

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 detalle¹. 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 clásico²; 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 masas³.

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 regla⁴.

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 estético⁵, 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 repetirlas) 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 conceptos⁷, 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 modelo⁷. 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/
- 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