

# El código de producción de Hollywood (1930-1966): censura, marcos (frames) y hegemonía

*Hollywoodeko ekoizpen kodea (1930 – 1966):  
zentsura, esparruak (frame-ak)  
eta hegemonia*

The Hollywood motion picture production code  
(1930-1966) censorship, frames and hegemony

**Alfonso Maximiliano Rodríguez de Austria Giménez de Aragón<sup>1</sup>**

**zer**

Vol. 20 - Núm. 39  
ISSN: 1137-1102  
e-ISSN: 1989-631X  
DOI: 10.1387/zer.15533  
pp. 177-193  
2015

*Recibido el 28 de febrero de 2015, aprobado el 12 de noviembre de 2015.*

## **Resumen**

Contrariamente a la opinión convencional, el Código de Producción de Hollywood no fue una imposición de la Iglesia católica. Las fuerzas que lo implantaron eran más numerosas y poderosas, y su objetivo principal era mantener su hegemonía sobre la sociedad en un momento en que se estaba debilitando. Una de las claves principales para la defensa del *statu quo* económico e ideológico era la creación de marcos primarios de referencia que sirviesen para interpretar de una forma unívoca los problemas sociales. En el presente trabajo tratamos la instauración del código desde la perspectiva del análisis de estos marcos (*frame analysis*).

**Palabras clave:** Hollywood, hegemonía, *frame*, ideología, censura.

## **Laburpena**

Ohiko pentsamoldeak dioenaren aurka, Hollywoodeko Ekoizpen Kodea ez zen Eliza katolikoaren inposizioa izan. Ezarri zuten indarrak ugariagoak eta boteretsuagoak ziren, eta euren xede nagusia gizartearen gain zuten hegemonia –nagusigo hori ahultzen ari zen unean– mantentzea zen. Arazo sozialak modu bakarrean interpretatzeko balioko zuketuen oinarritzko erreferentzia esparruak sortzea zen *statu quo* ekonomiko eta ideologikoaren

<sup>1</sup> Universidad de Sevilla, alfonso.m@rodriguezdeustria.es

defentsarako gako nagusietako bat. Ikerlan honetan, kodearen ezartzea jorratzen dugu esparru hauen (*frame analysis*) analisiaren ikuspegitik.

**Gako-hitzak:** Hollywood, hegemonia, *frame*, ideologia, zentsura.

### **Abstract**

Contrary to conventional wisdom, the Production Code was not an imposition of the Catholic Church. The forces that implanted the code were more numerous and powerful, and its main objective was to maintain its hegemony over society at a time when it was weakening. One of the main keys to the defense of economic and ideological status quo was the creation of primary frameworks that would serve to interpret social problems in a univocal way. In this paper I treat the establishment of the code from the perspective of the analysis of these frames.

**Keywords:** Hollywood, hegemony, frame, ideology, censorship.

## 0. Introducción

En su libro *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*, el filósofo estadounidense Richard J. Berstein (2006: 39) advierte que la llamada “guerra de civilizaciones” es, en realidad, una guerra de mentalidades que atraviesan transversalmente las civilizaciones. La mentalidad es descrita como “una orientación general –una concepción o forma de pensar– que condiciona la manera en la que encaramos, comprendemos y actuamos en el mundo”. A un lado encontramos el fundamentalismo ético, político y religioso, desgraciadamente muy presente y compartido por líderes políticos de distintas civilizaciones que aniquilan personas y poblaciones en nombre de su Dios y de su convicción de estar haciendo el bien y luchando contra el mal. A otro lado encontramos lo que Berstein, de tradición filosófica pragmática, denomina “falibilismo”, es decir, la conciencia de que nuestras convicciones no son argumento suficiente para considerarnos en posesión de la verdad, y de que siempre están sujetas a debate y revisión.

Según el autor, la mentalidad política fundamentalista usa el maniqueísmo ético y religioso para interpretar el mundo según sus intereses, en términos absolutos, y así justificar, entre otras cosas, políticas de destrucción total del “enemigo”. Estas políticas suelen esconder la rapiña sobre los recursos o la creación de chivos expiatorios.

El exponente público de esta mentalidad que mayor trascendencia ha tenido en el siglo XXI en Occidente es George. W. Bush, cuando en su discurso del 16 de septiembre de 2001, cinco días después del atentado contra las Torres Gemelas y el Pentágono, anunció una necesaria “Cruzada contra el terror”. La declaración fue realizada en términos morales, no en términos políticos: “Ésta es una nueva clase de mal”. Su conocida máxima “o estás con nosotros o contra nosotros” es el sumun de este tipo de mentalidad.

Berstein (2006: 31) certifica la larga tradición estadounidense en ambos tipos de mentalidades con estas palabras: “Necesitamos sondear la mentalidad que divide al mundo con tanta precisión entre las fuerzas del mal y las fuerzas del bien, comprender sus causas y su atractivo. Ello se debe a que ésta es una perspectiva que está muy diseminada en la cultura norteamericana, desde Hollywood hasta Washington, aunque tiene una historia mucho más larga, que llega hasta las formas más antiguas de gnosticismo y maniqueísmo”.

El presente artículo es una pequeña aportación al sondeo de una mentalidad tan extendida, centrándonos precisamente en Hollywood, sin duda el mayor centro de difusión cultural, en términos de alcance, que ha conocido la humanidad. En la historia de Hollywood encontramos un momento clave para comprender la enorme expansión de la mentalidad maniquea a lo largo y ancho de la sociedad estadounidense, y del resto del mundo que consume sus productos audiovisuales: el Código de Producción de 1930, también conocido como Código Hays.

En primer lugar analizaremos la imposición del código desde un punto de vista histórico, y desgranaremos la importancia del mismo utilizando los conceptos de hegemonía y de marco de referencia (*frame*). Seguidamente nos adentraremos en los contenidos del mismo, para esbozar la representación del mundo que se prohibió y la que se promovió, prestando especial atención a la mentalidad maniquea. Comprobaremos que, en términos generales y tomando prestada la terminología usada por

Karl Popper para las sociedades, la representación del mundo que se prohibió conculca con una mentalidad abierta, y la presentación que se promovió conculca con una mentalidad cerrada, maniquea, o fundamentalista. Finalmente describiremos la cosmovisión resultante del cercenamiento de la pluralidad de representaciones de la sociedad estadounidense de los años 30. Cosmovisión política, social y moral promovida por los dueños de la Industria de Hollywood y por las entidades públicas y privadas que tuvieron suficiente poder para ejercer presión sobre éstos.

