiva que encarnaban las primeras actrices del cine mudo.

Esta formulación gestual de presentar a la chica complacida, después del elidido acto sexual, era tan habitual a finales de la década de los treinta que Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) podía incluso mostrarse satisfecha el día siguiente de que el marido la hubiera violado en *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, 1939): después del incisivo fundido a negro que cierra la secuencia en la que Rhett Butler (Clark Gable) se lleva a la fuerza a su mujer al dormitorio, el plano siguiente, con luz de día, nos muestra a Scarlett sola en la cama, sonriendo y cantando alegre, haciendo aparecer también en su rostro una cierta turbación por lo que ha vivido, pero, en todo caso, complacida por lo que ha experimentado aquella noche.

No siempre se da este gesto femenino tan explícito en todas las películas clásicas, pero aparece muy a menudo. ¿Es que siempre se escapó a los legisladores este detalle? No creo que sea posible, pero es evidente que no les preocupó: por un lado, este gesto no formaba parte del momento de la escena sexual y, por otro, la actitud de estos personajes no podía tomarse en serio, desde el momento en que presentaban el sexo como una experiencia no problematizada, siempre dichosa e incluso celestial.

Si se observan los recursos estilísticos que los creadores de Hollywood utilizaron para indicar la supresión de la escena sexual, llama la atención que antes del fuera de campo o del fundido a negro se proceda muy a menudo de la siguiente manera: en el instante en que los personajes empiezan a besarse, la cámara se mueve hacia otro sitio, abandonando de manera visible la escena de intimidad de los protagonistas. La cámara conduce al espectador hacia un nuevo espacio, obligándolo a permanecer en otro lugar. La firmeza y lentitud del movimiento explicitan que el espectador no puede estar allí. ¿Adónde se lleva, pues, al espec-

tador? A un nuevo espacio que no tiene ninguna correspondencia con el acto sexual: al contrario, se diría que los directores entienden que sería banal querer reconstruir con una imagen *lo extraordinario* de las relaciones sexuales. Demos algunos ejemplos: una sala de estar con un loro en *Tierra de pasión* (Red Dust, Victor Fleming, 1932), un paisaje urbano que se ve a través de una ventana en *Ana Vickers* (Ann Vickers, John Cromwell, 1933) o un porche bajo la lluvia en *El diablo es una mujer* (The Devil is a Woman, Josef von Sternberg, 1935).

Es evidente que nos encontramos en el ámbito de la metáfora. Recordémoslo: la palabra griega metáfora proviene de *meta* (más allá) y *fora* (llevar) y, significa, etimológicamente, «transportar». Chantal Maillard (1992: 97) subraya que la metáfora no elabora una imagen semejante; al contrario, cuanto más lejana está, más invita al lector —o espectador— a construir, desde la pura abstracción, otro universo. Porque Eros podía tener tantas formas como miradas ante la pantalla y los directores invitaron con su *movimiento* metafórico a que el espectador pusiera en marcha su imaginación. Anne Carson, estudiosa de Eros en la literatura occidental, lo sintetiza bellamente: «la imaginación es el núcleo del deseo; actúa en el corazón de la metáfora» (2015: 100). Así, la pantalla se transforma en un espacio erótico porque, como defenderá la autora, «lo que es erótico es el juego de la imaginación que los escritores convocan desde sus metáforas y subterfugios» (139), estimulando el placer del espectador/lector a construir su propio mundo.

Por ello, es tan importante insistir en que, conforme las imágenes se corresponden en menor medida con la concreción figurativa de los cuerpos amándose, más se catapultan libremente al espectador a visualizar la sexualidad (y también el amor) con las formas más variadas. Así, la metáfora incita al público a *crear en la distancia*. Esta invitación a construir *un mundo abstracto propio* sobre la sexualidad indica el carácter atrevido, subversivo y altamente moderno del cine clásico de Hollywood, incluso después de la imposición del código.

## LA INOCENCIA EDÉNICA DE EROS

En el film *Tentación* (Rockabye, George Cukor, 1932) la cámara se desplaza poco a poco hasta una sartén cuando los protagonistas se besan apasionadamente. Hasta aquí reconocemos el trayecto metafórico que *obliga* al espectador a poner en marcha su imaginación. Después de un fundido a negro, un sinfín de globos hinchados ocupan la pantalla. Finalmente, la mano de la protagonista, Judy (Constance Bennett), mueve los elementos ingravidos haciendo visible, primero, su rostro extasiado y, después, que se encuentra en una cama con una camisa de dormir. *Hechizada* por lo que ha vivido aquella noche, confiesa a su amado: «Tengo un globo», como si la experiencia sexual la quisiera asimilar al posible efecto que produce un narcótico desinhibitorio. Judy, reaccionando con cierta lentitud, en un estado que se diría volátil, hace ostentación de su alegría repitiendo «querido» siete veces a su enamorado, mientras con los brazos abiertos quiere estrecharlo. La criada se acerca a la protagonista: con cara de desaprobación al ver tantos globos, se queja del estado de la cocina que, según sus palabras, parece haber sido arrasada por un ciclón. Judy responde mirando a las alturas hacia un punto indefinido —subrayando la dimensión imaginativa de la sexualidad— y repite: «ciertamente»... Es obvio que la intención de la chica es glorificar la noche pasada, entonar un canto a la experiencia física. La escena es hilarante, pero integra cierta compostura cuando el amado explica que acaba de entrar en una iglesia para reafirmar espiritualmente su vivencia pasional. Nuevamente la comicidad se alía con la trascendencia de la pasión para demostrar que los amantes están en otra realidad, en otra lógica discursiva.

Pero aún hay más: la escena de *Tentación* termina con Judy invitando al amado a compartir la cama, porque quiere hacerle una broma a un amigo que está a punto de llegar. El visitante entra en la habitación donde, entre los globos, encuentra a los amantes abrazados en el lecho, y, turbado, no pue-



Tentación (Rockabye, George Cukor, 1932)



de reírse cuando estos le revelan que están vestidos bajo las sábanas. La broma no es ni siquiera maliciosa: al contrario, los personajes se sienten tan contentos que necesitan transmitir la excitación que experimentan de forma limpia, ingenua, demostrando incluso que están por encima del *decorum* social, jugando a ser pequeños dioses de un mundo felizmente sin reglas. Giorgio Agamben (2006: 116) revela la necesidad que ha tenido el hombre en la expresión literaria de asociar la liberación de la sensualidad con el regreso al paraíso: «A partir del siglo XII, la idea de la felicidad debe aparecer entrelazada con la intención de restaurar el “dulce juego” de la inocencia edénica —en otras palabras, la felicidad debe ser inseparable del proyecto de rendición y del cumplimiento del Eros corpóreo—, siendo el rasgo específico (aunque raramente percibido como tal) de la moderna concepción occidental de la felicidad».

Ernst Lubitsch lo expresa sintéticamente en los títulos de crédito del inicio de *Un ladrón en la alcoba* (Trouble in Paradise, 1932): el director sobreimprime una cama de matrimonio en la imagen cuando la palabra *paradise* desaparece poco a poco de la pantalla. El Edén se encuentra

en el espacio donde convencionalmente se practica el sexo. En Hollywood, el paraíso de la felicidad no podía soñarse si se menospreciaba el cuerpo. Eros era siempre un pozo de beneficencia para los afortunados amantes. Busby Berkeley lo corrobora en una de las más bellas coreografías que construyó para la película *Vampiresas* 1933 (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn Le Roy, 1933). En el número musical «Petting in the Park», los protagonistas cantan que «el sexo es un puro ejercicio, una práctica que la gente realiza para relajarse», una actividad lúdica e infantil que da felicidad a todo el mundo: «Cada noche el cuerpo debería relajarse. Da oxígeno a tu cuerpo... Tal vez no sea lo correcto... ¡Nos encanta!». El coro repite que el

amor está por todas partes y su práctica física es ejercitada por animales, adultos y gente mayor, sin que existan barreras de tipo social o racial.

El momento culminante llega cuando las chicas que bailan suben a sus habitaciones, mojadas por una repentina lluvia: en un único decorado que muestra, en plano general, una fachada con unos grandes ventanales, cuyas cortinas translúcidas nos permiten ver las sombras sugerentes de las chicas cambiándose, un niño con ropas de bebé guiña maliciosamente a cámara en primer plano y empieza a subir las cortinas para que el público pueda ver mejor cómo se desnudan las chicas. Es evidente que el niño conoce la fascinación que el espectador adulto tiene por el cuerpo femenino. Por esta razón, esta turbadora criatura acabará ayudando a los personajes masculinos a aproximarse a las chicas cuando estas salgan a reencontrarse con sus parejas: ellas llevan una armadura de acero para dificultar cualquier experiencia física, pero el niño da al protagonista un



*Vampiresas* 1933 (*Gold Diggers of 1933*, Mervyn Le Roy, 1933)

enorme abrelatas. Así, cuando el chiquillo ofrece el utensilio, da un codazo de complicidad al protagonista, mirando a las alturas, elevando las manos, indicando con deleite, en un popular lenguaje gestual, que lo que hay dentro de la armadura es el paraíso. Así, el niño oficia los prolegómenos de la ceremonia sexual, remarcando la experiencia extraordinaria que vivirán (evidentemente en fuera de campo) todos los personajes. Lo que llama la atención es que lo ponga en discurso una criatura. O quizás no sea tan extraño: dado que en el cine clásico de estos años la sexualidad es una actividad lúdica e infantil, un niño puede ser el conocedor de todos sus secretos, el representante máximo de la edénica inocencia liberadora de sensualidad.

\* \* \*

Pero, a partir del año 1939, con la Segunda Guerra Mundial, el imaginario del cine clásico de Hollywood da los primeros signos de apertura hacia nuevos discursos. En este sentido, vale la pena detenerse en lo que ocurre después del fundido en ne-

gro que sigue al beso en *flashback* de los amantes de *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942): el famoso beso en París entre Humphrey Bogart e Ingrid Bergman señala el instante idílico de la pasión pero, por primera vez en la historia del cine clásico, precede a unas imágenes documentales de guerra. Un montaje de distintos planos que sintetizan la invasión nazi en Francia «irrumpe», en expresión de González Requena, «de la manera más violenta en el espacio sin tiempo de la relación dual de los amantes» (1993: 96). La visualización de la satisfacción de la mujer se sustituye por la preocupación de Ingrid Bergman que, inclinada sobre un periódico, no puede soñar con su relación porque es atrapada por el tiempo presente de la guerra. La realidad se impone al paraíso: se señala al espectador que el mito del Amor y de la Sexualidad es una construcción imaginaria que choca con la desoladora Realidad. Cierto es que esta escena no cambió de repente la representación de la imaginación erótica en el cine clásico, pero se añadió a otras películas que señalaron la necesidad de expresar a Eros bajo nuevas coordenadas. De manera clara, directores como Hitchcock, Prelinger o Lang se atrevieron, en los años cuarenta, a recrear una poética sobre la sexualidad no tan interesada en celebrar sus valores paradisíacos como a insertar matices problematizadores, generando a veces una tensión entre la escritura fabuladora del pasado y la necesidad discursiva del presente, abriendo nuevos caminos a la representación de las formas del Amor, y, en todo caso, sosteniendo siempre un diálogo con la imaginación erótica de los treinta, porque la construcción sublimadora que se erigió sobre el cuerpo sexual después del *crack* del veintinueve podía transformarse poco a poco pero no desaparecer.

## CONCLUSIONES

La esencia de la imaginación erótica que se perfiló en la década de los treinta y se prolongó sustancialmente a lo largo del clasicismo fue la de sublimar desinhibidamente a Eros de la misma

forma como se había idealizado el amor. El «mito del Amor» Greta Garbo canonizó en las pantallas que la experiencia sentimental no se desligaba de la corporal. *La Divina* «puso en discurso» una sexualidad idealizada que transfiguraba el cuerpo y transmitía que la unión carnal era una vivencia extraordinaria y trascendente. De manera similar, otras actrices de los años treinta como Jean Harlow, Mae West o Marlene Dietrich sugirieron desde cierta comicidad que el amor y la sexualidad eran experiencias indistintamente paradisíacas y maravillosas.

Para elaborar este imaginario, y no ser censurados, los creadores de Hollywood ensayaron una escritura metafórica que los legisladores no problematizaron. En efecto: los censores no discutieron las posibles lecturas sexuales que las imágenes podían proporcionar. Solo persiguieron lo concreto, impulsando de forma implícita que los directores se expresaran de manera indirecta. En la misma línea, los censores fueron más permisivos si las escenas amorosas se presentaban de forma poco realista; por ello, los creadores exacerbaban la sublimación de Eros que a través de la espiritualidad o la comicidad presentaban a los amantes como si habitasen en otra realidad, desde donde era posible demostrar gestualmente el placer de la sexualidad o declarar que esta era una vivencia memorable, divertida o saludable. Eros habitaba en las pantallas, pero formaba parte del mundo ficcional; aparecía de forma intangible entre ingeniosos recursos de montaje o desde imágenes de aguda neutralidad que empujaban a los espectadores a construir *un mundo abstracto propio* sobre la sexualidad. Los legisladores favorecieron, pues, un lenguaje metafórico, una escritura indirecta y distanciada de la realidad, y los creadores del cine clásico de Hollywood demostraron su talento al construir, desde la más pura abstracción, una atrevida *puesta en discurso* de la sexualidad.

Esta fértil forma de escribir se gestó precisamente en la década de los treinta, en el momento en que los estudios intentaron que las ficciones de

la *fábrica de sueños* fueran un motor de optimismo y confianza para los espectadores. En consonancia con este mundo ordenado y luminoso, Eros brilló como un claro ente benefactor, que ofrecía poder y vitalidad. En la expresión lúdica y trascendente de la atracción continua que demuestran los cuerpos de las estrellas, los creadores de Hollywood hicieron aflorar, en el ejercicio popular de sublimar a Eros, un discurso finalmente hedonista que se levantaba poderoso y contundente, más allá de la censura. ■

## NOTAS

- \* El presente texto constituye una variación de la comunicación «Eros pese a la censura: el cuerpo femenino de los años 30 en Hollywood» presentada al congreso internacional «Cuerpos de mujeres, Imagen y Tiempo: una historia interdisciplinar de la mirada» y recogida posteriormente en Ursache, O. (coord.). *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina artística*. Turku: Universidad de Turku.
- 1 Hubo excepciones: sobre todo, en el género de *gangsters*, que se atrevió a presentar una realidad económica y social más crítica.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2006). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.
- Black, G. D. (1994). *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics and the Movies*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bou, N., Pérez, X. (2016). La censura y el código Hays. En C. F. Heredero (ed.), *Screwball Comedy. Vivir para gozar*. Donostia: Filmoteca Vasca.
- Carson, A. (2015). *Eros. Poética del deseo*. Madrid: Dioptrias.
- Cavell, S. (1999). *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Durgnat, R. (1972). *The Crazy Mirror: Hollywood Comedy and the American Image*. Nueva York: A Delta Book.
- Echart, P. (2005). *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2008). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González Requena, J. (1993). Casablanca. El film clásico. *Archivos de la Filmoteca*, 14 (segunda época), 89-105.
- Jacobs, L. (1997). *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1940*. Berkeley: University of California Press.
- Kyrou, A. (2005). *Le surréalisme au cinéma*. París: Editions Ramsay, 2005.
- Lasalle, M. (2000). *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. Nueva York: St. Martin's Press: Thomas Dunne Books, cop.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos.
- Robinson, D. (1981). *World Cinema. A Short History (1895-1980)*. Londres: Eyre Methuen.
- Sadoul, G. (1987). *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI.

## LA PUESTA EN DISCURSO DE LA SEXUALIDAD EN EL CINE CLÁSICO DE HOLLYWOOD

### Resumen

¿Qué discurso erótico esconden las películas optimistas, aparentemente conservadoras del clasicismo, sobre todo las de los años treinta en Hollywood? El presente artículo responde a esta pregunta, teniendo en cuenta que el sexo no podía aparecer de manera directa en la pantalla, sobre todo después de la imposición definitiva del Production Administration Code en 1934; por ello, se estudian los elementos gestuales de los actores, las frases de guion o la puesta en escena que se encuentran antes y después del fundido a negro que elide la escena sexual. Desde un lenguaje metafórico, los creadores de Hollywood elaboraron un imaginario erótico que exaltaba de forma vitalista, lúdica y desproblematizada la experiencia física y sensual de los amantes.

### Palabras clave

Imaginación erótica; metáfora; cine clásico de Hollywood; *stars*.

### Autor/a

Núria Bou (Barcelona, 1967) es profesora y directora del Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos en el Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra. Es autora de *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) y *Diosas y tumbas* (2004). En los libros colectivos *Políticas del deseo* (2007) o *Las metamorfosis del deseo* (2010) se encuentra su principal línea de investigación: la representación del imaginario erótico femenino en el cine mudo y sonoro de Hollywood. Es la investigadora principal del proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad «Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora» y en 2018 coordinó con Xavier Pérez el libro *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España. Italia y Alemania (1939-45)*. Contacto: nuria.bou@upf.edu

### Referencia de este artículo

Bou, N. (2019). La puesta en discurso de la sexualidad en el cine clásico de Hollywood. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 19-32.

## THE MISE-EN-DISCOURS OF SEXUALITY IN CLASSICAL HOLLYWOOD CINEMA

### Abstract

What erotic discourse underlies the optimistic, seemingly conservative films of classicism, especially those of 1930s Hollywood? This article responds to this question by taking into account that sex could not appear directly on the screen, especially after the definitive imposition of the Production Administration Code in 1934. With this in mind, I focus on the gestures of the actors, the dialogue and the mise-en-scene before and after the fade to black that signals the omission of the sexual scene. Through metaphorical language, Hollywood's creators developed erotic imagery that exalted the physical and sensual experience of lovers in a vital, playful and unproblematic way.

### Key words

Erotic Imagination; Metaphor; Classical Hollywood Cinema; Stars.

### Author

Núria Bou is professor and director of the Master's program in Contemporary Film and Audiovisual Studies in the Department of Communications at Universitat Pompeu Fabra. She is the author of *La mirada en el temps* (1996), *Plano/Contraplano* (2002) and *Diosas y tumbas* (2004). The anthologies *Políticas del deseo* (2007) and *Las metamorfosis del deseo* (2010) feature her main line of research: the representation of the erotic female imaginary in Hollywood silent and sound films. She is the principal investigator for the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness R&D project "Representaciones del deseo femenino en el cine español durante el franquismo: evolución gestual de la actriz ante la coacción censora" ["Representations of Female Desire in Spanish Cinema during the Franco Era: Evolution of Gestures of the Actress under Censorial Coercion"], and in 2018 she coedited the book with Xavier Pérez *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España. Italia y Alemania (1939-45)*. Contact: nuria.bou@upf.edu

### Article reference

Bou, N. (2019). The *Mise-en-discours* of Sexuality in Classical Hollywood Cinema. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 19-32.

Edita / Published by



Licencia / License



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



# LA MÚSICA POPULAR ANTES Y DESPUÉS DEL CÓDIGO HAYS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

RAMÓN SANJUÁN

La censura es un ingrediente clave para comprender cómo se hicieron las películas durante la era de los estudios, y es esencial en cualquier análisis de su contenido o estructura.

(BLACK, 2012: 16)

## **TAKE ME OUT TO THE BALL GAME**

En la parte final de *Una noche en la ópera* (*A Night at the Opera*, Sam Wood, 1935), Chico y Harpo Marx se infiltran entre los músicos de la orquesta que va a interpretar la obertura de *Il Trovatore*, la ópera escrita por Giuseppe Verdi en 1853 (Figura 1). Tras unos ingeniosos gags visuales protagonizados por los cómicos que ridiculizan la figura del director de orquesta y retrasan el comienzo de la representación, la obra del compositor italiano comienza a sonar. Sin embargo, unos instantes después la música de Verdi se transforma en *Take Me Out to the Ball Game*, una conocida canción del ámbito del Tin Pan Alley<sup>1</sup> que había sido escrita por Jack Norworth y Albert von Tilzer en 1908, y cuya partitura los Marx habían introducido en los

atriles de los intérpretes. De esta forma, los cómicos arruinan la representación musical operística ante la mirada atónita y ultrajada del director de orquesta y de los distinguidos espectadores que asisten a la representación. Sin embargo, el elemento más significativo reside en el hecho de que la música de von Tilzer transforma el foso orquestal en un escenario deportivo sobre el cual Chico y Harpo juegan al béisbol, utilizando un violín a modo de bate (Figura 2), mientras que Groucho aparece en la platea ataviado como un vendedor de cacahuetes.

Glenn Mitchell defiende que los hermanos Marx no se muestran especialmente interesados en la música operística, sino en su potencialidad como objeto de parodia (2006: 165). Pero, en esta ocasión, los Marx no están parodiando *Il Trovato-*



Figura 1. Chico, realizando su famoso “toque pistolero” entre los músicos de la orquesta

re, sino que están reivindicando un sustrato cultural que el cine realizado bajo las directrices del restrictivo código Hays les estaba arrebatando. De alguna forma, las notas de *Take Me Out to the Ball Game* accionan los viejos resortes de una cultura que se configuró durante la época de los teatros de vodevil, codificando el significado expresivo o paródico a partir de su interacción con la letra de las canciones populares<sup>2</sup> cuyos estribillos cantaban también los espectadores durante la representación. De hecho, *Take Me Out to the Ball Game* había sido presentada en los viejos teatros, a modo de *canción ilustrada*<sup>3</sup>, acompañada de la proyección de unas imágenes alusivas a su contenido narrativo<sup>4</sup>.

Rick Altman defiende que las canciones y los films ilustrados fueron determinantes en la configuración del significado expresivo fílmico por cuanto ayudaron a comprender la narrativa visual discontinua del cine (Altman, 2004: 112). Sin embargo, la consolidación del cine industrial y sus aspiraciones artísticas y morales, plasmadas en el código Hays, acabaron marginando estas prácticas, destruyendo uno de los pilares fundamentales de la comedia marxiana. La protagonista de la canción de von Tilzer no quiere que su novio la



Figura 2. Harpo golpea con su violín la pelota de béisbol que le ha lanzado Chico

lleve al teatro, pues prefiere ir a ver un partido de béisbol. Y es precisamente esto lo que proponen Chico y Harpo subvirtiendo la representación de *Il Trovatore*: quieren transformar el teatro en un estadio deportivo y recuperar su cultura identitaria. En este sentido, aunque algunos estudios, como el de Grover-Friedlander (2002), centran el interés de la parte final de *Una noche en la ópera* en la influencia de la representación visual propia del cine mudo, el elemento más decisivo que encontramos es la confrontación entre dos formas de entender y recibir los contenidos musicales en el cine.

## DE LOS TEATROS DE VODEVIL A LAS SALAS CINEMATográfICAS

Antes de su debut cinematográfico los Marx habían atesorado una experiencia de más de veinte años en los escenarios del vodevil, un espectáculo teatral que aglutinaba diferentes tradiciones escénicas del siglo XIX en las que la música desempeñaba un importante papel. Un buen número de los gags cómicos que encontramos en sus películas fueron creados y perfeccionados durante sus años

de giras teatrales. Así mismo, sus dos primeros films, realizados en Nueva York, *Los cuatro cocos* (The Cocoanuts, Robert Florey y Joseph Santley, 1929) —con música de Irving Berlin y libreto de George S. Kaufman y Morrie Ryskind— y *El conflicto de los Marx* (Animal Crackers, Victor Heerman, 1930), corresponden a sendas adaptaciones de dos comedias musicales que habían presentado en los teatros de Broadway unos años antes.

---

**EL HUMOR CINEMATográfico DE LOS HERMANOS MARX NO PUEDE COMPRENDERSE SIN UN SISTEMA DE REFERENCIAS SOCIOCULTURALES CONFIGURADO DURANTE LOS AÑOS DE SU TRAYECTORIA TEATRAL A PARTIR DE UNAS TRADICIONES POPULARES EN LAS QUE LA MÚSICA JUEGA UN PAPEL DECISIVO**

---

La trayectoria de los hermanos Marx abarca unos años decisivos en la escena teatral, marcados por el avance imparable del medio cinematográfico. Groucho había debutado, sin demasiado éxito, con apenas quince años en la compañía *Leroy's Touring Vaudevil Act* (Marx, 1996: 55) y antes de 1910 Minnie Marx ya había formado *The Four Nightingales*, una compañía familiar a la medida de sus hijos. Al igual que otros cómicos que vivieron la época dorada en los espectáculos de variedades, los Marx tuvieron que adaptarse a los nuevos tiempos y acabaron trabajando en el cine en los años en los que el vodevil comenzó su decadencia. De esta forma, el humor cinematográfico de los hermanos Marx no puede comprenderse sin un sistema de referencias socioculturales configurado durante los años de su trayectoria teatral a partir de unas tradiciones populares en las que la música juega un papel decisivo. Las situaciones cómicas, los juegos de palabras, el humor satírico y los contenidos musicales presentes en sus films

solo se pueden entender de una forma plena desde esta perspectiva. De hecho, en el contrato que los Marx firmaron en 1930 con la Paramount para realizar sus siguientes tres películas —*Pistoleros de agua dulce* (Monkey Business, Norman Z. McLeod, 1931), *Plumas de caballo* (Horse Feathers, Norman Z. McLeod, 1932) y *Sopa de ganso* (Duck Soup, Leo McCarey, 1933)— se expresaba con claridad la necesidad de incluir los números musicales como parte indisoluble de su humor.

Los Artistas [...] aceptan reservar su tiempo y atención y dedicar sus mayores talentos y habilidades a interpretar los papeles asignados a ellos por la Corporación [la Paramount] en dichas producciones y a hacer números musicales, de comedia, pantomima y baile y sus especialidades junto con el diálogo y otras cosas necesarias que las respectivas partes requieran [...] (Louvish, 2001: 231).

Sin embargo, la consolidación del llamado código Hays disminuyó en gran medida la importancia de los contenidos musicales en la codificación del significado simbólico y expresivo. Esta situación se acrecentó a partir del contrato con la Metro Goldwyn Mayer firmado a través de Irving Thalberg. El joven productor había representado a la compañía durante las negociaciones previas a la aceptación del código Lord-Quigley en febrero de 1930 (Black, 2012: 56-57) y, a pesar de sus discrepancias sobre las temáticas que no se podían abordar según este reglamento (Black, 2012: 62), acabó respetando el código y reorientando la carrera de los Marx hacia su etapa más exitosa, antes de su inesperado fallecimiento en 1936. Según Gehring, la *fórmula Thalberg* se estructuraba a partir de un argumento creíble, construido sobre la base de una historia de amor que interesase a las mujeres porque el «cinismo antisocial y el carácter a veces mujeriego, a veces misógino, de los cómicos de la Depresión como W. C. Fields y los hermanos Marx no les granjeaba precisamente la simpatía de la mayoría de las mujeres» (Gehring, 1997: 72).

Sin embargo, la *fórmula Thalberg* desnaturalizó las bases del humor marxiano y afectó de una

forma determinante a los contenidos musicales. Tras *Un día en las carreras* (*A Day at the Races*, Sam Wood, 1937) la trayectoria de los Marx entró en un prolongado declive y ninguno de sus últimos films tuvo el éxito esperado. En 1938 la RKO produjo *El hotel de los líos* (*Room Service*, William A. Seiter, 1938), un film, realizado a partir de una obra teatral, que no incluía ningún contenido musical. Kanfer defiende que los hermanos Marx habían perdido el ritmo propio del vodevil.

Lo que en escena debía parecer cómico e incoherente se echa a perder a base de primeros planos y de limitar su comicidad a gestos y muecas incoherentes mientras todo cae a trompicones desde el *vaudeville* a una película burlesca de poca categoría (Kanfer, 2006: 380).

En este sentido, los numerosos estudios realizados sobre la trayectoria artística de los hermanos Marx —Gehring (1997), Kanfer (2006), Louvish (1999), Mitchel (2006), entre otros— no han incidido en la decisiva relevancia en la configuración del humor marxiano de los contenidos musicales procedentes del vodevil, ni tampoco en los cambios expresivos en torno a la música propiciados por la implantación del código Hays. Esta infravaloración de la cultura popular, y de forma especial de los contenidos musicales, ha sido un lugar común a lo largo de la historia del cine. Philip Tagg defiende que durante muchos años se ha creído que lo divertido nunca podía ser serio —y que lo serio nunca era divertido— y se han despreciado las estructuras formales simples por considerarlas insustanciales o intrascendentes (Tagg, 2015). En este sentido, Rick Altman demuestra que en la investigación sobre la música en el cine se han aplicado ciertos criterios de una forma retroactiva y errónea (Altman, 2004: 193). A lo largo de este trabajo pretendemos demostrar cómo la implantación del Código Hays, y su aspiración a una consideración artística del cine, propició también una revisión del pasado, enfocada a consolidar ese discurso, una revisión que supuso la marginación de los elementos culturales de carácter popular.

## **BASES MUSICALES DE LOS HERMANOS MARX**

---

Además de aprender a tocar diversos instrumentos de forma autodidacta, los hermanos Marx demostraron a lo largo de su carrera sus amplios conocimientos sobre las tradiciones y los géneros musicales del ámbito popular. Goddard Lieberson afirmaba, por ejemplo, que Groucho podía «repetir versos enteros», e incluso «la música, compás por compás», de las operetas de Gilbert y Sullivan (Chandler, 2006: 324). Los estilos o géneros musicales que encontramos en las películas protagonizadas por los Marx son muy variados y representan, así mismo, su forma de entender este repertorio. Aunque, por motivos comerciales, predominan las canciones del ámbito del Tin Pan Alley, también son frecuentes los números de comedia musical, algunas canciones tradicionales, obras corales en estilo *babershop quartet*, o incluso obras de la tradición instrumental y operística centroeuropea tratadas de una forma paródica o *burlesque*. Tampoco faltan referencias a la cultura afroamericana, como las que encontramos en *Un día en las carreras*. Desde esta perspectiva, no podemos considerar los contenidos musicales presentes en el cine marxiano como hechos aislados en sí mismos, sino como una «ventana hermenéutica» (Kramer, 2011: 27) que nos permite valorar e interpretar esas músicas como un elemento decisivo de un amplio sustrato cultural. Los primeros films de los hermanos Marx, en este sentido, continúan con una tradición cultural creada durante los años del *minstrel show* y del vodevil, una tradición en la cual la música desempeña un papel decisivo. Sin embargo, las limitaciones morales y artísticas impuestas por el código Hays acabarán propiciando, en su cine, la paulatina desaparición de esta forma de expresión artística y cultural.

## **EL CÓDIGO HAYS Y EL DESPLAZAMIENTO DE LA MÚSICA POPULAR**

---

Samuel Lionel Rothafel, «Roxy», presumía de que el Strand, un cine con un aforo de 3.500 especta-

dores inaugurado en 1914, ofrecía «una buena película, una hora y cuarto de entretenimiento y, además, una orquesta de primera, y todo por el mismo precio» (Black, 2012: 30). En los años anteriores, las salas *nickelodeon* habían presentado unas proyecciones fílmicas con una destacada presencia de la cultura popular. Rick Altman defiende que en estas pequeñas salas, que funcionaron entre 1905 y 1915, también se representaban canciones ilustradas y números de vodevil (Altman, 2004: 181). Sin embargo, Rothafel intentó equiparar las salas de cine con el esplendor de los grandes teatros de ópera europeos para convertir las proyecciones en una experiencia artística que necesitaba una música orquestal grandiosa en sonoridad y colorido dramático (Altman, 2004: 275). En este contexto, las formas de la cultura popular no parecían tener cabida. De alguna forma, los grandes *picture palaces* propiciaron la fragmentación entre un cine elitista de aspiraciones artísticas y los contenidos populares de los viejos teatros de vodevil.

Por otra parte, y en un proceso equiparable al que puso en marcha Tony Pastor con sus programas de *vodevil educado* a partir de 1881 en su teatro de la calle 14, el cine de los años veinte intentó resolver la contradicción entre una representación suntuosa y respetable y unas temáticas desinhibidas, construidas desde el prisma del idealismo de la *era del jazz*. «La *flapper*, el gánster, el bar clandestino, la nueva mujer, las actitudes liberales hacia el sexo, el matrimonio y el divorcio se convirtieron en temas habituales en la industria cinematográfica» (Black, 2012: 38), unos temas que también encontramos en el primer cine de los hermanos Marx.

El auge de grupos conservadores, y los defensores de la integridad moral, bajo la presidencia de Warren Harding en los años de la posguerra, se materializó en diferentes intentos de regulación del contenido cinematográfico, que culminaron con la aprobación del llamado código Hays en febrero de 1930. Este código de autorregulación, redactado en realidad por Martin Quigley, director

de la revista *Exhibitors Herald-World*, y por el padre Daniel Lord (Black, 2012: 48-51), no se hubiese podido implantar sin un sistema de producción y exhibición controlado por unas grandes productoras que ejercieron su poder a través de «monopolios verticales a gran escala, dirigidos con mano de hierro», unos monopolios «que producían, distribuían y exhibían películas» (Black, 2012: 37). Entre los firmantes del código se encontraba Irving Thalberg, el joven jefe de producción de la Metro Goldwyn Mayer que muy poco tiempo después contrataría a los hermanos Marx para realizar uno de sus films más exitosos: *Una noche en la ópera*.

Las referencias musicales en el código Hays son escasas. Solo encontramos observaciones en contra de las danzas «que atentan contra la decencia», y son consideradas como inmorales aquellas que «sugieren o representan actos sexuales» o las concebidas «para excitar la reacción emocional del público, así como las que incluyen movimientos de los pechos o excesivos movimientos corporales con los pies fijos» (Black, 2012: 330). Al margen de las danzas, los contenidos musicales no parecían preocupar demasiado a los creadores del código. Sin embargo, las justificaciones que encontramos en el preámbulo del texto revelan, de una forma incuestionable, cuál era la consideración de la música a la que se aspiraba y qué papel debía desempeñar en el cine.

Según la redacción de Lord-Quigley, en el Título II del Preámbulo, tras afirmar que el cine es un *arte*, podemos leer: «El arte puede ser *moralmente bueno* y elevar a los seres humanos a niveles más altos, como lo han hecho la música, la gran pintura, la auténtica literatura de ficción, la poesía y el teatro» (Black, 2012: 325). Desde esta perspectiva, la música en el cine no puede ser un mero entretenimiento, sino que debe cumplir una función trascendental, dentro de los principios morales reflejados en el código. En el siguiente apartado—Título III, epígrafe A—, se aclara que «hay distintos tipos de música, igual que de literatura y de teatro, para las distintas clases de personas» mientras que el

cine «se dirige a la vez a gentes de toda condición» (Black, 2012: 325). De esta forma, se evidencia la fractura entre lo «culto» y lo «popular» y, además, se incide en una de las cuestiones más significativas: el verdadero problema para Lord-Quigley reside en el hecho de que en el cine no es posible estratificar los contenidos culturales. Así, las músicas no trascendentes tendrían que limitarse a los teatros de variedades, o salas afines, según la condición social de sus espectadores, en lugar de proyectarse sobre una pantalla ante «gentes de toda condición». Esta idea es refrendada en el Título III, en cuyo epígrafe F se afirma que «todo lo que se puede presentar en una *pieza teatral* no puede presentarse en una película» porque «cuanto mayor es la audiencia, menor es la resistencia moral de la masa a la sugestión» (Black, 2012: 326). Lo que equivale a decir que solo la clase adinerada, educada de forma conveniente, puede resistirse a la sugestión amoral generada por las temáticas, y las músicas, propias de la *era del jazz*. Mientras que el teatro se considera un espectáculo elitista al que solo asiste una minoría selecta capaz de comprenderlo, las salas de cine se llenan cada semana de gente de toda condición, tal y como defiende Gregory D. Black:

En menos de tres décadas, esta nueva industria se había convertido en el principal entretenimiento para millones de personas de todo el mundo, a las que les hablaba de un modo jamás logrado por ningún otro espectáculo popular y venciendo todas las barreras culturales, económicas, políticas y sociales (Black, 2012: 60).

Por ese motivo, los preceptos de código Hays no solo inciden en la necesidad de suprimir las temáticas amorales y ciertos números coreográficos, sino que también, aunque de forma indirecta, postulan la necesidad de unos contenidos musicales «artísticos», acordes con esa moral, que no sugestionen negativamente a los espectadores. De esta forma, la suntuosa música orquestal ofrecida por Roxy en sus proyecciones, así como las restricciones morales y artísticas impuestas por el código

Hays, a comienzos de los años treinta, propiciaron el desmantelamiento de un sistema de referencias basado en el sustrato cultural popular creado durante los años del vodevil. Sin embargo, antes de la consolidación de este código, los hermanos Marx realizaron una serie de films en los que todavía podemos valorar la importancia decisiva de los contenidos musicales populares.

## LAS MÚSICAS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

Antes de trabajar como actor, Chico Marx tocó el piano en un Beer Garden de Yorkville y acompañó las proyecciones en un cine *nickelodeon*, un trabajo que también desempeñó su hermano Harpo entre 1907 y 1908, en un cine de la calle 34, hasta que se incorporó a la compañía familiar conocida entonces como *The Four Nightingales*. El propio Harpo comenta en su autobiografía que en esas fechas su dominio del teclado era casi nulo y solo sabía tocar algunas canciones como *Waltz Me Around Again*, *Willie* y *Love Me and the World Is Mine* (Marx, 2001: 53).

Según ha demostrado Rick Altman, las llamadas canciones populares urbanas estaban muy presentes en el primer cine y contribuyeron a configurar la narrativa de las imágenes en movimiento a partir de las representaciones de las canciones ilustradas en los teatros de vodevil<sup>4</sup> (Altman, 2004: 191). A modo de ejemplo, Altman recoge las indicaciones musicales, denominadas *cue sheets*, para la producción de Thomas Edison, *A Western Romance* (Edwin S. Porter, 1910), publicadas el 15 de enero de 1910 en la revista *Kinetogram* (Altman, 2004: 223). Entre las músicas propuestas para acompañar la película, solo encontramos canciones populares como *Pony Boy*, *I'm a Bold Man* o *It's Nice to Have a Sweetheart*, entre otras, cuyos estribillos guardan una estrecha relación con el contenido narrativo fílmico.

Sin embargo, la nueva consideración artística del cine marginó las músicas de carácter popular,

reservándolas para la comedia. En 1915, un año después de la inauguración del Strand, Epes W. Sargent, crítico de los espectáculos vodevil, afirmó en la guía *Picture Theatre Advertising* publicada por *The Moving Picture World* que, «al contrario de la opinión establecida, NUNCA se ha de permitir interpretar una canción popular exitosa durante un drama» (Altman, 2004: 224). De la misma forma, ese mismo año, en *Moving Picture News*, Eugene A. Ahern defendía que en las comedias se deben utilizar canciones muy rápidas pero solo si el público las conoce previamente (Altman, 2004: 224). En este sentido, podemos suponer que antes de esas fechas las proyecciones fílmicas eran acompañadas con canciones «exitosas» cuyo contenido estaba relacionado con el argumento de la película.

El aspecto más visible de la imposición del código Hays en el cine de los hermanos Marx reside en las letras de las canciones interpretadas por Groucho. En *Hooray for Captain Spaulding*, la canción que presenta a su personaje en *El conflicto de los Marx*, el ayudante del capitán insiste en que este quiere «mujeres jóvenes y selectas y que los hombres desaparezcan» y poco después se reafirma solicitando «mujeres calientes y champagne frío». Además, en *Hello, I Must Be Going*, Spaulding aclara que tiene una moral irreprochable y que «nunca bebe, a menos que alguien pague la bebida». Estos números, escritos por Kalmar y Ruby, están influenciados por las operetas de Gilbert y Sullivan (Mitchel, 2006: 21) y representan el estilo que caracterizó a Groucho durante muchos años, influyendo en otros musicales fílmicos como *Una fiesta en Hollywood* (*Hollywood Party*, Richard Boleslawski, 1934) (Jenkins, 1992: 111). Es significativo que la versión fílmica del musical, que había sido presentado en Broadway en 1928, censurara algunas palabras, reemplazando «bums» por «tramp», o «hot» por «warm» mientras que se mantenían las peticiones de Groucho, así como las referencias al alcohol.

Tres años después, los Marx intentan recuperar el espíritu del capitán Spaulding con Rufus T.



De arriba a abajo. Figura 3. Harpo, bailando para pedir un whisky «escocés». Figura 4. Los Marx, bailando y conspirando al ritmo de *Pop! goes the Weasel*

Firefly, el personaje interpretado por Groucho en *Sopa de ganso*. Sin embargo, en esta ocasión, en el número *His Excellency is Due*, el dictador de Freedomia —en una más que probable alusión al código Hays—, prohíbe fumar, contar chistes verdes y silbar, así como mostrar placer en público. De esta forma, los juegos humorísticos basados en arquetipos sexuales o alusiones a la bebida ya no son posibles.

Pero donde más va a ser desnaturalizado el humor marxiano es en el sistema simbólico construido a partir de las referencias musicales existentes durante su trayectoria en los teatros de vodevil. En *Plumas de caballo*, en plena época de la Ley seca,

Harpo pide un whisky en un *speakeasy* clandestino imitando los pasos del famoso baile escocés *The Highland Fling* (Figura 3), mientras que Groucho pretende hacerse pasar por el capitán del barco en el que viaja como polizón en *Pistoleros de agua dulce* tarareando *The Sailor's Hornpipe* y moviéndose según los pasos de este baile. Harpo y Groucho actúan siguiendo la lógica del vodevil, una lógica en la que una gorra y una canción equivalen a un disfraz perfecto.

Este sistema de codificación a partir de la identidad cultural también puede ser utilizado para llamar la atención sobre los extraños. En *Los cuatro cocos*, por ejemplo, los Marx se confabulan para desenmascarar a los verdaderos ladrones de las joyas de Mrs. Potter tarareando y bailando *Pop Goes the Weasel* (Figura 4) una canción de cuna de origen inglés que utilizaban los obreros *cockneys* para protegerse de los intrusos que también podemos encontrar en *Sopa de ganso* (*Pop Goes the Weasel*. Nursery Rhymes Lyrics and Origins, 2017). Los códigos musicales de este tipo solo funcionan si quienes ejercen el poder no participan de este sustrato cultural. En *Pistoleros de agua dulce* un oficial intuye, ante la incredulidad del capitán del barco, que hay cuatro polizones a bordo porque les ha escuchado cantar *Sweet Adeline* a la manera del *barbershop quartet*, un estilo muy popular en los teatros de vodevil entre 1890 y 1910. *Sweet Adeline*, según defiende Thomas S. Hischak,

era un estándar de los cuartetos *barbershop* (Hischak, 2002: 347). Los contenidos musicales populares resultan, pues, decisivos en la codificación expresiva conformada durante los años del vodevil y que encontramos todavía en el primer cine de los hermanos Marx. El capitán del barco nunca podría haber descubierto a los polizones por cuanto desconoce esta tradición cultural.

## NÚMEROS MUSICALES Y COREOGRAFÍAS

Por otra parte, la puesta en escena de los números musicales también experimenta un retroceso a partir de la implantación del código moral. En *Los cuatro cocos*, la primera película de los hermanos Marx, encontramos a unos personajes que superan sus inhibiciones a través de la música, algo que no volveremos a encontrar en el resto de su filmografía. Polly Potter, el personaje interpretado por Mary Eaton, se ve obligada a renunciar a sus deseos amorosos. Polly está enamorada de Bob Adams, un empleado del hotel en el que discurre la acción, mientras que su madre quiere esposarla con un rico heredero. A lo largo de la película la joven es incapaz de rebelarse contra los designios de su madre o de enfrentarse a ella. Sin embargo, en los números musicales Polly declara su amor hacia Bob cantando *When My Dreams Come True* y muestra abiertamente su deseo sexual en una coreografía construida a partir de *When The Monkey*

Figura 5. Polly Potter, bailando *When The Monkey Doodle-Do*



Figura 6. Vivien Fey en *Un día en las carreras*



*Doodle-Do*, una canción escrita por Irving Berlin en la que encontramos ritmos provenientes de bailes muy famosos en la época como el Turkey Trot, el Grizzly Bear o el Bunny Hug» (Magee, 2012: 115). La coreografía desarrollada sobre esta canción, según los preceptos del código Hays, «atenta contra la decencia» por sus movimientos y por cuanto la protagonista llega incluso a mostrarnos su ropa interior (Figura 5). Polly es lo que Gregory D. Black denomina una *flapper*, una joven que llevaba faldas cortas y «bailaba el charlestón» (Black, 2012: 38). Sin embargo, Polly Potter solo es una *flapper* cuando interpreta un número musical, cuando libera a través de la música sus deseos reprimidos. En el resto del film se muestra como la virginal *chica de la casa de al lado* que asume de forma respetuosa los designios de su progenitora. En este sentido, la música popular influenciada por los ritmos afroamericanos simbolizaba en los años veinte las aspiraciones de los jóvenes deseosos de liberarse de los corsés sociales. Polly pertenece a la alta sociedad y no muestra ningún reparo en dejarse seducir por estas músicas. De forma significativa, Irving Berlin, el compositor de la partitura de la versión teatral de *Los cuatro cocos*, entendía el vodevil como un punto de encuentro para la desinhibición y para la expresión contracultural frente a la moral victoriana imperante (Hamm, 1997:27-29).

Tras la consolidación del código Hays, los números musicales se muestran de una forma mucho más suntuosa a nivel visual, pero desprovistos de esta significación metanarrativa. En *Un día en las carreras*, la segunda película producida por la Metro Goldwyn Mayer para los Marx, encontramos dos secuencias musicales muy significativas. La primera de ellas discurre en un distinguido y ostentoso balneario en el que se presenta una gala musical denominada «Water Carnival». El primero de los números, *Blue Venetian Waters*, es interpretado por Gil Stewart, el novio de Judy Standish (Maureen O'Sullivan), mientras ella le contempla desde la distancia. A partir de la implantación del código, las protagonistas femeninas son castradas

en el sentido musical, ya no cantan ni expresan sus deseos a través de la música, sino que se limitan a atender las peticiones manifestadas por sus parejas, quienes intentan utilizar el poder sugestivo de la música para conquistarlas o para reconciliarse con ellas. En este sentido, Judy Standish representa el ideal femenino expresado de forma implícita en el código Hays<sup>5</sup>.

A continuación, la bailarina Vivien Fay y un nutrido cuerpo femenino de baile despliegan una virtuosística coreografía sobre unas plataformas situadas sobre un lago. Desconocemos cuáles son las motivaciones personales de Fay para realizar este número, por cuanto ella no interpreta a ningún personaje de la película, solo es una artista invitada. Ya no encontramos ritmos o pasos de baile de influencia afroamericana, sino evoluciones cercanas al *ballet* clásico (Figura 6). La música ya no es utilizada para vehicular los deseos reprimidos de los protagonistas, sino que solo es un entretenimiento para ser visto, más que para ser escuchado. La música pierde así su capacidad comunicativa para transformarse en un goce estético visual. Y es precisamente a esta peculiaridad a la que alude Theodor W. Adorno cuando habla del concepto de «regresión de la escucha». Para el pensador alemán, la «regresión de la escucha» alude a una doble pérdida. No solo se ha perdido la voluntad de elegir aquello que se escucha, sino que también se ha perdido la capacidad del conocimiento consciente de la música. En este sentido, esta «regresión» niega en último término toda posibilidad de conocimiento (Adorno, 2009: 34).

El placer del instante y de la fachada policroma se transforma en el pretexto para dispensar al oyente de pensar sobre el todo, cuya exigencia está contenida en el auténtico escuchar; y el oyente se transforma, al igual que su mínima resistencia, en un comprador que todo lo acepta (Adorno, 2009: 19).

Algo similar ocurre con las *specialities*, los números instrumentales de Harpo y Chico contruidos mediante paráfrasis de exitosas canciones de la época. Si en un primer momento la letra de es-

tas canciones guarda una estrecha relación con el argumento del film en el que se incluyen, al final acabarán convirtiéndose en meras piezas acrobáticas de las que solo interesa, y solo se percibe, el contenido visual<sup>6</sup>.

## EL SUSTRATO MUSICAL ÉTNICO

En la parte final de *Un día en las carreras* encontramos un gran número musical antagónico, ambientado en una plantación sureña. De hecho, el juego de palabras presente en el título del film hace referencia a este contexto social, por cuanto también lo podríamos traducir como «Un día en

De arriba a abajo. Figura 7. La plantación sureña en la que se interpreta *Tomorrow is Another Day*. Figura 8. Ivie Anderson, bailando Lindy Hop



las razas». La canción *Tomorrow is Another Day* con la que comienza esta gran secuencia se transforma en un homenaje a las músicas multiétnicas que integran este sustrato cultural (Figura 7). De esta forma, la estética del Tin Pan Alley deja paso a fragmentos de música góspel, espirituales afroamericanos —como el arreglo de *All God's Children Got Wings* interpretado por Ivie Anderson—, swing, jungle music o incluso un número coreográfico en estilo Lindy Hop con músicos y bailarines procedentes del Cotton Club (Figura 8), una sala de Nueva York que los Marx solían frecuentar (Cohen, 2010: 56). Además, la forma de combinar estos números está influenciada de forma directa por la llamada *afterpiece* de los *minstrel shows*, el espectáculo de entretenimiento más popular en Norteamérica entre los años 1840 y 1880, antes de la llegada del *vodevil educado* de Tony Pastor. El *afterpiece* era la tercera y última parte de estos *shows* y consistía en un popurrí de canciones y danzas, entrelazadas con pequeños diálogos, ambientada en una plantación sureña (Jones, 2003: 28-29). Los Marx, pues, realizan un homenaje a la tradición *minstrel* en *Un día en las carreras*, llegando incluso a pintarse las caras de negro, a la manera de los llamados *blackface*, para intentar ocultarse de la autoridad. Sin embargo, al contrario de lo que sucedía en los *minstrels*, el tratamiento de la cultura afroamericana es en todo momento respetuoso y no determinista, en la estela del llamado Renacimiento de Harlem y de los musicales *Show Boat* (Jerome Kern y Oscar Hammerstein II, 1932) o *Porgy and Bess* (DuBose Heyward, Ira Gershwin y George Gershwin, 1935), dos obras estrenadas en los años previos a *Un día en las carreras*.

Aunque el cine de los años treinta venciera «todas las barreras culturales, económicas, políticas y sociales» (Black, 2012: 60), lo cierto es que esa nueva industria acabó marginando las músicas que conformaban el sustrato cultural creado durante el siglo XIX. En *Un día en las carreras*, la clase adinerada asiste a una suntuosa y sublime velada musical en la que la estética visual predo-

mina sobre el contenido musical, mientras que los desheredados rememoran las viejas músicas populares cantando y bailando en los campos de algodón. Una fragmentación cultural que no hubiese sido posible en el mundo representado en *Los cuatro cocos*, apenas ocho años antes. Polly Potter, la adinerada protagonista de este film, se hubiese sumado, con toda probabilidad, a las coreografías del número musical afroamericano de *Un día en las carreras*. Y esta es otra de las claves fundamentales para comprender el cambio en el paradigma musical consolidado con el código Hays. En los años del vodevil, los espectadores coreaban los estribillos de las canciones ilustradas, cuyo texto era proyectado también sobre la pantalla, tal y como podemos leer en una nota de prensa sobre Tony Pastor publicada en 1908 («Tony Pastor ill...», 1908), una práctica que también encontramos en las salas *nickelodeon*. De hecho, Harpo refiere una anécdota, acaecida durante los meses que trabajó como pianista en una de estas salas, en la que relata cómo los espectadores realizaban peticiones sobre las músicas que querían escuchar, o cómo una dama incluso le llegó a solicitar que tocara *Love Me and the World Is Mine* un poco más aguda para poder cantarla (Marx, 2001: 67). De alguna forma, los espectadores del primer cine se comportan como los protagonistas del número *minstrel* de *Un día en las carreras*, participando en la música, formando parte de la representación. En un sentido contrario, Hays aspiraba a que las proyecciones, como hecho artístico, se contemplasen en silencio, tal y como Judy Standish observa a Tony cantar en el balneario cuando se pone en escena «Water Carnival», pero también al igual que sucede en el granero situado en los campos de algodón donde espera a que concluya el gran número multiétnico. En este sentido, Judy no solo representa al nuevo ideal de mujer, sino que también enseña a los espectadores cómo se debe contemplar la música. Por el contrario, los hermanos Marx simbolizan el viejo paradigma musical que acabará extinguiéndose, al igual que el vodevil, a lo largo de los años treinta.

## LA CASTRACIÓN MUSICAL FEMENINA

Las películas protagonizadas por los hermanos Marx entre 1931 y 1937 muestran diversos ejemplos de este cambio de paradigma musical. En *Pistoleros de agua dulce*, la pareja protagonista, conformada por Zeppo Marx y Mary Helton, ya no interpreta *Just One More Chance*, la canción que pretende simbolizar su relación amorosa, sino que solo escuchamos esta obra fragmentada, por debajo de los diálogos, en una versión instrumental que resulta difícil de reconocer. Pero la escena más representativa de *Pistoleros de agua dulce*, con relación a las prohibiciones impuestas por el código moral, la encontramos en el camarote de Lucille, la esposa del mafioso Alky Brigs; una escena que parece estar escrita para denunciar y ridiculizar la moral impuesta por este código. Alky, interpretado por Harry Woods, deja a su mujer encerrada mientras se marcha a concretar unos negocios algo turbios. En esos momentos, Groucho Marx se cuela en el camarote conyugal, huyendo del oficial que le persigue, y no tarda en intentar seducir a la joven. Tras intercambiar unas palabras, Lucille (Thelma Todd) se muestra confiada y hace partícipe al cómico de sus deseos: «Quiero diversión, quiero chachachá». En ese instante, Groucho se incorpora rápidamente de la cama en la que se había tumbado y, cogiendo una guitarra que aparece de forma inverosímil —según la lógica del vodevil—, comienza a interpretar una pieza sobre la que Lucille se marca unos pasos de baile (Figura 9). Sin embargo, Groucho interrumpe su interpretación de una forma abrupta y prosigue la conversación como si nada hubiese pasado. Esta situación se vuelve a repetir en otra ocasión, sin que el chachachá llegue nunca a materializarse. De esta forma, la atractiva Lucille Briggs, insatisfecha con la atención que le presta su marido, ya no puede bailar como lo hacía Polly Potter en *Los cuatro cocos*, ya no puede mostrar abiertamente sus deseos sexuales a través de su lenguaje corporal. Lucille ya no puede aspirar a ser una *flapper*, sino que debe permanecer encerrada



Figura 9. Lucille baila mientras Groucho la acompaña con la guitarra

en su camarote, esperando a su marido, mientras este realiza sus negocios. Esta castración de la energía vital también la encontramos en lo referente a las tradiciones culturales provenientes del mundo del vodevil. En la parte central de la escena, Lucille intenta rebelarse contra esta situación injusta: «Quiero viajar. Quiero hacer cosas. Quiero libertad y quiero justicia»; y justo en ese instante Groucho reacciona, tarareando los primeros compases de *I Wish I Was in Dixie's Land*, una canción escrita en 1859 por Daniel Decatur Emmett y popularizada por los Bryant's Minstrels al incluirla en el *walk around* de su espectáculo (Hischak, 2002: 84-85). Tras la Guerra Civil norteamericana, *Dixie's Land* se convirtió en un símbolo que reflejaba la añoranza por un pasado idealizado, propiciando así una identificación sonora con la lucha romántica y desigual por las causas perdidas. Los Marx habían utilizado la obra de Emmett desde sus primeros años en los circuitos de vodevil. De hecho, Harpo deja entrever en su autobiografía, con respecto a una actuación en el año 1912 con la obra *Fun in Hi Skule*, que utilizaban *Dixie* cuando las cosas no iban bien sobre el escenario: «[c]ogimos las mandolinas y empezamos con "Peasie Weasie". Nunca nos habíamos divertido tanto ni habíamos recibido una ovación semejante. Salimos a saludar siete veces y no hubo necesidad de que nadie cantase "Dixie"» (Marx, 2001: 96).

El significado simbólico de *Dixie's Land* se muestra de una forma inequívoca en *Los cuatro cocos* cuando los Marx deciden confabularse para desenmascarar a los auténticos ladrones de las joyas de Mrs. Potter, demostrando así la inocencia de Bob



Figura 10. Groucho y Lucille bailan un tango

Adams. Groucho, Harpo y Chico no solo tararean esta vieja canción, sino que la representan de forma visual, a modo de *tableau*, inspirándose en la pintura *The Spirit of 76*, realizada por Archibald MacNeal Willard en 1875. De esta forma, los Marx simbolizan la lucha por los ideales y por la justicia a través de la combinación de una canción y de una imagen visual, de forma análoga al método que utilizan para disfrazarse. Sin embargo, esa lógica vodevilesca ya no tiene cabida en *Pistoleros de agua dulce*. La canción de Emmet solo llega a ser insinuada por Groucho a modo de un viejo resorte accionado por las palabras de Lucille, mientras que para ella resulta un lenguaje totalmente incomprensible. En cualquier caso, la escena concluye con un número musical: tras un ingenioso intercambio de palabras con doble sentido y una excursión conjunta por el interior del armario, para ocultar aquello que el código no permite mostrar, Groucho y Lucille acaban bailando un tango (Figura 10). Sin embargo, el contenido erótico o transgresor de este baile entre dos desconocidos se diluye, ya que el sentido cómico de la coreografía pasa a ocupar el primer plano de significación. La música del tango no permite a Lucille mostrar abiertamente sus deseos, sino que se utiliza como acompañamiento sonoro de una serie de gags visuales coreografiados con gran detalle.

