

MADRES, VAMPIRESAS Y MUJERES CAÍDAS: IMAGINARIO FEMENINO DEL PRIMER CINE DE GANGSTERS

Vicente J. Benet
Universitat Jaume I
Castellón

La redefinición de los géneros cinematográficos tras la llegada del sonido

Una de las ideas más extendidas de la historia del cine es la referida a la ruina que supuso la llegada del sonido para la carrera de muchas de las estrellas del cine mudo. Se nos cuenta a menudo que la gran mayoría de los actores de éxito en el periodo silente fueron incapaces de ajustarse a los nuevos requisitos del cine hablado. La razón fundamental era que sus voces no se «grababan bien». La primera lectura que podemos hacer de esta afirmación es que las voces de los actores resultaban desagradables o inadecuadas para el nuevo medio. Pero, ¿qué quiere decir exactamente que «no se grababan bien»? La idea es algo más compleja de lo que parece a simple vista. Algunas figuras del cine mudo, por ejemplo, *continuaron interpretando roles secundarios en el sonoro y podemos constatar que sus voces eran de modulación y tono agradables, bien impostadas y entrenadas para enfatizar con eficacia los elementos esenciales del diálogo. Ni siquiera el acento extranjero podía ser un impedimento infranqueable para estrellas de la talla de Greta Garbo. Por este motivo, entender la idea de una voz que se «grabara bien» nos debe llevar a un registro diferente al meramente fisiológico o cultural. Debe relacionarse, como establece en un interesante estudio Alan Williams (1992), con las expectativas narrativas de los espectadores ante el cambio que suponía la llegada de la palabra hablada. En realidad, no era el rasgo físico de la voz, el tono, el volumen o un acento exótico, lo que no se «grababa bien.» Lo que dejaba insatisfecho a los espectadores del cine sonoro era un tipo de expresividad relacionada con la *sensibilité* melodramática o, dicho de otra manera, un modo excesivo, sentimentaloides y afectado del uso de la palabra proveniente de la tradición teatral del melodrama que, en cierto modo, había constituido una de las bases esenciales del cine mudo.*

Inmediatamente me detendré en las repercusiones de todo ello en la reconfiguración de los géneros cinematográficos tras la llegada del sonido, pero antes quisiera dar la palabra a Alan Williams para observar algo que me parece imprescindible con el fin de entender la naturaleza del salto del que hablamos y que afecta tanto a la idea de género cinematográfico en un momento de renovación (el cine de gangsters tras la llegada del sonido) cuanto a la definición del género (*gender*) como construcción cultural. Se refiere a la desaparición de un tipo de interpretación, de demostración codificada de los sentimientos en el discurso cinematográfico y de tratamiento del cuerpo del actor que se verá definitivamente transformado a partir de este momento. En otras palabras, se trata de la disolución del viejo paradigma melodramático que estaba detrás de la estética del cine mudo. Como afirma Williams (1992: 134-135):

Alrededor de la transición del sonido es cuando, por ejemplo, los personajes masculinos comienzan a llorar menos frecuentemente, y el hecho de llorar comienza a significar, no admirable sensibilidad, sino histeria y ambigüedad sexual. Quizás el síntoma más llamativo del declive de la sensibilidad melodramática en el cine americano es este cambio en la definición del género masculino, pero no es el único signo de transformación. Los personajes femeninos también sufrieron un cambio similar aunque menos completo. La ironía, las frases cínicas y el autocontrol caracterizaron muchos de los nuevos papeles femeninos y de la imagen de las estrellas. (...) Los nuevos hombres y mujeres post-melodramáticos habrían parecido extraños y difíciles de comprender antes del sonoro, con sus comportamientos basados en la negación de lo que fundamentaba el cine silente: la expresividad del cuerpo. La liberación de la palabra trae consigo la represión del cuerpo.

Establecer esta relación entre la aparición de la palabra y la represión de la expresividad corporal me parece una idea repleta de sugerencias para entender la redefinición de los géneros cinematográficos tras la llegada del sonido. Esta redefinición afecta a las convenciones que establecen que, a partir de un momento dado, un espectador del cine clásico tenga unas determinadas expectativas cuando va a ver un western, un filme de gangsters o un melodrama, por poner tres casos. Las convenciones a las que me refiero se centran, básicamente, en dos aspectos: por un lado, una definición de lo que resulta verosímil narrativamente en cada género (unos rudos vaqueros no bailarían claqué); por otro, un dispositivo sonoro y visual, una «imagería» que se convierte en su seña de identidad (el paisaje del western, las sombras expresionistas del cine fantástico y de terror...).

En el cine de gangsters que nos ocupa en este artículo, algunos de esos rasgos convencionales serían el espacio urbano, los vestidos, los sombreros y las pistolas de los

hampones y sus chicas y, muy especialmente, los diálogos duros y cínicos soltados con la velocidad de una ametralladora por los personajes. En general, esta situación conduce necesariamente a una reelaboración de los personajes con respecto a las fórmulas del pasado, no sólo de su modo de hablar, sino también de concebir el trabajo de su cuerpo para la mejor funcionalidad narrativa, e incluso una redefinición de los roles de género (*gender*). Se trataría de las nuevas expectativas que podía tener el público en los modos de actuar y de hablar un personaje de acuerdo con su condición sexual. Implica, en consecuencia, una cierta reconstrucción de las identidades masculina y la femenina que reclama ser más contemporánea, más próxima a los espectadores del momento.

