

BÁSICOS FILMOTECA

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS

LOS VIOLENTOS AÑOS VEINTE

THE ROARING TWENTIES. Raoul Walsh. EEUU. 1939

CAIMÁN CDC PRESENTA

Sesión 3 / Jueves 22 de noviembre de 2012

Presentación y coloquio a cargo de Carlos F. Heredero,
director de la revista *Caimán CdC*.



LA HISTORIA Y LA FICCIÓN, LA REALIDAD Y EL MITO

Hacia mediados de los años treinta, al amparo del *New Deal* rooseveltiano, pero también bajo la presión del nefasto Código Hays (dispuesto a terminar con cualquier exaltación del universo delictivo) y en paralelo con la creación del FBI (que combate en las calles contra la violencia gansteril), el retrato idealizado y meramente conductista de la figura cinematográfica del gánster –hegemónico en las pantallas entre 1931 y 1933– empieza a ser desplazado y sometido a sucesivas relecturas sociológicas y redentoras. Rico Bandello (*Hampa dorada*), Tom Powers (*El enemigo público*) o Tony Camonte (*Scarface*) –héroes emblemáticos del período anterior– pasan a ser meras sombras de un pretérito romántico que los sucesos del mundo real (el arresto de Al Capone, las muertes sucesivas de Dillinger, Legs Diamond, Baby Face Nelson y Bonnie y Clyde) terminan por arrumbar de manera definitiva.

En medio de ese contexto, ya no solo resulta imposible dotar de aquel halo mítico a los gánsters del cine, sino que la conciencia social hace inviable también la continuidad de unas narraciones tan hagiográficas como las que fundaron y consolidaron el arquetipo del gánster fílmico a comienzos de la década. Las películas empiezan a ofrecer entonces posibilidades de redención a los despiadados hampones y a explicar psicológica y sociológicamente por qué se convirtieron en criminales. Su mirada se interesa cada vez más por analizar el fenómeno global del gansterismo, sus raíces y sus orígenes, y ya no tanto por el retrato más o menos épico de sus protagonistas individuales.

La síntesis final de esa corriente que se abre paso con fuerza en el cine de Hollywood a partir de 1934 no es otra que la que ofrecen las imágenes de *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, 1939), con el que Raoul Walsh filma el primero de sus grandes títulos dentro del género. Y se trata, además, de una síntesis paradigmática, puesto que la principal y más distintiva apuesta –tanto estilística como narrativa– de la película es, precisamente, su logrado intento de conjugar a la vez la crónica histórica y el relato de ficción, la realidad y el mito: una apuesta cuya razón de ser (o motivación de fondo) es, de hecho, la de trazar una radiografía sociohistórica que permita explicar y entender el fenómeno del gansterismo, su génesis, ascensión y caída, a la luz de las lacerantes heridas que dejan en el cuerpo social las graves consecuencias del conflicto bélico (el difícil retorno de los veteranos tras la Primera Guerra Mundial), de la ‘Prohibición’ que alienta el comercio clandestino de alcohol (la ‘Ley Volstead’) y de la gran debacle social y económica con la que se abren los años treinta; es decir, el crack del 29 y la subsiguiente Gran Depresión.

Ese complejo entramado, en el que tejen sus redes la Historia con mayúscula y la historia individual, es el armazón que la película construye mediante la intersección de nueve *collages* de naturaleza histórico-documental con los avatares del relato ficcional protagonizado, en esencia, por Eddie Bartlett (James Cagney) –un perdedor típico de la filmografía de Raoul Walsh– y George (Humphrey Bogart), primero compañeros en la guerra, luego colegas en el crimen y finalmente enfrentados a modo de tragedia casi shakespeariana, cuyos ecos asaltan igualmente muchas otras películas del director. Las criaturas de ficción se convierten así en protagonistas anónimos de una Historia que enmarca y condiciona, puntualmente, todas las circunstancias dramáticas

que mueven a los personajes de un film narrado con el reconocible estilo impetuoso y poético de Raoul Walsh hasta desembocar en ese vibrante *travelling* (uno de los más hermosos de todo el acervo del cine clásico) que preludia el final definitivo del protagonista.