## DE LA ÓPERA COMO BURLESQUE A LA SUBVERSIÓN OPERÍSTICA

Por otra parte, en el cine de los hermanos Marx también encontramos parodias de conocidos nú-

meros operísticos, en la estela de los números *burlesque* propios del vodevil. Al margen de las citas puntuales presentes a lo largo de su filmografía, la parodia operística más lograda de los Marx es la que realizan en la parte final de *Los cuatro cocos* sobre la ópera *Carmen* de Georges Bizet, a imitación de la protagonizada por Charles Chaplin en 1915. Los Marx construyen el número *I Want My Shirt* reutilizando la música de *L'amour est enfant de bohème* y de la *Canción del torero*. En esta parodia, ambientada en un patio sevillano, participan todos los personajes del film, incluyendo a los representantes de la ley, disfrazados a modo de toreros o de supuestas damas sevillanas (Figura 11). Estos disfraces eliminan las distinciones sociales y económicas que habían caracterizado a los personajes a lo largo de la película. Los disfraces igualan a todas las clases sociales y culturales y nadie se muestra ofendido por el tratamiento cómico de la obra del compositor francés (Figura 12).

Apenas seis años después, en *Una noche en la ópera*, los Marx transforman la representación de la obertura de *Il Trovatore* en un partido de béisbol, utilizando la canción *Take Me Out to The Ball Game*, para sorpresa de los espectadores y ante el gesto ultrajado del director de orquesta, el custodio legal de la trascendencia musical. Este conflicto solo es comprensible desde un paradigma musical en el que lo *popular* y lo *culto* se han separado de forma inequívoca, en un contexto en el que unos distinguidos y pasivos espectadores, que quieren contemplar una ópera desde las cómodas butacas de un suntuoso

teatro, son molestados por unos cómicos que pretenden ser partícipes de otro tipo de representación. En esta ocasión, solo los cómicos están disfrazados, ya no es posible una cultura común.

Lawrence Kramer, uno de los máximos exponentes de la llamada *New Musicology*, defiende que el propósito de los hermanos Marx en *Una noche en la ópera* consiste en devolver este género al pueblo, a sus orígenes. Según Kramer, la ópera, expresión de la energía de la cultura popular, era propiedad de los inmigrantes italianos de clase trabajadora hasta que les fue arrebatada por los plutócratas para convertirla en un negocio destinado a la clase elitista (Kramer, 2002: 140-141). En este mismo sentido, podemos considerar que la tradición musical popular creada durante la época del vodevil en Norteamérica también representa la energía y la identidad de la clase más desfavorecida, una identidad que comenzó a ser cuestionada cuando Samuel Rothafel inauguró el Strand pretendiendo imitar, precisamente, a los grandes teatros operísticos europeos. Si en el primer cine de los hermanos Marx todavía nos encontramos muy cerca de la cultura musical del vodevil, la implantación del código Hays consolidó un nuevo paradigma musical mucho más próximo a las obras musicales centroeuropeas del siglo XIX y en el que no tenían cabida las formas culturales de carácter popular, un paradigma que coincidió en el tiempo con la llegada de toda una generación de compositores europeos que huían del nazismo y que acabarían sentando las bases musicales del llamado cine clásico norteamericano.

Figura 11. Chico, el 'pianista lituano'; Groucho el torero "excéntrico" y Harpo, con sombrero mejicano



Figura 12. El detective Hennessy, disfrazado de torero



## CONCLUSIONES

El cine de los hermanos Marx experimentó en la primera mitad de los años treinta una serie de importantes transformaciones, relacionadas con la implantación del código Hays, que afectaron de forma decisiva al carácter identitario y popular de los contenidos musicales y que conllevarían la pérdida de un sistema de relaciones expresivas y significativas creadas durante la época del vodevil. A lo largo del presente trabajo hemos mostrado algunos ejemplos de estas transformaciones que operan en diferentes direcciones, desde la supresión de los contenidos sexuales y ofensivos en las letras de las canciones hasta la reconversión de los números coreográficos en un vacío espectáculo visual. Estos cambios evidencian una transformación estructural mucho más profunda que desembocaría en la consolidación de un sistema patriarcal y elitista en el que los personajes femeninos dejan de expresarse a través de la música para asumir un rol pasivo, atento a los deseos masculinos.

Sin embargo, los estudios realizados en torno a las consecuencias que provocó la imposición del código en la producción cinematográfica no suelen incidir en las decisivas transformaciones que experimentaron los contenidos musicales provenientes del ámbito popular. De hecho, el mayor éxito del código Hays consistió en (re)construir la historia del primer cine desde una perspectiva artística y cultural muy diferente a la que existía cuando se realizaron esas películas. Los estudios teóricos e históricos sobre el lenguaje cinematográfico rara vez comentan los contenidos musicales, infravalorándolos en relación con otros elementos de la narración. La música se ha estudiado como un elemento externo al lenguaje fílmico, las investigaciones sobre la música en el cine suelen ignorar los contenidos musicales provenientes de la cultura popular en los primeros años del siglo XX y defienden que la música del cine se configuró desde la tradición clásica centroeuropea.

Por este motivo, creemos que es necesario revisar, en la línea de los trabajos de Rick Altman y Lawrence Kramer, la presencia de contenidos musicales provenientes del sustrato cultural popular en el primer cine sonoro, incidiendo en su importancia en la configuración del lenguaje fílmico. No debemos contemplar las músicas del primer cine desde las grandes salas cinematográficas, sino desde los teatros de vodevil y desde las pequeñas salas *nickelodeon* en las cuales el cine configuró inicialmente sus modos de representación y recepción. ■

## NOTAS

- 1 La denominación «Tin Pan Alley» fue acuñada por el compositor de canciones y periodista Monroe Rosenfeld (1861-1918), haciendo referencia al sonido simultáneo de los desgastados pianos verticales de las editoriales musicales instaladas inicialmente en la calle 14 (Taruskin, 2010: 623-624).
- 2 Nos remitimos a la definición de Philip Tagg para el concepto de «música popular»: música concebida para una distribución masiva, destinada a grupos de oyentes grandes y socioculturalmente heterogéneos que se almacena y distribuye de forma no escrita y que solo es posible en una economía industrial que la convierte en artículo de consumo sujeto a las leyes del mercado (Tagg, 2015).
- 3 Se puede visionar una reconstrucción de esta canción ilustrada a partir de las fotografías originales en Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=BZ8KTy-KiDUE>).
- 4 Antes de «perder» la voz, Harpo llegó a cantar, sin ningún éxito, durante una proyección de canciones ilustradas, sustituyendo a un cantante indispuerto (Marx, 2001: 91).
- 5 Recordemos que el vestuario de Maureen O'Sullivan en la serie de películas sobre Tarzán, en la que interpretaba a Jane, aumentó su porción textil de forma considerable a raíz de la implantación del código Hays.
- 6 La *speciality* interpretada por Chico en *Pistoleros de agua dulce*, por ejemplo, consiste en una paráfrasis

del *pizzicato* del ballet *Silvia o la ninfa de Diana* de Leo Delibes cuyo argumento recuerda a lo que sucede en la narración fílmica: un malvado (Orión/Alky Briggs) secuestra a una joven (Silvia/Mary Helton) de la que está enamorado un chico de inferior condición social (Aminta/Zeppo Marx), lo que impide la aprobación de su amor por parte de la familia de la joven. Sin embargo, en *Un día en las carreras* resulta muy complicado establecer cualquier tipo de paralelismo entre *On the Beach at Bali-Bali* y el argumento cinematográfico. En este sentido, el interés reside más bien en las piruetas acrobáticas que realiza Chico sobre el teclado, desplazando el interés de lo sonoro a lo visual. Por otra parte, Leo McCarey ni siquiera permitió la presencia de estos números instrumentales en *Sopa de ganso*.

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2009). Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha. En T. W. Adorno, *Dissonancias. Introducción a la sociología de la música* (pp. 15-50). Madrid: Akal.
- Altman, R. (2004). *Silent Film Sound*. Nueva York: Columbia University Press.
- Black, G. D. (2012). *Hollywood censurado*. Madrid: Akal.
- Chandler, C. (2006). *¡Hola y adiós! Groucho y sus amigos*. Barcelona: Fábula Tusquets.
- Cohen, H. G. (2010). *Duke Ellington's America*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gehring, W. D. (1997). *The Marx Brothers. A Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
- Grover-Friedlander, M. (2002). There ain't no Sanity Claus. The Marx Brothers at the Opera. En J. Jeongwony y R. Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema* (pp. 19-37). Nueva York: Routledge.
- Hamm, C. (1997). *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907-1914*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hischak, T. S. (2002). *The Tin Pan Alley Song Encyclopedia*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Jenkins, H. (1992). *What Made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jones, J. B. (2003). *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*. Lebanon: Brandeis University Press.
- Kanfer, S. (2006). *Groucho, una biografía*. Barcelona: RBA.
- Kramer, L. (2002). Glottis Envy: The Marx Brothers' *A Night at the Opera*. En L. Kramer, *Musical Meanings. Toward a Critical History* (133-144). Los Ángeles: University of California Press.
- (2011). *Interpreting Music*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press.
- Louvish, S. (2001). *Monkey Business. La vida y leyenda de los hermanos Marx*. Madrid: T&B.
- Magee, J. (2012). *Irving Berlin's American Musical Theater*. Nueva York: Oxford University Press.
- Marx, G. (1996). *Groucho y yo*. Barcelona: Tusquets.
- Marx, H. (2001). *¡Harpo habla!* Barcelona: Montesinos.
- Mitchel, G. (2006). *The Marx Brothers Encyclopedia*. Londres: Reynolds & Hearn Ltd.
- Pop Goes the Weasel. Nursery Rhymes Lyrics and Origins (2017). *Rhymes*. Recuperado de <http://www.rhymes.org.uk/a116a-pop-goes-the-weasel.htm>.
- Sargent, E. W. (1915). *Picture Theatre Advertising*. Nueva York: Moving Picture World Chalmers Publishing Company. Recuperado de <https://archive.org/details/picturetheatre00sarg>.
- Tagg, P. (2015). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Philip Tagg*. Recuperado de <http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>.
- Tony Pastor ill, long career ending (1908, 14 de agosto). *The New York Times*. Recuperado de <https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1908/08/14/104747903.pdf>.
- Taruskin, R. (2010). *Music in the Early Twentieth Century*. Nueva York: Oxford University Press.

## LA MÚSICA POPULAR ANTES Y DESPUÉS DEL CÓDIGO HAYS EN EL CINE DE LOS HERMANOS MARX

### Resumen

A lo largo de su trayectoria, los hermanos Marx vivieron en primera persona la transición desde los espectáculos de variedades hasta la consolidación del cine como el principal medio de comunicación de masas. En los inicios de su carrera fílmica, los Marx reelaboraron una buena parte de los números cómicos que habían perfeccionado durante su etapa en el vodevil, unos números en los que la música de carácter popular desempeñaba un papel decisivo en la configuración del significado expresivo o paródico. Sin embargo, la consolidación del código Hays a comienzos de los años treinta propició importantes cambios en su lenguaje expresivo que afectaron de forma decisiva a estos contenidos musicales. El presente trabajo muestra, desde la perspectiva de lo que Lawrence Kramer (2002) denomina «ventana hermenéutica», algunos ejemplos fílmicos que constatan el cambio de paradigma musical existente entre sus primeros films (1929-1933) y los realizados para la Metro Goldwyn Mayer en los años 1935 y 1937.

### Palabras clave

Código de Producción Cinematográfica; código Hays; Lord-Quigley; hermanos Marx; música popular; vodevil.

### Autor/a

Ramón Sanjuán Mínguez es profesor de Armonía, Análisis y Cultura audiovisual en el Conservatorio Profesional de Música de Elche. Ha publicado diversos artículos sobre las funciones expresivas y narrativas que desempeña la música dentro del lenguaje audiovisual. En la actualidad está desarrollando un proyecto de investigación en torno a la utilización de recursos expresivos cinematográficos en la filmación de la interpretación musical. Contacto: sanjuanminguez@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Sanjuán, Ramón. (2019). La música popular antes y después del código Hays en el cine de los hermanos Marx. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 33-48.

## POPULAR MUSIC BEFORE AND AFTER THE HAYS CODE IN THE FILMS OF THE MARX BROTHERS

### Abstract

Over the course of their career, the Marx Brothers experienced firsthand the transition from the variety show era to the consolidation of cinema as the most popular form of mass media. In their early films, they re-worked many of the comedy numbers they had perfected during their vaudeville period, numbers in which popular music played a decisive role in the establishment of expressive and parodic meaning. However, the establishment of the Hays Code in the early 1930s resulted in significant changes to their expressive language that had a crucial impact on that musical content. Taking the perspective of what Lawrence Kramer (2002) refers to as a "hermeneutic window", this article offers some examples of the musical paradigm shift that occurred between the Marx Brothers' first films (1929-1933) and their work with Metro Goldwyn Mayer in the years from 1935 to 1937.

### Keywords

Motion Picture Production Code; Hays Code; Lord-Quigley Code; Marx Brothers; Popular Music; Vaudeville.

### Author

Ramón Sanjuán Mínguez teaches Harmony, Analysis and Audiovisual Culture at Conservatorio Profesional de Música de Elche, in Alicante, Spain. He has published various articles on the expressive and narrative functions of music in the audiovisual language of films. He is currently working on a research project on the use of expressive resources in films of musical performances. Contact: sanjuanminguez@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Sanjuán, Ramón. (2019). Popular Music Before and After the Hays Code in the Films of the Marx Brothers. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 33-48.

Edita / Published by



Licencia / License



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

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

SANTIAGO FILLLOL

## I. INTRODUCCIÓN

---

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

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

nato brutal o una violación (temas que ya se señalaban en las listas de «Don'ts y Be Carefuls» previas a la creación del código), no dice en ningún punto que estas escenas tan extremas deban ser descartadas de las tramas. Tan solo señala que no deben ser mostradas en detalle, indicando explícitamente que deben ser «sugeridas». Esta admonición, ambigua en toda su esencia, abrió un campo de estimulantes debates narrativos —y metafísicos— entre productores, censores, guionistas y cineastas sobre lo mostrable y lo no mostrable, lo visible y lo invisible, lo asumible y lo inasumible<sup>2</sup>. Desde esta perspectiva, las representaciones de violaciones y asesinatos brutales (que en muchos casos sucedían en la misma escena) pueden ser analizadas como las pautas de un género, moldeadas en connivencia con la implementación del código.

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

---

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

---

espacio para poner en escena los actos abominables, escamoteándolos de la vista<sup>3</sup>. El pliegue, en cambio, es una forma más elaborada y compleja que se utilizó para difuminar lo abominable en la trama sin jamás ponerlo en (ninguna) escena. Adoptamos el concepto de «pliegue», para este tratamiento, acudiendo a la teoría que Deleuze postula en su libro sobre la filosofía de Leibniz y el pensamiento barroco<sup>4</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El «magnífico pudor» y el carácter «sugere» señalados por Burch en los orígenes del fuera de campo hollywoodiense, tiene un claro antecedente histórico: Aristóteles explica en su *Poética* cómo las escenas cruentas y brutales son desplazadas del escenario en la tragedia griega. Sin embargo, jamás se trató de una prescripción, sino de una descripción de estos usos en el teatro de su tiempo (Fillol, 2016: 59-69). Fue en las posteriores recepciones de la *Poética*, entre las que podemos contar las «Ars poéticas» de Horacio y Boileau, y en cierta forma el código Hays, donde este principio pasó a adquirir un valor prescriptivo<sup>5</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

Más allá de sus geniales desarrollos, los fuera de campo de Lang y Hitchcock están vinculados de algún modo (por reformulación o rechazo) con este principio del decoro clásico. Todo fuera de campo nos señala qué entiende por visible y por invisible una determinada época o canon de la historia del cine. En los fuera de campo analizados hasta este punto, la concepción de invisibilidad no es metafísica, sino profundamente normativa: lo invisible es más bien algo concreto y claramente imaginable que no puede ser mostrado por dictamen del código de censura<sup>7</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

Stephen Roberts) se estrenó en 1933 y se convirtió rápidamente en uno de los films más citados sobre la censura en el Hollywood clásico. También marcó a fuego algunas pautas para abordar la adaptación de obras literarias escabrosas. La primera de ellas consistió en borrar toda relación con la novela originaria. Así, en su adaptación se prohibió el uso del mismo título, se prohibió aludir a la novela o a Faulkner en los créditos, afiches y publicidades (Caïra, 2005: 45-46), se suprimió el personaje de Popeye, y la *inadmisible* violación con la mazorca se convirtió en una violación *normal*: en la versión fílmica, es un mafioso de mediana edad quien ultraja a la joven rebelde de clase alta, sin utilizar ninguna mazorca. Esta violación fue rodada en un convencional fuera de campo decoroso, contado desde la mirada de la joven y desde la sombra del violador, que se proyectaba sobre el establo antes de abalanzarse sobre la chica. Sin embargo, cineasta y productores deslizaron en esta escena la insignia más inquietante de la obra faulkneriana: Temple Dark (Miriam Hopkins) está recostada sobre una montaña de mazorcas de maíz. Como descubrió Freud, lo reprimido siempre vuelve, y en este caso multiplicado: las mazorcas que ya no pintaban nada en este guion, seguían insinuando, sin embargo, un horror que desbordaba su trama. El pliegue particular se tejía en esta ocasión en un explícito guiño intertextual hacia los lectores de la novela, y por añadidura hacia los lectores de las controversias que la novela de Faulkner y su convulsa adaptación habían provocado<sup>9</sup>. Esta vez la imagen plegada no estaba diseminada en el film, sino *entre* el film y la obra literaria de origen. Las mazorcas sembradas en la escena de la violación, permitían así, que lo «inadmisible» se posara como un fantasma en el horizonte de expectativas de los espectadores de su época.

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

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

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

La escena en la que Ethan descubre el rancho de su familia en llamas cifra toda la brutalidad que Ford pliega en la mirada de su oscuro personaje: Ethan recorre las ruinas del hogar incendiado gritando desesperado el nombre de Martha, la cuñada de la que está secretamente enamorado, como nos ha revelado Ford a partir de los temperados gestos del comienzo del film<sup>11</sup>. Ethan descubre entre el barro los restos del vestido de su cuñada, y se adentra en el grutesco cobertizo donde encontrará el cuerpo vejado de la mujer que ama. Ford, rimando a la inversa la imagen del célebre inicio de su film, nos hace ver ahora a Ethan en contraluz, mirando, desde el linde del cobertizo, lo inasumible. Su silueta, completamente opaca, mira hacia el horror que no vemos, imposibilitándonos incluso registrar su mirada. Solo vemos su faz, completamente en sombras, bajando su cabeza en gesto de impotencia. Al salir del cobertizo, Martin, el muchacho mestizo adoptado por Martha y su hermano, intenta entrar también en ese antro para ver el cadáver de su tía. Ethan se lo impide golpeándolo con violencia: «No entres», le ordena. Moss, el viejo camarada de la familia, se acerca al muchacho y Ethan le advierte: «No le dejes mirar allí dentro Moss, no le hará ningún bien». Ethan

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

#### IV. MÁS ALLÁ DEL CÓDIGO DE CENSURA

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

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

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

escenas. En *Los pájaros* ya no estamos frente a un régimen destinado a sortear simplemente el código Hays, sino ante una inquietante *espiral* de sentido (figura cara a Hitchcock y a su barroco manierismo) que se va fraguando entre las miradas de sus personajes<sup>12</sup>.

La figuración del pliegue, tal como la hemos descrito, puede ser estudiada como una forma figurativa mayor que, habiendo madurado bajo la censura, ha ido más allá de ella. La obra fílmica de David Lynch, y todas las temporadas de la serie *Twin Peaks* (D. Lynch, M. Frost, ABC-Showtime: 1990-2017), son un ejemplo cabal que prueba la pervivencia de este tipo de figuración en la contemporaneidad<sup>13</sup>. ■

## NOTAS

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

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

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

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

## REFERENCIAS

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

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

### Resumen

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

### Palabras clave

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

### Autor/a

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

Contacto: santiago.fillol@upf.edu

### Referencia de este artículo

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

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

### Abstract

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

### Key words

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

### Author

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

Contact: santiago.fillol@upf.edu

### Article reference

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

Edita / Published by



Licencia / License



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

# LA FORMA FÍLMICA DEL CRIMEN: EL HOLOCAUSTO EN EL CINE DE HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS

AARÓN RODRÍGUEZ

«No se mostrarán en detalle los crímenes violentos»<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo emerge de la pregunta que se formula entre la *violencia histórica* y sus modos de representación. Cuestión enunciada anteriormente en términos generales (Mongin, 1999), pero que aquí adquiere un enfoque mucho más limitado al adoptar una formulación precisa alrededor de la reflexión sobre la puesta en forma para ejercer procesos significantes (Zumalde, 2011).

En general, no abundan los textos que analicen la relación entre Holocausto y código Hays. Si bien otros territorios adyacentes *anteriores* a la liberación de los campos de concentración y exterminio ya han sido notablemente estudiados —por ejemplo, el tejido contextual y económico de los procesos de producción y distribución entre Hollywood y la Alemania nazi (Urwand, 2013; Doherty, 2013)—, la dimensión de la *puesta en escena* de los procesos de exterminio directo de la sociedad civil en las ficciones norteamericanas sigue siendo un campo de estudio estimulante. La pregunta que aquí nos formulamos es, justamente, qué significa

(en términos de puesta en escena) ese resbaladizo *detalle* con el que los censores se referían a la mostración de actos brutales en la cita que colocábamos como frontispicio del artículo.

Quizá resulte sensato comenzar señalando una paradoja estrictamente histórica: en las primeras cintas norteamericanas alrededor del Holocausto, el código Hays funcionó más bien como una suerte de marco en sordina que *controlaba* la profunda virulencia de un material dramático que resultaba, por definición, inaprehensible. Como ya señalaron los primeros montadores de las imágenes *reales* que recogieron los operadores británicos y americanos en los campos —véase el documental *Cuando caiga la noche* (Night Will Fall, André Singer, 2014)—, aquel material era literalmente *ininteligible* para los propios profesionales de la imagen. La emisión en los países aliados de los primeros noticiarios que incorporaban las célebres imágenes de Dachau o de Bergen-Belsen no ponían únicamente en solfa todos los capítulos del código Hays dedicados a la representación de la violencia o del cuerpo, sino que además resultaban extrañamen-

te ajenos a lo que el público esperaba de una experiencia cinematográfica —«Muchos encontraban de mal gusto ver un cortometraje protagonizado por el Pato Donald después de los films del horror» (Struk, 2004: 127)—. Y, sin embargo, el cine del código Hays *debía* hablar del Holocausto: ya fuera para anunciarlo explícitamente en los años anteriores a 1945, ya fuera para explorar su naturaleza traumática en las décadas posteriores. De alguna manera, las imágenes del Holocausto habrían podido funcionar como la justificación absoluta de la intervención militar estadounidense. Otra cosa bien distinta era el problema de su *ficcionalización* y, más concretamente, su inserción en los marcos del relato clásico de Hollywood.

Paradójicamente, los cines soviéticos no tuvieron el menor reparo en rodar sus propios acercamientos a la catástrofe, en muchas ocasiones dirigidos o incluso protagonizados por supervivientes de los campos o de las masacres en masa (Gerenshon, 2013). Mientras Stalin ponía en marcha sus particulares políticas antisemitas (Snyder, 2017), y siempre con un enfoque claramente propagandístico que tendía a mostrar lo ocurrido en términos compatibles con el relato de la «gran guerra patriótica», su cine y el de sus sucesores desplazaban equipos enteros a las ruinas de Auschwitz o de Terezín para rodar películas como *Ostatnietap* [La última etapa] (Wanda Jakubowska, 1948) o *Daleká cesta* [Viaje lejano] (Alfred Radok, 1949). En Hollywood, sin embargo, todavía quedaba un cierto estupor ante los testimonios de los supervivientes que tardaría casi veinte años en desvanecerse.

Este primer dato debe ser tenido en cuenta antes de comenzar a estudiar elementos estrictamente visuales. Si bien hoy contamos con una indudable saturación de imágenes y reconstrucciones holocáusticas que se apropian mayoritariamente de los estilemas postmodernos (Lozano Aguilar, 2001), durante los años cuarenta y cincuenta apenas se puede contar más de una decena escasa de títulos surgidos de los grandes estudios

---

**Y SIN EMBARGO, EL CINE DEL CÓDIGO HAYS DEBÍA HABLAR DEL HOLOCAUSTO: YA FUERA PARA ANUNCIARLO EXPLÍCITAMENTE EN LOS AÑOS ANTERIORES A 1945, YA FUERA PARA EXPLORAR SU NATURALEZA TRAUMÁTICA EN LAS DÉCADAS POSTERIORES**

---

en los que el Holocausto se pueda considerar un marco textual *mayor*. De hecho, en la preparación de este trabajo hemos tenido que sintetizar algunas de las filmografías con mayor peso específico del campo (Frodon, 2010: 255-362; Insdorf, 1983: 217-223; Kerner, 2011: 320-325), ya que sus criterios de selección no resultaban coincidentes.

Como es bien sabido, en los países occidentales —y, especialmente, en Estados Unidos e Israel—, el Holocausto sufrió un estigma de silencio prácticamente hasta que la repercusión internacional del juicio de Eichmann disparó los procesos de memoria histórica (Lipstadt, 2011) y sirvió como catalizador concreto del trauma. No es de extrañar que la década de los sesenta sirviera como el escenario tanto de la caída del código Hays como del comienzo de la reflexión crítica sobre lo ocurrido en la Europa hitleriana. Como ya veremos, la reflexión *madura* en términos estrictamente visuales sobre la complejidad de la experiencia holocáustica en Hollywood se puede fechar con toda precisión: se trata de *El prestamista* (*The Pawnbroker*, Sidney Lumet, 1964), rodada precisamente entre un suceso y otro. Una película, además, que toma como referencia mayor las huellas formales del montaje de la modernidad europea, con sus cronologías quebradas, sus planos aberrados y sus saltos de continuidad (véase, sobre el contexto, Rodríguez Serrano, 2014). Lumet entendió que, en los estertores del código Hays, se imponía una suerte de madurez narratológica que justificaría una nueva manera de pensar visualmente el Holocausto.

Nuestra investigación, por lo tanto, pretende recorrer esos dos puntos que cruzan los años comprendidos entre las primeras películas del Holocausto rodadas bajo las normas del Código de Producción y 1964, topografiando brevemente esa paradoja que emerge entre la acción censora y la posibilidad histórica de un cierto decir sobre los cuerpos y sobre su violencia. Es necesario precisar que no optaremos por un enfoque cronológico, sino que nos serviremos de dos campos conceptuales directamente conectados con los problemas inherentes a la forma fílmica para explorar la manera en que la imagen adoptó diferentes estrategias significantes. En primer lugar, examinaremos la forma con que se mostró la llamada *Shoah por balas* o los fusilamientos de población civil a manos de los *Einsatzgruppen*, para después enfrentarnos con las ficciones explícitamente desarrolladas dentro de los campos de la muerte.

Al fin y a la postre, lo que pretendemos exponer no es sino una actualización de las conclusiones que Jean Mitry ya formuló en su célebre impugnación de la semiología fílmica, es decir, que cada obra impone sus propias leyes y despliega su propio programa significativo:

Como he sostenido siempre, cada película impone y determina las leyes que le son propias, no estando las codificaciones que supone más que en función de un contexto imperativo. Mientras que las estructuras significantes preexisten a la expresión verbal, no preexisten a la película: dependen de ella y, por este hecho, no son exportables (Mitry, 1990: 94).

¿Cómo se relacionan las leyes internas de las cintas alrededor del Holocausto con ese «contexto imperativo» que señala Mitry? Sin duda —y esta es nuestra hipótesis central— a partir de las decisiones estrictamente formales. Para desvelarla, por tanto, tendremos que utilizar una metodología de análisis textual que ponga su foco en los procesos semánticos de la imagen, pero que al mismo tiempo mantenga el necesario rigor ético con las víctimas de la catástrofe.

## LOS ESPACIOS DE LA MUERTE (I): LOS FUSILAMIENTOS

Como ya se ha señalado incontables veces en la bibliografía holocáustica, una inmensa cantidad de las víctimas civiles del Tercer Reich no perecieron en los campos de exterminio, sino en las acciones de limpieza étnica protagonizadas por los *Einsatzgruppen*, durante la ocupación de los países del Este (Browning, 2010). Por mucho que los países aliados fueran plenamente conscientes de la apertura de las fábricas de la muerte (Wyman, 2018), la industria cinematográfica norteamericana optó en un primer momento por proponer una interpretación estrictamente *concentracionaria* de lo que ocurría en Europa —el caso más célebre es, sin duda, *El gran dictador* (The Great Dictator, Charles Chaplin, 1940)— para, apenas después, comenzar a ficcionalizar los fusilamientos en masa.

Las escenas dedicadas a la llamada *Shoah por balas* constituyen siempre fragmentos estructurales complejos, insertados en las tramas con un propósito dramático definido, que suele variar entre la condena de ciertos personajes antagonistas —por lo general, colaboracionistas del régimen de turno— y la catarsis ejemplarizante que provoca la acción heroica de las comunidades resistentes. Ahora bien, la precisión visual con la que los directores del momento configuraron lo que ocurría en Europa no deja de resultar estremecedora.

Tomemos como primer ejemplo la escena de la masacre en *None Shall Escape* (André De Toth, 1944). Durante toda la película el director ha *ensayado* una manera visual de tratar a las masas de ciudadanos amedrentados que posteriormente reaparecería en las reconstrucciones de postguerra: la idea de *víctima* se conforma visualmente mediante lentos *travellings* en contrapicado que siguen las líneas de dirección de las futuras víctimas en las zonas de exclusión. Los rostros y las manos se confunden, cobijan puntualmente a los protagonistas secundarios de la trama, sirven como motor de los desplazamientos.

La escena de los fusilamientos, concretamente, se introduce en montaje mediante un lento fundido encadenado. Situado como el segundo gran punto de giro de la trama, De Toth construye la escena mediante una profunda fotografía en clave baja que saca gran partido de los materiales del entorno. Ya en la primera imagen de la misma el cuerpo humano queda reducido a un segundo plano frente al uso de las texturas: la lluvia que se mezcla con el barro, la tela empapada de los camiones que desplazan a los judíos, la madera oscurizada del tren que servirá para la deportación y el brillo deslumbrante de los coches alemanes y los cascos de las SS. Se trata de una escena literalmente pesadillesca que la cámara recorre parsimoniosamente con un *travelling* de izquierda a derecha.

Pronto veremos que las filas de judíos se utilizan también con intenciones compositivas. A veces marcan la profundidad del encuadre, o lo dividen en zonas trazando diagonales ascendentes por las que circulan los coches de los asesinos. La escalada de atención dramática será, ante todo, un acercamiento en la planificación: de los planos generales, la secuencia irá seccionando a los protagonistas en planos de conjunto, hasta que el discurso final del rabino quede localizado en un contrastado primer plano al que el montaje responde con un *travelling* circular de los rostros en sombra de las futuras víctimas, los verdugos, e incluso los testigos civiles que acuden a la tragedia.

Es, sin embargo, en el momento concreto de la masacre cuando la enunciación dispone sus decisiones más interesantes. Valiéndose del repiqueteo de las ametralladoras, De Toth establece un montaje a gran velocidad de once planos completamente dislocados y sin apenas continuidad, que parecen recordar directamente a las técnicas rítmicas soviéticas. Como se puede sobreentender, el propio gesto ideológico —la puesta en crisis de la fundamentación clásica sobre la que se levanta el código— ya es toda una apuesta en términos significantes. Se rompe la cohesión enunciativa y se agrede mediante una torsión de la escritura la hi-



Arriba. Figura 1. *None Shall Escape* (André De Toth, 1944).  
Abajo. Figura 2. *None Shall Escape* (André De Toth, 1944).

potética placidez del espectador. Todos los planos están perfectamente diseñados, desde la violenta diagonal compositiva que conecta la puerta del tren con el cañón de la propia ametralladora [figura 1] hasta el *travelling* lateral que sigue la trayectoria de las balas agujereando el vagón [figura 2].

Por encima de las normas de Hays, De Toth escribe de manera explícita la brutalidad del asesinato. El espectador puede ver la caída y el amontonamiento de los cuerpos, el gesto concreto del verdugo, puede escuchar los gemidos de espanto y los gritos de auxilio. No existe, por tanto, la posibilidad del fuera de campo fílmico: todo se muestra, todo se ficcionaliza y —aunque funcione como una especie de *operador textual* para que el público



Figura 3. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

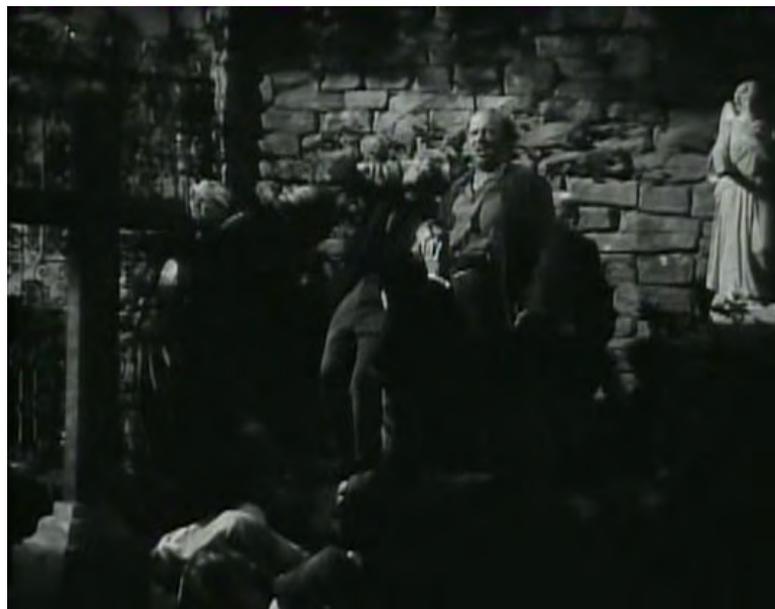


Figura 4. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

juzgue con mayor crudeza a los enemigos de la nación en tiempos de guerra— lo cierto es que la imagen recoge con inesperada precisión la realidad de la masacre historiográfica. No obstante, esta secuencia puede inscribirse dentro de los márgenes éticos por la concisión concreta del gesto enunciativo: cadáveres mostrados a una distancia prudencial, rapidez en la mostración del exterminio de los cuerpos —nada similar al muy espectacularizado uso de la cámara lenta en producciones contemporáneas—, imbricación narrativa que sirve a la propia naturaleza trágica de la historia.

Un segundo ejemplo que explora otro tipo de soluciones visuales se encuentra en *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943). En esta ocasión, la masacre mostrada tiene una fuente de inspiración absolutamente real y concreta: la destrucción de los habitantes de Lidice en junio de 1942 como venganza por el asesinato de Reinhard Heydrich —a la sazón, como es bien sabido, uno de los ideólogos más relevantes de la «solución final»—. El caso de Sirk es llamativo no únicamente por la manera en que se enfrenta a los hechos, diametralmente opuesta a la mucho más célebre *Los verdugos también mueren* (*Hangmen Also Die!*, Fritz Lang,

1943)<sup>2</sup>, sino, sobre todo, por la propia autobiografía de su director. Apenas unos años atrás, Sirk había rodado la exitosa *La Habanera* (1937) para la UFA con dos de los grandes actores del cine nazi: Zarah Leander y Ferdinand Marian. De aquella cinta explícitamente propagandista y maniquea —véase al respecto el afilado análisis de Marco da Costa (2014: 218-219)— y de su propia experiencia como director exiliado emergió una reflexión sobre el colaboracionismo y la barbarie que cristalizó, de manera prodigiosa, en una arriesgada solución visual para la secuencia del fusilamiento.

Al igual que Toth, Sirk muestra explícitamente el momento del asesinato. Sin embargo, en lugar de quebrar la continuidad narrativa del montaje, parece proponer una especie de salvaje eje compositivo de movimiento entre la trayectoria de la ametralladora [figura 3] y la de la propia cámara, que retrata los cuerpos al caer en un movimiento de grúa de izquierda a derecha [figura 4].

Mucho más interesante es, a su vez, la manera en la que desplaza el saqueo, violación y destrucción masiva de la aldea protagonista. Habiendo alcanzado una suerte de cénit en la representación del horror mediante la identificación de la cámara

con la ametralladora, optará por un *desplazamiento* final mediante una vigorosa técnica de montaje —la superposición de dos planos a la vez mediante un larguísimo fundido encadenado— que le permite dar un contexto a los cadáveres que acaba de mostrar. De hecho, su solución estrictamente visual resulta incluso más violenta en la medida en que ataca directamente el hipotético sistema enunciativo clásico, con su exigencia de transparencia, al forzar a los actores a dirigirse explícitamente al público mediante la mirada a cámara (Casetti, 1989).

Observemos detenidamente la composición del plano [figura 5]. Por un lado, Sirk utiliza la imagen de la plaza del pueblo en llamas. Un plano general se recrea en las grandes masas de fuego que emergen de los ventanales de los edificios mientras la parte superior del encuadre se llena de un denso humo grisáceo. Por otro lado, el director superpone una suerte de marcha fúnebre de los habitantes de la localidad retratados en contrapicado. La angulación de la cámara no refleja únicamente la heroicidad de su sacrificio contra el nazismo, sino que también sugiere una especie de mensaje religioso en la medida en que la línea de movimiento marca una *ascensión* en el interior del plano. Los protagonistas de la cinta se dirigen, entonces, hacia el espectador para exigir su colaboración directa en la gesta utilizando unos versos convenientemente extractados de *The Murder of Lidice*, el poema bélico que Edna St. Vincent había publicado apenas un año antes (Raspon, 2015: 156-158).



Figura 5. *Hitler's Madman* (Douglas Sirk, 1943)

Conviene leer la secuencia en toda su literalidad. Mediante la superposición en el mismo espacio fílmico, y aunque resulte paradójico, los personajes *encarnan*, a partir de su ausencia, la presencia viva de ese pueblo arrasado. Ellos se convierten en Lidice, y sus palabras funcionan como un testimonio que brota visualmente de las ruinas de la ciudad pero que tiene un espectador bien definido: el norteamericano que en 1943 está angustiado ante el papel que jugará en la contienda bélica. Los difuntos fusilados se convierten en Lidice pero, a su vez, Lidice se convierte en el mundo entero: los versos apuntan directamente a la amenaza que se cierne «sobre la gente que es feliz y libre», utilizando las palabras *happy* y *free* como un macabro *ritornello*.

No obstante, la secuencia de Sirk tiene algunas particularidades sobre las que conviene realizar una cierta mirada crítica. En primer lugar, es evidente que se fuerza la interpretación de la masacre al convertir a sus víctimas en una suerte

de mártires vinculados explícitamente con el cristianismo. El comienzo y el final del plano están puntuados mediante el montaje por la presencia de una estatua de San Sebastián rodeada de humo y nubes a la que parece encomendarse la guarda de los caídos. Del mismo modo, las palabras de los ausentes son arrojadas por unos coros celestiales extradiagéticos que remarcan la compasión religiosa que los caídos despiertan.

Resumiendo, podemos señalar cómo dos cintas opuestas podían encarar la prohibición del código de autocensura a propósito de la mostración de la violencia con dos estrategias diametralmente opuestas: bien mediante la dislocación en el montaje (De Toth), bien mediante la condensación y el movimiento de cámara y, posteriormente, con el fundido encadenado (Sirk). En ambos casos, lo que nos interesa es señalar que las soluciones entre mostración y espectacularización de la tragedia son de naturaleza exclusivamente formal, y se enclavan dentro del universo narrativo de la propia cinta: la «poetización» del gesto redentor únicamente puede darse gracias a que el espectador ha podido asistir a la brutalidad del crimen. Hay una relación visual, discursiva, entre el cuerpo fallecido —construido por el relato— y su demanda de redención y de acción política. En otras palabras: el montaje y la planificación invitan al temblor de la mirada, pero nunca a costa de la satisfacción inmediata de la pulsión escópica —la película nunca se recrea sobre la materia muerta, sino que la convoca y apunta a un «algo no visto», «algo que queda por ser desvelado»—. Veamos a continuación la problemática concreta de lo ocurrido en los campos.

## LOS ESPACIOS DE LA MUERTE (II): LA EXPERIENCIA DE LOS CAMPOS

Como señalábamos al comienzo de nuestro texto, la llegada de las imágenes rodadas por las fuerzas aliadas durante la liberación de los campos a las salas de Norteamérica generó una suerte

de quiebra audiovisual. El hecho mismo de que aquella realidad histórica pudiera ser *recogida en celuloide* atentaba directamente contra la hipotética voluntad del código de autocensura de utilizar los canales audiovisuales para la protección y el adoctrinamiento de los ciudadanos de a pie. Ciertamente, la industria audiovisual nazi no se había caracterizado ni por su virulencia ni por la excesiva recreación en la violencia de sus imágenes: de hecho, cuando los aliados analizaron el catálogo producido bajo el Tercer Reich descubrieron que un porcentaje sorprendentemente pequeño de aquellas películas debía ser prohibida para su visionado durante la postguerra<sup>3</sup>.

Sin embargo, las *consecuencias* de aquellos relatos fílmicos generalmente asépticos, con ínfulas de novelón historiográfico, eran lo suficientemente horribles como para torcer la propia letra del código: los cadáveres torturados, los cuerpos en el borde mismo de la muerte, los vagones de trenes saturados de cadáveres *debían ser mostrados*. Ahora bien: era precisamente en su salto a la ficcionalización donde la puesta en escena tenía que mostrar sus mayores recursos<sup>4</sup>.

Como ya ha quedado estudiado en otra parte (Rodríguez Serrano, 2015: 65-71), durante los años anteriores al descubrimiento de los campos el cine de Hollywood ya había generado sus propios estilemas para *representar* aquello que sucedía al otro lado de Europa. Junto al ejemplo ya citado de Chaplin, *Hubo una luna de miel* (Once Upon a Honeymoon, Leo McCarey, 1942) se valió de una serie de motivos icónicos que anticipaban extraordinariamente las imágenes de la liberación: cuerpos hacinados, rezos rabínicos, alambres de espino, basura. Ninguno de los planos *anticipativos* de McCarey imponían ruptura alguna del código de autocensura: mostraban injusticia y hacinamiento, pero no exterminio.

Debemos recordar que después de 1945 los directores que quisieron *recrear* los campos ya conocían el lugar demoledor de los cadáveres, así como los procesos sistemáticos y despersonalizados en

los que se desenvolvían. Las colas de recién llegados se dirigían casi siempre a las cámaras de gas. Los judíos eran obligados a participar en los procesos de autodestrucción en los *Sonderkommandos* para ser posteriormente asesinados. El superviviente, arrojado de pronto a un mundo indescifrable y con su familia completamente aniquilada, se veía rodeado por un incómodo muro de silencio y de vergüenza que le forzaba a un segundo exilio interior o a una nueva experiencia traumática en su llegada al Estado de Israel.

De tal modo que a partir del 45 el cine comienza a preguntarse por ese cuerpo que sobrevive y, más concretamente, sobre su capacidad memorística. Tanto en *Hombres olvidados* (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953) como en *Éxodo* (*Exodus*, Otto Preminger, 1960), la enunciación se niega explícitamente a plantear un *flashback* sobre los campos. Ausencia de imágenes y, en su lugar, recurrencia de rostros. Primeros planos que captan el instante dramático del desgarro en el que la verbalización del trauma hace avanzar el relato. En el primer ejemplo, Dmytryk se sirve del marco de

Figura 6. *Hombres olvidados* (*The Juggler*, Edward Dmytryk, 1953)



una ventana por la que se asoma una mujer con sus dos hijas para que el protagonista sufra una especie de estallido interior, un vertiginoso y confuso retorno a los cuerpos perdidos que hace que estalle su violencia [figura 6]. La ventana secciona el espacio fílmico, pero también el tiempo y la problemática de la memoria. En *Éxodo*, a su vez, es la vejación de un adolescente obligado a colaborar con los *Sonderkommandos* la que genera una mayor sensación de horror y de cercanía con la verdad histórica de los campos.

En muchos aspectos, estas películas asumen de entrada una cierta incapacidad, una inseguridad estrictamente formal a la hora de reconstruir los espacios que sus protagonistas recuerdan. Se permiten hacer una elegante finta confiando en el rostro, la voz o el cuerpo mismo del actor, incluso aunque su inevitable conexión con el *star system* del momento —es el caso del propio Kirk Douglas en *Hombres olvidados*— imposibilite cualquier tipo de verosimilitud histórica.

Hay, no obstante, una notabilísima excepción filmada apenas concluida la contienda bélica: *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948). Rodada parcialmente entre las ruinas de la Europa devastada, la película funciona exclusivamente mediante el *desplazamiento de los significantes* específicos del Holocausto. Dicho con mayor claridad: bajo lo que no deja de ser una trama razonablemente edulcorada y melodramática a propósito de los niños supervivientes de los campos, la imagen hace latir una complejísima red de decisiones estrictamente visuales que ofrecen al espectador una especie de eco deformado —adaptado, si se prefiere— de lo que realmente ocurrió en las distintas fases de la deportación y el exterminio.

Justifiquemos esta idea. La cinta comienza con un extraordinario prólogo en el que un tren cargado de niños supervivientes desemboca a las puertas de unas oficinas aliadas. Sin embargo, la construcción visual parece apuntar en otra dirección: la noche que rodea la estación, los carteles rotos con una tipografía gótica alemana... pero, ante todo, el descubrimiento de los pequeños cuerpos hacinados en el interior de un vagón de mercancías. La mostración tiene lugar mediante un juego de miradas montado en una lógica de 180 grados de una precisión asombrosa. Tras un plano contextual de la estación, se introduce por corte la oscuridad del interior del vagón y el deslizamiento de la puerta principal al abrirse. La cámara se sitúa en ese espacio que todavía desconocemos, si bien el gesto adusto de los americanos nos hace esperar lo peor [figura 7]. El siguiente plano es una panorámica subjetiva que recorre cuidadosamente los cuerpos de los niños [figura 8]. La inmovilidad es total, los cuerpos reposan enlazados entre sí en una montaña de cabezas, manos y ojos cerrados.

Los dos planos comentados parecen tener una lógica exclusivamente dramática —el descubrimiento del niño huérfano protagonista, convenientemente remarcado por un haz de luz—, si bien su composición y su montaje resulta claramente diferente. En efecto, esos niños vivos se valen del cine para sintetizar las inmensas montañas de niños muertos que desembocaban directamente en los campos después de los desplazamientos forzosos. Los elementos visuales (el interior del vagón, la oscuridad, la disposición de los rostros con los ojos cerrados, etc.) golpean directamente al público al sugerir aquello que la prudencia recomienda no mostrar, pero que ya se ha infiltrado en el mensaje ofrecido al espectador: esos niños, en tanto despiertan, son simplemente una *excepción* sobre todos los otros cuerpos dejados en el envés del metraje.

Si seguimos avanzando en la cinta podemos comprobar que la estrategia inicial de Zinnemann se mantiene durante todo el metraje. Los niños



Arriba. Figura 7. *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)  
Abajo. Figura 8. *Los ángeles perdidos* (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)

recorrerán pasillos desangelados, articulados visualmente en un estilo concentracionario, o se desplazarán en ambulancias que remiten directamente a los primeros gaseamientos en Chelmno. Finalmente, todo el viaje interior del protagonista se articulará en torno a un significante mayor: la verja de alambre de espino que le separaba de su madre durante su estancia en Auschwitz.

La película, probablemente por primera vez en toda la historia de los grandes estudios de Hollywood, recompone en estudio dos espacios

concretos: un barracón femenino [figura 9] y una suerte de exterior brumoso en el que tiene lugar la separación [figura 10]. En ambos casos, se bordea manifiestamente la mostración de la violencia mediante un uso selectivo de la iluminación. Al igual que ocurría en el tren, luces de focos explícitamente dirigidas —en este caso, fingiendo la presencia de los reflectores alemanes— permiten dirigir la atención en plano a los rostros de los protagonistas y dejar en un incómodo fuera de plano los detalles realmente escabrosos: los cuerpos agónicos, las montañas de cadáveres e, incluso, la propia virulencia brutal de los guardas.

Como hemos podido ver en los distintos ejemplos, la sección visual y lingüística de elementos holocáusticos oscila en dos direcciones. En primer lugar, *apuntar* al espectador atento sobre los agujeros significantes que la propia película conjura —ya sea mediante el *testimonio* o mediante el *desplazamiento visual*—. En segundo lugar, y al mismo tiempo, impostar una especie de *presente narrativo* que otorgue consistencia al relato concreto planteado por la cinta, esto es, las duras condiciones en la supervivencia de los antiguos reclusos.

Sin embargo, a medida que concluía la década de los cincuenta y los sesenta comenzaban su

particular ejercicio de memoria histórica global, la enunciación se fue volviendo cada vez más y más explícita, hasta el punto de que las expectativas del público sobre lo que podría implicar visualmente un «campo de concentración/extermínio» comenzaban a pertenecer a la cultura popular, y no tanto a las imágenes de archivo históricas. Quizá el ejemplo más relevante de esta paradoja sea esa reconstrucción de un campo sin nombre que se sitúa en la clausura de *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, Edward Dmytryk, 1958). Como ya demostró Eric A. Goldman (2013: 119), cuando el equipo de rodaje llegó al set que habían preparado en las instalaciones originales de Struthof-Natzweiler —el primer campo, por cierto, liberado por las tropas aliadas—, tuvo la impresión de que aquellas instalaciones no eran lo suficientemente «fúnebres» como para infundir el suficiente pavor en su público. Para incrementar el efecto ominoso, incorporaron más alambre de espino y se valieron de una composición de planos directamente basada en las fotografías tomadas durante la liberación de Buchenwald. Hay, no obstante, una diferencia mayor que sin duda tiene que ver con la administración ideológica del momento: mientras los internos de los campos aparecían desnu-

Figura 9. Los ángeles perdidos (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)



Figura 10. Los ángeles perdidos (*The Search*, Fred Zinnemann, 1948)



dos frente al objetivo de la cámara, los *extras* eran públicamente retratados siempre con el uniforme reglamentario.

Esos «cuerpos desnudos» eran problemáticos desde una lógica que iba mucho más allá de lo que el Código había intentado ceñir en su control riguroso sobre la mostración (Zelizer, 2001: 247-274). Tomemos como ejemplo la utilización de las imágenes de archivo rodadas por los aliados en *Vencedores o vencidos* (Judgment at Nuremberg, Stanley Kramer, 1961). Apenas quince años después de la liberación, se rescataron de nuevo aquellas imágenes tan problemáticas que habían sido rechazadas para incorporar su potencia a la cadena significativa del film. De alguna manera, y al igual que había ocurrido en los propios juicios contra el nazismo, la mostración de la brutalidad contra los cuerpos implicaba una cierta legitimación de todo el mensaje del film —una suerte de *argumento de autoridad moral* para el discurso ideológico norteamericano. En el caso de la película de Kramer, la escena está construida como un diálogo entre las imágenes de los campos y los planos de reacción de los distintos protagonistas, oscilando entre la espectacularización explícita —el fiscal que «comenta dramáticamente» los acontecimientos— y, de nuevo, la lógica narrativa —el juez que abandona su neutralidad para conmoverse ante la potencia de la imagen.

Sin embargo, lo que nos interesa ahora de esta secuencia tiene que ver, precisamente, con su fragilidad. Por mucho que se trate de uno de los momentos mejor orquestados en términos de montaje y escalaridad de la cinta, lo cierto es que un personaje secundario ya se había referido a las imágenes *reales* de los campos en tono bufonesco como «una película de terror». Ciertamente, Kramer no era tan inocente como para creer en la validez de las imágenes *per se*, sino que su inserción en el contexto de ese juicio «de segunda categoría» —recordemos que no se trata del célebre proceso contra Göring de 1946, sino de un proceso muy posterior enclavado en una cadena legal ya

sistematizada— apunta también a un problema que no tardaría en emerger: la banalización de su contenido, su dispersión y descontextualización, su *fragilidad*. Como ya sabemos que ocurriría a lo largo de los años posteriores a la caída del código de autocensura, las imágenes de los campos han ido perdiendo su efectividad simbólica hasta acabar fagocitadas por los mecanismos de consumo de la cultura pop. En efecto, en un momento en el que la violencia ficcionalizada puede igualar e incluso superar sin demasiados problemas a las imágenes de la liberación de los campos —pensemos, por ejemplo, en la infame *Auschwitz* (Uwe Boll, 2011)—, ¿cómo se puede retomar aquella creencia en la capacidad de las imágenes para restituir, aunque sea parcialmente, la dignidad del cuerpo perdido de la víctima?

## A MODO DE EPÍLOGO

Como hemos visto, hay una paradoja entre la naturaleza de una censura institucional y la necesidad —ética, pero también estratégica en términos bélicos— de dar cuenta de las atrocidades históricas. Al contrario que otros genocidios —silenciados o mencionados en sordina para no herir las sensibilidades nacionales, esto es, económicas de turno— el Holocausto fue sometido a una especie de exploración visual desde el momento mismo de su ejecución que chocaba frontalmente con la ley reguladora de los aliados.

En esta dirección, la censura sirvió para poner en marcha técnicas de mostración formales: desplazamiento, poetización, cita, actualización, etc. Había algo en el hecho mismo de *confiar* en la posibilidad de las imágenes —y, al mismo tiempo, ser plenamente consciente de sus límites— que guiaba las decisiones significantes que aquí hemos estudiado. Si bien en muchos casos el código sirvió para *borrar* aquello que normativamente no era aceptado por las mentes conservadoras del momento —la complejidad de la carne y las relaciones sociales, la pluralidad de los deseos...—,

aquí se puede hablar más bien de su función como marco para tensionar aquello que podía/debía ser mostrado y aquello que parecía más conveniente, aunque fuera desde un plano puramente instintivo, dejar fuera de la imagen.

La relación de la caída del código de autocensura con la acumulación de imágenes explícitas en torno a la ficcionalización del Holocausto en el cine de Hollywood sigue una lógica inevitablemente causal. Al comienzo del artículo traíamos a colación *El prestamista* como ejemplo clave para comenzar a hablar de una hipotética madurez de la ficción holocáustica por encima de los patrones propios del melodrama o de su simple recurso como *operador textual*. En efecto, lo que Lumet propone es un tratamiento estrictamente visual de los problemas derivados del «gesto de memoria», utilizando el montaje cinematográfico como una herramienta de desgarrar significativa. Así, cuando la inserción de visiones del pasado del protagonista *agujerean* las relaciones de continuidad entre planos, no se lleva simplemente el *flashback* a un territorio más allá de la narrativa convencional, sino que además se está explicitando el problema de los supervivientes para *integrar* ese desgarrar en sus vidas cotidianas, décadas después de la catástrofe.

Ciertamente, las reglas del Código no habrían permitido la captación de unas imágenes como las de la miniserie *Holocausto* (Holocaust, NBC, 1978), considerada habitualmente como el punto de partida del debate a propósito de la banalización de la memoria histórica. Por otra parte, el uso de estrategias visuales aparentemente *respetuosas* con las víctimas —estamos pensando, concretamente, en el más que discutible recurso al fuera de campo en la conclusión de *La casa de la esperanza* (The Zookeeper's Wife, Niki Caro, 2017)— no ha garantizado de ninguna manera una solvente participación en el proceso de recuerdo de las víctimas. Pese a que cada vez parece más probable que podamos referirnos a una suerte de subgénero melodramático vinculado explícitamente con el

Holocausto, que sigue nutriendo de películas las carteleras de manera prácticamente ininterrumpida, no hay una manera correcta de sistematizar la gestión visual de la violencia sin caer en los dogmas, por otro lado fácilmente discutibles, de la escuela más radicalmente iconoclasta (Wajcman, 2001). Este apasionante campo de batalla teórico sigue bien activo, como demuestra el lugar central que una obra como *El hijo de Saúl* (Saul Fia, László Nemes, 2015) sigue provocando en nuestra academia (Mendieta Rodríguez, 2018, o Ferrando García y Gómez Tarín, 2018).

El código Hays intentó imponer una ley externa basada en una gestión puritana de los materiales textuales dando por sentado que así garantizaba un correcto funcionamiento ético de la ciudadanía. Sin embargo, como demostraba *en paralelo* el cine desarrollado por la UFA en la Alemania nazi, la acumulación de materiales pacatos envueltos en tramas emocionalmente inocuas no garantizaba necesariamente una relación de respeto hacia el Otro. Únicamente entendiendo cada cinta como una voz única que habla a partir de los procesos significantes de su forma podemos topografiar su ley, sus carencias y, finalmente, su íntimo funcionamiento ético. ■

## NOTAS

- 1 Traducción propia del artículo I.b del Código de Producción, popularmente conocido como código Hays, «Brutal crimes are not to be presented in detail».
- 2 Allí donde Lang firma con Brecht una afilada trama de aventuras y traiciones alrededor del asesinato de Heydrich, Sirk opta por una hipotética reconstrucción poética de su conclusión más dramática: el exterminio brutal de Lidice a modo de represalia. La cinta de Lang es una película eminentemente urbana con un marcado trasfondo de simpatía comunista donde los fusilamientos siempre ocurren en fuera de campo, mientras que Sirk leerá toda la película como una suerte de teodicea esperanzada.

- 3 Obviamente, la gran excepción a esta afirmación fue la llamada «trilogía antisemita» (Gitlis, 1997) firmada por Harlan, Hippler y Waschneck a principios de la década de los cuarenta. También podríamos incluir las célebres piezas destinadas a la justificación de los programas de exterminio contra los discapacitados intelectuales (Gotz, 2014) o los *documentales* rodados por la Oficina de Política Racial entre 1935 y 1937.
- 4 Es interesante señalar que, varias décadas después, Nicolas Klotz utilizaría también un desplazamiento visual en el cierre de *La cuestión humana* (*La question humaine*, 2007) para certificar la imposibilidad de mostrar el anudamiento de los cuerpos muertos en los campos. En su caso, la opción narrativa fue todavía más radical: dejar la pantalla en negro y aprovechar la evocación de una voz en *off* salmodiada por Mathieu Amalric.