## 1. La hegemonía y el marco

El concepto de hegemonía se refiere al hecho de que un conjunto de ideas, actitudes y prácticas se vuelven tan dominantes que olvidamos que están enraizadas en el ejercicio del poder, y que podríamos hacer uso de otras elecciones. Las ideas, actitudes y prácticas hegemónicas aparecen como la encarnación del “sentido común”, y el resto de ideas se presenta como potencialmente amenazantes para la sociedad y el “buen sentido” (Phillips, 2007: 151). “La clase dominante, que detenta el poder político institucionalizado, difunde, a través de los instrumentos de la información directa o mediata, una concepción del mundo unitaria que legitima su propio dominio, presentándolo como natural, necesario, para el interés de todos. Esta ideología compartida sirve de fundamentación a un bloque de fuerzas sociales sobre las que la clase dominante ejerce, por lo tanto, una dirección no sólo política sino intelectual y moral, cultural en sentido lato: una hegemonía precisamente” (Bobbio y Matteucci, 1981: 773).

La primera característica de la hegemonía es que no es absoluta. Siempre quedan resquicios para el pensamiento y las corrientes contra-hegemónicas. De hecho, uno de los movimientos más inteligentes de la corriente hegemónica, en pos de su propia perpetuación, es la asimilación de las corrientes contrarias. Esto nos conduce a una segunda característica, que la hegemonía no es estática sino dinámica. A la vez que ejerce de fuerza modeladora de la sociedad, se adapta a las transformaciones emanadas de ésta, siempre que no pongan en peligro la posición de la clase dominante.

Una tercera característica es que la hegemonía está participada por distintos grupos sociales. En el caso que nos ocupa comprobaremos que el Código Hays, un instrumento de propagación de la mentalidad hegemónica, fue instaurado gracias al concierto de grupos religiosos, políticos y económicos.

Finalmente, la cuarta característica que mencionaremos es que la hegemonía se basa en premisas, no en argumentos. En otras palabras, la creación de hegemonía ideológica se basa y asienta en la capacidad de influir sobre aspecto cognitivo de las personas, no en el aspecto racional. Las entidades creadoras de hegemonía se interesan más por las estructuras mentales que por los contenidos mentales, más por la forma en que la mente crea los pensamientos que por los pensamientos creados, más por cómo piensa la gente que en lo que la gente piensa. Obviamente el primer paso controla el segundo. Así que el mayor triunfo de la hegemonía consiste en “enseñar” a “la gente” a “pensar”. Y el mayor fracaso es que las personas tengan el control sobre su propio proceso de creación de pensamientos, y sean capaces de crear pensamientos propios para debatir y rebatir contenidos éticos, políticos y sociales. Por ello, una de las tareas preferentes de los órganos que instituyen la hegemonía cultural

es la creación de un marco sobre los límites del sentido común, fuera del cual, el simple planteamiento de una idea es percibido como una amenaza (Lakoff, 2007).

La instauración y el mantenimiento de la hegemonía cultural e ideológica pasa entonces por la creación e imposición a la sociedad de un marco de lo posible, de lo pensable. Un marco o un conjunto de marcos que, dentro de las cabezas de las personas, acoja e interprete los hechos según sus propias reglas y límites. Lo que Erving Goffman llama un “marco de referencia primario”<sup>2</sup>.

La mayoría de los marcos de referencia primarios “parecen no tener una forma articulada visible, aportando sólo una tradición de comprensión, un enfoque, una perspectiva. Sin embargo, cualquiera que sea su grado de organización, todo marco de referencia primario permite a su usuario situar, percibir, identificar y etiquetar un número aparentemente infinito de sucesos concretos definidos en sus términos” (Goffman, 2006: 23).

Si la tarea de las fuerzas hegemónicas es la definición de los límites del sentido común, de los límites de lo pensable, la herramienta es la creación de un marco general de referencia primario, según el cual la población interprete como natural, deseable e ineludible el orden establecido en la sociedad por las mismas fuerzas. Desde este punto de vista el mejor discurso es aquel que no se reduce a su propio contenido, sino que además establece el marco en que debe ser interpretado. De hecho, mucho más importante que el discurso es el marco que se invoca a través del mismo (Lakoff, 2007). Por ejemplo, si lanzamos la siguiente frase a un auditorio: “Estados Unidos perdió la guerra de Vietnam”, la mayoría de las personas estarían aparentemente de acuerdo con ella. La razón es que la frase crea su propio marco interpretativo, a saber, que la guerra se gana o se pierde en función de los objetivos militares planteados por Estados Unidos (la ocupación militar del país). Como no se consiguieron esos objetivos, la guerra se perdió. ¿Qué pasaría si comparásemos el número de víctimas humanas o el número de hectáreas arrasadas por las llamas? Estaríamos creando un marco dentro del cual Estados Unidos gana la guerra y Vietnam la pierde.

El sistema educativo, las instituciones religiosas y los medios de comunicación son los cauces habituales por los cuales el poder se comunica con la población. La creación del marco tiene por fuerza que basarse en el control directo o indirecto de la forma y contenidos de esta comunicación. “The hegemonic ideology will be complex for a deeper structural reason as well. The dominant economic class does not, for the most part, produce and disseminate ideology directly. That task is left to writers and journalist, producers and teachers, bureaucrats and artist organized for production within the cultural apparatus as a whole -the schools and mass media as a whole...” (Gitlin, 2003: 254).