Sólo una breve apostilla más para aclarar qué quiero decir exactamente cuando hablo del paradigma melodramático del cine mudo. Habitualmente identificamos el melodrama con ese tipo de película sentimental con mujeres sufrientes, amores imposibles y miradas bañadas en lágrimas frente a una ventana sobre la que invariablemente llueve. Y esa imagen responde, precisamente, a la redefinición del género a partir de la aparición del sonoro. Sin embargo, hay un proceso anterior que se refiere a los orígenes del cine y que requiere una visión más abierta de esta idea tópica del melodrama. Dicho a grandes rasgos, el melodrama provenía de una tradición teatral que se extendió como un patrón narrativo habitual en el cine mudo desde alrededor de 1910 por muchos motivos; pero destacaré sólo los más importantes para mi exposición.

En primer lugar, su expresividad relacionada con el trabajo del cuerpo de los actores. El melodrama no trabaja procesos psicológicos repletos de matices en sus personajes, sino sentimientos y pasiones básicas fácilmente transmisibles a partir de una serie de gestos codificados. En segundo lugar, desde el punto de vista narrativo, el melodrama establecía un patrón básico de la trama que se asentaba de manera más o menos obvia en un enfrentamiento entre el bien y el mal, entre héroes o heroínas intachables y villanos perversos que resultaba sencilla de seguir y comprender por la caracterización arquetípica de sus agentes. En tercer lugar, y ligado a lo anterior, el melodrama establecía una estructura muy eficaz del itinerario narrativo. La columna vertebral la sostenía una línea amorosa, normalmente bastante casta e idealizada, entre un personaje masculino y otro femenino.

Esta línea amorosa se ponía a prueba a través del enfrentamiento con un antagonista que daba paso a la eclosión de episodios espectaculares en momentos específicos de la

trama: duelos, persecuciones, rescates en el último minuto, cuadros (*tableaux*) apoteósicos, etc., que configuraban el ritmo interno del relato. Por último, habría que mencionar la importancia del tratamiento visual de ciertos momentos del filme que, yendo más allá de la mera funcionalidad narrativa, ofrecían al espectador una atracción (y satisfacción) puramente imaginaria, fotogénica.

Esa atracción estaba ligada a la fascinación de la mirada por el rostro, por el objeto, por el detalle de la escenografía, por el vestido de la actriz, por la exaltación de la estrella a través de los primeros planos glamourosos, sofisticados, bañados por un suave esfumato que en cierto modo se consideraban esenciales en la experiencia de ir al cine en ese periodo, en el placer para la mirada que estaba detrás del espectáculo. A través de este componente básicamente imaginario podemos entender, quizá mejor, la devoción no lejana a la idolatría religiosa que muchos de los espectadores sentían por las estrellas del cine mudo.

Es bien sabido que algunos de los elementos que acabo de plantear permanecen, aunque de manera más o menos rebajada, en gran parte del cine actual, sobre todo del proveniente de Hollywood. En esencia, los parámetros del cine clásico se mantienen vigentes en muchos aspectos de la composición narrativa e imaginaria de los filmes actuales, pero resulta también obvio que se han visto radicalmente alterados por el devenir de los años, la evolución del estilo y las transformaciones culturales y sociales que se reflejan en los cambios del gusto de los espectadores. Y, desde mi punto de vista, la llegada del sonido supuso el momento clave en la redefinición de esos elementos que convirtieron al melodrama, no en el estricto patrón narrativo e imaginario de todos los filmes, ya se localizaran entre el mundo del hampa de Chicago, en los barcos de los piratas del Caribe o en los exóticos palacios de los jeques de Oriente; sino en otro género cinematográfico más.

La palabra hablada en el cine permite una elaboración más variada de las motivaciones por las que se mueven los personajes y ofrece un repertorio de caracterizaciones más complejo. Pero, al convertirse en el elemento esencial del trabajo de los personajes y de la transmisión de la información narrativa para el espectador, la palabra asume una centralidad que, desplazando las convenciones visuales y la expresividad del cuerpo, acaba por constituir un centro de atracción en sí mismo. Es de ese modo cuando comienza la fascinación por el tipo de lenguaje empleado por los personajes, la irrupción del habla de delinquentes y gentes de los barrios bajos por ejemplo y, consiguientemente, un nuevo marco

de lo que resulta verosímil o realista dependiente del modo en que los personajes hagan uso de la palabra en el filme.

El ciclo de filmes de gangsters de Warner Bros: nuevas estrategias discursivas

El género de gangsters moderno nace en este contexto y podemos establecer su formulación básica en las películas puestas en marcha por Darryl F. Zanuck, jefe de producción de Warner Bros entre 1925 y 1933. Una serie de filmes realizados en este estudio a partir de 1930 configuran un fascinante programa de experimentación que intenta poner en pie fórmulas narrativas y espectaculares que evolucionen el modelo del melodrama y que ofrezcan, a su vez, una concepción innovadora de la imagen y de la banda sonora. El primer elemento que cambia, lógicamente, es la manera de abordar el trabajo del actor, incluso las características físicas de los cuerpos de quienes han de encarnar a los personajes principales. Se trata de un tipo de filmes cuyos protagonistas ya no tienen la dimensión romántica y lánguida del héroe del cine mudo, sino una energía y robustez más acorde con el perfil convencional del delincuente. En el último gran filme de gangsters del período silente, *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927) todavía encontramos el papel central del héroe blesé, movido por altos ideales de lealtad que entran en contradicción con su pasión romántica hacia la chica de su mejor amigo, un despiadado aunque entrañable gangster que finalmente se inmola para que triunfe el amor. Incluso en el primer proyecto sonoro del nuevo género puesto en marcha por Warner Bros, *The Doorway to Hell* (Archie Mayo, 1930), permanecen algunos de esos rasgos caballerosos y las motivaciones que justifican la violencia mediante una trama sentimental entre el gangster protagonista y su hermano (Benet, 1992: 125 y ss.).

