

# CON NOMBRE DE MUJER

Estereotipos femeninos en el cine de gánsteres  
desde La ley Seca hasta el inicio de II Guerra Mundial



Andrea Hernández Coito  
Trabajo dirigido por Gonzalo M. Pavés  
Grado en Historia del Arte  
Curso 2019-2020

# Índice

1.- Introducción	2
2.- Metodología y Objetivos	2
3.- Plan de trabajo	3
4.- Una nación joven, emprendedora y convulsa	4
4.1 Contexto histórico nacional	4
4.1.1 Norteamérica: periodo entreguerras (1919-1941)	4
4.2 Crimen organizado y sociedad norteamericana	7
4.2.1 Inmigración masiva	7
4.2.2 La Prohibición: La Ley Seca (1920-1933)	9
4.2.3 Desarrollo cultural	11
4.2.4 La nueva mujer en el panorama mundial	12
4.3 Los violentos años 30. Violencia y delincuencia en la pantalla	17
4.3.1 Transición al cine sonoro	18
4.3.2 Establecimiento de la autocensura en Hollywood	21
4.3.3 Metralletas y contrabando	25
4.4 La figura de la mujer dentro del género gánster	32
4.5 Tipologías femeninas en la filmografía seleccionada	35
4.5.1 Madre	35
4.5.2 Hermana	38
4.5.3 Novia modélica	39
4.5.4 Mujer cómplice	42
5.- Conclusiones	45
6.- Bibliografía	47
7.- Filmografía	48
8.- Anexo de imágenes	48

## 1.- Introducción

Cuando hablamos del género gánster, nacido en el cine de Hollywood a mitad de la década de los veinte, solemos pensar en los característicos hombres que encabezaban a esas bandas criminales que azotaron el orden y la tranquilidad de las grandes ciudades norteamericanas. Recordamos los asesinatos que tanto dentro como fuera de la pantalla se cometen a sangre fría, de hombre a hombre, y sin un ápice de compasión; su ocio entre las lúgubres tabernas y las glamurosas salas de baile. Sin embargo, como todo en la vida, siempre hay un reverso de la moneda, y en este caso, se trata de una mirada femenina, la cual que se concibe “escondida”, secundaria, casi despojada de todo su potencial.

Hemos visto como a lo largo de la historia, siempre ha habido mujeres que se han cuestionado su posición frente al hombre, el por qué siempre ha tenido que aguardar decorosa y perfecta, mujeres que han creído fervientemente en la existencia de sus derechos y se han organizado para hacérselo saber al mundo entero y con ello animar a las otras que, temerosas, no se habían arriesgado. Pero la realidad, es que para que la situación cambiase y estuvieran en situación de igualdad, en cierto modo, las mujeres han tenido que arriesgar su estabilidad, su familia, su integridad física y moral, luchando mano a mano y sin descanso por sus derechos. Teniendo claro que todavía, hoy en día, nos queda un amplio camino que recorrer en cuestiones de sororidad y comprensión.

Personalmente, he querido abordar el tema de la mujer y cómo se plantea su figura en el género gánster, puesto que la evolución que esta ha vivido desde el comienzo de la historia siempre me ha parecido fascinante. He querido establecer un marco cronológico basado en el periodo de entreguerras de los Estados Unidos de América, pudiendo así profundizar un poco más. Además de conocer cómo han sucedido los hitos en este periodo de la historia, especialmente, dentro del cine, y ver cómo ellas se han ido desenvolviendo frente a todos los sucesos.

## 2.- Metodología y objetivos

Desde un punto de vista metodológico lo que se ha pretendido, básicamente, es la aplicación de un enfoque iconográfico –combinado con el análisis fílmico- a las obras producidas por Hollywood dentro del género de gánsteres durante los primeros años del cine sonoro. No obstante, en el desarrollo de este trabajo también hemos aplicado

aproximaciones sociológicas para conocer cuál era la situación de la mujer en el contexto sociocultural norteamericano de aquellos años.

Los objetivos que nos hemos planteado en este trabajo han sido los siguientes:

- a) Ampliar los conocimientos acerca de la cultura norteamericana en el periodo entreguerras del siglo XX.
- b) Conocer la historia de la mujer durante las cuatro primeras décadas del siglo XX y observar qué papel se le asignaba en las ficciones cinematográficas.
- c) Profundizar en el conocimiento del cine producido por Hollywood durante los años previos e inmediatamente posteriores al establecimiento del Código Hays y, más concretamente, del género de gánsteres.
- d) Establecer los diferentes estereotipos femeninos que fueron presentados al público en este género cinematográfico tradicionalmente vinculado a los valores masculinos.

### 3.- Plan de trabajo

Desde un principio, nuestra intención con este trabajo fue la de abordar un tema que estuviera relacionado con el tratamiento cinematográfico de los personajes femeninos. Tras barajar diversas opciones se optó por centrar nuestra atención en la figura de la mujer en el cine de gánster que se produjo en los grandes Estudios de Hollywood durante el período de entreguerras, haciendo especial hincapié en los años que siguieron a la llegada del cine sonoro.

Una vez establecido el tema y los parámetros temporales, llegó el momento de empezar a recabar toda la información posible. Se comenzó buscando manuales generales de la historia del cine para obtener una visión panorámica del periodo histórico y fílmico que iba a constituir el contexto de nuestro trabajo. En relación con el cine de gánster no fue una tarea sencilla porque en la bibliografía existente en castellano apenas se trataba este género de pasada y de una forma muy superficial. Se hizo uso de la herramienta que ofrece la Biblioteca de la Universidad de La Laguna llamada Punto Q, y en ella se encontró dos artículos sobre el género y la mujer que resultaron ser de muchísima ayuda. Tras bosquejar un índice provisional y revisar, de forma exhaustiva, la producción fílmica que Hollywood había producido dentro de los parámetros de este género, se decidió centrar el análisis fílmico e iconográficos en siete películas por considerar que resultaban

las más representativas dentro del conjunto de filmes estrenados durante el período elegido.

