

# Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:  
El gángster de las mil caras

Autor/es:  
Angulo, Jesús

Citar como:  
Angulo, J. (1998). El gángster de las mil caras. Nosferatu. Revista de cine.  
(27):6-17.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/41065>

Copyright:  
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:





# El gángster de las mil caras

**Jesús Angulo**

*Sakontasun ororen gainetik, ondoko orrialdeotan gangsterren zinema deitu izan denaren eta hogeita eta hogeita hamargarren mendeen artean gizon-mota berezia osatzen zuten pertsonaia adierazgarrienen deskribapen gutxi batzuk egin nahi ditugu. Ez sakontasunik, ez deskribapen hertsirik, zinema beltzeko sorrera-garaiko maltzur-sorta bati buruz jarduteko aitzakia besterik ez.*

**L**a figura del gángster, con ésta o cualquiera otra denominación, pero en todo caso haciendo referencia al delincuente más o menos organizado, recorre prácticamente toda la historia del cine. Dos ejemplos tópicos: una película y un actor. Sin ser, por supuesto, el primer film sobre gángsters -ni siquiera el primero en el que su realizador, el siempre referencial David W. Griffith, aborda el tema-, **The Musketeers of Pig Alley** (1912) es la primera gran referencia. Griffith nos sitúa ya en un barrio bajo, el Lower East Side de Nueva York, en el que todo el mundo pugna por salir de la miseria. No siempre por métodos ortodoxos, como es el caso de Snapper Kid, un claro antecedente de los gángsters de los años treinta: violento, sin escrúpulos, siempre cuidadoso de corromper a los representantes de la ley, frecuentador de garitos y que no conoce otra forma de escapar de su mísero destino que la implantación del miedo en los que le rodean. Un protogángster que ni siquiera está exento de los *tics* que con el tiempo acompañarán a sus descendientes: en este caso su ostentosa forma de ajustarse el pantalón cuando se prepara a entrar en acción o su característica manera de aspirar cigarrillos, que tantos duros emularán con el tiempo.

Lon Chaney, uno de los actores más inquietantes que jamás ha dado el cine, crea por su parte dos personajes igualmente antológicos. Mientras en **The Penalty** (Wallace Worsley, 1920) interpreta a un gángster cuyos deseos de venganza tienen su origen en la innecesaria amputación de sus piernas sufrida en la adolescencia, en **Maldad encubierta** (Tod Browning, 1925) interpreta al Black Bird que da título original (*The Black Bird*) a la cinta y que se desdobra, para escapar de la



policía, en su supuesto hermano gemelo, conocido como El Obispo, un lisiado que despliega su actividad caritativa por un barrio bajo londinense. Tanto es así que su muerte, bajo la segunda identidad, es llorada por todos aquéllos a los que protegió. Mientras, en cierto modo, Griffith creaba el primer gángster con cierta entidad en la historia del cine, Chaney dotaba a sus personajes de un elemento que heredarán sus sucesores de los años treinta (1): una, mayor o menor según los casos, dosis de ambigüedad moral.

Precursores más o menos excepcionales aparte, el gángster del que nos vamos a ocupar es el de los años treinta, el que se apodera de la pantalla con un protagonismo absoluto y que, nacido a finales de los años veinte de la mano de Joseph Von Sternberg, perecerá en 1941 de la mano de Humphrey Bogart en **El último refugio** (Raoul Walsh, 1941). Por supuesto, el gángster sobrevivirá hasta hoy mismo, y no dejaremos de citar alguno de sus descendientes temporalmente más directo, pero algo de él muere bajo las balas, un tanto redentoras, que acaban con el Roy Earle walshiano. Aunque, en puridad, nuestro gángster quedará fijado en los papeles que lanzarán al estrellato a nuestros tres grandes protagonistas: Edward G. Robinson, James Cagney y Paul Muni.

Finalizada la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos inicia el gran despegue económico que le convertirá en la gran potencia del siglo XX. Los inmediatos años veinte conocerían un ininterrumpido crecimiento que hacía pensar a todo aquel que tuviese la suficiente ambición que el dinero estaba ahí, esperándole para ser capturado. Una ambición que apenas conocía de escrúpulos y mucho de una euforia que marcaría la década feliz. Era la época del charleston y del *fox-trot* en la que Bessie Smith -la heredera de Ma