## REFERENCIAS

- Browning, C. (2010). *Aquellos hombres grises: el batallón 101 y la solución final en Polonia*. Barcelona: Edhasa.
- Cassetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Da Costa, M. (2014). *Ideología y propaganda en el cine del Tercer Reich*. Salamanca: Comunicación Social.
- Doherty, T. (2013). *Hollywood and Hitler, 1933-1939*. Nueva York: Columbia University Press.
- Ferrando, P., Gómez Tarín, F. J. (2018). La inmersión subjetiva de un relato fenomenológico: a propósito de *El hijo de Saúl*. *Revista Fotocinema*, 17, 297-320.
- Frodon, J. (2010). *Cinema & The Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. Nueva York: Suny.
- Gerenshon, O. (2013). *The Phantom Holocaust: Soviet Cinema and Jewish Catastrophe*. Nueva Jersey: Rutgers University Press.
- Gitlis, B. (1997). *Las películas del odio: el cine nazi en guerra contra los judíos*. Israel: Alfa Communications.
- Goldman, E. (2013). *The American Jewish Story Through Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- Gotz, A. (2014). *Los que sobran: historia de la eutanasia social en la Alemania nazi, 1939-1945*. Madrid: Crítica.
- Insdorf, A. (1983). *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*. Nueva York: Vintage Books.
- Kerner, A. (2011). *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. Nueva York: Continuum.
- Lewis, J. (2000). *Hollywood v. Hard Core: How the Struggle over Censorship Saved the Modern Film Industry*. Nueva York: New York University Press.
- Lipstadt, D. E. (2011). *The Eichmann Trial*. Nueva York: Random House.
- Lozano Aguilar, A. (2001). *La lista de Schindler: estudio crítico*. Barcelona: Paidós.
- Mendieta Rodríguez, E. (2018). Sumergirse en el infierno. *El hijo de Saúl* y la crisis de la representación de la imagen. *Área Abierta*, 18, 261-275.
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio: cine y lenguaje*. Madrid: Akal.
- Mongin, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- Raspon, J. (2015). *Topographies of Suffering: Buchenwald, Babi Yar, Lidice*. Nueva York: Berghahn.
- Rodríguez Serrano, A. (2014). Verdad e imagen: la edición en las representaciones fílmicas del Holocausto. *Ámbitos*, 26, 31-40.
- (2015). *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander: Shangrila.
- Wyman, D. S. (2018). *The Abandonment of the Jews: America and the Holocaust, 1941-1945*. Lexington: Plunkett Lake Press.
- Snyder, T. (2017). *Tierras de sangre: Europa entre Hitler y Stalin*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Struk, J. (2004). *Photographing the Holocaust: Interpretation of the Evidence*. Londres: IB Tauris.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Zelizer, B. (2001). *Visual Culture and the Holocaust*. Londres: Athlone Press.
- Zumalde, I. (2011). *La experiencia fílmica: cine, pensamiento y emoción*. Madrid: Cátedra.

## LA FORMA FÍLMICA DEL CRIMEN: EL HOLOCAUSTO EN EL CINE DE HOLLYWOOD BAJO EL CÓDIGO HAYS

### Resumen

Nuestra investigación pretende explorar las fricciones entre la representación de la violencia y la ficcionalización del Holocausto bajo las normas del código Hays. Tomando como referencia la prohibición explícita de «no representar detalladamente crímenes brutales», exploraremos las estrategias formales que diferentes directores (Douglas Sirk, André de Toth, Stanley Kramer, Edward Dmytryk o Fred Zinnemann) aplicaron para intentar mostrar lo ocurrido en los fusilamientos sistemáticos de la población civil a manos de los *Einsatzgruppen*, o en el límite, en los propios campos de exterminio. Para ello, se seguirá una metodología de análisis textual principalmente centrada en los procesos de la puesta en escena que tome en su centro la reflexión sobre la mostración/ocultación del gesto violento hacia la víctima.

### Palabras clave

Holocausto; puesta en escena; Código de Producción Cinematográfica; código Hays; actos criminales; nazismo; Hollywood.

### Autor/a

Aarón Rodríguez Serrano (Madrid, 1983) es doctor en Comunicación Audiovisual y graduado en Filosofía. Trabaja como investigador y docente en la Universitat Jaume I (Castellón), y ha publicado diversos libros como *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto* (Shangrila, 2015) o *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012). Contacto: serranoa@uji.es.

### Referencia de este artículo

Rodríguez, Aarón. (2019). La forma fílmica del crimen: el Holocausto en el cine de Hollywood bajo el código Hays. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 63-76.

## CRIME IN FILMIC FORM: THE HOLOCAUST IN HOLLYWOOD CINEMA UNDER THE HAYS CODE

### Abstract

The aim of this study is to explore the points of friction between the representation of violence and the fictionalisation of the Holocaust under the restrictions of the Hays Code. With reference to the Code's explicit prohibition against the detailed representation of "brutal killings", I will explore the formal strategies applied by different directors (Douglas Sirk, André de Toth, Stanley Kramer, Edward Dmytryk, and Fred Zinnemann) in an effort to present the systematic shootings carried out by the *Einsatzgruppen* or, going further still, what happened in the extermination camps. To this end, I will use a textual analysis method focusing mainly on the processes of *mise-en-scène*, especially in relation to the revelation/concealment of the violence perpetrated on the victims.

### Key Words

Holocaust; *Mise-en-scène*; Motion Picture Production Code; Hays Code; Brutal acts; Nazism; Hollywood.

### Author

Aarón Rodríguez Serrano holds a PhD in audiovisual communication and a degree in philosophy. He works as a researcher and professor at Universitat Jaume I in Castellón, Spain, and has authored several books, including *Espejos en Auschwitz: apuntes sobre cine y Holocausto* (Shangrila, 2015) and *Apocalipsis pop! El cine de las sociedades del malestar* (Notorious, 2012). Contact: serranoa@uji.es.

### Article reference

Rodríguez, Aarón. (2019). Crime in Filmic Form: The Holocaust in Hollywood Cinema under the Hays Code. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 63-76.

Edita / Published by



Licencia / License



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

# ECOS DE VIOLENCIA. HOWARD HAWKS Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

FERNANDO VILLAVERDE

No es exagerado afirmar que son razones e intereses económicos los que han marcado el devenir del pueblo estadounidense y que, por tanto, los grandes relatos morales que inundan su Historia asumen la función de farsa. Sin embargo, parece improbable que la mayor parte de cambios vividos por la sociedad estadounidense se hubieran llegado a dar sin que se produjera antes un movimiento en los sentimientos nacionales.

En este sentido, ni la creación ni el abandono del Código de Producción fueron una excepción. Desde su nacimiento como forma de protección del oligopolio de los grandes estudios hasta su sustitución por el sistema de clasificaciones a finales de los sesenta, el llamado código Hays vivió numerosos altibajos a causa de la confrontación con las distintas circunstancias económicas, políticas, sociales y, por supuesto, estéticas.

En el presente estudio, nos centraremos sobre todo en el periodo de su definitivo abandono, cuando la industria cinematográfica vio cómo una potencial audiencia, que llevaba años menguando, se alejaba de las salas comerciales y se acercaba a los cines *underground* e independiente en busca de

aquello que las producciones hollywoodienses no podían ofrecer. Siendo especialmente llamativo el ejemplo, sin ser ni mucho menos el único, de *Chelsea Girls* [Las chicas de Chelsea] (Andy Warhol, Paul Morrissey, 1966), que llegó a recibir ofertas de las grandes redes de distribución de hasta cien mil dólares (Noguez, 2002: 180).

De ese modo, parece evidente que la decisión de abandonar el código Hays estuvo marcada por la crisis que asolaba a la industria y que provocó una disminución del número de espectadores de 3.180 millones entre 1946 y 1971 (Guarner, 1993: 13). Esta situación estuvo justificada por el nacimiento de un fuerte competidor como era la televisión y, a su vez, por la intervención estatal. En 1948, la «decisión Paramount» obligó a las *majors* a separar producción, distribución y exhibición, un duro golpe a su modelo de negocio que afectaba particularmente al Código de Producción, pues su aplicación dependía de las sanciones económicas internas. Al perder el control sobre las redes de distribución, se perdía la posibilidad de castigar a los distribuidores desobedientes de manera directa (Maltby, 1996: 194). Y en 1952, como conti-

nuación de la decisión Paramount, se modificó el estatus legal del cine, que pasó de ser un negocio simple a poder acogerse a la libertad de expresión (como la prensa), revocando así la sentencia de 1915 que había permitido a las ordenanzas municipales censurar conforme a la ley (Maltby, 1996: 203).

Esto supuso que el código Hays perdiera su razón de ser, aunque sobreviviría débilmente hasta 1968. La demora en su supresión estuvo condicionada por el papel decisivo que el Código de Producción y sus antecesores jugaron en la configuración del cine hollywoodiense como arte y, simultáneamente, en su expansión económica como negocio, lo que sirvió para contener las críticas a la censura y las peticiones de una mayor libertad de expresión. No era posible entender el cine hollywoodiense sin el Código; de ahí las reticencias de la industria a la hora de abandonarlo. Es por ello que, si bien la razón última es la económica, no podemos obviar la importancia que tuvieron determinados acontecimientos, películas y cineastas en su definitivo adiós.

Sin duda, la representación del desnudo y el sexo fue fundamental. Por un lado, por ser el

**La muerte de Tony Camonte en *Scarface*, el terror del hampa (Scarface, Howard Hawks, 1932)**



gran reclamo de las salas independientes y, por otro, dentro de la industria, por enfrentarse a los principios rectores de la censura. El caso más relevante a este respecto es el del film *El prestamista* (The Pawnbroker, Sidney Lumet, 1964), en el que aparecía el primer desnudo explícito de la industria desde la aplicación del código Hays y que pudo sortear la censura recurriendo al Tribunal de Apelaciones, que terminó dando la razón a su director y productor en 1965 (Guarner, 1993: 51). Esa sentencia obligó a que se intentara adaptar el Código, lo cual daría lugar a un intervalo de confusión y, prácticamente, alegalidad hasta su sustitución definitiva por el sistema de clasificaciones.

Pese a que, seguramente, fuera la liberación sexual el frente más determinante contra la censura, tampoco podemos olvidar a su otra gran oposición: la violencia.

Hay que tener en cuenta que los sesenta fueron unos años realmente convulsos, en los que la violencia generalizada (entre otros sucesos) cristaliza, sacudiendo el imaginario colectivo, el 22 de noviembre de 1963 con el asesinato en Dallas de John Fitzgerald Kennedy y sus posteriores consecuencias. Un magnicidio que influirá sobremedida en los cineastas estadounidenses, que no se cansarán de recordarlo en la gran pantalla. Especialmente en la generación que sucedería a los cineastas de la etapa clásica: enseguida nos vienen a la cabeza escenas de Coppola, Scorsese o De Palma que recuerdan este acontecimiento.

Aunque no se trata de señalar en este hecho concreto la razón última y exclusiva de la transformación del cine estadounidense, sí debemos analizar su contribución y las peculiaridades estéticas que fomenta. Que se verán intensificadas con la definitiva entrada militar en la guerra de Vietnam y, en los Estados Unidos de América, con las violentas políticas contra los movimientos raciales.

Para ello nos centraremos en uno de los estándares del cine estadounidense que, casualmente, también fue decisivo en la sistematización del Có-

digo de Producción, al ser su película *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) una de las más mutiladas por la censura gubernamental y, consecuentemente, una de las más condenadas por los detractores más moralistas del séptimo arte.

El ocaso de su carrera y la de sus compañeros de generación marca el final del Hollywood clásico. Las mutaciones estéticas de esa transición que debía vivir la industria, combinadas con los sentimientos de la sociedad estadounidense (el clima de violencia, la liberación sexual, los movimientos raciales, etc.), terminarán de forzar la supresión del código Hays. En ese sentido, el análisis del último cine de Howard Hawks es realmente enriquecedor pues, pese a fracasar (las grandes productoras acabarán prescindiendo de él), fue uno de los directores clásicos que más luchó por adaptarse a los nuevos tiempos.

### LA DESPEDIDA DE HOWARD HAWKS: TRES VERSIONES DE LA MISMA HISTORIA

Justo antes de la década de los sesenta, Hawks realiza *Río Bravo* (*Río Bravo*, 1959), que constituye, como veremos, un ejemplo paradigmático del cine clásico hollywoodiense. Su último título, ya en los setenta, *Río Lobo* (*Río Lobo*, 1970), se acerca, por el contrario, a las características de una película de explotación. Ambas son variantes de una misma historia que también cuenta en *El Dorado* (1967), film en el que haremos énfasis, pues se sitúa en un momento decisivo para el fin de la censura.

De las tres, *Río Bravo* es la que posee una mayor economía, como diría Robert Bresson<sup>1</sup>. Todo lo que se muestra es necesario o, lo que es lo mismo, está exento de adornos y de situaciones o palabras que pudieran ser evitables. Incluso la escena en la que cantan se ciñe a este principio, siendo un contrapunto ligero que contribuye a transmitir la recuperación de Dude (Dean Martin) y que hace estallar en pantalla todos esos sentimientos que se habían ido gestando a lo largo del metraje. Que, en



La definitiva explosión de dinamita de *Río Bravo* (*Río Bravo*, Howard Hawks, 1959)

el fondo, es lo que entiende Bresson por economía: saber contenerse para que la emoción sea más intensa en los momentos precisos.

Ya desde el inicio, en la primera escena tras los títulos de crédito, se introduce el que va a ser el tono de la película, retrasando todo lo posible el uso del diálogo en la presentación de los protagonistas y de los conflictos principales. Algo que, en un director como Hawks, reconocido por la verborrea y los diálogos superpuestos de algunas de sus comedias (Wood, 2005: 12), puede sonar extraño. Aunque, en realidad, esa peculiaridad estilística tenía que ver, por un lado, con su oposición al modelo de actuación excesivo y recargado<sup>2</sup> que había regido Hollywood hasta que empezó a hacer películas habladas y, por otro, con el ritmo que quería imponer a sus obras, obligando a los actores a pisarse las frases para agilizar las escenas (McBride, 1988: 51). Es decir, con la contención y con la economía<sup>3</sup>, haciendo más con menos. Por eso en la escena inicial no se habla, porque el diálogo no es imprescindible; al contrario, el fragmento posee una claridad cristalina gracias a la presencia que obtiene lo visual sin él. Cada gesto reclama nuestra atención y la colma de emoción y comprensión. De esa manera, los momentos de silencio resaltan el refinamiento del lenguaje cinematográfico que se ha llevado a cabo en *Río Bravo*. En palabras de Núria Bou y Xavier Pérez

(2000: 175), es «como si el duro aprendizaje de los antiguos códigos del silencio heroico hubieran, finalmente, supuesto la edificación de un lenguaje alternativo hecho de gestos, miradas y sonrisas cómplices que expresan, al final, un océano de sentimientos densificados». En una línea parecida, Robin Wood (2005: 43) afirma que «*Río Bravo* es la más tradicional de las películas. Detrás de ella está la totalidad de Hawks, la tradición completa del *western* y Hollywood mismo». Y, en palabras de Jean-Luc Godard: «Los grandes cineastas siempre se someten, acatan las reglas del juego. Yo no lo he hecho así porque soy un cineasta menor. Valga como ejemplo el cine de Howard Hawks, *Río Bravo* en particular. Es una obra caracterizada por una extraordinaria lucidez psicológica e inteligencia estética, pero Hawks la ha dirigido de forma que esta lucidez pase inadvertida, que no moleste a los espectadores que han venido a ver una película del Oeste como otra cualquiera. El logro que supone deslizar todos los temas que más le interesan en una trama tradicional duplica la grandeza de Hawks» (Bogdanovich, 2007: 200).

Ese aprendizaje, esa tradición y esa regla del juego a la que hacen referencia nos hacen pensar inmediatamente en lo que se ha denominado cine clásico. Y, desde esa perspectiva, debemos entender *Río Bravo* como un canto de cisne. No solo porque ese mismo año (y antes) empezara a subvertirse tal ideal, sino porque en la propia filmografía de Howard Hawks lo representa. Si observamos su obra desde la distancia, toda ella parece gravitar en torno a *Río Bravo*: la evolución natural de su cine conduce a este film y, una vez alcanza esa precisión y rigor formal, debe romper con ella. Sus siguientes películas, además de ser tan imperfectas como joviales, prueban distintas estructuras que, pese a recordar en ocasiones a anteriores films del director<sup>4</sup>, ya poco tienen que ver con una narración convencional y mucho menos con una refinada y concisa como la de *Río Bravo*.

¡*Hatari!* (*Hatari!*, Howard Hawks, 1962) parece querer prescindir de un hilo conductor, haciendo

hincapié en cada una de las partes y dando lugar, más bien, a una sucesión de episodios que a una historia. Si bien es cierto que Hawks acostumbraba a desentenderse de la trama, dejando que esta surgiera de las relaciones que se establecían entre los personajes, en ¡*Hatari!* nos olvidamos definitivamente de ese conflicto principal que debería arrastrar al resto tras de sí. Se nos muestra una cotidianeidad, tanto en el trabajo como en el ocio de los personajes; por eso no hay un conflicto que acapare la narración, sino muchos conflictos que van y vienen, que se olvidan y recuerdan, que forman parte de su día a día. Lo cual llevó a François Truffaut a considerar ¡*Hatari!* una película sobre el cine (metalingüística), donde la caza sería una metáfora de la filmación (McBride, 1988: 162). Afirmación que nos demuestra la distancia respecto a *Río Bravo* que decidió tomar Hawks, que prácticamente convirtió su método de trabajo en el tema de la película.

*Su juego favorito* (*Man's Favorite Sport?*, 1964), sin embargo, no continuaba con el ideario de ¡*Hatari!*. De las tres películas que hizo después de *Río Bravo* y antes de *El Dorado*, seguramente sea esta la que recuerda en mayor medida al cine anterior de Hawks; Wood (2005: 158), críticamente, señala que parece la obra de un imitador. Ese desencanto es quizás debido a la escabechina que sufrió la película por parte de Universal, que, tras ver lo mucho que había gustado en el preestreno, decidió que funcionaría aún mejor si fuera más corta, quitando hasta cuarenta minutos de metraje, lo cual permitiría que los cines pudieran exhibir otra película antes y así cobrar dos entradas al día (McBride, 1988: 39). Sin duda, esa intervención sobre el montaje original alteró el ritmo de la obra pero, pese a todo, podemos observar que la versión que se distribuyó es más pausada de lo que acostumbra una película de Hawks. El trabajo con el gag, sin dejar de ser *hawksiano*, se asemeja al que está desarrollando Jerry Lewis en esa época, utilizando la dilatación como recurso humorístico. En *Su juego favorito* la dilatación ya no es, como en el



Arriba. Primer accidente mortal de *Peligro... línea 7000* (*Red Line 7000*, Howard Hawks, 1965)  
 Abajo. Último plano de *Peligro... línea 7000* (*Red Line 7000*, Howard Hawks, 1965)

modelo clásico, un concepto que deducimos a través de ciertos atajos de montaje (el inserto de un reloj que avanza velozmente) o un planteamiento general (una idea a la que se van refiriendo los sucesivos gags, como en *La novia era él* [*I Was a Male War Bride*, Howard Hawks, 1949]), sino algo palpable, algo que sucede dentro de la escena, donde la repetición y el fracaso producen una cierta incomodidad en el espectador que debería tensarse hasta finalizar en una carcajada liberadora. Esto

produce una relación con el tiempo mucho más física.

Su traspie en taquilla hizo que Hawks empezara a preparar el regreso a *Río Bravo*. No obstante, no le quedó otra que aprovechar la falta de disponibilidad de John Wayne para filmar *Peligro... línea 7000* (*Red Line 7000*, 1965). Otra pieza que estuvo lejos de triunfar comercialmente y cuya novedad fue el intento de entrelazar tres historias que, como expuso Hawks (McBride, 1988: 161-162), de manera independiente no eran capaces de rellenar una película y conjuntamente se estorbaban e interrumpían.

Al margen de algunas escenas concretas, el interés de la cinta reside en que fue el primer trabajo realizado por Hawks tras el atentado de Dallas y el inicio de la intervención militar estadounidense en Vietnam, y sí parece que se vio afectada por ello. Las relaciones entre los personajes se encuentran entre las más violentas de la obra de Hawks, y la causa principal de dicha

violencia no es su megalomanía y avaricia, como en *Scarface, el terror del hampa* o *Tierra de faraones* (*Land of the Pharaohs*, Howard Hawks, 1955), sino una especie de histerismo colectivo. Es cierto que esto se relaciona en la película con el mundo de las carreras automovilísticas (con la competitividad, el peligro y la adrenalina), pero no deja de ser inusual que unos personajes *hawksonianos* se vean tan dominados por la situación y, mucho menos, que lleguen a ser histriónicos. Todo ello sin olvidar la filmación de los accidentes. Con la primera vícti-

ma mortal, se nos muestra un plano del coche ardiendo que es exactamente igual al que más tarde utilizará Godard en *Week End* (1967) para representar el colapso de la sociedad. Y aún más peculiar es el plano que montará Hawks para cerrar la película: un aparatoso accidente, del que se libran los protagonistas, que deja la muerte flotando en el ambiente. Es un plano que tiembla, deteriorado, filmado con una película más sensible, una cámara más ligera y un potente teleobjetivo que permiten renunciar a las necesidades de luz y rigidez de una producción hollywoodiense y, a cambio, llenan el fotograma de grano, dándole una presencia documental y precaria.

De todos los eventos violentos de la década de los sesenta, el asesinato de Kennedy es seguramente el más «cinematográfico». No por haber tenido una mayor presencia en la gran pantalla (la guerra de Vietnam ha sido revisitada innumerables veces), sino por su puesta en escena — tanto la que surge de la cinta Zapruder como del seguimiento mediático— y por su capacidad para generar narrativas. Esas peculiaridades formales, por un lado, llevaron a una reelaboración de los géneros clásicos. La más evidente sacudió el cine negro y detectivesco al recuperar y rejuvenecer la idea de la conspiración, reforzada posteriormente con el caso Watergate. Ya no sería una figura exclusivamente narrativa, sino visual: dando una vuelta de tuerca al fuera de campo, a través, también, del análisis minucioso de las imágenes y sonidos, revelando en ellos un misterio irresoluble que aludía a los pilares de la nación. Esta sería una relación directa, donde la mayoría de las películas no esconden su inspiración y se nutren de las distintas hipótesis que surgieron.

Por otro lado, todo apunta a que el magnicidio y su filmación influyeron al cine de un modo igualmente vistoso, inundando la pantalla de violencia. Desde la proliferación de un nuevo género, el *gore* —del que la filmación de Abraham Zapruder es, para Jean-Baptiste Thoret (2003: 76-77), su primera expresión «realista»<sup>5</sup>— hasta la liberación

de la violencia en aquellos géneros que ya eran de por sí violentos. Un hecho que se radicalizará con el abandono definitivo del código Hays, el recrudecimiento de la ofensiva norteamericana en Vietnam y, en suelo estadounidense, con la tremebunda campaña de J. Edgar Hoover contra el Partido Pantera Negra. En este caso, no existe una relación directa con el asesinato de Kennedy: ese despunte violento puede proceder de la tensión social, de periodos de menor intensidad de la censura (como el que surge de la sentencia en defensa de *El prestamista*) o por la influencia de otro cineasta que encontró un resquicio en la industria o que trabajaba en el circuito independiente. No obstante, como veremos, algunos cineastas sí que imitaron la disposición del atentado en determinados acontecimientos violentos de su filmografía.

Si nos atenemos a Hawks, hemos visto que ya en *Peligro... línea 7000* había un ligero crecimiento de la violencia en sus imágenes, mucho más agresivas con respecto a los personajes. Sin embargo, la prueba de fuego se descubre al comparar *Río Bravo* y *El Dorado*, la misma historia antes y después del asesinato de Kennedy.

En realidad, *El Dorado* no iba a ser *Río Bravo* desde el principio. Más allá de su relación con *The Star in Their Courses* —la novela de Harry Brown que evoca remotamente a *La Orestíada* de Esquilo y que Hawks nunca intentó adaptar por completo (siempre rehuyó la fatalidad de la obra de Brown e intentó convertirla en una comedia<sup>6</sup>)—, la impresión que genera la película es que *Río Bravo* fue la solución que encontraron durante el rodaje a los problemas del guion inicial (Wood, 2005: 172). El alcoholismo del *sheriff* Harrah (Robert Mitchum), que sufre desde hace años y que es fundamental para la trama, se descubre de forma atropellada mucho después (casi media hora) de la aparición del personaje, como si el plan hubiese sido que no tuviera problemas con la bebida. A pesar de ser una incorporación tardía, las diferencias entre ambos borrachos, Dude y Harrah, son sumamen-

te reveladoras: primero, el intercambio de papeles, de ser el ayudante el que sufre de alcoholemia a serlo el *sheriff*. Segundo, y más importante, el alcoholismo de Dude es espiritual, el de Harrah es físico (Wood, 2005: 176). La aficción de Dude le imposibilita a partir del miedo, le humilla, y su recuperación es moral; Dude decide dejar atrás su condición de borracho. La de Harrah, por el contrario, es puramente física, se muestra en sus muecas, en su rostro, en la hinchazón de su tripa y en su malestar corporal. La recuperación, a partir del mejujaje de Mississippi (James Caan), se traduce en una larga y dolorosa resaca.

*Río Bravo*, nuevamente, es ejemplar en cuanto a estilo clásico se refiere. Con unos leves gestos transmite la gravedad del estado de Dude, sin necesidad de regocijarse en su sufrimiento o recurrir a cualquier otro tipo de exhibicionismo. *El Dorado*, en ese sentido, es diametralmente opuesta. Hasta el punto de casi triplicar el presupuesto de *Río Bravo* (Perales, 2005: 316) a causa de una decisión estética: tanto Hawks como su director de fotografía, Harold Rosson, querían que desde el definitivo regreso de Thornton (John Wayne) a la ciudad hubiera casi exclusivamente escenas nocturnas. Ese interés por resaltar el tono crepuscular del film obligó a construir escenarios adecuados e invertir en un soporte más sensible y, por consiguiente, más caro. Pero no es solo la cuestión económica ni la estilización lo que distancia a ambas películas. Wood (2005: 174-183) sostiene que la vejez es el tema principal de *El Dorado*. Con ello, además de justificar los achaques de Thornton o su relación con Harrah, pretende explicar su forma: la vejez del propio cineasta, tras *Río Bravo*, le llevan a la exaltación del momento, a necesitar gritar que está vivo. «Al lado de la austeridad y el



La aparatosa muerte en el campanario de *El Dorado* (Howard Hawks, 1966)

rigor de *Río Bravo*, *El Dorado* parece una película colorista, incluso extravagante: por un lado, los extremos de violencia y de comedia, por otro los detalles pintorescos, como el rifle de James Caan o la trompeta y el arco y flecha de Arthur Hunnicutt; está el tiroteo en la iglesia, las campanas tañen repetidamente al recibir los disparos, el altar queda acribillado, los cuerpos caen por las cuerdas de las campanas (hay un plano —la cámara está abajo enfocando hacia arriba— que, dejando aparte su carácter intrínsecamente sorprendente, resulta aún más extraño en una película de Hawks)» (Wood, 2005: 174).

Más allá de ese plano cenital en la iglesia que destaca —el cual repetirá Francis Ford Coppola en el desenlace de *El Padrino: Parte III* (The Godfather: Part III, 1990)—, Wood señala otro detalle al que debemos prestar atención: el rifle de Mississippi. Hawks no solo repetía ideas, al contrario, en la mayoría de ocasiones iba a contrapelo. *Río Bravo*, por ejemplo, era su respuesta a una película que había detestado: *Solo ante el peligro* (High Noon, Fred Zinnemann, 1952). Y, usando el lenguaje cinematográfico, *El Dorado* sería algo así como el positivado de *Río Bravo*, su inversión. John Wayne pasa de *sheriff* a ayudante, el borracho de ayudante



El efecto del disparo de Mississippi. *El Dorado* (Howard Hawks, 1966)

te a *sheriff*, la noche sustituye al día en el desenlace y Colorado (Ricky Nelson), un excelente tirador, pasa a ser Mississippi, horrible en el manejo de la pistola.

Esa torpeza de Mississippi provoca que Thornton decida comprarle un trabuco que arrasa con todo lo que se pone a su alcance. Pese a que su uso lleva, como señala Wood (2005: 173), a los únicos encuentros entre humor y violencia de la película (frecuentes en la filmografía del director), hay un disparo que anula cualquier atisbo de comicidad. En el segundo intento de emboscada que acometen los hombres de Nelson McLeod<sup>7</sup> (Christopher George), Mississippi, que ha aprendido la lección, evita que Thornton atraviese la puerta que le condenaría a morir tiroteado. Thornton reacciona con una violencia desproporcionada y cercana al sadismo (inimaginable en un héroe del cine clásico), disparando a uno de sus enemigos hasta forzarle a morir acribillado por sus compañeros que esperaban tras la puerta. El otro personaje que había participado en la trampa habría tenido el mismo final si no fuera por el colapso de Thornton, que cae paralizado por el dolor. En ese momento de confusión, Mississippi decide apretar el gatillo. En pantalla vemos el efecto del disparo sobre el cuer-

po de la víctima, una explosión en todo el espacio del fotograma que agrede a la propia imagen. Humo, astillas que vuelan y el cuerpo asustado del actor que colisiona contra la pared.

El montaje del disparo recuerda al que más tarde haría suyo Sam Peckinpah: plano del tirador haciendo estallar su arma y corte a un plano de las consecuencias. En *El Dorado* no hay sangre ni ralenti<sup>8</sup>, pero la emoción que produce es muy similar; es innegable la violencia del gesto. Thoret (2003: 77-78) advierte que la escena inicial de

*Grupo salvaje* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969) genera la sensación de «asistir a la película de un reportero de guerra». La sociedad estadounidense ya no podía cerrar los ojos ante la guerra de Vietnam. En *El Dorado* quizás no lleguemos a ese extremo; sin embargo, al compararla con *Río Bravo* sí que nos percatamos de una mayor preocupación documental, ya existente en la estructura de *¡Hatari!*, en la fisicidad del gag de *Su juego favorito* o en el ruido visual de alguno de los planos de *Peligro... línea 7000*. *El Dorado* parece recoger todas esas ideas: un desarrollo que desnuda el proceso de filmación, un tratamiento físico tanto de la alcoholemia como del tiempo de recuperación y una violencia que ensucia el plano y sacude la ficción.

*El Dorado* se plantea de ese modo como la antítesis de *Río Bravo*, corrompiendo su aparentemente inmaculado clasicismo. Es cierto que el trayecto, aunque tortuoso, no es repentino excepto en el caso de la violencia que, no obstante, ya estaba latente en *Río Bravo*, como demostraba, en 1967, Martin Scorsese con su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (Who's That Knocking at My Door?). En él, para mantener e ilustrar la violencia de una de las escenas, aparecen unos fotogramas en blanco y negro de *Río Bravo*: imágenes

detenidas que son montadas al compás de un tiro-teo. Esos detalles de la película de Hawks, junto al ruido de los disparos, hacen pensar en una película explícitamente violenta.

El 29 de noviembre de 1963, la revista *Life* incluye 30 fotogramas de la filmación de Zapruder en su reportaje sobre el asesinato de Kennedy (Thoret, 2003: 27). La sensación que produce ver el fragmento de *Río Bravo* en la película de Scorsese no es tan lejana a la de ver las imágenes del magnicidio impresas: es necesario un proceso de (re)montaje para entender la violencia que hay en su interior, como la escena de la ducha de *Psicosis* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960), que vaticinó el crecimiento de la violencia en los sesenta. En *El Dorado* no hace falta esa intervención, aquello oculto tras las «reglas del juego» ha salido a la superficie.

En ese sentido, es interesante observar la moderación en la violencia que hay en *Río Bravo*, donde se llega a descartar una escena rodada (y costosa), en la que Colorado saltaría bajo los caballos como Mississippi en *El Dorado*, porque Hawks consideró que había ya un exceso de actos violentos (McBride, 1988: 156).

La vitalidad de *El Dorado* hace que aflore ese despunte violento, mientras que en *Río Lobo* lo hará a partir de la resignación y el desencanto. Pues Hawks, ilusionado con el proyecto inicial, se estampó con las restricciones de los estudios, en parte por no adaptarse al estilo que triunfaba en las salas. *Río Lobo* costó un millón de dólares menos que *El Dorado* y, en lugar de filmarse en los Estados Unidos, se realizó en México para abaratar costes (Perales, 2005: 320-321). A su vez, Hawks tuvo que contentarse con una única estrella, John Wayne, que trató de mantenerse a flote frente a las cuestionables dotes actorales de sus compañeros de plantel.

Todas esas dificultades no pudieron evitar que se mantuvieran los motivos recurrentes del director y, por supuesto, su relación con *Río Bravo*, a la que termina de dar la vuelta. Esta vez el

*sheriff* es el corrupto, aliado con un terrateniente que recuerda al villano de *El Dorado*, y los héroes son aquellos que se rebelan. Después, eso sí, de un prólogo que se desarrolla durante la guerra de Secesión y que aborda cuestiones como los botines de guerra y la reinserción de los derrotados, donde se sientan las bases del conflicto. Todo ello da la impresión de una película deslavazada, que ha intentado incorporar el mayor número de alicientes y ha terminado dando tumbos de uno a otro. De ahí que pudiera recordar a una película de explotación.

El enfrentamiento final repite el planteamiento de *Río Bravo*, sumando el punto de vista de los antagonistas y exhibiendo el recrudescimiento de la violencia que exigían los tiempos. Incluso el episodio de la dinamita tiene aquí su reflejo cuando dos hombres de Hendricks (Mike Henry) tratan de atacar a los protagonistas. McNally (John Wayne) será más rápido y les disparará con la dinamita, ya encendida, en la mano. El estallido lo veremos primero en un brevísimo plano detalle que da paso a un plano general en el que la cámara tiembla con la explosión. El gesto recuerda al final de *Peligro... línea 7000*, aunque, siendo la escena tan cercana a *Río Bravo*, adquiere un sentido diferente. La precariedad revela aquí todo lo que ha cambiado el cine entre ambas películas: de una explosión controlada y estética a una sorpresiva y sucia. Un cineasta que, tras su gran obra (en taquilla y satisfacción personal), empieza a encontrarse con trabas de las productoras que piensan que él y su cine se han quedado atrás. *El Dorado* sería la única concesión que tendría, algo así como el finiquito a una carrera de impecable servicio, para más tarde dejarle tirado en el que sería definitivamente su último trabajo. Después de la supresión del Código, apenas había sitio para los cineastas «clásicos».

En los sesenta, además, el modelo de los estudios que había marcado el esplendor del cine hollywoodiense empezaba a mostrar evidentes signos de agotamiento. Los breves intentos de desplazar la producción a Europa agravaron la crisis,

con Roma y Madrid como símbolos de ese fracaso. En esa tesitura, los cineastas que habían marcado el periodo vieron cómo se interrumpía su ritmo de trabajo, en muchos casos obligados a desplazarse fuera de Estados Unidos para desarrollar sus proyectos.



La explosión de dinamita de Río Lobo (Howard Hawks, 1970)

Aquellos dos cineastas icónicos de la etapa clásica que, como Hawks, mantuvieron una cierta rutina sobre su producción, John Ford y Alfred Hitchcock (Guarner, 1993: 21-28), también dieron muestras de haberse contagiado del contexto social. Ford, poco antes del asesinato de Kennedy, en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) y en su fragmento de *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, 1962), puso el foco en la violencia que había marcado el nacimiento de la nación. El año siguiente estrenaría su última comedia, *La taberna del irlandés* (*Donovan's Reef*, 1963), para, tras el magnicidio, traer la guerra de Vietnam a una aparentemente convencional película del Oeste, *El gran combate* (*Cheyenne Autumn*, 1964), que, asimismo, sería su obra más centrada y preocupada por el pueblo indio. Para terminar su carrera con la austera y amarga *Siete mujeres* (*7 Women*, 1966).

Hitchcock, que había abierto la puerta a la violencia con *Psicosis*, tras 1963 con *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) puso fin a su periodo de esplendor. Esta sería, de entre sus películas, la última que se

ajustaba plenamente a su estilo<sup>9</sup>. Una obra que, a su vez, marcaría negativamente sus posteriores proyectos, y no solo por el discreto recibimiento que alcanzó, sino, sobre todo, por la trascendencia que tuvo en la industria el acoso que sufrió Tippi Hedren, protagonista de la película, por parte del director (Guarner, 1993: 25).

Su carrera, eso sí, no terminó ahí y, como sucedía con Hawks, la violencia, mucho más constante en la carrera de Hitchcock, salió a la superficie en los sesenta. Filmó, tras el magnicidio, en *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966) el asesinato más largo y complejo (por la dificultad de los personajes de culminar el asesinato) de su carrera. Y terminó realizando, tras la abolición del Código, tres películas que, de un modo u otro, trasgredían las normas que el cine clásico había ejemplarizado. En *Topaz* (1969) filmó un extraño *thriller* político que no tenía ni siquiera el guion resuelto al comenzar a rodar; en *Frenesí* (*Frenzy*, 1972) dio rienda suelta a la violencia y el erotismo; y en *La trama* (*Family Plot*, 1976) intensificó ciertas ideas que ya había desarrollado anteriormente, como la duplicidad narrativa y de personajes.

El cierre de la carrera de Hawks, aunque similar al de Ford o Hitchcock, parece más consciente de su situación en la industria y de la dirección que se está tomando.

Al final de *Río Lobo*, Amelita (Sherry Lansing), como venganza por la herida de su rostro, mata a Hendricks de dos disparos. Tras ello rompe a llorar y, cuando McNally se acerca a consolarla, le pregunta si había hecho lo correcto, si su violencia estaba justificada. Parece como si Hawks, en su despedida, nos hablara y dudara si había actuado bien, si la violencia tenía razón de ser, si hubo momentos en los que realmente fue necesaria. En parte, arrepentido de la desmedida violencia de *El Dorado*, mirando ya con nostalgia los tiempos de *Río Bravo*.

No hay duda de que el final del código Hays supone el final del Hollywood clásico y viceversa. A su vez, estos hechos se relacionan con el adiós

de la generación de cineastas que había marcado esa época de la industria. Pero, en el caso concreto de Hawks, más allá de la pérdida de vigencia de las formas «clásicas», ¿cómo participan sus películas en el abandono de la censura? Y, finalmente, ¿cómo interviene el asesinato de Kennedy en todo ello? Pues, pese a que ha sido una hipótesis que ha sobrepasado el análisis, apenas existen lazos que unan a Hawks directamente con el atentado y, desde luego, no podemos afirmar que sea el motivo que se esconde detrás de las variaciones entre *Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*. Su rastro tendremos que buscarlo, pues, en cineastas que, de una u otra forma, se relacionan con Hawks.

### **EL DORADO, EL ASESINATO DE KENNEDY Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN**

En 1965, el año del vacío legal provocado por *El prestamista*, se empieza a rodar *El Dorado*. Casi a la vez, lo hacen otros dos *westerns* producidos por Roger Corman que aludían directamente al atentado de Dallas. Ambos fueron dirigidos por Monte Hellman y, a partir de premisas mínimas, iban vaciando el género de significado hasta que sus personajes parecían condenados a vagar por ese espacio sin destino aparente. Por un lado, *Forajidos salvajes* (*Ride in the Whirlwind*, 1965), ligeramente más convencional, situaba accidentalmente a sus protagonistas junto a unos cuatreros el día en que estos iban a ser detenidos y ajusticiados. Una coincidencia que condenará a los dos supervivientes de la redada a una huida sin fin. Por otro, *El tiroteo* (*The Shooting*, 1966), realizada a la par, como dictaba el modelo Corman, con el mismo equipo técnico y unos pocos actores. En ella, el conflicto se iniciará cuando un tirador oculto mate a un personaje ante la «mirada atónita» (Benavente, 2017: 257) de uno de los protagonistas, tras lo cual una misteriosa mujer les contratará para buscar a un hombre al que desea muerto. La persecución, que se prolonga durante todo el metraje, es un viaje a ninguna parte por el desierto. Al final,

Willett Gashade (Warren Oates) descubrirá que el hombre desconocido era en realidad su hermano gemelo, desaparecido tras el primer asesinato.

El propio Hellman reconoce la cita al asesinato de Kennedy en las dos películas. En la primera, menos evidente, señala que esa «culpabilidad por asociación» de los protagonistas se vincula con el sentir de la sociedad estadounidense tras el magnicidio (Ciment, 1973: 56). En la segunda, que es la que más nos interesa, además de esa reproducción del atentado, con el asesino en una loma disparando al rostro de Leland Drum (B. J. Merholz), encontramos en el desenlace una reflexión sobre el asesinato de Lee Harvey Oswald.

Al encontrarse con el gemelo de Gashade, la mujer inicia un breve tiroteo que Hellman montará ralentizando la escena hasta acabar prácticamente en una imagen congelada al morir el personaje. Hellman y Thoret (2003: 50-51) explican que esta forma de montaje tiene que ver con el modo televisivo de analizar el asesinato de Oswald, repitiendo las grabaciones y pausando en el instante del disparo. La experiencia cinematográfica, sin embargo, es muy distinta. La sensación que produce es que el soporte fílmico se ha roto a causa de la confrontación entre Gashade y su doble. La esencia catártica de la violencia ha desaparecido, ya no libera a los personajes, sino que arruina la proyección. «La venganza funciona como puro

La muerte del gemelo de Gashade. El tiroteo (*The Shooting*, Monte Hellman, 1966)





La muerte de Bonnie y Clyde. *Bonny y Clyde* (Arthur Penn, 1967)

motor de un movimiento que conduce en cierta manera al punto de partida, que dibuja una trayectoria circular; y que muestra de ese modo la inutilidad de la acción, una cierta falta de sentido, una violencia dispensada en vano» (Benavente, 2017: 263).

En ese sentido, si hay una idea que ilustra la transición del cine hollywoodiense en los sesenta no es tanto la autoconsciencia como la devaluación del acto violento. El código Hays había contribuido a mantener el clasicismo vivo al servir de cortafuegos contra la desproporción, algo que tenía muy presente Hawks en *Río Bravo*. Pues, en definitiva, era en el exceso donde metían las tijeras los censores. De este modo, también es interesante pensar cómo la necesidad de enfrentarse a un proceso censor común a todos los cineastas provocó una especie de uniformidad en la producción. Y, quizás, aquellos rasgos que hemos considerado como distintivos de la etapa clásica, en su mayoría, no son sino atajos para sortear la censura.

A mediados de los sesenta, sumida la nación en un clima de violencia, con un aparato sancionador debilitado, el cine se había liberado, como ya lo intentó en la década de los cuarenta, chocan-

do entonces con una censura mucho más estable.

El caso judicial de *El prestamista* fue fundamental para que se pudiera librar el último combate contra el Código de Producción. Un año antes, una película como *Una luz en el hampa* (*The Naked Kiss*, Samuel Fuller, 1964), especialmente corrosiva, en lugar de hacer estallar la censura, condenó a su director al exilio. Y es, sin duda, una obra que podría haber personificado el fin del Código.

Del mismo modo, la muerte del gemelo de Gashade

constituye una imagen que condensa todos esos sentimientos contra la censura. Aunque hay que tener en cuenta que *El tiroteo* tuvo un recorrido más o menos relevante por festivales, estuvo lejos de tener un estreno comercial inmediato: los derechos de exhibición pasaron de mano en mano y hasta 1968 no pudo ser proyectada, eso sí, exclusivamente en París y gracias a un evento organizado por la revista *Positif* (Tatum, 1988: 24). Mientras, en los Estados Unidos, sus derechos fueron vendidos directamente a la televisión también en 1968 (Walker, 1970-1971: 35), cuando ya había perdido su vigencia el código Hays.

*El Dorado* sufrió igualmente un retraso en su fecha de estreno. En este caso justificada por motivos comerciales, la distribuidora no quería que coincidiera en cartelera con *Nevada Smith* (Henry Hathaway, 1966), que estaba protagonizada por una estrella al alza como Steve McQueen (Tejero, 2015: 457). De ese modo, su primer pase comercial en los Estados Unidos sería el 7 de junio de 1967. Un año clave en el adiós de la autocensura y en el que, podríamos afirmar, la violencia juega un papel ligeramente más decisivo que el resto de frentes. Ese año se estrenan los dos mayores éxitos co-

merciales de Robert Aldrich y Arthur Penn, *Doce del patíbulo* (The Dirty Dozen) y *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde), respectivamente. La segunda posee, seguramente, el final más violento de una película de Hollywood hasta entonces; al menos desde el de *Scarface, el terror del hampa*, al que parece homenajear. Y no es el único homenaje que contiene: en ese mismo fragmento, Penn reconoce la cita al asesinato de Kennedy (Comolli, 1967: 30). Es, por tanto, la primera escena en la que convergen Hawks y el atentado, convocados a la vez por un cineasta que no puede evitar recurrir a ninguna de las dos imágenes, pues estaban plenamente instaladas en el imaginario colectivo.

*Bonnie y Clyde* se estrenaría el 13 de agosto, un par de meses después de *El Dorado*. El espectador norteamericano prácticamente pudo enlazar el disparo de Mississippi con el tiroteo contra Bonnie (Faye Dunaway) y Clyde (Warren Beaty), manteniendo así la violencia retumbando en los cines.

## A MODO DE CONCLUSIÓN

Resulta llamativo que fuera una obra de Hawks la que impulsara la sistematización del código Hays y otra suya la que pudiera haber asestado el golpe definitivo. Lo cual conforma un relato puramente estadounidense.

Más allá de esta coincidencia, existen semejanzas entre la última escena de *Scarface, el terror del hampa* y la escena del disparo de Mississippi, como los hay con el final de *Bonnie y Clyde*. De alguna manera, el cine siempre ha tenido una cierta vocación revanchista (y, en determinados casos, revisionista). Las escenas violentas de los sesenta, por un lado, reaccionaban contra el clima de violencia que se había instaurado en la sociedad, pero, por otro, ejercían de justicieras. Las reproducciones del atentado parecían querer indagar en las heridas nacionales, para así empezar a sanarlas; a su vez, las películas situadas en esa horquilla de transición de la censura parecen convocar el cine anterior al código Hays y, entre ellas, emerge con

fuerza *Scarface, el terror del hampa*. Nos recuerdan el cine que pudo ser y con el que, por culpa de la censura, siempre estaremos en deuda.

El propio Hawks ha reconocido en numerosas ocasiones que *Scarface, el terror del hampa* es su película favorita de entre las que dirigió. El motivo de su cariño por ella no es otro que la libertad, pues fue una producción hecha codo con codo junto a Howard Hughes y en la que no tuvieron que rendir cuentas ante otros productores (McBride, 1988: 54). Esta falta de restricciones durante el rodaje se convertiría en un sinfín de trabas por parte de los censores, que provocaron que una película realizada en 1930 no viera la luz hasta 1932.

En el desenlace del film, Tony Camonte (Paul Muni), tras un largo tiroteo, es abatido por la policía y cae derrotado en mitad del asfalto. La ráfaga de disparos que termina con su vida está filmada de un modo similar al disparo de *El Dorado*: plano de Tony siendo disparado, plano del ejecutor apretando el gatillo y último plano de la película, en el que la munición atraviesa el cuerpo del protagonista, que cae al suelo, desde donde la cámara se mueve hasta alcanzar el cartel de publicidad que reza «El mundo es tuyo». En la ejecución, que transcurre de noche, percibimos el impacto de los disparos gracias a que las balas estallan en la pared, vemos cómo el espacio del fotograma explota en la oscuridad.

Ese es, al menos, el final que se puede ver hoy en día, recuperado del negativo original que había guardado el propio Hawks en su casa (McBride, 1988: 57). Pues, poco después de su estreno, la película fue confiscada por Howard Hughes, desencantado por su evolución en taquilla y por las decisiones de la censura, lo cual provocó que hasta 1979, fecha de su reestreno, solo pudieran exhibirse versiones *pirata* de ella. Algunas tenían finales alternativos, ya que la censura era aplicada entonces por la jurisdicción regional y, según el estado, se exigió que fuera la ley quien acabara con Tony Camonte. Así que Hawks tuvo que filmar, ya sin Paul Muni, una escena en la que unas sogas suge-

rían que Camonte había sido ajusticiado acorde a la legalidad vigente (McBride, 1988: 55).

Arthur Penn debió ver una versión con el final original, al que tanto le debe. En realidad, todo el cine de gánsteres desde finales de los sesenta en algún momento regresa sobre *Scarface, el terror del hampa*. Incluido *El Padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972), película que, temporalmente, daría por cerrada la crisis de Hollywood y que nos vuelve a transportar a la muerte de Camonte con el asesinato de Santino Corleone (James Caan).

El recuerdo de *Scarface, el terror del hampa*, esa obra que le fue arrebatada, también inunda *El Dorado*. Algo que se hace más evidente si añadimos a la ecuación el final de *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), donde un personaje que quería tender una emboscada a los protagonistas se ve forzado a morir acribillado por sus propios compañeros. Un planteamiento muy similar al de *El Dorado*. Pues bien, a diferencia de *Scarface, el terror del hampa*, donde observábamos la ráfaga de disparos contra Camonte desde el exterior, en *El sueño eterno* la veremos desde el interior, advirtiéndolo únicamente los boquetes que provoca en la puerta. La violencia queda fuera, porque en esos años la censura impedía mostrarla explícitamente. ¿Qué sucede en *El Dorado*? Que nuestra mirada no es devuelta al exterior, sino que es la violencia misma la que se traslada al interior. Esa es la forma que tuvo Hawks de resarcirse de la censura, dejando que los tiroteos invadieran todos los espacios. Con la fortuna, quizás, de haber escogido el momento exacto para hacer efectiva su revancha.

Penn, su aliado contra la censura, negaba la dialéctica entre interior y exterior, y filmaba su desenlace en campo abierto. No había forma de escapar de la violencia.

Da la sensación de que uno de los cineastas más representativos de la industria había hecho que un arma estallara con tanta fuerza que se había llevado consigo lo que quedaba del Código de Producción. Como mínimo, a través de otro cineasta que quiso imitarle. ■

## NOTAS

- 1 «He ahí un principio básico más, un principio que muy pocos, los grandes, los grandes como Chaplin, conocen: la economía, hacer una cosa grande con nada. Ahí está. En cambio, suele hacerse todo lo contrario: se muestra absolutamente todo, lo que sea, todo vale, y en el fondo no hay emoción porque no hay economía. Economía de todo, por ejemplo, de gestos; de este modo los gestos que aparecen dicen mucho» (Martialay, Pala, Méndez Leite y López Echarri, 1977: 178).
- 2 Con cierta sorna, el propio Hawks advierte que esa fórmula regresaría con Elia Kazan y el Actors Studio (McBride, 1988: 36)
- 3 En el caso de Hawks, el concepto de economía además tiene un sentido literal: su método de trabajo reducía el coste de la película al invertir menos tiempo y material que la inmensa mayoría de directores.
- 4 José Luis Guarner (1993: 23) nos advierte de las similitudes entre *Su juego favorito* (Man's Favorite Sport, Howard Hawks, 1963) y *La fiera de mi niña* (Bringing Up Baby, Howard Hawks, 1938), así como entre *Peligro... línea 7000* (Red Line 7000, Howard Hawks, 1965) y *Avidez de tragedia* (The Crowd Roars, Howard Hawks, 1932). Además de las versiones de *Río Bravo*.
- 5 Emplea el calificativo «realista» para diferenciarlo del *gore* «grotesco», cuyo primer ejemplo es *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963), filmada poco antes del asesinato, y que, a diferencia del «realista», no explotaba las implicaciones morales del *gore*.
- 6 Lo que provocó la indignación del escritor, que pidió que no se le acreditara en la película.
- 7 Ese peligro oculto podría hacernos pensar en el tirador que abatió a Kennedy sin que nadie le viera, aunque en ningún momento Hawks relaciona ambos acontecimientos.
- 8 La opinión de Hawks sobre Peckinpah y *Grupo salvaje* no es ni mucho menos positiva; esto dijo al verla: «Bueno, no sabe dirigir. Yo puedo matar a cuatro hombres, llevarlos al depósito y enterrarlos antes de que uno de los suyos llegue al suelo en cámara lenta» (McBride, 1988: 130).

9 «Sería el último film de Hitchcock con heroína rubia; fue además su última colaboración con el fiel operador Robert Burks y contiene la última partitura musical que Bernard Herrmann, el más creativo, decisivo de los cómplices de Hitchcock, compuso para el director» (Guarner, 1993: 25-26).

## REFERENCIAS

Benavente, F. (2017). *El héroe trágico en el western. El género y sus límites*. Sevilla: Athenaica.

Bogdanovich, P. (2007). *El director es la estrella* (vol. 1). Madrid: T&B.

Bou, N., Pérez, X. (2000). *El temps de l'heroi. Èpica i masculinitat en el cinema de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Burch, N. (1999). *El tragaluz del infinito: contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.

Ciment, M. (1973). Entretien avec Monte Hellman. *Positif*, 150, 51-64.

Comolli, J.-L., Labarthe, A. S. (1967). Entretien avec Arthur Penn. *Cahiers du cinéma*, 196, 30-36.

Gallagher, T. (1990). Ford et Hawks. En P. Rollet y N. Saada (eds.), *John Ford* (pp. 75-78). París: Cahiers du cinéma.

Gallagher, T. (1996). Directores de Hollywood. En E. Rimbau y C. Torreiro (eds.), *Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 311-403). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. VIII).

Guarner, J. L. (1993). *Muerte y transfiguración. Historia del cine americano, 3. 1960-1992*. Barcelona: Laertes.

Haskell, M. (1980). Howard Hawks. En R. Roud (ed.), *Aldrich to King* (pp. 473-486). Londres: Secker and Warburg (Colección Cinema. A Critical Dictionary. The Major Film-makers, vol. 1).

Hellman, M. (1968). Quelques principes. *Positif*, 92, 10-12.

Maltby, R. (1996). La censura y el Código de Producción. En E. Rimbau y C. Torreiro (eds.), *Estados Unidos (1932-1955)* (pp. 175-206). Madrid: Cátedra (Colección Historia general del cine, vol. VIII).

Martialay, F., Pala, J. M., Méndez Leite, F., López Echarri, Á. (1977). Conversación con Robert Bresson. En VV. AA., *Robert Bresson* (pp. 173-179). Madrid: Filmoteca Nacional de España.

McBride, J. (1988). *Hawks según Hawks*. Madrid: Akal.

Noguez, D. (2002). *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain*. París: Paris Expérimentel.

Perales, F. (2005). *Howard Hawks*. Madrid: Cátedra.

Tatum, C. (1988). *Monte Hellman*. Crisnée: Yellow Now.

Tejero, J. (2015). *John Wayne. Biografía*. Madrid: Boeckland.

Thoret, J.-B. (2003). *26 secondes. L'Amérique éclaboussée. L'assassinat de JFK et le cinéma américain*. Pertuis: Rouge profond.

Walker, B. (1970-1). Two-Lane Blacktop. *Sight and Sound*, 40(1), 34-37.

Wood, R. (2005). *Howard Hawks*. Madrid: JC Clementine.

## ECOS DE VIOLENCIA. HOWARD HAWKS Y EL FINAL DEL CÓDIGO DE PRODUCCIÓN

### Resumen

A partir de las seis últimas películas de Howard Hawks, con especial atención a *Río Bravo*, *El Dorado* y *Río Lobo*, el presente artículo pretende indagar en las causas que llevaron al abandono del código Hays. Las transformaciones que vivió el cine hollywoodiense durante la década de los sesenta nos ayudan a comprender el ideal de cine clásico en contraposición al que nació del enfrentamiento a la censura. El análisis se centra, sobre todo, en el crecimiento de la violencia como uno de los frentes decisivos contra el Código de Producción, y se examina su vínculo con el contexto social y, más concretamente, con el atentado que supuso la muerte de John Fitzgerald Kennedy en 1963.

### Palabras clave

Cine clásico; Código de Producción de Películas; código Hays; Howard Hawks; John Fitzgerald Kennedy; Monte Hellman; años sesenta; violencia; *western*.

### Autor/a

Fernando Villaverde Suanzes (Madrid, 1994) está realizando el doctorado en la Universitat Pompeu Fabra. Ha colaborado como redactor y traductor en la *Revista Lumière*. Su investigación versa sobre las maneras que tiene el cine de hacer política. Contacto: fdovillaverde@gmail.com

### Referencia de este artículo

Villaverde, Fernando. (2019). Ecos de violencia. Howard Hawks y el final del Código de Producción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 77-92.

## ECHOES OF VIOLENCE. HOWARD HAWKS AND THE END OF THE PRODUCTION CODE

### Abstract

Focusing on Howard Hawks' last six films, especially *Río Bravo*, *El Dorado* and *Río Lobo*, this article explores the factors that led to the abandonment of the Hays Code. The changes that Hollywood cinema underwent in the 1960s can help us understand the essence of classical cinema in contrast with the film tradition that was born out of the fight against the censorship. The analysis will focus mainly on the increasingly explicit depiction of violence as one of the decisive fronts of the battle against the Production Code, considering its relationship with the social context and, more specifically, with the assassination of John F. Kennedy in 1963.

### Key words

Classical Hollywood cinema; Motion Picture Production Code; Hays Code; Howard Hawks; John F. Kennedy; Monte Hellman; 1960s; violence; *Western*.

### Author

Fernando Villaverde Suanzes is a PhD student at Universitat Pompeu Fabra. He has contributed as an editor and translator to *Revista Lumière*. His research focuses on the political dimensions of cinema. Contact: fdovillaverde@gmail.com

### Article reference

Villaverde, Fernando. (2019). Echoes of violence. Howard Hawks and the End of the Production Code. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 77-92.