#### 4.- Una nación joven, emprendedora y convulsa

##### 4.1 Contexto histórico nacional

##### 4.1.1 Norteamérica: periodo de entreguerras (1919-1941)

Tras la Primera Guerra Mundial, Europa quedó económica, social y humanamente devastada, y en medio de este oscuro panorama emergió como primera potencia Estados Unidos. Esta nación experimentó un desarrollo a pasos agigantados en todos los ámbitos, adquiriendo así una gran reputación e importancia nivel mundial; comenzó una fértil etapa en la que solo se auguraba prosperidad y crecimiento, la nueva década se presentaba en forma de respiro con respecto a la Gran Guerra. Ante la bonanza económica la población estadounidense se sumergió en un seductor clima de optimismo, el cual se vio reflejado en el resto de los ámbitos como el consumo masivo, la vida social incesable, las inversiones y los avances en campos tecnológicos y áreas de conocimiento. En definitiva, los ciudadanos comenzaron a desarrollar una mentalidad totalmente renovada.

La calidad de vida en las ciudades mejoró de tal forma que se extendió un sentimiento materialista en el seno de la sociedad cosmopolita norteamericana. Hasta los habitantes de las zonas rurales quisieron ser partícipes del nuevo estilo de vida que se estaba dando y dejar atrás las penurias de la guerra. Hubo un éxodo desde los núcleos rurales hacia las ciudades que, a la postre, supuso un crecimiento de los centros urbanos a un ritmo vertiginoso. Se amplió zonas de ocio y viviendas, así como nuevas formas de entretenimiento tanto cultural como de comunicación (De la Guardia, 2009: 286-287).

Según Carmen de la Guardia en su *Historia de Estados Unidos* en los años veinte:

Todo parecía cambiar y desde luego los viejos hábitos puritanos del trabajo, el ahorro y la abnegación estaban siendo sustituidos. Las nuevas preocupaciones del éxito económico y por lo tanto social, del consumo, del nuevo ocio, del culto a lo efímero, [...].

La prosperidad y bonanza económica se mantuvo hasta finales de 1928 gracias al liberalismo económico, mercado especulativo y a los créditos de fácil acceso. Cualquier ciudadano podía comprar y vender acciones de todo tipo de empresas, e invertir con confianza y sin cortapisas. Todas estas transacciones ayudaron a crear una percepción falsa de la situación económica, absolutamente “irreal y de pura fantasía” (Johnson, 2001: 649).

Como hecho fatídico, en octubre de 1929, se produjo la mayor crisis financiera que había experimentado el mundo contemporáneo, conocido como “el Crac de 1929”. Los norteamericanos habían conocido recesiones económicas desde el siglo XIX, pero nunca con la profundidad y dimensiones como la acaecida ese año (Jenkins, 2005: 273).



Fig.1– Noticia sobre el crac de 1929 en el Brooklyn Daily Eagle

En palabras de Carmen de la Guardia en *Historia de Estados Unidos*, “la Crisis del 29 comenzó en el mercado financiero para después trasladarse al mundo de la producción industrial y agrícola, dejando a muchos americanos sin empleo, sin propiedad, y en muchos casos en la más absoluta miseria” (2009: 291).

Fueron varias las causas que facilitaron esta caída estrepitosa, la primera de ellas fue el declive notable de los dos sectores dominantes en la década de los veinte, la construcción y el automóvil. La segunda causa fue el desequilibrio entre el poder adquisitivo de los ciudadanos con respecto al consumo. En tercer lugar, se debía sumar la gran deuda que poseía el ciudadano norteamericano que ya no podían costearse el alto nivel de vida que preponderaba. En adición, la situación de Estados Unidos con respecto al comercio internacional empezó a decaer, puesto que los países implicados establecieron políticas de consumo interno y no importaron productos estadounidenses. Por último, Europa aún no podía asumir la deuda contraída durante la Primera Guerra Mundial, por lo que Estados Unidos decidió no conceder más préstamos, perdiendo así gran parte de la liquidez invertida en esa guerra (De la Guardia, 2009: 292-293).

Se preveía que este declive se solventara por si mismo como las anteriores recesiones económicas; no obstante, esta crisis se alargó más de lo normal, y se dio de tal magnitud que el mundo entero no esperaba el alcance y la repercusión que tuvo arrastró el país durante muchos años después.

En ese sentido, según sostiene Philip Jenkins:

La depresión se intensificó aún más en 1932, con signos de graves desgarros en el tejido social. [...] en la mayoría de las ciudades las manifestaciones y protestas por el hambre se convertían en algo habitual. [...] las autoridades estatales eran dolorosamente conscientes de lo cerca de agotarse que estaban los fondos de ayuda. El colapso de la asistencia significaría muertos de hambre y disturbios por conseguir comida (2005: 273).



Fig.2 – Familia durante la Gran Depresión, fotografía.

Ante esta situación en la que reinaba la incertidumbre y la tensión social, se llevaron a cabo las elecciones presidenciales de 1932, en las que salió elegido, con mucha ventaja sobre su competidor, Franklin Delano Roosevelt. Con la llegada de la nueva administración, se implementó una nueva política económica, conocida como *New Deal*, basada en “una serie de intervenciones gubernamentales para contener la crisis y restaurar la confianza de los norteamericanos en su propio sistema de organización económica, política y social” (De la Guardia, 2009: 297).

Este proactivo presidente, en los primeros “Cien días” de su administración (Jenkins, 2005: 277), aplicó una serie de reformas económicas urgentes que, apoyándose en la centralización de las decisiones entre el Estado y las autoridades federales, intentaron paliar en el mayor grado posible los desastres que estaba causando la Gran Depresión, tanto a nivel económico como a nivel social. Entre 1935 y 1936 se dio la segunda etapa del *New Deal*, las medidas se caracterizaron –casi todas ellas en el plano laboral– por intentar paliar los efectos de la política de no intervención en el mercado del expresidente Herbert Hoover. Un gran número de organismos gubernamentales se empezaron a encargar de regular y supervisar las condiciones de trabajo y establecieron unos renovados derechos de los trabajadores (2009:301).