En cualquier caso, estos vestigios del pasado serán transformados definitivamente en los dos siguientes proyectos el Estudio y, probablemente, los dos filmes más importantes del ciclo: *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Mervyn Le Roy, 1931) y *El enemigo público* (*The Public Enemy*, William Wellman, 1931). Ambas películas suponen, en primer lugar, la irrupción de dos nuevas estrellas: Edward G. Robinson y James Cagney, que representan una concepción distinta del personaje principal en el género. Se trata de hombres enérgicos, impetuosos y a menudo coléricos, con una agresividad a flor de piel que no sólo se transmite cuando caminan,

miran a los demás, toman una copa o se enfrentan a sus enemigos sino, especialmente, cuando hablan, cuando establecen, a través del ritmo de su dicción y el modo en que utilizan el lenguaje, un marco sonoro que sigue resultando hipnotizante hoy en día. A través de este trabajo del movimiento del cuerpo y de la voz, este nuevo tipo de actor hace verosímil la explosión inevitable de la violencia a través de los rasgos psicóticos de sus personajes.

Las convenciones del cine de gangsters diseñadas en la Warner durante estos años y continuadas en gran medida hasta el presente establecen un protagonismo, por lo tanto, marcadamente masculino. Al contrario de lo que ocurrirá en el posterior cine negro, en el que una mujer misteriosa y fascinante formará parte inseparable del enigma (muchas veces como antagonista) que ha de resolver el detective y en cierto modo compartirá su papel protagonista, los personajes femeninos que irrumpen en estos filmes de gangsters tienen un peso secundario desde la perspectiva narrativa. Sin embargo, cumplen en general con dos funciones en el relato que no hay que minusvalorar. Más bien al contrario, pienso que son fundamentales para entender tanto su construcción discursiva como su proyección social. La primera consiste en gestionar narrativamente la muerte del gangster y ofrecer, por lo tanto, una distancia que permita juzgar el sentido de su trayecto: las consecuencias son, en estos primeros filmes, casi más descriptivas que moralizantes, como veremos un poco más adelante. En cualquier caso, entronca con las raíces melodramáticas de las que hablaba anteriormente porque sitúa al espectador ante la necesidad de establecer un juicio sobre lo que el filme le ha presentado.

En segundo lugar, los personajes femeninos establecen un referente particularmente fructífero de valores y símbolos que reflejan el contexto social en el que se implica el trayecto del gángster y que de nuevo lo sitúan ante los problemas contemporáneos. Son valores y símbolos que ya no se basan ni en una elaboración idealizada de las líneas amorosas del folletín y el melodrama ni en una exaltación imaginaria de la estrella femenina que ocupa el centro de la operación voyeurística que fundamenta el cine clásico, como sostiene el discurso feminista tradicional. No tenemos aquí heroínas románticas y aventureras que comparten los peligros del itinerario narrativo con un héroe. Los personajes femeninos del cine de gangsters tampoco están exclusivamente pensados para ser contemplados. Más bien al contrario, contemplan, seducen y utilizan sus recursos para medrar socialmente al lado de los más poderosos, lo más violentos, los triunfadores del grupo en ese proceso de darwinismo social característico de la sociedad capitalista del que todo el género es una excelente metáfora. Eso a veces les conduce al fracaso o a ser víctimas de la violencia que se está generando alrededor. No es menos importante que estos personajes reflejen una liberalidad en las costumbres sexuales que puso a la censura del momento en los umbrales de lo permisible en 1931 y que se mantuvo como otro de los elementos característicos del género al menos hasta el reforzamiento de las normas de autorregulación en Hollywood hacia 1934. Ligado a esto, no

quiero dejar de lado una última reflexión: la aparición de los personajes femeninos resulta esencial para rebajar el componente homosexual latente en las relaciones de dependencia, de vasallaje e incluso de afecto que se establece entre los propios personajes masculinos de estas películas.

Madres, vampiresas, mujeres caídas

Tres son los modelos esenciales de la figuración femenina en el cine de gangsters elaborados en estos momentos fundacionales del género y, al menos en sus características básicas, que permanecerán constantes en su desarrollo posterior. El primero se apoyará en la figura materna, un elemento que quizá resulte un tanto sorprendente dadas las convenciones de este tipo de filmes. El segundo es la vampiresa (como traducción aproximada de *moll*), la novia del gangster, que cruza en su configuración narrativa rasgos de la *vamp* o *femme fatale* con la caracterización de chica proletaria que utiliza sus armas para el ascenso social y que no puede esconder sus orígenes a través del subrayado en la vulgaridad de su comportamiento. Por último, hacia el final del ciclo se implantará una figura que recoge aspectos de las otras dos y que identifico con la *mujer caída*, una figura proveniente del melodrama moderno (concretamente del subgénero del *fallen-woman film*) y que sin embargo será de gran utilidad para condensar la funcionalidad narrativa de las dos anteriores. Observemos con detalle cada una de ellas a través de ejemplos concretos surgidos del análisis de los filmes.