Ritos, cuentos, parábolas, piezas teatrales y finalmente películas representan interacciones sociales prediseñadas en contextos también prediseñados. El relato es, ontológica y filogenéticamente, la primera forma de interpretar el mundo. La narración oral es lógicamente la primera y mejor forma de creación de marcos primarios. Por ello el control de los relatos es tarea primordial para el poder, por ello en *La República* de Platón los filósofos dirigentes controlarían el discurso de los poetas, y los

---

<sup>2</sup> *Frame* es un concepto complejo y polisémico, véase por ejemplo el texto de Miceviciute, “Frame periódico: un concepto puente entre la Psicología, la Sociología y la Lingüística”, 2013. “Marco de referencia primario” o “marco general de referencia” nos sirve como diferenciador frente a otros sentidos.

expulsarían de la ciudad si no se atenían a sus indicaciones. En opinión de Platón sólo la élite de filósofos debía tener el poder de interpretar el mundo, de definir la realidad.

Según Berger y Luckmann (1991: 149), “la realidad se define socialmente, pero las definiciones siempre se *encarnan*, vale decir, los individuos y los grupos de individuos concretos sirven como definidores de la realidad. Para comprender en un momento dado el estado del universo construido socialmente o los cambios que sufre con el tiempo, es necesario comprender la organización social que permite a los definidores efectuar sus definiciones. Expresándonos más burdamente, resulta esencial seguir formulando preguntas sobre las conceptualizaciones históricamente disponibles de la realidad, desde el “¿Qué?” abstracto hasta el “¿Quién lo dice?” sociológicamente concreto”. Si una vez dentro del ámbito de los medios de comunicación, concretamos en el relato audiovisual y nos preguntamos “¿Quién lo dice?”, la respuesta es más que obvia.

La industria cinematográfica estadounidense, establecida en Hollywood desde la primera década del siglo XX, se convirtió en seguida, y gracias a la doble devastación sufrida en Europa por las dos guerras mundiales, en la mayor fábrica de relatos que ha conocido la humanidad. Una industria concentrada y centralizada donde, como veremos, las ideas de un determinado grupo se convierten en las únicas ideas representables. En otras palabras, los dueños de la industria son quienes deciden qué ideas aparecen en sus productos (Marx había formulado la teoría general en *La ideología alemana*: “las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época”).

Las estadísticas son abrumadoras. El porcentaje de acaparamiento de las películas de Hollywood sobre la proyección cinematográfica mundial oscila actualmente entre el 40% y el 90%. Desde 1915 no ha habido industria cinematográfica que haya conseguido hacerle sombra, ni siquiera Francia, Alemania, el Reino Unido o Italia dentro de sus propias fronteras. “Por ejemplo, en el Reino Unido la proporción de películas de Hollywood con respecto al total pasó de 95 por ciento en 1925 a 81 por ciento en 1928, y a 65 por ciento en 1937. En Francia, los porcentajes respectivos fueron: 70, 63 y 45” (Sánchez Ruiz, 2003: 27). En 1985 el 41% de las entradas de cine compradas en Europa Occidental fueron a las arcas estadounidenses, diez años después el porcentaje había ascendido al 75% (Miller *et al.*, 2005: 19). En el caso de España, la cuota de mercado del cine estadounidense se mantiene actualmente alrededor del 70% de la recaudación total. Aunque en 2012 bajó al 59,53%, gracias a las películas *Lo imposible* y *Las aventuras de Tadeo Jones*, en 2013 volvió al 69,28%<sup>3</sup>.

Lo que llamamos *mainstream* o corriente principal de la industria de Hollywood, y por ende de casi todo el mundo, es el resultado de un proceso histórico no exento de luchas, alineamientos, purgas, imposiciones y fisuras. Uno de los momentos clave se vivió entre los años 1930 y 1934. Es decir, los años que van desde la adopción formal del Código Hays hasta su implantación efectiva.

## 2. Contexto histórico y cinematográfico

Las luchas y presiones por controlar los contenidos de la industria cinematográfica son tan viejas como ella misma. Sin embargo, los primeros años 30 llegaban sin

---

<sup>3</sup> <http://www.mcu.es/cine>.

embargo con varias características especiales. Desde el punto de vista intracinematográfico la novedad más importante es que las películas comenzaron a ser habladas. *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*), firmada por Alan Crosland y estrenada el seis de octubre de 1927, es considerada como la primera película totalmente sonora o con el sonido sincronizado. Sobre esta innovación tecnológica se asienta una remodelación total del lenguaje cinematográfico, como el abandono de la sobregesticulación actoral del cine silente, necesaria para expresar claramente las emociones internas de unos personajes mudos. Gracias al uso sincronizado del sonido, los personajes pudieron en adelante expresar las emociones internas, y otras muchas cosas. Las posibilidades expresivas del cine se multiplicaron exponencialmente, convirtiéndolo en un medio de expresión mucho más rico, en cuanto al nivel de información transmitida y en cuanto a los matices posibles de esta información.

Esta expansión de la capacidad expresiva llegó de forma simultánea a la mayor crisis económica que ha vivido Estados Unidos, o al menos las más abrupta. La Primera Guerra Mundial había terminado en 1918, y al desahogo económico y la distensión psicológica y social de los años de posguerra, la llamada década de Jazz, le siguió el Crack del 29 y la posterior Gran Depresión. La alegría de una vida más o menos segura se trocó, en un breve lapso de tiempo, en pobreza y desesperación de grandes capas de la sociedad. Las carreteras se llenaron de cientos de miles de personas que deambulaban de pueblo en pueblo y ciudad en ciudad buscando trabajo. “These two variables -sound and the Depression- created a whole new set of aesthetic demands requiring that the old Formula be placed within a new context” (Roffman y Purdy, 1981: 15).

Aunque apenas fuese mencionada explícitamente, la crisis económica y las consecuencias sociales de la misma se convirtieron, como veremos, en tema central o periférico de un buen número de películas.

### 3. La instauración del Código de Producción Cinematográfica

En 1927, William Hays, presidente de la asociación (*trust*) de productoras de Hollywood (MPPDA, *Motion Picture Production and Distribution of America*<sup>4</sup>), trató de implantar una serie de recomendaciones a tener en cuenta en la filmación de películas. Eran conocidas como los “No y los Tenga cuidado” (*Don't and Be Careful*). Los productores tomaron las recomendaciones como una solución de compromiso de Hays frente a los grupos de presión, con la Iglesia católica a la cabeza, así que no les dieron demasiada importancia.