Tras ser elegido Franklin Delano Roosevelt para un excepcional tercer mandato, el gobierno quiso centrarse, no tanto en los problemas internos que el país seguía

sufriendo, aunque con menor intensidad, sino en la política internacional pues en Europa las tensiones entre las distintas potencias auguraron un conflicto inminente. Carmen de la Guardia define como “rompedora” la política exterior llevada por Roosevelt en Europa, y fue la primera vez en que Estados Unidos decidía como gran potencia mundial. En un primer momento, los Estados Unidos decidieron mantener una “posición aislacionista” (2009: 305); En 1935, se dictaminó la primera Ley de Neutralidad, para que el país no se involucrara y se viera afectado por las crisis, ni por los ideales emergentes en el Viejo Continente, el cual quedó bajo el yugo del nazismo (307).

Inglaterra resistía de forma precaria y necesitó urgentemente la ayuda y asistencia del arsenal estadounidense, esto ayudó a que el país se viera con la supremacía naval en el Caribe, y estuviera más cerca de su entrada al conflicto (Jenkins, 2005: 287).

Finalmente, Estados Unidos a pesar de las políticas y leyes que se habían establecido, el país se vio inevitablemente implicado en la Segunda Guerra Mundial cuando el 7 de diciembre de 1941, Japón atacó la base naval de Pearl Harbor, lo cual resultó una dura conmoción para el ejército estadounidense y ahondó en la moral del ciudadano. El país obtuvo un apoyo unánime ante la declaración de guerra a Japón y su inminente entrada a la guerra (2009: 312).

Sin embargo, a pesar del terrorífico escenario que supuso los años 40 para Estados Unidos, la idea de prosperidad y libertad siempre estuvo ligada a su imagen como país ante el resto de las naciones. Muchas personas que emigraron hacia Norteamérica lo hicieron con la pretensión de obtener una oportunidad nueva y próspera, aunque eso significara tener que dejar atrás toda su vida anterior.

## 4.2 Crimen organizado y sociedad norteamericana

### 4.2.1 Inmigración masiva

Los flujos migratorios en Estados Unidos se vienen dando desde el siglo XVIII, pero hasta 1819 no existían unos registros orientativos y fiables sobre los inmigrantes llegados al nuevo continente hasta que se estableció que se tenía que dejar constancia de los nombres de todos y cada uno de los pasajeros a bordo (Serrano, 1997: 138). El ritmo de crecimiento de la población aumentaba de forma masiva a pasos agigantados. Todos aquellos inmigrantes que llegaban a Estados Unidos estaban ilusionados con la promesa de una vida llena de riqueza y ambición, les brindaban la “oportunidad” de poder empezar totalmente desde cero.

La inmigración afectó de manera importantísima a la composición étnica de Estados Unidos. Antes de la década de 1880, la inmensa mayoría de los inmigrantes provenían de las Islas Británicas o del norte de Europa, principalmente de Alemania; pero a partir de esa fecha la balanza se desplazó de forma decisiva hacia los pueblos del sur y el este de Europa, entre los que figuraban italianos, polacos, húngaros [...]. En 1870 la ciudad de Nueva York tenía 80.000 judíos; unos años después, hacia 1915, eran ya un millón y medio. En 1930 casi seis millones de estadounidenses eran de origen italiano (Jenkins, 2005: 226).

Tal y cómo nos cuenta Johnson en su *Estados Unidos: la historia*, “Entre 1866 y 1915, [...] Estados Unidos brindó un hogar a 25 millones de personas, en su abrumadora mayoría provenientes de Europa” (2001: 484). Podemos afirmar que fueron las razones económicas, las que movieron las grandes masas migratorias. Se sabía desde cualquier parte del mundo que Norteamérica se estaba desarrollando económicamente niveles altísimos; por lo que, este crecimiento sumado a las esperanzas de encontrar un futuro próspero en esas tierras, era lo que conllevaba que los migrantes tomaran la decisión de dejar atrás sus ciudades natales de forma definitiva. (Serrano, 1997: 141).



Fig. 3 – Inmigrantes recién llegados a la Isla de Ellis. Fotografía.

El gran número población que llegaba al continente, suponía un factor clave para el desarrollo de la economía y ayudaba a una rápida industrialización. Eran mano de obra barata y ocupaban los puestos de trabajo que los americanos no querían y que estaban peor remunerados. Mientras que los empleos con mejores salarios y socialmente valorados se reservaron para los nativos, para los llamados “sangre antigua” (J., 2005: 227).

Este rechazo hacia la diversidad se fue extendiendo cada vez más, las tensiones y la desconfianza entre nativos e inmigrantes, eran constantes y notables, llegando hasta el punto de la segregación racial dentro de una misma ciudad. “Ciertas fuerzas sociales,

grupos de presión, políticos, escritores, etc., conjuraron el rechazo al otro, el miedo al extranjero, como peligro del declive nacional” (Hernández Rubio, 2016: 47). Todo ello supuso un gran problema para las autoridades que les afectaría durante las décadas siguientes ya que estas querían que se produjera un efecto unitivo en el tejido social.

No obstante, con la victoria política del candidato republicano Warren G. Harding a principios de 1920, desarrolla su política basada en el conservadurismo, y en ella, la inmigración masiva era un notable problema, por lo que intenta volver a una “normalidad” de los orígenes del país. Esta vuelta en vez de interpretarse como un sentimiento de patria se derivó en una peligrosa “xenofobia patriótica” (Johnson, 2001: 603).