Rayney y precursora de Billy Holiday- se convertía en la emperatriz del *blues* y la voz cascada y la trompeta de Louis Armstrong no conocían otra sombra que la de las frenéticas orquestas de Duke Ellington. Los "felices veinte" no casaban bien con una estúpida ley (la ley Volstead, promulgada en 1919), que ilegalizaba la fabricación, comercialización y consumo de alcohol. Independientemente de sus concomitancias moralistas la torpe "ley seca" no consiguió otra cosa que sacralizar el alcohol. Como tantas veces en la historia la ley daba la espalda a la realidad. Los garitos y clubes diversos proliferaron al mismo ritmo febril que las fortunas crecían y las diferencias sociales se ensanchaban. El negocio del alcohol se convirtió en el principal factor de enriquecimiento de las mafias cada vez más fuertes y mejor organizadas, que dominaban a su vez las apuestas clandestinas y no dudaban, si era necesario, en reventar huelgas a sueldo de los patronos o infiltrarse en organizaciones obreras. Al ciudadano de a pie se le reservaba el simple papel de espectador. Habiéndosele hurtado la participación en el gran pastel, el pueblo se identificaba,

de una manera más o menos consciente, con aquellos que, habiendo escapado de la miseria en la que ellos mismos se veían atrapados, habían conseguido acceder a un poder en algunos casos prácticamente ilimitado. Tanto que ante ellos se doblegaban políticos, jueces y policías en un escandaloso coro de corrupción. Entre el policía corrupto y el gángster hecho a sí mismo desde la nada, al fin y al cabo el gran mensaje de la joven y pujante potencia, el pueblo no tenía dudas a favor del segundo. El *crack* de 1929 sumió al país en una crisis social y económica inesperada. El sueño dorado mostró sus pies de barro e hizo de la Depresión la gran protagonista de la primera mitad de la década de los treinta. La llegada de Franklin D. Roosevelt al poder en 1933 comenzaría a poner las cosas en su sitio, mientras las bandas de gángsters se disputaban su ahora más magro territorio a ráfaga de metrallera. Ese mismo año es derogada la "ley seca", en los años en que se impone el Código Hays, que supone una censura previa para los guiones. Sólo quedaban cuatro años para que los nazis ocupasen Austria y la economía norteameri-



**The Penalty**



cana se recuperaba bajo el aliento de las leyes rooseveltianas del *New Deal*. Roy Earle, el protagonista de **El último refugio**, muere el mismo año en el que renace el Sam Spade de **El halcón maltés** (J. Huston, 1941) y en el que los japoneses bombardean Pearl Harbour provocando la entrada norteamericana en la Segunda Guerra Mundial.

Es nuestro gángster producto de tiempos convulsos. Su origen social, queda dicho, es humilde. Muchas veces proviene de familias de inmigrantes, sobre todo italianas o irlandesas, pero no por ello renuncia -al contrario, lucha por él con más ahinco- al sueño americano. Practica una violencia generalizada en defensa de ese derecho a triunfar, mientras procura mantener a salvo su santuario familiar. Santuario en el que la madre (el padre siempre está ausente) jugará un papel cardinal, que llegará al paroxismo en el caso de Cody Jarret/James Cagney, el protagonista de **Al rojo vivo** (R. Walsh, 1949) y que alcanzará niveles de incesto más que sugerido

en el de Tony Camonte/Paul Muni en **Scarface, el terror del hampa** (H. Hawks, 1932). Fidelidad a la familia que se extiende a la que practica hacia el amigo que se ha iniciado con él en las tropelías de juventud y al que a menudo se verá enfrentado finalmente con el resultado de un evidente desgarramiento interior. Este gángster posee una auténtica obsesión por el lujo y la ostentación, inevitablemente horteras. Su ambición no conoce techo: "*Eso es. Más, siempre quiero más*", subrayará el epilogoal Rocco de **Cayo Largo** (J. Huston, 1948), un espléndido Edward G. Robinson, ante la sagaz descripción que de él hace Frank McCloud (Humphrey Bogart). Pero, sobre todo, es un personaje real, salido de las mismas calles de tantos ciudadanos grises que con su proyección hacia él le conceden una extraña aureola popular.

Su figura había entrado de lleno en la novela negra, protagonizaba obras de teatro y seriales radiofónicos y se había convertido en habitual objeto de la prensa. Y esto último no sólo por su habi-

tual aparición en la crónica de sucesos. Su poder llegó a ser tal que formaban una suerte de élite económica paralela, codeándose con políticos, financieros, jueces y fiscales que en muchas ocasiones no eran sino sus obedientes marionetas. En consecuencia, el cine no podía dejar escapar la ocasión de apropiarse de un personaje que venía a ser una impecable manera para retratar una sociedad en continua efervescencia. Su condición de personaje real, perfectamente datado e identificable, y su devenir en un ambiente rotundamente urbano, le colocaban bajo claras coordenadas histórico-espaciales.

### George Bancroft

En 1927 la Paramount estrenaba el cuarto largometraje firmado por el realizador de origen austriaco Josef Von Sternberg: **La ley del hampa**. La prueba de la poca confianza que la productora tenía en la película es que su estreno se produjo en una sesión matinal y apenas sin publicidad. La secuencia inicial colocaba al espectador ante un brioso atraco con persecución incluida. En la pantalla aún silente se conseguía la ilusión de oír el chirriar de las llantas de los automóviles y el estruendo de los disparos. El efecto del boca a boca fue instantáneo. Esa misma noche el éxito de la película estaba ya claro.

**La ley del hampa** narra las andanzas del gángster "Bull" Weed, un rudo delincuente interpretado por George Bancroft, que se convertía así en el primer gángster de los treinta con algunos años de antelación. Bancroft era un conocido actor de teatro que a principios de los años treinta había pasado al cine mudo. Poseía una evidente contundencia física que con el tiempo la figura del gángster iría limando, pero que para el cine mudo ayudaba a producir una rápida identificación del personaje. Su mirada desafiante, al



La ley del hampa



tiempo que dobla una moneda con dos dedos, es desde luego cualquier cosa menos sutil. Embutido en trajes que parecen extraídos de los saldos de unos almacenes, más que poder exhibe una fuerza bruta inquietante. En todo caso el mundo de "Bull" Weed es ya el mismo que se perpetuará en el género durante los años siguientes: ambiente urbano, preferentemente noctámbulo, fotografiado con un fuerte contraste de luces y sombras heredado del expresionismo alemán; garitos bulliciosos en los que el alcohol prohibido corre sin tregua; reducidos interiores cargados de humo y tensión; tiroteos como los que inician y clausuran el film. Como buen gángster "Bull" Weed es un personaje trágico, condenado de antemano, pero en su caso no asistimos a la primera fase habitual en la tragedia gangsteril, la del ascenso. Conocemos a "Bull" en su apogeo, poderoso, dueño de su parcela desde la que frenará en seco las veleidades expansionistas de su rival Buck Mulligan, aunque aún no asistamos a los crudos enfrentamientos posteriores entre bandas enemigas. Desde allí se irá deslizando hacia el trágico final.

La brutalidad de "Bull" contrasta con la fidelidad de Rolls Royce, todo un intelectual que se dedica a "leer libros", al que recogió borracho durante uno de sus atracos. No es, como en otras ocasiones, el amigo de la adolescencia, que acompaña al gángster en su ascenso, hurtado en esta ocasión, pero rápidamente se convierte en su hombre de confianza. La amistad y su un tanto particular sentido de la fidelidad, perderá al gángster en muchas ocasiones. "Bull" no es una excepción, pero su caso es más complejo. En realidad con **La ley del hampa** Von Sternberg estaba construyendo un melodrama, al tiempo que desbrozaba al camino hacia el cine negro.

No sólo esta película, sino también las otras tres en las que el



realizador dirige a Bancroft, son desgarradas historias de amor en las que el protagonista pierde la vida o la libertad, de una forma u otra, por la mujer a la que ama. "Bull" irá a prisión por vengar el intento de violación de "Feathers", su chica, por parte de Mulligan. Huido pocas horas antes de su ejecución, se entregará a la policía tras un "estruendoso" tiroteo, que sirve para que "Feathers" y Rolls Royce huyan en busca de su oportunidad. Hablamos de malos: ¿lo es el hombre que da su vida por defender el amor entre su novia y su mejor amigo? La ambigüedad moral provocará siempre severas escisiones en el corazón del gángster. Es memorable la secuencia en la que "Bull" moja su dedo en leche para alimentar a un gatito. En ella Bancroft consigue un cambio de registro en su rostro, que se ilumina anunciando el final inminente.

Tanto el "Two Gun" Nolan de **La**

**redada** (1928) como el "Thunderbolt" Jim Lang de **Thunderbolt** (1929), son personajes que se mueven en la estela del protagonista de **La ley del hampa**, más cerca de la secuela más o menos mimética que de un deseo por parte de Von Sternberg de profundizar en el personaje. Otra cosa es el fogonero Bill Roberts de **Los muelles de Nueva York** (1928), la cuarta colaboración casi consecutiva -y cronológicamente situada entre las dos anteriormente citadas- de Bancroft y Von Sternberg. En realidad no estamos en absoluto ante un film de gángsters. **Los muelles de Nueva York** es un melodrama puro y duro, esta vez sin tapujos, pero que guarda la suficiente relación con **La ley del hampa** como para traerlo aquí a colación. Exquisita filigrana poética, retoza sin embargo en el lodazal portuario neoyorkino, participando de una idéntica iluminación contrastada, de un lirismo desbordante presidido



por la idea del sacrificio por amor. Como **La ley del hampa**, **Los muelles de Nueva York** se agarra a la realidad de manera inmisericorde, algo que, en definitiva, no sólo es uno de los rasgos básicos del cine negro, sino además la clave de su aceptación popular. De nuevo la rotundidad física de Bancroft llena los mudos fotogramas. Con el sonoro (**Thunderbolt** lo es y los titubeos técnicos del primer sonoro fueron su gran lastre) Bancroft ya no podría ser el gángster protagonista. Cuando años más tarde interprete a Mc Keefer, el socio de Frazier (Bogart), a los que se enfrenta Rocky Sullivan (Cagney) en **Angels With Dirty Faces** (M. Curtiz, 1938), no cabrá la duda de que su tiempo ha pasado.

#### Edward G. Robinson

Si Bancroft representa el primer gran boceto para el cine de la figura del gángster, los tres retratos definitorios no tardarán en llegar. Se trata, sucesivamente, de Rico Bandello en **Hampa dorada** (Le Roy, 1930), Tom Powers en **The Public Enemy** (Wellman, 1931) y Tony Camonte en **Scarface, el terror del hampa**. Si a este último añadimos a su inseparable Guido Rinaldo, nos encontramos con cuatro rostros que marcarán el género: Edward G. Robinson, James Cagney, Paul Muni y, en menor medida, George Raft.

Teniendo en cuenta sus claras simpatías demócratas -que se plasmarían en 1932 con un apoyo claro y sin fisuras a la candidatura a la presidencia de Franklin D. Roosevelt-, no es de extrañar que fuese la Warner Brothers la que abrió fuego en un género como hemos dicho pegado a la realidad de una sociedad en la que la corrupción se movía a sus anchas por todas las instituciones del país. **Hampa dorada** recoge el testigo de los filmes de Von Sternberg para, ahora sí, profundizar

en el género y crear el primer gran prototipo de gángster. Para interpretar a Rico Bandello es elegido un actor de origen rumano que, tras una excelente reputación como actor, e incluso autor, de teatro, había hecho en el cine algunas incursiones sin demasiada fortuna. Su agresividad sin límites, apoyada en un físico que llega hasta lo repulsivo, y su inagotable sed de poder convierten a su lado al gángster interpretado por Bancroft casi en un gigante bonachón. Robinson explota un físico concentrado y potente, un rostro que no deja resquicio alguno al titubeo a la hora de actuar, una voz inquietante perfectamente acorde con su famosa cara de sapo. Pero sobre todo Rico se mueve básicamente por su ansia de poder. Con **Hampa dorada** asistimos ya de forma clara al ciclo ascensión-apogeo-caída que formará el ciclo vital de los grandes gángsters. Tras la secuencia inicial que, en un montaje rápido y preciso, muestra el asalto a una gasolinera, encontramos a Rico y su compañero Joe Massara (Douglas Fairbanks, Jr.: una pena que Mervin Le Roy no lograra imponer para el papel al joven Clark Gable, que seguramente hubiera dado más juego al personaje). Rico se lamenta de ser un asaltante de tres al cuarto: *"El dinero está bien pero no lo es todo. Ser alguien... Que un puñado de tipos haga lo que tú quieras"*. Rico tiene las cosas claras y cuando prácticamente impone su entrada en el *gang* de Sam Vettori, vemos cómo su mirada ávida recorre el alfiler de corbata, el enorme puro, el anillo de brillantes y el traje impecable de su circunstancial jefe. Acabará desbancándole, y cuando los periódicos recogen la fotografía del banquete en el que es homenajeado por su banda, comprará todos los ejemplares en un infantil gesto de narcisismo. Su ascenso es ya imparable y a través de él asistimos a todo un juego de corrupciones y componendas políticas más o menos veladas.

Pero ni siquiera Rico Bandello es un malo de una pieza. Él que nunca ha dudado a la hora de quitarse de encima a quien se interponía en su camino, ve cómo su rostro se desencaja al borde de las lágrimas -afortunadamente Rico no caerá tan bajo- mientras encañona a su amigo Joe con la pistola, incapaz de matarlo. Ya habíamos intuido la latente homosexualidad de este *Little Caesar* sin más debilidad que la continua tendencia a proteger a su amigo. Es por eso que resulta un ejercicio de lo más sugerente imaginar a un Gable -entonces mocetón de veintinueve años- al otro lado del arma de Rico devolviéndole una de sus cautivadoras sonrisas. La duda, la incapacidad de matar al amigo, le devolverá al arroyo en el que empezó, hasta que un patético gesto de personaje de folletín le lleve a caer bajo las balas de la policía: *"Madre de Misericordia. ¿Es así como acaba Rico?"*.

E. G. Robinson volvió a ser gángster, por supuesto, y hasta agente de la ley, ¿por qué no?, incluso el agente de seguros que lleva a Fred MacMurray a la perdición (**Perdición**, B. Wilder, 1944). Incluso parodió el mundo de los gángsters al interpretar al doctor Clitterhouse, que se infiltra en una banda de ladrones para llevar a cabo un estudio científico sobre la pulsión criminal del ladrón y de paso fastidiar al pobre Bogart todavía secundario de lujo (**The Amazing Dr. Clitterhouse**, A. Litvak, 1938). Y sobre todo el crepuscular Rocco de **Cayo Largo**, esta vez abatido en justo desquite por un Bogart dueño y señor del cine negro.

#### James Cagney

Ni un año tardaría la Warner en dar su segundo aldabonazo en el cine de gángsters con **The Public Enemy**. El Tom Powers que interpreta James Cagney terminará de afinar el boceto creado por



George Bancroft y ajustado por E. G. Robinson. Como Robinson y como Paul Muni, Cagney provenía del teatro, con especial debilidad por el musical, al que volvería también en cine periódicamente (2). De hecho **The Public Enemy** es la cuarta película de Cagney y ni siquiera representa su primer papel como gángster. El año anterior, y antes incluso que **Hampa dorada**, la Warner había hecho su primera incursión en el género con **Doorway to Hell** (A. Mayo, 1930), en la que Cagney interpretaba al lugarteniente del rey de la cerveza, papel a cargo de Lew Ayres y que, quizá demasiado deudora del melodramatismo de los filmes de Von Sternberg, pasó un tanto desapercibida. Para **The Public Enemy** Cagney estaba en principio destinado a interpretar el papel de Matt Doble, el amigo de Powers, papel reservado a su vez a Edward Woods. La visión de la película de Mayo hizo que Wellman decidiese invertir los papeles. Sabia intuición que permitió dar con el gángster por excelencia de los años treinta. Wellman había hecho a su vez una incursión anterior en el mundo de la delincuencia organizada con **La frontera de la muerte** (1929), film que sin duda quedó lastrado por el hecho de ser rodado como mudo y tenerse que reconvertir a última hora al sonoro. Ambientada en la lucha entre sociedades secretas chinas afincadas en la costa Este norteamericana, estaba protagonizada por Wallace Beery, un hombre de registros cercanos a los de George Bancroft.

Con todos estos antecedentes **The Public Enemy** abunda por un lado en un mayor enraizamiento de la ficción en la realidad. Por otro crea un personaje, si bien con un componente sádico desconocido hasta entonces, al mismo tiempo más complejo y, paradójicamente, atractivo para los espectadores. La película arranca con breves secuencias documen-



tales (en realidad se trataba de imágenes de archivo) a partir de las que asitimos a un desarrollo paralelo entre los primeros golpes de unos adolescentes Tom y Matt y la evolución histórica del país que se ve inmerso en la Gran Guerra, decreta la "ley seca" y comienza su fulgurante desarrollo económico durante los años veinte. El ciclo vital de ascenso, apogeo y caída se dilata, haciendo su aparición la familia -en este caso constante a lo largo de toda la película- de una forma determinante. Tom Powers se verá continuamente enfrentado a un hermano que elige el recto camino, incluso su alistamiento en la guerra, mientras trata por todos los medios de mantener alejada a la madre de su vida turbulenta. El propio Cagney había crecido en una familia de inmigrantes irlandeses, en un ba-

rrio neoyorkino en el que paro, miseria y delincuencia estaban a la orden del día y tuvo que realizar un sinfín de trabajos ocasionales antes de comenzar su durante mucho tiempo oscura carrera en el mundo del espectáculo. Es de suponer, por ello, que al actor el papel le venía como anillo al dedo.

La crueldad de Tom Powers, ya rastreable en sus bromas juveniles, no conoce límites, pero lo curioso es que, pese a ello, su aspecto dicharachero le crea una imagen cercana y hasta cálida. Cagney combina en su interpretación a la perfección fiereza y encanto. Su rostro duro como el pedernal podía transformarse con un leve gesto. Podía pasar con un casi imperceptible cambio de registro de la sonrisa cínica a la franca risotada. Algo que descon-



certaba a sus rivales y encandilaba al espectador. El *tic* de golpear suavemente con el puño cerrado (copiado literalmente de su propio padre) es significativo al respecto. Pero estas expresiones de cariño quedan prácticamente reservadas a su madre, al inseparable Matt y a sus chicas, con las que, por otro lado, inaugurará una relación misógina que alcanza su máximo exponente al estrellar de forma voluptuosamente sádica un pomelo en la cara de Kitty (Mae Clarke), que ha osado hacerle observaciones moralizantes y a la que de inmediato cambiará por la despampanante Gwen (Jean Harlow). Una vez más el poder es el motor de su vida y, por supuesto, no piensa detenerse ante ñoños escrúpulos. A medida que su incursión en el mundo del alcohol fructifica, Powers participa cada vez más visiblemente de la ostentación del gángster: trajes a medida, coches caros, clubes elegantes, chicas llamativas. Si algo no quiere ser es una figura patética como

la de su hermano, herido por defender un uniforme y condenado a sobrevivir malamente en el hogar familiar. El gángster -y Cagney es su más fiel exponente- rechaza sus orígenes, no porque reniegue de ellos, sino porque no quiere volver a ser su prisionero, y de ahí su aceptación popular.

La caída de Tom Powers es fulminante, como siempre. Cuando una banda rival decide acabar con la suya, Powers sobrevive a un ametrallamiento en el que caerá su inseparable Matt: la muerte del amigo es, como volverá a ocurrir en **Scarface, el terror del hampa**, el aviso de su propia muerte. Cuando se dirige, armado con dos pistolas, a vengarle su rostro es antológico: ojos brillantes sin asomo de duda con una mueca congelada, la boca entreabierta, crispada y firme, dejando escapar una sonrisa cínica. Prácticamente la misma que conservará su cadáver maniatado, arrojado en la puerta de la casa de su madre.

El mismo año actuará, por primera y única vez, junto a E. G. Robinson en **Smart Money** (A. E. Green, 1931), la historia de dos amigos que abandonan su tranquila vida rural para abrir una casa de juegos en la gran ciudad, una ocasión al parecer desperdiciada de unir a los dos grandes actores. Aunque, si se piensa bien, quizás fuese una misión imposible intentar hacer compartir pantalla a dos monstruos de tal calibre.

Pese a que muy pronto Cagney comenzó a abominar de sus papeles de gángster y a sentirse prisionero de un tipo de personajes que tan poco tenían que ver con él (3), aún interpretaría a un buen número de ellos. De entre todos, y aunque con urgencia, hay que detenerse en tres personajes.

**Angels With Dirty Faces** contradice sin embargo alguna de las afirmaciones anteriores. El comienzo de la película guarda una clara similitud con el de **The Pu-**



**The Public Enemy**





**blic Enemy:** imágenes semidocumentales y fijación de los protagonistas en la adolescencia. Rocky Sullivan y Jerry Connolly (a los que más tarde interpretarán Cagney y Pat O'Brien) se dedican a haraganear y cometer pequeños hurtos, con tan mala suerte que aquél es detenido en uno de ellos. Inicia así una carrera penal paralela a su ascenso en los negocios sucios que vemos narrada en breves *flashes*. A la salida de su última condena decide volver a su viejo barrio, tan degradado como siempre, donde Connolly es ahora un sacerdote dedicado a intentar salvar a los jóvenes de los brazos de la marginación. Mientras, gestiona la recuperación de su dinero y su puesto en los negocios que había dejado en manos de su socio, el abogado Frazier (Bogart). Ni éste ni su jefe actual Mc Keefer (Bancroft) tienen entre sus planes cumplir con lo prometido seis años antes, por lo que Rocky se enfrenta a ellos implicando a una pandilla de jóvenes que le ven como a un héroe. Mientras Rocky

se deshace de sus enemigos, el cura inicia contra él una cruzada en la prensa. Rocky es detenido y condenado a la silla eléctrica. Connolly, que había conseguido que durante el juicio denunciase a todos los gánsters que conocía, le pide ahora un último favor: cuando le lleven a la silla eléctrica debe mostrarse como un cobarde para destruir el mito que supone para los muchachos del barrio. En una secuencia sobrecogedora, Rocky acepta interpretar este último papel. Cagney, en una secuencia elíptica lo interpreta con la misma firmeza y la misma humanidad que en otras ocasiones. La gran novedad está en que, con este final claramente moralizante, Rocky Sullivan se convierte en una suerte de esquirol, capaz de pactar nada menos que con el mismo orden establecido al que se ha rebelado durante toda su vida.

**The Roaring Twenties** (R. Walsh, 1939) está minuciosamente fechada (imágenes documentales, por-

tadas de periódicos), desde las trincheras de la Primera Guerra Mundial hasta las consecuencias del *crack* del veintinueve. Tres excompañeros de armas coinciden a la vuelta del frente en el negocio de la prohibición. Los papeles se reparten con el esquematismo habitual: Eddie Bartlett (Cagney) es el gánster que inicia su ascenso desde la nada; George Hally (Bogart) es el gánster sin escrúpulos, ni las contradicciones del anterior, incapaz de la mínima lealtad; el abogado Lloyd Hart (Jeffrey Linn) es el incauto que se ve desbordado por los negocios en que se ha metido y huye despavorido, no sin antes levantarle la chica a su amigo Bartlett. El proceso ascensión-apogeo-caída de Bartlett conocerá en este caso incluso la recaída. Para lo que aquí nos interesa nos situamos en la caída. Mientras Hally continúa siendo un próspero gánster y Linn es un honesto ayudante del fiscal (casado con Jean y con familia y casa apaciblemente burguesas), empeñado en perseguir a



aquél, Bartlett se ha convertido como consecuencia del *crack* en un amargado taxista que malvive con la única compañía temporal de Panama Smith (Gladys George), siempre enamorada de él en silencio, siempre ignorada. Bartlett se autoinmolará matando a Hally en defensa de la familia Linn y morirá en un posterior tiroteo con la policía. De nuevo la cara humana del gángster Cagney surge como broche final, pero esta vez no hay pacto con el enemigo. Es el amor, como en los personajes del viejo Bancroft, el que le ha redimido. La caída indigna en la mediocridad queda enmendada por una recaída más propia de un gángster y que guarda cierta semejanza con la del decrepito Rico de **Hampa dorada**.

Con estos dos filmes nos hemos situado a finales de los años treinta. El gángster ya no es de una sola pieza. De una forma u otra Rocky Sullivan y Eddie Bartlett sirven a la ley. Sus años gloriosos están tocando a su fin. Sin em-

bargo, Cagney tendrá la ocasión de hacer revivir toda la épica del gángster bastantes años después, en el contexto de un cine negro mucho más cargado de ambigüedades. Nos referimos al Cody Jarret de **Al rojo vivo**. Jarret tendrá también un enemigo interior más fuerte que las luchas intestinas entre los diferentes *gangs* o su enfrentamiento con la ley, pero en este caso no se tratará de ninguna debilidad moral a propósito de su comportamiento criminal. El enemigo está en su propio cerebro y no es otro que la dependencia enfermiza hacia su madre, el nada oculto motor de sus acciones. Algo que se hará dolorosamente explícito en las terribles jaquecas que le hacen desmoronarse puntualmente y que ha heredado precisamente de su infancia. Película por otro lado ligada al fértil filón del cine carcelario, **Al rojo vivo** nos descubre aquí a un gángster cuyo motor final -y su perdición- es la venganza del asesinato de su madre. Jarret vuelve a ser el gángster salvaje y sin piedad, al

que su absoluta desconfianza hacia todos los que le rodean le ha servido siempre de paraguas protector. Sólo la madre ha conseguido mantener oculta una profunda inseguridad interior. La muerte de la madre hace posible la aparición de un personaje inhabitual en los primeros treinta, el del policía infiltrado. Éste, Hank Fallon (Edmund O'Brien), se las ingenia para ocupar el viejo papel del amigo de confianza y provocar una caída con tintes megalómanos. Fuera ya de tiempo, Cagney compone un gángster autoritario, brutal, misógino, ambicioso. Si el actor siempre compuso tipos en permanente estado de tensión, con los nervios a flor de piel, en el caso de Cody Jarret esto es más evidente que nunca. Y su final será plenamente consecuente con ello. Tras el último tiroteo, Jarret morirá en lo alto de unos enormes depósitos de combustible, que estallarán para no dejar el mínimo rastro de su cadáver. Antes, con varias balas en el cuerpo, soltará su última risotada: "Lo



The Roaring Twenties



conseguí, Ma. La cima del mundo". Cualquier gángster hubiera filmado una muerte así.

### Paul Muni... y George Raft

La gran trilogía fundacional del gángster de los treinta que comenzara la Warner con **Hampa dorada** y **The Public Enemy**, fue completada por el francotirador Howard Hughes con **Scarface, el terror del hampa**. Hughes mantuvo una dura lucha con la censura de Hays y aunque, como en las dos anteriores, introdujo junto a los carteles de crédito el inevitable mensaje moralista contra la delincuencia y la necesidad de que todo el pueblo se uniese contra la lacra que suponía la delincuencia organizada, se aprovechó de una campaña de prensa que la defendió en aras de la libertad de expresión y consiguió estrenarla con retraso, pero con un éxito fulminante. Para interpretar a Tony Camonte, personaje inspirado en el propio Al Capone, se eligió a Paul Muni, que había hecho algún intento de aterrizar en Hollywood a finales de los años veinte y que, como Cagney, Robinson e incluso Bancroft, provenía del teatro. Este actor judío de origen centroeuropeo carecía de la contundencia física de sus antecesores, por lo que su composición tuvo que armarse de toda una maraña de factores psicológicos que diesen a su físico la fortaleza de la que carecía de forma inmediata. Tony Camonte es quizás el más despiado de todos nuestros gángsters, pero no el peor. Si el espectador no puede acabar de considerarlo como un malvado absoluto es porque en todo momento es evidente que se trata de un inconsciente. **Scarface, el terror del hampa** encadena los asesinatos sin tregua. Apenas hay tiempo para la reflexión, porque ésta le parece vedada a un personaje claramente infantil. Su ambición no conoce, por ello, límites y simplemente se quitará de encima



aquello que le molesta. Como un niño, quiere lo que ve en los otros: más que el poder, quiere el poder de Lovo y por ello se lo quitará de encima; quiere a Poppy porque es la chica de Lovo; quiere una casa lujosa como la de Lovo, trajes como los suyos, coches... Si su gran drama es la inconsciencia, ésta adquirirá tintes trágicos ante sus, convenientemente autoescamoteados, deseos incestuosos hacia su hermana Cesca, precisamente el origen de su pugna con la censura de Hays. En este sentido Hawks opta con gran inteligencia por no recrearse nunca en los numerosos asesinatos del film, al que recubre con un continuo juego de elipsis que favorecen el vertiginoso ritmo de la película. Cuando descubra las relaciones entre su lugarteniente Guino Rinaldo (George Raft) y su hermana Cesca, matará a aquél

sin más explicaciones. Una vez más la muerte del amigo desencadena su propio final. Tony Camonte se enfrenta por primera vez consigo mismo y huye al útero protector de su refugio de contraventanas de acero. Cuando en el asedio policial Cesca es herida de muerte, Camonte se desmorona. Son el miedo y la soledad los que le arrojan a las balas de la policía.

Junto a Muni, el gran descubrimiento de **Scarface, el terror del hampa** es George Raft. Este actor guardaba todos los paralelismos vitales necesarios para ser un buen gángster. Creció en los barrios bajos neoyorkinos, fue boxeador (también James Cagney lo fue) y bailarín de dudosos tugurios. Incluso, con el tiempo, él mismo reconoció que mantuvo relaciones amistosas con algún que otro capo de la mafia. Parece



que en algún momento algún productor pensó en que Raft podría convertirse en un nuevo Valentino. Pero esta película marcó su destino y quizás sea él el prototipo de ese gángster de segunda fila, horteramente elegante y con un evidente poder de seducción. De hecho esa capacidad de seducción dirigida en la dirección equivocada (Cesca, la hermana de Tony Camonte) le costará la vida en su debut como gángster. Es en esta película donde inmortalizó su famoso juego con una moneda que lanzaba al aire para volver a atrapar una y otra vez. Se dice que fue un recurso de Hawks para mantenerle las manos en movimiento durante su interpretación, pero lo cierto también es que se trata de una forma indirecta de presentarle como el villano sin escrúpulos dispuesto a dejar a cualquiera en la cuneta a las primeras de cambio, ya que era conocida la cierta "moda" entre los gángsters de dejar una pequeña moneda en

la mano del cadáver de algunas de sus víctimas. Gesto que está en la línea de una serie de *tics* que tradicionalmente han adornado a los gángsters cinematográficos (el ya citado de Snappers Kid en **The Musketeers of Pig Alley**, la moneda doblada por George Bancroft, la forma de mordisquear el puro o de señalar con él entre los dedos de E. G. Robinson) y que sería retomado posteriormente en más de una ocasión.

Aunque intervino en diversas películas de cine negro -**La llave de cristal** (F. Tuttle, 1935); **La pasión ciega** (R. Walsh, 1940); **Manpower** (R. Walsh, 1941)-, perdió su oportunidad de consagrarse como gángster protagonista al rechazar el papel de Roy Earle que el propio Walsh le propuso para **El último refugio**. Eso sí, nos dejó la impagable parodia de "Botines" Colombo en **Con faldas y a lo loco** (1959), la genial caricatura de Billy Wilder.

## Humphrey Bogart

Quien no rechazó la oferta fue Humphrey Bogart. Su papel como el gángster Duke Mantee en **El bosque petrificado** (A. Mayo, 1936) había sido previamente su primer éxito teatral, y fue su compañero de reparto en las tablas, Leslie Howard, el que prácticamente lo impulsó como compañero de reparto en la película. Desde ese momento sus papeles como gángster se suceden con velocidad de vértigo. Bogart compone uno tras otro tipos violentos, casi psicópatas, sin el menor amago de humanidad, tan dados a la traición como a la codicia y en el momento supremo -no olvidemos que es siempre el perdedor- escandalosamente cobardes. Sería demasiado prolijo repasar ahora esta parte de su filmografía, por lo que nos remitimos como ejemplos a lo dicho a propósito de sus intervenciones como James Frazier, George Hally y Rocks en



Al rojo vivo





**Angels With Dirty Faces, The Roaring Twenties** y **The Amazing Dr. Clitterhouse**. Su cuerpo fibroso y su mirada turbia recubrían a la perfección un cliché que podía haberle enterrado. Sin embargo 1941 fue su año de suerte: en él protagonizó **El último refugio** y **El halcón maltés**.

Ya hemos visto que el contundente y trágico gángster que Robinson, Cagney y Muni interpretaran en los dos primeros años de la década de los treinta vivía ya años de descomposición. El cine negro se había dotado de complicadas claves sociológicas y tanta ambigüedad era excesiva para gángsters de una sola pieza. Walsh decidió certificar su defunción. Por mucho que hubiese posteriores cantos de cisne (como ejemplo hemos mencionado ya **Al rojo vivo**), el gángster estaba obligado a ceder su protagonismo. En **El último refugio** Roy Earle es ya un gángster maduro al que acaban de sacar de la cárcel a

cambio de que participe en un atraco. No conocemos su pasado, aunque el respeto de sus nuevos "ayudantes", unos principiantes, nos hace ver que fue todo un duro. Lo es aún, pero en su mirada anidan el desencanto y el cansancio. Falta en sus ojos ese brillo especial que concede el ansia de poder. Es frágil: pesadillas carcelarias le atormentan en sueños; es demasiado humano: enamorado de la adolescente nieta de unos granjeros, pone todo el empeño y parte de su dinero en curarle una cojera congénita. Pero este intento de incorporarse a una vida "normal" no puede funcionar. Las balas policiales que finalmente saldrán a su encuentro las reclamará él mismo al invocar el nombre de Mary, su última oportunidad.

El gángster había sobrevivido más años de lo que el público necesitaba. Si lo hizo fue porque la solución de que el cine negro le sustituyese por el agente de la ley no

podía funcionar. El propio Bogart que acabó con él "inventó" a su sucesor, el complejo Sam Spade capaz de poner su código moral por encima del crimen, pero también de la ley.

#### NOTAS

1. No es casualidad que fuese el propio James Cagney el que encarnase la figura de Chaney en **El hombre de las mil caras** (J. Pevney, 1957).
2. De hecho consiguió su único Óscar por su interpretación en **Yankee Doodle Dandy** (M. Curtiz, 1942), y una nominación más por su papel, curiosamente como el gángster Snyder, en otro musical, **Love Me or Leave Me** (Ch. Vidor, 1955).
3. Cagney llevó siempre una vida tranquila y apartada en el campo, con su familia, huyendo de los actos mundanos de Hollywood y dedicándose a cuidar sus tierras y criar caballos