Nos encontramos entonces ante un lírico desenlace, en las escalinatas de una iglesia y bajo los copos de una nevada, que oficia como epílogo metafórico –y también romántico– de todo un ciclo, de toda una época. Es el cierre de lo que constituye, en realidad, una reconsideración global, una relectura de la historia del gangsterismo en clave social y regeneradora (como corresponde a un film de la Warner Bros., siempre fiel al *New Deal*). Una película que ejerce, en términos representativos, como auténtica antesala hacia el eslabón de transición que supone, tan solo dos años después, *El último refugio* (High Sierra, 1941), con la que el mismo Raoul Walsh filma, simultáneamente, el epitafio definitivo del primitivo cine de gánsteres y el prólogo –ya con todas sus potencialidades– del emergente cine negro.

Carlos F. Heredero

Caimán CdC, nº 10, noviembre 2012

LOS ORÍGENES DEL GANGSTERISMO

Formación del espejo mítico

Dice John Baxter que «el crimen es, en América, un vicio importado». Sin necesidad de asumir una afirmación tan peligrosa (en cuyo fondo resuena el viejo espíritu pionero, ruralista y xenófobo de la frontera incontaminada, cuyas raíces son más religiosas que históricas), no cuesta mucho trabajo distinguir que algunas de las modalidades criminales desarrolladas en los Estados Unidos llevan impresas el eco, sobre todo organizativo, de los *gangs* callejeros de las ciudades italianas y francesas, de los activistas políticos del independentismo irlandés o balcánico, de los clanes familiares de la mafia siciliana.

A fin de cuentas, los gánsters de la era de la prohibición eran lo que se ha dado en llamar «americanos de la segunda generación», reclutados mayoritariamente entre los hijos de los emigrantes que llegaron al «nuevo mundo» alrededor de 1880. El aglutinamiento inicial de estos contingentes de grupos nacionales, su tendencia a la autodefensa y su búsqueda de la integración, con aspiraciones de dominio sobre una sociedad en la que se sentían desplazados, son algunos de los factores que están en el origen histórico del gangsterismo.

Esta fuente sociológica explica, por una parte, el hecho precursor de que ya en 1890 la mafia patrullara algunas calles de Nueva York y, sobre todo, el reflejo que estas incipientes formas organizativas de extorsión y de delincuencia empezaron a encontrar, al menos desde 1908, en las imágenes del cine, según desvelan algunos títulos primitivos de David W. Griffith: *The Fatal Hour* (1908), *A Terrible Discovery* (1911) y *The Transformation of Mike* (1911).

A pesar de estos antecedentes, se considera que *The Musketeers of Pig Alley* (1912), un nuevo trabajo de Griffith, es el primer filme de gánsters que alcanza un determinado grado de formalización. Un título, por cierto, en el que su vocación verista –con exteriores rodados en los degradados ambientes callejeros del Lower East Side de Nueva York– y la fuerte presencia en sus imágenes de la miseria ambiental de la que surge la delincuencia se dirían hijas prematuras, *avant la lettre*, de la regeneracionista sociología del gangsterismo extendida posteriormente durante el *New Deal*.

Desde tales fechas hasta el desenlace de la primera guerra mundial se registran todavía aislados reflejos adicionales de aquel gangsterismo inicial.

[...] Sin embargo, no será hasta los años veinte, con la entrada en vigor del desastroso experimento social que supone la Prohibición, cuando se asista, [como señala Román Gubern], a «la evolución del gangsterismo italoamericano desde su era comercial (distribución y venta de alcohol) a su era industrial (producción)» y cuando el crimen ponga a punto en las calles sus formas organizativas. Será entonces, también, cuando el cine empiece a poblarse de hampones.

Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina.

El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica.
Barcelona: Paidós, 1996.