#### 4.2.2 La Prohibición

Como ya se ha mencionado, el programa electoral con el que Harding obtuvo la victoria, era de carácter claramente conservador y había recibido el apoyo mayoritario de los electores. Sin embargo, la población no esperaba que la nueva administración fuera a tomar, de una manera unilateral, una medida que además iba a afectar drásticamente al día a día de los estadounidenses. Con la promulgación de la Decimoctava Enmienda de la Constitución de Estados Unidos, se estimó que el alcohol era un veneno para la sociedad y que propulsaba un comportamiento negativo en la matriz de un hombre; en esta enmienda estaba redactada un decreto conocido como la Prohibición o “Ley Seca” por el que se denegó “la fabricación, venta o transporte de licores embriagantes” (2009: 284-287). Con esta medida,

Los valores blancos, anglosajones y protestantes encontraron su mejor expresión en la victoria de la Prohibición en 1919, medida que se tomó con total desprecio hacia los valores culturales contrarios de la población urbana. [...] Prohibir la cerveza y el vino además de los licores sabotó cualquier posible éxito a largo plazo. Probablemente que el consumo de alcohol y las enfermedades relacionadas con él disminuyeran de forma importante, pero a un terrible precio en términos de delincuencia, desacato a la ley y corrupción política (Jenkins, 2005: 268).



Fig. 4 – Hombres deshaciéndose de bebida ilícita. Fotografía.

En Estados Unidos, la ingesta de alcohol en los últimos tres siglos había sido desmedida, para la población era un medio para sociabilizar y un modo de evasión, puesto que la toma de este era algo totalmente normalizado y se creía que no afectaba negativamente. Cuanto mayor era la riqueza, más alcohol se consumía sin control. Por estos motivos, se desató un periodo convulso a nivel social tras la publicación de esta ley, ya que había sectores en la población que apoyaban el decreto fervientemente y había otros que se oponían frontalmente. Los detractores de esta ley prohibicionista se movían por intereses económicos y, además, querían tener la libertad de controlar su propio consumo.

Algunos tuvieron visión de negocio y quisieron sacar una gran rentabilidad en la importación y elaboración ilegal de todo tipo de bebidas espirituosas. Múltiples organizaciones criminales crecieron alrededor de este lucrativo negocio desarrollando un circuito de venta a escala nacional en locales ilegales popularmente como “speakeasy”. En poco tiempo estas bandas obtuvieron unos beneficios fabulosos y eran en esos tugurios clandestinos donde los gánsteres hacían vida y pasaban sus momentos de ocio rodeados de todos los tipos de esta bebida ilícita, acompañados de grandes compañías. Llegaron a establecer pactos entre este tipo de organizaciones y las autoridades locales, para pasar por alto este tipo de actividades delictivas, y así verse ambos beneficiados con dicho negocio (De la Guardia, 2009: 286).

La Prohibición ofreció oportunidades sin igual para que los “extranjeros” subvirtieran la sociedad, en particular en Chicago, bajo la corrupta intendencia de *Big Bill* Thompson. John Torrio, que entre 1920 y 1924 dirigió un contrabando de alcohol a gran escala en esa ciudad, se retiró a Italia en 1925 con una fortuna de 30 millones de dólares. Hasta ese momento, nadie, en toda la historia del mundo, había obtenido tales ganancias del crimen organizado (Johnson, 2001: 612).

La Ley Seca no solo favoreció la aparición de un mercado clandestino entorno a la fabricación y comercialización ilegal de bebidas alcohólicas, sino en otras ramas criminales como la prostitución, el juego, y el tráfico de otras sustancias estupefacientes, también supieron cómo sacar una buena rentabilidad. Las bandas de gánsteres se dividían las ciudades para establecer sus leyes criminales y poder controlar toda actividad delictiva, por lo que se hacían “dueños” de esos territorios, contando con las buenas miras de la sociedad del momento. Se considera que la década de los treinta fue el periodo de maduración y en el que se perfeccionó el crimen organizado y las técnicas delictivas (Johnson, 2001: 613).

En diciembre de 1933, pocos meses después de la llegada al poder de Franklin D. Roosevelt, se promulgó la Enmienda Veintiuno de la Constitución de los Estados Unidos de América, en la cual se revocó la Ley Seca. Poniendo fin así a una decisión que en un principio tenía un trasfondo moral aceptable, pero terminó siendo el caldo de cultivo de uno de los mayores periodos de desarrollo de delincuencia de la historia de Estados Unidos.



Fig. 5 – Llegada de un cargamento de cerveza tras la revocación de la Ley Seca. Fotografía.

#### 4.2.3 Desarrollo cultural

“En los años veinte, de innumerables maneras, Norteamérica estaba atrayendo al mundo en las artes masivas de la misma manera en que Francia, a principios del modernismo, había atraído al mundo de las bellas artes” (Johnson, 2001: 624). Debido a los grandes flujos migratorios, una parte estaba conformada por grandes artistas europeos, escritores, guionistas, directores, fotógrafos; quienes huían de la situación que estaba aconteciendo en el viejo continente. A estas influencias foráneas se les unía los factores del optimismo generalizado de la población, el gran crecimiento económico y la libertad que se respiraba, tuvo como consecuencia el desarrollo y auge cultural.

Los estadounidenses se fueron abriendo paso hacia nuevas corrientes como por ejemplo estilos musicales de nueva índole, el *jazz*, surgido en Nueva Orleans, fue el que más ahondó en el ocio nocturno, a su paso se abrieron clubs y salas de baile en donde la sociedad iba a disfrutar y regodearse de esta bonanza.

La sociedad estaba en constante cambio, y como tal, evoluciona, la radio fue uno de los grandes medios de comunicación que tuvo un gran crecimiento y acogida; muchísimas familias estadounidenses disponían de una, con su mejorado alcance y una programación interesante como los noticiarios y programas musicales; por lo que uno de los canales conductores de cultura a la población (Hernández Rubio, 2016: 38).

Numerosos ámbitos artísticos se vieron en un periodo resplandeciente durante “los felices veinte”, como en la pintura que se dieron pintores sobresalientes como Edward Hopper, Grant Wood o Georgia O’Keeffe (Jenkins, 2005: 313).

Jenkins (2005) consideró que:

Muchas novelas de los años veinte reflejaron la desilusión posbélica y un cínico recelo a las nuevas ortodoxias de la vida estadounidense y, no en menor medida, de su materialismo. Ambas tendencias se resumen en *El gran Gatsby*, de Fitzgerald, y en las novelas de Sinclair Lewis (312).