Edita / Published by



Licencia / License



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

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

STEPHEN PRINCE

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

---

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dentro del hotel, los disparos rompen lámparas, muebles y ventanas, causando bastante daño visual a los decorados y el atrezzo, pero no a cuerpos humanos, que permanecen intactos y sin marcas. Esta violencia esterilizada es especialmente obvia cuando Brick Davis (James Cagney), el héroe del film, mata a balazos a algunos de los *gangsters* que tratan de huir. Los disparos son presentados, como es habitual en el periodo, mostrando al tirador y a la víctima en planos separados, en lugar de que formen parte del mismo encuadre<sup>4</sup>. Brick dispara

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## NOTAS

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

## REFERENCIAS

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

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

### Resumen

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

### Palabras clave

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

### Autor

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

### Referencia de este artículo

Prince, S. (2019). «Le recomendamos encarecidamente que reconsidere el asesinato de la niña pequeña»: violencia fílmica en la era del Código de Producción1. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 93-104.

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

### Abstract

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

### Key words

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

### Author

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

### Article reference

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

Edita / Published by



Licencia / License



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

DIÁLOGO

---

# LA NATURALIDAD DEL DESEO

---

Diálogo con

**JOÃO PEDRO  
RODRIGUES**



# JOÃO PEDRO RODRIGUES

## LA NATURALIDAD DEL DESEO

PABLO HERNÁNDEZ MIÑANO

VIOLETA MARTÍN NÚÑEZ

En muchos aspectos, el cine de João Pedro Rodrigues (Lisboa, 1966) podría considerarse la antítesis del cine clásico de Hollywood sometido a las exigencias del Código de Producción. Explícito en la representación del sexo, la violencia y lo escatológico, interesado por la diversidad y fluidez de las identidades LGTBI+, con tramas difusas que no siempre obedecen a la causalidad, su trabajo es de una originalidad inusual. Sin embargo, a pesar de esta aparente oposición, o precisamente por ella, su filmografía supone un punto de partida interesante para abordar aquellos mecanismos que condicionaron la forma fílmica bajo la censura y que, de un modo u otro, han seguido configurando la construcción del relato cinematográfico dominante desde entonces.

Determinado a no caer en la repetición, cada uno de sus proyectos es muy distinto del resto. Partiendo de la realidad, priorizando la muestra-

ción de situaciones cotidianas no necesariamente relevantes (en apariencia) para la narración, Rodrigues va armando sus relatos sirviéndose de las mismas herramientas que los cineastas clásicos, pero dándoles un uso muy distinto. De este modo, podemos identificar en sus films determinados códigos genéricos —desde el fantástico hasta el melodrama, pasando por el porno—, pero siempre reelaborados para conseguir resultados singulares.

Del mismo modo, invierte las convenciones en el uso de ciertos elementos de puesta en escena. Si en el cine clásico la figura humana, y más concretamente, el rostro, tenían una centralidad absoluta, que han mantenido en el cine *mainstream* posterior, Rodrigues rompe con esa convención mediante la introducción de planos cercanos de otras partes del cuerpo (que se muestra fragmentado), planos generales a gran distancia e incluso

planos vacíos de personajes. Además de la escala, la duración de esos planos, en los que predomina el regodeo visual sobre el avance del relato, también son característicos de su estilo.

Desde su primer largometraje, *El fantasma* (O fantasma, 2000), incluso en sus cortometrajes anteriores, Rodrigues establece una determinada manera de mirar a sus personajes, en la cual primará el deseo. Para él, será imprescindible sentir cierta *atracción* hacia sus actores para lograr transmitir esa química a los espectadores. Pero, al contrario de lo que ocurría con las estrellas del *star system* hollywoodiense, que aportaban su *sex appeal* y ejercían como reclamo para atraer al espectador, el portugués tendrá preferencia por trabajar con actores desconocidos.

Lo místico tiene un gran peso en el cine de João Pedro Rodrigues. Especialmente relevante es en sus melodramas, donde la imaginería católica está muy presente, bien sea en los inquietantes planos de la protagonista de *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005) en el cementerio, abrazada a la tumba de un hombre por el que se obsesiona después de muerto, bien sea como creencia opresora que martiriza al personaje de Tonia en *Morir como un hombre* (Morrer Como Um Homem, João Pedro Rodrigues, 2009), llevándola a renunciar a su identidad antes de fallecer. Pero, sin duda, su apuesta más transgresora en este sentido la realiza en *El ornitólogo* (O ornitólogo, 2016), en la cual el personaje principal es una transposición de San Antonio: cual santo contemporáneo, Fernando atraviesa una serie de episodios en los que juegan un papel significativo el sexo homosexual y la violencia. Evidentemente, propuestas así nunca hubieran tenido cabida en el cine clásico de Hollywood, fuertemente condicionado por la moral puritana de la época. Sin embargo, no debemos olvidar que la industria hollywoodiense, y especialmente algunos cineastas, supieron aprovechar la represión imperante en la sociedad y los límites impuestos por la censura para multiplicar el placer que en los espectadores producían pequeños gestos o insinuaciones.



*Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005).

El tándem creativo formado con João Rui Guerra da Mata —guionista de muchos de sus films, codirector en algunos casos e incluso actor ocasional—, ha dado lugar a piezas tan desconcertantes como *La última vez que vi Macao* (A última vez que vi Macau, 2012), homenaje fantasmagórico en clave *noir* a la antigua colonia portuguesa, lugar mítico del imaginario luso, y también internacional, que resulta irreconocible al mostrarse oscuro y vacío de cuerpos. Una apuesta por llevar el fuera de campo hasta sus últimas consecuencias, de nuevo reelaborando creativamente un recurso que resultó tan útil en el cine clásico, precisamente, para sortear la censura.

*Alvorada vermelha* (2011) será otro film singular que João Pedro y João Rui concebirán conjuntamente, mostrando, sin aparente posicionamiento, la violencia ejercida sobre los animales del mercado representado. Partiendo de una premisa muy sencilla, logran, casi sin pretenderlo, sacudir la conciencia del espectador y generar un debate sobre el estatuto real de esas imágenes.

En definitiva, podría parecer que João Pedro Rodrigues ha construido su filmografía como contestación al cine clásico moldeado por la censura y también a su heredero, el cine narrativo actual. Sin embargo, lo que hace en realidad es establecer un diálogo muy enriquecedor con ellos, subvirtiendo ciertos mecanismos del lenguaje cinematográfico mayoritario y apropiándose de otros, dando lugar a algo radicalmente nuevo pero que no deja de entroncar con lo ya existente. ■



Autorretrato del cineasta en *Où en êtes-vous*, João Pedro Rodrigues? (João Pedro Rodrigues, 2016).

Es la noche de San Antonio. Nos encontramos con João Pedro y, tras saludarnos, nos muestra una figura del santo. Este modelo, muy popular en Portugal, dispone de un mecanismo mediante el cual aparece y desaparece un enorme pene debajo del hábito. Es la muestra, nos dice, de que siempre hay maneras de sortear la censura. João Pedro se ha acordado de ella porque es una de las influencias de *El ornitólogo*, y aún varias de las cuestiones que abordaremos en esta entrevista, ya que se realizó en un momento en el que también imperaba la censura en Portugal.

**Supongamos que hubieras desarrollado tu carrera en el Hollywood de los años treinta o cuarenta. ¿A qué se parecerían tus películas? ¿Encuentras algún título o director de este periodo cuya obra, a pesar de la censura, represente un claro antecedente estético para tu cine?**

¿Un nombre? Es una pregunta muy difícil, porque supone colocarme a un nivel muy alto. Hay mu-

chos nombres de personas que me gustaría haber sido, pero es complicado escoger, habría que jugar un poco con la imaginación y la fantasía.

Por ejemplo, en el cine mudo hay un director que a mí me gusta mucho por su obsesión de control, que es Erich von Stroheim. Sus películas son muy distintas de las mías, pero es alguien que trabaja también con la perversidad del hombre, con el lado oscuro del ser humano y del deseo.

El sistema de producción hollywoodiense, por otro lado, tenía poco que ver con la manera de hacer cine de autor en Europa, o más concretamente en Portugal, que es donde vivo y trabajo. Yo siempre pienso que hago las películas demasiado lentamente. Se trata de un proceso complejo, que empieza por la concepción de la idea —que nace de mí—, y por la escritura del guion. Por lo tanto, la primera problemática a tener en cuenta es cómo tener ideas para hacer películas. Para mí, no es una cuestión trivial: en el sistema de estudios de Hollywood, eran otros los que proponían las ideas

y escribían los guiones. Era un sistema industrial que en Portugal nunca ha existido, ni siquiera en los años cuarenta, cuando se realizaba un cine popular de comedia.

A mí me habría gustado ser alguien como Howard Hawks, al que admiro mucho, o Raoul Walsh. Rodar muchas películas y poder pasar de una a otra rápidamente (a veces filmaban hasta dos o tres películas por año), pero no sé si sabría hacerlo. Además, ambos trabajaron en películas de muchos géneros distintos, que es algo que a mí me interesa: pasar de la comedia al *western*, al cine policiaco, al cine social, al musical... Hawks rodó films de todos los géneros. Creo que es interesante para evitar lo que le sucede a una gran parte del cine de autor, que es la repetición —yo estoy obsesionado por no hacer siempre lo mismo—. Pero, bueno, todo esto no son más que fabulaciones.

**La censura no siempre es un agente externo: incluso en el Hollywood clásico, la autocensura que cada creador ejercía previamente sobre sí mismo evitaba una confrontación más dura a posteriori con el código Hays. En tu caso, ¿eres consciente de imponerte algún tipo de límites de carácter moral? ¿Intentas, en la medida de lo posible, liberarte de estas restricciones autoimpuestas o consideras que ejercen un papel necesario o incluso positivo en la creación?**

Yo creo que, como ser humano, siempre estoy sujeto a un cierto grado de autocensura. Es imposible ser completamente libre. Cuando concibo mis películas, no hay cuestiones morales en las que me reprima; la autocensura tiene más que ver con mi condición de persona sujeta a unas convenciones sociales.

No creo que las películas deban utilizarse para hacer psicoanálisis, pero es cierto que sirven un poco para ello: siento que cada película que he realizado tiene que ver con mi vida en el momento en el que la hice. Y, de alguna forma, si hubiera filmado *El fantasma* ahora, habría sido muy distinta respecto a cómo la hice hace veinte años. De

todos modos, no me interesa mucho mirar hacia atrás, prefiero pensar en lo que voy a hacer a continuación, que ya es bastante difícil. Cuanto más rápidamente consiga olvidar lo que ya hice, mejor. De hecho, no suelo ver mis películas; a veces las tengo que ver porque hay gente, como vosotros, que me hace pensar en ellas, pero no me genera un especial placer, tal vez porque las conozco demasiado bien. Uno de los trabajos que tengo que realizar en cada película es liberarme a mí mismo de ella para poder pasar a la siguiente. Creo que también es una de las razones por las que pasa tanto tiempo entre la realización de mis distintas obras. Es difícil para mí desprenderme de ellas, ya que lo he concebido todo desde el principio. Entonces, mi vida se confunde con la película. No es que yo «viva la película», pero mi vida y la película se convierten en la misma cosa. Hacer films no es, en fin, un trabajo normal: intento tener un método y establecer horarios, pero no es como trabajar de nueve a cinco en una oficina. La creación no es algo que se pueda sistematizar.

## DEL FUERA DE CAMPO Y EL PUDOR

---

**Tu *opera prima*, *Parabéns!* (1997), hace un uso muy pudoroso del fuera de campo: el cuerpo desnudo y el sexo están presentes en todo momento, pero son continuamente evitados a la mirada del espectador. Tu siguiente película, *El fantasma*, y casi todo tu cine desde entonces, se va a caracterizar en cambio por una cierta exhibición del sexo y de la carne, es decir, por impugnar este recurso decoroso del *off* que resultó tan conveniente para la censura. ¿A qué se debe este salto estético entre tu primer corto y tu obra posterior?**

Creo que mi primer largo, *El fantasma*, es el más explícito. No tengo la sensación de que mis siguientes películas lo sean tanto. En ese primer largo yo me cuestioné por qué se evita en el cine mostrar el acto sexual, incluso el desnudo. En la historia de las otras artes sí se muestra el desnudo —bueno, el acto sexual quizás no, salvo en la fotografía—. Me



La representación explícita del sexo y lógica del porno, puntos de partida desde los que construir un relato en torno a un deseo incontenible en *El fantasma* (O fantasma, João Pedro Rodrigues, 2000).

preguntaba, en fin, por qué mirar solo a la cabeza y no mirar más abajo. En el caso de *El fantasma*, se trata de la historia de un chico que está consumido por la idea de posesión, de un deseo que no puede contener. La película también habla sobre la soledad de un personaje que no sabe relacionarse con sus emociones y sentimientos, como si no se conociera a sí mismo, y que es, en cierta manera, muy infantil. La película muestra el cuerpo desnudo y el sexo explícito porque, además de su relación con el tema, me parecía que había poco de esto en el cine en general, precisamente por haber una especie de códigos establecidos. Después de *El fantasma*, pensé que no quería hacer siempre lo mismo. Además, tampoco me interesa el porno. Quizás lo que me interesa ahora es sugerir, como a menudo se hacía en el cine de Hollywood. Alguien como Lubitsch, por ejemplo, utilizaba la sugerencia, la elipsis, de manera magistral. Sin mostrarlo directamente, la propia elipsis lograba contar lo que había sucedido, lo cual era mucho más fuerte. En cambio, el porno, que lo muestra todo, es muy aburrido, porque es mecánico, no hay una construcción dramática —al menos en el porno que se hace ahora, quizá en los años setenta era algo más elaborado—.

Volviendo a *El fantasma*, un cine explícito tampoco era algo que se hiciera aquí, en Portugal. Me parecía que el cine portugués era muy púdico y estaba muy alejado de lo físico. Predominaba una tradición literaria. No hay más que pensar en Manoel de Oliveira: su cine puede tener cierto erotismo, pero no es explícito, hay muy poco desnudo en sus películas. Está presente esa idea de perversidad, que es parecida a la de alguien como Buñuel en España, que sufrió mucho por la censura. Pero quizás Buñuel era más carnal que Oliveira, que recurría más bien a la sugerencia.

Hay que tener en cuenta que *El fantasma* fue mi primer largometraje, que siempre es especialmente significativo. Y el hecho de que la película fuera a Venecia me hizo querer decir «estoy aquí, tengo algo que contar, soy portugués, tengo trein-

ta y dos años y esta es mi carta de presentación». Es importante hacer películas que sean singulares y el cine es siempre, para mí, una búsqueda constante. No me interesa hacer un cine que sea cómodo para mí mismo, que ya domine, en el que llegue al rodaje y ya sepa exactamente lo que voy a hacer. Yo intento siempre hacer algo que suponga un descubrimiento, no me gusta aburrirme.

**Por supuesto, como has comentado, la mostración de ciertas prácticas y el regodeo sobre el cuerpo del protagonista era un requisito de la historia que cuenta *El fantasma*. Pero algo parecido podría decirse de *Parabéns!* —que anticipa personajes, temas y motivos visuales de tu primer largo— y también de muchos films clásicos que se apañaron para visualizar sus historias sin mostrar explícitamente el sexo, aun cuando Eros constituía su tema. ¿Crees que podrías haber rodado una historia como la de *El fantasma* con esta concepción tan pudorosa del fuera de campo?**

En *Parabéns!*, la duración de la pequeña historia que vemos es casi la misma que la duración de la película. Un chico se despierta con otro chico más joven en la cama y no se acuerda de lo que ha pasado la noche anterior. Durante el transcurso de la película, intenta recordar lo que pasó. El film juega con esa incertidumbre: ¿se habrán acostado? Yo podría haber puesto en imágenes un *flashback*, pero no me gusta este recurso: lo que pasó, ya pasó. Lo que sí intenté fue mostrar cosas que normalmente no se ven en la pantalla. Un ejemplo de ello sería el plano en el que el chico más joven va al baño mientras el otro se está duchando. Fue una cuestión que yo me planteé cuando realicé la película: ¿por qué no se muestra a la gente cuando va al baño? En el cine actual sí que se muestran un poco más este tipo de escenas, pero en aquel momento era muy poco frecuente. En *Parabéns!*, mi intención era incorporar elementos que forman parte de la vida cotidiana. Narro una situación extraordinaria en la vida de este personaje, pero la intento contar de una forma ordinaria, con ese rit-

mo pausado propio de la banalidad del despertar. A mí me interesa mucho hablar de esa normalidad de los gestos, que muchas veces quedan relegados porque la historia tiene que avanzar. Se muestra solo aquello que contribuye a hacer evolucionar el relato, olvidando lo más cotidiano, las cosas sencillas, las cuales también pueden tener una cierta belleza. Hay que saber cómo dramatizarlas, cómo hacer que sean interesantes... No es solo observar en tiempo real a una persona que se despierta, va al baño y se ducha: hacer eso, sin más, no es interesante. El cine, contar una historia, supone elegir los momentos que permiten a la narrativa avanzar. Muchas veces, lo que yo elijo no son los momentos más obvios, sino aquellos que son dejados de lado porque se piensa que no contribuyen a ese avance. Lo que intento es seguir las reglas establecidas para escribir un guion pero, al mismo tiempo, dinamitarlas un poco mediante la inclusión de elementos que no son tan evidentes pero que, a mi entender, también son importantes para la historia.

**Aún hoy, muchas películas continúan recurriendo al *off* para no mostrar demasiado, incluso títulos teóricamente avanzados en la representación de la sexualidad, desde el cine de Pedro Almodóvar hasta *Call Me By Your Name* (Luca Guadagnino, 2017). ¿Juega la lógica del mercado un papel equivalente al que ejercía la censura en la época dorada de Hollywood? ¿Tiene algún sentido, para ti, continuar poniendo en práctica esta concepción pudorosa de la elipsis y el fuera de campo?**

Creo que los ejemplos que dais son muy distintos. A mí me gusta el cine de Almodóvar. Pasé por momentos en los que me cansé un poco de su estilo. Pero volví a ver recientemente muchas de sus películas, porque estaba en Macao e hicieron allí una retrospectiva, y su cine me gusta cada vez más. Sus primeras películas son avanzadas en este sentido: *Laberinto de pasiones* (1982), por ejemplo, empieza con una escena en el rastro en la que una chica pasea mirando el sexo de los hombres. Me parece increíble como inicio de película. Otra de sus pelí-

culas, *La ley del deseo* (1987), es muy gráfica. Hoy en día quizás hace películas menos explícitas, pero creo que esto tiene que ver con su edad: ahora parece que le interesa más la construcción narrativa. En todo caso, a mí me gustó mucho su último film, *Dolor y gloria* (2019).

Por el contrario, creo que la de Guadagnino es una película hecha para un público determinado. Todo parece pensado para que resulte agradable. Solo la escena con el melocotón es un poco más osada; por lo demás, es una película para ir a ver con tus padres. A mí lo que más me incomoda es la aceptación de la familia: me parece todo demasiado perfecto, y no creo que la vida sea así de perfecta. Al film le faltan aristas, rugosidades, algo que no le sucede al cine de Almodóvar. Se trata de una película que mira claramente a los Óscar. De hecho, logró llegar a ellos y, para conseguirlo, hay determinadas cosas que no se pueden hacer, por el tipo del público y el contexto de los premios. Son lógicas, en fin, que a mí no me interesan.

## PORNOGRAFÍA VS. RELATO

**Según la definición convencional, el porno consistiría en una revelación del sexo extremadamente directa y casi completa desde el principio, mientras el erotismo se caracterizaría por cierta retención visual como estrategia para preservar y prolongar el deseo. ¿Provoca la visibilidad de la carne una progresiva deserotización? ¿Fue el cine clásico, así, gracias justamente a la censura, un cine hípererotizado, más voluptuoso que el cine contemporáneo? ¿Hay más sensualidad en el beso que cierra *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961) que en el «polvo» final de *Odete*, más homoerotismo en los *westerns* de Hollywood que en el sexo entre Fernando y el pastor de *El ornitólogo*?**

Creo que habría que preguntar a cada persona lo que siente, yo nunca lo pienso así. La manera en la que concibo una película es la única para mí en ese determinado momento, como si no hubiera



Una (sintética) historia del beso y su representación desde los orígenes del cine. De arriba a abajo: el beso como atracción del cine primitivo en *The Kiss* (William Heise, 1896); el beso final como metonimia del sexo en el clásico *Desayuno con diamantes* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961); la fisicidad, la duración de los besos y la cercanía casi pornográfica de la cámara en *Kiss* (Andy Warhol, 1963) y en *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005).

otra forma posible de contar esa historia. Voy a volver de nuevo a Lubitsch: era un maestro de la sugerencia, y a mí me gustaría mucho hacer ciertas cosas como él, pero no imitarlo. Lubitsch hizo su última película todavía en los años cuarenta, y yo vivo en el Portugal del siglo XXI. El mundo ha cambiado mucho desde entonces, y soy necesariamente distinto de alguien que hacía películas en el Hollywood clásico.

Cuando empecé a interesarme por el cine, por ejemplo, había algunas películas que eran difíciles de ver, porque no las emitían por televisión, y solo en contadas ocasiones las proyectaban en la filmoteca de Lisboa. Cuando descubría una película de la cual había oído hablar o sobre la que había leído, era una oportunidad única, que no se repetía. Ahora tenemos una gran facilidad para poder ver casi todo lo que queramos: vas al ordenador y, si sabes buscar, encuentras prácticamente cualquier cosa. Yo creo que esa facilidad de acceso a las imágenes ha provocado su banalización, especialmente para las generaciones que han nacido y crecido ya en este entorno. La gente ya no valora las imágenes, no tienen el mismo significado que antes. Filmar algo de una determinada manera no quiere decir lo mismo para mí que para una persona que creció en ese mundo en el que todo se puede ver. Incluido el porno. Ahora es muy fácil acceder a él, solo hay que entrar en internet y tienes el porno que quieras. Antes, no. Existían, incluso, esas fotografías eróticas que se vendían por debajo del mostrador. Había un deseo por conseguirlas: se generaba una expectación que tenía que ver también con el erotismo, con el deseo de mirar algo.

Para mí, uno de los directores más eróticos es Robert Bresson, que nunca mostró nada. Quizás los senos de una mujer, o una mujer desnuda, pero nunca hizo más que eso. En su cine hay poquísimos besos, pero se da una erotización constante del gesto mismo, del cuerpo. Y consigue filmar a los actores de una manera que se los desea a cada minuto, a cada plano. No es que me esté comparando con Bresson, pero yo, para filmar a alguien,

tengo que sentir una especie de deseo hacia esa persona. Por lo tanto, hacer una película también es, para mí, la consumación de ese deseo. No creo que esté mal decir esto. Siento que no pertenezco a este mundo en el que vivimos hoy, en el que todo es tan políticamente correcto, en el que no se pueden decir ciertas palabras, en el que todo es tan aburrido. No estoy diciendo que fuera mejor lo de antes; simplemente, ha cambiado. Ahora todo es demasiado pulcro, demasiado higiénico, hay poca porquería. Y, al mismo tiempo, hay mucha porquería, porque puedes ver toda la que quieras en internet.

Volviendo a la cuestión que planteaba la pregunta, cómo mostrar *demasiado* es a veces antierótico, creo que es verdad. *El fantasma*, por ejemplo, es una película con una trama muy sencilla, en la que la construcción misma de la narración sigue la lógica del porno: el protagonista se encuentra con otro personaje, tienen sexo, terminan, y se encuentra con un nuevo personaje, con el que se repite el mismo esquema. Hay también un imaginario procedente del BDSM, del sadomasoquismo. Utilicé esos códigos de manera consciente, realizando variaciones sobre ellos, para contar la historia que me interesaba. Hay gente que no entiende la película, pero a mí me parece que es de una evidencia absoluta: seguimos a un chico y observamos sus peripecias. Me gusta que mis películas sean como films de aventuras.

**Algunos teóricos han llegado a sostener que el cine narrativo y el porno son incompatibles, considerando el sexo como un elemento más real que discursivo, que modificaría la posición del espectador respecto a las imágenes ficcionales y pondría en crisis su verosimilitud. ¿Crees que la intromisión del sexo, y de una puesta en escena cercana a lo pornográfico, amenaza en algún sentido la consistencia del relato? ¿Se quiebra algo en la ficción cuando no solo se presenta el sexo en su seno sino que se muestra en exceso o dura más de lo convencional? En la experiencia de *El fantas-***

**ma, ¿tuviste algún problema en este sentido: que la mirada del espectador entrara demasiado en la lógica del porno y se saliera un poco del relato?**

Más que del relato, lo que pasó es que los espectadores se salieron de la sala de cine [risas]. Cuando se proyectó en Venecia y empezaron las escenas más explícitas, la gente se fue. Creo que la incomodidad en el público se produjo por haber utilizado unos códigos que los espectadores no esperan encontrarse fuera del cine porno.

**En *El fantasma*, el sexo lo ocupa todo, algo que está plenamente justificado, ya que toda la trama gira en torno al deseo obsesivo de Sérgio. La ausencia de una psicología clara que explique su comportamiento, sin embargo, provoca que tanto regodeo carnal pueda parecer gratuito. *El ornitólogo* representa una vuelta al imaginario del**

***bondage* y el sadomasoquismo de tu primer largo, y aquí la insistencia en el sexo ya ni siquiera responde a un deseo consciente del personaje: como Fernando, el público parece simplemente arrastrado por el azar hacia una serie de encuentros de erotismo y violencia. ¿Crees que la reacción ante tu cine depende del placer o el rechazo que nos provoque, como espectadores, este dejarse llevar gratuitamente, sin coartadas narrativas, hacia la exploración de los deseos más primarios? ¿Pervive, aún hoy, este concepto de lo gratuito como reproche ante el sexo y la violencia que no están convencionalmente motivados en el relato?**

No creo que la violencia y el sexo sean tan gratuitos en el film. *El ornitólogo* empieza como si fuera un documental de aves. Se trata de un hombre que baja por un río y está observando unas cigüeñas negras. Desgraciadamente, tiene un accidente y



*El ornitólogo* (O ornitólogo, João Pedro Rodrigues, 2016).

casi muere. Es salvado por unas peregrinas chinas que iban camino de Santiago de Compostela pero se han perdido, y quieren que él se quede con ellas. Para evitar que se marche, lo atan. Es verdad que lo atan de una forma un poco elaborada [risas], pero cada uno ata como quiere: al fin y al cabo, es un chico guapo, y tal vez ellas pensaron que, atado de ese modo, quedaría bonito. Ya que tienen las cuerdas, ¿por qué no atarlo así?

**Lo que queremos decir es que, para representar el sexo y a la violencia, parece que siempre se exige una justificación extraordinaria. Tienen que estar muy bien motivados en el relato para que cierto público no reaccione con rechazo. Y nos daba la sensación de que había en *El ornitólogo* una cierta reivindicación de esa gratuidad en la representación de los deseos y las pulsiones, por parte del personaje y del propio film.**

Así es como está construida la película. Quizás esas chicas realizan habitualmente esas prácticas entre ellas, o con otra gente que practica el *bondage*. Parecen muy ingenuas al principio, pero tal vez esconden algún placer oculto: es esa idea de que los personajes no son exactamente lo que parecen. Quería trabajar el concepto de sorpresa. Como la película la concebí yo, no sé si los espectadores se quedan sorprendidos o no, pero la idea era construir una narrativa que no evolucionara sin más, sino que tuviera la capacidad de sorprender.

Tampoco podemos olvidar que es la historia de un santo. Y es difícil llegar a ser santo; no lo consigue cualquiera, se tiene que sufrir. El camino es solo ese: el sufrimiento. No había otra forma de plantear la película, que muestra los distintos martirios de este chico. En algunos de esos martirios también obtiene cierto placer (le gusta la lluvia dorada, por ejemplo). Pero todo ello forma parte de su camino hacia la santidad. Si lees las historias de los santos, pasaron por muchas dificultades, muchas vicisitudes. De nuevo, vuelve a surgir la idea de aventura, también presente en la

historia de los distintos santos: a algunos les cortaron la cabeza; a otros, les cortaron los brazos; a otros, los quemaron... El mío tampoco sufre tanto [risas].

**En relación con este exceso de violencia en determinadas historias o géneros, diríamos que, de toda tu filmografía, ningún título es tan cercano al gore como *Alvorada vermelha* (João Rui Guerra da Mata, João Pedro Rodrigues, 2011). Más allá de las referencias a Franju o Fassbinder, este cortometraje nos hace pensar en el gusto por las vísceras, las cabezas cortadas o los cuerpos agonizantes propio de los géneros cinematográficos más sangrientos. La diferencia obvia es que aquí se trata de un registro documental de una violencia no simulada, lo que casi acerca este corto a las *snuff movies*. ¿Te interesa que en tu cine se experimente la violencia, y también el sexo, como algo auténtico, físicamente cierto? Cuando ruedas ficción, ¿tratas de algún modo que ambos elementos preserven este impacto de lo real, rechazando por ejemplo el uso de dobles o trucajes?**

Creo que, en el mundo occidental, nos hemos olvidado de que aquello que comemos —a no ser que seamos vegetarianos o veganos— son animales que estaban vivos y había que matar. Ya no lo vemos: la gente de las ciudades nunca ha visto matar a un conejo. Yo nací en Lisboa, pero iba a menudo al campo y vi muchas veces matar conejos y cerdos. El mercado de *Alvorada vermelha* es el último mercado tradicional que queda en Macao, porque China también está cambiando mucho y se está *civilizando*. Los mercados eran así porque, antes de que existieran los frigoríficos, no se podían conservar los alimentos. Entonces, los animales tenían que estar vivos para que estuvieran frescos y no se estropease la carne y el pescado. Pero nos hemos olvidado de todo esto. Hay programas sobre niños en Estados Unidos que no saben que la carne de pollo viene de una gallina, no conectan una cosa con la otra. Es como rechazar que nosotros mismos somos también animales.



Degollamientos, cabezas cortadas, cuerpos desmembrados y sangre por todas partes. El gore cotidiano del mercado de Macao en *Alvorada vermelha* (João Rui Guerra da Mata, João Pedro Rodrigues, 2011).

Lo que hicimos en ese corto fue, sencillamente, filmar lo que estaba delante de nosotros, la rutina cotidiana de ese mercado. Es cierto que también hay algo político en la película, teniendo en cuenta el simbolismo que tiene el rojo en China. Sería algo similar a lo que hizo Georges Franju, que quería hablar de la Segunda Guerra Mundial cuando hizo *La sangre de las bestias* (*Le sang des bêtes*, 1945). Pero se trata de un sustrato. Una vez que una pelí-

cula está hecha, cada espectador se apropia de ella y la hace suya, extrayendo interpretaciones que tal vez el director no había previsto. Yo no creo en un cine con mensaje, que quiera decir algo. En este sentido, pienso que gran parte de la belleza del cine clásico reside en que contiene muy pocos mensajes evidentes: se cuentan las historias de una manera muy directa, aunque haya toda una construcción detrás. En cambio, el cine político ha envejecido mucho peor, tal vez porque, en lugar de abordar cuestiones más universales, se centra demasiado en transmitir un mensaje.

Volviendo a *Alvorada vermelha*, la idea era realizar un documental muy sencillo, que recorriera desde el inicio, cuando abre el mercado, hasta que cierra, al final del día. El rodaje duró varias jornadas, pero en el montaje seguimos esa lógica, también, de alguna forma, teatral, porque hay una unidad de espacio y tiempo.

## LOS GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS Y LA ESTÉTICA DE LA CARNE

Desde *Parabéns!*, tu cine ha subrayado una y otra vez la consideración del cuerpo como un contenedor de desechos, que no deja de expulsar restos: vómitos, heces, orina, basura. En *El fantasma*, esta estética de los residuos se lleva al extremo y termina construyendo un espacio que nos acerca al terreno de lo fantástico o el terror. *Mañana de San Antonio* (*Manhã de Santo António*, 2012), en una línea similar, representa la resaca de unos jóvenes como si se tratara de una película de zombies. ¿Qué motiva este deslizamiento hacia el terror fantástico cuando se explora el lado asqueroso del cuerpo? ¿Por qué, más allá de algunas excepciones en el cine independiente, esta estética de lo obscuro y lo abyecto solo ha podido alcanzar cierto desarrollo y popularidad en el seno de estos géneros?

Lo que yo intento es trabajar la idea del imaginario: llego a lo que vosotros llamáis *el fantástico* desde la

realidad. Por ejemplo, ese lugar donde transcurren los últimos 15 minutos de *El fantasma*, lo descubrí justo antes de empezar la película. Para documentarme, estuve trabajando con los basureros de verdad, siguiéndolos alrededor de seis meses. Una vez estaba en el camión de la basura con ellos, fueron a descargar y llegué a ese lugar. Yo tampoco lo conocía, y me pareció como si estuviera llegando a otro planeta. El propio espacio ya contiene esa idea de ciencia ficción: es un lugar todo cubierto de plástico, telas... Es todo inorgánico.

Por lo tanto, la idea de la película, y también su tono fantástico, parten de la realidad. Y para mí esto es muy importante. Al final, por ejemplo, él es casi una especie de superhéroe, vestido con el traje de látex. El traje también remite a la figura del

doble, muy propia de los superhéroes. Cuando se ponen el traje, tienen más poderes, pueden hacer otras cosas, porque les confiere otra identidad. Por ejemplo, en *Superman*, Clark Kent era un chico tímido, pero como superhéroe hacía todo lo que le daba la gana. Eso es muy práctico, a mí me encantaría tener un traje así [risas]. A su vez, el traje ha sido un elemento que ha acompañado al personaje en algunas de sus fantasías y por tanto es lógico que, cuando decide huir, lo lleve puesto. En definitiva, todo está planteado desde el punto de vista de la realidad. Ocurre lo mismo con el vertedero. Es un lugar real que ya se había mostrado en otro momento del film, pero, al final, se ha convertido en algo distinto. Y esa transformación se ha producido durante la construcción de la película.

**Vómitos, fluidos, basura: residuos y deriva hacia el terreno fantástico en *El fantasma* (O fantasma, João Pedro Rodrigues, 2000) y *Mañana de San Antonio* (Manhã de Santo António, João Pedro Rodrigues, 2012).**



Con respecto a los zombies, hace años salí en la noche de San Antonio —que se celebra todos los meses de junio, aquí, en Lisboa— y, cuando regresé por la mañana en el metro, había mucha gente tirada por el suelo, así que hice una foto. Yo no había bebido mucho, estaba bastante sobrio. Cuando salí del metro, las personas que iban delante de mí caminaban como zombies. Una vez en casa, miré esa foto, y hablé con João Rui: «Quizás esto puede ser el origen de una película». Y la guardé. Las ideas vienen a veces así, de cosas un poco anecdóticas. No soy yo el que busco ideas para intentar aproximarme a un género, sino la propia realidad la que me dirige hacia él.

**Has comentado en alguna ocasión que el cuerpo ha sido siempre un tema en el arte, pero que ha permanecido bastante desatendido en el cine. Tal vez se deba justamente al mayor control social sobre la moralidad de los contenidos y formas de este medio. En términos generales, ¿consideras que el cine clásico tendía a la abstracción, a descuidar la materia y re-**

**huir la fisicidad de los cuerpos, e incluso la de los objetos y los lugares filmados?**

No, creo que depende de los directores. Si pensamos en una película como *Río Rojo* (Red River, 1948), de Howard Hawks, que es una película muy de hombres, protagonizada por John Wayne y Montgomery Clift, vemos que hay en ella una gran erotización de todo. Hasta de los bueyes —es una película sobre ganaderos—. Hay muchas películas, no solo de hoy, sino también del cine clásico, en las que se trabajaba especialmente la cuestión erótica, la atracción entre personajes. En Hawks se puede comprobar esto fácilmente. No solo entre hombre y mujer, sino también entre mujer y mujer, entre hombre y hombre... como algo natural, abordado con normalidad.

**Morir como un hombre (Morrer como um homem, 2009) te permitió explorar otro aspecto tabú en la representación del cuerpo: la forma en que los problemas de salud se van manifestando en la carne. La enfermedad, como la muerte, ha ocupado siempre un lugar destacado en el melodrama, pero como elemento señalado en la trama que, sin embargo, apenas se visualiza. ¿Por qué esta contención visual respecto al cuerpo enfermo? ¿Qué hay en el propio género melodramático que invite a evadir esta visión, incluso cuando la censura ya no está operando?**

Yo creo que hay cineastas que sí mostraron el cuerpo enfermo. Alguien que me interesa mucho, y que se ha ocupado de los cambios que produce la enfermedad en el cuerpo es David Cronenberg. Él ha abordado este tema trabajando desde los géneros. Pero, de nuevo, yo parto de la realidad. El inicio de *Morir como un hombre* surgió del final de *Odete*, donde aparece la idea de una chica poseída por un chico. Entonces pensé en hacer una película sobre un personaje transgénero. Yo no dominaba el tema, así que recurrí a lo que hago a menudo para mis películas: reali-

zar muchas entrevistas, en este caso, con transexuales muy distintos entre sí (más viejos, más jóvenes, con historias más felices y más tristes, que habían hecho el cambio de hombre a mujer y de mujer a hombre...). Después de realizar todas estas entrevistas, decidí que me interesaba más una historia trágica. La idea de una transexual que, al final de su existencia, niega todas sus transformaciones y toda la vida que ha llevado porque es católica. Es de una crueldad horrible, me parece una historia muy dramática y muy potente. Mi personaje está compuesto de distintas figuras. Hace algunos años, era bastante frecuente que los transexuales tuvieran problemas físicos, ya que las transformaciones las realizaban personas que no eran médicos. Entonces, se producían muchas infecciones, la silicona se corrompía... Era como si el propio cuerpo negara la transformación. O, al menos, así lo veía mi personaje en su cabeza, y ella quería aparecer ante Dios como un hombre, que es como había nacido. Se trataba de la mayor negación de su deseo más íntimo. Pero a mí me parece que en las personas lo bonito es la contradicción, me gusta crear personajes que tengan múltiples caras. Y en un país como Portugal, o España, una contradicción así no es tan extraña, sobre todo en



Heridas y cicatrices: la representación del cuerpo enfermo en *Morir como un hombre* (Morrer como um homem, João Pedro Rodrigues, 2009).



Explorando los límites de la censura sobre el melodrama clásico: de arriba a abajo, variaciones en torno a los personajes y temas de *Solo el cielo lo sabe* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) por parte de R. W. Fassbinder en *Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974), Todd Haynes en *Lejos del cielo* (Far From Heaven, 2002) y João Pedro Rodrigues en *Morir como un hombre* (Morrer como um homem, 2009).

las generaciones más mayores. Podemos pensar que vivimos en el siglo XXI, pero estas cuestiones todavía siguen vigentes, aún hay personas reales que podrían contar historias así.

**En este melodrama sobre Tonia, se deja ver claramente la huella de Douglas Sirk, especialmente la de su film *Solo el cielo lo sabe* (All that Heaven Allows, 1955). Un clásico que ya antes había inspirado varios remakes, curiosamente realizados por autores encasillables dentro de lo que hoy denominaríamos cine queer, como R. W. Fassbinder y Todd Haynes —*Todos nos llamamos Alí* (Angst essen Seele auf, 1974) y *Lejos del cielo* (Far From Heaven, 2002)—. ¿Qué te parece la forma, tan diferente, en que cada uno de estos cineastas se enfrenta al reto de actualizar una estética y unos códigos narrativos y de puesta en escena totalmente moldeados por la censura?**

Yo admiro mucho a Fassbinder, sobre todo, y también a Sirk. Fassbinder planteó su película siguiendo la lógica del *remake*, contando la misma historia... Pero lo que es bonito es cómo inventó un personaje árabe, negro, y una señora más mayor. Porque los personajes de Sirk, interpretados por Rock Hudson y Jane Wyman, tienen una belleza más canónica. Bueno, Jane Wyman no era joven, lo cual es interesante ya en la obra original. Pero Fassbinder utilizó a actores con cuerpos reales. Creo que hay mucho cine que no ama a los personajes, que los desprecia. En cambio, aunque las personas que aparecen en las películas de Fassbinder no representen el ideal de belleza, él consigue filmarlas de la manera más bella posible.

Por otro lado, la película de Haynes, *Lejos del cielo*, me parece un pastiche de una película de Sirk. A mí no me interesa, a pesar de que me gusta Juliane Moore como actriz. Me ocurre lo mismo con *Mad Men*. Es todo muy perfecto, se lleva a cabo una reconstrucción muy meticulosa de los años cincuenta, pero no sé cuál es el sentido que eso tiene. Hay algo muy pulcro en la película de Haynes que no se da en Fassbinder, que es en

cambio mucho más auténtico. Lo que construye Todd Haynes no me parece creíble, sus personajes me resultan falsos; Fassbinder, en cambio, mira a los personajes a los ojos y les da verosimilitud.

## EL CUERPO DE LAS ESTRELLAS

---

**Del arte religioso manierista y barroco te ha interesado siempre la tensión entre lo sensual y lo trascendente, el sadismo y la espiritualidad: un lado hagiográfico que domina el discurso, y un lado blasfemo que surge de la materialidad del cuerpo utilizado para la representación. ¿Se parecen en esto las estrellas del cine a los modelos de la pintura religiosa? ¿Funcionaron las stars hollywoodienses como cuerpos que se explotaban en su erótica con la excusa de narrar historias en teoría más espirituales? ¿O consiguió la censura mitigar ese componente libidinoso tan presente en el arte cristiano?**

Las estrellas de Hollywood fueron siempre, y siguen siendo ahora, una proyección del deseo de cada espectador. Los actores y actrices son uno de los pocos elementos capaces de hacer que el público vaya a ver una determinada película. Así que las estrellas fueron erotizadas de una manera muy consciente. Jane Russell decía en sus memorias que había sido admirada solo por su cuerpo, por las formas voluptuosas que tenía. Y lo decía con cierta tristeza. En general, los actores americanos son buenos. En mi opinión, esto tiene que ver con el hecho de que muchos no tienen una formación específica y, por lo tanto, la manera en la que actúan es muy física. Aunque algunos provienen del teatro, la mayoría empiezan a trabajar en el cine porque son guapos (por ejemplo, creo que John Wayne empezó en Hollywood siendo un chico de rodeo).

Volviendo a la pregunta, creo que hay un elemento diferencial: una gran parte del cine de Hollywood se construye para los actores. En la pintura, en cambio, se utilizaban modelos anónimos. Por ejemplo, Caravaggio utilizaba los mismos modelos en distintas ocasiones, pero no suponían un

reclamo para su obra. Era la forma en la que construía las historias lo que atraía al público. Se trataba de historias de la mitología católica, pero que se representaban con gran realismo. Las personas podían identificarse con esas figuras tan reales y, al mismo tiempo, anónimas, que aparecían en sus cuadros.

Pero, como ya hemos comentado, en el cine americano ocurre a menudo que las películas se construyen para un determinado actor, y el deseo de los espectadores se proyecta sin duda más sobre los actores que sobre los directores.

**La manera de mirar el cuerpo del actor que ofreces en tus películas, ¿tiene un componente de dominación, coloca al espectador en la posición de ejercer un cierto sadismo voyeur? ¿No encuentras algo moralmente problemático en este ejercicio de poder a través de la mirada y del dominio sobre el cuerpo del actor, tan cuestionado desde hace años por el feminismo, y que ha generado acusaciones en el caso de otros cineastas, desde Bresson o Sternberg hasta casos recientes y polémicos como los de Jean-Claude Brisseau o Abdellatif Kechiche?**

Me temo que el problema no está solo en cómo miran, sino en cómo se ha desarrollado el trabajo en sus películas. Pero pienso que también hay mucha hipocresía, porque somos todos adultos conscientes y sabemos lo que estamos haciendo. Las relaciones son siempre de poder entre el director y los actores, pero todas las relaciones, en todos los trabajos, son así. Además, si una persona quiere ser actor, sabe que, para poder ser filmada, tiene que mostrar su cuerpo: forma parte del trabajo. ¿Cómo se puede ser actor ocultando el cuerpo? No tiene sentido. Matisse, por ejemplo, pintó muchos desnudos. Pintó a muchas mujeres que eran sus amantes, además de sus modelos, y cada uno sabía lo que estaba haciendo. Hay mucha hipocresía en toda esa forma de pensar, que conecta un poco con lo que hemos comentado antes sobre mostrar solo lo políticamente correcto. No se puede hacer

nada, no se puede decir nada... Muchas de estas polémicas yo no las entiendo: si haces una película que trata sobre una relación gay, ¿tienes que ser gay para interpretarla? Estamos hablando de actuación, de artificialidad, es parte de la representación. Cuando el teatro empezó, las mujeres no podían actuar, y los personajes femeninos eran representados por hombres. Son convenciones sociales. Lo que ya es preocupante es la negación del pasado: cuando se empieza a cuestionar todo lo que se ha hecho anteriormente. Porque no se puede volver atrás. Pero, para ser sincero, tampoco es algo que me preocupe excesivamente. Yo estoy un poco al margen de todo esto, no voy a cambiar mi forma de trabajar. Después de todo, es eso, un trabajo. Es importante recordarlo: el cine es un trabajo.

**En todo caso, más allá de las polémicas, ¿por qué es para ti tan importante establecer ese vínculo casi de deseo, que has comentado muy a menudo, con tus actores y actrices?**

Porque es la única manera en la que yo sé hacer cine, generar química, crear algo interesante. No todo en el cine es explicable. Y para conseguir las cosas inexplicables, que se encuentran a otros niveles, los de las sensaciones, hay que incorporar elementos que no siempre son racionales. El deseo tiene mucho de irracional y de incontrolable. Creo que, en el mundo, es necesario un poco de descontrol para que las cosas sean potentes, distintas, originales.

## **CENSURA Y LENGUAJE CINEMATOGRAFICO**

**El lenguaje clásico del cine remite constantemente a la figura humana: casi todos los planos están concebidos respecto a ella y, especialmente, respecto al rostro, fragmento del cuerpo al que se permite una máxima cercanía. Por supuesto, no hay nada natural, sino más bien una cierta convención moralista, en el establecimiento de esta distancia de seguridad respecto al conjunto de la**

**carne a favor de un rostro hipervisible. En tu cine, en cambio, el rostro aparece a menudo desplazado, o fuera de campo, y adquiere una gran relevancia aquello que en el clasicismo se consideraba excepcional: planos extremadamente cercanos a diferentes partes del cuerpo, otros muy alejados o sin cuerpo alguno, planos de objetos o lugares vacíos. Cuando planificas, ¿sientes que el vocabulario del cine clásico te resulta poco útil, que se resiste al tipo de relación que estableces entre la cámara y el cuerpo de los actores y actrices?**

En el cine clásico ya se había establecido la convención del primer plano. Pero en los inicios del cine, la cámara empezó estando un poco lejos. Cuando aparecen los primeros planos, son muy espectaculares y novedosos. Pero creo que, en el cine posterior al clasicismo, el lenguaje se tornó más convencional. Cuando alguien como Lubitsch hace un plano de detalle, es muy expresivo. Esto ocurre con ciertos directores, sobre todo los procedentes del cine mudo, que se habituaron a narrar casi exclusivamente con las imágenes. Además, Lubitsch trabaja mucho el concepto de la elipsis y, por lo tanto, sabe que con un plano de detalle puede hacer avanzar el relato más rápidamente que utilizando un montón de palabras. Habitualmente las palabras salen de la boca de un personaje, y la boca está en la cabeza de ese personaje, por lo que esto nos obliga a volver al primer plano. Yo intento utilizar esos códigos, ese lenguaje, que, aunque parece muy racional, es fruto de la convención, pero lo utilizo de manera distinta.

Cuando estoy planificando una escena, hay un momento de confrontación con los actores, en el que, si es posible, acudo al lugar en el que la voy a rodar. Entonces, se hace evidente para mí cómo se tiene que rodar esa escena. Hay que filmar solo un trozo de ese lugar, la parte por el todo, porque suele ser más potente mostrar solo un fragmento de ese emplazamiento que mostrarlo completo. El resto se puede imaginar. Es lo que ocurre con el fuera de campo, hacia donde fue relegado el sexo durante mucho tiempo.

Al margen del cine clásico, en la historia del cine ha habido otros momentos clave con respecto a la planificación. Por ejemplo, figuras cercanas a las vanguardias, como Jean Genet, director de *Un chant d'amour* (1950), fueron muy innovadoras. Los movimientos de vanguardia que surgieron en la última etapa del cine mudo generaron mucha experimentación en torno a cómo contar la historia y cómo figurar *lo infigurable*. Es cierto que, con la implantación del código Hays y la imposición de una determinada moral, todos estos avances se paralizaron.

Cuando estoy diseñando una escena, lo que yo intento es imaginar la única forma posible de contarla, lo que supone traducirla a imágenes y sonidos. Pero es un trabajo que muchas veces surge de la práctica: voy al lugar y empiezo a imaginar. Y, al hacerlo, hay un momento en el que se hace evidente para mí que la escena debe ser de una determinada manera. Por eso, normalmente no filmo desde muchos ángulos distintos la misma situación. De este modo, además, se agiliza el proceso de montaje, porque solo hay una manera de montar. Y el cine que me gusta es así también. Por ejemplo, el de Hitchcock: como muchas veces no era él quien montaba sus películas, las filmaba de tal forma que solo admitieran un determinado montaje.

**La última vez que vi Macao (A última vez que vi Macau, 2009) es, de todo tu cine, la cinta que mejor ejemplifica este destierro del actor al fuera de campo y su sustitución por objetos o espacios vacíos. En lugar de impugnar los límites que la censura impuso a la visibilidad de los bajos fondos y la violencia, pareces llevar el carácter elíptico del noir a sus últimas consecuencias, mucho más allá de lo requerido por el código Hays.**

**Esta pauta de puesta en escena representa un giro de 360 grados respecto a la estética de tus films anteriores: pasamos de un cineasta que filma «el silencio del cuerpo» a uno que registra voces y sonidos descorporizados. Acostumbrado a trabajar con el físico de los actores como materia prima del relato, ¿echaste de menos este elemento en las diferentes fases creativas? ¿En qué medida este paso de lo corporal a lo fantasmal te obligó a repensar todas tus estrategias a la hora de concebir la narrativa y de encarar el rodaje o el montaje del film?**

En el momento en el que hicimos *La última vez que vi Macao*, João Rui y yo queríamos volver a una forma de hacer cine más sencilla, sin el peso de un equipo grande. Porque mis equipos habían ido creciendo desde *El fantasma*, una película rodada en celuloide de 35 mm pero solo con diez personas, hasta *Morir como un hombre*, en la cual teníamos a unos treinta miembros en el equipo. Yo quería volver a algo más íntimo: hacer una película nosotros, sin demasiados horarios ni planes de trabajo, y tener mucho tiempo de rodaje. Estuvimos filmando seis meses, lo cual es un lujo.

Una versión trans de Jane Russell (¿o se trata, más bien, de Mae West?) protagoniza este prólogo, lleno de carne y animalidad, justo antes de diluirse la presencia de lo humano en la fantasmal ciudad de *La última vez que vi Macao* (A última vez que vi Macau, João Pedro Rodrigues, 2009).





Un fuera de campo extremo: el rostro de actores y actrices, desplazado del relato en *La última vez que vi Macao* (*A última vez que vi Macau*, João Pedro Rodrigues, 2009).

Fue el primer largo que hice en digital, lo que suponía también un cambio importante. Aunque yo intento hacer algo distinto en cada film, en este caso fuimos un poco más allá, e intentamos hacer una película en la que la misma ciudad de Macao fuera en sí el personaje. Yo nunca había estado en Macao, el lugar donde João Rui vivió su infancia y sobre el cual me había narrado muchas historias. Ambos teníamos una memoria compartida y a la vez distinta de la ciudad, porque João Rui tenía sus recuerdos de niño, que me había ido contando y, de alguna manera, se habían tornado míos también. Pero las memorias de un pasado tan lejano distorsionan la propia realidad. Por otro lado, como era una antigua colonia portuguesa, Macao también formaba parte de un imaginario colectivo confeccionado a partir de la historia de Portugal y de las múltiples representaciones de la ciudad. Y luego estaba *Una aventura en Macao* (Macao, 1950), la película de Josef von Sternberg, ya que el cine había sido la manera en la que habíamos seguido estando conectados con Macao a lo largo de nuestra vida.

Muchas de las películas que transcurren en Macao, sobre todo las realizadas en Hollywood, no fueron en verdad rodadas allí, son películas de estudio. Por eso nos interesaba mirar la ciudad como si fuera una especie de estudio, a través del cual podíamos cambiar la propia memoria. Lo que intentamos hacer fue un retrato mental compuesto de fragmentos de realidad: se trataba de hacer una película de estudio, pero a partir de lo real. Y, ya que no teníamos actores ni dinero para contratarlos, el hecho de que los planos estuvieran vacíos de personajes era una cuestión muy práctica [risas]. Además, nos parecía que no tenía mucho sentido incluirlos.

Cuando llegamos a Macao, por otro lado, la ciudad había cambiado mucho desde la infancia de João Rui. Ha duplicado o triplicado su superficie, recuperando terreno al mar. Tuvimos la sensación de que debíamos perdernos en ella para volver a encontrarnos, como si la ciudad nos contase sus

propias historias, que no nos esperábamos. La película también juega con esa idea del *noir*, de película apocalíptica... Al contrario de las películas anteriores, que estaban muy escritas, en las que había un guion, en esta no había más que algunas ideas, un poco vagas, de las cuales partíamos. Una de las ideas fundamentales del film, de hecho, surgió en el montaje. En uno de los planos, había un hombre que se dirigía hacia la cámara y, justo en el momento en que salía de campo, un perro entró en el encuadre. Cuando lo vimos, tuvimos la sensación de que el hombre se había transformado en perro. Así se nos ocurrió que podía ser una película apocalíptica en la que toda la humanidad se transformaba en animales, y solo ellos sobrevivían al apocalipsis, volviendo al inicio de la creación. Otro de los factores que contribuyeron a la construcción del film fue el tono de juego, casi infantil, producto de estar haciendo algo que nos divertía con elementos muy sencillos. A mí me gusta mucho el lado artesanal del cine y que haya cierta imperfección, pero creo que este carácter manual se está perdiendo, no solo en el cine, sino en la vida en general.

## ARQUETIPOS Y FIGURACIONES CLÁSICAS MOLDEADAS POR LA CENSURA

**En *Odete*, recurras a figuras retóricas muy características del cine clásico. Por un lado, el arquetipo de la mujer desaparecida, figura fantasmática —aquí masculina, y fallecida— que representa un ideal erótico inalcanzable y cuya búsqueda conduciría a la fatalidad. Por otro, tanto la estructura del film como la insistencia en objetos circulares o en circulación remite constantemente al concepto del círculo trágico, un carrusel en el que giran y giran los personajes y que, tradicionalmente, también empujaría a un destino letal. Aquí, sin embargo, ninguno de estos arquetipos lleva a la tragedia, sino a un inesperado final feliz. ¿Estaba en la idea de partida del film desmontar esta visión, tan cara a la censura, del destino fatal como**

## único final posible para personajes con deseos transgresores, no normativos?

Es difícil responder a esta pregunta porque, en esta película, precisamente, lo primero que concebí fueron la primera y la última escena. Toda la película se construyó en función de ellas. Yo sabía que el film iba a terminar así, aunque no estaba seguro de cómo llegar hasta ese punto. Misteriosamente, hay algunas películas que partieron de «imágenes inaugurales» que me vinieron a la cabeza. En *El fantasma* fue la imagen de un perro negro que corre por un pasillo, y que acabó siendo el primer plano de la película. No sé de dónde vienen esas primeras ideas, no es un proceso racional, pero procuro no abandonarlas. En *Odete*, la primera escena y la última son dos besos, aunque muy distintos. Como era mi segundo largo, tuve muchas dudas —es algo que siempre ocurre con el segundo largo, porque sabes que hay unas expectativas generadas por tu primera película—. Por ello, tuve que alejarme y tomar distancia para volver a creer después en esas imágenes inaugurales surgidas por instinto. El resto de la película está muy construida, porque está efectivamente presente toda esa simbología del círculo: hay cosas que vuelven, objetos que pasan de personaje a personaje, como el anillo. Lo difícil fue encontrar el camino para volver a esas primeras imágenes, que son las que provocan mi deseo de hacer el film.

**Has insistido en que no te interesa construir tus films a base de metáforas. Sin embargo, la *animización* que sugieres en varios de tus personajes parece remitir a la clásica asociación de ciertos personajes con fieras salvajes como forma simbólica de expresar una sexualidad voraz o desbordada. Del mismo modo, aparecen insistentemente flores en tus películas, especialmente un anturio que recuerda a las fotografías de Mapplethorpe, y que funciona más como símbolo erótico que como elemento narrativo. ¿Qué sentido tiene recurrir a estas metáforas de la flora y la fauna**

**cuando ya no hay censura y es posible representar directamente aquello que estas, en un principio, sustituían?**

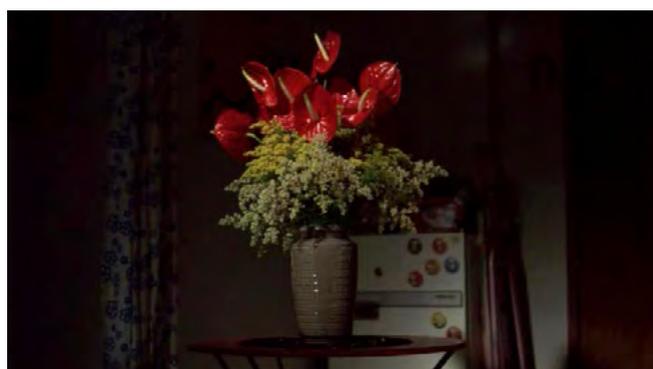
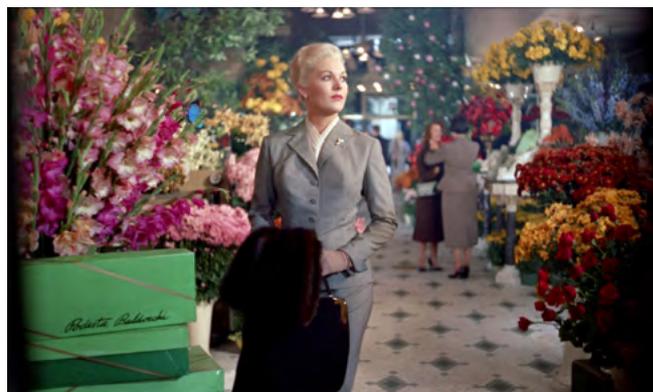
Disculpad, pero yo no veo estos elementos como metáforas, es el comportamiento real de los personajes. Lo que ocurre —intuyo mirándome a mí mismo, y observando a mi alrededor— es que, cuando socializamos con otros, no nos atrevemos a mostrarnos de una manera tan animal. Quizás solo en el sexo hay una libertad o transgresión mayor, y nos comportamos de esa forma (al fin y al cabo, somos todos animales).