No cabe duda de que el proceso de ascensión y caída del gangster que habitualmente relatan los filmes resulta excesivamente turbador, está sujeto a pasiones demasiado primarias, a la pura ambición sin mayores justificaciones que genera la búsqueda del triunfo a toda costa. El mecanismo convencional para conseguirlo es el recurso a la violencia sin escrúpulos, que ignora cualquier tipo de valor social y que deriva en muchas ocasiones, como he dicho anteriormente, en el mero sadismo del psicópata. Pero este material es demasiado nihilista y peligroso para un público que, no lo olvidemos, no puede dejar de sentir un cierto goce, una fascinación al contemplar esta explosión del instinto. La ambivalencia de esta relación del público con los estallidos de violencia debía ser regulada de algún modo a través de un material narrativo que sirviera de contrapeso. Por este motivo hay que construir, en momentos específicos del filme, mecanismos que permitan una visión distanciada de lo que ocurre, y para conseguirlo las figuras femeninas se convierten en un elemento particularmente útil. Y, entre ellas, el primer modelo es la figura de la *madre*, cuya aparición esporádica pero

esencial devuelve al espectador a un universo familiar normalmente ignorado por la lógica del trayecto narrativo del personaje.

Hampa Dorada es un filme centrado en el ascenso y caída del gangster Rico Bandello interpretado por Edward G. Robinson. Su trayecto es, probablemente, el más depurado de todos. Sólo le guía su ambición, planteada desde el principio como una necesidad de llegar a «ser alguien» a través de la violencia. Su caracterización no va más allá del planteamiento de un instinto en estado puro. No tiene relaciones con ninguna mujer a lo largo del filme y el componente homoerótico está mostrado de manera implícita en más de una ocasión a través de su relación con su amigo Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.) o su vasallo Otero (George E. Stone) (Benet, 1992). La película narra un trayecto arrastrado por su impulso devorador que hace que salte por encima de sus distintos jefes y acabe controlando una parte importante de los negocios del hampa en la ciudad. Sin embargo su ascensión supone una amenaza a la felicidad de su antiguo compinche Joe, quien acaba delatándole y desencadenando su destrucción. Lo particularmente relevante en un relato tan guiado por una pulsión destructiva es el mantenimiento de una focalización bastante estricta: la que se mantiene con el personaje de Rico. En parte, la fascinación de ese proceso de ascenso y caída se produce porque lo seguimos desde el conocimiento y las experiencias del gangster protagonista. Por este motivo, las rupturas fundamentales con esta focalización se resumen en breves interludios mediante los que seguimos el trayecto de Joe Massara (una historia amorosa con una mujer que le conmina a abandonar a Rico y por lo tanto la delincuencia) o con los agentes de la ley que estrechan poco a poco su cerco sobre Rico.

En todo este paisaje, sin embargo, se produce una sorprendente ruptura de la focalización que tiene que ver con un personaje secundario. Se trata de uno de los mafiosos de la banda de Rico, el más joven y el que tiene más remordimientos, Tony Passa (William Collier Jr.). Tony todavía vive con su madre y además tiene un pasado, una infancia recordada como un momento de inocencia al que es imposible retornar. Su evocación de labios de su madre será la que motive el impulso de redención, su necesidad de expurgar las culpas cometidas y, en definitiva, la que hará lógica su muerte. Todo esto se planteará iconográficamente en una escena densa y llamativa dentro del contexto del filme. La elaboración de los detalles remite al escenario del melodrama: el cuerpo de la mujer, vestida con ropas muy humildes, que ha dejado preparada la cena para su hijo y que se marcha a trabajar, tiene una rotundidad

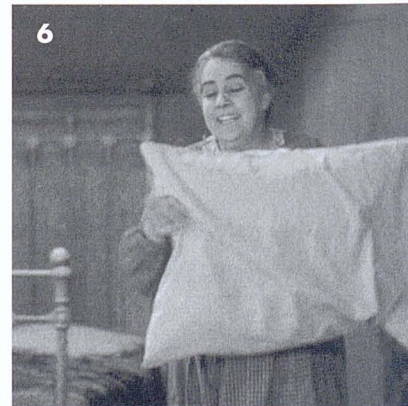
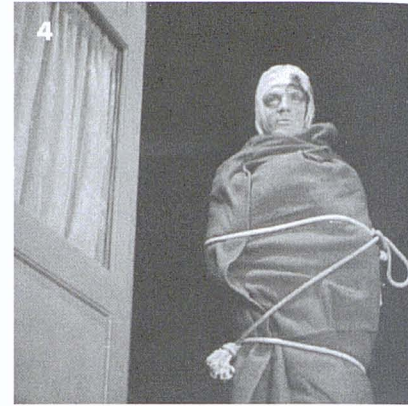