Poetas como escritores, se vieron envueltos en una serie de turbulencias sociales y económicas que les sirvieron de inspiración; relataban con total realismo las condiciones en que la sociedad norteamericana y cómo quedaron destruidos tras el fatídico crac bursátil de 1929 (2005: 313).

Todo fue en caída libre tras este acontecimiento histórico, la poca vida cultural que quedó en pie fue primordial para intentar que las masas no decayeran. Las novelas, la música y el cine, el cual se había convertido en el eje fundamental de la cultura mundial, estaban al servicio, más que nunca, del entretenimiento y eran una forma de evasión del panorama mundial que se estaba viviendo.

Gracias al dominio cinematográfico que poseía la Industria norteamericana la vida cultural no se vio gravemente afectada, notaron los efectos de los acontecimientos económicos, pero pudo mantenerse y buscar nuevas fórmulas que atrajeran al público y que los incitaran a consumir. De ahí la gran importancia que tuvo Hollywood en la primera mitad de siglo XX.

Si bien se habla de un avance o cambio significativo a nivel histórico en el siglo XX que tuvo repercusión llegando hasta nuestros días, fue la evolución del papel que tenía la mujer como ser independiente en la sociedad. Gracias a una lucha incesante se logró un cambio de mentalidad de una forma lenta pero inminente.

#### 4.2.4 La nueva mujer en el panorama mundial

Cott (1987) citada por Thébaud (1994: 81) considera que “el lapso 1910-1930 en Estados Unidos, no revela un declive del feminismo, sino una crisis de transición entre el movimiento del siglo XIX –caracterizado por los derechos de *la* mujer–, y el feminismo moderno”.

Durante los primeros momentos de la Primera Guerra Mundial se abrió un amplio camino en el ámbito laboral para las mujeres, puesto que ellas debieron ocupar los puestos

vacíos de aquellos hombres que fueron llamados a filas. Por lo que empezaron a desempeñar trabajos fuera de lo que hasta el momento se había visto, los que se conocían como “men’s jobs” (1994: 41). A la hora de ocupar los puestos vacíos las estadounidenses se vieron involucradas en una cuestión de “jerarquía sexual y racial” (1994: 51), mujeres blancas ocuparon los puestos de los hombres reclutados, mientras que las mujeres negras se hicieron cargo de los trabajos sobrantes y más tediosos.

Casi ninguna mujer fue alistada por el momento, pero si participaban activamente como enfermeras, confeccionaban los uniformes militares, botas y demás enseres, además de ser secretarias, administrativas, también hubo otro sector que siguió dedicando a su hogar exclusivamente a expensas de la vuelta de sus maridos.

Como señala Françoise Thébaud,

La mayor parte de las trabajadoras toman conciencia de sus capacidades y estiman su nueva independencia económica, pues el trabajo de guerra, sobre todo en la fábrica de armamento, es un trabajo bien pagado: el doble o más que los salarios tradicionales en los sectores femeninos (1994: 48).



Fig. 6 – Mujeres trabajando en una fábrica de munición. Fotografía.

A principios de 1917, se creó un cuerpo auxiliar llamado *Women’s Army Auxiliary Corps*<sup>1</sup>, quienes quisieron participar y ser soldados útiles en combate, sin embargo, su recepción en las tropas oficiales no fue nada bien recibida llegando a ser acusadas de “deshonrar el uniforme del rey, bañado en la sangre de los soldados, de renegar de su sexo y de “copiar” a los hombres en una parodia de mal gusto” (Thébaud, 1994: 42). La reputación de este cuerpo era muy negativa y denigrante, pero eso no bastaba para que cesara su activismo y quisieran la igualdad.

---

<sup>1</sup> Cuerpo del ejército femenino. Su nomenclatura es WAAC.

A lo largo de todo el conflicto fueron un apoyo necesario e innegable para las tropas y facilitarles la victoria, pero cuando llegó el final de la guerra, la inmensa mayoría de empleadas fueron puestas de vuelta a sus entornos y trabajos “propios” de antes de la guerra. “La desmovilización femenina es rápida y brutal en todas las partes, y sobre todo para las obreras de guerra, que fueron las primeras despedidas” (1994: 74).

Muchas de ellas regresaron sin poner objeción alguna, no obstante, otras comenzaron a reflexionar acerca del gran potencial que tenían y más después de haberse podido sentir realizadas durante la guerra. Volver a su “papel secundario” era como dar un paso atrás y quisieron luchar para poder decidir qué hacer por sí mismas. Por medio de la creación de asociaciones, sindicatos y organizaciones que defendían los derechos básicos de las mujeres comenzaron a reivindicar puestos de trabajo y además, la creación de centros de formación tanto profesional como de educación primaria y universitaria (Thébaud, 1994: 45).

Las mujeres estuvieron sometidas a todo tipo de amenazas; si en algún momento se les ocurría cometer un adulterio o llevar una vida indigna, se les ponía en el punto de mira dentro de la sociedad e incluso podían llegar a hacer frente a una multa o tener pena de cárcel (1994: 57). Por lo que cada vez más pesaba la cuestión de libertad e igualdad entre hombres y mujeres, y aunque la reivindicación iba adquiriendo cada vez más consistencia, un gran número de la población seguía anclado a las tradiciones y creyendo que el derecho a voto lo único que haría sería dividir aún más la brecha entre sexos (1994: 70).



Fig. 7 – Mujeres manifestándose para conseguir el sufragio femenino. Fotografía.

Varias organizaciones como la NPW<sup>2</sup> o la NAWSA<sup>3</sup> fueron las que pusieron todo su esfuerzo en conseguir los cambios que las mujeres necesitaron en los tiempos que estaban; creían férreamente que estos derechos se podían adquirir con la nueva reforma constitucional. Finalmente, tras tantas movilizaciones, el gran logro se consiguió con la Decimonovena Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos. En ella se produjo un cambio decisivo con respecto a la libertad de las personas: el sufragio femenino en treinta y seis estados de EE. UU.

Muy pronto comenzarían las críticas que cuestionaban o rechazaban el nuevo papel de la mujer en la sociedad norteamericana, fueron muchos los estados que intentaron rechazar la enmienda y posponerla de cualquier forma, aunque no hubo manera de frenar su entrada en vigor.