LA EVOLUCIÓN DEL CINE DE GÁNSTERS

Desde su impetuosa irrupción en la transición del mudo al sonoro, el film de *gangsters* se centró fundamentalmente en hablarle al público en tiempo presente. El reflejo de la violencia de la sociedad urbana y su tratamiento, normalmente hiperbólico, a través de los medios de comunicación eran elementos en los que se sentían reconocidos muchos de los espectadores que vivían a diario con las noticias de las andanzas de los delincuentes más buscados. Es cierto que algunas de las primeras manifestaciones del género todavía mantenían una clara dependencia con la sólida tradición del melodrama del cine mudo. Aunque con las previsibles referencias al medio social que justificaba el comportamiento de los personajes, un amplio abanico de filmes que van desde *Underworld* (Josef von Sternberg, 1927) a *Manhattan Melodrama* (W.S. Van Dyke, 1934) presentaban algunas de sus convenciones más habituales establecidas desde *The Musketeers of Pig Alley* (D.W. Griffith, 1912): el enfrentamiento básico entre el bien y el mal tipificado a través del tratamiento arquetípico de los personajes, el héroe caracterizado con trazos románticos que servían para compensar los momentos de acción e incluso de violencia, la historia de amor redentora... recursos narrativos que permitían reconocer una continuidad con las fórmulas imperantes de esa tradición. Pero a partir del ciclo llevado a cabo por Warner Bros a comienzos de los años 30, las nuevas fuentes de inspiración del género determinaron su profunda transformación.

De este modo, el teatro realista, las novelas populares de acción y el lenguaje dramático de los reportajes periodísticos fueron esenciales en la redefinición del film de *gangsters*. Para culminar este proceso de renovación estilística, era esencial ir eliminando los vestigios del melodrama. En las nuevas fórmulas genéricas, sobre todo las experimentadas por Darryl F. Zanuck como jefe de producción de Warner Bros-First National entre 1930 y 1932, surgirá la consecuencia más evidente de este cambio. Se trata de una figura esencial que caracterizará el nuevo modelo: el *gangster* depredador. Este nuevo personaje no se definirá simplemente por su proveniencia de un marco familiar o social degradado, o por el peso de un pasado ominoso. Su figura se construirá sobre un molde nuevo, perfectamente integrado en la implacable sociedad de masas pero representando a su vez una faceta instintiva y cruel. Representado casi como una fuerza de la naturaleza que desata sus impulsos más primarios para conseguir el poder y el ascenso en su medio a través del despliegue de la violencia que sea necesaria, el tipo de personaje diseñado en este momento fundacional del ciclo configurará definitivamente un tipo moderno de héroe cinematográfico que se prolongará en modelos posteriores e incluso en otros géneros fílmicos.

No debemos olvidar que ese nuevo tipo de personaje aparece además en un momento específico: la consolidación del sonoro. La fotogenia y la *sensibilidad* del héroe del cine mudo acaba por dar paso, por lo tanto, a un nuevo tipo de actor capaz de representar con la suficiente energía personajes a la vez dinámicos, pulsionales y violentos. De este modo, surgirán dos estrellas muy representativas que protagonizan las primeras y, sin lugar a dudas, más importantes películas del ciclo. Edward G. Robinson en *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) y James Cagney en *The Public Enemy* (William Wellman, 1931). Su éxito reside, en primer lugar, en la energía que transmiten sus cuerpos: actores robustos, capaces de desvelar con un simple gesto una fiera inusitada en el momento oportuno, dotados de un magnetismo amenazador. Por otro lado, sus personajes dependen de un trayecto previsible de ascensión y caída en el que, sin embargo, la posibilidad de prever los giros es bastante precaria. La irrupción de la violencia, además, se hace más descarnada y sobre todo azarosa, se desperdiga por el relato ocasionalmente sin que el espectador pueda anticipar muchas veces su aparición o su justificación narrativa. Por supuesto, ninguna eclosión de violencia aparece romantizada o tratada, salvo en muy contadas ocasiones, de modo épico, al tiempo que se dejan de lado las líneas amorosas narrativas convencionales. La violencia aparece de un modo directo y cuando finalmente acaba con los personajes protagonistas los convierte en despojos alejados de cualquier glorificación, como podemos observar en los finales de Rico Bandello y Tom Powers de las dos películas citadas.

Pero no es menos determinante entender que la energía de estos actores no se encuentra exclusivamente en la imagen del cuerpo en acción. También es muy importante, en este momento de consolidación del sonoro, el modo en que articulan los diálogos y convierten su voz y su dicción en una prolongación de sus recursos expresivos. El sonido se convierte en un elemento para que el espectador se enfrente a personajes que repiten sus afiladas líneas, muchas veces, como si fueran disparos. También el tratamiento del ruido de las armas, del tráfico urbano o la música de ambiente en los locales donde se reúnen los mafiosos sirven para elaborar una atmósfera sonora muy representativa del género. Más allá de los filmes fundacionales de la Warner, sólo una película configura un nivel de tratamiento formal del tema y de experimentación comparable a ellas en estos primeros momentos. Por supuesto, me refiero a *Scarface*, de Howard Hawks (1932).