En *El fantasma*, en todo caso, más que animalidad, lo que vemos desde el inicio es una gran ingenuidad en el personaje. Hay una identificación con el perro similar a la que se da en películas infantiles como, por ejemplo, las de Lassie, donde el perro es el mejor amigo del hombre. El protagonista tiene un buen amigo que es el perro y, con él, quizás, es con quien se siente más libre. Por eso juega con los otros un poco como si jugara con un perro, se comporta como si fuera un animalito. Yo lo veo muy inocente: quizás no es como otros ven al personaje, pero así es como yo lo concebí.

En mi obra posterior esta cuestión tal vez sea un poco distinta. De nuevo, volvemos al tema de representar lo que habitualmente no se muestra en las películas. No solo el sexo, sino esa intimidad que normalmente no es mostrada, en los que quizás sí estamos más cerca de una cierta animalidad. Lo que intento es buscar esos momentos en los que parece que nada ocurre, pero que en muchas ocasiones son los más interesantes y hacen evolucionar de otra forma la historia.

**Entonces, no concibes estas figuras como símbolos pero entiendes que, de alguna manera, remiten a una simbología.**

Lo que no me gusta es que, en ciertas películas, el símbolo tiene una pesadez: se intenta transmitir un mensaje a través de los símbolos. Yo quiero que el espectador se sienta libre, que pueda imaginar lo que quiera. Aunque no soy completamente ino-



Flores, símbolos y referencias clásicas. De arriba a abajo: *Vértigo*. *De entre los muertos* (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958), *Marnie, la ladrona* (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964) y dos fotogramas de *Odete* (João Pedro Rodrigues, 2005).



Iconografía religiosa en *El ornitólogo* (O ornitólogo, João Pedro Rodrigues, 2016)

cente al respecto y hay, por supuesto, asociaciones que yo también construyo.

Fue algo que me dijeron recurrentemente sobre *El ornitólogo*: «me gustó, pero querría saber más sobre San Antonio, porque podría haber entendido mejor la película». Pienso que no es necesario tener todos esos conocimientos para disfrutarla, y que los films no están hechos para que se entiendan del todo. Pero, a su vez, tiene que haber cierta transparencia: a mí no me gusta tampoco la idea de un cine hermético, en el que no se entienda nada. Me interesa transmitir algo, comunicarme con el espectador, no hacer películas que sean solo para mí. Y me parece que hay mucho cine, y mucho arte en general, en el cual el símbolo resulta muy hermético. Entonces, queda solo lo simbólico. Por ejemplo, a mí no me gusta el surrealismo de alguien como Dalí: además de feo, me parece todo muy obvio. Es solo literatura, cuando debería ser pintura.

**Todas tus películas dialogan con films clásicos pero, más que limitarte a citar u homenajear unos títulos convertidos en fetiche, tu interés parece dirigido a explorar aspectos que no pudieron abordar de forma tan explícita a causa de la censura. ¿Representa tu manera de conversar con los clásicos una forma de impugnar las normas morales que gobernaron durante décadas la representación fílmica?**

Incluso en el cine clásico, hay cosas muy sorprendentes. Estuve recientemente en un festival de Ucrania, y pude revisar *Con faldas y a lo loco* (Some Like It Hot, 1959), de Billy Wilder, que era la película de apertura. Es un film completamente increíble en este sentido. El final, cuando Jack Lemmon le confiesa

al otro personaje que es un hombre y el otro le responde «Oh, nobody is perfect», es muy transgresor. A pesar de ser una comedia y tenerlo un poco más fácil de cara a la censura, esa respuesta quiebra toda la moral dominante. Pienso también en un director como George Cukor, del cual se sabía que era homosexual pero nunca realizó una película que tratara la cuestión. Ahora vivimos en un contexto distinto, por lo que yo nunca me he cuestionado este tipo de cosas. Solo intento contar historias con las que me sienta cómodo. No creo que mis películas tengan que ser autobiográficas, pero trato de hablar sobre cuestiones que conozco. En aquel momento, en cambio, lo tenían más difícil: había muchos actores y actrices homosexuales, pero su orientación sexual no era pública. Para mí es una cuestión de honestidad; intento ser honesto en mi relación con el mundo y con lo que me rodea, y hacerlo de la manera más sencilla posible. Tal vez no es el adjetivo que se suele utilizar para este tipo de cuestiones, «sencillo», pero mis películas me parecen muy sencillas. Están hechas con naturalidad. He evolucionado mucho en mi vida, hacer películas me ayudó también a construirme a mí mismo como persona. Soy distinto ahora respecto a cómo era cuando empecé a hacer cine. Pero la cuestión, para mí, ha sido siempre ser honesto ante los personajes que intento representar en la pantalla. ■

## JOÃO PEDRO RODRIGUES. LA NATURALIDAD DEL DESEO

### Resumen

Diálogo con el cineasta portugués João Pedro Rodrigues en torno a su filmografía y el impacto de las convenciones morales sobre la representación del cuerpo, el deseo erótico, la sexualidad y la violencia.

### Palabras clave

João Pedro Rodrigues; sexo; violencia; erótica; censura; cine clásico.

### Autor

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-UIMP). Vinculado a 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 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

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). João Pedro Rodrigues. La naturalidad del deseo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 107-128.

## JOÃO PEDRO RODRIGUES. THE NATURALNESS OF DESIRE

### Abstract

Dialogue with Portuguese filmmaker João Pedro Rodrigues about his filmography and the impact of moral conventions on the representation of the body, erotic desire, sexuality and violence.

### Key words

João Pedro Rodrigues; Sex; Violence; Eroticism; Censorship; Classic cinema.

### Author

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-UIMP). Linked to different projects of cultural associationism, he was a member of the driving team of both the Cinefòrum L'Atalante and its editorial project, *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

Hernández Miñano, P., Martín Núñez, V. (2019). João Pedro Rodrigues. The Naturalness of Desire. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 107-128.

Edita / Published by



Licencia / License



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

(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»)³. 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 edades⁴, 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 falsa⁵.

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 exhibición⁶.

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](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

# PUNTOS DE FUGA

---

**DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN  
DE LAS VILLAS MISERIA EN EL CINE  
DE CÉSAR GONZÁLEZ**

Mariano Veliz

**GEOLOGÍA, HISTORIA Y PAISAJE  
EN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)**

Juan Antonio Suárez

Juan Francisco Belmonte

**CAER O FLOTAR:  
UNA HISTORIA CINEMATográfica  
DE LA DESAPARICIÓN DEL SUELO  
Y EL PARADIGMA DE LA ESTABILIDAD**

Lola Martínez

**DIÁLOGO CON LA AUSENCIA:  
LA EPÍSTOLA COMO HERENCIA  
DEL PASADO TRAUMÁTICO EN  
EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL  
CONTEMPORÁNEO**

Laia Quílez

Núria Araña



# DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN DE LAS VILLAS MISERIA EN EL CINE DE CÉSAR GONZÁLEZ

MARIANO VELIZ

## INTRODUCCIÓN

---

Una de las querellas más relevantes en el mundo del arte contemporáneo gira en torno a la pertinencia de recurrir a una definición fija de los procesos identitarios de los artistas para establecer su ubicación en el campo artístico. Entre la noción de «esencialismo estratégico» propuesta por Gayatri Spivak (1987) y su refutación por parte de Nicolas Bourriaud se articula un territorio en tensión en el que proliferan las reflexiones acerca de la conveniencia o no de la radicación de las identidades en el contexto del arte globalizado. En esta dirección, la producción del cineasta argentino César González supone el desafío de pensar las limitaciones de las políticas esencialistas que quieren encontrar en la raíz de la identidad las explicaciones de las obras. Para evitar ese riesgo, la polémica sostenida por Spivak y Bourriaud puede complicarse con la apelación al abordaje desarrollado por Jacques

Rancière de la posibilidad, por parte de los sectores marginalizados, de devenir creadores de imágenes y discursos. Siguiendo esta dirección, en el artículo se examinará la tendencia a comprender el cine de González desde las asunciones previas que suponen que un cineasta nacido en una villa miseria filmara esos espacios y sus habitantes de un modo desafiante respecto a las figuraciones convencionalizadas. Por eso, la discusión teórica formulada debe ser complementada con un trabajo genealógico acerca de ciertas representaciones de la marginalidad social presentes en el cine argentino. A partir de allí, el objetivo principal del artículo se dirige a explorar los dos primeros largometrajes dirigidos por González para desvelar allí, en su materialidad, los dispositivos de percepción destinados a figurar los cuerpos de los personajes y sus complejas interacciones con las temporalidades y las espacialidades.

## LA VOZ O LA MUDEZ DE LOS CUERPOS POPULARES

---

A pesar de la extensa aprobación con la que cuentan las teorías que afirman la muerte del autor desde la clausura de la década de los sesenta, los abordajes críticos del cine de César González parecen no poder evadir la inclusión tanto de información biográfica como de apelaciones a su intencionalidad manifiesta. En todos los casos, se asume que su producción poética y audiovisual encuentra en los datos empíricos una explicación de un carácter diferente a la que podría encontrarse en otros poetas o cineastas. Esta confianza en la biografía como fuente de sentido de su obra refiere, de manera ineludible, a su origen, y su actualidad, como habitante de una villa miseria<sup>1</sup>. La escasez, o inexistencia, de realizadores audiovisuales nacidos en asentamientos precarios redundaría en la definición exclusiva de sus poemarios y películas en función de esta pertenencia inicial<sup>2</sup>.

---

## LA ESCASEZ, O INEXISTENCIA, DE REALIZADORES AUDIOVISUALES NACIDOS EN ASENTAMIENTOS PRECARIOS REDUNDA EN LA DEFINICIÓN EXCLUSIVA DE SUS POEMARIOS Y PELÍCULAS EN FUNCIÓN DE ESTA PERTENENCIA INICIAL

---

Una aproximación sumaria a la biografía<sup>3</sup> de González permite vislumbrar el interés depositado por los medios de comunicación, hegemónicos o no, en torno a su figura<sup>4</sup>. El relato, articulado de modo teleológico y positivista, funciona como una encarnación del mito meritocrático. Sin embargo, antes de aceptar que en la biografía se encuentra la clave de lectura que confirma el sentido de sus películas, resultaría oportuno interrogar el reduccionismo de esta tendencia, en consonancia con distintos debates suscitados, en los últimos años, en relación con estos posicionamientos críticos.

Uno de ellos es el que Nicolas Bourriaud entabla con la categoría de «esencialismo estratégico» propuesta por Gayatri Chakravorty Spivak en su obra *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural* (2013). Para Spivak, en el marco de los procesos emancipatorios de las sociedades coloniales o neocoloniales resulta posible pensar en la eficacia de una identidad cultural que, si bien no quede sometida ineludiblemente a una lógica esencialista, sí homogeneice ciertas diferencias en función de la relevancia o urgencia de determinadas batallas. Se propicia así un reparto que fija, transitoriamente, las identidades (étnicas, sociales, nacionales) de los sujetos y subordina la heterogeneidad en su interior.

Si, para Spivak, el esencialismo estratégico se concibe como una sustancia cultural fundante de la identidad que puede permitir a los subalternos acceder a la palabra en el marco del mundo globalizado, Bourriaud interroga los efectos derivados de la implementación de esta clase de estrategias en distintos ámbitos. Por este motivo, en *Radicante* (2009) discute la recurrencia a esta categoría en el marco de los estudios poscoloniales. Bourriaud encuadra este empleo en el contexto de la corteza estética posmoderna. En ese marco, los artistas procedentes de países no centrales se convierten en invitados exóticos en la escena cultural, pero nunca en protagonistas. Su participación resulta dependiente de la extrañeza de su origen desde la perspectiva de los espacios dominantes en el campo artístico. Frente a este estado de situación, el esencialismo estratégico no haría más que replicar el funcionamiento de los sistemas policiales que buscan asentar las identidades. En este sentido, se suma al juego del poder disciplinario al reterritorializar a los sujetos que no se ajustan a los modelos identitarios normativizados. Dado que opera a partir del anclaje de sus identidades étnicas, nacionales o culturales, ata a los sujetos a un lugar único y estable de enunciación. Por eso, Bourriaud sostiene que la teoría poscolonial asigna a los individuos a sus raíces. La raíz se definiría, entonces,

no solo como origen mítico, sino también como destino ideal. Los sujetos se concebirían, de este modo, a partir de esta identificación primaria.

Las observaciones propuestas por Bourriaud permiten discutir esta tendencia a aferrar las identidades que no participan de los modelos hegemónicos. No obstante, Bourriaud también descubre que esa pertenencia es difícilmente eludible y que, por lo tanto, podría asumirse el desafío de fomentar la emergencia de formas no esencialistas de incorporar esa definición (parcial, compleja, incompleta) de la identidad. En esta dirección, la producción filosófica de Jacques Rancière permite pensar trayectorias para escapar de esta aporía. Rancière dedicó su primer libro en solitario, *La noche de los proletarios*, publicado en 1981, a analizar la producción escrita de proletarios jóvenes en torno a 1830. La noche es, para estos obreros, el tiempo robado al sueño y al trabajo manual para poder escribir. Se trata de una temporalidad arrancada a la continuidad del trabajo y el reposo, una interrupción del curso natural de las cosas. A través de este gesto, se inicia un quiebro de la jerarquía que subordina a quienes trabajan con sus manos a «aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento» (Rancière, 2010a: 20).

En esas noches, los proletarios empiezan a existir como sujetos y no como objetos de discurso. Rancière es sensible a la complejidad del vínculo que liga a estos proletarios con los intelectuales de su época. Por eso, afirma que «es necesario que esas personas estén ya constituidas por otras, en la doble e irremediable exclusión de vivir como obreros y de hablar como los burgueses» (Rancière, 2010a: 22). Esta confluencia de los proletarios que escriben con los intelectuales preocupados por sus condiciones de existencia está marcada por un quiebro: a los intelectuales les preocupa el sufrimiento silencioso de los obreros. Son ellos quienes se presentan como voceros del dolor proletario. Por eso, Rancière se pregunta: «¿No se opera un giro en esta fascinación por la verdad muda del cuerpo popular, en esas evoca-

ciones de otra cultura que los obreros —las masas, el pueblo, la plebe— practicarían con bastante felicidad para dejar a los otros los desgarramientos de la conciencia y los espejismos de la representación?» (Rancière, 2010a: 39). Los obreros constituyen la superficie sin voz de las reflexiones de los intelectuales. Su ingreso en el territorio de la escritura y su emergencia como productores de imágenes generan un sismo en el orden de la literatura y el arte. Dedicados a forjar otra imagen y otro discurso de la identidad obrera, entablan un combate con las representaciones que habían sido gestadas previamente. La potencia política de esta apropiación es contundente: «Los seres destinados a habitar en el espacio invisible del trabajo, que no deja tiempo de hacer otra cosa, se toman el tiempo que no tienen para declararse copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía, u oír como palabra que discute acerca de lo común aquello que solo era oído como ruido de los cuerpos» (Rancière, 2010b: 62). Ante la radicalidad de esta irrupción, a Rancière le asedia la necesidad de pensar cómo se despiertan estas capacidades inéditas en los cuerpos populares.

Si se sigue esta argumentación, no resulta insignificante el señalamiento de la identidad villera de César González. En la rígida distribución de las potencias de ver y hablar, la irrupción de un productor de imágenes y discursos nacido en el marco de un asentamiento precario puede propiciar un desmantelamiento radical de la vieja división de lo visible, lo audible, lo pensable y lo factible. En diversos órdenes, su trayecto se aleja del atravesado por la mayor parte de los realizadores audiovisuales contemporáneos: se trata de un cineasta que no recibió formación institucional en las academias de cine (cursó talleres con Luis Franc en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires); realizó la mayor parte de su producción sin relación económica con el Estado; y no forma parte del circuito de festivales internacionales. Esta ubicación marginal en el campo cinematográfico argentino no es inde-

pendiente de su propio origen socioeconómico y cultural. A su vez, debería tenerse en cuenta que este aspecto se tensiona con su realización de una serie documental para el canal *Encuentro*, dependiente del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos y fundado en 2007; la dedicación de una cobertura mediática infrecuente en el marco del cine argentino reciente; y la obtención, por parte de sus películas, de una importante recepción en el público. Esto se evidencia en la cantidad de visitas alcanzada en YouTube: *Diagnóstico esperanza* superó las 650.000, y *¿Qué puede un cuerpo?*, los 2.300.000. Estos datos implican que, si bien la posición de González resulta periférica en el campo cinematográfico argentino, encontró caminos alternativos para construir su filmografía y adquirir niveles destacables de circulación y visibilización.

Sin embargo, aceptar la necesidad de tener en cuenta este dato de su biografía y de sus actuales condiciones de producción solo es posible si se evaden dos riesgos. El primer peligro es su incorporación al marco de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano como un acto compasivo. En el ya mencionado contexto de la cortesía posmoderna, la inclusión de cineastas periféricos funciona como muestra de un compromiso político al que no le hace falta tener en cuenta el valor estético de las producciones audiovisuales (dado que para eso están aquellas obras dirigidas por realizadores sí formados en instituciones específicas y pertenecientes a la burguesía). El segundo riesgo a evadir es asumir que su nacimiento en una villa miseria y su voluntad de oponerse a las representaciones convencionalizadas y estereotipadas conduce a que su proyecto logre ineludiblemente desmontar esa tradición. Ante estas dos dificultades (el asistencialismo simbólico y el esencialismo declarativo) puede proponerse, como metodología, una mirada y escucha atentas de sus películas y una interrogación dirigida a explorar su materialidad, su trabajo sobre los espacios, las miradas, los cuerpos y los tiempos.

## FIGURACIONES DE LA VILLA

Si los cortometrajes y largometrajes realizados por González desafían, programáticamente, las representaciones audiovisuales convencionalizadas en relación con los asentamientos precarios y sus habitantes, todo análisis de su obra debería incorporar una genealogía, aunque fuera concisa, de estas figuraciones previas. En esta compleja historia, integrante de la tradición del cine social y político argentino<sup>5</sup>, estos espacios aparecen por primera vez en el cine argentino en *Suburbio* (León Klimovsky, 1951). Allí, todavía no se recurre al sintagma «villa miseria» como se codificó a partir de la publicación de *Villa miseria también es América*, la novela de Bernardo Verbitsky, en 1957<sup>6</sup>. En *Suburbio*, la ciudad recibe con hostilidad a los migrantes internos que se desplazan desde el campo en el contexto de la implementación de políticas económicas industrializadoras. Sus pobladores se conciben como víctimas de la desigualdad social y la inoperancia estatal<sup>7</sup>.

Hacia fines de la década de los cincuenta, después del derrocamiento de Juan D. Perón, se filmó una serie de películas que, con distintas motivaciones, figuraron la villa. En *Detrás de un largo muro* (Luca Demare, 1958), filmada en Villa Jardín (Lanús), se retoman las dificultades derivadas de los procesos de migración interna. También *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958), *El candidato* (Fernando Ayala, 1959) y *Crónica de un niño solo* (Leonardo Favio, 1965) incluyen referencias a la expansión de estos asentamientos. Entre los documentales podrían señalarse *Buenos Aires* (David José Kohon, 1958), ubicado en la villa 31 de Retiro, y *Tire dié* (Fernando Birri, 1960), en la ciudad de Santa Fe. La visibilización de las villas en el cine argentino del periodo, tanto documental como ficcional, se constituye como un fenómeno relevante para pensar en la centralidad ganada por estos espacios periféricos. Ya en el contexto de la posdictadura, *Buenos Aires, crónicas villeras* (Carmen Guarini y Marcelo Céspedes, 1986) no solo propo-

ne una genealogía de estos espacios, sino que anticipa el desafío lanzado a la democracia al respecto.

La eclosión de la crisis del neoliberalismo en 2001 supuso un nuevo crecimiento de la población en las villas y un aumento equivalente de su visibilidad en el cuerpo social y en las producciones audiovisuales. Se establece allí un panorama que oscila entre el videoactivismo de los grupos piqueteros<sup>8</sup> (grupo Alavio, Ojo Obrero, entre otros)<sup>9</sup> y el miserabilismo de *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012). En la producción de los grupos activistas, la villa es menos relevante que la actuación política de los dirigentes y militantes piqueteros (Aguilar, 2012); en *Elefante blanco*, los habitantes de la villa son figurantes en una historia protagonizada por miembros arrepentidos de la burguesía (Veliz, 2017). Documentales tan heterogéneos como *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2001), *Memorias del saqueo* (Fernando Solanas, 2004) y *Estrellas* (Federico Leon y Marcos Martínez, 2007) también abordaron las subjetividades de quienes habían resultado arrasados por las políticas económicas neoliberales.

Desde *Suburbio* hasta *Elefante blanco*, dos acercamientos resultan recurrentes, aunque no exclusivos, en la producción cinematográfica argentina: el que criminaliza y el que victimiza a los habitantes de los asentamientos. Ciertamente, no todos los realizadores ni todos los films pueden reducirse a estas dos alternativas. En muchos casos se buscaron estrategias orientadas a desmontar los estereotipos del villero como delincuente o víctima y lograron promover transformaciones en las maneras de ver, escuchar y pensar estos espacios marginales. González se propone una figuración de la villa que busca introducir una ruptura en relación con las representaciones audiovisuales que deshumanizan y desubjetivizan a sus habitantes. Se trata de desnudar que los villeros son concebidos como seres que no reflexionan, no poseen pensamiento crítico y solo hablan en jerga (Bernini, 2015: 134). Frente a la eficacia de la instauración de ese imaginario, González intenta erigir un ima-

ginario alternativo. Su producción dialoga profusamente con las formulaciones previas y en este intercambio emerge su potencia desmitificadora. Sin embargo, no debería asumirse que el origen sociogeográfico de González asegura la proposición de una representación contrahegemónica de la villa. Por el contrario, resulta necesario cuestionar ese posicionamiento esencialista e interrogar las figuraciones de los asentamientos precarios y sus habitantes presentes en sus películas.

### DIAGNÓSTICO ESPERANZA

*Diagnóstico esperanza*, primer largometraje realizado por César González en el marco del colectivo de trabajo Todo piola, se filmó en el Barrio Ejército de los Andes de Ciudadela (Fuerte Apache) y la villa Carlos Gardel de Morón, en la provincia de Buenos Aires. El paisaje está compuesto por monoblocks semiderruidos y superficies informes en las que se acumulan restos. La construcción topográfica desafía la concepción espacial laberíntica identificada por Gonzalo Aguilar (2012) como uno de los tópicos más recurrentes en el cine sobre las villas miseria. El laberinto suele funcionar como una espacialización del sentimiento de extrañeza y ajenidad del espectador, pero también como una encarnación de la dificultad, o imposibilidad, de los personajes para encontrar una salida a ese territorio confuso, sin centro ni orden, expandido sin regularidad ni previsión. Esta configuración del laberinto como clave espacial de la villa resulta frecuentemente simultánea a la apelación a la vista aérea de la superficie. De este modo, se introduce una referencia a la magnitud de la villa, pero también, en ciertas ocasiones, a la contigüidad en relación con zonas centrales de la vida urbana. A diferencia de estas recurrencias tipificadas, en *Diagnóstico esperanza* se recompone un mapa social que no es percibido desde la altura, sino desde los desplazamientos de los personajes. No se trata de un espacio cartografiado a partir de una mirada superior que configura el entramado desde esa



Configuración espacial en *Diagnóstico esperanza* (César González, 2013).

elevación. Se trata, por el contrario, de un espacio experimentado por sus habitantes y observado a través del deambular de los jóvenes que pueblan los relatos de González. Estos no están atrapados en un laberinto, pero tampoco tienen salida. El deseo de huida no se manifiesta. No surge tampoco como especulación o alternativa. En clara concordancia con el derrumbe del mito del ascenso social, la villa no es transitoria ni es una condena; se constituye como la experiencia de aquellos posicionados como descartes del capitalismo, sujetos arrojados como ruinas del sistema.

Este espacio no está aislado. Las barreras de contención de la marginalidad social fracasan al intentar contener a sus habitantes en el interior. Entre los ámbitos de la clase media y los de la villa se trazan puentes. En esta composición territorial reside uno de los principales motivos de interés de *Diagnóstico esperanza*. Por un lado, el espacio está configurado como un gueto, un lugar sin escape. Sus moradores están territorializados, reclusos en ese marco. Por otro lado, estos sujetos no solo quiebran los límites del asentamiento, sino que son requeridos como mano de obra por los mismos integrantes de la clase media que les temen. Esta dialéctica de apertura y cierre organiza la narrativa de la película<sup>10</sup>. La inclusión del afuera de la villa conduce a otros ingresos: la explotación, la lógica de la mercancía, el funcionamiento del capitalismo. Los personajes están, en este sentido, territorializados, arraigados en una espacialidad

diferencial de la que no pueden evadirse y, al mismo tiempo, desterritorializados, librados a los vaivenes de la travesía en tanto el exterior los convoca y los repulsa.

En este territorio de escombros vive una comunidad heterogénea. Las películas de González se articulan como relatos corales que pliegan las historias individuales en estructuras múltiples. En la proliferación de personajes se destaca la emergencia de los niños, adolescentes y jóvenes como protagonistas. En este sentido, González emerge como heredero de la tendencia neorrealista a posicionar a los niños en un lugar clave de la trama y seleccionar su mirada como organizadora de la percepción del universo social. La infancia se manifiesta aquí en su mayor vulnerabilidad. La ausencia del Estado es absoluta. La madre *transa*<sup>11</sup> que prepara las bolsas con sus hijas y no acepta que su hijo quiera ser músico encarna la complejidad de los vínculos de los adultos y los niños. Estos son explotados, ignorados, maltratados. También son, de alguna manera, protegidos, considerados; en especial en el desenlace de la película, cuando González se detiene sobre el rostro de la madre acariciando a su bebé. En esta imagen, y en la voluntad del niño de cantar, aparece una justificación de un título evasivo que no encuentra datos claros para confirmar su elección.

Si la composición espacial y su imbricación con la conformación de la subjetividad de los personajes promueven un desvío en relación con las con-

cepciones convencionalizadas de las villas miseria, la formación de esta familia permite pensar el funcionamiento de los estereotipos en la película. Si las figuraciones de los habitantes de estas periferias suelen recurrir, como se mencionó, a las variaciones de la victimización y la criminalización, González parece no poder evadir, en gran medida, esta formulación. Esta apropiación de los estereotipos de la víctima y el criminal se relaciona, parcialmente, con la apelación al género policial como una de las matrices del relato. La película se construye a partir de los tópicos del policial negro, en especial de aquellos narrados desde la perspectiva de quienes organizan el delito. Al respecto, en su estudio sobre el género policial y su influencia en América Latina, Mempo Giardinelli (2013) sostiene que el policial negro latinoamericano ya no se narra desde el punto de vista de la justicia y la defensa del orden, sino

desde los márgenes de la ley, y desde allí evidencia la dinámica de la corrupción capitalista. En este sentido, *Diagnóstico esperanza* se estructura como un policial sobre los bordes sociales, un relato en el que los integrantes de las fuerzas de seguridad organizan delitos a ser realizados por los habitantes de la villa. Más que la ley, irrumpe la descomposición que anida en su interior. Los habitantes de la villa son la mano de obra de los proyectos delictivos planificados por integrantes de la clase media en colaboración con miembros de las fuerzas de seguridad. En este punto se introduce una ambigüedad destacable de la película: la adscripción al policial negro supone la emergencia de una crítica revulsiva al sistema político y económico pero, al mismo tiempo, implica la conservación, alterada, de los estereotipos circulantes. Los habitantes de la villa se distribuyen a través de las figuraciones de las víctimas y los criminales. Si en los persona-

jes infantiles la victimización es explícita, en los jóvenes la complejidad resulta mayor. Entre estos, los propios delincuentes constituyen encarnaciones heterodoxas de las víctimas. Así, en la película se replican y modifican a la vez los estereotipos habituales.

Si el diálogo con una estructura genérica conduce a la reintroducción de estos estereotipos, esta narrativa resulta también desmantelada por la aparición fugaz de planos que desordenan el relato. Diversas escenas de la película son interrumpidas por imágenes que muestran situaciones contiguas que, aunque no se vinculen directamente

con la historia narrada, constituyen una especie de irrupción en bruto de las condiciones vitales en la villa. Estas imágenes establecen un conflicto con la narración. Si bien no colaboran con su avance, sí articulan un enlace con la cartografía social del relato. La es-

cena en la que dos jóvenes planifican un robo se ve suspendida por imágenes de un grupo de chicos que juegan con el cochecito vacío de un bebé en medio de un basural aledaño. Esas imágenes no funcionan como una ilustración del diálogo ni como un elemento plegado a la cadena narrativa. Por el contrario, resquebrajan el *continuum* de la narración y rompen la linealidad del relato policial. Estos momentos, marcados con manifiestas pretensiones documentalizantes, se ponen al servicio de la implementación de una política de visibilización.

En este sentido, en *Diagnóstico esperanza* César González confía en la eficacia estético-política de la mostración de estos espacios de ruinas y sus moradores y emplea los tópicos del policial y los estereotipos correspondientes como una excusa para hacer visibles las condiciones sociales y experienciales en la villa. Así, supone que la

---

**DIAGNÓSTICO ESPERANZA SE ESTRUCTURA COMO UN POLICIAL SOBRE LOS BORDES SOCIALES, UN RELATO EN EL QUE LOS INTEGRANTES DE LAS FUERZAS DE SEGURIDAD ORGANIZAN DELITOS A SER REALIZADOS POR LOS HABITANTES DE LA VILLA**

---

mostración puede conducir a una inversión de la carga simbólica de los estereotipos. La proposición de una visión heterodoxa sobre el asentamiento y la voluntad de mostrar a sus habitantes puede recuperarse a partir de una asunción propuesta por Jacques Rancière en *La imagen intolerable*: no es el horror en las imágenes lo que debe explorarse sino los dispositivos de visibilidad contruidos para hacerlo perceptible. Allí se evidencia el estatus de los cuerpos y el tipo de atención que merecen. En la mirada dirigida hacia esos sujetos se manifiesta un dispositivo que elige las maneras de hacer ver lo que no se veía. Si en el sistema de la información se ven cuerpos sin nombre que son objetos de la palabra ajena, sin tener nunca acceso a esta, en *Diagnóstico esperanza* se inicia un proceso complejo de visión atenta de los cuerpos villeros centrado en una priorización de los rostros y los ojos de los protagonistas. Así se encarna la proposición de los habitantes de la villa como sujetos de la mirada y no solo como seres objetivados por una percepción exterior. Esos ojos de la villa son los receptores del universo social narrado, devienen así generadores de imágenes, artífices de trayectorias espaciales, distribuidores de campos de observación<sup>12</sup>.

En *Diagnóstico esperanza* comienza una travesía que asume, inicialmente, la potencia del hacer visible. César González articula un relato atravesado por la urgencia de dismantelar los estereotipos circulantes en los medios hegemónicos. En su apropiación de un cine de tesis compone una estructura argumentativa que se presenta como una afirmación. La película testimonia acerca del universo narrado, sus causas, la relación con el afuera. Sin embargo, la adscripción genérica y la intervención sobre los estereotipos se desestabilizan a partir de la introducción de un régimen de imágenes documentalistas que amenazan la fijeza del relato y a través del seguimiento de los cuerpos, de la exposición de los rostros y los ojos de los habitantes de la villa. De esta manera, la película se posiciona en un territorio conflictivo

en el que se imbrican los gestos de conservación del estereotipo y su dismantaje. Así se evidencia que la pertenencia inicial de González a ese universo social no conduce a una ineludible sustitución del funcionamiento de las representaciones circulantes sobre los asentamientos precarios y sus moradores.

## ¿QUÉ PUEDE UN CUERPO?

En *La imagen del otro*, Victor Stoichita explora la coincidencia conflictiva entre el surgimiento del canon visual occidental cristalizado en el arte del Renacimiento y la irrupción, en ese contexto, de la imagen del Otro. A través del análisis de la emergencia de cuatro figuras prioritarias de la alteridad («el negro», «el judío», «el gitano» y «el musulmán»), Stoichita indaga en la manera en la que este otro se construye al margen, o en los bordes, de la imagen. Si bien en el arte renacentista el Otro no constituye el centro de interés, se inaugura allí un acceso paulatino de lo diferente a la visibilidad. A partir de allí, Stoichita interroga el régimen visual en el interior del cual se realiza esta operación de redistribución del espacio y del valor narrativo de los personajes. En su argumentación, sin embargo, no resulta suficiente constatar que los habitantes del territorio de lo otro adquirieron una mayor visibilidad. Tampoco percibe ese gesto como un triunfo de los representantes de la alteridad. Por el contrario, se resuelve a explorar los dispositivos de visibilidad contruidos en torno a estas figuras.

La perspectiva sugerida por Stoichita, al igual que la implementada por Rancière, supone un quiebro de la ingenuidad de las operaciones orientadas a igualar una mera asignación de visibilidad con una práctica transformadora del espacio social. En este sentido, Stoichita no confía en que el acto de hacer visible componga un gesto ineludiblemente disruptivo. En cambio explora, entre una prolífica variedad de obras, un célebre dibujo de Durero conservado en el gabinete de estampas de la Galería Nacional de Berlín. Allí, Durero

incluye en primer plano «el perfil ideal del hombre occidental, paradigma al que se remiten todas las demás cabezas presentes en la hoja» (Stoichita, 2016: 37). En contraposición con el modelo de belleza y armonía, se introduce una vasta exposición de «diferencias», en una gradación que conduce, en último término, a la cabeza de un negro africano. En esta obra de Durero, que anticipa los estudios de fisiognomía racial, se evidencia que la visibilidad de la alteridad puede ponerse al servicio de la confirmación y el reforzamiento de los prejuicios existentes. La interpelación a la visibilidad formulada por Stoichita permite revisar el espacio narrativo atribuido a los habitantes de los asentamientos precarios en el cine de González así como explorar la figuración de sus cuerpos y la construcción de temporalidades heterogéneas. No se trata, en este sentido, de afirmar que la irrupción de los villeros supone una disrupción en el imaginario circulante, sino de estudiar los desplazamientos que se producen en relación con sus figuraciones.

Aquí podrían percibirse las continuidades y los desplazamientos operados entre los dos primeros largometrajes dirigidos por González. Entre las continuidades se destaca la elección de un mismo territorio geográfico y social, el recurso a la precariedad técnica como consonancia estética de la fragilidad social (a su vez, este aspecto acerca a González al «cine pobre» defendido por el cubano Humberto Solás, quien fundó un festival en Cuba en 2003 dedicado a pensar la democratización de la producción audiovisual propiciada por la expansión de la tecnología digital y la reducción de los costos de producción; en este sentido, la pobreza de medios constituye un posicionamiento estético y político) y la recurrencia no solo de ciertos actores, sino también de un mismo personaje dentro de la diégesis: Alan, el niño que proyectaba ser cantante en *Diagnóstico esperanza*, certifica aquí el fracaso de su proyecto y se convierte en un pibe chorro. De esta manera, se desvanece la mínima cuota de optimismo que justificaba el título de la

película anterior. Junto con estas coincidencias, se inscriben notorias diferencias. Desde el aspecto estético, se evidencia la supresión tanto de la música extradiegética como del recurso esporádico al blanco y negro. Desde el plano narrativo, se manifiesta un alejamiento de los modelos genéricos y se propone una exploración de una narrativa dispersiva, más atenta a las trayectorias que a las acciones de los personajes. Estos desvíos fomentan una ruptura con la conservación parcial de los estereotipos presente en el primer largometraje. Esta disolución encuentra un espacio privilegiado en la figuración de los cuerpos y su imbricación con la temporalidad.

Desde su título, el segundo largometraje de González explicita su preocupación por el cuerpo. Y lo hace a través de la recuperación del estudio de la corporalidad llevado a cabo por Baruch Spinoza en su *Ética*, publicada en 1677. Spinoza se pregunta allí acerca de la potencia de los cuerpos, dado que «[n]adie hasta ahora ha determinado lo que puede un cuerpo». Gilles Deleuze (2015) señala que en Spinoza se propone al cuerpo como potencia y, por lo tanto, como fuerza política. Ese cuerpo es capaz de hacer lo contrario de lo que impone el sistema<sup>13</sup>. La reflexión spinoziana conduce a González a cavilar acerca de aquello que siente el cuerpo de los villeros. A diferencia

El cuerpo del nómada urbano en  
*¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2015).



de lo planteado en *Diagnóstico esperanza*, en este caso se sigue de cerca los cuerpos de los personajes. Desde el inicio de la película, el cuerpo del cartonero<sup>14</sup> se mezcla con la basura, y entre los restos abandonados por la clase media encuentra un regalo para su hija. Esos cuerpos aparecen así enmarcados por los restos de las mercancías, por un paisaje del descarte. A través del acompañamiento de la travesía diaria del cartonero emerge otra corporalidad y otra temporalidad. El cuerpo desgastado por la tarea requiere y configura otro régimen temporal. No puede narrarse desde el tiempo del cine clásico y su apego a la acción y el clímax narrativo. Por el contrario, se narra desde la exploración de las temporalidades abiertas por los cuerpos expulsados por el capitalismo. Beatriz Sarlo (2009) apela a la idea de «nómades urbanos» para analizar las particularidades de estos cuerpos circulantes por el tejido social. En su deambular, estos sujetos en movimiento devienen espectadores prioritarios del universo que los rodea y del que forman parte.

Junto con el cartonero, en la película reaparece la figura del pibe chorro convocado por miembros de las fuerzas represivas para ejecutar un robo. Si a través de la recuperación de la figura del pibe chorro se conserva cierta recurrencia al policial, la aparición del cuerpo del cartonero solo es posible mediante la asignación y la configuración de un tiempo diferencial, el tiempo de la observación minuciosa de las tareas mecánicas, de la recorrida por un escenario urbano y suburbano que sale y regresa de la precariedad, pero que en el medio asiste como testigo al bienestar de las clases medias y medias-altas. La irrupción de este cuerpo exangüe supone la demolición de los estereotipos antes mencionados. No se trata, de este modo, de atribuir visibilidad al cuerpo o al espacio, sino de construir un dispositivo en el que la emergencia de ese cuerpo implique la puesta en crisis de un régimen representativo que hace de los villeros criminales o víctimas. Ese dismantelamiento se opera a través de la apertura de estas otras imbricaciones



Imbricaciones corpo-temporales en *¿Qué puede un cuerpo?* (César González, 2015).

caciones corpo-temporales: el deambular de los cuerpos infantiles arrojados a pedir monedas en la calle, el grupo de niños que limpia parabrisas, los jóvenes lúmpenes que pasan sus noches jugando videojuegos y consumiendo drogas, el trabajador extenuado que insiste en que esa elección es menos arriesgada que la delictiva.

César González explora así las estrategias de configuración temporal que permiten que irrumpa en la imagen otra corporalidad y, a través de esta, un dismantelamiento radical de los estereotipos previos. Estos estereotipos estallan al introducir cuerpos y tiempos que no se reducen a los modelos circulantes. Los tiempos improductivos del deambular, marcados por la puesta en crisis de los cuerpos jóvenes expulsados del sistema productivo; los tiempos de la espera, experimentados por los cuerpos crispados de los delincuentes; los tiempos repetitivos, cargados por el cuerpo del cartonero. En esa explosión de cuerpos y actitudes, gestos y tiempos, se difumina la anterior conservación de los estereotipos vigentes del habitante de la villa. El destino de los cuerpos también se vincula con la temporalidad: el cuerpo muerto de uno de los delincuentes, cubierto con una bolsa plástica, el cuerpo encarcelado de otro, el cuerpo libre, dispuesto a seguir siendo desgastado hasta la extenuación, del cartonero.

## CONCLUSIONES

En la travesía que se traza entre sus dos primeros largometrajes, González articula una cartografía del universo social de las villas miseria que desmonta el funcionamiento anquilosado de los estereotipos circulantes. Sin embargo, el análisis de estos desplazamientos no depende de la recomposición de su intencionalidad manifiesta ni de la identificación de los aspectos biográficos que atribuirían sentido a su producción estética, sino de la exploración de la materialidad de un dispositivo constructor de imbricaciones corpo-tempo-espaciales. La emergencia de otros cuerpos inscriptos en otras configuraciones espaciales y temporales conduce a la puesta en crisis de las representaciones convencionalizadas que conciben a los sujetos marginales como objetos de estudio, motivo de terror o de conmiseración. La apertura de la potencia de construir imágenes y discursos, así como la ampliación de la capacidad de mirar y escuchar, no remiten a una esencia identitaria fija y estable, sino a una producción estética y política en tránsito. ■

## NOTAS

- 1 En Argentina, se denomina villa miseria a los asentamientos precarios en los que proliferan infraviviendas surgidas ante la ausencia de planificación urbana y social por parte del Estado.
- 2 Las apelaciones a su biografía y su intencionalidad manifiesta articula críticas como «Período villa villa», publicada por Gaspar Zimerman en *Clarín* el 18 de julio de 2013, y «El cuerpo como fuerza política», publicada por Emanuel Respighi en *Página 12* el 26 de diciembre de 2014.
- 3 Resulta sencillo ordenar algunos de los episodios que componen el relato biográfico de González. Entre estos pueden mencionarse que nació en 1989 en la villa Carlos Gardel del partido de Morón, en el Gran Buenos Aires; consumió drogas duras desde su entrada a la adolescencia; comenzó a robar a los 14 años; atra-

vesó reiterados ingresos y salidas de reformatorios; inició una carrera de «pibe chorro»; recibió una herida de bala cuando intentó robar el auto de un policía; recibió nuevas heridas de bala en un tiroteo con la policía bonaerense; cumplió cinco años de condena por un secuestro extorsivo que dice no haber cometido; en ese lapso recorrió los institutos de menores de la ciudad de Buenos Aires (José de San Martín, Manuel Roca, Manuel Belgrano y Luis Agote) y los penales de Ezeiza y Marcos Paz; durante su estadía en el Instituto Manuel Belgrano conoció a Patricio Montesano (alias Merok), un profesor de magia que estimulaba la lectura y la reflexión; a partir de allí surgió el proyecto de fundar la revista *Todo piola*, cuyos primeros cuatro números salieron mientras estaba recluido; terminó el colegio estando en prisión; publicó su primer libro, *La venganza del cordero atado*, en 2010 y su segundo libro, escrito en libertad, *Crónica de una libertad condicional*, en 2011; eligió el seudónimo Camilo Blajaquis como homenaje a Camilo Cienfuegos, el revolucionario cubano, y a Domingo Blajaquis, el miembro de la resistencia peronista asesinado en 1966 y recuperado por Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969); condujo el programa *Alegría y dignidad* emitido por el canal Encuentro; dictó talleres literarios en la villa; realizó sus primeros cortometrajes junto con Martín Céspedes: *El cuento de la mala pipa* (2011), *Mundo aparte* (2011) y *Condicional* (2012); estrenó su primer largometraje, *Diagnóstico esperanza*, en 2013; dirigió los cuatro episodios de la serie documental *Corte Rancho*, emitidos por Encuentro; realizó los cortometrajes *Guachines* y *Truco* en 2014; estrenó su segundo largometraje, *¿Qué puede un cuerpo?*, en 2015; ese mismo año publicó su tercer libro de poesía, *Retórica al suspiro de queja*; estrenó su tercer largometraje, *Exomologesis*, en 2017.

- 4 Una multiplicidad de artículos periodísticos sobre González avalan esto. Se trata de entrevistas que oscilan entre la recomposición de su historia de vida y su producción literaria o audiovisual. En gran parte de los casos, la apelación a la figura del «pibe chorro» en los títulos explicita la centralidad de la dimensión biográfica. Dentro de los medios de circulación masiva

pueden mencionarse: «Es más peligroso un pibe que piensa que un pibe que roba», entrevista con Silvina Frieria (*Página 12*, 18 de octubre de 2010), «La historia del ex pibe chorro que se convirtió en poeta», entrevista de Valeria Vera (*La Nación*, 3 de noviembre de 2011), «La sociedad repite la lógica del pabellón» (*Clarín*, 14 de julio de 2013), «Lo único que me queda es el arte», entrevista con Leandro Arteaga (*Página 12*, 10 de septiembre de 2018). En medios de circulación alterna se inscriben: «¿Qué puede un cuerpo?, la segunda película del ex pibe chorro César González» (*Diario registrado*, 22 de diciembre de 2014), «Si un villero exige un lugar dentro del arte despierta sentimientos muy oscuros y miserables», entrevista con Santiago Brunetto (revista *El furgón*, 13 de febrero de 2017), «La construcción de la villeritud», entrevista con Matías Máximo (revista *Cosecha roja*, 8 de septiembre de 2017). Por último, en revistas académicas, «Rostros: una geometría del poder en el cine», entrevista con Eva Noriega (revista *Kadin, estudios sobre cine y artes audiovisuales*, 2017).

- 5 Andrea Cuarterolo (2009) propone un análisis exhaustivo de los antecedentes del cine político y social en la Argentina en el periodo comprendido entre 1896 y 1933. En su exploración, aborda la emergencia de los primeros films en los que se articula una mirada crítica de la realidad social en los años posteriores al Centenario. En ese contexto, y aunque se trate de casos aislados y con poca continuidad, irrumpen algunos films que indagan en temas sociales conflictivos, posicionan a diversas formas de la alteridad como protagonista del relato, delinean una cartografía de espacios alternativos a los convencionalizados o se aproximan a la tradición de la sátira política. En algunos, la preocupación por tornar verosímil la historia narrada conduce incluso a la introducción del registro documental. Si bien en *Nobleza gaucha* (Eduardo Martínez de la Pera, Ernesto Gunche, Humberto Cairo, 1915) ya se incluye la problemática social, en *Juan Sin Ropa* (Héctor Quiroga, Georges Benoit, 1919) la oposición de clases se narra a través de la focalización de las condiciones sociales del proletariado urbano. Así, se materializa una espacialidad periférica y poco transitada por el cine argentino

del periodo. También en los «folletines de arrabal» dirigidos por José Agustín Ferreyra, como *Muchacha de arrabal* (1922), *La chica de la calle Florida* (1922) y *Mientras Buenos Aires duerme* (1924), se percibe una notable preocupación por asignar realismo a la representación de los sectores populares y sus condiciones de vida. Allí aparece un nuevo rostro de la ciudad de Buenos Aires que se centra en sus territorios más fragilizados. Todos estos films constituyen antecedentes fundamentales de un linaje que encuentra su razón de ser en la proposición de una cartografía alternativa de la ciudad de Buenos Aires.

Los artículos publicados por Gonzalo Aguilar (2013) y Patricio Fontana (2013) resultan fundamentales para proponer una periodización de la emergencia de estos espacios en el cine argentino.

- 6 Verbitsky emplea por primera vez esta expresión en una serie de artículos periodísticos publicados en *Noticias gráficas* en 1953.
- 7 Clara Kriger reconstruye, en *Cine y peronismo. El Estado en escena* (2009), las dificultades atravesadas para conseguir el estreno de la película. Raúl Apold, subsecretario de Prensa y Difusión, habría objetado su pesimismo y sugerido, por lo tanto, algunas modificaciones. Por este motivo, se agregó un epílogo en el que se muestra que la villa fue transformada en un barrio obrero por el gobierno peronista. Este epílogo fue destruido después del golpe de Estado de 1955.
- 8 A mediados de la década de los noventa se produjo la irrupción, en el campo social argentino, de grupos de desempleados que adoptaron la organización de piquetes como forma de protesta. El movimiento encontró su primera manifestación en Cutral C6 y Plaza Huincul, en la Patagonia, en 1996, debido a los despidos masivos realizados por la compañía petrolífera YPF.
- 9 En este muy vasto panorama pueden mencionarse: *El rostro de la dignidad, memoria del M. T. D. de Solano* (grupo Alavío, 2001), *Piqueteros. Un fantasma recorre la Argentina* (Ojo Obrero, 2001), *Argentinazo, comienza la revolución* (Ojo Obrero, 2002), *Por un nuevo cine en un nuevo país* (ADOC - Myriam Angueira y Fernando Krichmar, 2002), *Piqueteros carajo! (la masacre de Puente Pueyrred6n)* (Ojo Obrero, 2002).

- 10 En esta dirección, podría señalarse el contraste con la configuración espacial presente en los films de otro realizador preocupado por cartografiar los espacios periféricos, José Celestino Campusano. En algunos de sus films, como *Vil romance* (2008), *Vikingo* (2009) o *Fango* (2012), los barrios precarios del conurbano bonaerense constituyen espacios cerrados que no dialogan con el exterior.
- 11 La expresión «transa» define a quienes venden estupefacientes en las zonas periféricas. En la película, el personaje es interpretado por Nazarena Moreno, la madre de César González.
- 12 El trabajo compositivo de la visibilidad debe ponerse en tensión con la configuración de ciertas estrategias de audibilidad. *Diagnóstico esperanza* se inicia con sonidos de tiros que surgen del fuera de campo. Así, rechazando la necesidad de mostrarlo, se configura el espacio circundante de la violencia. El disparo es fundante del espacio, allí se explicita un sonido de la villa. La música diegética confirma un prejuicio: los personajes escuchan cumbia villera y *hip hop*. Se trata, de manera evidente, de géneros musicales extendidos en ciertos sectores de las clases bajas. En contraste con esa conservación de lo esperable, la música extradiegética a la que recurre González es de otro carácter: Bach, Mozart, Beethoven. Allí se traza una tensión entre la imagen (la ruina social, los cuerpos desgastados) y el sonido. La música resignifica la imagen y le atribuye una dignidad nueva a los sujetos devastados.
- 13 Las referencias a estas preocupaciones se encarnan no solo en el título de la película, sino también en la inclusión del libro *Qué es la filosofía* de Deleuze, Guattari y Kauf entre los cartones que uno de los personajes junta para vender.
- 14 Se designa así a quienes recolectan cartones y otros derivados del papel de los residuos que encuentran en las calles de las ciudades

## REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2012). Las villas miseria en el cine argentino: un elefante oculto atrás del vidrio. *Grumo*, 8, 15-35.
- Bernini, E. (2015). Qué puede un lumpen. Gracia, justicias y heterogeneidad. *Kilómetro 111*, 15, 130-142.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Cuarterolo, A. (2009). Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933). En A. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)* (pp. 145-172). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Deleuze, G. (2015). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Fontana, P. (2013). Nadie sale vivo de acá. Sobre *Suburbio*, de León Klimovsky. *Informe escaleno*, 9.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Rancière, J. (2010a). *La noche de los proletarios*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Spivak, G. (1987). *En otras palabras, en otros mundos. Ensayos sobre política cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Stoichita, V. (2016). *La imagen del Otro. Negros, judíos, musulmanes y gitanos en el arte occidental en los albores de la Edad Moderna*. Madrid: Cátedra.
- Veliz, M. (2017). Estrategias de visibilidad de la marginalidad social en el cine latinoamericano contemporáneo. *Demarcaciones*, 5, 1-19.

## DISPOSITIVOS DE PERCEPCIÓN DE LAS VILLAS MISERIA EN EL CINE DE CÉSAR GONZÁLEZ

### Resumen

La exploración de las películas realizadas por el cineasta argentino César González (1989) supone una serie de dificultades de orden teórico y crítico. En primer lugar, conviene interrogar las causas por las que su origen sociogeográfico, la «villa miseria» Carlos Gardel de la provincia de Buenos Aires, aparece como referencia ineludible en los estudios sobre su obra, en especial de sus largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2015). La recurrencia a algunas categorías propuestas por Gayatri Spivak, Nicolas Bourriaud y Jacques Rancière permitirá ordenar un contexto teórico válido para pensar la complejidad de esta producción cinematográfica. En segundo lugar, resulta necesario explorar cuál es su potencia estético-política más allá del origen del realizador. En este sentido, lejos del paternalismo de ciertos posicionamientos críticos, aquí se pretende indagar la composición de un dispositivo de percepción atento a la imbricación de los cuerpos, los espacios y los tiempos.

### Palabras clave

César González; villa miseria; cuerpos populares; dispositivos de percepción; cine argentino.

### Autor

Mariano Veliz es doctor en Historia y Teoría de las Artes, magister en Análisis del Discurso y licenciado en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es docente en las carreras de Letras y Artes e investigador del Instituto Interdisciplinario de Estudios sobre América Latina de dicha institución. Sus investigaciones y publicaciones se dedican al estudio de la figuración de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo. Contacto: marianoveliz@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 157-170.

## PERCEPTUAL DEVICES FOR DEPICTING THE VILLA MISERIA IN THE FILMS OF CÉSAR GONZÁLEZ

### Abstract

The exploration of the films of Argentine filmmaker César González poses a series of theoretical and critical difficulties. First of all, it is important to examine the reasons why his socio-geographical origins, in the Carlos Gardel squatter settlement in the province of Buenos Aires, is inevitably referred to in studies of his work, especially his feature films *Diagnóstico esperanza* (2013) and *¿Qué puede un cuerpo?* (2015). Concepts proposed by Gayatri Spivak, Nicolas Bourriaud, and Jacques Rancière are adopted here to construct a valid theoretical context for analysing the complexity of González's films. Secondly, it is necessary to go beyond the filmmaker's origins to explore the aesthetic and political power of his work. In this respect, avoiding the paternalism of other critical studies, this article aims to investigate the construction of a perceptual device concerned with overlapping bodies, spaces and temporalities.

### Key words

César González; *Villa miseria*; Bodies of the popular classes; Perceptual devices; Argentine cinema.

### Author

Mariano Veliz holds a PhD in history and art theory, a master's in discourse analysis and a bachelor's degree in combined arts from the School of Philosophy and Humanities at Universidad de Buenos Aires (UBA). He is a professor in the humanities programs at UBA and a researcher with the university's Interdisciplinary Institute of Latin American Studies. His research and publications focus on the study of the depiction of otherness in contemporary Latin American cinema. Contact: marianoveliz@gmail.com.

### Article reference

Veliz, M. (2019). Dispositivos de percepción de las villas miseria en el cine de César González. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 157-170.

Edita / Published by



Licencia / License



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

# GEOLOGÍA, HISTORIA Y PAISAJE EN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)\*

JUAN ANTONIO SUÁREZ

JUAN FRANCISCO BELMONTE

*Los materiales* (Los Hijos, 2009) provocó una pequeña conmoción en el mundo del cine experimental<sup>1</sup> en lengua española tras su presentación en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, donde obtuvo el premio Jean Vigo a la mejor dirección en 2010. Meses después ratificó su éxito al recibir la mención especial del jurado en el FID Marseille. La película fue reseñada en la prensa especializada y generalista, así como en numerosos blogs y publicaciones digitales, y resultó la cuarta más votada en la categoría «cine invisible» de 2010 por una selección de críticos vinculados a *Cahiers du cinéma España*. Desde entonces, ha sido proyectada en numerosos festivales, centros de arte y filmotecas, y a finales de 2011 fue editada en DVD por Cameo. Era el primer largometraje del colectivo Los Hijos, formado por Javier Fernández (Bilbao, 1980), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) y Natalia Marín (Zaragoza, 1982). Los tres habían estudiado juntos en la ECAM y se

habían constituido como colectivo en el otoño de 2008 para grabar una pieza con la que participar en un concurso convocado por el Centro de Arte y Naturaleza, en Huesca (Pena, 2010: 79). El resultado de esta primera colaboración fue el corto *El sol en el sol del membrillo* (2008), una mirada irónica y ligeramente irreverente a uno de los títulos señeros del documental en España que los cineastas describieron como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) en versión 2.0 (Pena, 2010: 79). Además de un abundante sentido del humor, que les aleja del academicismo árido, Los Hijos muestran ya en este primer trabajo una gran capacidad expresiva y agudeza conceptual, con las que desmontan los presupuestos de cierto tipo de cine —Erica es un ejemplo— que toma su capacidad de redención de la realidad quizás demasiado en serio.