“Es la hora inaugural de la historia para las mujeres del mundo. Es la era de las mujeres” cita Thébaud (1994: 31) según las entusiastas palabras de Robins (1917) pronunciadas en el congreso *National Women’s Trade Union League* (NWTU).



Fig. 8 – Miembros de la Organización Women’s Trade Union League. Fotografía.

Los excombatientes y maridos debían hacerse a la idea de que su núcleo familiar no funcionaría de la misma manera que antes que estallara la Gran Guerra. Por eso “La mujer se convierte en compañera de trabajo y de lecho, despojada de su complicado atavío mítico (Gubern, 1989: 211). La publicidad y medios de comunicación comienzan a hacer uso de recursos como el elogio, la distinción y el remarque del papel de la mujer como gran madre y buena ama de casa, con ello intentan promover que vuelvan a querer volver

---

<sup>2</sup> NWP: *National Woman’s Party*.

<sup>3</sup> NAWSA: *National American Women Suffrage Association*.

a desempeñar ese lugar y recibir esta serie de menciones, como el *Mother's Day* (1994: 77).

Durante la postguerra, “las mujeres se presentan como agentes de la modernidad, más aptas para acoger las novedades del siglo que sus compañeros, envejecidos o traumatizados” (T. 1994: 78). Por eso vieron rentables el hacer cumplir con las reivindicaciones efectuadas durante la guerra en donde se pedía la apertura de centros de estudios primarios y bachillerato para mujeres, hacer factible el acceso a la universidad y la posibilidad de trabajar en el sector terciario del mismo modo que el hombre accedía a esos puestos. A pesar de todos estos logros, siempre hay dos visiones de una historia y en este caso Françoise Thébaud distingue que,

“Si las mujeres, algunas más que otras, acentuaron su individualidad y tomaron conciencia de su fuerza, también aspiraron al reposo y al repliegue sobre la familia, tanto más cuanto que la atmósfera de la desmovilización tiende a culpabilizarlas y quiebra todo impulso de emancipación” (1994: 81).

Entrando en los años 30, la figura de la mujer adquirió una nueva dimensión, querían emprender un camino hacia la modernidad, y deshacerse de los tradicionales papeles familiares. En lo que respecta a esto nuevos modos de vida, se buscaba vivir dentro de las grandes ciudades, en hogares que se iban siendo cada vez de menor tamaño puesto que, los números de integrantes en la familia fueron disminuyendo. Las parejas buscaban la forma de limitar las posibilidades de embarazo, se inició así la búsqueda de aquellos métodos anticonceptivos que tuvieran un buen grado de fiabilidad, y a pesar de que los intentos de protección eran una realidad, se prefería mantener como en secreto puesto en el ámbito social no estaba nada aceptado, estos temas siempre han estado caracterizados por el desconocimiento (1994: 94).

No obstante, en las nuevas mentalidades esta “libertad sexual” que se fue desarrollando, a un paso muy lento, pero ahí estaba como un respiro de las antiguas corrientes de pensamiento y era una expresión totalmente nueva llena de vitalidad y originalidad por parte de la juventud.

En contraposición a este desarrollo de nuevas mentalidades, en las tres primeras décadas del siglo XX,

La angustia cultural acerca del potencial de las mujeres para escapar al control de los hombres ganó credibilidad a partir de la renovada evidencia de las hazañas de mujeres solas en el mundo de las artes, los espectáculos, los deportes y las profesiones, así como en organizaciones cívicas y sufragistas (Cott, 1994: 97).

Fueron incontables las mujeres que tuvieron que verse entre la elección de una familia perfecta o ella misma viviendo una vida independiente con sus propias metas e inquietudes; muchas tuvieron que verse en plena soledad puesto que los hombres preferirían a una mujer entregada al bienestar del núcleo familiar. Citando a Nancy F. Cott: “sólo el 12 por el 100 de las mujeres casadas, de acuerdo con el U.S. Census, tenía trabajos remunerados fuera de la casa” (1994: 99). Lo cual demostró que, a pesar de que el número había aumentado en comparación a los años antes de la guerra, este seguía siendo un porcentaje muy bajo en términos inclusivos.

Las estrategias publicitarias que se hicieron a principios de los años treinta ponían énfasis en mostrar una imagen atractiva del producto para el consumidor, pero también vendía la imagen de una mujer modelo moderna, vivaz y “libre”; pero solo unas pocas se daban cuenta de que “se estaba vendiendo a las mujeres una imagen modernizada y encantadoramente maquillada de su papel tradicional respecto de los hombres” (1994: 105).

Por lo que estos medios publicitarios, incluso el ámbito cinematográfico, en donde se mostraba a la mujer como un “modelo y ejemplo a seguir” para todas aquellas muchachas que acudían y quedaban hipnotizadas por las grandes pantallas. Todo esto ayudó a los otros colectivos que se habían unido por una causa común, siguiendo una serie estrategias que tenían como objetivo el volver a convencer a la mujer de su papel tradicional, pero con una apariencia modernizada, mermando así todo intento anterior de feminismo.

#### 4.3 Los violentos años 30. Violencia y delincuencia en la pantalla

El impacto que el cine iba a tener sobre el desarrollo de la sociedad contemporánea se vio claro casi desde su nacimiento en 1895. Desde entonces, espectadores de todo el planeta se han visto irrefrenablemente atraídos por este nuevo medio, artistas y genios han visto y depositado en él una confianza infinita en su capacidad expresiva. Ha sido sometido a multitudes de críticas y dudas acerca de su naturaleza artística, el cine siempre ha encontrado la forma de evolucionar y renovarse. De largos fragmentos con sentido narrativo y acompañamiento musical, se sucede al mayor logro, que, sin duda, será la sincronización de la imagen con el sonido que, pese a las dificultades, fue lo que cambió por completo el concepto de cine que se venía desarrollando desde sus principios.