Ante el fracaso para imponer su criterio en Hollywood, la Iglesia aumentó la presión y amenazó con prohibir sistemáticamente a sus feligreses ir al cine a ver películas inmorales, una práctica ya utilizada discrecionalmente. Los productores, cuya opinión era que la censura, sobre todo en lo referente al sexo y la violencia, era un obstáculo a los beneficios económicos, soportaron la presión respaldados por el éxito en las taquillas.

En 1930 Hays consiguió que la MPPDA adoptara un nuevo código, redactado conjuntamente por el sacerdote jesuita Daniel Lord y por el periodista Martin Quigley.

<sup>4</sup> En 1945 la MPPDA se convirtió en MPPA ya que las leyes antimonopolio obligaron a la industria cinematográfica a desprenderse del control de las salas de proyección.

Se encargó el cumplimiento del mismo a la Comisión de Relaciones con los Estudios (*Studio Relations Committee*), cuyas cabezas visibles eran Jason S. Joy y James Wingate. Sin embargo, Joy y Wingate no consiguieron imponer las disposiciones descritas en el nuevo texto, tal vez porque su visión sobre la aplicación del mismo era demasiado laxa. Will Hays decidió entonces crear una oficina dedicada exclusivamente a la aplicación del código, la *Production Code Administration* o PCA. De forma paralela, se abolió la Junta de Apelación de los Productores (*Producers Appeal Board*), el órgano propio a través del cual los productores desmontaban sistemáticamente todas las propuestas de censura de Joy y Wingate. Era el año 1934, y a partir de ese momento los productores se sometieron. Aceptaron las disposiciones del código, y en pocos meses tomaron la “sana” costumbre de enviar los futuros guiones a la PCA, para así evitar rodar escenas que luego no verían la luz.

Tradicionalmente, la lectura que se ha hecho sobre la imposición del código es la de claudicación de los dueños de la industria ante las presiones y amenazas de boicot de grupos poderosos, como las Iglesias católica y protestante o la Legión de la Decencia. Esta es por ejemplo la difundida interpretación de Gregory Black (1999a: 57): “Lo más increíble de este conflicto fue que la posición de Lord, respaldada por Hays y la Iglesia católica, fue aceptada sin una queja. El motivo por el que los productores aceptaron un código que, si se interpretaba realmente, suprimía la inclusión de importantes temas sociales, políticos y económicos en las películas y convertía a la industria en una defensa del *statu quo*, sigue siendo un misterio. ¿Por qué la industria, en un momento en que disfrutaba de unos ingresos sin precedentes de cien millones por semana, aceptó unas restricciones tan severas sobre el contenido y la forma?”.

La realidad es que Hays y la Iglesia católica se hicieron con el control del código pero no tenían el poder suficiente para imponerlo. Las razones de la aceptación del código, que “convirtieron a Hollywood en un defensor de *statu quo*”, son de un calado mayor que la presión de los grupos religiosos.

En primer lugar hay que recordar que en 1932, tras la llegada de Roosevelt a la presidencia, el Estado Federal estaba a punto de regular los contenidos de Hollywood por su propia cuenta, a través del *Code Authority for the Motion Picture Industry*. Este código quedaba en manos de la *National Recovery Administration*, un órgano creado en el contexto del “New Deal”. Los dueños de la industria se inquietaron ante la idea de que los burócratas del “New Deal” tuviesen poder para decidir sobre los contenidos de las películas. Algo que por supuesto hicieron desde el momento en que Roosevelt llegó al poder.

En segundo lugar hay que recordar que los verdaderos dueños de la industria cinematográfica no eran los productores de Hollywood, sino los banqueros de Nueva York a quienes aquellos debían rendir cuentas. Si Hays consiguió, gracias a la creación de la PCA y la abolición de la Junta de Apelación, que el código fuese tomado en serio, fue porque “the PCA derives its authority from, and ultimately answered to, the board of directors of the MPPDA, the New York bankers and moneymen behind the industry, not the on-site studio executives in Hollywood” (Doherty, 1999: 9).

Tras varios conflictos con productores díscolos como Walter Wanger y las consecuencias llamadas al orden desde la Costa Este, los productores comprendieron que no tenían más remedio que someterse a la PCA. “Bank of America president A. P. Giannini, one of Hollywood’s most powerful financial backers, cemented the new



arrangements by stating flatly that no film would receive financing without prior clearance from the PCA” (Doherty, 1999: 326).

El argumento anticensura de los beneficios en las taquillas no funcionó esta vez. Si los productores sabían de crematística, los banqueros eran expertos en economía. Es más, los banqueros se preocupaban por la historia y los movimientos sociales contemporáneos.

Hay una fecha y un hecho que fue determinante, aunque de forma indirecta, para la adopción del código: la revolución comunista de 1919. Si el final de la Primera Guerra Mundial trajo prosperidad económica para Estados Unidos, para Rusia trajo el comunismo. Un sistema político de planificación de la producción, hacia el que muchas miradas se volvieron cuando el capitalismo demostró su incapacidad para mantener el equilibrio, y lanzó a millones de personas a la calle durante la Gran Depresión. Un sistema que Hollywood criticaba en películas como *Heroes for Sale* (William Wellman, 1933), *The Power and the Glory* (William K. Howard, 1933) y *Little Man, What Now?* (Frank Borzage, 1934).

El resultado es que gracias a un momento histórico que no parecía comprender demasiado bien, la vanguardia censora comandada por el ala conservadora de la Iglesia católica se encontró de repente con el apoyo del *establishment* económico estadounidense, deseoso de frenar las tendencias filocomunistas, y temeroso de que su bondad, poder y liderazgo fuesen cuestionados, aunque fuese en los relatos de ficción. El puesto de mayor poder censorio y decisorio recayó en el católico radical y antisemita Josep Breen, alguien a quien no le gustaban ni los “judíos”, ni los jóvenes (“casi todos bobos, imbéciles y estúpidos”), ni muchas otras cosas (Black, 1999b: 28).