*Los materiales* comparte muchas de las cualidades de *El sol en el sol del membrillo* (2008). Mezcla la cinefilia, un hondo sentido del paisaje que a menu-

do roza el lirismo, un término que posiblemente pesaría a sus creadores, y el interés en examinar, descomponer y recomponer los ingredientes de la imagen fílmica. Es un retrato del pueblo de Riaño (León) y sus alrededores, una localidad de más de dos mil años de historia que fue sepultada por las aguas de un pantano y reconstruida en una zona cercana. Pero, más que la especificidad del lugar, la película refleja, en palabras del colectivo, «lo que supone llegar a un territorio e intentar explorarlo», un proceso en el que reconocen haber fracasado estrepitosamente (Realisateurs FID, 2010). En parte, la obra es la crónica de este fracaso, que es a la vez el fracaso de un proyecto artístico y del propio dispositivo cinematográfico, cuyo poder de captar los entresijos de la realidad tiene inevitables limitaciones, y la película se recrea en ellas. Sin embargo, *Los materiales* expresa esta situación sin amargura. Muestra, igual que *El sol...*, un considerable sentido del humor. Mantiene una autocrítica constante a través de diálogos transcritos a modo de subtítulos —nunca escuchados— en los que los cineastas cuestionan sus motivos para realizar la película, su incapacidad para empatizar con los habitantes de Riaño y sus dudas sobre el proceso de filmación. Desde el mismo título, el proyecto evoca la precariedad, presentándose como una colección de descartes, brutos de cámara, pruebas de enfoque y correcciones de encuadre que componen un modelo para armar más que un producto cerrado y definitivo.

Todo ello da al trabajo considerable frescura e inmediatez, cualidades que han movido a algunos críticos a hablar de *Los materiales* como «cine de la generación YouTube» (Zunzunegui, 2010: 75) o de un cine que busca empezar de cero, no tanto en un intento de desmontar la sintaxis del cine comercial

---

**PERO, MÁS QUE LA ESPECIFICIDAD DEL LUGAR, LA PELÍCULA REFLEJA, EN PALABRAS DEL COLECTIVO, «LO QUE SUPONE LLEGAR A UN TERRITORIO E INTENTAR EXPLORARLO», UN PROCESO EN EL QUE RECONOCEN HABER FRACASADO ESTREPITOSAMENTE**

---

con propósito revolucionario, como hiciera Jean-Luc Godard, quien utilizó esta expresión para justificar su cine más politizado<sup>2</sup>, sino por simple impaciencia con una historia demasiado cargada de maestros que se ha vuelto una herencia algo pesada, cuando no irrelevante; una historia que Los Hijos citan abundantemente, pero siempre con un entrecomillado irónico. Debido a esto, Steven Marsh (2014) considera la relación con el archivo y la historia el elemento distintivo del cine del colectivo, cuyo nombre ya alude a la filiación y la descendencia. A la vez, es importante leer los signos de precariedad en *Los materiales* como construcciones deliberadas, como jeroglíficos de una visión del dispositivo y sus (im)posibilidades, no como un gesto de abdicación ante un material intratable, aun cuando esta sea la

impresión que la película intente transmitir. Como varios estudios críticos han mostrado, el descuido de Los Hijos es minucioso y meditado y está puesto al servicio de un proyecto de considerable calado conceptual que este ensayo busca caracterizar. Rubén García López (2013)

sitúa en el centro de este proyecto la tensión entre dispositivo fílmico y mundo encontrado, una tensión que explora incisivamente en relación con los primeros cortos del colectivo, mientras que Marsh indaga en el diálogo interrumpido y asimétrico con la tradición, descrito a través de la noción de posesión [*haunting*] desarrollada por Jacques Derrida en *Spectres de Marx* (1994). Para nosotros, *Los materiales*, al igual que *El sol en el sol del membrillo* y trabajos posteriores del colectivo como *Ya viene. Aguanta. Riégue me. Mátame* (2009) o *Árboles* (2013), comunica una visión de la relación entre la historia y el paisaje y reflexiona sobre la capacidad del cine para revelar (o no) su particular conexión. Y, a la vez que medita sobre el paisaje, la memoria y el cine, *Los materiales* teje una ficción sobre la relación entre los propios

cineastas. Esta relación puede ser leída como una peripecia personal —un triángulo amistoso minado a veces por la rivalidad y el desacuerdo— y como una alegoría sobre la propia estética del film.

## DEL MATERIALISMO A LA GEOLOGÍA

Una manera de entrar en *Los materiales*, aun a riesgo de recordar lo obvio, es a través de su título. En la caja del DVD de la película se enumeran distintos significados del término «material». Un significado que no se menciona, al no ser una acepción corriente en español, es el que remite al llamado cine «material-estructural». El término combina la noción de «cine estructural», acuñada por P. Adams Sitney en 1969, con la posterior redefinición del cine de estructura como un cine materialista por parte de Peter Gidal (1977: 3-21). Para Sitney (1969; 2002: 347-370), el cine de estructura tomaba los componentes del dispositivo fílmico (el rectángulo del encuadre, la luz, las cualidades de la emulsión, los distintos tipos de lentes, el montaje) como temas preferentes. Los ejemplos clásicos son los trabajos de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta de Michael Snow, Ken Jacobs, Paul Sharits, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Malcolm LeGrice, y Birgit y Wilhelm Hein, entre otros, o el cine sin celuloide de Anthony McCall —un tipo de práctica que Jonathan Walley (2003: 13-30) ha llamado «*para-cinema*»—. En el territorio español —que ni Sitney ni Gidal dan muestras de conocer— fueron afines al estructural europeo y norteamericano los experimentos coetáneos con bucles, película transparente y colas por parte de Manolo Calvo o Antonio Artero, los ensayos con metraje y sonido reciclado de Eugeni Bonet y Eugènia Balcells, o el ciclo *Anti-Cine* de Javier Aguirre (Bonet y Palacio, 1983: 36-38). Mientras que, para Sitney, esta indagación en el aparato cinematográfico era un episodio estético —una fase más en la evolución del medio artístico—, para Gidal tenía una dimensión ideológica. Al resaltar el substrato material del cine y rechazar el ilusionismo

y la ficción, herramientas a través de las cuales la industria del entretenimiento ejerce su poder de seducción, el cine estructural era el equivalente cinematográfico del materialismo dialéctico en política y economía. Ambos materialismos, cinematográfico y dialéctico, revelaban la pulsión de la materia, sepultada por un idealismo que ofuscaba la percepción de la realidad.

El materialismo cinematográfico de *Los Hijos* no se alinea ni con la versión apolítica de Sitney ni con el aliento revolucionario de Gidal. El colectivo español rehúye las posiciones meramente formalistas, como muestra su preocupación con la historia, la violencia y la dimensión ética de la imagen fílmica. Pero, además, su escepticismo sobre las posibilidades del cine de actuar como instrumento de verdad —algo que será desarrollado más adelante— les impide compartir la fe de Gidal en el efecto subversivo del aparato cinematográfico.

El materialismo de *Los Hijos* se manifiesta en su insistencia en las características de la imagen fílmica en su doble orientación: hacia un continuo visual y perceptivo externo y hacia las propiedades del dispositivo que captura y canaliza esta exterioridad. El film subraya las propiedades del medio a través de varias estrategias formales, como el uso del blanco y negro, el tempo del montaje, el encuadre y el sonido. El blanco y negro es un elemento distanciador que subraya el carácter construido

### *Los materiales* (Los Hijos, 2009)



del film, evoca una visualidad anticuada y, quizá por ello, connota el pasado y la memoria, temas recurrentes en la película. Igualmente autorreferenciales son las numerosas tomas prolongadas más de lo que requiere su carga informativa, que afirman un tiempo lento de la cámara radicalmente distinto al ritmo de la atención humana. Un ejemplo es el plano que abre la película, un majestuoso paisaje invernal con las montañas reflejadas en la superficie de un pantano y una persona paseando al borde del agua, o las tomas posteriores de pescadores vistos en la distancia, o de picos rocosos cubiertos de bruma. Los planos largos también subrayan que el encuadre limita inevitablemente el campo de visión, una idea enfatizada en las tomas desde un coche en movimiento en las que al cuadro de la imagen se añade, como un segundo encuadre, el marco del parabrisas, lo que quizá sea una cita-homenaje a uno de los planos fetiche de Abbas Kiarostami, un autor que Los Hijos reconocen entre sus influencias (CENDEAC, 2010: 3). Estos encuadres enfatizan tanto lo visible como lo invisible, como en los planos nocturnos iluminados tan solo por las luces del tráfico esporádico o los fuegos artificiales, o en los casos en los que la acción principal sucede fuera de campo. En una escena nocturna hacia el final de la película, uno de los cineastas (Luis) se baja del coche pensando que el conductor que se acaba de detener delante de él es otro de los miembros del colectivo (Javi), mientras la tercera componente del grupo, Natalia, apreciablemente asustada, le pide que no salga. El ángulo de la cámara, un picado extremo al suelo que solo permite ver el asfalto de la carretera iluminado por los faros del coche, sugiere precipitación y descuido ante la urgencia del momento, y la incómoda sensación de que podría haber un peligro acechando más allá del encuadre. A lo largo de la película, el sonido es otro elemento que reclama la atención del espectador como ingrediente material de la imagen filmica, tanto por lo que incluye como por lo que excluye. Oscila entre sonido sincronizado (el sonido ambiente, el testimonio

---

**GRAN PARTE DE LA CRÍTICA RECIENTE SOBRE ESTA CORRIENTE HA EVIDENCIADO QUE, ADEMÁS DE TENER UNA ORIENTACIÓN AUTORREFLEXIVA HACIA EL MATERIAL FÍLMICO Y EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO, ERA UN CINE CON CLARAS PROCLIVIDADES TEMÁTICAS**

---

de un personaje local) y el desincronizado (unas coplas populares cantadas al final de la cinta sin conexión espacio-temporal directa con la imagen). Hay momentos de silencio absoluto en las secuencias iniciales, pero la exclusión más evidente es la sustracción de los diálogos entre los cineastas, que solo aparecen subtítulos y hurtan así al espectador el poder caracterizador de la voz y su funcionamiento como posible punto de identificación y anclaje afectivo. En este sentido, el subtítulo produce un distanciamiento brechtiano al dificultar la empatía e impedir la mezcla de los elementos del film en un todo orgánico.

El cine material-estructural no fue nunca tan solo un ejercicio autorreferencial. Gran parte de la crítica reciente sobre esta corriente ha evidenciado que, además de tener una orientación autorreflexiva hacia el material fílmico y el dispositivo cinematográfico, era un cine con claras proclividades temáticas. Catherine Russell ha mostrado que los recursos formales del cine estructural, especialmente el plano fijo, el montaje discontinuo y la disyunción entre imagen y sonido, sirvieron a menudo para articular alternativas a la etnografía tradicional, alternativas con menos vocación colonialista y autoritaria que la etnografía clásica, y más abiertas a la otredad y la diferencia (Russell, 1999: 157-90). Con un espíritu análogo, al explorar la relación de este subgénero de la vanguardia fílmica con la música electroacústica de los años sesenta y setenta, Suárez ha vinculado el cine estructural con las políticas del cuerpo y de la diferencia emergentes en estas décadas (Suárez,

2008: 62-90). MacDonald (2001) y Arthur (1978, 1979) han relacionado el cine estructural con la vida oculta de los espacios, tanto arquitectónicos como naturales. Para Arthur, los espacios arquitectónicos a menudo externalizan el dispositivo; así, en las primeras películas de Snow —*Wavelength* [Longitud de onda] (1967), *Back and Forth* [Atrás y adelante] (1970)— o Gehr —*Wait* [Espera] (1968), *Serene Velocity* [Velocidad serena] (1970)— las habitaciones deshabitadas, los pasillos impersonales o los huecos entre edificios abren marcos para visualizar el devenir, y actúan, por tanto, como versiones del encuadre o de la *camara obscura*, antecedente de la visión cinematográfica. Por su parte, los espacios naturales muestran una naturaleza muda y ajena, pero inevitablemente invadida por la presencia humana. La sombra del aparato de filmación y los ruidos electrónicos que guían la cámara en *La région centrale* [La región central] (Michael Snow, 1971); los comentarios en *off*, retazos de radio comercial y la lectura de textos alusivos en *The Sky on Location* [El cielo en su localización] (Babette Mangolte, 1983); y las carreteras, cables del tendido eléctrico y edificios en ruina en los paisajes de Larry Gottheim —*Fog Line* [Línea de niebla] (1970), *Horizons* [Horizontes] (1973)— y James Benning —*Deseret* (1995)— recuerdan la imposibilidad de una relación inmediata con el paisaje natural (MacDonald, 2001: 1-22, 89-107). Finalmente, Skoller y Villarrea han revelado que las estrategias del cine estructural han sido puestas al servicio de la indagación en la historia y la memoria. Skoller ha analizado la poética del recuerdo traumático en trabajos como *Signal - Germany on the Air* [Señal-Alemania transmitiendo] (Ernie Gehr, 1982-85) y *Utopia* (James Benning, 1998) (Skoller, 2005: 109-15). Y Villarrea ha estudiado la memoria del cambio urbano en films como *Al oeste de los raíles* (Tie Xi Qu, Wang Bing, 2002) o *One-Way Boogie Woogie / 27 Years Later* [Boogie-woogie de una sola dirección, veintisiete años después] (James Benning, 2004) (Villarrea, 2015: 110-28). Estos dos últimos trabajos documentan



**Los materiales (Los Hijos, 2009)**

cómo la desindustrialización —en el primer caso de una zona minera en China, en el segundo de la ciudad de Milwaukee— deja tras de sí restos arqueológicos, fósiles de una era pasada: fábricas y almacenes vacíos, montañas de escombros y talleres y muelles de carga progresivamente invadidos por la vegetación. La esporádica actividad humana que albergan las ruinas resulta entre absurda (Benning) y fantasmal (Wang Bing). En lugar de desvelar una naturaleza invadida por el artificio, ambos directores describen la reversión de la tecnología a la categoría de naturaleza muerta, sea fósil o sedimento.

*Los materiales*, al igual que otros trabajos de Los Hijos, comparte la percepción entre melancólica y absurda de la historia presente en Wang Bing y Benning. También comparte con ambos cineastas una mirada elegíaca a proyectos desfondados, tales como el hundimiento de la empresa revolucionaria china en Wang o el desmantelamiento del cinturón industrial estadounidense en Benning. Por su parte, *Los materiales* explora una faceta de la espasmódica recta final de la modernización española. Surgió de la idea de filmar construcciones megalómanas que nunca llegaron a terminarse o a ponerse en funcionamiento, un proyecto de considerables dimensiones que acabó condensándose en un retrato de Riaño (Pena, 2010: 79). El pantano, producto del desarrollismo franquista,

se terminó y se puso en marcha en 1986, aunque con un coste humano y ecológico que no justificaba su realización<sup>3</sup>. La gran obra aparece inicialmente a través de sus efectos en la naturaleza: agua remansada, laderas devastadas que hacen la función de playas de interior. Cuando se muestra por primera vez la pared de la presa, en dos planos unidos por un corte con salto, esta parece la continuación de los acantilados que la flanquean. La conversación que acompaña la imagen, sin embargo, especula sobre la historia: sobre si el pueblo pidió a ETA que bombardeara la construcción, lo que recuerda la solidaridad de la izquierda *abertzale* con Riaño y las luchas paralelas en torno a la central de Itoiz, en Navarra. Durante un paseo en barco por el pantano, la cámara permanece fija en la superficie del agua y, posteriormente, en un puente en el que apenas se discierne presencia humana y casi se confunde con el cielo blanquecino y los grises de las montañas. Las fachadas del Riaño reconstruido, impersonales y anodinas, cobran el carácter de paredes calcáreas, deshabitadas salvo por unos niños que entran momentáneamente en el encuadre y una mujer que sacude un paño blanco en una ventana y desaparece al instante. Paradójicamente, el pantano, presunto generador de energía, parece haberlo reducido todo a una inercia mineral.

Los materiales (Los Hijos, 2009)



Si la realidad construida y la tecnología descienden al sedimento, sobre este flotan, como el tiempo atmosférico, la memoria y la historia, que sin embargo acaban hundiéndose en la tierra. El ejemplo más claro es la escena central en la que los cineastas entrevistan a Pedro, un habitante del pueblo que emigró al País Vasco durante la adolescencia pero vuelve cada año a veranear. Plantado frente a la cámara, Pedro recuerda la historia del lugar donde se encuentra: la majada de Pármede, municipio de Burón. Señala la ruta de los paseados de la Guerra Civil, traídos desde un pueblo cercano para ser ejecutados cerca de allí. Cuenta también cómo un fusilado que había quedado malherido fue recogido y escondido por un vecino, y cómo un pastor de la zona dio muerte a un maquis (aunque no usa ese nombre), cansado de que le matara las ovejas. «Está enterrado en este roble», dice señalando un árbol a su derecha. Asistimos a la preparación del plano frontal, el cableado del micro, la corrección de la posición de Pedro. Sin interrumpir la continuidad del sonido, hay un corte a otro plano general, con Pedro de perfil y los cineastas tras la cámara, que muestra la trastienda del rodaje. Pero la segunda cámara parece aburrirse, como irritada por lo tópico de la situación, y desvía su mirada a los retazos de nubes que flotan sobre la montaña igual que lo hacen las historias de Pedro, anécdotas que constituyen una exhalación inmaterial del paisaje, pero que también terminan remitiendo a tierra. El maquis está sepultado a su lado. Los fusilados terminaban en zanjas en las proximidades de la majada, sumergidos en una naturaleza pétrea e incontrovertible que lo engulle todo. En una escena posterior Pedro intenta enseñar a los cineastas «el pozo de los fusilados». Deambula trabajosamente por un bosque de hayas pero no consigue encontrarlo. «A lo mejor lo han cubierto, como hubo tantas críticas y tantas hostias...». Al final todo desaparece bajo capas de piedra. O de agua: durante el paseo en barco por el pantano («hay que tener valor para llamar a esto los fiordos leoneses», protesta un subtítulo)

pasan por encima del antiguo pueblo, sepultado, como los fusilados o el maquis asesinado. La historia produce una especie de morrena terminal. Frente a la creciente montaña de escombros que contempla el ángel de la historia de Walter Benjamin (2005a: 24), Los Hijos graban un deslizamiento hacia el basamento tectónico, un devenir fósil del que se elevan, como retazos de niebla, las historias que testimonian la historia.

Este devenir fósil difiere radicalmente de la «historia geológica» propuesta por el filósofo mejicano Manuel De Landa, para quien los procesos de mineralización, sedimentación y metamorfosis sirven de modelo para re-

pensar la historia desde un materialismo radical y primario que desciende al sustrato geológico. La propuesta de De Landa se basa en parte en que la historia es en sí un largo proceso de mineralización: una de sus manifestaciones más tangibles es la acumulación de un denso exoesqueleto de

edificaciones, infraestructuras, materias y tecnologías cimentadas a lo largo del tiempo. Además, el largo *duré* de la tierra ofrece modelos de organización y autogénesis homólogos a los experimentados por las sociedades humanas que, precisamente por esta razón, no son solo simplemente humanas y deben, además, ser explicadas en relación con la geodinámica. Para De Landa, la sedimentación es estructuralmente idéntica a la consolidación de estratos sociales y comunidades, mientras que los «bucles autocatalíticos» (*auto-catalyticloops*) de los procesos químicos y las bifurcaciones que rompen su equilibrio y los precipitan al cambio son estructuralmente homólogos a las transformaciones históricas, habitualmente explicadas sin referencia alguna al ámbito físico-natural (De Landa, 1997: 25-101). En *Los materiales*, sin embargo, el modelo

geológico es más un modelo de desorganización y entropía que de autoorganización y estructura. En este sentido, la película se presta más a ser leída desde una propuesta igualmente radical, igualmente materialista y también enraizada en la geología formulada por Theodor Adorno en las postrimerías de su carrera.

En una serie de conferencias impartidas entre finales de 1964 y principios de 1965, Adorno rechaza la concepción de la naturaleza y la historia como esferas contrapuestas, mutuamente excluyentes y externas la una a la otra. Contra los pensadores que asumen que la historia es solo la

historia del espíritu y la naturaleza un mero marco inerte donde aquella se desarrolla, Adorno (2006: 115-29) subraya la necesidad de comprender el entrelazamiento constante de lo natural y lo histórico-cultural. Adorno admite que la naturaleza es inmediatamente convertida en historia al ser mediada

desde la conciencia, que la apropia en un objeto para sí y la transforma de esta manera en una segunda naturaleza que lleva inevitablemente el marchamo de lo humano. Pero esto no anula la pulsión propia de lo natural. La historia, mantiene el pensador alemán, se comporta como naturaleza cuando actúa sin trabas, con una fuerza ciega que a menudo niega la libertad. Parte del automatismo de lo natural reside en su constante movimiento hacia la muerte y la disolución, la ruina y el sedimento. Citando a Benjamin, Adorno (2006: 124-26) recuerda que la historia lleva siempre a la ruina o al fósil<sup>4</sup>. Este último es una potencialidad inmanente a toda existencia, no como ejemplo de autoorganización (a la manera de De Landa) sino como recuerdo de la inevitable fragilidad de lo dado. Pero esto, para Adorno, no debería traducir-

---

**FRENTE A LA CRECIENTE MONTAÑA DE ESCOMBROS QUE CONTEMPLA EL ÁNGEL DE LA HISTORIA DE WALTER BENJAMIN, LOS HIJOS GRABAN UN DESLIZAMIENTO HACIA EL BASAMENTO TECTÓNICO, UN DEVENIR FÓSIL DEL QUE SE ELEVAN, COMO RETAZOS DE NIEBLA, LAS HISTORIAS QUE TESTIMONIAN LA HISTORIA**

---

se en melancolía, sino en —como él lo llama— la alegría de la filosofía, que consiste en la percepción de que lo que se nos aparece como dado y cerrado de una vez por todas no es un todo definitivo, sino tan solo una faceta de una totalidad más amplia, en última instancia inabarcable, que la falibilidad y fragilidad de la existencia nos obligan a pensar (Adorno, 2006: 128).

Adorno parece una referencia algo recóndita para «el cine de la era YouTube»; sin embargo, su manera de pensar la totalidad desde el poso incontrovertible de la tierra se hace visible en *Los materiales*, como también en otros dos cortos del colectivo que, junto a este trabajo, componen una especie de trilogía del territorio. Por una parte, *El sol en el sol del membrillo* desvela el artificio necesario para crear la ilusión de lo natural. Muestra una reproducción del cuadro de Antonio López, cuya creación detalló primorosamente Víctor Erice en *El sol del membrillo*, en un campo sembrado a distintas horas del día y de la noche, y sometido a diversas inclemencias, desde la lluvia y el viento a una hormiga que se extravía en la superficie de la tela. A medida que avanza la película, se muestra a los cineastas colocando la pintura en el atril, componiendo el encuadre, calculando la distancia y la apertura del diafragma, incluso colocando a la hormiga en el cuadro. Igual que *Los materiales*, la película desvela la trastienda de la filmación, las mediaciones que convierten lo natural en una segunda naturaleza captada por la cámara. A la vez, en el fondo de la imagen yace la pulsión insistente de la tierra. Intercalados entre las tomas que retratan la puesta en escena y sus accidentes hay planos-detalle del entorno: el musgo en el tronco de un árbol cercano, los restos de un ave en descom-



*El sol en el sol del membrillo* (Los Hijos, 2008)

posición, terrones de tierra, rastrojo. La pintura de Antonio López aparece empequeñecida, colocada en un frágil atril, batida por los elementos e invadida por la persistente hormiga. Los cineastas también están sometidos al medio inclemente y se quejan del calor y los mosquitos.

El cuadro de López, que en la película de Erice era punto de fuga y síntesis final del proceso creador del pintor como del cineasta, aquí acaba convirtiéndose en material inerte que se confunde con la atmósfera y la tierra en constante progresión hacia la entropía.

El corto realizado a continuación de *Los materiales*, titulado *Ya viene. Aguanta. Riégume. Mátame*, también yuxtapone el territorio y la memoria cultural. Solo que aquí el territorio no es un entorno natural, sino espacios artificiales que sirvieron de localizaciones de varias películas emblemáticas del cine español reciente: las vías del tren que fascinaban a las niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973); un paso elevado sobre la M-30 en Madrid del que se cuelgan los jóvenes protagonistas de *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995); un lateral del Palacio del Conde-Duque, también en Madrid, donde el personaje encarnado por Carmen Maura en *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1986) pide a un barrendero que le riegue una tórrida noche de verano; y los alrededores de la catedral de Burgos, donde tiene lugar el dramático desenlace de *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). La memoria cultural que se contrapone a estos espacios no es la obra de arte en cuanto objeto físico sino las líneas de los diálogos rodados en estos escenarios, que aparecen subtituladas como en *Los materiales*. Como las historias de Pedro en *Los materiales* o la evocación

de la película de Erice en *El sol...*, estos recuerdos cinematográficos son exhalaciones de un paisaje neutro e indiferente. Como ha comentado García López (2013: 90), se trata de lugares sumidos en una cotidianeidad ajena al lirismo de las escenas que fueron rodadas en ellos. Según *Los Hijos*, la película quiso poner en entredicho el pintoresquismo con que son tratados los escenarios en el cine español y «devolver a los exteriores toda su impureza, su suciedad, su sonido ambiente» (Pena, 2010: 79). Estas contingencias también muestran la transitoriedad del rodaje, del que naturalmente no quedan rastros, y de las ficciones situadas en estas localizaciones, memorias evanescentes del lugar. Lo que permanece es, de nuevo, la solidez del material de fondo, impávido ante el paso del tiempo, a veces prácticamente igual a como aparece en las películas y otras veces profundamente transformado (el escenario de *El espíritu de la colmena*, por ejemplo, ha pasado a estar moteado de almacenes y naves industriales). Los tiempos del territorio no son los de la peripecia humana y quizá por esto el registro indiferente de la cámara es el vehículo idóneo para captarlos.

Pero el tiempo de la cámara, precisamente por surgir de un dispositivo impersonal, no es un tiempo de epifanía, como pensara el teórico del cine André Bazin, sino un transcurso pesante, lleno de esperas y estatismo, a veces poblado de micromovimientos sutiles y pequeñas oscilaciones que no parecen conducir a ningún lugar en especial, más bien comunican una vibración tenue del aire o del lugar. Este tiempo no es ni el *cronos* de la sucesión lineal, cronológica, mecánica, ni el *kairós* de la revelación y el acontecimiento, sino un tercer tiempo sin *telos* ni estructura: el tiempo del mineral, marcado por la erosión y la disolución demoradas, o de la lenta y siempre inacabada transformación de la atmósfera y la luz.

Este tratamiento del tiempo y la memoria conecta a *Los Hijos* con lo que cabría llamar un giro historicista en el arte contemporáneo del estado español, perceptible en numerosos trabajos que

---

## EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y LA MEMORIA CONECTA A LOS HIJOS CON UN GIRO HISTORICISTA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL ESTADO ESPAÑOL, CONSISTENTE EN EL RESCATE DE EPISODIOS SEPULTADOS POR LA HISTORIA OFICIAL Y EL CUESTIONAMIENTO DE LAS CONCEPCIONES TRADICIONALES DE LA HISTORIA

---

indagan en la historia reciente con un doble propósito: rescatar del olvido episodios y experiencias sepultados por la historia oficial y cuestionar las concepciones tradicionales de la historia como narrativa cronológica cerrada al presente (Hernández Navarro, 2012). Solo que la obra de *Los Hijos* podría ser interpretada como una versión escéptica y muda de esta orientación. La vuelta al pasado en artistas y cineastas como Marcelo Expósito —*La tierra de la madre* (1995), con José Antonio Hergueta—, Virginia Villaplana —*El instante de la memoria* (2011)—, María Ruido —*Operación Rosebud* (2008)— o, en un registro muy distinto, José Luis Guerín —*Innisfree* (1990)—, se traduce en una significativa locuacidad y está alimentada por la confianza en el poder emancipador de la revisión histórica. Todos ellos bucean en distintos pasados —momentos traumáticos de la historia nacional en Expósito-Hergueta, Villaplana y Ruido; la filmación de una película de John Ford en un remoto pueblo irlandés, en el caso de Guerín— y rescatan historias que modifican y matizan de modo sustancial la historia oficial. Para estos artistas, recontar la historia intentando corregir sus borrados y elisiones puede redirigir el presente hacia formas de vida menos opresivas y limitadoras. Para *Los Hijos*, sin embargo, la vuelta al pasado no se traduce ni en la proliferación de historias —el momento dedicado al recuerdo es relativamente breve en *Los materiales*— ni en un presente rea-

bierto hacia la liberación. Más que hacer hablar al pasado, recrean un lento avance hacia el silencio de la tierra y del paisaje. En este sentido, se encuentran más cercanos a artistas como Ana Teresa Ortega, cuya serie fotográfica *Cartografías silenciadas* (2007) retrata los lugares de la represión franquista en la actualidad, cuando ya no se aprecian rastros de su cruenta historia, o a Bleda y Rosa, cuyas series *Ciudades* (1997-2000) y *Campos de batalla* muestran apacibles paisajes donde nada evoca un pasado tumultuoso de intensa actividad urbana o de enfrentamiento violento.

## MEMORIA DE LA DESCOMPOSICIÓN

Además de indagar en el paisaje y los restos de la memoria, y de explorar la conexión paisaje-historia-dispositivo, *Los materiales* es también una ficción sobre tres cineastas que llegan a un pueblo buscando algo que no terminan de encontrar, lo que les hace enfrentarse a su funcionamiento como grupo, a sus prejuicios como observadores-investigadores, y a los límites del medio que utilizan. Esta narrativa, elíptica y sutil, es a su vez una alegoría sobre la propia película como proyecto imposible.

La presencia de los cineastas tras la cámara queda patente desde la primera escena del film. Al final del espectacular plano que abre la película, un subtítulo rompe la absorción del espectador y el bucolismo de la escena con un comentario irónico, casi despectivo: «Este es el plano más Angelopoulos que he hecho en mi vida». La alusión cinéfila y la ambigua disposición de los creadores hacia sus propias imágenes son constantes en los diálogos. Una escena posterior muestra a una pareja en la orilla del pantano; los cineastas les graban en la distancia y especulan sobre ellos. El *voyeurismo* de la escena naturalmente les trae a la mente varias referencias cinematográficas: «Me siento un poco *Blow-Up* haciendo esto... O *La ventana indiscreta* también». La mención de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) provoca

en uno de los mirones comentarios despectivos sobre James Stewart y Hitchcock, de quien solo salva *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), «...bueno, y *La sogá*». *Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), *La sogá* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y *La ventana indiscreta* no son solo películas de *voyeurs* impenitentes, sino también historias sobre crímenes ocultos en la normalidad cotidiana. Inspirados por estas tramas, los cineastas imaginan a un miembro de la pareja asesinando al otro, ocultando el cadáver en el maletero del coche y regresando con aparente naturalidad al final de un día de vacaciones tras borrar los rastros del crimen.

Esta conversación anuncia en clave humorística y personal las diversas violencias históricas que aparecen posteriormente en la película: los paseados de la guerra y la posguerra, el maquis muerto, el *ecocidio* reciente que ha creado un lugar donde «todo está muerto», a decir de uno de los lugareños. Natalia lo confirma: «Todo está muerto. Este sitio me parece horrible». Pero, además, en las películas mencionadas, la muerte está ligada a la dificultad de localizar la evidencia visual. En ninguno de los citados títulos de Hitchcock se muestra el cadáver, a pesar de estructurar la trama y de encontrarse oculto en su centro geográfico; en *La ventana indiscreta* ha sido enterrado, en parte, en el patio de vecinos, y el resto ha sido introducido en un baúl y enviado a una dirección ficticia, y en *La sogá* se halla en un arcón del salón donde transcurre la acción. El problema de constatar la evidencia es aún mayor en el film de Antonioni, que abunda en el carácter paradójico e insuficiente de la mirada como vehículo de verdad. Borrados, sepultados, ocultos en el maletero o bajo el agua del pantano, o simplemente desaparecidos, los cuerpos del delito —reales o imaginados— resultan igualmente invisibles en *Los materiales*. Recordemos la búsqueda frustrada del escenario de los fusilamientos por parte de Pedro, su tono dubitativo al señalar la tumba del maquis («a decir de mi padre...»), su indecisión sobre el fusilado que sobrevivió, de quien

no recuerda si vive aún o no. Similar es el momento en que los cineastas pasean en barco por el pantano (una de las atracciones turísticas con las que la administración trató de compensar la desaparición del antiguo Riaño) e intentan adivinar el punto exacto donde está sumergido el pueblo mientras que la cámara, que había permanecido fija sobre el agua, se alza hacia el cielo, como evitando el lugar del crimen.

La dificultad, cuando no imposibilidad, de ver es constante en la película, y resulta paradójica en un trabajo que insiste en la mirada a través de largos planos contemplativos. En *Los materiales* se mira incansablemente, a veces con displicencia o fastidio, para ver que no se ve. Luis y Natalia se preguntan si unas manchas blancas en lo alto de una montaña son animales o rocas mientras la niebla oculta poco a poco el campo de visión hasta bloquearlo casi por completo. La niebla, omnipresente, una alegoría de la memoria que asciende del terreno, recuerda también la dificultad de la percepción visual. La escena nocturna en la que los cineastas viajan hacia un incendio forestal, aparentemente con la intención de filmarlo, es el ejemplo más evidente de visión impedida, con el encuadre de un negro absoluto donde solo apreciamos los subtítulos del diálogo.

Relacionada con la dificultad de ver está la frustración constante de no encontrar lo que se busca. La película comienza con la imagen de una carretera que se hunde en el agua, un lugar al que se vuelve varias escenas después, o varios meses más tarde en la cronología del film, cuando ha bajado el nivel del agua embalsada. En esta segunda ocasión el viaje también termina al borde del agua. Es un viaje infructuoso, interrumpido. Durante el trayecto hacia el borde del pantano los cineastas hablan precisamente de que, a pesar del testimonio de «la italiana», seguramente una turista que han conocido en el pueblo, no es posible encontrar zapatos y tenedores cuando baja el agua («Eso no se lo cree ni ella»). Este trayecto es similar al viaje nocturno hacia el incendio, que



*Los materiales* (Los Hijos, 2009)

también resulta interrumpido. Y también recuerda al momento después del incendio, ya de día, en que Luis y Natalia intentan preguntar a un lugareño si se ha quemado mucho monte, pero este desaparece antes de que puedan acercarse a él. La conversación entre ellos aparece subtitulada sobre una fachada en ruina, tan impenetrable como el esquivo pastor, o como la propia realidad del pueblo. «Pregúntale al perro», dice uno de ellos, a lo que sigue un plano de un perro descrito como «raro de cojones» que olfatea con curiosidad a los intrusos sin ofrecer respuestas. En todos los casos el movimiento frontal, penetrativo e indagador por excelencia, resulta tropezar con el agua, la oscuridad, la evasión o la falta del lenguaje en un simpático animal.

La falta de correlación entre buscar y encontrar, mirar y ver, preguntar y responder sitúa en el centro del film la interrupción y la divergencia. Ya las conversaciones iniciales sobre Hitchcock, Antonioni y parejas que asesinan a sus cónyuges traen a colación relaciones disyuntivas, discrepantes. Estas alusiones parecen contagiar «la vida» de los cineastas, que desde el inicio parecen tener cierta dificultad para converger en torno al proyecto. Siempre hay alguien que yerra por su cuenta o desaparece. «¿Dónde está Luis?», pregunta uno de los mirones al final de la escena *voyeur*. «Por ahí atrás». En una escena posterior, fuera de campo, Luis filma el monte —la imagen nos muestra

presumiblemente el resultado de la filmación— y Natalia consulta un mapa a su lado mientras Javi les espera en otro lugar. Cuando Javi y Natalia entrevistan a Pedro, Luis permanece al margen, grabando en la distancia, y cuando entrevistadores y entrevistado se deciden ir a buscar el lugar de los fusilamientos, Luis se queda atrás filmando los hayedos. Al final de la película descubrimos que Javi se ha marchado, parece que por sentir que Natalia y Luis no estaban siendo respetuosos con el pueblo y su gente y que, en el fondo, estos no les importaban gran cosa; lamentan su partida pero reconocen que no le falta razón. «Crecí en un lugar así. A mí todo esto no me impresiona nada», dice uno de ellos.

La disyunción que define las relaciones entre los cineastas se traduce en una disyunción formal, en una película en la que los elementos — los materiales filmicos— no se mezclan en un todo homogéneo, sino que hay saltos constantes entre un plano y otro, una escena y la siguiente, entre el diálogo subtulado, la pista sonora y la imagen. Estos saltos se deben a la propia discontinuidad del aparato, que sirve fragmentos toscos, cortes de tiempo y espacio con atmósfera y gravedad propias que solo con cierta violencia pueden ser homogeneizados y sometidos a un orden externo. En parte, *Los materiales* es el resultado de permitir que los fragmentos permanezcan dispersos, relativamente autónomos, y que retengan las cualidades que les son propias. Además, la disyunción constante en la película obedece a la dificultad de hacer hablar a la realidad de forma unívoca y comunicable.

En este sentido, *Los materiales* guarda una estrecha relación con numerosos ejemplos de cine

etnográfico y documental que giran en torno a la imposibilidad de traducir al sujeto investigado, el cual permanece inasequible en su particular opacidad, como una especie de encarnación visual de lo que Jean-François Lyotard (1996: 41-46, 65-67) llamara *le différend*: aquello que no es traducible de unos discursos a otros, y a menudo queda al margen de lo comunicable o lo negociable. Ejemplos de este tipo de cine serían Jean Rouch, Juan Downey, y Trinh T. Minh Ha —particularmente sus trabajos tempranos como *Reassemblage* [Re-ensamblaje]



*Los materiales* (Los Hijos, 2009)

(1982) o *Naked Spaces: Living is Round* [Espacios desnudos: la vida es redonda] (1985)— y, más próximos en el tiempo, títulos de Ben Russell —*Let Each One Go Where He May* [Que cada uno vaya donde quiera] (2009)—, Chantal Akerman —*Sur*

(Sud, 1999), *Del este* (D'Est,

1995)—, Pedro Ortuño —*La cuna del daiquiri* (1995), *La otra cara de Bollywood* (2006)—, Lluís Escartín —*Mohave Cruising* (2000), *Texas Sunrise* (2003), *Amanar Tamasheq* (2010)— o Nicolás Rincón Guille —*En lo escondido* (2007)—. En estos títulos y creadores, el aparato cinematográfico ofrece aproximaciones y tentativas que llevan, inevitablemente, al reconocimiento de la opacidad del otro. Señalan la crisis no solo del documental clásico, sino también de la etnografía tradicional. Frente a esta última, interesada en transformar lo distante y extraño en comprensible y familiar, otra más reciente, ligada a la crisis epistémica y estética de la modernidad, busca, en palabras de Michael Taussig, comunicar «el aspecto gráfico» («*the graphicness*») de las culturas observadas: «levantar el velo pero conservando su carácter alucinatorio» (Taussig, 1987: 10, 369)<sup>5</sup>. Mantener la extrañeza y la dis-

tancia en relación con el sujeto observado no es desistimiento sino respeto (palabra que comparte raíz con el verbo latino *specere*, mirar) hacia lo que solo puede ser mirado sin que ello nos otorgue un punto de vista privilegiado o una vía de entrada a una realidad radicalmente ajena.

Esta actitud es evocada por Los Hijos en sus descripciones escritas de la película y en entrevistas. Sitúan *Los materiales* entre el distanciamiento máximo de Herzog, que redundaba en cierta frialdad, y la empatía de Mercedes Álvarez, que idealiza a sus «sujetos» y tiende a desaparecer en ellos (CENDEAC, 2014; CENDEAC, 2010: 4). Incapaces de identificarse con unos sujetos que les son francamente ajenos, pero demasiado autocríticos para arrogarse la mirada asimiladora y autocomplaciente de Herzog, los cineastas-protagonistas de *Los materiales*, al igual que los creadores reales de la película, prefieren quedarse suspendidos en una observación y escucha tentativas. Admiten su propia incertidumbre, sus lapsos y deslices, su ocasional falta de interés, pero también su intermitente empatía, solo que esta, cuando surge, no les da derecho a hablar por los demás o a hacer propia su causa.

El nihilismo que desprende la película sienta una base escurridiza para una mirada que quiere ser, en última instancia, crítica y política, pero que sitúa su carácter político en una autoconciencia exacerbada, un autocuestionamiento alambicado y espiral que insiste en el fracaso de la empresa a la vez que la lleva a cabo. Como propuesta final, esta actitud podría resultar en un distanciamiento académico y un tanto estéril si no fuera porque viene modulada, en los momentos de cierre, por una reivindicación de la empatía y el gozo de momentos efímeros. Finalmente, la empatía aparece tras la conversación entre Luis y Natalia sobre la defeción de Javi y sobre su propia falta de interés en el lugar. Natalia admite que, a pesar de su desapego, disfrutó grabando a unas mujeres cantando, incluso llegó a emocionarse. Le recordaban a su madre y su abuela. Mientras grababa, ellas le pre-

---

**EL NIHILISMO QUE DESPRENDE LA PELÍCULA SIENTA UNA BASE ESCURRIDIZA PARA UNA MIRADA QUE QUIERE SER, EN ÚLTIMA INSTANCIA, CRÍTICA Y POLÍTICA, PERO QUE SITÚA SU CARÁCTER POLÍTICO EN UNA AUTOCONCIENCIA EXACERBADA**

---

guntaban «¿Pero, tú quién eres?», una pregunta un tanto incongruente, quizá un desplazamiento de otra más directa («¿qué buscas aquí?») que la cortesía les impidió formular. Inmediatamente tras esta conversación, que tiene lugar contra un plano de ovejas pastando en una ladera, apenas visibles tras un denso entramado de ramas secas —de nuevo, la mirada obstaculizada— oímos los cantos de las mujeres en la pista sonora contra un cielo de atardecer en el que vuelan las cigüeñas. Las coplas hablan de la frustración del que no consigue lo que busca, de una mujer que pide «un buen marido, que no fume tabaco ni beba vino, y no vaya con otras, solo conmigo», a lo que «la Virgen del Carmen» responde con lo que Slavoj Žižek (1992: 122-24, 136-40) llamaría la mueca de lo Real: concediéndole un «fumador y borracho empedernido». A continuación, ya en la última secuencia, otra copla cantada por un hombre narra la historia de un pastor asediado por lobos en Sierra Morena —ecos de una historia lejana de trashumancia y migración interna—. Al final, los lobos envían a una loba vieja a robar una oveja. La loba, como la propia película, «por un ojo veía poco, por otro no veía nada». Dio siete vueltas al redil «y no pudo sacar nada», aunque finalmente logra hacerse con una borrega blanca. El último verso de la copla repite que «por un ojo veía poco, por otro no veía nada», aunque ahora no queda claro si se refiere a la loba o la borrega. Quizá como los creadores ficticios en *Los materiales*, y como Los Hijos, creadores reales del proyecto, el animal maltrecho consigue sacar algo, no mucho, del acecho. La imagen ha vuelto al negro y a la noche, pero en la distancia, en el fon-

do del valle, estallan los fuegos artificiales, cuya belleza efímera disuelve momentáneamente la oscuridad y recuerda la tosca belleza de las coplas.

Los Hijos han descrito esta escena final como «una reconciliación» que alivia la negatividad que envuelve el proyecto (CENDEAC, 2014). Los fuegos artificiales sugieren la fiesta como un refugio contra la devastación natural, por un lado, y contra la modernización subyugante y opresiva, por otro. Son una versión lúdica y controlada de aquel otro fuego que arrasó el monte en una escena anterior y el contrapunto festivo de otra luz que surge del pantano y es una de las razones de la existencia del nuevo Riaño —la luz eléctrica—. Los fuegos estallando en la noche —luces que rasgan la sombra— recuerdan el propio artificio del cine; parecen indicar que, a pesar de lo problemático de la mirada y de la poca fiabilidad del dispositivo cinematográfico, siempre nos es dado ver algo, aunque sea en breves centelleos. Realmente esto no es mucho, pero es más que nada, y, en cualquier caso, *Los materiales* quiere dejar constancia de que quizá no podemos aspirar a más. Si, por un lado, esta situación nos deja huérfanos de la historia, carentes de proyectos globales capaces de explicar nuestro devenir, por otra, nos permite trazar itinerarios impredecibles por la realidad y transitarla de formas más arriesgadas pero quizá también más liberadoras. ■

## NOTAS

\* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PGC2018-095393-B-I00 *Queer Temporalities*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y en el proyecto CRUSEV - *Cruising the Seventies*, EU-ESF, CRP, n.º 5087-00242A.

1 Se utiliza la expresión «cine experimental», y posteriormente términos como dispositivo y aparato cinematográfico —o fílmico— como atajos para hacer referencia a la imagen en movimiento proyectada. Estrictamente hablando, *Los materiales*, como la mayor parte del trabajo de Los Hijos, está rodada en video digital. Con la

particularidad que esto entraña, y aun reconociendo la especificidad del medio, este ensayo se centra en un análisis de las propuestas audiovisuales del colectivo dentro de una ecología de las imágenes y las ideas (que incluye los modos de hacer y ver de la vanguardia cinematográfica y el videoarte, así como de la televisión y cine comerciales, por ejemplo) antes que como reacciones-respuestas a las posibilidades y características de un medio frente a otro. Sobre la reciente tendencia al desdibujamiento de la distinción cine-video en la práctica experimental, véase Windhausen (2011).

2 El personaje Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud) utiliza la expresión en *Le gai savoir* [*La gaya ciencia*] (Jean-Luc Godard, 1969), realizada tras el giro marcadamente político de *La chinoise* (1967) y *Weekend* (1967) y justo antes de los trabajos realizados en el seno del colectivo Dziga Vertov. Las palabras textuales son: «Debemos empezar desde cero... antes de comenzar debemos volver a cero».

3 Marsh (2014: 355) escribe erróneamente que el pantano se construyó bajo el gobierno socialista, cuando en realidad su construcción se inicia en 1965 y se prolongó durante más de dos décadas. La evidencia apunta a la relativa futilidad de Riaño. Durante el proceso de expropiación hubo numerosos enfrentamientos entre los habitantes del valle y la Guardia Civil, que detuvo al alcalde del pueblo en varias ocasiones, y se produjeron varios suicidios de vecinos al borde del desahucio, lo que agravó los enfrentamientos con las fuerzas del orden. Según testimonios de los vecinos, estas últimas llegaron a usar «fuego real sin blanco fijo» contra los manifestantes (Moreno, 1987). El pantano se cerró el 31 de diciembre de 1987, aunque aún no se habían terminado el acondicionamiento del vaso de la presa ni la red viaria que aseguraría las comunicaciones en la zona (el cierre de la presa de Riaño sorprendió por la precipitación de la medida, 1988). El viaducto que atraviesa el embalse no estaría listo hasta el verano de 1988. En mayo de 1988 se anuncia que la principal obra de riego alimentada por el pantano tardaría aún cinco años en construirse, y a finales de agosto del mismo año la falta de oxígeno en el agua hace temer por la fauna piscícola del pantano.

- 4 Benjamin había anticipado esta formulación; el entrelazamiento de la historia con la historia natural (en particular la geología) y el resto del pasado como ruina y fósil son motivos recurrentes en el *Libro de los pasajes*, vid. Materiales C, N, R (Benjamin, 2005b: 109-126, 459-490, 554-556).
- 5 Se toma a Taussig como definitorio de una tendencia en la antropología contemporánea que incluye a James Clifford, George Marcus, Paul Rabinow, Karen McCarthy Brown, o Michael J. Fisher, entre muchas otras. Para una revisión general del campo, véase Marcus (1992).

## REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2006). *History and Freedom: Lectures, 1964-1965*. Cambridge: Polity Press.
- Arthur, P. (1978). Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. *Millennium Film Journal*, 2, 5-13.
- (1979). Structural Cinema: Revisions, New Versions, and the Artifact. Part Two. *Millennium Film Journal*, 4-5, 122-134.
- Benjamin, W. (2005a). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D.F.: Contrahistorias.
- (2005b). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bonet, E., Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CENDEAC (2010). *Fisuras fílmicas: cine experimental, encuentros, talleres, debates*. Los Materiales (2009). Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=303>.
- (2014). *Entrevista sobre Los materiales*. *Proyecto Fisuras Fílmicas*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=7r3yxX7He\\_U](https://www.youtube.com/watch?v=7r3yxX7He_U).
- De Landa, M. (1997). *A Thousand Years of Non linear History*. Nueva York: Zone Books.
- El cierre de la presa de Riaño sorprendió por la precipitación de la medida (1988, 2 de enero). *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1988/01/02/espana/568076421\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/01/02/espana/568076421_850215.html).
- García López, R. (2013). La mirada ciega. En torno a un cortometraje de Los Hijos. *L'Atalante*, 16, 86-91.
- Gidal, P. (1977). Theory and Definition of Structural/Materialist Film. En P. Gidal (ed.), *Structural Film Anthology* (pp. 3-21). Londres: British Film Institute.
- (1989). *Materialist Film*. Londres: Routledge.
- Hernández Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Lyotard, J.-F. (1996). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- MacDonald, S. (2001). *The Garden in the Machine: A Field-Guide to Independent Film About Place*. Berkeley: University of California Press.
- Marcus, G. (1992). Past, Present, and Emergent Identities: Requirements for Ethnographies of Late-Twentieth Century Modernity World-Wide. En S. Lashy J. Friedman (eds.), *Modernity and Identity* (pp. 301-330). Oxford: Blackwell.
- Marsh, S. (2014). Retrospective Future Perfect: History, Black Holes and Time Warps in the Films of Los Hijos and Luis López Carrasco. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 3, 351-371.
- Moreno, M. (1987, 12 de julio). Se suicida un vecino de Riaño al que iban a demoler de inmediato su vivienda. *El País*. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1987/07/12/espana/553039201\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/07/12/espana/553039201_850215.html).
- Pena, J. (2010). Cine español. Apuesta de futuro. Los Hijos. *Cahiers du cinéma España*, 37, 79.
- Realisateurs FID (2010). *Los Materiales*. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/xho0a4>.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sitney, P. A. (1969). Structural Cinema. *Film Culture*, 47, 1-10.
- (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde Cinema, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Skoller, J. (2005). *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Suárez, J. A. (2008). Structural Film: Noise. En K. Beckman y J. Ma (eds.), *Still Moving: Between the Cinema and Photography* (pp. 62-90). Durham: Duke University Press.
- Taussig, M. (1987). *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

- VV. AA. (2010). La selección de invisibles realizada por los críticos. *Cahiers du cinéma España*, 41, 80.
- Villarmea, I. (2015). *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Londres: WallflowerPress.
- Walley, J. (2003). The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film. *October*, 103, 15-30.
- Windhausen, F. (2011). Assimilating Video. *October*, 137, 69-83.
- Žižek, S. (1992). *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Cambridge: MIT Press.
- Zunzunegui, S. (2010). Los jóvenes salvajes. *Cahiers du cinéma España*, 37, 75.

## GEOLOGÍA, HISTORIA Y PAISAJE EN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)

### Resumen

Este artículo analiza *Los materiales* (Los Hijos, 2009) desde una perspectiva formal e ideológica. Sitúa la película dentro de la producción del colectivo Los Hijos, así como dentro de la evolución del cine material-estructural —como fue caracterizado en los análisis pioneros de P. Adams Sitney y Peter Gidal— al que alude el mismo título. En particular, conecta el film con la deriva política de mutaciones recientes del «cine de estructura», especialmente las que utilizan procedimientos estructurales para explorar la relación entre paisaje e historia. El film enfatiza el peso material de la historia, la forma en que la acción colectiva deviene, por un lado, sedimento y resto fósil y, por otro, memoria de lugar, transmitida a través de narraciones, a menudo orales, que integran la peripecia personal en el devenir colectivo. A la vez, la película ficcionaliza el proceso de filmación y la relación entre los cineastas, y reflexiona sobre la política de la visión, tanto mediante los diálogos como a partir de recursos formales que inciden en la desconexión, la opacidad, y la imposibilidad de visualizar de forma totalizadora y objetiva. Por ello, resulta un ejemplo de una tradición documental que utiliza las limitaciones del dispositivo y la ambigüedad de la imagen para reflexionar sobre la fiabilidad de la imagen audiovisual como vehículo de verdad y objetividad y para abordar al otro desde perspectivas deliberadamente abiertas y antiautoritarias.

### Palabras clave

Cine estructural; cine experimental; historia; paisaje; documental; etnografía.

### Autores

Juan Antonio Suárez (Universidad de Murcia) es catedrático de Filología Inglesa, autor de *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (1997), *Pop Modernism* (2007) y *Jim Jarmusch* (2008), y coeditor, junto a David Walton, de *Culture, Space, and Power: Blurred Lines* (2015) y *Borders, Networks, Escape Lines: The Spatial Politics of Contemporary Fiction* (2017). Es uno de los IPs del Proyecto de I+D HERA-Horizon 2020 CRUSEV: *Cruising the Seventies*. Contacto: jsuarez@um.es.

Juan Francisco Belmonte (Universidad de Zaragoza) es profesor ayudante doctor. Se doctoró con la tesis *Corporeidad, identidad y cultura digital. Género y sexualidad en videojuegos*. Ha sido becario Fulbright en Indiana University e investigador visitante en UT-Copenhague y McGill University. Sus ensayos han aparecido en revistas como *Bit y aparte*, *Cartaphilus*, y *Continuum* y en volúmenes colectivos como *Playing with Virtuality* (B. Bigl y S. Stoppe, eds.). Contacto: jfbelav@gmail.com.

## GEOLOGY, HISTORY, AND LANDSCAPE IN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)

### Abstract

This article analyses *Los materiales* (Los Hijos, 2009) from formal, ideological, and historical perspectives. It places the film within the collective's relatively brief trajectory, as well as within the longer history of structural-material film, directly alluded to in the film's title. It underlines its structural-material features—as these were pioneeringly described by critics P. Adams Sitney and Peter Gidal—and situates the film in relation to recent political mutations of the “cinema of structure”, especially in relation to works that use structural procedures to explore the relationship between landscape and history from a critical-political perspective. The film shows that collective action ends up evolving into geological strata and fossilized remains as well as into a memory of place—narratives, often oral, that weave together personal experience and collective becoming. In addition to reflecting on history, the film fictionalizes its own process of production and the filmmakers' mutual rapport. Finally, *Los materiales* also meditates on the politics of vision and visibility both through dialogue and through the deployment of formal resources that insist on disconnection, opaqueness, and the impossibility of seeing in an objective, totalizing fashion. In this regard, the film may be seen as part of a documentary tradition that highlights the limitations of the apparatus and the ambiguity of the moving image, and that seeks to engage the Other—the object of the documentary—in an open-ended, dialogic, and anti-authoritarian manner.

### Key words

Structural cinema; Spanish experimental film; History; Landscape; Documentary; Ethnography.

### Authors

Juan Antonio Suárez (University of Murcia) is a Professor of English Studies. He is the author of *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (1997), *Pop Modernism* (2007) and *Jim Jarmusch* (2008), and co-editor, with David Walton, of *Culture, Space, and Power: Blurred Lines* (2015) and *Borders, Networks, Escape Lines: The Spatial Politics of Contemporary Fiction* (2017). He is one of the PIs of the European research project (HERA-Horizon 2020) CRUSEV: *Cruising the Seventies*. Contact: jsuarez@um.es.

Juan Francisco Belmonte (Universidad de Zaragoza) is an Assistant Professor in English Studies. His dissertation explored gender and sexuality in video-games. He was a Fulbright Scholar at Indiana University and a Visiting Researcher at McGill University and UT-Copenhague. His writing has appeared in journals such as *Bit y aparte*, *Cartaphilus*, and *Continuum* and in edited collections such as *Playing with Virtuality* (B. Bigl and S. Stoppe, eds.). Contact: jfbelav@gmail.com.

**Referencia de este artículo**

Suárez, J. A., Belmonte, J. F. (2019). Geología, historia y paisaje en *Los materiales* (Los Hijos, 2009). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 171-188.

**Article reference**

Suárez, J. A., Belmonte, J. F. (2019). Geology, History, and Landscape in *Los materiales* (Los Hijos, 2009). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 171-188.

---

Edita / Published by



Licencia / License



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

---

# CAER O FLOTAR: UNA HISTORIA CINEMATOGRÁFICA DE LA DESAPARICIÓN DEL SUELO Y EL PARADIGMA DE LA ESTABILIDAD

LOLA MARTÍNEZ

«...pero qué ciegas son las criaturas  
que se apoyan en el suelo»<sup>1</sup>

«Falling men, floating feathers»  
(PETER GREENAWAY, 1997: 34)

## LA AVIACIÓN: ¿DIOS O ÍCARO?

El siglo XX arranca con varios instrumentos representativos que cambian radicalmente la concepción que tiene el ser humano de horizonte estable y de punto de vista. Dos de los más significativos serán la máquina cinematográfica y el avión, dos instrumentos que se pueden vincular por el deseo universal del ser humano de conquistar los cielos: la «nostalgia inextinguible de la altura»

(Bachelard, 1993: 120) [Imagen 1]. La relación entre la aviación y el cine data de los orígenes de ambas tecnologías, que aparecen relacionadas de manera recurrente en la historia del cine.

Edgar Morin le dedica específicamente el primer capítulo de su libro *El cine o el hombre imaginario*, donde comienza con el postulado de que «el agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas» (Morin, 2001: 13): el avión y la cámara cinematográfica. El avión, explica Morin, consigue el

Imagen 1. *Birdman* (Alejandro G. Iñárritu, 2014).





Imagen 2. Rompiendo las olas (*Breaking the Waves*, Lars von Trier, 1996); *Soy Cuba* (Mihail Kalatozov, 1964).

sueño del ser humano de «arrancarse de la tierra» (Morin, 2001: 13); mientras, la cámara cinematográfica, es destinada a su dominio del análisis científico, «el ojo objetivo [...] el ojo de laboratorio» (Morin, 2001: 14), ocupado en reflejar la realidad de la tierra y enfocado, sobre todo en un primer momento, a la descomposición del movimiento.

Esta relación entre cine y movimiento había jugado ya un papel primordial en un cambio de paradigma visual que arrancaba con la modernidad y la industrialización, y que era expresado a través de la aceleración y la velocidad. Sin embargo, es el avión el que proporciona además un cambio sustancial del punto de vista. Por un lado permite un cambio de escala radical —hasta entonces— al alejarse en vertical del plano de tierra, creando una crisis en el concepto de dimensión para el ser humano frente al territorio, y conquistando la «visión del ojo de Dios» (Steyerl, 2012: 80) [Imagen 2].