Contextualizado en los años posteriores a la gran Depresión del 29, el renovado filme de *gangsters* forma parte también de un nuevo estándar de realismo (por supuesto, dentro de los restringidos límites de la industria del cine) que anticipa algunos de los rasgos de la política cultural del *New Deal* vinculada a la administración de Franklin D. Roosevelt a partir de 1933 y de la que Warner Bros será, dentro de lo que cabe, el mejor exponente en Hollywood. Este estudio desarrollará, tanto en el planteamiento narrativo de las historias como en las estrategias de puesta en imágenes, un estilo particular que dotará de identidad a sus filmes a lo largo de la década. El modo en que se abordan los problemas sociales y de actualidad se extenderá, en cierta medida inspirado en estas primeras experimentaciones del ciclo de *gangsters*, por otro tipo de filmes e incluso por otros géneros, como los dramas carcelarios (*I am a Fugitive from a Chain Gang* –Mervyn LeRoy, 1932–, *2000 Years in Sing Sing* –Michael Curtiz, 1932), el género de *fallen woman* o dramas de mujer caída (*Baby Face* –Alfred E. Green, 1932–, *Marked Woman* –Lloyd Bacon, 1937), las películas sobre la corrupción política o la de la prensa (*Bullets or Ballots* –William Keighley, 1936–, *Five Star Final* –Mervyn LeRoy, 1931), los filmes de denuncia social en el contexto de la depresión (*Heroes for Sale* –William Wellman, 1933–, *Black Legion* –Archie Mayo, 1937) o incluso, trastocando los papeles de los *gangsters* por los del FBI, reflejando unas motivaciones y comportamientos que no se alejan demasiado de aquellos a los que combaten, en filmes como *“G” Men* (William Keighley, 1935) o *Let'em Have It* (Sam Wood, 1935).

Hacia finales de los años treinta, sin embargo, la fórmula estaba agotada y necesitaba una renovación. Hollywood se encontraba en proceso de llevar a cabo una serie de cambios estilísticos, en parte vinculados a las nuevas tendencias aportadas por cineastas e intelectuales europeos, muchos de ellos huyendo de los totalitarismos y las persecuciones políticas. Una de las vías partirá del modelo de *gangsters* para derivar en el cine negro. En él, los héroes arrastran a menudo traumas que permiten penetrar en complejos marcos psicológicos que rebasan el registro pulsional del *gangster* depredador. Por otro lado, las tramas narrativas se hacen más enrevesadas y desembocan en tratamientos del relato vinculados a la focalización del personaje o el trabajo complejo del punto de vista, la *voice over*, etc., aspectos que superan la arquetípica estructura de ascensión y caída del filme de *gangsters*. Por último, las estrategias de la puesta en escena fílmica exploran el poder metafórico de la iluminación y las composiciones en la línea en que habían sido trabajadas en el cine europeo de los años 20, desplazando progresivamente la sobriedad «realista» del modelo creado en los filmes de principios de los años 30.

The Roaring Twenties ocupa un lugar en el umbral de esta transformación que coincidirá a grandes rasgos con la entrada de los años 40. Desde su propia concepción, la narración asume la posición de un cronista que se quiere aproximar a unos hechos históricos ocurridos a lo largo de las dos décadas anteriores. Pero también pretende mirar con cierta distancia los componentes de una fórmula genérica que ya se muestra agotada. Junto con otra obra maestra de Raoul Walsh realizada dos años más tarde, *High Sierra*, la película cierra el ciclo del film de *gangsters* y abre paso a las fórmulas más modernas del cine negro que lo engullirán en sus sombras.

Vicente J. Benet.

El fiero pasado: Warner Bros. y The Roaring Twenties ante la historia, en José Antonio Hurtado (ed.). *Radiografías del cine negro. Un travelling histórico*. València: MuVIM, 2008.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

C/ Doctor García Brustenga, 3 · Valencia

Bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*. Puedes encontrar muchos más recursos relacionados en nuestro catálogo en línea.

EN LA BIBLIOTECA

ivac_documentacion@gva.es
http://opac.ivac-lafilMOTECA.es

EL CINE NEGRO

- ARRIBAS, Víctor. *El cine negro*. Madrid: Notorious, 2010.
- BENET, Vicente Jose. *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*. València: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1992.
- BOOKBINDER, Robert. *Classics of the Gangster Film*. Secaucus: Citadel Press, 1985.
- COMA, Javier. *Luces y sombras del cine negro*. Barcelona: Fabregat, 1981.
- GEOFF, Andrew. *Hollywood Gangsters*. New York: Gallery Books, 1985.
- HEREDERO, Carlos F. y SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro: maduración y crisis de una escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1996.
- HURTADO, José Antonio. *Cine negro, cine de género. Subversión desde una mirada en la sombra*. València: Nau Llibres, 1986.
- PAVÉS, Gonzalo M. *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas*. Madrid: T&B Editores, 2003.
- SANTAMARINA, Antonio. *El cine negro en 100 películas*. Madrid: Alianza, 1999.
- SKLAR, Robert. *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*. Oxford: Princeton University Press, 1992.

RAOUL WALSH

- ABAJO DE PABLOS, Juan Julio de. *El mundo fílmico de Raoul Walsh*. Valladolid: Fancy Ediciones, 2000.
- LATORRE, Jose María. *Raoul Walsh*. San Sebastián: E. P. E. Donostia Cultura, 2008.
- MASSON, Alain. Dossier Raoul Walsh, *Positif*, nº 482, abril 2001.
- MERIKAETXEBARRIA, Antón. *Raoul Walsh... a lo largo del sendero*. Donostia: Ttartalo, 1996.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Raoul Walsh*. Cádiz: XXII Muestra Cinematográfica del Atlántico, 1990.
- VV. AA. Gangsters special, *Sight & Sound*, vol. XIX, nº 8, agosto 2009.
- WALSH, Raoul. *Raoul Walsh. El cine en sus manos*. Autobiografía. Madrid: Ediciones JC, 1998.

EN LA VIDEOTECA

videoteca_ivac@gva.es
http://arxiu.ivac-lafilMOTECA.es/IVAC/

EL CINE DE GÁNSTERS

- La ley del hampa* (Underworld, Josef von Sternberg, 1927)
- Los muelles de Nueva York* (The Docks of New York, Josef von Sternberg, 1928)
- Hampa dorada* (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1930)
- El enemigo público* (Public Enemy, William A. Wellman, 1931)
- Scarface, el terror del hampa* (Scarface, the Same of the Nation, Howard Hawks, 1932)
- El bosque petrificado* (The Petrified Forest, Archie Mayo, 1936)
- Ángeles con caras sucias* (Angels With Dirty Faces, M. Curtiz, 1938)
- Los violentos años 20* (The Roaring Twenties, Raoul Walsh, 1939)
- Pasión ciega* (They Drive By Night, Raoul Walsh, 1940)
- El último refugio* (High Sierra, Raoul Walsh, 1941)

NEOGANSTERISMO EN NEGRO (1945/1950)

- Dillinger* (Max Nosseck, 1945)
- Forajidos* (The Killers, Robert Siodmak, 1946)
- El beso de la muerte* (Kiss of Death, Henry Hathaway, 1947)
- Al rojo vivo* (White Heat, Raoul Walsh, 1949)
- La jungla de asfalto* (The Asphalt Jungle, John Huston, 1950)
- Sin conciencia* (The Enforcer, Bretaigne Windust, 1951)
- Baby Face Nelson* (Don Siegel, 1957)
- Al Capone* (Richard Wilson, 1959)

GÁNSTERS Y MAFIA A PARTIR DE LOS AÑOS 70

- Contra el imperio de la droga* (French Connection, William Friedkin, 1971)
- El Padrino* (The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972)
- Malas calles* (Mean Streets, Martin Scorsese, 1973)
- El precio del poder* (Scarface, Brian de Palma, 1983)
- Érase una vez en América* (Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984)
- El honor de los Prizzi* (Prizzi's Honor, John Huston, 1985)
- Uno de los nuestros* (Goodfellas, Martin Scorsese, 1990)
- Muerte entre las flores* (Miller's Crossing, Joel Coen, 1990)
- Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992)
- L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997)
- Una historia de violencia* (A History of Violence, David Cronenberg, 2005)
- Enemigos públicos* (Public Enemies, Michael Mann, 2009)