hiperbólica (foto 1). Más que una madre es una protomadre, una abuela, cargada con todos los rasgos iconográficos de la mujer sufriente. Por supuesto, este diseño marca todavía más una ausencia, la del padre, del que nada se dice. Pero también otros rasgos vienen a acompañar este diseño: la torpeza con el inglés de la mujer demostrando una evidente inadaptación a la cultura a la que ha sido transplantada, la habitación modesta en la que viven, la tristeza compartida y acentuada por una persistente canción napolitana en la banda sonora, los recuerdos de tiempos más felices, la gestualidad de los actores acudiendo a fórmulas de interpretación convencionalizadas... (fotos 2 y 3) Todo un dispositivo abierto a las identificaciones, a la emotividad y que conduce necesariamente a la regeneración moral del gángster, a un nuevo giro del destino labrado narrativamente en el terreno de los sentimientos. Pero este aparato tan minuciosamente construido se viene abajo en la escena siguiente. Tony se cruza con otro compinche de la banda, Otero, y le dice que va a confesarse. Otero informa a Rico y éste liquida a Tony en la misma escalinata de la iglesia. Aquí acaba la funcionalidad narrativa del viejo melodrama en *Hampa Dorada*, el resto del trayecto se dejará en manos de unos impulsos que, más allá del enfrentamiento entre el bien y el mal, se rinden a la dinámica inagotable de una pulsión de ascenso del gangster que cobra una densidad trágica y sobre los que resulta ocioso la mayoría de las veces el comentario moralizante.

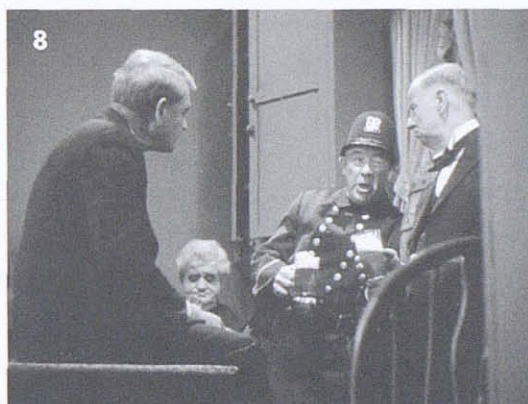
El *enemigo público* es mucho más complejo en este sentido. La funcionalidad del efecto melodramático se centrará también en la presencia del universo familiar y de la madre, que ocupará un lugar de convergencia del drama en el enfrentamiento entre los dos hijos, el gángster y el honrado. De

nuevo, esa figura materna estará constantemente condensando una lectura melodramática de los conflictos y las situaciones a través del trabajo imaginario del cuerpo y del rostro de la actriz. Pero el papel de la madre depende también de uno de los elementos fundamentales del programa narrativo del filme: vincular el desarrollo de la criminalidad con una situación social y un ambiente ante el que poco pueden hacer los buenos sentimientos. Quizá convenga detenerse un poco en el modo en el que es utilizada para el cierre narrativo, con el fin de entender mejor su función en el cuerpo de la película.

En esta célebre escena se describe el «retorno» de Tom Powers (James Cagney) al hogar familiar. Mike (Donald Cook), el hermano honrado con el que se ha reconciliado en la secuencia anterior, abre la puerta y se topa con su cadáver, que acaban de dejar los miembros de la banda rival. El rostro de Tom está desencajado, la sangre es visible en su cabeza y la sensación que produce su visión es más acorde casi con la que se esperaría de un filme de terror. Atado y envuelto en una especie de saco, cae al suelo como un fardo (fotos 4 y 5). Alternando con esa aparición, vemos a la madre cantar alegremente mientras prepara, confiada, la cama de su hijo (foto 6). En ese momento el relato opta porque en la configuración de la clausura, el espectador enlace los dos frentes, el de la escena terrible y el de la madre ignorante, para cerrar el círculo de un hallazgo devastador que nos es escamoteado por la narración. Me parece interesante insistir en esto. Lo curioso de esta escena es que se prepara el momento álgido del melodrama, se anuncia la explosión de la emotividad, pero el instante crucial se evita. El momento clave que se consumará con las lágrimas de la madre no será visible para el espectador, aunque el golpe se haya preparado de



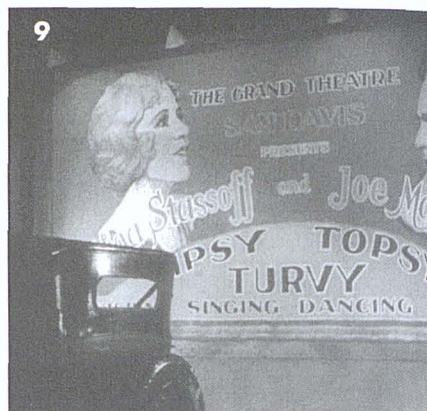
manera minuciosa para llegar a ese punto. De este modo, la activación de la figura materna tiene un carácter ambivalente: sirve para permitir la redención del personaje en el núcleo familiar después de su arrepentimiento. Sin embargo, eso no es suficiente para su redención social, para la proyección de lo que la figura amenazante del gangster significa en el marco de la sociedad americana. Un planteamiento semejante se ofrecía en una escena precedente a través del trabajo de la puesta en escena. Tras la muerte de uno de los miembros de la banda en la que Tom Powers comienza a dar sus primeros golpes, la puesta en escena nos evita de manera estricta que veamos la figura de la madre sufriende tapándola con unas plantas (foto 7). Al mismo tiempo, otros personajes que acuden al velatorio insisten que, al fin y al cabo, el muerto ha recibido su merecido (foto 8). El segundo tipo femenino fundamental