Por otro lado, y aún más significativo por su idiosincrasia, inaugurando la visión cenital, perpendicular al suelo: la visión cartográfica del mundo como mapa; una representación abstracta que «escapa la neutralización euclidiana»<sup>2</sup> (Virilio, 1984: 24), donde no hay ni arriba ni abajo.

Tanto el cinematógrafo como el avión comienzan su existencia como extravagante *hobby* de pio-



Imagen 3. *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

neros y experimentadores pudientes que financian de manera privada sus desarrollos, en busca de batir récords o por el placer de la investigación. Sin embargo, enseguida son asimilados para prácticas de industria. En concreto, en 1914 se realizan dos de los primeros vuelos que cambiarán el sentido de ambas máquinas: el primer vuelo comercial<sup>3</sup> y los primeros vuelos de reconocimiento y ataque al servicio de un ejército militar<sup>4</sup>. El espacio aéreo, finalmente, se ha «civilizado, nacionalizado, navegabilizado» (Morin, 2001: 14) [Imagen 3].

Pero son los vuelos de reconocimiento los que afianzan la combinación de ambos aparatos, instalando en el avión cámaras fotográficas y cinematográficas, con el objetivo de registrar, mapear, cartografiar. La visión se torna una «visión doblemente maquina» que combina el «yo veo» de la cámara con el «yo vuelo» del avión (Castro, 2013: 125)<sup>5</sup> —y que más tarde cambiará un «yo veo» por un «yo vigilo»—.

Además de esta doble visión en relación con los aparatos, se introduce a su vez un nuevo punto de vista en relación con el espectador —en este caso el aviador o el operario de cámara—, un cuerpo por primera vez ingravido, que desde la lejanía cambia la batalla por un nuevo «paisaje de inteligibilidad inesperada» (Jay, 2007: 164). El aviador, según

Martin Jay o Edgar Morin, representa el militar a salvo de la batalla, pero su caso es más particular de lo que en un primer momento puede parecer.

Paul Virilio hace un estudio quizás más exhaustivo de la experiencia de estos combatientes y camarógrafos del aire, en su obra *Guerre et cinéma: Logistique de la perception* (1984). El caso de los aviadores era particular, ya que no solo se elevaban «por encima de la confusión de los combatientes que luchaban en tierra» (Jay, 2007: 164), tomando una evidente distancia de seguridad con el combate cuerpo a cuerpo, como sugieren Jay y Morin, sino que además quedaban inmersos en una experiencia de «aislamiento» (Virilio, 1984: 31), inmersiva, debido a los algodones que introducían en sus oídos para soportar el ruido, las gafas protectoras a modo de pantalla contra el viento —algunas forzando un encuadre específico—, e incluso el casco protector. Su desapego sensorial con la batalla era casi completo, y sugiere un símil con una experiencia cuasi cinematográfica.

Virilio hace hincapié en que el aumento de la distancia no es solo físico sino psicológico; y se preocupa especialmente por su condición de espectáculo y de representación, tanto en la propia experiencia del aviador como a través de las imágenes tomadas desde el aire. El autor recuerda que, a través de una mirada basada en la distancia y la manipulación de las dimensiones espaciales, el combate se «estetiza» (Virilio, 1984: 26). Para ejemplificar este asunto, Virilio utiliza la anécdota del hijo de Mussolini, que rememora un bombardeo en Abisinia (1935-1936) y lo compara con la «apertura de una rosa» (Virilio, 1984: 26). El autor observa cómo el relato del hijo del dictador italiano es en sí mismo una construcción cinematográfica, posiblemente

condicionada por el recuerdo, la imaginación y la asimilación de la vista aérea desde la experiencia cinematográfica, que aún no existía en 1914.

De todas formas, tanto Jay como Virilio parecen construir una visión romántica<sup>6</sup> de la propia condición del piloto y, sobre todo, del operador de cámara. Es notable lo dificultoso que sería operar una cámara —en aquel momento de placas— por su significativo peso y su enorme fragilidad. A eso habría que añadir las bajas temperaturas debido a la altitud, que haría difícil operar los instrumentos con

las manos desnudas, obligando a perder destreza con el uso de los guantes; el viento provocado por la fricción del aire junto a la aceleración, suponiendo que hubiera condiciones climatológicas ideales; y, en esas condiciones, intentar conseguir elegir, mantener y enfocar un encuadre, además de conseguir una exposi-

ción lo suficientemente rápida para que la placa tuviera foco y no trepidación —al fin y al cabo el objeto del material era la información sobre el enemigo, por lo que el detalle y el encuadre eran de suma importancia—. Todo ello, probablemente, entre intervalos de fuego abierto enemigo.

En estas condiciones de aviación propias de 1914, presuponer que la batalla aérea sería una experiencia agradable y estética por la lejanía con la batalla de tierra, una idea sugerida por ambos autores, es cuanto menos incompleta. Recuerda más bien al propio tono de ironía que utilizó precisamente Stanley Kubrick en el final de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, Stanley Kubrick, 1964) mientras se escucha la canción *We'll meet again*. Sin embargo, más que la dimensión estética, es la dimensión de espectáculo abstracto, desconocido hasta entonces, la que sí quedará impregnada en un nuevo régimen escópico sin precedentes.

---

**DE TODAS FORMAS, TANTO JAY COMO VIRILIO PARECEN CONSTRUIR UNA VISIÓN ROMÁNTICA DE LA PROPIA CONDICIÓN DEL PILOTO Y, SOBRE TODO, DEL OPERADOR DE CÁMARA. ES NOTABLE LO DIFÍCIL QUE SERÍA OPERAR UNA CÁMARA —EN AQUEL MOMENTO DE PLACAS— POR SU SIGNIFICATIVO PESO Y SU ENORME FRAGILIDAD**

---

Si para Jay, Morin o incluso Virilio la conquista vertical encarnaba por un lado, el «mito de la libertad Icaria» (Jay, 2007: 164), también era precedente para la representación de un mundo abstracto, plano, regido por ciertos códigos que muchos tienen que aprender por primera vez tras la aparición de esas primeras placas fotográficas. La dimensión fotográfica en planta del territorio era un código visual que pocos habían visto hasta entonces, y en muchos casos se desconocía cómo leer la información que suministraban estas placas<sup>7</sup>.

La visión cenital —no así la oblicua— permite una representación planimétrica del territorio pero «enmascara la topografía» (Robic, 2013: 182), elimina la heterogeneidad del relieve, y convierte «el laberinto de las trincheras en una alfombra estampada» (Jay, 2007: 164) y el combate en un espectáculo —que más tarde se convertirá casi en videojuego [Imagen 4]<sup>8</sup>—. Ese mapa abstracto quedará fundamentado en gran medida por dos elementos de desestabilización en lo que respecta al encuadre cinematográfico y fotográfico: la desaparición del horizonte —antes siempre representado entre un paralelismo entre la línea de tierra y el segmento inferior del encuadre— y, por tanto, la resignificación del suelo como superficie de apoyo —que queda desde entonces, a través de su dimensión fotográfica, construido en coordenadas de norte, sur, este y oeste, pero no arriba y abajo.

El segundo factor de desestabilización será la desaparición del cuerpo humano como referencia de escala, reducida —si es que no desaparecida— a una nube de puntos estocástica. Solo después de la aparición de la cámara infrarroja se volverá a tener una percepción algo más humanizada de estos *targets* en pantalla o película.

## LA DESAPARICIÓN DEL CUERPO EN LA SUPERFICIE DE TIERRA

El cuerpo queda engullido por la escala del territorio o desaparecido en la batalla. Según Jay es quizás aquí donde reside el aumento del interés por



Imagen 4. Fotografías aéreas de la Primera Guerra Mundial dispuestas a modo de mapa, © IWM (Q 8533); fotografía aérea de un bombardeo de aviadores ingleses en la Primera Guerra Mundial, © IWM (O 27521); experimentos de fotografía aérea realizados por Samuel F. Perkins atando un fotógrafo a varias cometas, crédito: Leslie Jones/Boston Public Library); escuela de fotografía aérea en EE. UU. (1918).

la visión aérea. En sus palabras, podría deberse a una «exaltación compensatoria [...] pues solo así el ojo podrá sobrevivir al desmembramiento del cuerpo» (Jay, 2007: 164)<sup>9</sup>.

La imagen bélica desde el aire construye un *no man's land*, un territorio que engulle a los cuerpos; y la asimilación de estos códigos trasciende los años bélicos y se inserta en el periodo de entreguerras, de la mano de documentalistas como Jean Vigo. De hecho, durante el periodo de entreguerras es sintomático cómo proliferan los films con tomas de vistas aéreas.

En EE.UU., lejos de los desastres bélicos de Europa, se centran en la conquista vertical a través de la arquitectura, la exaltación de sus ciudades-monolitos como grandes logros de la tecnología y representación del crecimiento económico y el poder del capital. *Manhatta* (Paul Strand y Charles Sheeler, 1921), *Twenty-Four-Dollar Island* (Robert J. Flaherty, 1927) o la extravagante *Broadway* (Paul Fejos, 1929) son algunos de los ejemplos, todos con la ciudad de Nueva York como escenario<sup>10</sup>.

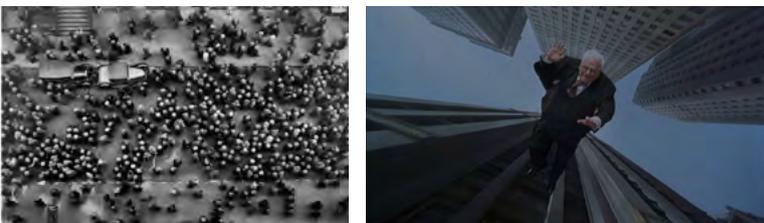


Imagen 5. *Hats in the Garment District*, Nueva York, 1930. Margaret Bourke-White, © Time Inc./Courtesy Monroe Gallery of Photography; *El gran salto* (*The Hudsucker Proxy*, Joel y Ethan Cohen, 1994).

En los primeros minutos de la obra de Flaherty, los intertítulos ya presentan un estado de la cuestión que sigue afectando a la representación de los cuerpos desde las alturas, pero con otro énfasis, el del capital: «Nueva York, símbolo de una impresionante industria, finanzas y poder, donde los hombres se hacen enanos frente a la inmensidad que ellos mismos han concebido —máquinas, rascacielos—, montañas de acero y piedra». Una exaltación del poder económico desde las alturas que se verá truncada tras el *crack* de 1929 [Imagen 5].

En Europa, dejando aún reservado el punto de vista de los campanarios al clérigo, el avión sigue siendo el instrumento para describir y cartografiar, ya no campos de batalla, sino las recién reconstruidas ciudades. *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Berlin - Die Sinfonie der Grosstadt, Walter Ruttmann, 1927), *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (László Moholy-Nagy, 1929) o *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930), entre otras.

Sin embargo, esta nueva cartografía de ciudades continúa ciertos códigos adquiridos en su periodo de nacimiento, el territorio como mapa

(repetido tanto en la obra de Vigo como en la de Moholy-Nagy), así como la desaparición del cuerpo en el territorio.

En sus notas previas al rodaje, Vigo escribe: «En la totalidad de la primera parte, es absolutamente importante que de ninguna manera la presencia del ser humano y su obra sean revelados. El maravilloso país estaba allí, entregado por la naturaleza. El país está bajo la tutela del cielo y la influencia del mar. La pantalla se abre en el cielo» (Vigo, 1929)<sup>41</sup>. Aquí Vigo habla del maravilloso país, quizás apelando a la imagen de la naturaleza antes del ser humano, en contraposición al paisaje de destrucción que había dejado este tras su «obra» bélica.

La visión aérea aquí deja de lado su condición de arma bélica pero no la de espía, reconocimiento y catalogación, con un sentido político. Desde la distancia el ser humano desaparece o, como muestra el propio Vigo casi en un tono de ironía, se reduce a la dimensión de maqueta [Imagen 6]. Los únicos cuerpos que se reconocen son los de los aviadores, que aparecen individualizados contra las masas de tierra. El ser humano es ahora reconocible en tanto en cuanto está desafiando la gravedad y sobrevolando en las alturas. Sin embargo, esta seguridad, adquirida por la distancia física con la batalla, no es solo ilusoria, sino transitoria, ya que en la mayoría de los casos terminaría inevitablemente en la caída.

## EL MITO DE ÍCARO: CAER O FLOTAR

Con la aparición de la aviación y la conquista vertical del espacio, «las oportunidades de caer, bajar en picado y chocar, aumentan» (Steyerl, 2012: 87).

Imagen 6. *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1930); frame del metraje, retratando al piloto Jaques Trolley de Prévaux, que realizó un vuelo de reconocimiento sobre Ypres en 1919 para documentar el aspecto de la ciudad tras la guerra.



En el documental de la BBC *The First World War From Above* (Mark Radice, 2010), el periodista Fergal Keane describe cómo, en realidad, la expectativa de vida de los pilotos era menor que la de las tropas de tierra, y relata cómo durante el conflicto de la Primera Guerra Mundial, la mayoría de los aviadores ni siquiera llegaban a la batalla, sino que morían en las maniobras de entrenamiento, especialmente durante el despegue.

Martin Jay, a su vez, recuerda que a finales de la Primera Guerra Mundial habían muerto unos cincuenta mil aeronautas, en su mayoría derribados o estrellados (Jay, 2007: 164), lo que, en palabras del autor, enfatiza el paralelismo con el destino de Ícaro [Imagen 7].

El mito de Ícaro, utilizado en la historia de la representación en numerosas ocasiones, funciona en cierta manera como moraleja de este «fracaso ubicuo y definitivo del sueño imposible de volar» (Greenaway, 1997: 101). Como dirá años más tarde Peter Greenaway en una exposición dedicada específicamente a la investigación sobre esta contradictoria figura<sup>12</sup>: ¿un héroe o un inconsciente?

La moraleja es clara, «la gravedad ha conformado nuestra anatomía para que tengamos los pies anclados en el suelo» (Greenaway, 1997: 100);

**Imagen 7.** El diario italiano *La Domenica* ilustra en 1908 el fracaso de Orville Wright y de Thomas Selfridge en unos de sus experimentos (el primer accidente mortal de aviación); *La caída de Ícaro*, Jacob Peeter Gowy (1636-38).



**Imagen 8.** *Ícaro*, Henri Matisse (1947); *Olimpiada (Olympia)*, Leni Riefenstahl, 1936).



por lo tanto, hay un cierto desafío arrogante a las leyes de la naturaleza y, tanto en el contexto de Ícaro como en el de la mitología, avisa de los peligros de intentar alcanzar el lugar destinado a los dioses.

La representación más singular de este mito es quizás la realizada por Henri Matisse en 1947. En oposición a la manera clásica de representar a Ícaro boca abajo —respetando los códigos clásicos de representación gravitatoria—, Matisse deslocaliza la caída del héroe, presentado un Ícaro cabeza-arriba y eliminando toda referencia a un elemento de estabilidad, el suelo. Más que caer, el Ícaro de Matisse parece flotar *suspendido* en un cielo estrellado [Imagen 8]. La idiosincrasia de la caída es que, en definitiva, es «relacional» (Steyerl, 2012: 78), por lo que una representación que elimina la línea de horizonte en el encuadre, o referencia alguna a un suelo estable, deja la caída en un estado de suspensión, que recuerda a las famosas imágenes de los saltadores de *Olimpiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1938) realizadas por la directora alemana para los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936.

Es difícil poder concebir estas imágenes de Riefensthal sin pensar en la influencia que tuvo que tener en ella la imagen de los primeros aviadores alemanes y de los aparatos vistos desde tierra, asemejando pájaros en vuelo. Ella misma comenta en una conocida entrevista, en el documental *El poder de las imágenes* (Die macht der bilder: Leni Rie-



Imagen 9. *Hell's Angels* (Howard Hughes, Edmund Goulding, 1930); *Olimpiada* (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

fenstahl, Ray Müller, 1993), cómo su mandato a los operadores de cámara de *Olimpiada* era conseguir en imágenes que los saltadores se convirtieran en verdaderos pájaros [Imagen 9].

Es importante recordar que la innovación tecnológica de una cámara subacuática para poder rodar estas escenas de *Olimpiada* se atribuye a su operador de cámara, Hans Ertl<sup>13</sup>. En su estudio *Leni Riefenstahl and Olympia* (1986), Graham Cooper recoge las necesidades técnicas que Ertl tuvo que realizar para perseguir con la cámara la continuidad del salto y la caída, describiendo cómo Ertl comenzaba a rodar el salto exterior al agua y se sumergía simultáneamente con el nadador para capturar la trayectoria completa del salto (Riefenstahl, 1969: 465)<sup>14</sup>. Enfatizaba además la reacción de los cuerpos a la caída rodando en muchos casos a cámara lenta —32 y 48 *frames* por segundo— para poder capturar con precisión los movimientos del cuerpo (Graham, 1986: 115), técnica que Ertl había desarrollado rodando escenas de saltos de esquí para los Juegos Olímpicos de invierno de 1936 y que él mismo denominó *Drehschwenk*<sup>15</sup> (Graham, 1986: 116). Esta técnica presentaba una imagen desorientadora, ya que «el espectador no conseguía establecer su posición en relación al saltador» (Graham, 1986: 116). En palabras de Ertl, se conseguía trasladar el «deseo de volar, a un código visual» (Graham, 1986: 117), convirtiendo a los saltadores en pájaros, como le había pedido Riefenstahl. Si bien los primeros saltos exploran esta multiplicidad de puntos de vis-

ta arriesgados, Ertl persigue con la cámara la trayectoria natural de la caída, terminando siempre el salto en su colisión contra el agua. Sin embargo, hacia el final de la escena, Riefenstahl, durante la labor de edición, invierte la secuencia temporal de uno de los saltos, empezando por la caída y terminando en el trampolín. Esta inversión transforma la caída en vuelo y, a partir de entonces, continua mostrando los saltos a través de un punto de vista inferior que recorta las figuras sobre el cielo —aumentando la sensación de flotación— y cortando el plano antes de que se produzca la referencia a la línea de tierra o, en este caso, la colisión con el agua. El resultado es una serie de figuras que vuelan sin posibilidad de caer. La caída es sustituida por un falso vuelo suspendido, en continua caída y en continua flotación.

Este estado de suspensión forzada por la desaparición absoluta del suelo es lo que años más tarde, según Steyerl (2012: 78), crea la «estasis<sup>16</sup> perfecta», de tal manera que «sociedades enteras podrían estar cayendo a nuestro alrededor, igual que nosotros» (Steyerl, 2012: 78), sin que el espectador sea consciente.

De entre los muchos aspectos controvertidos de esta cineasta, se ha criticado cómo ese espectáculo de vuelos, belleza y superación enmascaró con un espíritu de conciliación las estrategias bélicas que ya estaban en marcha en ese momento<sup>17</sup>. Y, con relación a lo formal, Bordwell recuerda cómo «también los patrones de encuadre y montaje convierten a los atletas en seres sobrehumanos que transmiten elementos de la mitología nazi» (Bordwell, 1995: 348). Así como Riefenstahl consiguió distraer al público con la suspensión híbrida de un ser humano-pájaro, dejó oficializado un paradigma visual de un ser humano sin suelo. Solo al final de su vida se puede vislumbrar en las palabras de la cineasta alemana esta profunda contradicción entre sus saltadores-pájaro y lo que realmente acontecía fuera de sus películas, definiendo, irónicamente, esta época como «una caída vertiginosa»<sup>18</sup> [Imagen 10].

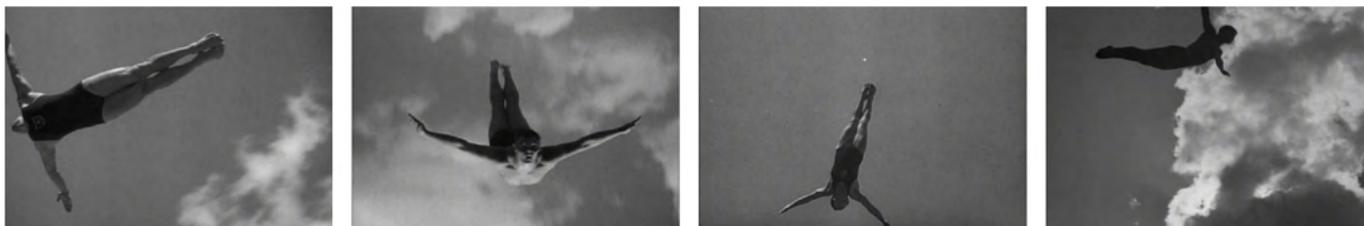


Imagen 10. Olimpiada (Olympia, Leni Riefenstahl, 1936).

## EL PLANO INCLINADO: DEL EXPRESIONISMO ALEMÁN A LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

[...] un nuevo sistema que condensó la solución a la totalidad de síntomas diferenciales que apuntaba la sociedad moderna, en una única forma; más aún, en una única línea: la oblicua.

(FULLAONDO, 2012: 21)

[Imagen 11]. Si en las vistas aéreas de la Primera Guerra Mundial el suelo se resignificaba haciendo desaparecer sus coordenadas de arriba y abajo —cambiadas por norte, sur, este y oeste—, ya en la Segunda Guerra Mundial desaparecía, oficializando un mundo de cuerpos ingravidos y en *stasis*. Sin embargo, entre el vuelo de la Primera Guerra Mundial y la *stasis* de la Segunda, en la Alemania a nivel de tierra se presentaba un espectáculo bien distinto.

Como recuerda Kracauer —en un ensayo notablemente crítico con su propio pueblo—, la Alemania de entreguerras es la de un pueblo desorientado, pero con una marcada «excitación intelectual» (Kracauer, 1985: 43) que de alguna manera quería compensar los sentimientos de derrota, castigo e introspección general que marcaban la época.

Los jóvenes, de vuelta de las trincheras, más que ocuparse de la reconstrucción física del país, parecían ilusionados con la reconstrucción de la moral y la identidad alemanas. La República de Weimar ilustraba este espíritu, pero su proclamación fue «repentina e improvisada», según Kracauer (1985: 47). La realidad del país era el

hambre, la desocupación y una situación general de inestabilidad latente en la que «la crisis económica mundial había desvanecido el espejismo de estabilización» (Kracauer, 1985: 18). Sin embargo, es precisamente en este contexto donde el cine alemán se conforma definitivamente y comienza una época de apogeo. Hay un rasgo formal sintomático de esta época que prolifera precisamente entre las producciones alemanas, englobadas en el denominado expresionismo alemán: el plano holandés. Parece ser que precisamente su propia denominación es una traducción errónea de *Deutsch* y *Dutch*, por el continuado uso que se hizo tanto de la inclinación de la línea de horizonte con respecto al encuadre como de los propios paisajes in-

Imagen 11. Una semana (One week, Buster Keaton, 1920).



ventados, donde toda arquitectura se construía a través de diagonales.

*El gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) es uno de los más significativos ejemplos de esta tendencia a la representación de un suelo inestable, y es, según el estudio de Kracauer, una metáfora de cómo el estado alemán manipuló al pueblo, generando el caldo de cultivo que daría pie al ascenso del partido nacionalsocialista al poder.

Esta inclinación del horizonte no es nueva. La diagonal ha estado siempre asociada a periodos de inestabilidad en toda la Historia del Arte —el período helenístico de Laocoonte, el Barroco de Ribera, o el Manierismo de El Greco, entre otros—.

Pero en el periodo de entreguerras había un especial énfasis en la representación de un suelo inconsistente, reminiscente quizás de las trincheras, más concretamente del desequilibrio provocado cuando colisionaban las bombas en tierra, y la vibración del suelo que se tornaba semejante a un terremoto.

Un ejemplo muy acertado que emula esta sensación es el memorial a las víctimas del Holocausto de Peter Eisenman en Berlín, donde el arquitecto usa como idea central la alteración constante del terreno, para reproducir una sensación de inestabilidad y falta de orientación al que pasea por él; posiblemente la misma sensación que Hermann Warm, Walter Rohrig y Walter Reimann, como directores de arte, quisieron conseguir en la película de Wiene.

Ha habido otros casos significativos como *El tercer hombre* (The Third Man, Carol Reed, 1949), precisamente en el contexto posterior de la Guerra Fría; y más tarde *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) o *Haz lo que debes* (Do the Right Thing, Spike Lee, 1989). Sin embargo, uno de los casos más particulares de esta situación es el del cineasta italiano Michelangelo Antonioni, a través del personaje de Giuliana, en su película *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964). Giuliana personifica el producto de esa construcción pau-

---

## ESTA INCLINACIÓN DEL HORIZONTE NO ES NUEVA. LA DIAGONAL HA ESTADO SIEMPRE ASOCIADA A PERIODOS DE INESTABILIDAD EN TODA LA HISTORIA DEL ARTE

---

latina de la desaparición de suelo estable: sabe qué le falta pero no sabe por qué.

Desaparecidas las guerras y las trincheras, parece que el mundo se sumerge en una aparente época de calma, propicia para el progreso. El enemigo ahora es un fantasma, la neurosis, propiciada por el progreso de un mundo cada vez más industrializado —que además, en palabras del autor, se adelanta a la discusión sobre el «problema ecológico» (Antonioni, 2002: 267)—, y la velocidad, que no permite a la protagonista adaptarse a estos nuevos cambios.

Durante una conversación con un hombre al que acaba de conocer, Giuliana intenta explicar el vértigo que le supone el futuro: «Le faltaba la tierra, tenía la impresión de *deslizarse sobre un plano inclinado*, de estar siempre a punto de ahogarse, y de no tener nada». Durante una entrevista realizada por Jean-Luc Godard para el número 160 de *Cahiers du cinéma*, Antonioni expone que la crisis que representa Giuliana no es solo el problema de la adaptación, sino también el de un «sistema de valores —educación, moral y fe— que ya no vale, no la sostiene» (Antonioni, 1971: 27). Ese sistema, que se había desmoronado tras las dos grandes guerras de la primera mitad del siglo y la posterior Guerra Fría, continúa intentando reinterpretarse hacia los años sesenta en toda Europa.

Los crecientes movimientos juveniles de carácter izquierdista —con escenarios tan notables como la revolución de Hungría o Mayo del 68—, o la revolución sexual de una generación que no acepta el nihilismo existencialista como respuesta, constituyen notables intentos de superación que no llegan a consolidar una nueva estabilidad [Imagen 12].



Imagen 12. *El desierto rojo* (Il deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964); Grupo E.A.T., Experiments in Art and Technology, años 70 en el Pepsi-Cola Pavillion Project, Osaka, 1970.

Esta desaparición de los sistemas de referencia convencionales, utilizando el plano inclinado como elemento generador de nuevas formas de relación del cuerpo con el terreno, no pertenecen ya ni al vuelo ni a la *stasis*, sino que afectan directa y constantemente al problema esencial de la estabilidad mencionada, recuperando en cierta manera el diálogo entre cuerpo y gravedad.

Otras corrientes, sin embargo, abrazan la inestabilidad, intentado integrarla como una propuesta de futuro. En el mismo año en el que se estrena *El desierto rojo* de Antonioni, 1964, Claude Parent y Paul Virilio enuncian la hipótesis de la *Function oblique* que «preconiza la fijación de la vida de los hombres sobre planos inclinados» (Parent, 1970: 5)<sup>19</sup>, y que dos años más tarde se formaliza en el primer número de la revista-manifiesto *Architecture principe* (1966). El manifiesto defiende «el final de la vertical como eje de elevación y el final de la horizontal como plano permanente, en beneficio del eje oblicuo y el plano inclinado» (Virilio y Parent, 1964)<sup>20</sup>, e incide en la necesidad de aumentar la relación física del cuerpo y el suelo, haciéndolo participar activamente de la sensación de gravedad, utilizando el peso del cuerpo «en el sentido de una pérdida de equilibrio constante controlada» (Parent, 2009: 21), que defiende el desvanecimiento definitivo de la «idea de confort» (Parent, 2009: 33) —un precepto más que discutible, fuera de lo estrictamente teórico, y cuyas consecuencias anunciaba Giuliana en el film de Antonioni [Imagen 13].

Entre los años sesenta y setenta hay también una proliferación de obras que harán referencia a este tema, con Bas Jan Ader como uno de sus máximos exponentes, ejemplificando perfectamente el sentimiento de Giuliana en su pieza audiovisual (1971). A este respecto será René Daadler —artista holandés y contemporáneo a Bas Jan Ader— el que se preocupará de recoger todas ellas en una exposición denominada *Gravity Art* y presentada en Los Ángeles (2008), que reunió 30 películas con esta temática realizadas en la segunda mitad del siglo XX. ¿Estamos, quizás, ante una generación que clama por recuperar el suelo? ¿El suyo propio?

El caso de la película *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981), aunque posterior, es muy representativo. En una sencilla escena en tono de comedia, el protagonista explica a la chica, que tiene recostada a su lado, cómo los seres humanos están sujetos «únicamente por una fuerza misteriosa llamada gravedad»; y continua explicando que mucha gen-

Imagen 13. *El Gabinete del doctor Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920); Pabellón de la Bienal de Venecia 1970, de Claude Parent.





Imagen 14. *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981).

te entra en pánico cuando se hace consciente de ello y se siente como si cayera fuera.

Mientras el protagonista explica esta condición de gravitación, la cámara va girando suavemente, inclinando el suelo hasta quedar prácticamente vertical, dando la sensación de que los personajes pueden caer en el abismo, en este caso fuera del encuadre, que hasta entonces tenía como labor «contener y sostener» (Derrida, 2001: 89)<sup>21</sup> una representación que ahora comienza a desbordarse [Imagen 14].

En el caso de *Gregory's Girl* vemos ya inaugurando el aviso de Antonioni y el estado de la cuestión para lo que, hoy en día, artistas como Hito Steyerl consideran el paradigma del ser humano «en caída libre» (Steyerl, 2012: 78) y que, paradójicamente, usa el plano inclinado para demostrarse.

## DEL AVIÓN HASTA EL SATÉLITE: EL TIEMPO PRESENTE

Hacia los años noventa, la preocupación en relación a las imágenes aéreas adquirirá un nuevo sentido. La alfombra estampada de los aviones de la Primera Guerra Mundial, o los encuadres sin líneas de horizonte, esos paisajes ininteligibles, quedan ahora eclipsados por una nueva tipología de imagen: la imagen informática. El mapa de coordenadas es sustituido por el mapa de bits, otro cambio



sustancial en la forma de construir imágenes y un paso más hacia la desmaterialización del suelo [Imagen 15].

Uno de los casos más representativos de estas nuevas investigaciones es la obra teórica y cinematográfica de Harun Farocki, de nuevo reflexionando sobre los cambios de régimen escópico que producen los conflictos bélicos, esta vez en las dos invasiones de Irak en 1991 y 2003. A finales de los ochenta, Farocki estudia la trayectoria histórica de estas imágenes aéreas, añadiendo nuevos conceptos como *tracking*, *phantomimage* o el término acuñado por él mismo, la imagen operativa<sup>22</sup>; pero sobre todo se preocupa de la producción de información —propaganda, en términos de la Segunda Guerra Mundial—.

La visión aérea ya se había popularizado a través de la experiencia cinematográfica —como se ha visto en el caso de Jean Vigo, entre muchos otros—, pero no su utilización en reconocimiento

Imagen 15. *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, 1989); *Reconocer y perseguir* (*Erkennen und verfolgen*, Harun Farocki, 2003).



militar, que quedaba aún bajo la etiqueta de *clasificado*.

Sin embargo, a partir de los años noventa, las supuestas maniobras militares ya no quedan reservadas a los servicios de inteligencia de uno u otro bando, sino que se tornan espectáculo, donde el ciudadano de *a pie* se identifica con el militar-aviador en misión. Utilizando su carácter tecnológico para dar una pretendida objetividad, se integra al ciudadano en el conflicto bélico y, en términos de Farocki, se aprovecha para alardear y publicitar las innovaciones armamentísticas de uno y otro bando. Una «nueva estrategia de propaganda» (Farocki, 2015: 169).

El territorio bélico se convierte en un espacio de representación —en términos de Virilio— como escenografía donde promocionar el producto.

La visión militar se democratiza y se liberaliza. El mundo en planta, avistado por el aviador, es ahora compartido global y simultáneamente por cada ciudadano en la seguridad de su casa.

Farocki comienza a hablar de las imágenes operativas a raíz de la Guerra del Golfo de 1991, el primer conflicto denominado «guerra mediática», y pone como ejemplo la desaparición deliberada de toda huella de seres humanos en las imágenes que se hacen públicas, para conseguir una sensación aséptica, de «guerra limpia» (Farocki, 2015: 157) [Imagen 16]<sup>23</sup>.

Ahora bien, la transformación estética ahora no solo requiere de codificación de los elementos en planta, como ya pasó en la Primera Guerra Mundial, sino familiarizarse con un, hasta ahora, desconocido verde de visión nocturna, el negativo de las pantallas infrarrojas, los datos yuxtapuestos a la imagen al más puro estilo *Terminator* (James Cameron, 1984), el blanco y negro de baja resolución, el paisaje sintético, la mirilla en el centro y la mancha: una abstracción en movimiento, reformulada como *target*, que es el ser humano.

Además de esto hay una estrategia de desterritorialización. El suelo no queda ya transformado por el punto de vista, sino producido. Pasa de



Imagen 16. Reconocer y perseguir (Erkennen und verfolgen, Harun Farocki, 2003); «The drone operator who said no», BBC News, 21 de enero de 2015 (frame de una entrevista realizada por la BBC a un operador de drones).

imagen informática a imagen infográfica incluso. La imagen digital permite esa nueva idiosincrasia, no depende de las apariencias de lo real. El paisaje sintético —usando el término de Farocki— es un territorio más parecido a *Tron* (Steven Lisberger, 1982) que a la realidad: «La gran novedad cultural de la imagen digital radica en que no es una tecnología de la reproducción, sino de la producción» (Gubern, 1999: 147).

Por otra parte, el mapa no es ya solo la alfombra estampada que preocupaba a Martin Jay, sino una pieza recortada flotando sobre el espacio indiferenciado. Este ejercicio de encuadre hace imposible localizar el país en relación con los otros, y lo convierte en una entelequia —un recurso muy utilizado en los informativos para hablar de Oriente Medio, especialmente después de 2011—. Una reinterpretación del primer plano cinematográfico, que «es terrorista porque violenta el espacio indiferenciado» (Bonitzer, 2007: 91) [Imagen 17].

Se ha hablado en múltiples ocasiones de la guerra como videojuego o de la batalla como campo de percepción en términos de Virilio, pero ¿cuán fácil es bombardear un suelo cuando se tienen 100 años de preparación paulatina para deslocalizarlo, deshacerlo, deshumanizarlo? En el documental *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017) —presentado en el festival Documenta Madrid 2017— ciertos operadores de drones estadounidenses, asignados a operaciones en zonas de Oriente Medio, utilizan una elocuente metáfora para describir esta problemática: «¿Ha

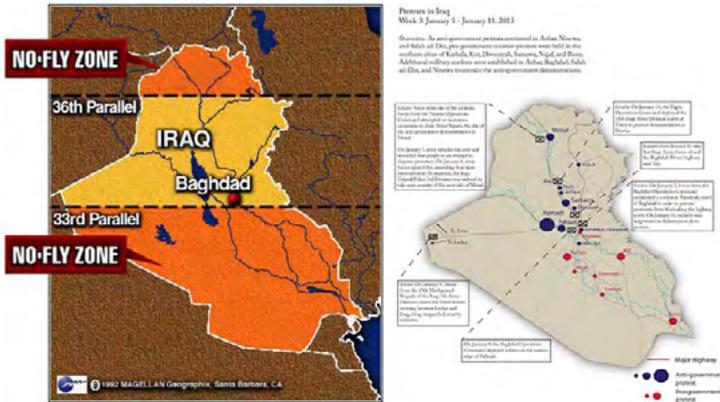


Imagen 17. Mapa utilizado por CNN en enero de 1999; Mapa utilizado por The Institute for the Study of War en enero de 2013.

pisado alguna vez un hormiguero y no le ha vuelto a dar ni un segundo más de su pensamiento? Ese era nuestro trabajo»<sup>24</sup>.

El documental combina imágenes rodadas a través de un dron con testimonios —a veces reales y otras inspirados— de varios ex-militares del ejército de EE.UU. El encuadre, aunque abierto, es, en cierta manera, claustrofóbico. El punto de vista cenital, con un movimiento maquínico —legado de Michael Snow— y en rotación constante, hace verdaderamente irritante sostener la mirada en la imagen, queriendo emular la experiencia que relatan los propios militares: «La mayoría del tiempo solo veíamos los edificios girando en nuestras pantallas. Suficiente para volverte loco»<sup>25</sup> [Imagen 18].

La sensación de espectáculo ahora trasciende la del espectador, y es percibida en la distancia por el propio operador de dron, que ya no sobrevuela el campo de batalla, sino que trabaja en un puesto

de oficina en su país, completamente desapegado del conflicto, en la distancia. El propio lenguaje es ya explícito a este respecto: «Solía empezar por Afganistán y quedarme ahí unas cuatro horas. Luego podrían trasladarme a otra *caja* en un *teatro* diferente, quizás Yemen o Somalia, donde quiera que nos enviaran»<sup>26</sup>.

Los primeros casos de estrés postraumático de los operadores de drones se dieron a conocer en prensa en el año 2015<sup>27</sup>. Ahí se estudia el desapego como construcción psicológica para poder sobrevivir, no ya al desmembramiento del cuerpo, como decía Jay sobre la Primera Guerra Mundial, sino a la destrucción del ciudadano desconocido, en masa y desde casa. Entre las declaraciones se encuentran también confesiones sobre cómo se ha demostrado que muchos de estos operadores estaban bajo los efectos del alcohol o drogas mientras realizaban las misiones; llegando a formular —como Virilio y Farocki denunciaban— que finalmente es como jugar a los videojuegos, algo que también destaca el documental de Cruiziat y Zhluktenko: «Ves un pequeño recuadro emergente en la pantalla, y lo fijas en el tipo, en esos *específicos píxeles*. Preparas el láser, el piloto libera el misil, y yo lo guío hasta su *objetivo*»<sup>28</sup>. El problema ya no es la vieja discusión sobre la identificación de la ficción como realidad, sino tratar la realidad como un elemento de ficción, creer que ese paisaje sintético es una imagen virtual, gracias a la mediación de la pantalla. En palabras de Slavoj Žižek el logro definitivo del arte cinematográfico ha sido

Imagen 18. *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).





Imagen 19. *El cielo sobre Berlín* (*Der Himmel über Berlin*, Wim Wenders, 1987).

hacernos experimentar la realidad misma como una ficción (Žižek, 2001: 77)<sup>29</sup>.

Salvo algunas particulares escenas de playas, donde las formas y colores dan un ritmo a la imagen, en el resto de los encuadres del documental la sensación general es terreno, en el más vasto sentido de la palabra, indiferenciado, plano, y escaneado con un movimiento cinegético. Nada en el encuadre permite al espectador descansar, en continua espera de bajar a tierra. Un ejemplo perfecto de lo que Hito Steyerl denomina un «sujeto en caída libre» (2012: 17).

Steyerl afirma que «muchos filósofos contemporáneos han señalado que el momento actual se distingue por una condición dominante de falta de suelo» (2012: 78) y apunta al efecto desorientador de manejar imágenes en caída libre: «Imagine que está cayendo pero no hay suelo» (Steyerl, 2012: 78). En *Find, Fix Finish* ya no hace falta imaginar, asistimos a la «normalización de la visión desarraigada traída por la descentralización moderna del sujeto paralela a nuestra exposición a imágenes aéreas —por ejemplo, Google Earth—» (Emmelhainz, 2015).

Emmelhainz, contemporánea de Steyerl, estudia a su vez la condición de desarraigo y visualidad en la era del Antropoceno<sup>30</sup>, describiendo la mirada de hoy en día como «empoderada, inestable y en caída libre: una visión flotante de pájaro sin coordenadas dadas a priori y que refleja la ubicuidad de un presente desarraigado de la temporalidad»<sup>31</sup> (Emmelhainz, 2015).

Si, por un lado, la visión cenital desde el avión convertía las trincheras en un paisaje ininteligible, por otro, vinculaba todavía la representación a la realidad —aunque solo fuera por la posibilidad de caer a tierra en cualquier momento—. El satélite y el dron, sin embargo, amplían la distancia sobre las bases de construir un espacio de seguridad. Un vuelo donde Ícaro no pueda caer, consiguiendo la disociación definitiva entre representación y realidad, y dejando el suelo absolutamente desmaterializado y el cuerpo para siempre ingravido [Imagen 19].

## ¿SEGURIDAD PRIMERO?

[Imagen 20]<sup>32</sup>. Es difícil poder comprender la construcción del paradigma de inestabilidad sin citar los resultados provocados: la pérdida de libertades a favor de una promesa de seguridad. El sentimiento de falta de suelo, de inestabilidad —latente repetidamente en el imaginario colectivo desde 1914 hasta nuestros días y, por tanto, en la construcción de sus imágenes—, ha ido cambiando en su representación de forma, de punto de vista, de horizonte o de encuadre, trazando un lento camino hacia la desaparición del suelo y la creación de la distancia en términos absolutos del cuerpo y el suelo. Pero esta distancia, mediada por la pantalla, permite una unidad de medida fija a la que sostenerse. Una forma estable que no cambia —«a saber, que todo está en el encuadre, que el único espacio

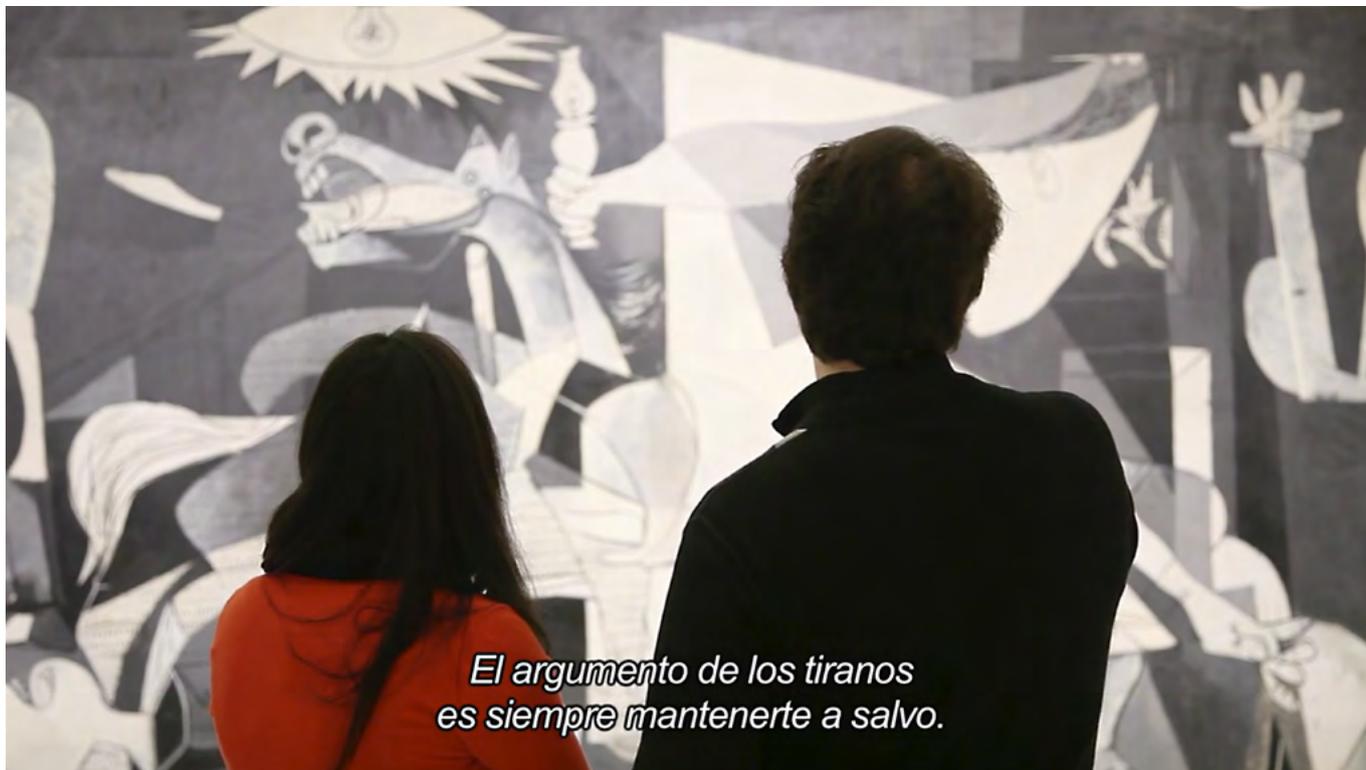


Imagen 20. *Las variaciones Guernica* (Guillermo G. Peydró, 2012).

en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta» (Burch, 1985: 19). Quizás por ello es un método tan efectivo, al permitir tener un módulo fijo en un sistema de escalas que cada vez se aleja más del ser humano. Sea como fuere, la pantalla hoy en día libera y/o construye imágenes en caída libre. Es decir, imágenes desde el aire, sin horizonte, sin referentes de arriba abajo, deslocalizadas; donde, como dice Steyerl (2012: 91), «todos los horizontes han sido de hecho destruidos» y, por tanto, uno no sabe si cae o si flota. Un estado de *stasis* perfecta, sin suelo en donde caer.

La construcción de un mundo sin suelo y, por tanto, inestable, ha sido el caldo de cultivo perfecto para la instrumentalización política, fundamentalmente de maniobras de recesión en libertades individuales, basadas en una falsa e imposible promesa de seguridad —los totalitarismos modernos que menciona Agamben en su ensayo sobre *Esta-*

*do de excepción* (2004) o las estrategias de reforma y recesión que analiza Naomi Klein en su *Doctrina del shock* (2007), entre otros; son el resultado de una lenta pero eficiente destrucción del paradigma de la seguridad gracias a la desaparición del suelo, en su más vasto sentido, debajo de nuestros pies.

El sentimiento de Giuliana en *El desierto rojo* de Antonioni es ahora un clamor social y global, no individual. Y no ya sobre un plano inclinado, sino sobre la base de tener a seres humanos-pájaros —Ícaros, como los de Leni Riefenstahl— que ya no pueden aterrizar porque no tienen dónde.

Por último, paradójicamente todas las imágenes aéreas bélicas que han destruido esta clásica relación cuerpo-gravedad-suelo lo han hecho precisamente a favor de la conquista de este último; ya sea de su extensión en las dos primeras guerras mundiales, o de su riqueza —petróleo en el caso de la Guerra del Golfo, perfectamente ilustrado en las imágenes de Sadam Hussein quemando los pozos de petróleo de Kuwait antes de la entrada de los estadounidenses—. Pero, como

ya se ha dicho antes, ¿cuán fácil es bombardear un suelo cuando se tienen cien años de preparación paulatina para deslocalizarlo, desmaterializarlo, deshumanizarlo? ■

## NOTAS

- 1 Palabras extraídas de *Aguaespejo granadino* (José Val del Omar, 1955).
- 2 Cita original: «Désormais la vision aérianissée échappe à la neutralisation euclidienne» (Virilio, 1984: 24).
- 3 El primer vuelo comercial cierra una larga etapa de experimentación a través de financiación privada —que se había desarrollado a través de cometas, globos, aviones, y un largo etcétera de experimentos— e inaugura el vuelo de financiación estatal con fines lucrativos, en este caso cubriendo la distancia entre San Petersburgo (Florida, EE.UU.) y Tampa para los turistas.
- 4 En 1914 en Europa estalla la Primera Guerra Mundial, donde el avión jugará un papel primordial en la escala de un acontecimiento bélico. En tan solo cinco años desde el primer vuelo satisfactorio a través del canal en Inglaterra y Francia, realizado por Louis Blériot, cuatro escuadrones completos vuelan a Francia desde Inglaterra, esta vez para participar como destacamento militar. La guerra, que hasta ahora solo había podido ser en batalla terrestre, cuerpo a cuerpo, con el enemigo a la misma altura, cambia radicalmente de escala, tanto en la percepción del despliegue del enemigo como en la capacidad de generar bajas. Desde el aire, incluso las trincheras —único lugar medianamente a salvo de fuego horizontal— eran objetivo fácil.
- 5 Los términos utilizados por Castro hacen referencia a la obra, citada en páginas siguientes, de Paul Virilio. En concreto hace referencia al título de su capítulo «Le Cinéma, ce n'est pas je vois, c'est je vole» dentro del libro *Guerre et cinéma: Logistique de la perception* (1984), publicado también en *Cahiers du cinéma*, 357: 30–33, en el mismo año.
- 6 En estas obras se encuentran innumerables metáforas para describir a los aviadores, tales como cabalgadores de nubes, ángeles, soñadores, pioneros, caballeros del cielo, etc.
- 7 Martin Jay sugiere que posiblemente este punto de vista es el que impulsó a Gertrude Stein a llamar al conflicto bélico «la guerra cubista» (Jay, 2007: 164).
- 8 La primera fotografía aérea conocida data de 1889. Fue realizada por Arthur Batut, inventor de la fotografía con cometas. Su primer libro, *Kite aerial photography*, fue publicado en 1890.
- 9 Martin Jay cita aquí *No man's land* de Leed. La cita original es: «El cielo está cargado de una importancia enorme: debe ser la residencia del observador que se ve luchar a sí mismo en medio de la pesadilla de la guerra, pues solo así el ojo puede sobrevivir al desmembramiento del cuerpo» (Leed, 1981: 137).
- 10 Si bien en términos generales las películas sobre Manhattan se centraban en el poder representado desde lo arquitectónico, existe un metraje de 1912, titulado ahora *Wright B Over Manhattan*, donde el piloto Frank Coffyn realiza unas maniobras alrededor de la estatua de la libertad, que se presentan, a través de intertítulos, como «un buen ejemplo de bombardeo aéreo». Parece que los intertítulos se añadieron en 1943.
- 11 Cita original: «Dans tout la première partie, il est absolument important qu'en aucune manière la présence de l'homme et de son oeuvre ne soit révélée. Le pays merveilleux était là, livré par la nature. Le pays est placé sous la tutelle du ciel et de l'influence de la mer. L'écran s'ouvre sur le ciel» (L'Herminier, 1985: 69).
- 12 Peter Greenaway construye su exposición *Flying over water* —presentada en la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1997— alrededor de la figura de Ícaro.
- 13 Riefenstahl aclara en numerosas entrevistas que todas sus producciones están bajo su estricto control, y, si bien reconoce estas innovaciones técnicas aportadas por Erllt, también es cierto que lo hace en un contexto en el que aclara que ella misma formó a estos operadores, por lo que se vuelve a atribuir el mérito único. Recuperado de *El poder de las imágenes* (Die macht der bilder: Leni Riefenstahl, Ray Müller, 1993).
- 14 En la entrevista de Michael Delahaye «Leni y el lobo» (pp. 453-473), que apareció primero publicada en *Cahiers du cinéma*, 170 (sept, 1965), y más tarde traducida al inglés en *Cahiers du cinéma in English*, 5 (1966).

- Se puede encontrar también en *Interview with Film directors* de Andrew Sarris (1969), del que existe una versión en castellano, *Entrevista con directores de cine* (1971), pero que no ha incluido esta entrevista.
- 15 *Drehshwenk* se podría traducir como pivote rotativo.
  - 16 En este término hay una discrepancia en las traducciones al castellano del texto de Steyerl. En una versión posterior a la citada, *Los condenados de la pantalla* (2014), Marcelo Expósito lo traduce por «éxtasis perfecto», pero dado el contexto del texto y que en la versión anglosajona —publicada por la propia autora en la plataforma E-Flux (2011)— utiliza «perfect stasis», se ha conservado la traducción de 2012 realizada para la CAM en *Lecturas de un espectador inquieto*. Es importante remarcar esta diferencia ya que cambia considerablemente el sentido del texto. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>.
  - 17 Si bien *Olimpiada* hace hincapié en la cooperación entre naciones, sin incidir sobre las nacionalidades, no muestra cómo ya en ese momento ningún atleta judío participó en los juegos, sin «motivo aparente» (Cooper, 1986: 5); o el evidente malestar de Hitler frente a los triunfos de Jesse Owens, y su desaprobación a que tomara relevancia en la primera parte del film (Bordwell, 1995: 109).
  - 18 Palabras de Leni Riefenstahl extraídas del documental *El poder de las imágenes*. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=1\\_MtOfswCWM](https://www.youtube.com/watch?v=1_MtOfswCWM).
  - 19 Cita original: «L'hypothèse de la «Fonction oblique» préconisant la fixation de la vie des hommes sur les plans inclinés» (Parent, 1970: 5).
  - 20 En referencia a Elliot (2001: 218).
  - 21 Derrida no está hablando del «encuadre» cinematográfico, nos habla de «marco» y sobre todo de «contextualizar» el pensamiento (pensamiento de Kant en este caso particular).
  - 22 Para Farocki las imágenes operativas son «imágenes que no están hechas para entretener ni para informar [...] Imágenes que no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación» (Farocki, 2015: 153).
  - 23 Recuperado de <https://www.bbc.com/news/av/magazine-30483010/the-drone-operator-who-said-no>, entre otros.
  - 24 Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017). Cita original: «Have you ever stepped on an ant farm and not given it a second thought?».
  - 25 Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017). Cita original: «Most of the time nothing happened, we will just watch buildings spinning on our screens, enough to make you crazy».
  - 26 El énfasis es del autor. Cita original: «I usually did Afganistan first. I'll be there for four hours and then I might get moved to a box in a different theater, maybe Yemen or Somalia, or wherever they sent us». Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).
  - 27 Referencias a artículos como <http://www.telegraph.co.uk/culture/hay-festival/11639746/Post-traumatic-stress-disorder-is-higher-in-drone-operators.html>, <https://www.theguardian.com/world/2013/jul/28/life-us-drone-operator-artist>, <https://www.theguardian.com/world/2015/nov/18/life-as-a-drone-pilot-creech-air-force-base-nevada>, <https://www.sott.net/article/306793-Former-drone-operators-say-they-were-horrified-by-cruelty-of-assassination-program>, entre otros.
  - 28 Cita original: «You see a little box pop-up on the screen, and lock on the guy, on those specific pixels, I would set the laser, the pilot would release the misil, and I guided to its target. The screen went black, because of the explosi3n». Palabras extraídas de *Find, Fix Finish* (Sylvain Cruiziat, Mila Zhluktenko, 2017).
  - 29 Cita original: «The ultimate achievement of film art is not to recreate reality within the narrative fiction, to seduce us into (mis)taking a fiction for reality, but, on the contrary, to make us discern the fictional aspect of reality itself, to experience reality itself as a fiction». (Žižek, 2001: 77).
  - 30 El término «Antropoceno» es acuñado en el año 2000 por el premio nobel de química Paul Crutzen. Designa un periodo histórico (aún por determinar) que refleje

el impacto del comportamiento humano sobre la Tierra, constitutivo de una nueva era geológica. Se tiende a establecer sus comienzos en la Revolución Industrial del s. XVIII. Sin embargo, todavía no ha sido oficialmente aprobado por la Comisión Internacional de Estratigrafía.

- 31 Artículo publicado en SalonKritik. Recuperado de: [http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post\\_28.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more).
- 32 El audio pertenece a una entrevista a Alex Jones (Texas) sobre el uso de aviones no tripulados —drones— en suelo norteamericano. *RT News*, 14-12-11. La noticia se presenta como «La ciencia puede que esté moviéndose en la dirección de convertir EE.UU. en un Estado policial». Recuperado de: [https://www.youtube.com/all\\_comments?gl=SN&hl=fr&v=HYETraMg\\_mM](https://www.youtube.com/all_comments?gl=SN&hl=fr&v=HYETraMg_mM).

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (2004). *Estado de excepción*, Homo Sacer II, 1. Valencia: Pre-Textos.
- Antonioni, M. (1969). Michelangelo Antonioni. En A. Sarris (ed.), *Interview with Film directors* (pp. 21-32). Nueva York: Avon Books.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable: cine y pintura*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura económica.
- Bazin, A. (2006). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres*. Buenos Aires: Santiago Argos Editor.
- Bordwell, D., Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Castro, T. (2013). Aerial Views and Cinematism, 1989-1939. En M. Dorrian y F. Pousin (ed.), *Seeing from above: the aerial view in visual culture* (pp. 118-134). Nueva York: Tauris.
- Comolli, J. L. (2010). *Cine contra espectáculo. Técnica e ideología*. Buenos Aires: Manatíal.
- Cooper, G. (1986). *Leni Riefenstahl and Olympia*. Londres: Scarecrow Press.
- Derrida, J. (2001). *La verdad en la pintura*. Buenos Aires: Paidós.
- Elliott, A. (2001). *Profiles in contemporary social theory*. Londres: SAGE.
- Emmelhainz, I. (2015). Condiciones de visualidad bajo el antropoceno y las imágenes que están por venir. Recuperado de [http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post\\_28.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php#more) [05/04/2015].
- Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fullaondo, J.D. (1968). Toujours l'oblique. *Nueva Forma*, 28, 88-92.
- Fullaondo, D. (2012). *La invención de la Fonction oblique*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- Greenaway, P. (1997). *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*. Catálogo de la exposición *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*. Barcelona: Fundació Joan Miró.
- Gubern, R. (1996). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Anagrama.
- Hinton, D. (2000). *The Films of Leni Riefenstahl*. Plymouth: Scarecrow press inc.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s. XX*. Madrid: Akal Estudios Visuales.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Leed, E. (1981). *No man's land. Combat and identity in World War I*. Londres: Cambridge University Press.
- L'Herminier, P. (1985). *Jean Vigo: Oeuvre de cinéma*. París: Cinémathèque française.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Parent, C. (1970). *Vivre l'oblique*. París: L'aventure urbaine. — (2009). *Vivir en lo oblicuo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Riefenstahl, L. (1969). Leni and the Wolf. En A. Sarris (ed.), *Interview with Film Directors* (pp. 453-473). Nueva York: Avon Books.
- Robic, M. C. (2013). From the sky to the ground: the aerial view and the ideal vue raisonnée in Geography during 1920's. En M. Dorrian y F. Pousin (eds.), *Seeing*

- from above: the aerial view in visual culture* (pp. 163-188). Nueva York: Tauris.
- Rohmer, E. (2012). Eric Rohmer Talks About Chloë in the Afternoon. En C. Bert (ed.), *Interviews with Erich Rohmer* (pp. 41-53). Gosport: Chaplin Books.
- Steyerl, H. (2012). En caída libre. En Y. Aznar y P. Martínez (eds.), *Lecturas para un espectador inquieto* (pp.78-94). Madrid: CAM2.
- Virilio, P. (1984). *Guerre et cinéma: Logistique de la perception*. Londres: Verso.
- Virilio, P., Parent, C. (1964). La función oblicua. *Nueva Forma*, 28, 41.
- Weizman, E. (2002). The Politics of Verticality. Recuperado de [https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article\\_801.jsp](https://www.opendemocracy.net/ecology-politics/verticality/article_801.jsp) [02/10/2014].
- Žižek, S. (2001). *Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski between Theory and Post Theory*. Londres: British Film Institute.