La visible cruzada moral (y política) que encabezaba Breen escondía una menos visible cruzada ideológica y económica. Pero ni él mismo era al principio consciente de esta situación: Durante los primeros años al frente de la PCA tuvo que ser aleccionado por Hays, ya que su aplicación del código se ceñía a la letra del mismo, y era casi exclusivamente moral. Breen tuvo que aprender el espíritu del código, mucho más importante que la letra.

En 1966, el código fue abandonado y sustituido por el actual sistema de catalogación de las películas por edades, un sistema de acceso a los contenidos, más que de control de los mismos. En otras palabras, un sistema de mentalidad abierta. En cualquier caso, treinta años fueron suficientes para conformar, junto con otras influencias que marchaban en el mismo sentido, las mentalidades de millones de personas, a través del instrumento de comunicación más potente hasta la implantación masiva de la televisión.

#### 4. Ética y política

El núcleo del código, y la cabeza de puente que trajo consigo el desembarco de los grupos de presión sobre el contenido de las películas, fue obviamente la moral. Los moralistas señalaban, no sin cierta razón, el peligro de que los miembros más influenciables de la sociedad imitasen unos comportamientos considerados detestables.

El código parte en su preámbulo de la consideración del cine como el arte más difundido entre la población, y por ello el arte en el que más responsabilidad recae a

la hora de afectar a las personas más influenciables. En efecto, ya que las películas están al alcance de personas de toda condición (“mature, immature, developed, undeveloped, law abiding, criminal”. *Reasons Supporting the Preamble of the Code*, III), el grado de permisividad tolerable no puede ser tan alto como en otras manifestaciones culturales reservadas a una minoría selecta y formada, como los libros o las piezas teatrales. El tipo de mentalidad fundamentalista de los redactores y promotores del código se pone de manifiesto en su insistencia sobre la nefasta influencia que el cine podía ejercer sobre “the immature, the young or the criminal classes” (*Reasons Underlying the Particular Applications*, III, II, Sex). Una gran parte de las personas adultas era inmadura, según ellos, y qué decir de su creencia en la supuesta existencia de “clases criminales”.

Entre las disposiciones morales del código, encontramos que, en general, las películas debían evitar todo tipo de sordidez, temas “escabrosos” como las relaciones extra-matrimoniales, el aborto o las relaciones interraciales. Debían evitar estimular las bajas pasiones, las escenas de parto o el abuso de alcohol; debían respetar la santidad del matrimonio y no ridiculizar la religión ni a sus ministros. Quedaba totalmente prohibida la vulgaridad, la obscenidad, la blasfemia, la irreverencia, los desnudos y los bailes insinuantes (*Particular Applications I-XII*). Aunque no se mencionara de forma explícita, la homosexualidad quedaba por supuesto desterrada de las pantallas. A partir de 1934 era imposible estrenar películas como:

*Madam Satan* (1930), de Cecil B. DeMille, donde una abnegada esposa trama un plan para recuperar a su marido infiel: se hace pasar por una voluptuosa mujer enmascarada para seducir a su marido y mostrarle que ella puede ofrecerle lo que busca fuera de casa.

*El signo de la Cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932), también de DeMille, donde las bajas pasiones son constantemente estimuladas. Hay una escena en el circo romano, por ejemplo, donde una esclava cristiana, desnuda y atada a un palo, es dejada a merced de un gorila cuyo interés por la mujer es netamente sexual.

*Secuestro* (*The Story of Temple Drake*, 1933), de Stephen Roberts, donde la joven y díscola protagonista, nieta de un honorable juez, es violada por un matón, y tras la experiencia decide libremente abandonar el hogar y vivir con él. La brutalidad y potencia sexual del hampón ejercen sobre ella una atracción irresistible, hasta que éste comete el error de querer retenerla por la fuerza y acaba muerto.

*Call Her Savage* (1932), de John Francis Dillon, donde una mujer casada mantiene una duradera relación extramatrimonial con un indio americano. De esta secreta relación nace una niña, a la que desde la infancia “no le cae bien su [supuesto] padre”. La joven protagonista, interpretada por la sugerente Clara Bow, se quita en un momento dado el sujetador para curar las heridas que ha provocado ella misma, a latigazos, a su amigo mestizo. En la siguiente escena juega con el enorme perro de la familia, revolcándose por el suelo, hasta que su padre y le recrimina su poco decorosa actitud.

*A salvo en el infierno* (*Safe in Hell*, 1932), de William Wellman, donde la protagonista, que trabaja como prostituta debido a la pobreza y las malas influencias, decide no volver a probar el alcohol cuando su antiguo novio regresa tras varios años de ausencia y se casa con ella. La razón de tal decisión es que, como presenciamos, cuando bebe alcohol emerge la parte de su personalidad más crápula.

La exigencia moral básica desde el punto de vista narrativo era que el bien debía triunfar siempre. Esto era indiscutible. Sin embargo las divergencias nacían cuando la trama de la película se deleitaba excesivamente en el disfrute de los placeres que otorgaba la mala vida. Este era el recurso utilizado en las películas de gánsteres: setenta minutos de beneficios y placeres obtenidos gracias a las actividades delictivas, y cinco minutos finales donde se dejaba claro que “el crimen no compensa”. Este breve final en que las cosas vuelven a su sitio, en opinión de los moralistas críticos, no reparaba el daño causado a los influenciables espectadores.

Por otra parte, la conducta moral de los personajes, así como sus opiniones, debían reflejarse con claridad. Los personajes buenos debían ser interpretados por las estrellas y no por secundarios, y “cada película debía contener una lección moral clara y severa que mostrara el sufrimiento, el castigo y la regeneración”. “No se puede dejar a la discreción de una mente inmadura la decisión sobre si los personajes han actuado bien o mal”, afirmaba el censor jefe de la PCA Joseph Breen (Black, 1999a: 191). Según el código, la audiencia debía estar segura de que de que el mal es lo equivocado y el bien lo correcto (“That throughout, the audience feels sure that evil is wrong and good is right”. *Reasons Underlying the General Principles*, I, 2, b).

Una de las principales consecuencias de esta insistencia en señalar que el “bien era lo correcto” fue que las *zonas grises* acabaron desapareciendo. Aparentemente, para Joseph Breen, la mayor parte del público que acudía a los cines era incapaz de asimilar que las personas no somos por nacimiento o definición buenas ni malas, o que somos las dos cosas a la vez. La obligación de presentar el mal como absolutamente indeseable y el bien como absolutamente deseable (aunque no hubo forma de encubrir que hacer el bien era mortalmente aburrido), junto con la necesidad de hacerlo para gente “inmadura o poco desarrollada”, instauró en Hollywood un sistema de representación moral absolutamente maniqueo. No bastaba con que el malo acabase muriendo, debía arruinar todo lo que tocaba, traicionar a los amigos y desconocer el amor. Encarnaría el mal absoluto, y no debía gozar, o al menos no debía gozar demasiado, el fruto de sus maldades. La redención del comportamiento malvado sólo era posible gracias a la muerte (*Waterloo Bridge*, James Whale, 1931), o a la mayor de las desgracias, como la pérdida de un hijo (*Three on a Match*, Mervyn LeRoy, 1932).

La mentalidad maniquea debía imponerse, aun en detrimento de la calidad narrativa y las descripciones realistas del mundo y las personas.

Pero además de las disposiciones morales, el código incluía una buena batería de normas sobre la representación de lo correctamente político en las películas. Por ejemplo, estaba prohibido tratar la esclavitud de las personas blancas (no había problema con el resto de colores de piel) y el tráfico de drogas; prohibido también retratar la corrupción en los gobernantes, o representar a las Cortes de Justicia como injustas o corruptas. Se permitía la descripción de un caso particular, un juez corrupto, pero nunca poner en duda la idoneidad del sistema jurídico en general. Con el resto de instituciones sucedía otro tanto, se permitía retratar a un político o a un policía corrupto, pero siempre debía ser meridiano que se trataba de un caso personal y aislado, y jamás dar a entender que la corrupción era de mayor envergadura, ni provocar desconfianza sobre la institución.

Traduciendo las disposiciones políticas del código a los términos de creación de marcos primarios, el resultado es que era preciso imponer el marco de las manzanas podridas (“bad [or rotten] apples”): El sistema político no es corrupto, ni permite, ni por supuesto fomenta, la corrupción en su seno. Los casos de corrupción y el mal funcionamiento del sistema, que causa crisis como la de 1929, son debidos únicamente a manzanas podridas que se han colado en la cesta. Este es el marco propuesto en la película *The Washington Masquerade* (Charles Brabin, 1932) para defender la postura del presidente Herbert Hoover: He is “really an okay guy who’s been betrayed by a few rotten apples” (Roffman y Purdy, 1981: 57).

El marco fue efectivamente impuesto. Desgraciadamente, es uno de los marcos más utilizados en la comunicación política. Bernstein, por ejemplo, cita el argumento de las manzanas podridas en el caso de las torturas en las prisiones de Guantánamo y Abu Ghraib: “¿Por qué sucedió esto? ¿Por qué Bush y sus cohortes se mostraron tan reacios a enfrentar este mal ostensible? Por supuesto hay razones políticas para minimizar su importancia, para considerarlo parte de las acciones de unas pocas «manzanas podridas»” (2006: 167). El argumento encaja en un marco muy antiguo que se construyó en parte gracias a las representaciones hollywoodienses de la política, aquéllas que promovía el código. La bondad e idoneidad de las instituciones, incluido el ejército, estaba fuera de toda duda y discusión. Un ejército no bondadoso, que no luchase por la paz y la democracia, era de hecho, *impensable*.

Un sistema político, denominado democracia liberal, en manos de una oligarquía económica con intereses distintos a los del resto de la ciudadanía, era absolutamente *impensable*, fuera de lo que en-marca el sentido común.

## 5. Ideología y economía

A veces, la clave para comprender los objetivos de la censura se encuentra más en el espíritu que la inspira que en la letra que la expresa. Es el caso del Código de Producción de Hollywood. Daniel Lord, su principal redactor, tenía muy clara esta diferencia: “Lo que alarmó a Lord no fueron las películas de 1931, sino los proyectos para 1932. Le inquietaba profundamente, dijo a Hays, ver que la industria se interesaba tanto por los problemas sociales. Lord opinaba que la mayoría de las películas del año anterior podían arreglarse eliminando una o dos escenas. Pero ahora el problema era la idea que se ocultaba detrás de las películas, ya que éstas reflejaban una “filosofía de vida”. Guión tras guión, encontró debates sobre “la moralidad, el divorcio, el amor libre, niños no nacidos, relaciones extra-matrimoniales, leyes aplicables a unos y no a otros, la relación del sexo con la religión y también el matrimonio y sus efectos en la libertad de la mujer”. Igualmente peligrosas eran las películas en las que se “desafiaba la ley” y se reflejaba la rebelión juvenil contra la autoridad” (Black, 1999a: 74).

El problema para Lord era la idea que se ocultaba tras las películas, la “filosofía de vida”, en otras palabras, la ideología que subyacía a las mismas. Una ideología según la cual se consideraba oportuno *debatir* sobre los problemas sociales. Insistimos, no una ideología que *representaba* problemas sociales (que también, y a veces de forma morbosa por puro beneficio económico), sino que *debatía* sobre los mismos. Se hace la apreciación ya que el gusto por el debate es una de las características

principales de la mentalidad abierta, del falibilismo y del pragmatismo. La mentalidad que no cree en los absolutos, y que apuesta por el debate de los casos concretos y la continua revisión de las propias creencias.

Lord debió sin duda sentirse muy alarmado por películas como *Tres vidas de mujer* (Three on a Match, 1932), donde una mujer recorre el sendero desde el éxito hacia la decadencia y el alcoholismo; o por la famosa *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks y Richard Rosson 1932), basada en la vida del Al Capone; o *La Venus rubia* (Blonde Venus, Josef von Sternberg, 1932), donde Marlen Dietrich se busca un amante que pague el tratamiento de su marido enfermo y luego acaba prostituyéndose. También le alarmaría ver *Soy un fugitivo* (I Am A Fugitive From a Chaing Gang, Mervyn LeRoy, 1932), basada en una historia escrita por Robert E. Burns, donde relata cómo es condenado injustamente a prisión y torturado hasta que consigue escapar y rehacer su vida en otro Estado de la Unión. Años después, siendo un empresario de éxito, el Estado sureño donde estuvo preso (Georgia) le ofrece presentarse a juicio para ser absuelto y limpiar su historial de antecedentes. Pero el juez le condena al mismo presidio con una pena agravada por haberse fugado, y el protagonista vuelve a ser torturado, esta vez con más saña, hasta que consigue escaparse de nuevo para vivir como un animal, robando para comer.

Pero lo que vino después le dejaría a Lord totalmente pasmado. Más allá de problemas sociales como la pobreza y sus derivados, la prostitución, o la delincuencia, la abundancia de películas que socavaban los cimientos de la autoridad era inusitada.

En *Carita de Ángel* (Baby Face, Alfred E. Green, 1933), Barbara Stanwyck consigue ascender en el escalafón social utilizando su cuerpo y el sexo como instrumento.

*Gloria y hambre* (Heroes for Sale, 1933), de William Wellman, retrata las desventuras de un héroe de la Primera Guerra Mundial, enganchado a la morfina por culpa de las heridas recibidas. Tras descubrirse su adicción es despedido del trabajo y condenado al ostracismo, la prisión y el hambre.

*Wild Boys of the Road* (1933), también de Wellman, relata la historia de dos chicos que deciden dejar de ser una carga para sus empobrecidos padres, y se echan a vivir a la carretera, donde conviven con otras pandillas de jóvenes. El grupo de adolescentes es expulsado de los pueblos y dispersado por la policía a golpes, entre otras calamidades.

En *El despertar de una nación* (Gabriel Over The White House, 1933), de Gregory LaCava, un presidente de los Estados Unidos corrupto y al servicio del poder económico, es inspirado por el Arcángel para tomar las riendas del destino de la nación, entronizándose como benevolente dictador que suspende las funciones del Congreso. El resultado es tan esperanzador, y el “renacido” presidente tan persuasivo, que se encuentra personalmente con un “ejército de desempleados” que marcha sobre Washington y lo convierte en un ejército de trabajadores al servicio del Estado.

*Mercaderes de la muerte* (The President Vanishes, William Wellman, 1934) retrata un histórico caso de corrupción al más alto nivel: La presión ejercida por un lobby (compuesto por un banquero, un industrial de armamento, un juez, un magnate de la prensa...) sobre el presidente de los Estados Unidos para que éste haga participar al país en una guerra europea. Las similitudes con el *Committee on Public Information*

o *Creel Committee*, que lanzó una enorme campaña de propaganda a favor de la entrada del país en la Primera Guerra Mundial, no pasaron desapercibidas.

Aunque el código no dictaminase nada en cuanto a la representación de la pobreza, la explotación, o las consecuencias de la misma, el espíritu estaba bien claro: no volveremos a ver una película financiada por los magnates de Nueva York donde los obreros de una fábrica hagan una huelga justa. De hecho la representación de huelgas y movimientos de masas generaban una gran tensión y nerviosismo entre los censores. Una famosa y reciente película del realizador Sergei M. Eisenstein se titulaba precisamente *La Huelga* (Stachka, 1925). Y el fantasma que encarnaban las películas de Eisenstein, el fantasma del comunismo, era uno de los que se deseaba conjurar a través del espíritu del código.

Las huelgas y los problemas de distribución económica fueron totalmente abolidos de la pantalla, de igual forma que los movimientos incontrolados de masas. *La locura del dólar* (American Madness, Frank Capra, 1932), *El despertar de una nación* (Gabriel Over The White House, 1933), *Esclavos de la tierra* (Cabin in the Cotton, Michael Curtiz, 1932), son títulos que no volverán a repetirse. Prueba de ello es *Infierno negro* (Black Fury, Michael Curtiz, 1935), de año siguiente a la implantación efectiva del código: aquí los obreros son conducidos a la huelga por una perversa fuerza externa (una empresa de policía privada), no por las condiciones laborales (los obreros viven en casas adosadas con porche cubierto donde fuman relajadamente en pipa tras la dura jornada de trabajo). La película termina con el benevolente y paternal dueño de la fábrica restaurando la hermandad perdida con los obreros.

Se acabaron películas como *Skyscraper Souls* (Edgar Selwyn, 1932) o *The Match King* (Howard Bretherton y William Keighley, 1932), que retratan al magnate capitalista como una persona capaz de cometer las mayores vilezas por el éxito y el dinero. Una forma de presentar al hombre de negocios que por cierto, era impensable en la década anterior, en la que estos personajes son lo que traen la riqueza al país (Doherty, 1999: 58).

En *Employees' Entrance* (Roy Del Ruth, 1933), protagonizada como las dos anteriores por Warren William, el ejecutivo sin escrúpulos y tiránico es el único que sabe desenvolverse en la selva capitalista. Y más en una selva capitalista en crisis, como explícitamente representa la película. En esta ocasión la luz no es tan desfavorable, a pesar de que el “tiburón” da trabajo a una hermosa joven a cambio de sexo, no duda en arruinar a un industrial que se ha retrasado en una entrega, y amenaza a su secretaria con despedirla si no devuelve un traje que ha comprado en la competencia.

El éxito de los censores en la aplicación del espíritu del código fue rotundo: “Los informes de la PCA correspondientes al periodo 1935-1940 son reveladores. En 1935, Breen le dijo a Hays que 122 películas –el 23,5% de la producción total de Hollywood– pertenecían a la denominada “categoría social”. El año siguiente la cifra se había reducido a 104 –el 19,4%– y, mientras Breen seguía invocando la “política de la industria”, las cifras continuaban bajando. En 1938, informó con orgullo de que sólo el 12,4% de la producción abordaba cuestiones sociales, y en 1939, un mero 9,2% –54 películas– se consideró portador de algún mensaje social. En 1941, Hays, ante una comisión de investigación del Senado, afirmó que menos

del 5% de las películas de Hollywood trataban temas sociales o políticos” (Black, 1999a: 310).

La conclusión de la reforma ideológica llevada a cabo por el código es que el sistema socioeconómico capitalista contemporáneo era el mejor de los posibles, a pesar de las crisis. Los poderosos (obispos, jueces, políticos, policías, militares, clase alta empresarial) son buenos, aunque haya algunos garbanos negros o manzanas podridas que siempre se llevan su castigo ejemplar. El orden social, político y económico que proponen y mantienen es el mejor existente. El sistema es la luz, fuera del sistema reina la oscuridad, el caos y la maldad.

Las clases altas son casi siempre educadas, decentes y bellas, mientras que las clases bajas son de sentimientos básicos, fácilmente influenciables y feas, potencialmente criminales e inmaduras. Las virtudes de las primeras son la sabiduría, la bondad, la organización, la honestidad y las dotes de mando. Las virtudes de la segunda son la confianza y la obediencia. Ambas comparten el gusto por el trabajo y un inquebrantable sentido del deber. El crimen es siempre el resultado de la maldad intrínseca de algunas personas. No existe otra posible explicación. La pobreza es culpa del que la sufre, no de un sistema plagado de oportunidades para las personas decididas y trabajadoras.

La naturaleza de las mujeres es ser pasivas y objetos de deseo. Etcétera.

## **6. Conclusión: La cosmovisión hegemónica**

Si algo diferencia a la humana del resto de especies es que es un animal simbólico. No es sólo que se comunique a través de símbolos, es que se construye como especie gracias a este universo creado por el lenguaje. Es clásico el ejemplo de los esquimales y su docena de palabras para referirse a los diferentes estados o tipos de nieve. Donde una persona occidental ve un paisaje de hielo y nieve, una esquimal reconoce distintos matices, y tiene un lenguaje para nombrarlos. Su entorno social le ha enseñado desde la infancia a diferenciar los tipos de nieve, y la palabra con la cual se identifica cada uno de ellos ha aportado una ayuda fundamental en este aprendizaje.

Si trasladamos el ejemplo al terreno de la moral nos encontraremos con una persona que ve un paisaje de bien y mal, y con otra que reconoce distintos matices entre ellos. Una de las claves sigue siendo que ésta persona tiene un lenguaje fundamentado en la experiencia para nombrarlos. Pero si este lenguaje desaparece, si estas definiciones dejan de existir o nadie las enseña, las siguientes generaciones aprenderán exclusivamente el lenguaje maniqueo del bien y el mal absolutos, y tendrán mentalidades tendentes al fundamentalismo.

Ante una situación de crisis que hizo tambalearse el sistema, los poderes económico, político y religioso, ramas de un mismo tronco, se pusieron de acuerdo para crear un marco fuera del cual ningún relato tendría sentido. Escuelas, medios de comunicación y púlpitos, los principales agentes creadores del universo simbólico, redoblaron sus esfuerzos en la consolidación de un marco general de referencia cuyas líneas directrices eran:

1. La *naturalidad* de la economía capitalista, basada en la propiedad privada y la libre empresa.
2. La política del liderazgo personal. Es decir, nula atención a las estructuras políticas y sociales.
3. La antropología de la competición y el individualismo.
4. La familia patriarcal y nuclear, y el amor heterosexual y heteronormativo son los pilares de la sociedad. Esta institución es sagrada y no deben existir desviaciones de la norma.
5. La moral, estrecha y maniquea, de absolutos.
6. Confianza total en las instituciones políticas y económicas y en las personas que las encarnan.
7. La comunidad o el pueblo es sólo masa, incapaz de decisiones y movimientos autónomos, únicamente capacitada para seguir a sus líderes.
8. Los problemas sociales son problemas personales, no estructurales. Por ejemplo, el crimen es siempre un problema moral, no un problema social provocado ocasionalmente por la pobreza.

La mentalidad retroalimentada por este marco es binaria, de opuestos, confiada, poco propensa al análisis, a la crítica, al debate y a poner en duda sus propios supuestos. Es una mentalidad que carece de herramientas para interpretar y evaluar realidades complejas, cerrada, tendente al absolutismo, al maniqueísmo y al fundamentalismo. Es más fácil dilucidar que medir el papel jugado por el Código Hays en la extensión de esta mentalidad, pero si hacemos caso de las estadísticas que Breen ofrecía a Hays, su influencia fue devastadora.

### Referencias bibliográficas

- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1991). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERNSTEIN, Richard J. (2006). *El abuso del mal. La corrupción de la política y la religión desde el 11/9*. Buenos Aires: katz.
- BLACK, Gregory. D. (1999a). *Hollywood censurado*. Madrid: Cambridge University Press.
- BLACK, Gregory. D. (1999b). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.
- BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola (1981). *Diccionario de Política*. Madrid: Siglo XXI.



- DOHERTY, Thomas (1999). *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. Nueva York: Columbia University Press.
- GITLIN, Todd. (2003). *The Whole World is Watching. Mass Media in the Making and Unmaking of the New Left*. Berkeley: University of California Press.
- GOFFMAN, Erving (2006). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: CIS.
- LAKOFF, George (2007). *No pienses en un elefante. lenguaje y debate político*. Madrid: Complutense.
- PHILLIPS, Patrick (2007). Spectator, audience and response. En. NELMES, Jill (Ed). *Introduction to Film Studies*, pp. 143-172. Londres: Routledge.
- POPPER, Karl (1994). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Barcelona: Paidós.
- MAINER, Carmen (2013). El Cine Norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939). *Fotocinema, Revista Científica de Cine y Fotografía*, nº 6, pp. 171-200.
- MICEVICIUTE, Jurate (2013). Frame periodístico. un concepto puente entre la Psicología, la Sociología y la Lingüística. *Zer*, vol. 18, nº 35, pp. 71-96.
- MILLER, Toby *et al.* (2005). *El nuevo Hollywood. Del imperialismo cultural a las leyes de marketing*. Barcelona: Paidós.
- ROFFMAN, Peter; PURDY, Jim (1981). *The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair, and Politics from the Depression to the Fifties*. Indiana University Press – Bloomington.
- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique E. (2003). *Hollywood y su hegemonía planetaria. Una aproximación histórico-estructural*. Guadalajara, nº 28 de la Colección de Babel de la Revista Universidad de Guadalajara.
- SÁDABA, Teresa (2008). *Framing. el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo-medios*. Buenos Aires: La Crujía.