elaborado en la reconfiguración del género de gangsters tras la llegada del sonido es el de la novia del mafioso, la vampiresa o moll. Esta vertiente depura completamente la tradición melodramática de la femme fatale, la mujer que lanza a la perdición al personaje virtuoso porque, entre otras cosas, no tiene demasiado sentido junto al gangster del primer cine sonoro. Lo más importante de su definición es su apoyo a la caracterización del gangster acompañándole en su recorrido de ascenso social, aunque en ocasiones acabe por plantear una salida redentora de ese marco de delincuencia. Ya he descrito anteriormente que Hampa dorada no establece ninguna relación entre el protagonista y las mujeres, sin embargo una tendrá que ver con su caída. Joe Massara, el compañero de Rico, se enamora y decide

alejarse del mundo del hampa para dedicarse a su carrera de bailarín. En el momento culminante del filme, su novia, Olga (Glenda Farrell), le convence para que delate a Rico, lo que desatará la muerte del protagonista. El filme construye ese momento final con una rotundidad metafórica brillante. La policía abate a Rico justo debajo de un cartel publicitario que anuncia el espectáculo de baile de Joe y Olga. De este modo la enunciación se permite un comentario no exento de ironía en el último plano del filme, al hacer que el cadáver del gangster sirva de abono para el previsible ascenso social de aquellos que han crecido a su sombra y que a partir de un momento dado han optado por la vida honrada (foto 9). Un tema, por cierto, bastante recurrente en otras películas del género (por ejemplo en Los violentos años veinte de la que hablaré un poco más adelante) y que sirve para entender desde una dimensión crítica el aparente mensaje optimista que puede desprenderse de la inevitable destrucción del gangster protagonista en casi todos estos filmes.

La vampiresa, como afirmaba anteriormente, mantiene una posición activa que no sólo se traduce en el proceso de ascenso y caída que acompaña el del trayecto del gangster. Se observa también en su composición imaginaria y en el modo en que se elabora su mirada en el relato. No es un tipo de personaje construido, por ejemplo, para ser meramente contemplado y gozado por la mirada masculina, sino que también tiene una dimensión activa a la hora de imponer su mirada. En El enemigo público Tom y su amigo Matt (Edward Woods) salen una noche a tomar una copa y observan que dos chicas se aburren porque sus acompañantes se han emborrachado (fotos 10 y 11). A la mirada evaluadora de los hombres (foto 12) le



corresponderá otra semejante de las chicas estudiando también la nueva alternativa que les ha surgido (foto 13) y su inmediata reacción de acicalarse (foto 14) y lanzarse decididas hacia sus nuevas parejas (foto 15). Este carácter activo se desvela igualmente en un planteamiento sin prejuicios de las relaciones sexuales, ya que inmediatamente observaremos que las chicas se han instalado en las habitaciones de los protagonistas y la banda sonora hará referencias explícitas a sus juegos amorosos. El planteamiento moderno de esta figura femenina urbana y dispuesta al ascenso social utilizando sus encantos se hace bastante convencional en otros géneros del periodo, como en el melodrama de mujer caída o incluso el musical (el ciclo de la Warner de *Gold Diggers*, por ejemplo). No cabe duda de que este tratamiento se aleja del tono moralizante convencional para ofrecer una perspectiva que contiene un comentario de calado más profundo: así como en el proceso de darwinismo social correspondiente al capitalismo avanzado el gangster hace uso de la violencia para su ascenso, su acompañante femenina es capaz de manipular sus propios recursos para conseguir los mismos fines.

Sin embargo, otros elementos determinan la funcionalidad narrativa de la



figura de la «vampiresa». Por un lado, sirve para profundizar en la caracterización del personaje del gangster dotándole de un barniz humano a través de la exposición de sentimientos más complejos, aunque a veces sirva para subrayar su dimensión violenta, como en la célebre escena del desayuno en la que Tom aplasta un pomelo contra la cara de una de sus conquistas femeninas. También consolida una línea secundaria en el relato que permite momentos de respiro con respecto a la historia criminal. Pero creo que, sobre todo, cumple una función determinante desde la vertiente de la «imaginería» del género: saca a colación la fotogenia, la sofisticación la imagen glamourosa ligada a las figuras femeninas que permite contrapesar los ambientes sórdidos, sobrios e imaginariamente precarios para el placer de la mirada que dominan la narración. Este efecto de balance para equilibrar el tratamiento espectacular de la imagen del filme sirve, por otro lado, para ofrecer al público femenino de la época algunas vías de reconocimiento y satisfacción a través de los vestidos, los peinados y los comportamientos audaces de ese tipo de figuras.

Un caso interesante es el del personaje de Gwen Allen (Jean Harlow) en *El enemigo público*. Su aparición azarosa en un momento bastante avanzado del filme viene a suponer un punto álgido en el proceso de ascenso de Tom Powers. La escena de seducción es bastante semejante estructuralmente a la descrita anteriormente en el bar con las chicas: un estudiado intercambio de miradas que sirve para valorar las expectativas de cada cazador con respecto a su pieza. A parte del momento de su entrada, el personaje de Gwen sólo cobra cierta dimensión en una escena del filme narrativamente poco eficaz pero esencial para su solidez imaginaria. Tom saca a relucir la confusión de sus sentimientos y Gwen da una explicación que sirve para ofrecerle al espectador algún dato más con el fin de profundizar en el personaje del gangster. La puesta en escena es bastante elocuente al respecto: mientras Gwen recita un discurso sentimentaloides y hasta cierto punto incoherente con lo que ha sido presentado por la narración, el rostro de Tom permanece



semioculto al público porque siempre lo vemos desde atrás mientras el de Gwen permanece en escorzo frontal a la cámara (foto 16). Inesperadamente, Matt llega con la noticia de que ha muerto uno de los jefes de la banda y Tom abandona precipitadamente el lugar. El plano permanece centrado en ella tras la salida de los hombres para que veamos su frustración y, al mismo tiempo, para enfatizar la sofisticación de su vestido y de su apariencia corporal (foto 17).