## CAER O FLOTAR: UNA HISTORIA CINEMATOGRÁFICA DE LA DESAPARICIÓN DEL SUELO Y EL PARADIGMA DE LA ESTABILIDAD

### Resumen

Algunos pensadores consideran que el inicio del s. XXI está marcado por la inestabilidad como paradigma y, en consecuencia, una falsa promesa de seguridad como resultado. A través de la progresiva evolución de las imágenes aéreas, se articula un discurso sobre cómo se ha ido destruyendo progresivamente la convención de suelo estable y, en consecuencia, la necesidad de una reinterpretación de la relación cuerpo-gravedad; a través del cual se puede llegar a destilar la construcción del sujeto contemporáneo —en caída libre— y la instrumentalización de este paradigma de inestabilidad.

### Palabras clave

Encuadre; aviación; satélite; drones; caída; Ícaro; estabilidad; suelo.

### Autora

Lola Martínez (Madrid, 1981) es doctora por la Universidad Politécnica de Madrid, licenciada y D.E.A. en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es profesora titular del grado oficial de Fotografía, grado oficial de Bellas Artes y máster en Dirección Artística para Cine y Televisión en la Escuela Universitaria de Artes TAI. También es profesora titular en el Centro Internacional de Fotografía y Cine EFTI, donde imparte regularmente clases de Paisaje, Narrativa del encuadre y Teoría del color. Ha publicado diversos artículos de investigación cinematográfica y estudios visuales en conocidas revistas como GOYA o *Archivos de la Filmoteca*. Contacto: lolamartinez.foto@gmail.com.

### Referencia de este artículo

Martínez, L. (2019). Caer o flotar: una historia cinematográfica de la desaparición del suelo y el paradigma de la estabilidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, -208.

## FALL OR FLOAT: A CINEMATOGRAPHIC HISTORY OF THE DISAPPEARANCE OF THE GROUND AND THE PARADIGM OF STABILITY

### Abstract

Some thinkers consider that the beginning of the s. XXI is marked by instability as a new paradigm and therefore a false promise of security as a result. Through the progressive evolution of aerial images, a discourse is articulated on how the convention of stable soil has progressively been destroyed, and consequently the need for a reinterpretation of the body-gravity relation; through which it is possible to distill the construction of the contemporary subject — in free fall — and the instrumentalization of this paradigm of instability.

### Key words

Frame; aviation; satellite; drone; fall; Icarus; stability; ground.

### Author

Lola Martínez (Madrid, 1981) holds a PhD by the Universidad Politécnica de Madrid with International Mention. She holds a Bachelor and D.E.A. in Fine Arts from the Universidad Complutense de Madrid. She is currently senior lecturer of the official Bachelor degree in Photography and Fine Arts, and the Master of Artistic direction for Cinema and TV at the University School of Arts TAI. She is also a senior lecturer at the prestigious EFTI International Center for Photography and Cinema, regularly teaching Landscape, Narrative of the frame and Color theory. She has published several articles on film research and visual studies in well-known journals such as GOYA or *Archivos de la Filmoteca*. Contact: lolamartinez.foto@gmail.com.

### Article reference

Martínez, L. (2019). To fall or to float: A cinematographic history of a paradigm shift in stability and the disappearance of the ground. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, -208.

Edita / Published by



Licencia / License



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

# DIÁLOGO CON LA AUSENCIA: LA EPÍSTOLA COMO HERENCIA DEL PASADO TRAUMÁTICO EN EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO\*

LAIA QUÍLEZ  
NÚRIA ARAÜNA

## I. GÉNERO EPISTOLAR, CINE DOCUMENTAL Y POSMEMORIA

---

En los últimos quince años, el panorama audiovisual español se ha convertido en un espacio en el que el cine documental ha extendido y desarrollado su potencial en tanto que herramienta experimental y creativa (Cerdán, 2015) y ha desarrollado nuevos recursos para hablar del presente y del pasado histórico y social como serían, por ejemplo, la adopción de pautas performativas o la incorporación de recursos narrativos vinculados a la ficción (Sánchez Alarcón y Jerez Zambrana, 2013). La digitalización de los procesos de grabación y edición, así como la instauración y popularización de Internet, han permitido no solo que la producción de películas sea más ágil e inmediata, sino que quienes las firman puedan gozar de un grado de intimidad e introspección más propio a veces del diario escrito que de las grandes producciones

de ficción, en general subordinadas a equipos técnicos y humanos más numerosos y a pautas de producción estandarizadas. Así, la ligereza y flexibilidad de las nuevas tecnologías digitales han posibilitado la proliferación de proyectos personales —y, en ocasiones, autoproducidos— a través de los cuales el documentalista puede plantearse un acercamiento a la realidad mucho más subjetivo y reflexivo (Mamblona, 2012: 86). En este sentido, el documental —tradicionalmente identificado con la objetividad, la sobriedad y la transparencia— ha profundizado en un impulso que ya se dio con las vanguardias y con la tecnología videográfica, abriendo las puertas a ese «deseo de comunicar cosas del mundo interior» y de convertir, así, lo originalmente privado en materia de consumo colectivo (Cueto, 2007: 28).

El cine arraigado en la primera persona tuvo un importante despliegue en la vanguardia norteamericana a mediados del siglo XX, con las ex-

## EL CINE DOCUMENTAL QUE EXPLORA LO PERSONAL Y LO ÍNTIMO NO TIENE NECESARIAMENTE QUE CENTRARSE EN LA FIGURA DEL DOCUMENTALISTA

ploraciones de la identidad en pantalla de Maya Deren, Jonas Mekas o Kenneth Anger (Font, 2008: 40). Los nuevos formatos domésticos de grabación posibilitaron que el apabullante predominio de la focalización externa del cine anterior quedara compensado por una mirada que se dirigía hacia la vida interior del cineasta y su relación con el mundo que le circundaba (De la Torre, 2015: 572). Contribuyó a ello un contexto sociocultural, el de los años setenta y ochenta del siglo pasado, marcado por los procesos de descolonización y la «democratización de los actores de la historia», que daba la palabra al ciudadano común, a los excluidos hasta entonces de la Historia; un contexto que posibilitó ese giro subjetivo necesario para que quienes hasta entonces habían sido silenciados por los medios y las instituciones empezaran a tomar la palabra y a generar cierto interés (Wieviorka, 1998: 128). En España, una parte importante de estos documentales personales emergen ya inaugurado el siglo XXI, coincidiendo con el interés que, en otros ámbitos, ha habido por recontar la guerra civil española y la represión franquista y, en concreto, por determinar la talla de las cicatrices que en lo social y familiar dejó esa etapa de la historia (Quílez, 2013: 47). En efecto, el cine documental que explora lo personal y lo íntimo no tiene necesariamente que centrarse en la figura del documentalista y su experiencia directa. Así, tal y como comprobaremos más adelante, recientemente se han producido películas que abordan el pasado reciente de España desde un trabajo de posmemoria, esto es, desde una distancia generacional con la que los autores abordan experiencias, memorias y narrativas que ellos no vivieron en carne propia, sino que heredan de generaciones anteriores (Hirsch,

1997: 22). De ahí que gran parte de los (pos)relatos literarios, teatrales, fotográficos o audiovisuales que hijos y nietos producen en este contexto estén determinados no tanto por una voluntad pretendidamente objetiva y mimética respecto al referente histórico, sino más bien por la subjetividad, la duda y, en muchos casos, el cuestionamiento a las versiones cerradas y unívocas del pasado, además de vertebrarse en torno a las emociones (Araña y Quílez, 2017).

Los modos que el cineasta utiliza para remodelar la historia —social y, a veces, familiar— y con ello asentar las bases de su propia subjetividad, son variados. Así, hallamos documentales vehiculados por la introspección inherente al relato en primera persona, como sería el caso de *Nadar* (Carla Subirana, 2008), en el que la directora trata de reconstruir la historia de su abuelo, fusilado por el régimen franquista, a través de una investigación que ella misma protagoniza; o encontramos ejemplos en los que se recuperan películas caseras para releer en clave presente un pasado custodiado por la generación precedente, como ocurre en el cortometraje *Haciendo memoria* (Sandra Ruesga, 2005); o, también, se recurre a la inclusión de escenas de ficción e incluso animaciones para recrear recuerdos de una infancia marcada por el trauma de la orfandad y la violencia totalitaria, como sucede en *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) o *La imagen perdida* (L'image manquante, Rithy Panh, 2013). De entre las posibilidades expresivas para la construcción de subjetividades, nos interesa analizar aquí la lectura de escritos personales como son las cartas, esto es, el recurso de la epístola privada entendida no solo como documento histórico sino, sobre todo, como espacio de reencuentro entre generaciones y como lugar de introspección y posmemoria.

Género menor dentro de los estudios literarios (Sierra Blas, 2002: 122), las cartas privadas funcionan como documento auxiliar en el trabajo de investigación de los historiadores, sirviendo asimismo como fuente de conocimiento para nutrir la historia de las mentalidades y «la reconstrucción

de sucesos de la vida cotidiana» (Doll, 2002: 35). A lo largo de los siglos, la carta ha vehiculado informaciones diversas (desde comunicaciones diplomáticas y judiciales hasta declaraciones de amor, pasando por noticias personales, sociales o políticas) que han servido para «expresar gratitud, manifestar alegría, formular lamentaciones, consejos, recomendaciones, para convocar, exhortar, consolar, pedir un favor, exponer un juicio o insinuar un proyecto» (Mestre, 2000: 14).

Textos que nacen para tener un consumo privado, algunos terminan, tiempo después, siendo una fuente valiosa para explorar, enriquecer y construir la memoria colectiva (Torras, 1998: 5).

Así, tal como señala De Marco, estas «formas discursivas aparentemente banales pueden ser resignificadas cuando son puestas en relación con otros textos» (De Marco, 2008) y también con tiempos y contextos distintos a los de su gestación.

En el ámbito audiovisual, este registro testimonial —la carta— suele ceñirse a una voluntad del cineasta por evidenciar la relación entre la emisión de su relato y la recepción del mismo por parte del público, que se convierte en el verdadero destinatario de la correspondencia fílmica. En *Cartas desde Siberia* (Lettre de Sibérie, Chris Marker, 1957), su director ilustra un viaje a la Siberia presente y pasada mediante un emisor que, en *off*, escribe a un destinatario desconocido. Otros trabajos que, como el referido, construyen la carta expresamente para la película, serían *Carta para Jane* (Letter to Jane, Jean-Luc Godard, 1972), *Una carta a Freddy Buache* (Lettre à Freddy Buache, Jean-Luc Godard, 1982), *Carta a mi hermana* (Lettre à ma soeur, Habiba Djahnine, 2006) o *Correspondencia(s)* (VV. AA., 2009-2011), un conjunto de video-cartas que se intercambiaron cinco parejas de cineastas consagrados, como Jonas Mekas, Isaki Lacuesta o Naomi Kawase, entre otros.

Sin embargo, en algunas películas la carta funciona a modo de legado, esto es, como espacio en el que generaciones posteriores a la que perteneció su emisor leen y reconstruyen un pasado que por edad no les pertenece, pero en el que de alguna forma parecen reflejarse. En estos casos, las cartas funcionan como documentos heredados, que el cineasta recupera para, con ellos, armar el puzle de un acontecimiento o una biografía hasta entonces desconocida para él.

«Emblemas del recuerdo» (Hirsch, 1997: 5), aquí las cartas certifican una falta que perdura en el día a día de quienes las recuperan, jugando un doble papel: por un lado funcionan como pruebas

de la existencia de unas vidas determinadas y, por el otro, operan como documentos contenedores de enigmas e interrogantes. Además, en estos documentales las cartas evocan la contradictoria convivencia entre ausencia y presencia inherente al género epistolar, pues en toda correspondencia el destinatario está físicamente ausente pero es invocado en el momento de la escritura y, en el momento de la lectura, el emisor solo está presente en el trazo caligráfico o en boca de quien lo lee (Soto, 1996: 155). Así, en las películas que analizaremos, el documentalista se convierte en una especie de médium que invoca a los ausentes, devolviéndoles la voz mediante estas herencias que dejaron por escrito, pero interviniendo a la vez en la forma que toman estas reapariciones.

A lo largo de las páginas que siguen trataremos de dilucidar los modos y estrategias con los que cineastas como Maite García Ribot, Alejandro Alvarado, Concha Barquero y Carolina Astudillo ponen en escena en sus obras las correspondencias de quienes vivieron un tiempo convulso. Sin embargo, esta aproximación se da desde lugares distintos. Así, mientras que *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015) y *Pepe el andaluz* (Alejandro

---

**ORIGINALMENTE DE CONSUMO  
PRIVADO, LAS CARTAS PUEDEN  
CONVERTIRSE, TIEMPO DESPUÉS, EN UNA  
FUENTE VALIOSA PARA ENRIQUECER  
LA MEMORIA COLECTIVA**

---

Alvarado y Concha Barquero, 2012) se insertarían dentro de lo que Hirsch denomina «posmemoria familiar» (2012: 22), en tanto sus realizadores mantienen lazos de sangre con los protagonistas de un tiempo aciago, *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014) plantea una «posmemoria filiativa», esto es, una posición con el pasado que no es tanto identitaria como generacional, pues Astudillo, nacida y crecida en la dictadura chilena, si bien no es nieta «legítima» de las víctimas de la guerra (Sosa, 2013: 76), se siente igualmente heredera de una memoria traumática que luego en su película también va a resignificar. Y es este trabajo de recontextualización de los testimonios, los archivos y las cartas compartidas aquello que ubica a estas tres películas en el grupo de producciones documentales contemporáneas que, como señalan Josetxo Cerdán y Miguel Fernández a propósito de *Soldados anónimos* (Pere Vilà e Isaki Lacuesta, 2009), *Los materiales* (Los Hijos, 2010) y *Dime quién era Sanchicorrotá* (Jorge Tur, 2013), «nos hablan de cómo el pasado pragmático se puede construir más allá de las prácticas efectistas del documental institucional» (Cerdán y Fernández, 2017: 195).

## 2. DE ABUELOS A NIETOS: CARTAS A MARÍA Y PEPE EL ANDALUZ

A diferencia de *El gran vuelo*, *Cartas a María* y *Pepe el Andaluz* son documentales performativos protagonizados por un yo situado en una tercera generación (la de los nietos) que persigue rastrear, a través de la creación de una película documental, pasajes hasta entonces poco iluminados de sus respectivas memorias familiares —y de la memoria político-social e histórica en la que aquellas se enmarcan—. En ambos casos, por lo tanto, los documentalistas juegan un doble papel: por un lado, el del investigador/a que, mediante vaciados en hemerotecas, videotecas y archivos, recupera, reedita y reinterpreta imágenes pretéritas de dominio público para retrotraer al espectador a la época de la Guerra Civil, la dictadura franquista

y el exilio; y, por otro lado, interpretan también el rol del descendiente, esto es, de quien hereda un álbum familiar —y, como veremos, unas cartas— y por ello siente el deber de poner nombre y apellido a los retratos, o de leer entre líneas aquellos pasajes de críptica escritura.

El detonante de *Cartas a María*, premio al mejor documental del Festival Cinespaña de Toulouse 2015, es la enfermedad de Alzheimer que sufre el padre de la directora, un mal que obliga a esta última a iniciar un viaje a través del cual debe develar y reconstruir la historia de su abuelo Pedro. Miliciano anarquista de la Columna Durruti, su abuelo estuvo preso en distintos campos de internamiento, y finalmente murió en Burdeos víctima paradójica de un bombardeo aliado. Desde 1937 hasta 1943, Pedro escribió medio centenar de cartas a su mujer, María, y a sus hijos, Pedrín y Flores, este último padre de la documentalista. Son precisamente estas cartas las que ella descubre entre los libros de su tío. Y es a partir de ellas que se propone llenar de significado unas palabras («anarquista», «guerra», «exilio») que cuando era pequeña escuchaba en las conversaciones adultas y que a ella le sirvieron para construirse una especie de leyenda alrededor de la figura de ese abuelo que nunca conoció. De hecho, seleccionando algunos

*Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015).  
Imagen de una de las cartas de Pedro a María,  
recuperada por la documentalista.



fragmentos de esas cartas, y sobreimprimiéndolos sobre una pantalla negra, García Ribot convierte las epístolas en una especie de interludios que dan pie a los ejes destacados de la biografía olvidada de su abuelo: el trauma sufrido por la separación forzosa, el hambre de la posguerra, el miedo a la muerte, los trabajos forzados, la tristeza, pero también cierta esperanza por el regreso a Gérjal —el pueblo de Almería en el que María se quedó, junto a sus hijos, esperando—.

---

**CON SU PROYECTO FÍLMICO, GARCÍA RIBOT PERSIGUE EXPLORAR Y RECONSTRUIR UN TERRITORIO HISTÓRICO Y SENTIMENTAL POR EL QUE NADIE TRANSITABA DESDE HACÍA SETENTA AÑOS**

---

Uno de los rasgos característicos de las producciones realizadas por segundas y terceras generaciones es que en ellas, tal y como señala Ana Amado, los autores «traducen la lengua heredada a la propia», para así solapar con su voz «la voz de la potestad» y «reemplazarla por un nuevo inventario» (Amado, 2004: 59). En *Cartas a María*, y de igual modo que ocurrirá en *Pepe el Andaluz*, la presencia de la documentalista se evidencia de manera clara a través de un relato en primera persona en voz *over*, esto es, de un espacio de enunciación en el que García Ribot expresa sus motivaciones, inquietudes y propósitos para con su proyecto fílmico, con el cual persigue explorar y reconstruir un territorio histórico y sentimental por el que nadie transita desde hace setenta años. De este modo, su voz no sirve para apropiarse de la correspondencia incompleta de su abuelo —pues a ella únicamente accedemos a través de la palabra escrita—, sino para posicionarse y evidenciarse como heredera de un pasado y como intérprete del mismo. Así, como en otros films de posmemoria, especie de «películas en proceso» (Ortega,

2007: 38) o «*work-in-progress* fílmicos» (Kriger, 2007: 37), el trabajo mismo de recuperación de una historia ajena y de relectura y puesta en escena de la misma queda expresamente visibilizado a lo largo de la cinta, a partir de la subjetividad de la directora. La voz de la cineasta se contrapone, así, a la supuesta objetividad del narrador omnisciente y a la también aparente autoridad del testimonio propias del documental clásico, al tiempo que hace de puente entre los aspectos subjetivos y los marcos sociales del acto de recordar. Asimismo, mediante la inclusión del género epistolar, García Ribot establece indirectamente un diálogo imposible —por darse entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos— entre abuelo y nieta; un diálogo que, aunque en cierto modo ficticio porque no se dio en el pasado ni se dará en el futuro, inaugura, en el momento de enunciarse, una temporalidad propia que solo existe en el aquí y ahora de la narración documental<sup>1</sup>.

A nivel visual, García Ribot ilustra este juego de temporalidades mediante el recurso de imágenes de archivo de la época. Son imágenes que muestran, en un ralentizado blanco y negro, edificios destruidos por las bombas, paisajes desolados, trabajadores de una fábrica, y hombres, mujeres y niños con fardos, escapando del horror. Del pasado, la documentalista recupera también fotos familiares, que proyecta en pantalla y comenta con la minuciosidad de quien pretende desvelar sentimientos, miedos y anhelos ancestrales. Sin embargo, la cinta no está copada únicamente de este tipo de material de tintes elegíacos, sino que el pasado convive con el presente de la enunciación, que García Ribot anima con imágenes en color de lugares y personas. De hecho, la documentalista decide volver sobre los pasos de su abuelo y transitar los mismos espacios por los que aquel pasó: Gérjal, los Pirineos, la frontera de Bourg-Madame, el campo de Septfonds, Toulouse, el campo de Le Vernet, las islas del canal de la Mancha y Burdeos, ciudad en la que Pedro finalmente se reencuentra con su hermano, pero en la que halla también su

propia muerte. De este modo, a través de los paisajes que recorre («testigos de su paso, y ahora del mío», reconocerá García Ribot en un momento de la cinta), pero también de las cartas que hereda de él, la cineasta traza un hilo invisible que la conecta con su antepasado desaparecido, una conexión que fortalece el ramaje de un árbol genealógico justo en el momento en que este empezaba a flaquear a causa de la enfermedad de su padre. El final del film es muy significativo al respecto: García Ribot apunta con su cámara a un cielo azul en permanente movimiento,

y afirma que, tras su viaje físico y emocional por el pasado, se siente más cerca de su padre y de su abuelo. Pese a caminar en direcciones opuestas (su padre hacia el olvido, ella hacia la memoria), reconoce que, concluido su recorrido, «es como si la rendija que se abrió setenta años atrás en nuestras vidas por fin acabara de cerrarse». Y, en parte, dicho objetivo lo alcanza gracias a unas cartas que no solo la acercan al periplo vital de su abuelo, sino que fortalecen una relación paterno-filial abocada irremediablemente a la desmemoria y al extrañamiento.

Otro de los documentales en los que la voz del nieto se entrelaza con una correspondencia pretérita es *Pepe el andaluz*, valedor del premio del público al mejor documental en el 16º Festival de Cine de Málaga 2013. Dirigida por Concha Barquero y Alejandro Alvarado, allí este último se propone, igual que García Ribot, esclarecer la biografía de su abuelo Pepe, sargento del bando nacional que terminó sus días en Argentina y del que él solo conservaba una foto y demasiadas preguntas. También desde una explícita primera persona, Alvarado expresa su necesidad como descendiente de poner nombres y rostros a una historia obnubilada por el paso de los años y los secretos. Mediante imá-

genes de archivo, fotos antiguas y entrevistas a su madre, abuela, tíos y prima, el cineasta intenta reconstruir una vida que le es ajena pero que, pese a ello, marca su presente y el de su familia. Y lo hace, como García Ribot, emprendiendo un viaje que lo lleva a Córdoba, Málaga, Toronto, Bogotá y, finalmente, Buenos Aires. Las cartas que Pepe envió

a su mujer, María, cobran aquí también un marcado protagonismo, así como la propia María, abuela del director (y que fue esposa de Pepe) y depositaria de más detalles acerca del desaparecido de lo que incluso los directores del film esperaban. Alvarado inscribe las

---

**ALVARADO EXPRESA SU NECESIDAD  
COMO DESCENDIENTE DE PONER  
NOMBRES Y ROSTROS A UNA HISTORIA  
OBNUBILADA POR EL PASO  
DE LOS AÑOS Y LOS SECRETOS**

---

misivas en su pesquisa a través de la lectura en voz alta de algunos fragmentos, pasajes impregnados de inquietud y de nostalgia en los que el remitente inmortaliza sus ganas de reencontrarse con sus seres queridos y describe la dureza de su vida lejos del hogar. En este punto, las cartas que escribe Pepe al poco tiempo de su marcha se convierten, como señala Sierra Blas refiriéndose a esta práctica de la comunicación escrita, en un «medio de supervivencia, ya que supera las distancias y el olvido» (Sierra Blas, 2002: 124). Pero, además, al ser leídas en el siglo XXI, estas permiten al director establecer un diálogo fantasmal con los ancestros, con los que él se reconoce (pues comparte un extraordinario parecido físico con su abuelo) pero con los que, también, labra una amarga distancia. De hecho, la imagen mitificada que su mente infantil construyó de su abuelo desaparecido toma, al final de la cinta, la forma de algo más tangible y, por ello, menos reparatorio: la de un hombre que fue sargento del bando insurrecto y que, tras pasar tres años en la cárcel condenado por un delito de usurpación de funciones y de estafa, huyó de su país en busca de trabajo y terminó creando una nueva familia y abandonando a su suerte a su mujer y sus hijos españoles.

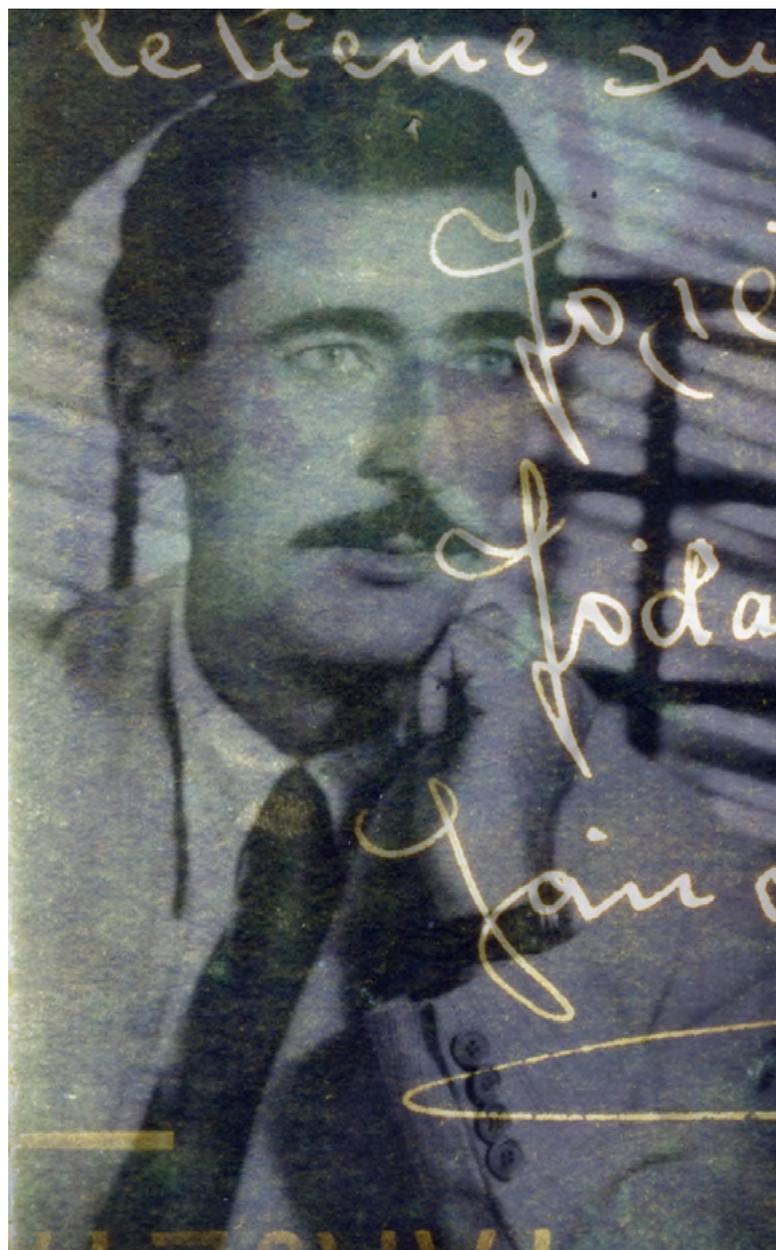
Las entrevistas que Alvarado hace a su abuela están impregnadas de silencios y reparos a contar qué sucedió en el pasado. Estas reticencias señalan, en realidad, la huella y el vacío que dejó Pepe en la vida de María. Pepe se dibuja, así, como un enigma, alguien de quien solo se tiene un nombre y un retrato. Su desaparición se atribuye, en un principio, a la pobreza y a la necesidad de ganarse la vida a través de la emigración, y el trauma en el que los directores indagan es el del incumplimiento de una promesa: un regreso que nunca sucedió. Esta parece ser la versión consensuada por los hijos de María y ella misma, una reconstrucción pactada por conveniencia pero inestable, en la que fácilmente emergen las narraciones contradictorias y se resquebraja cuando Alvarado empieza a hurgar. El proceso de investigación se plantea desde el inicio del film, y el primer recurso a los registros oficiales, que son inexactos o incompletos y, la mayoría de las veces, no guardan siquiera el nombre del abuelo, lleva a los directores a centrarse, para la construcción de su relato, en las fuentes de experiencia subjetiva y a revisar materiales domésticos como fotografías y, por supuesto, las cartas.

Las epístolas ejercen aquí de desencadenante del secreto de María y plantean la amplitud de cuestiones que suscitará la figura ausente de Pepe. Tras hacerse de rogar, María muestra a su nieto las cartas de Pepe que le llegaban desde Argentina, y también una misiva anónima que parece tajarse la historia de espera de María con un contundente «Pepe se fue con una mujer y se fue a la provincia de Buenos Aires. Disculpe por no poner mi nombre. Adiós». Esta información supone un giro en el documental, pues a partir de entonces María cobra protagonismo, así como su historia en tanto madre sola en Argelia, lugar al que emigra en busca de trabajo para alimentar a sus hijos después del abandono de Pepe y en el que pronto la asola otra guerra. Y cuando Alvarado, con fascinación arqueológica, re-enuncia las palabras de su abuelo para María, a través de la lectura de las cartas, invoca un «otro» antepasado, un Pepe más

apasionado y sentimental que el que se había mostrado desde las voces de sus descendientes, como si ese trazo manual que vemos en pantalla sirviera de enlace con un personaje no ya evasivo sino vulnerable. Es un ausente que verbaliza su amor presuntamente incondicional y eterno: «tú vive tranquila, que tu Pepe no te olvidará». El material epistolar es, así, el único que permite trascender la ambigüedad de las imágenes y que proporciona acceso al Pepe que conoció María, por transitorio y falsario que este hubiera podido ser.

Al final del film, Alvarado va en busca de los descendientes argentinos de su abuelo y, aunque

*Pepe el andaluz (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012). Imagen y caligrafía de Pepe en uno de los fotogramas del documental.*



Pepe, ya muerto, permanecerá opaco en el relato, los recuerdos de sus parientes esbozarán todavía otra identidad para él desconocida en esa especie de retrato caleidoscópico que es la película: la de un esposo mujeriego y padre excéntrico, imagen muy distante a la del temible sargento del Cuerpo de regulares de Melilla que constaba en un aséptico registro biográfico. En este punto, es otro documento doméstico que guarda su familia argentina el que opera como vínculo analógico para la recuperación de la memoria y como lugar de reencuentro espectral. Se trata de un *cassette* que conserva intacta una huella de Pepe: su voz, que la cinta custodia en una melodía nostálgica que cruzará el océano con su nieto para cerrar el film junto a María. Es este el punto culminante de la película: María escucha emocionada cómo Pepe canta (le canta) un tango que la devuelve a un pasado que también su nieto de algún modo ha visitado. Se trata de un último gesto de amor («nostalgia de escuchar tu risa loca, de sentir junto a mi boca como un fuego tu respiración», canta Pepe) de quien desapareció de una familia que, muchos años después, se obstina en seguir recordándolo.

*Cartas a María y Pepe el andaluz* se presentan, pues, como documentales en los que la memoria va tejiéndose y destejiéndose con los pedazos que sus respectivos directores recogen de un relato familiar al que le siguen faltando, sin embargo, algunas piezas. De ello se desprende que una y otra película sean, además de documentales performativos y autobiográficos, viajes dolorosos al pasado y al presente o, dicho de otro modo, intentos frustrados por descifrar un lenguaje heredado (unas cartas, unos álbumes, unas historias) que, la mayor parte del tiempo, resulta extraño y se resiste a una lectura unívoca.

### 3. LA VOZ ÍNTIMA Y LO POLÍTICO: EL GRAN VUELO

A diferencia de los documentales anteriores, en *El gran vuelo* (premio al mejor documental en el

18º Festival de Málaga 2015 y en Alcances 2015), Astudillo sitúa su subjetividad y el proceso de su investigación en un segundo plano para dar voz a Clara Pueyo. Militante comunista exiliada en Francia en 1939, en 1941 Pueyo fue detenida en Barcelona y encarcelada en la prisión de Les Corts por su labor clandestina en la reestructuración del PSUC (Partido Socialista Unificado de Cataluña). El metraje está conformado a partir de imágenes de archivo, extraídas en su mayoría de las películas familiares de finales de la década de los años treinta y cuarenta. Se trata de películas domésticas de la alta burguesía catalana y valenciana, que en su origen «apelan al modo de lectura privado» (Odin, 2007: 201), pero que Astudillo resignifica a través de un expresivo montaje para otorgarle el valor de documento público y para reflexionar sobre las desigualdades de clase y de género de aquella España convulsa (Quílez, 2016: 86). Desde una perspectiva formal, los materiales y líneas ensayísticas del film se condensan en una voz en *off* masculina que orienta la lectura de las heterogéneas imágenes. Con la excepción de un breve fragmento en el que diferentes voces recitan los nombres de once fusiladas, solo hay otra voz distinta a la del narrador: la de Clara Pueyo (interpretada por una actriz) leyendo algunos fragmentos de sus propias cartas, que devienen así sujeto e instancia privilegiada en la enunciación<sup>2</sup>.

Es a partir del personaje de Pueyo, desvanecido tanto con respecto a los datos certeros que se tienen de su biografía como a lo que pudo ocurrirle tras fugarse de la prisión, que Astudillo apela a una suerte de experiencia colectiva de las mujeres militantes durante los años que nos llevan de la Segunda República Española hasta la cruda primera posguerra, períodos durante los que la protagonista fue una prolija y ávida escritora de cartas y notas. Puesto que *El gran vuelo* se propone como una reflexión a partir del material de archivo, las cartas de Pueyo se integran en este tejido plástico y semántico como el material más personal, cercano y certero —aunque no concluyente— del que la

realizadora dispone para acceder no solo a la reconstrucción de la biografía de la militante sino, especialmente, a su dimensión emocional. Como en los documentales ya analizados, las palabras de la joven comunista —dirigidas a su hermano recluso en un campo de concentración, a compañeras de militancia y a sus amantes—, se erigen en una suerte de conexión directa con la experiencia del conflicto y sus ramificaciones en lo íntimo.

El acceso a estas expresiones de la vivencia sentimental de Pueyo desplazan el conflicto desde la esfera político-económica habitual en las narraciones historio-gráficas del período hacia una interrogación acerca de los modos de vivir y negociar la igualdad de género en el seno de las organizaciones revolucionarias: «Pero la vida es también lucha diaria, el sufrimiento de los demás, [...] y ya no podemos esperar nada para nosotras», reconoce la protagonista

en una de estas epístolas. De hecho, a medida que avanza el documental gana en peso y contundencia una de las hipótesis posibles que podrían explicar la desaparición de Pueyo de la faz de la tierra. Perseguida por el régimen y tratada con desconfianza por la dirección del PSUC, su fuga de la prisión de Les Corts coincide con la de otros dirigentes comunistas, presos en La Modelo: Albert Assa, Antonio Pardinilla, Manuel Donaire y Ángel Olaya. Este exitoso plan de evasión, conocido como «el gran vuelo», no fue visto con buenos ojos por parte de un sector de la militancia, que consideró que, bajo la orden de liberación falsificada que permitió su salida, subyacía una posible delación de compa-

ñeros y una evidente relación de connivencia con las potencias imperialistas por parte de todos ellos (Hernández, 2001: 730). Además, antes de su fuga, Pueyo fue duramente criticada por algunos de sus compañeros por la relación extramarital que mantuvo con Assa. En una carta, Pueyo se quejará a Pardinilla, secretario general del partido, sobre esta falta de empatía frente a quienes, pese a los errores cometidos, se dejaron la piel por la causa comunista. ¿Hubiera sido tan contundente el rechazo y tan dura la crítica si, en vez de una mujer, Clara Pueyo hubiera sido un hombre? Esto es precisamente lo

que parece preguntarse en este escrito, cuando asegura que «se han disculpado a otros cosas que ni se han intentado comprender en mí».

A diferencia de las Marías receptoras de cartas en los films de Ribot y Alvarado y Barquero —ambas espejo de los hombres ausentes y de los jóvenes directores que van en su búsqueda—,

Pueyo es el sujeto principal de este film y el personaje que escribe y estructura la historia. En la primera persona dialógica de las cartas de Pueyo se alza recurrentemente la contradicción que traspasa su experiencia vital, aquella que la constituye como un péndulo oscilante entre el ascetismo militante y un humanismo tintado de lo femenino, que reclama la necesidad de los afectos y cuidados y que se debate en el seno de un partido masculinizado y disciplinario. Es en este sentido que las misivas escritas por Pueyo funcionan como forma de expresión «autoginográfica», esto es, como un tipo de escritura que, si bien surge de lo personal, interactúa «con los discursos culturales y sociales



*El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014).  
Uno de los pocos retratos conservados de Clara Pueyo.

de su contexto de producción» que representan a esa mujer que escribe «como un individuo de segunda» (Torras, 1998: 30).

Finalmente, las cartas y anotaciones de Pueyo también marcan los puntos finales de la narración que queda de ella: serán objeto del escrutinio por parte de las autoridades del régimen, que buscarán entre sus palabras las pruebas para condenarla y, además, desencadenarán la desconfianza que le profesará el partido después de su evasión. A lo largo del film, Astudillo construye, desde el testimonio íntimo de la militante y con una precisión arqueológica parecida a la de Peter Forgács, una reflexión ensayística alrededor de la producción sesgada de las imágenes y universaliza su condición de olvidada múltiple: por ser mujer, pobre, militante y disidente (Yusta, 2004: 63). Las propias palabras de Pueyo, si no son precisas en cuanto a hechos, sí son inapelables con respecto al desencaje de la protagonista en relación con las categorías identitarias que le disponía su contexto. Un desencaje que remite a la marginación que sufrieron (y sufren todavía) las mujeres en las representaciones que el patriarcado hace de sus cuerpos y los roles que tiene encomendados. Imágenes que Astudillo recupera y que, a través de las cartas de Pueyo y de ese narrador en el que ella se proyecta, cuestiona sin pausa ni descanso.

#### **4. CONCLUSIONES**

---

Los trabajos aquí analizados se esfuerzan por romper lo que Alvarado y Barquero denominarían un «silencio-losa» (2015: 128) que pesa sobre una memoria agujereada, de la que los mismos directores comentan: «hemos compartido en la escuela los mismos manuales de historia con extensas lagunas de contenido en lo concerniente al franquismo» (Alvarado y Baquero, 2015: 130). Aunque estas tres películas no han gozado del impacto y difusión que han podido tener otros productos audiovisuales auspiciados por instituciones públicas y medios de comunicación, son films relevantes

cuyo análisis arroja luz sobre la representación del pasado y sus relaciones con el presente. La relativa sencillez de sus respectivos procesos de producción permite la libertad creativa y la presencia de la impronta personal del documentalista en cada una de estas películas. Las tres han circulado por importantes festivales de cine documental de ámbito nacional e internacional, donde han obtenido reconocimientos, y todas ellas forman parte del catálogo de Filmin, una plataforma española de cine y series *online*. Las tres han suscitado debates en circuitos alternativos a los comerciales y en proyecciones populares en centros culturales, ateneos o asociaciones para la memoria. Son, pues, películas que ocupan un espacio nada despreciable dentro del cine español documental contemporáneo.

En tanto que documentales que trabajan con la memoria familiar (y también la colectiva), la presencia que en ellos ocupan las cartas es, en los tres casos, estructural. El recurso a las epístolas restituye las palabras de los ausentes y sitúa sus discursos en el mundo, aun en modo de versiones manifiestamente subjetivas. Además, desde una perspectiva funcional, estos documentos han suplido los vacíos de los registros oficiales, ya sea por descuidos o por supresiones administrativas programadas, ya sea por la sistemática omisión del ámbito emocional en la tradicional cultura archivística. Las cartas de estos films constituyen una fuente textual —una pieza que los directores desempolvan como el arqueólogo haría con un útil por clasificar—, pero en su formalización audiovisual también emergen sus cualidades plásticas y sentimentales. De hecho, en los tres ejemplos analizados, las cartas han sido heredadas por una generación que, habiendo sido formada en una cultura predominantemente audiovisual, recurre a la imagen como medio para encauzar Historia, memoria familiar y memoria colectiva. Las palabras de los ausentes, más allá de la semántica, están constituidas por el trazo, un traslado del gesto a la escritura que, cuando se presenta ante la cámara,

atraviesa la mediación subjetiva del director —sea esta, como hemos visto, bien explícita o pretendidamente inexistente— y propone al espectador un vínculo directo con la figura ausente, al modo de la huella fotográfica del Barthes después de la semiótica (1980). Este trazo y voz recupera una suerte de espacio en el mundo histórico o, por lo menos, en el relato, que privilegia la vivencia a la evidencia. De modo similar a las fotografías familiares, las películas caseras o las versiones y relatos que conservan y les regala la generación anterior, las cartas abren un espacio de conexión intergeneracional en el que las herencias se entrelazan con lo genuinamente propio, esto es, con las reflexiones personales de los documentalistas y con las ficciones y fabulaciones que elaboran como explicación tentativa a los secretos y contradicciones del pasado. De esta forma, la Historia se recrea desde la intersubjetividad y los afectos.

En síntesis, las cartas concilian la macrohistoria y la microhistoria desde la mirada de los que revisan documentos, desde otro tiempo, para alumbrar aquellas zonas silenciadas de la memoria, sea esta familiar (como especialmente ocurre en las dos primeras películas analizadas), sea esta de cariz más histórico y documental (como encontramos en el film de Astudillo). Legados escritos por otras generaciones, en los tres casos se trata de papeles de los que los cineastas se apropiaron para releerlos desde el prisma de un nuevo contexto (el del presente de la realización). Sus lecturas conforman, en última instancia, nuevas versiones de un pasado que todavía sigue proyectándose —con sus luces y sombras— en nuestra vida cotidiana.

## NOTAS

- \* Este artículo se inscribe como resultado de dos proyectos I+D, «Diccionario de símbolos políticos y sociales: claves iconográficas, lugares de memoria e hitos simbólicos en el imaginario español del siglo XX» (Ref. HAR2016-77416-P) y «Articulaciones del género en el

documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional» (Ref. PGC2018-097966-B-I00). Ambos proyectos están financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

- 1 Este encuentro epistolar de tintes fantasmales con el familiar desaparecido lo hallamos también en películas como *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2000) o *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), ambas dirigidas por hijas de desaparecidos durante la última dictadura militar argentina. En ellas, las cineastas interpelan los legados familiares —entre los que se encuentran las cartas que sus padres les escribieron desde la clandestinidad, siendo ellas unas niñas— para reconstruir, desde el espacio de lo íntimo y subjetivo, el pasado traumático de sus progenitores y del país en el que nacieron (Quílez, 2010).
- 2 En su siguiente y hasta la fecha último documental, *Ainhoa, no soy esa* (2018), Astudillo recurrirá de nuevo a la escritura de lo íntimo para dar voz al ausente, al desaparecido. Mediante vídeos caseros y la lectura profunda de los diarios personales que Ainhoa Mata escribió antes de suicidarse, la documentalista teje un retrato alternativo de la España de los noventa, al tiempo que reivindica la literatura femenina como espacio para hacer emerger un ser-mujer históricamente subyugado al poder masculino.

## REFERENCIAS

- Alvarado, A., Barquero, C. (2015). El ausente, los presentes y nosotros (Ética y performatividad en *Pepe el andaluz*). En M. Álvarez, H. Hartzmann e I. Sánchez Alarcón (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 125-136). Madrid: Iberoamericana.
- Amado, A. (2004). Órdenes de la memoria y desórdenes de la ficción. En A. Amado y N. Domínguez (comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 45-82). Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Araña, N., Quílez, L. (2017). Género y (pos)memorias en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo. En L. Quílez y J. C. Rueda (eds.), *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y*

- producciones culturales en el siglo XXI (pp. 21-38). Granada: Comares.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Cerdán, J. (2015). No hacer nada. En M. Álvarez, H. Hartzmann e I. Sánchez Alarcón (eds.), *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico* (pp. 33-58). Madrid: Iberoamericana.
- Cerdán, J., Fernández Labayen, M. (2017). Memorias y fosas comunes: Estrategias políticas del documental independiente. *L'Atalante*, 23, 187-198.
- Cueto, R. (2007). El videoblog o la privacidad globalizada. En V. Domínguez (ed.), *Pantallas depredadoras. El cine ante la cultura visual digital* (pp. 19-37). Oviedo: Universidad de Oviedo y Festival de Cine de Gijón.
- De la Torre, M. (2015). Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5), 567-582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>.
- De Marco, V. (2008). La memoria histórica en el territorio epistolar del exilio republicano español: las cartas en los relatos de Max Aub. En *Actas del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: UNLP y FAHCE. Recuperado de: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.308/ev.308.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.308/ev.308.pdf).
- Doll, D. (2002). La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos. *Signos*, 35(51-52), 33-57. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003>.
- Font, D. (2008). A través del espejo: cartografías del yo. En G. Martín (ed.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 35-52). Madrid: T&B Editores.
- Hernández, F. (2001). *La prisión militante. Las cárceles de mujeres de Barcelona y Madrid (1939-1945)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.
- (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kruger, C. (2007). La experiencia del documental subjetivo en Argentina. En M. J. Moore y P. Wolkowicz. (eds.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* (pp. 33-49). Buenos Aires: Librería.
- Lagos, P. (2012). Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el «yo» en el cine de no ficción. *Comunicación y medios*, 26, 12-22.
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo. Análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya.
- Mestre Sanchís, A. (2000). La carta, fuente de conocimiento histórico. *Revista de Historia Moderna*, 18, 13-26. <https://doi.org/10.14198/RHM1999-2000.18.01>.
- Odin, R. (2007). El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático. *Archivos de la Filmoteca*, 57-58(2), 197-217.
- Ortega, M. L. (2007). *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio.
- Quílez Esteve, L. (2010). En el nom del pare. Postmemòria, intimitat i dol en *Papá Iván i Encontrando a Víctor*. *Quaderns de cine*, 5, 77-84.
- (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y la Argentina contemporáneas. *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 14 (20), 47-75.
- (2016). Feminine resistances: the figure of the Republican woman in Carolina Astudillo's documentary cinema. *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 8(1), 79-93. [https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79\\_1](https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.79_1).
- Sánchez Alarcón, I., Jerez Zambrana, A. (2013). ¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes. *Historia y comunicación social*, 18, 299-311. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_HICS.2013.v18.44244](http://dx.doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44244).
- Sierra Blas, V. (2002). Hablando de cartas... Usos y funciones de la correspondencia en la época contemporánea. *Signo: revista de historia de la cultura escrita*, 10, 121-140.
- Sosa, C. (2013). Humour and the descendants of the disappeared: Countersigning bloodline affiliations in post-dictatorial Argentina. *Journal of Romance Studies*, 13(3), 75-87. <https://doi.org/10.3167/jrs.2013.130307>.

- Soto Vergara, G. (1996). La creación del contexto. *Onomazein*, 1, 152-156. Recuperado de [http://onomazein.lettras.uc.cl/Articulos/1/10\\_Soto.pdf](http://onomazein.lettras.uc.cl/Articulos/1/10_Soto.pdf).
- Torras, M. (1998). *La epístola privada como género: estrategias de construcción*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Yusta, M. (2004). Rebeldía individual, compromiso familiar, acción colectiva: las mujeres en la resistencia al franquismo durante los años cuarenta. *Historia del presente*, 4, 63-92.
- Wieviorka, A. (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.

## DIÁLOGO CON LA AUSENCIA: LA EPÍSTOLA COMO HERENCIA DEL PASADO TRAUMÁTICO EN EL CINE DOCUMENTAL ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

### Resumen

Recientemente han emergido un conjunto de películas documentales que recuperan la memoria de una generación que, paulatinamente, está desapareciendo. De entre estos ejercicios, firmados en muchos casos por cineastas nacidos en democracia, destacan aquellos que ponen como centro narrativo las cartas personales escritas por quienes sufrieron la Guerra Civil y el franquismo. Se trata de legados que los documentalistas recuperan para establecer, con ellos, un diálogo imposible con el desaparecido; un diálogo que les permite indagar en la memoria familiar o colectiva de unos años marcados por la violencia y el terror totalitario. Este artículo se propone reflexionar, a partir del análisis de *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012), *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014) y *Cartas a María* (Maite García Ribot, 2015), sobre estas nuevas subjetividades y sobre cómo, a partir de la epístola, es posible reivindicar audiovisualmente ciertos olvidos de la historia de España.

### Palabras clave

Documental; género epistolar; posmemoria; guerra civil; memoria familiar.

### Autoras

Laia Quílez Esteve es profesora agregada en la Universitat Rovira i Virgili. Es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Teoría de la Literatura, ha sido la investigadora principal del proyecto «Memorias en segundo grado: Posmemoria de la Guerra Civil, el franquismo y la Transición democrática». Sobre este tema ha publicado varios artículos y ha co-editado el libro *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo* (Comares, 2017). Actualmente dirige el proyecto «Articulaciones del género en el documental español contemporáneo: una perspectiva interseccional» (Ref. PGC2018-097966-B-I00, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades). Contacto: laia.quilez@urv.cat.

Núria Araüna es licenciada en Comunicación Audiovisual y en Antropología Social y Cultural, doctora en Comunicación y máster en Documental Creativo. Ha participado en proyectos dedicados a las identidades culturales (particularmente de género) en el audiovisual, y ha co-editado junto a Frederik Dhaenens y Sofie Van Bauwel *Historical, temporal and Contemporary Trends on Gender and Media*, en el *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* (Intellect, 2018). Contacto: nuria.arauna@urv.cat.

### Referencia de este artículo

Quílez Esteve, L., Araüna, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.

## DIALOGUE WITH ABSENCE: THE EPISTLE AS INHERITANCE OF THE TRAUMATIC PAST IN CONTEMPORARY SPANISH DOCUMENTARIES

### Abstract

A recent trend in Spanish documentaries has been to recover the memory of a generation that is progressively disappearing. Notable among the filmmakers engaging in this practice, who in many cases were born since the Spanish transition to democracy, are those who use personal letters written by the victims of the Civil War and the Franco dictatorship as a narrative focus. These letters are represented as legacies recovered by the filmmakers to establish an impossible dialogue with their deceased authors, a dialogue that allows them to delve into the familial and/or collective memory of a period marked by totalitarian terror and violence. Through an analysis of the films *Pepe el andaluz* [Pepe the Andalusian] (Alejandro Alvarado and Concha Barquero, 2012), *The Great Flight* (El gran vuelo, Carolina Astudillo, 2014) and *Cartas a María* [Letters to Maria] (Maite García Ribot, 2015), this article explores the subjectivities created by these epistolary dialogues and how they can shed light on certain blind spots in Spanish history.

### Key words

Documentary Film; Epistolary Genre; Postmemory; Spanish Civil War; Familiar Memory.

### Author

Laia Quílez Esteve holds a PhD in Media Studies from Universitat Rovira i Virgili (Spain), where she works as a researcher and professor. She was principal investigator for the project "Second-Degree Memories: Postmemory of the Civil War, the Franco Dictatorship and the Transition in Contemporary Spain". She has published several articles on this topic and co-edited the book *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo* (Comares, 2017). She is currently directing the project "Articulations of Gender in the Contemporary Spanish Documentary: An Intersectional Perspective" (Ref. PGC2018-097966-B-I00, Ministry of Science, Innovation and Universities). Contact: laia.quilez@urv.cat

Núria Araüna is a lecturer at Universitat Rovira i Virgili. She holds Bachelor's degrees in Media Studies and in Social and Cultural Anthropology, a Master's in Creative Documentary, and a PhD in Communication. Her research focuses on cultural identities (particularly gender) in film, and she has recently co-edited (with Sofie Van Bauwel and Frederik Dhaenens) the special issue "Historical, Temporal and Contemporary Trends on Gender and Media" of the *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* (Intellect, 2018). Contact: nuria.arauna@urv.cat.

### Article reference

Quílez Esteve, L., Araüna, N. (2019). Diálogo con la ausencia: la epístola como herencia del pasado traumático en el cine documental español contemporáneo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 209-222.

Edita / Published by



Licencia / License



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

## **GUÍA DE PRESENTACIÓN DE ORIGINALES**

### **Recepción y aceptación de originales**

Los autores han de certificar que el texto presentado es original e inédito. De no ser así, se comunicará esta circunstancia al Consejo de Redacción en el momento del envío. Salvo excepciones justificadas y por decisión del Consejo de Redacción, no se aceptará bajo ningún concepto que los artículos recibidos incluyan contenido publicado anteriormente en otros soportes. Esto significa que no se aceptarán textos que repitan sin aportar elementos novedosos ideas ya desarrolladas en libros, páginas web, artículos divulgativos o cualquier otro formato escrito u oral, vinculado o no con la esfera académica. En el caso de tesis doctorales se ha de indicar la procedencia de dicho texto en una nota al pie. *L'Atalante* considera que la originalidad es un requisito clave de la actividad académica. En el caso de que este tipo de prácticas se detecten en cualquier momento del proceso de evaluación o de publicación, el Consejo de Redacción se reserva el derecho de retirar el texto en cuestión.

Los artículos seleccionados serán publicados en edición bilingüe (castellano e inglés). Los autores/as de los textos aceptados para su publicación deberán asumir los costes que se deriven de la traducción de su artículo o de la revisión en el caso de facilitar, junto al original, una versión traducida. En todos los casos, y con el fin de garantizar la calidad de las traducciones y la unidad de criterios lingüísticos, el texto deberá pasar por el traductor de confianza de la revista (al que se le abona su servicio por adelantado y a través de Paypal) y el coste derivado de su trabajo será asumido por los autores/as de los artículos.

### **Formato y maquetación de los textos**

A continuación se refiere un extracto de las normas de publicación. Los interesados pueden consultar la versión íntegra en español e inglés, y descargarse una plantilla de presentación de originales en la página web [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com). La extensión de los originales oscilará entre 5000 y 7000 palabras (incluyendo notas, referencias y textos complementarios).

Los textos deberán enviarse a través de la página web de la revista ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), siempre guardados como archivo .rtf, .odt, o .docx, utilizando la plantilla proporcionada para dicho fin. Los archivos de la declaración del autor (.pdf) y de las imágenes (.psd, .png o .jpg), si las hubiere, deberán subirse a la web como ficheros complementarios (paso 4 del proceso de envío).

Los textos se presentarán en formato Times New Roman, tamaño 11 y alineación justificada.

## **GUIDE FOR THE SUBMISSION OF ORIGINAL PAPERS**

### **Receipt and approval of original papers**

Authors must certify that the submitted paper is original and unpublished. If it isn't, the Executive Editorial Board must be informed. Except for exceptional cases justified and decided by the Executive Editorial Board, the journal will not accept papers with content previously published in other media. The journal will not accept papers that repeat or reiterate ideas already featured in books, websites, educational texts or any other format. In the case of dissertations, the source of the paper must be properly explained in a footnote. *L'Atalante* believes that originality is a key requirement of academic activity. The Executive Editorial Board reserves the right to retire any text at any given time of the evaluation and publication process because of this reason.

The selected articles will be published in a bilingual edition (Spanish and English). The authors of the texts accepted for publication must pay the costs that result from the translation or proofreading - in the case of providing, along with the original, a translated version - of their article. In all cases, and in order to guarantee the quality of the translations and the unity of linguistic criteria, the text must be translated or proofread by the translator recommended by the journal. His work will be paid in advance and via Paypal by the authors.

### **Text format and layout**

What follows is an excerpt of the publishing guidelines. Those interested in them may visit the complete version in Spanish and English, and download the template for the submission of original papers at the website [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com).

The length of the article must be between 5,000 and 7,000 words (including notes, references and complementary texts).

Articles must be submitted via the website of the journal ([www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com)), as an .rtf, .odt or .docx file, using the template provided for this purpose. The files of the author's statement (.pdf) and images (.psd, .png or .jpg), if any, must be uploaded to the web as complementary files (step 4 of the submission process).

Articles must be formatted in Times New Roman, size 11 and justified.

The text must be single spaced, with no indentation whatsoever (including at the beginning of the paragraph) and no space between paragraphs.

The title and subheadings (section titles) must be written in bold.

El interlineado será sencillo, sin sangría en ningún caso (tampoco a principio de párrafo) y sin separación adicional entre párrafos.

El título y los ladillos (los títulos de los epígrafes) se pondrán en negrita.

En el texto no se utilizarán los siguientes recursos propios de los procesadores de textos: tablas, numeración y viñetas, columnas, hipervínculos, cuadros de texto, etc. Cualquier enumeración se hará manualmente.

*L'Atalante* no ofrece remuneración alguna por la colaboraciones publicadas.

Con el fin de facilitar el cumplimiento de estas normas, todos los materiales necesarios están disponibles para su descarga en el apartado de Documentos para autores de la página web de la revista.

In the text, the following word processor functions must not be used: tables, bullets and numbering, columns, hyperlinks, footnotes, text boxes, etc.; any numbering must be handwritten.

*L'Atalante* does not offer any compensation for the published articles.

In order to facilitate compliance with these rules, all required materials are available for download at the Documents for Authors section of the journal's website.



EDITA



COLABORA

VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació