

Game of Thrones, The non-canon of the Hays Code's

Juego de Tronos, el anticanon del Código Hays

Matías López Iglesias

Universidad Europea Miguel de Cervantes.

Abstract

In this paper, we aesthetically analyze how the TV series Game of Thrones deals with crimes, sexuality, religion along with other topics. The methodology consists of the referenced contrast of the series confronting it in the Hays Code. The story telling is first and foremost a production value for the Hollywood industry. First obligation is to be entertained. No matter how morally the characters are reprehensible, they fulfill a nar-rative function above established paradigms. The morality of the Pre-Code sought to discern good and evil is blurred by being contrasted with the current panorama of tele-vision. Game of Thrones deals with controversial issues in order to seduce the audi-ence in order to create a televised canon.

Keywords: canon, Hays Code, violence, sex, series, Television

Introducción

Paul Schrader defiende en su artículo Canon Fodder (Schrader 2006, 34) la necesidad de valor del canon en función de la originalidad de la obra. Sugiere un análisis de elementos estéticos confrontándolos con lo anteriormente establecido.

En este capítulo se coteja la obra audiovisual Game of Thrones, (Juego de Tronos, Weiss y Benioff. HBO, 2011-2019), con el Código Hays de 1930. Se ha seleccionado esta serie, tam-bién conocida como GOT por sus siglas del título original en inglés, Game of Thrones, dado que es una de las más vistas y exitosas de los últimos años. Una muestra de ello son los 59 premios Emmy conseguidos. Sus 73 capítulos, de contrastada calidad cinematográfica, han establecido un antes y un después en el panorama. Pero, ¿se puede considerar que esta serie es un canon actual del mundo televisivo?

Las cadenas de televisión por suscripción, como es el caso de la estadounidense HBO, han sabido aprovechar el filón del streaming para ofrecer un contenido más accesible a la au-diencia. Gracias a la narrativa, en ocasiones enriquecida por la transmedia, y cada vez más habituales amplios presupuestos, se alcanzan producciones de mayor calidad y libertad creativa. Adentrándose en los contenidos, si hace unos cincuenta años la industria holly-woodiense censuraba esencialmente aquellas escenas de violencia, desnudos y sexo, ¿por qué en la actualidad una de las series más aclamadas goza en exceso de todas ellas?

A principios del siglo XX y de manera local, grupos religiosos y las autoridades de cada Es-tado controlaban las proyecciones de sus salas. En la

década de 1920, tras una serie de es-cándalos en la industria cinematográfica, aparece la necesidad de regular la censura. La sociedad moralista norteamericana intenta erradicar ciertos contenidos en los medios de comunicación (Cumming 1999, 215–225). Remontarse concretamente al Comité de Relaciones Cinematográficas, Studio Relations Committee, quien promulga el “Don’ts and Be Carefuls” (Bristol 2007, 333–365), supone el inicio de la formalización de esta censura, que desembocará en el Código Hays, creado en 1930 y aplicado desde mediados de los años 30 a la década de los 60.

Método

José María Galindo Pérez considera que “la dimensión descriptiva del canon no coincide con la prescriptiva”. Y que para construir el canon hay que basarse precisamente en la “vulneración más o menos intensa, más o menos evidente del estilo descrito” (Galindo Pé-rez 2019, 119).

La metodología se concentra en desglosar los distintos epígrafes del Código Hays en rela-ción a Juego de Tronos. Tal como señalan Harris y Kernmode (Galindo Pérez 2019, 119) se ha de centrar el análisis en obras y autores que refuercen las características básicas del cine clásico. Los temas analizados abarcan el crimen, la religión, el sexo, la vulgaridad, los desnudos, el alcohol y otros temas reprobables. El corpus de elementos señala la ruptura de las normas establecidas y, por ende, ratifican la hipótesis de que sienta canon.

Siguiendo las directivas de (Schrader 2006, 34) se ha optado por seleccionar la trans-cripción literal del Código Hays en su versión en castellano, publicado en la revista Cinema-teca Uruguaya (1979, 41–42) para elegir los temas que han sido censurables a lo largo de la historia del cine hollywoodiense y que se recogen en el presente artículo. Se trata de una traducción de lo que, en un primer momento, promulga la revista Variety en 1930, es decir, los contenidos originales del Código. Esta guía publicada por la Asociación de Pro-ductores Cinematográficos de los Estados Unidos, la M.P.P.A., mantuvo su vigencia con leves modificaciones hasta 1963. Si se tiene en cuenta la contextualización de Doherty (Koppes & Doherty 2001) usada por Guriat Gomar (2017 194), el Código de la M.P.P.A. hace referencia a la figura del censor, motivo por el cual él prefiere denominarlo Pre-Code. Según el diccionario Merriam-Webster es definido como “aquellas películas hechas antes de la aplicación estricta del código de producción de películas de 1934” (Webster 2014).

Principios generales. Género, estilo y canon.

Hablar de canon cinematográfico referencia un símbolo cultural, una serie de normas implícitamente estipuladas, aceptadas y finalmente practicadas. Narrativamente, el canon aquí expuesto se centra en los temas tratados en el Código Hays. Los tres principios genera-les intentan proteger “el nivel moral de los espectadores” e inculcar una filosofía y forma de vida correcta a ojos de la M.P.P.A. de mediados del siglo pasado. El Código define desde el primer punto los pilares en los que se centrará: “el crimen, el mal y el pecado”. En un segundo párrafo, se busca atender a las evidencias de drama y espectáculo. Y el tercer principio general señala que las leyes no deben ser ridiculizadas y que el espectador nunca ha de simpatizar con aquellos que las infringen. Referenciando *Juego de Tronos*, la representación de la moralidad que defendía Hays se ve totalmente consumida. Al basarse en un contexto equivalente al medieval se juega con la mentalidad y las leyes de la época para mostrar todo tipo de crímenes y abusos de forma explícita.

Dittus afirma que el espectador tiende a solicitar “finales felices o giros dramáticos” ya que les sirve para evaluar el paradigma de las “fuerzas antagónicas”. Estos principios generales sirven como guías para resolver conflictos. Se sigue la misma lógica en términos del bien y del mal y en la resolución de los problemas sexuales, económicos o políticos (Dittus 2017, 201).

No se debe confundir canon con género. Dentro de la industria norteamericana muchos estudiosos se han encargado de precisar los principales géneros cinematográficos o clasificaciones según temas, estructuras... en definitiva, patrones comunes definidos y reconocidos (Pessoa 2006, 7). De entre estos, GOT se podría englobar como fantasía épica. Se trata de una serie de carácter histórico, cercana al género de aventuras, ficción-fantasia con un trasfondo distópico, similar a la descripción que hace Javier Olivares sobre *El Ministerio del Tiempo* (Gómez 2017, 110). Al tratarse de ficción, a los ojos del espectador, se desliza claramente de la realidad. Esto permite que ciertos personajes infractores de la ley sean representados como héroes. Saltándose así el Code se cuidaba e impedía glorificar la figura del gánster. Bernd Hausberger (2013, 1520) señala que el Código Hays es transferido de manera diferente según el contexto social de la película.

Por otro lado, cada género tiene su propio arquetipo y estilo a la hora de rodar una película. La función de ese estilo es “facilitar a la audiencia la lectura de los acontecimientos, las jerarquías de poder y las asimetrías morales” (Rebollo 2017, 100). Umberto Eco también afirma que “el estilo se transforma en sinónimo de escritura y, por consiguiente, en sinónimo de forma de expresión literaria” indicando que “hablar del estilo significa, pues, hablar de cómo está hecha la obra” (Eco 2005, 171–173).

Crímenes

La censura de 1930 aborda, entre otros, el mayor de los crímenes: el asesinato. El espíritu del Code busca que no se suscite la imitación, ya que Hays y sus acólitos temían que el espectador replicara las conductas que veía en el cine. Según Guiralt Gomar (2016, 203–204), de los crímenes señalados en el Código Hays el asesinato es el que se recoge más claramente. El Código censuró diversas películas en la primera mitad del siglo XX con el fin de que el asesinato no se presentara de manera explícita.

Un estudio de películas analizadas entre 1920 y 2005 (Ferguson 2015, 1–22) pone en relieve pequeñas correlaciones entre las tasas de violencia por asesinatos y las tasas de homicidios en Estados Unidos durante esos años. Este mismo estudio señala que, a finales del siglo pasado, los índices de violencia cinematográfica son inversamente proporcionales a las tasas de homicidios. De ello se deduce que, las series y películas son cada vez más vio-lentas. Sin embargo, a pesar de ver este tipo de material audiovisual, la sociedad no comete más delitos. Ilustrando con GOT y centrándose en la primera temporada, ésta alcanza su cenit cuando Ned Stark es ajusticiado en el penúltimo capítulo (Taylor 2011a). La muerte de Jory Cassel, propiciada por un puñal clavado en el ojo por Jaime Lannister, (Kirk 2011b) es otro ejemplo de detalle, cuanto menos brutal, de este atroz crimen. Cabría destacar que las técnicas criminales se van acrecentando conforme avanzan las temporadas.

La venganza es otro punto importante que el Pre-Code no prohíbe per se, pero indica claramente que no debe ser justificada ningún tipo de represalia. El personaje de GOT que me-ior representa esta diligencia es Arya Stark. De forma personal y directa, la joven lleva a cabo su primera venganza cuando ajusticia a Polliver con su pequeña espada Aguja, utilizando la misma técnica y arma con la que él mata a Lommy Greenhands (Kirk 2014). Arya realiza una de las mayores matanzas al acabar en una cena con todos los miembros de la familia Frey (Taylor 2017). En este capítulo culmina su venganza contra Walder Frey, cerrando la afrenta de la Boda Roja (Nutter 2013).

Otros delitos menores para los censores son el robo y el contrabando. Si Viserys Targaryen hubiera logrado su propósito de hacerse con los huevos de dragón de Daenerys para ven-derlos y constituir así su ejército (Minahan 2011), la trama hubiera cambiado radicalmen-te. En lo que atañe al contrabando, aparece ocasionalmente en la trama de la serie, siendo el personaje más cercano a esta esfera Davos, de la casa Seaworth. Si bien es el leal consejero de Stannis Baratheon, en ocasiones sale a relucir su pasado en el Mar Angosto como con-tribandista y pirata a bordo de la Bessa Negra. También los grandes mercaderes de Qarth, denominados Los Trece, incumplen ciertas leyes de precios y materias para enriquecerse.

El uso de Fuego Valirio no sólo destruye el emblemático edificio del Septo de Baelor (Sa-pochnyuk 2016, «#6x10») sino que también hace cierta apología del incendio voluntario, este sí, expresamente prohibido

por el Código Hays. En relación a este último punto está ligada la Madre de Dragones. Daenerys entra en el fuego del ritual funerario de su esposo Khal Drogo con tres huevos y aparece con tres dragones (Taylor 2011b). También quema desde dentro el Templo de los Dothraki con los Khaless dentro (Sackheim 2016), saliendo ilesa de todo ello.

En el libro *Uso de drogas y cambio social* (Shiner 2009, 158–169) se afirma que las drogas han perdido su valor histórico y carece de sentido el hecho de que se apoderen de la trama, ya que su empleo impregna la cultura desde el siglo XX. De forma directa la droga en GOT aparece en ocasiones contadas. Algunos de estos casos se observan en los prostíbulos donde se consume la leche de la amapola, es decir, opio; cuando personajes como Masha Heddle, dueña de la Posada de la Encrucijada, consume hojalmarga (Kirk 2011a); o cuando Melisandre le muestra a Selyse Baratheon sus polvos y pociones (Sakharov 2014). Cersei comienza a tomar sueño dulce para tranquilizarse y descansar tras el secuestro de su hermano Jaime, y durante la batalla del Aguas Negras está a punto de ofrecérselo a su hijo Tommen antes de casi ser capturados por las fuerzas de Stannis Baratheon (Marshall 2012).



Figura 1 - Asesinatos, homicidios, crímenes brutales. Fuente: Fotogramas de Juego de Tronos, varias temporadas.

Sexualidad

Una de las principales prioridades para Hays fue proteger la sagrada institución del matrimonio. En “Decisiones particulares sobre la Sexualidad” se enumeran las reglas sobre el amor impuro: no puede ser percibido de manera atractiva, de deseo o curiosidad, no debe parecer permitido, ni ser objeto de comedia, ni mucho menos detallar el método. Carosso analiza los mitos de la sexualidad en las novelas americanas de los 50s (Carosso 2018, 11–23). La influencia moral de Hays se extiende fuera de Norteamérica, por ejemplo, en la sociedad brasileña, donde se rinden cuentas en los hábitos sexuales. Seligman (2003, 38–39) opina que la moral americana tilda la pornochanchada como pornografía. Todo tipo de erotismo no es aceptado hasta la llegada de la Segunda Guerra Mundial. En el estudio de Hidalgo-Marí y Sánchez-Olmos (2016,

164) se concluye que la diferencia fundamental entre la contribución femenina y masculina radica en que mientras la mujer opta por centrarse en contenidos indole romántica los hombres coinciden en contenidos audiovisuales de carácter dramático, cómico o de humor.

Dentro del Código Hays, dos párrafos hacen alusión a la violación. Esta, junto con otras per-versiones sexuales, está completamente prohibida. Se busca hacer frente a la cultura y la representación mediática de la violencia sexual. Se pueden aludir, pero no describir el acto. En GOT aparecen varias escenas no consentidas de sexo. La sexualidad en la adolescencia es abordada como una violación, si bien Bristol (2007, 25) señala que el retrato sexualizado de los niños no siempre está conectado automáticamente con la explotación de los mismos. En contraposición a la relación de pasión que anteriormente se presentaba entre Cersei y Jaime Lannister, se advierte que, tras el regreso de él, la Reina Madre no quiere ni acercarse. Jaime aprovecha la soledad durante el velatorio de su hijo Joffrey para tomar a su hermana en el altar del Septo mientras ella trata en vano de impedirlo (Graves 2014b).



Figura 2 - Carátula de apertura de la Serie Juego de Tronos y Daenerys desnuda junto a Khal Drogo. Fuente: Segundo capítulo de la primera temporada de Juego de Tronos (Van Patten 2011b).

La quinta temporada es bastante más expresiva en estos temas, sobre todo si se compara con los libros. Uno de los personajes más antojadizos es Ramsay Bolton. El trato que tiene hacia las personas que le rodean es especialmente violento, no sólo en sus técnicas de asesinato sino también en conseguir que se sometan a su voluntad. Tales son los casos de Theon Greyjoy, transformado en el fiel sirviente Ediondo tras un agónico periodo de sufrimiento en el que se incluyen amputaciones como la de su miembro viril (Graves 2014c); o Sansa Stark, que sufre violaciones y agresiones por parte de su marido desde la noche de bodas (Po-deswa 2015). Debra Ferreday (2015, 21–36) considera que este tipo de escenas genera preguntas y respuestas en un contexto de debates culturales más amplios sobre la violación.

Terminando con el epígrafe anterior y enlazando con el siguiente se halla la relación entre Khal Drogo y Daenerys. A nivel sexual, Daenerys es violada por su esposo en varias ocasiones, hasta el momento en el que Doreah aconseja a Khaleesi a tomar las riendas (Van Patten 2011b, 1x02). Desde ese momento el

vínculo entre ellos se hace muy fuerte y el Khal es capaz de dar la vida por su esposa. Esta pareja no será la única que revele auténticas escenas de pasión. Robb Stark y Talisa dan muestras de su amor en su primera vez con tórridos besos, abrazos y miradas lascivas (Taylor 2012d). Y la primera mujer en la vida de Jon Nieve, Ygritte, le dará tanto buenos como malos momentos, pero ambos recordarán su primer encuentro en la cueva, de la que “nunca debieron haber salido” (Graves 2013). La visión del Code es que este tipo de actuaciones han de ser evitadas, salvo que sean imprescindibles para la trama. Julio Arce (2014, 97–105) señala que España a partir de los años 50, con la paulatina desactivación del Código, se engancha con retraso a la corriente internacional del erotismo.

En el reglamento de Hays no aparece una referencia expresa a la homosexualidad, pero los moralistas de la época lo englobaron dentro de la denominación de “retardos”. Algunos estudiosos mantienen que Hays censuró fotografías y grabaciones de la propia Librería del Congreso de Estados Unidos que representaban explícitamente parejas de homosexuales y bi-sexuales (Williams 2015). GOT si tiene personajes homosexuales, como Renly Baratheon y su amante, Loras Tyrell, que aparecen en actitud cariñosa en varias ocasiones, incluida en la cama (Taylor 2012b). El hermano de la reina Margaery, que tras el fallecimiento de Renly disfrutará con Oliver, será acusado y encerrado por el Gorrion Supremo a causa de este hecho (Podeswa 2015). Expresada por los propios personajes es la bisexualidad de Oberyn Martell y su esposa Ellaria Sand. Cuando son invitados a la boda real entre Joffrey y Margaery, lo primero que hacen al llegar a Desembarco del Rey es acudir a un burdel en el que se les ofrecen tanto servicios femeninos como masculinos (Kirk 2014).

Cerrando el epígrafe de la sexualidad, el Código hace referencia a la prohibición expresa de venta de mujeres y trata de blancas. En GOT el caso más distinguido se da cuando Viserys ofrece a su hermana para casarse con Khal Drogo en búsqueda de su propio beneficio para ascender al poder (Van Patten 2011a). También aparecen lupanares y casas de moralidad dudosa donde personajes de alto poder social pernoctan y cohabitan con meretrices. El personaje que más ligado está a estos actos es el encargado de los burdeles más importantes de Desembarco del Rey, Petyr Baelish, más conocido como Meñique. Administra los prostíbulos más cotizados de la capital y selecciona personalmente a las chicas y chicos que en ellos se buscan lavida (Minahan 2011b). Además, “odia las malas inversiones” y sabe cómo apartarlas de su camino “vendiéndolas”, como le ocurrió a una antigua prostituta, según le cuenta a Ros (Taylor 2012a).

Religión, vulgaridad y blasfemias.

En el mundo ficticio de GOT son múltiples las religiones representadas. Las hay de toda inspiración y tipología. A pesar de que ninguna está definida como la cristiana, algunos autores consideran que tienen una fuerte inspiración histórica del medioevo europeo

(Attali 2017). Otros autores actuales relacionan el género fantástico con la religión, justificando que se haga uso del género para difundir la palabra de Dios en la América moderna (Dupond 2013). La religión más abundante en ese continente actualmente es el cristianismo. Esto lleva siendo así desde que las primeras colonias europeas se establecieron en el continente hacia el siglo XVI.

En cualquier caso, el Código Hays considera que los ministros de culto no deben ser mostrados como criminales o impuros. Una combinación de ambos se recrea cuando Melisandre engaña a Gendry. Primero se acuesta con él y después obtiene su sangre mediante unas san-guijuelas (MacLaren 2013b, 3x08). Aunque el fin último era utilizar al bastardo de Robert Baratheon como ofrenda al Dios de Luz, el joven consigue escapar con la ayuda de Davos Seaworth y la Dama Roja no culmina su crimen (Nutter 2013). El concepto más criminal brota con el surgimiento de la Fe Militante, con el Gorrion Supremo en la cúspide. Este ejército de religiosos, que doctrina con la Fe de los Siete, trata de imponer justicia con penas que van desde penitencias deshonrosas hasta la impartición de la muerte, como sucede en el momento de su aparición en los burdeles donde ajustician a alguno de los clientes (Myrod 2015).

Sobre la vulgaridad en los diálogos, Hays añade a la lista palabras no sacras, entre otras: “jodi-do, puta, caliente, mariquita, cornudo”, etc. Todas ellas se usan abiertamente a lo largo de la ficción, algunas incluso aparecen en el título de algún capítulo, como es el caso de la palabra bastardos contemplada en los títulos de la primera y penúltima temporada “Tullidos, bastardos y cosas rotas” (Kirk 2011) y “La batalla de los Bastardos” (Sapochnikm 2016a).

Vestuario y su ausencia, el desnudo

El desnudo es una de las infracciones más reiteradas en la serie que analiza este artículo. Su prohibición es taxativa, no se admite ni siquiera de manera subjetiva. Esto significa que al-guno de los personajes puede estar contemplando a la persona sin ropa, pero el espectador no tiene esa vista. GOT está plagada de visibles desnudos, y no sólo en los burdeles o los aposentos. En el capítulo Camino de la Vergüenza se muestra a Cersei completamente desnuda y caminando por las calles de Desembarco del Rey a modo de penitencia impuesta por High Sparrow (Sapochnikm 2016b). Durante este trayecto se produce también exhibicionismo por parte de algunos miembros del pueblo, como el hombre fanfarrón, a quién mata su osadía.

Aunque no se ha encontrado la aparición de desnudos puramente infantiles, el personaje de Daenerys Targaryen cuenta con apenas 16 años al comenzar la serie, secuela en la que su propio hermano la desviste antes de ser entregada a Khal Drogo (Van Patten 2011a). La actriz que interpreta este personaje, Emilia Clarke, hizo la declaración “Free the penis!” en The Late Late Show, referenciando la escasez de desnudos masculinos en comparación a

los fe-meninos (Corden 2016). De esta forma, trata de exigir una mayor igualdad entre desnudos femeninos y masculinos en la ficción.



Figura 3 - Robb Stark y su esposa Talisa en el capítulo "Un príncipe de Invernalía". Fuente: Fo-togramas de Juego de Tronos, octavo episodio de la segunda temporada (Taylor 2012d).

Otro punto prohibido es desvestirse, y más aún sin "ropa interior conveniente". A modo ejemplar de este incumplimiento Daenerys induce a Daario Naharis a quitarse la ropa ante ella (Sakharov 2014) o Theon Greyjoy se desnuda con ayuda de la hija del capitán del barco en el que regresa a las Islas del Hierro antes de mantener relaciones con ella (Taylor 2012a).

Baile y los decorados.

En la línea del resto de las normas del Código, las danzas no pueden sugerir o representar actos pasionales, eróticos o de índole sexual. Toman especial consideración los movimientos "indecentes", prestando mayor atención a las caderas. En la ficción de HBO encontramos varias escenas comprometedoras, como los contorsionismos de Kayla hacia Podrick (Benioff 2013a) o durante la boda de Joffrey Baratheon y Margaery Tyrell (Graves 2014a). Aún más marcados son los bailes que realiza el pueblo Dothraki para festejar la boda de Daenerys y Khal Drogo (Van Patten 2011a) o durante otros ritos que representan las costumbres de los bárbaros (Minahan 2011a).

Debido a la estricta moralidad de la época en que se redactó el Código Hays algunas de sus instrucciones resultan descontextualizadas. Este es el caso del tema de los decorados, que sólo hace referencia al dormitorio. La censura pretende restar importancia a la cama y prefie-re que los matrimonios duerman en camas separadas, "no permitirá bajo ningún concepto mostrar a la pareja en la cama al mismo tiempo". Un

ejemplo que rompe este esquema es la escena en la que Robb Stark y Talisa aparecen desnudos en el lecho. Él se levanta y ella per-manece tumbada al natural mientras hablan, ocasión que aprovecha ella para anunciarle su buena nueva (MacLaren 2013a).

Temas probables y alcohol.

Este último epígrafe señala algunos temas que el Pre-Code pretende circundar, buscando establecer la "frontera del buen gusto". GOT aborda abiertamente un tono belicoso, que en ocasiones roza el desagrado y la repugnancia. El espectador puede sentir y reaccionar ante ciertas escenas, la sangre y la violencia entran dentro de la narrativa.

El ahorcamiento y otras penas capitales que suponen ajusticiamiento como castigos de cri-menes son algunos de ellos. Un modelo de impartición de justicia es en el que Jon Snow se ve envuelto después de que varios Guardianes de la Noche lo apuñalen, acusándolo de trai-dor por proteger a los Salvajes de los Caminantes Blancos. El Lord Comandante, revivido por Melisandre, trata de hacer lo que "es justo" y Olly, Alliser Thorne y otros dos guardianes son pasados por la horca (Sackheim 2016).

Sección aparte tiene el estrangulamiento. Daenerys asfixia con la almohada a su marido, que se encuentra totalmente incapacitado (Taylor 2011b). A pesar de que la intención de Daene-rys es acabar con el sufrimiento de Khal Drogo, seguramente la moralidad de Hays prohibiría ese tipo de escenas, también por hacer apología de la eutanasia.



Figura 4 - Distintas escenas de los hermanos Lannister abusando de la bebida. Fuente: Foto-gramas de Juego de Tronos, varias temporadas.

El apartado de operaciones quirúrgicas está prohibido. Hay que entender que la ficción está basada en una época medieval, con lo que la medicina es aplicada de manera más rudimen-tal. Aun así, se pueden destacar dos momentos relacionados con el tema, como son las amputaciones y curas que realiza Talisa a los heridos durante las batallas que libra Robb Stark (Taylor 2012c) o las mutilaciones que le realiza Ramsay Bolton a Theon Greyjoy, gráficamente representado en los cortes del dedo meñique de la mano derecha (Benioff 2013b).

El último de los temas probables es el alcohol. Su consumo "nunca se debe representar de manera excesiva", pero el vino y la cerveza siempre se

contemplan en GOT. Varios de sus personajes abusan de la uva fermentada, como el rey Robert Baratheon. Será el vino el que le traiga la muerte tras beber en abundancia de un preparado de su mujer Cersei, suministrado por Lancel Lannister, durante una fatal cacería (Minahan 2011b). Igualmente cabe destacar la evolución contrapuesta que sufren los hermanos Tyrion y Cersei Lannister. Al primero se le presenta como un bebedor y mujeriego, que frecuenta todos los burdeles de los lugares por los que viaja. El día de su boda con Sansa Stark termina tan beodo que se enfrenta a su sobrino, el rey Joffrey. Será su propio padre, Tywin Lannister, quien lo mande a sus aposentos (MacLaren 2013b). Sus enfrentamientos le hacen aprender a sobrevivir gracias a sus conocimientos políticos, y sus nuevas responsabilidades al lado de Daenerys consiguen que acabe luchando contra su adicción. La Reina Cersei, en cambio, tras la muerte de su marido se ve directamente envuelta en política, tratando primero de aconsejar a sus hijos Joffrey y Tommen, y más tarde de mantenerse ella en el Trono de Hierro. Lo que sin duda marca un antes y un después en su vida, y especialmente su cada vez más abusivo trato con la bebida, es la desaparición de su hermano y amante, Jaime Lannister (Taylor 2011a), seguido de la muerte progresiva de todos sus hijos.



Figura 5 - Camino de la vergüenza de Cersei Lannister. Fotogramas de Juego de Tronos, episodio décimo de la quinta temporada. (Nutter 2015)

Conclusiones

Para Hollywood el relato es ante todo un valor de producción. Su primera obligación es ser entretenido, o en palabras del propio Hays: "No story ever written for the screen is as dramatic as the story of the screen itself", es decir, "ninguna historia escrita para la pantalla es tan dramática como la historia de la pantalla en sí misma" (Maltby 2003, 29). Juego de Tronos hace suya esta máxima, buscando ante todo una narración que seduzca al espectador. A su modo es una forma de tratar de establecer un nuevo canon, contraviniendo el trasnochado Código Hays.

La moralidad con la que el Hays pretendía discernir entre el bien y el mal a principios del siglo XX queda desdibujada al ser contrastada con el actual relato de la serie. Rogers, Epstein y Reeves, creadores estratégicos de HBO, consideran las producciones de la cadena como "edgy and controversial programs", o lo que es lo mismo, inquietas y controvertidas (Tait

2008, 50–57). HBO establece nuevas reglas de juego. Bort Gual, Forner Domingo y García Catalán (Catalán García, Domingo, y Gual 2011 19–25) señalan que la moralidad, la ética y las demás leyes establecidas por la sociedad son contingentes. No importa cuán moralmente sean reprobables los personajes, cumplen una función narrativa por encima de paradigmas establecidos.

Nicolás, Galbán y Ortega apuntan en su estudio sobre la serie *The Newsroom* que los guionistas permiten el conflicto y sin él no se "mueve la historia" (Nicolás-Gavilán, Galbán-Lozano, and Ortega-Barba 2017, 277–282). Esta es la premisa que aprovecha Juego de Tronos para introducir la extrema violencia o la sexualidad, cada temporada de manera más gráfica y explícita, como parte central de su narrativa y estética. Una manera en la que el espectador normaliza este tipo de comportamientos y asocia directamente como estilo de la serie.

Tal como señala Quintero Echeverri (Quintero Echeverri 2017, 16), GOT se enmarca en un momento histórico en el que el público y la industria actúan como la inercia de un péndulo. Este movimiento empieza con un período de completa libertad, antes del Pre-Code, muy atractivo para el público. Va seguido de una "oscilación del péndulo hacia la derecha, donde aterriza en la línea del Código Hays". Ahí es donde la censura y la moralidad de cada época cercenan las libertades creativas. Como el péndulo continúa meciéndose en dirección contraria, se regresa a otro punto álgido de libertades, momento aprovechado por la industria actual para su explotación. Crímenes, sexo y vulgaridad, junto a toda suerte de temas reprobables, salpican la obra de George R.R. Martin. Todas las temporadas ahondan deliberadamente en el uso de estos elementos, prohibidos por Hays en su época, pero definiendo un nuevo canon con un único propósito: seducir al espectador.

BIBLIOGRAFÍA

- Arce, J. 2014. "Con "s" de sexo. Representaciones musicales en el cine erótico de la transición". *Quaderns de Cine*, 9(9), 97–105. <https://doi.org/10.14198/qdcine.2014.9.11>
- Attali, M. 2017. *Religious Violence in Game of Thrones*. In B. A. Pavlac. Ed. *Game of Thrones versus History 185–194*. <https://doi.org/10.1002/9781119249450.ch14>
- Bristol, J. E. 2007. "Free expression in motion pictures: childhood sexuality and a satisfied society. *Dozdo Arts and Entertainment*," n° 25, 333–365. <http://www.kff.org/entmedia/upload/Sex-on->
- Carosso, A. 2018. "Happy Together?: Envisioning the American Family in the Long 1950s". *CoSMo | Comparative Studies in Modernism*, 0(12), 11–23. <https://doi.org/10.13135/2281-6658/2662>
- Catalán García, S., Domingo, A. F., and Gual, I. B. 2011. "¡Big love: El travelling lícito!". *Atalante* n° 11: 19–25.
- Cinemateca Uruguaya. 1979. "¡Versión textual del célebre código de censura Hays en Hollywood!". *Cinemateca*, n° 19: 41–42. <https://legislacioncinematografica.wordpress.com/2013/05/04/version-textual-del-codigo-Hays/>

- The Late Late Show. 2016. De Corden, J. EE.UU.: Columbia Broadcasting System (CBS).
- Cumming, V. 1999. "The body in clothing of delight!. Way-London-Society of Jesus Then the Way Publications, nº39, 215–225. <http://www.theway.org.uk/back/39Cumming.pdf>
- Dittus, R. 2017. "El guionista chileno: Análisis cuantitativo sobre el oficio de escribir para cine". Cuadernos.Info, nº41 193–207. <https://doi.org/10.7764/cdi.41.1139>
- Dupont, N. 2013. "Marketing Films to the American Conservative Christians: The Case of The Chronicles of Narnia". InMedia. InMedia, The French Journal of Media Studie, nº3, 1–16. <https://journals.openedition.org/inmedia/594>
- Eco, U. 2005. Sobre literatura. 1ª Edició. Barcelona: Debolsillo.
- Ferreday, D. 2015. "Game of Thrones, Rape Culture and Feminist Fandom". Australian Feminist Studies, nº30(83), 21–36. <https://doi.org/10.1080/08164649.2014.998453>
- Galindo Pérez, J. M. 2019. "Del cine clásico de Hollywood: Más allá del choque entre el estilo y el canon". L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos, nº27, 119–130.
- Gómez, H. 2017. "Javier Olivares. Tiempo de Series". L'Atalante Revista de Estudios Cinematográficos, nº24, 100–114.
- Game of Thrones. 2011-2019. Weiss, D., and Benioff. D. Directores: De Graves, Kirk, B. A., MacLaren, M. Minahan, Mylod, M. D. Nutter, D., Podeswa, J., Sackheim, Sakharov, A.D. Sapochnikm, M., Taylor, A. y Van Patten, Serie de Televisió Juego de tronos. EE.UU.: Home Box Office (HBO)
- Guriat Gomar, C. 2017. "La condena inaugural de Hollywood de los trabajos forzados en el Sur estadounidense: 'La carretera del infierno' Hell's Highway', Rowland Brown, 1932". Revista Científica En El Ámbito de La Comunicación Aplicada, nº7(1), 194. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6277986.pdf>
- Hausberger, B. 2013. "¡Viva Villa! Cómo Hollywood se apoderó de un héroe y el mundo se lo quitó". Historia Mexicana, LXII(4), 1497–1550. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60031988004>
- Koppes, C., and Doherty, T. 2001. "Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934". The American Historical Review, nº 106(3), 1009. <https://doi.org/10.2307/2692426>
- Maltby, R. 2003. "More sinned against than sinning: the fabrications of pre-code cinema". Senses of Cinema, nº29. http://dspace.flinders.edu.au/dspace/Thisisthepublisher'scopyrightedversionofthisarticle.Theoriginalcanbefoundat:http://archive.sensesofcinema.com/contents/03/29/pre_code_cinema.htmlhttp://archive.sensesofcinema.com/contents/03/29/pre_code_cinema.html[3/
- Nicolás-Gavilán, M. T., Galbán-Lozano, S. E., and Ortega-Barba, C. F. 2017. "The newsroom: The use of a television series for the ethical training of future information professionals". *Profesional de La Informacion*, nº 26(2), 277–282. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.mar.14>
- Pessoa, A. 2006. "Argila, ou falta uma estrela...és tú!" *Revista e Estudos Culturais*, nº26(2), 282. www.revistafenix.pro.br
- Quintero Echeverri, J. M. 2017. *La transformación de la censura del sexo en el cine desde un modelo semiótico diseñado a partir de las películas: The Sign of the Cross (1932), Lolita (1962) e Irreversible (2002) en el marco del pre-code, código Hays y la clasificación por edades MPA*. <http://repositorio.ucp.edu.co:8080/jspui/bitstream/10785/4731/1/DDMCSP42.pdf>
- Rebollo, J. G. 2017. "Antropología, visualidad y refracción: una aproximación a las representaciones de género en Hollywood bajo el Código Hays 1940-1968". *Vivência: Revista de Antropologia*, nº1(50) <https://doi.org/10.21680/2238-6009.2017v1n50id13363>
- Schrader. 2006. "Canon fodder". *Film Comment*, nº42(5), 33–59.
- Seligman, F. 2003. "Um certo ar de sensualidade: o caso da pornochanchada no cinema brasileiro". *Sessões Do Imaginário*, nº8(9), 38–39. <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/download/787/8981>
- Tait, R. C. 2008. "The HBO-ification of genres". *Cinephile*, nº4(1), 50–57. <http://cinephile.ca/archives/volume-4-post-genre/the-hbo-ification-of-genre/>
- Tatiana, H. M., and Cande, S. O. 2016. "Fanáticas en serie. YouTube, cultura participativa y series de televisión: Estudio comparativo de género". *Cuadernos.Info*, nº38, 149–164. <https://doi.org/10.7764/cdi.38.733>
- Webster, M. 2014. Pre-Code. In *Diccionario Colegial de Miriam-Webster*. Miriam-Webster.
- Williams, C. 2015. *Bisexuality in Film*. <http://www.glbtc.com>