La liberalidad de las costumbres y la literalidad de los instintos que reflejan los personajes del primer cine de gangsters de la Warner se irá puliendo en los años posteriores fundamentalmente por el peso cada vez más importante que cobra la autorregulación censora de los Estudios y el tratamiento más cauteloso de temas y relaciones entre sexos. El componente moralizante y el enfrentamiento claramente definido entre el bien y el mal empiezan a cobrar un peso mayor a partir de 1934 y se convertirán en elementos esenciales para la reconversión de los personajes femeninos, fundamentalmente a través de la heroína aspirante a esposa que acompaña al detective que se enfrenta a los delincuentes y que ocasionalmente también ayuda a su destrucción. Obviamente, encontramos así una cierta recuperación de los componentes del melodrama tradicional, aunque más o menos puestos al día. Charles Eckert analiza (1974) la presencia del melodrama en el filme de gangsters del periodo, concretamente en *The Marked Woman* (*La mujer marcada*, Lloyd Bacon, 1937), un film estructuralmente bastante parecido a *The Doorway to Hell*. Aunque su lectura del funcionamiento del melodrama en estos filmes dista mucho de la nuestra, es interesante hacer notar cómo las premisas del género conducen a ciertas coincidencias. El trabajo del efecto melodramático para producir el giro de la narración a través de un cambio de actitud en el personaje principal hacia la delincuencia es tónica en el género durante los años treinta. Tratamientos similares, claramente arcaizantes en la concepción del relato, pueden ser vistos en filmes del periodo desde «G» Men (William Keighley, 1935) hasta la propia *Marked Woman* o la producción de la Metro *Manhattan Melodrama* (Van Dyke, 1934) por citar sólo

«algunos ejemplos muy notorios entre una gran infinidad que, por supuesto, también nos podría llevar a otros géneros cinematográficos.

En todo este panorama se gesta un nuevo tipo de figura femenina particularmente importante y que quizá me atrevería a denominar de «consenso»: el de la mujer caída. En un interesante libro, Lea Jacobs (1991) analiza el desarrollo de un género que podríamos considerar la contrapartida del filme de gangsters: el *fallen woman film*. Se trata de películas que describen, en la mayoría de los casos, el ascenso y caída de una mujer que utiliza sus encantos para manipular a los hombres y triunfar socialmente. Al igual que en el filme de gangsters, los comentarios de tipo naturalista y social alejan un poco a esta figura de la «conservadora» (Jacobs, 1991: 12) *femme fatale* del melodrama tradicional para ofrecer una perspectiva contemporánea. Además, la dimensión moralizante se plantea de una manera más compleja, y la condena de sus actos se matiza, entre otras cosas, por el determinismo social a través de sórdidas descripciones de los ambientes de los que surgen estos personajes. En muchos de estos filmes está implícito el tema de la maternidad, que cumple con un papel ambivalente de fuente de redención y/o de castigo de la protagonista. En cualquier caso, lo esencial de este género, como demuestra Jacobs, no sólo es la capacidad de renovar las fórmulas tradicionales del melodrama incorporando nuevo material narrativo y diferentes estrategias de caracterización que trascienden la intención moralizante. También es un modelo particularmente sensible a las condiciones históricas que afectan a la redefinición de los géneros tras la llegada del sonido y a los límites de lo decible que se exploran en las vías de autorregulación y censura durante estos años. Por decirlo en palabras de Jacobs (1991: 23): «la censura [es] una fuerza constructiva, en el sentido en que ayudó a configurar la forma y la narración fílmica» y la figura de la mujer caída sirve, una vez transplantada al género que me ocupa en este artículo, para reconducir los impulsos instintivos del cine de gangsters hacia un marco emocional. Algo que parece hacerse necesario a partir de un momento dado para que el espectador pueda ser dirigido a una interpretación moralizante de las historias.

Aunque un filme que acabo de mencionar, *La mujer marcada*, sea un ejemplo bastante elocuente de la utilización de la mujer caída como figura de consenso que permite una proyección moralizante y moderna del género, quizá el ejemplo fundamental lo encontremos en una película que representa el final de un ciclo de experimentación y que se permite incluso una lectura histórica de todo el proceso. Me refiero a *The Roaring Twenties* (*Los violentos años veinte*, Raoul Walsh, 1939). El filme recupera la habitual estructura de ascenso y caída seguida por Eddie Barlett (James Cagney) desde un modesto taxi hasta la cima de la delincuencia y finalmente su muerte en el olvido y la miseria más absolutos. Algunas figuras narrativas aparecen ya

relativamente fosilizadas en una serie de rasgos convencionales que definen los personajes secundarios: el gángster psicópata que medra a cualquier precio representado por George (Humphrey Bogart) como un nuevo trasunto de Rico Bandello, el personaje que acaba cambiando de bando para hacerse defensor de la ley (Lloyd -Jeffrey Lynn-) y quedarse con la chica del gangster, la vampiresa avispada que evoluciona hacia respetable ama de casa aunque en un principio no haya tenido demasiados reparos en triunfar por el apoyo de un gángster (Jane -Priscilla Lane-)... Pero entre estos personajes característicos, destaca el papel de la eterna compañera de Eddie, Panama Smith (Gladys George), una mujer caída que está condenada a vivir para el espectador un amor no correspondido.

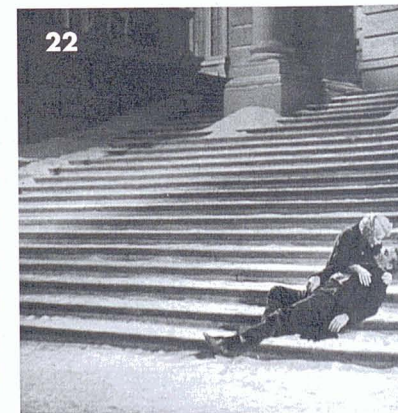
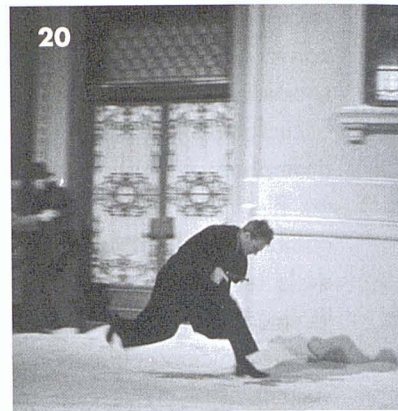
El gangster reflejado por Eddie es un personaje complejo, una marioneta arrastrada por los tiempos de la crisis económica de los años 20 y con valores de hombre común que sin embargo tienen que ser dejados de lado en un proceso despiadado de adaptación al medio. Como en *El enemigo público*, los acontecimientos históricos (la primera guerra mundial, la depresión) servirán para dar una explicación contemporánea y compleja de los fenómenos reflejados. Pero junto con este material, nos encontramos con una dimensión sentimental que sólo puede poner en pie un personaje como el de Panama, enamorada de Eddie sin ser correspondida y esperanzas, ya que éste persigue su destrucción con su obsesión con Jane. Panama es un personaje que refleja en cada comentario sus cicatrices, su experiencia. También su elaboración imaginaria incide en su pasado, con una combinación interesante de la sofisticación de una prostituta de lujo y una matrona desfasada en el modo en que actúa e incluso se viste (fotos 18-19).

Lo esencial de la proyección de Panama vuelve a ser, desde la perspectiva narrativa,



la gestión de la muerte del gangster. Apoyando su ascenso desde la contemplación dolorosa de alguien que sabe lo suficiente como para anticipar el final, sirve para construir un momento culminante que en cierto modo define el punto concluyente en el establecimiento de las fórmulas definitivas del género. El programa de la película pretende, entre otras cosas, presentar a los gangsters como un anacronismo de otros tiempos que ya no tienen cabida en los Estados Unidos tras la llegada de Roosevelt a la presidencia (dicho sea de paso, la película era también una muestra de apoyo de la Warner a la reelección del propio Roosevelt). Eddie acepta en un momento determinado que los tiempos han cambiado y que ha de apagar el último rescoldo de violencia que pervive del pasado: George, a través de un enfrentamiento que acabará con la muerte de ambos. En este punto, la película hace una elaboración muy sofisticada de la muerte de Eddie. Malherido después del tiroteo, avanza a duras penas por las calles de la ciudad mientras Panama corre desesperada detrás de él (fotos 20 y 21). Finalmente, cae sin vida en las escalinatas de una iglesia, lo que dota a su muerte de una dimensión sacrificial. En cierto modo, podemos pensar que el personaje se ha redimido no sólo por acabar con el antagonista de la nueva sociedad, de los nuevos tiempos (George e incluso él mismo), sino sobre todo porque ha asumido que su figura, lo que él representa, debe desaparecer, ya no tiene ningún papel en la América de Roosevelt.

Aceptando ese discurso, su redención una vez muerto se puede trabajar a través de esa conexión simbólica con la iglesia donde expira y, de manera más rotunda, con la pietà proletaria (Eckert, 1974) que compone con Panama cuando ella recoge con sus brazos amorosos su cadáver (foto 22). Esa pietà y un acercamiento de la cámara hasta el primer plano nos permiten ver lo que nos negó *El enemigo público*: las lágrimas de la mujer caída (foto 23)





que cumple en este momento culminante el papel de una madre abismada en su dolor, mientras su cuerpo está vestido con las ropas sofisticadas de la moll que se ha quedado anticuada. Una poderosa imagen femenina de consenso sobre las que el espectador puede proyectar sus emociones. Pero también algo más: un tipo de personaje que, más allá de las convenciones y las expectativas vinculadas a un género cinematográfico concreto, asume un sentido histórico e incluso alegórico para hablarnos de su tiempo.

Bibliografía

- ALTMAN, R. (1992): *Sound Theory, Sound Practice*. N. York y Londres, Routledge
- BENET, V. J. (1992): *El tiempo de la narración clásica. Los films de gangsters de Warner Bros. (1930-1932)*. Valencia, Textos Fílmoteca.
- ECKERT, Ch. W. (1974): «The Anatomy of Proletarian Film: Warner's *Marked Woman*» en *Film Quarterly*, 27-2, pp. 10-24.
- JACOBS, L. (1991): *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film, 1928-1942*. Madison, WI, University of Wisconsin Press.
- WILLIAMS, A. (1992): «Historical and Theoretical Issues in the Coming of Recorded Sound to the Cinema» en Rick Altman (1992).