#### 4.3.1 Transición al cine sonoro

Durante la Primera Guerra Mundial y los años siguientes, el cine de Hollywood vivió una etapa de anquilosamiento narrativo y formal, en el que se limitan a filmar sobre las fórmulas ya creadas y no se detienen en crear otras nuevas. Es por lo que algunos historiadores consideran que “Los años veinte, como consecuencia, se consideran poco más que una era de transición, entre el fin del cine mudo y la llegada del sonoro” (Brunetta, 2011: 335).

Tras este periodo de estancamiento, quisieron apostar por este medio y comenzaron a construir salas totalmente nuevas y así dotar de otra dimensión al cine, se construyeron multitudes de lo que se conocen como “palacios del cine” (2011: 336) similares a los teatros y evocaron diversos estilos arquitectónicos, muy lujosos. Estos palacetes pertenecían a las grandes compañías, además de estar preparados para albergar a un gran número de espectadores, tenían los mejores equipos tecnológicos. Solían estar situados en las grandes capitales y en ellos tenían lugar los estrenos de las películas. En contraposición, existían las pequeñas salas que ponían el entretenimiento de los pueblos eran el opuesto a esos palacios cinematográficos de las capitales. Pertenecían a exhibidores independientes y no había un aforo máximo, además no garantizaban unas condiciones mínimas de higiene, menos aún para aquellos que trabajaban dentro de las cabinas de proyección (2011: 341). Muchas de estas pequeñas salas terminarían extinguiéndose con la instauración del sonoro, puesto que los exhibidores de estas no fueron capaces de asumir el alto costo de esta tecnología.



Fig. 9 – Estreno de “El cantor de Jazz” en 1927. Fotografía.

En 1926 se produjo un salto cualitativo en los avances tecnológicos del siglo XX y fue con la introducción de un sistema nuevo llamado Vitaphone. El estreno fue por medio de la película *Don Juan* (Don Juan, Alan Crosland, 1926), este era “el primer largometraje postsincronizado con una partitura orquestal [...], proporcionado por la Western Electric, que prevé la reproducción del sonido mediante discos de fonógrafo” (2011: 391). No obstante, se produjeron múltiples problemas de mala sincronización entre la imagen y los discos de sonido, puesto que solo un desajuste podía trastocar toda la película. Aunque se señala a *El cantor de jazz* (*The jazz Singer*, Alan Crosland, 1927) como la primera película sonora como tal en donde el director introduce al negativo las secuencias de sonido grabado.

A estas primeras películas se les conoce como “*part-talkies*” (392), es decir, una película muda con partes sonoras. Fueron varios los sistemas que quisieron llegar a esa perfecta armonía y ofrecer un buen resultado y atractivo al espectador, como por ejemplo el Movietone. En este caso, el sonido iba impreso directamente en la película y la probabilidad de error era menor, otros sistemas se terminarían desarrollando, intentando así solventar y mejorar la capacidad de estos sistemas sonoros.

Además de los problemas de sincronización, se añadió otro tipo de problema y es que antes con las películas mudas los diálogos según el país se iban modificando, no obstante, con las *talkies*, se crea una fisura entre los países de habla inglesa y el resto del mundo, por lo que se debía buscar alguna solución; la menos rentable era la segunda versión idéntica de una película pero en el idioma del país en el que se iba a estrenar; y la otra solución era el doblaje que se introducirá en los siguientes años (Gubern, 1989: 200). Por último, se unieron los problemas estéticos que sufrieron las primeras películas sonoras, ya el cine mudo había logrado solventarlos con años de innovaciones. Los planos eran estáticos, no había libertad con la cámara, además estas debían encerrarse en contenedores insonorizados ya que eran muy ruidosas y los micrófonos captaban hasta el más mínimo sonido. El registro de interpretación se veía mermado debido a que, si exageraban mucho su gesticulación, podían alejarse del rango de alcance de los micrófonos

De hecho, la pésima toma en exteriores de los primeros equipos sonoros y el incremento del presupuesto necesario para la realización de una película, junto con el adecuado verbocentrismo de las primeras *talkies*, inducen a los directores y productores a favorecer temas de la derivación teatral o, en cualquier caso, rodados en interiores y centrados en el diálogo sincronizado o el canto (el musical, el suspense, la comedia y el melodrama son, sin duda, los cuatro géneros dominantes) (Brunetta, 2011: 402).



Fig. 10 – Fotograma de la intro de una película realizada por Fox, con el sistema Movietone. 1934.

El público en un primer momento se mostró reticente a la aceptación del sonido primitivo en las películas, vieron como el cine mudo convivió con el sonoro durante un periodo corto de tiempo. Pero tanto en cuanto se agudizaron los sentidos, el espectador pasó a ser de activo a pasivo, y empezó a entender las nuevas estrategias narrativas de un cine sonoro ya madurado. La consecuencia fue la pérdida gradual de las películas mudas (B., 2011: 391).

La acogida del cine sonoro coincidió con el crac del 29 y en estos momentos, se tomaba como un simple modo de entretenimiento y una vía de escape para las masas. El público necesitaba con urgencia películas alegres y vivaces, que les hiciera evadirse de la situación política y económica que estaban viviendo, de tal manera que las revistas musicales y las comedias tuvieron un triunfo absoluto (Gubern, 1989: 208).

Entrada la década de los treinta, las reformas económicas conocidas como New Deal influenciaron a la Industria y con estas se terminó de desarrollar una estructura denominada Sistema de Estudios el cual,

Es el modelo prototípico de funcionamiento de la industria cinematográfica norteamericana en su periodo clásico. La característica principal de este sistema era el funcionamiento en *trust*, es decir, la posibilidad, para una compañía, de producir, distribuir y proyectar una película dentro de una estructura integrada. [...] Gran parte de las características del Sistema de Estudios existían ya en los años 20; sin embargo, las implicaciones de esta estructura integrada se verifican plenamente solo en los años 30. La introducción del sonoro y la adquisición de las salas acercaron aún más las relaciones ya existentes con el mundo financiero, imponiendo a la industria operaciones empresariales más complicadas. [...] La preparación y aplicación del Código Hays coronaron este proceso de centralización económica (Riambiau, Torreiro, 1996: 16).

#### 4.3.2 Establecimiento de la autocensura en Hollywood

Desde muy temprano las autoridades políticas y religiosas del país consideraron que, ante la popularidad y capacidad comunicativa que poseía el cine, tenían que controlar el contenido y la moralidad de las películas e incluso los lugares donde iban a ser exhibidas, procurando espacios con más salubridad a esos jóvenes que pasaban la mayor parte de su tiempo libre en las salas de cine. Y las autoridades consideraron que los filmes debían servir para transmitir a los espectadores unos buenos valores morales basados en la honestidad y el respeto a la ley.

A principios del siglo XX, el Tribunal Supremo de los Estados Unidos dictaminó que el cine no estaba amparado por la Primera Enmienda de la Constitución americana y por tanto no podía acogerse al derecho de libertad de expresión. De este modo, los productos cinematográficos podían ser objeto de censura cuando cualquier institución considerase que transmitía ideas nocivas a la sociedad: En aquellos primeros años del cine se consideraba que el cine “ejercía una influencia mucho mayor en las mentes infantiles que cualquier otra forma de comunicación o educación” (Black, 1999: 19).

Desde 1907, se pedía la instauración de una ley de censura cinematográfica que supervisara los contenidos de toda la producción cinematográfica americana. Solo dos años después, en 1909, se creó el Consejo de Censura Cinematográfica de Nueva York<sup>4</sup> (Black, 1999: 20) tras una oleada de quejas y peticiones.

Pero no fue hasta los inicios de la década de los 20, cuando los estados establecen una serie de instituciones reguladoras que pretendían proteger la moral de la ciudadanía americana ante cualquier “amenaza” (Riambau y Torreiro, 1996: 182). Es por eso por lo que:

Los escándalos de Hollywood de 1920 y 1921 llevaron a la industria del cine a ser considerada como un lugar de extravagancia moral y económica. El “ideal de consumo” de Hollywood parecía ahora desafiar la moralidad burguesa y ética protestante (1996: 184).

La figura de William Hays, presidente del Comité Nacional Republicano y director general de Correos, irrumpió en el año 1922 dentro del panorama de la industria cuando fue elegido presidente de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de Estados Unidos<sup>5</sup> más conocida como la MPPDA. Una de las primeras actuaciones de

---

<sup>4</sup> Su nombre original es *New York Board of Motion Picture Censorship*. En 1915 para evitar complicaciones con la censura se modificó el nombre a *National Board of Review of Motion Pictures*.

<sup>5</sup> *Motion Picture Producers and Distributors of América*.

este organismo, fue la presentación de un proyecto de autorregulación que denominaron “La Fórmula”, la cual establecía la revisión previa de todo el material literario que pudiera servir de inspiración a las películas. De esa manera se aseguraba que cualquier historia tenía un trasfondo moral aceptable para los espectadores americanos. Sin embargo, este sistema terminó por fracasar, porque al no ser obligatorio, los productores no colaboraron activamente y evitaron la censura siempre que pudieron. (Black, 1999: 24).



Fig. 11 – William H. Hays. Fotografía.

Posteriormente se desarrolló el Departamento de Relaciones con los Estudios, el cual trabajó directamente con los estudios para tratar de llevar a buen término el material censurable; desde dentro se creó un documento llamado “Los no y los tenga cuidado”<sup>6</sup> en donde se prohibía:

La blasfemia, el desnudo, el tráfico de drogas, y la trata de bancas; también instaba a los productores a ejercer el buen gusto en la presentación de temas para adultos, como el comportamiento delictivo, las relaciones sexuales y la violencia (1999: 24).

Durante la etapa del cine mudo, los métodos de censura eran casi imperceptibles por espectador; resultaba muy fácil cortar los intertítulos y darles la significación que las autoridades creyeran oportunas. No obstante, “la llegada del cine sonoro producía unos llamativos efectos en los cortes de censura. Los públicos eran conscientes de que se les estaba reteniendo algo” (Palacio, Santos, 1995: 51). Cada vez era más complicado el contener los temas que podían ser moralmente controvertidos, pero que eran actualidad; y lo que Hays necesitaba es tranquilizar a las comisiones censoras, pero sin que se viera afectada la asistencia a las salas de cine (Black, 1999: 25).

Fue la Iglesia católica, la que proporcionó a Hays la solución que necesitaba; hasta el momento, cualquier creyente era libre de ver lo que creyera conveniente, pero la Iglesia colaboró con la Oficina Hays para advertir a los espectadores qué películas eran recomendables ver y cuáles no. No obstante, seguía sin resultar medidas suficientes y la inmoralidad y violencia en las películas fue creciendo. Gian Piero Brunetta argumenta

---

<sup>6</sup> The *Don'ts and be carefuls*, redactada en 1927, es una lista de recomendaciones para tratar de evitar temas muy delicados en pantalla y tratar otros controvertidos desde el buen gusto.

que “La mayor apertura temática que permiten los diálogos, y la misma Depresión, con el desplome de valores y relaciones sociales, introducen en el cine variables que, a menudo, rozan el límite de la licencia” (2011: 446).

El borrador del Código fue redactado por el padre Daniel Lord y entregado a la Oficina Hays en noviembre de 1929, donde se asumió y se puso en marcha para que se empezara a aplicar lo antes posible en la industria. Esta medida no obtuvo una buena acogida, puesto que:

Para los productores, el Código de Lord, que representaba a reformadores de todo tipo, les pedían que presentaran una perspectiva utópica de la vida y negaran la realidad, algo que, según entendían, tendrían poco éxito de taquilla. Daniel Lord, convencido de que la pantalla estaba socavando las enseñanzas de la Iglesia y destruyendo la vida familiar, deseaba sin embargo una asociación entre la industria cinematográfica, la Iglesia y el Estado que retratase una sociedad moral que condenara de modo uniforme el pecado, la delincuencia y la corrupción (1999: 32).

El Código Hays entró en vigor oficialmente el 31 de marzo de 1930, y se considera que fue “el fruto de una serie de acuerdos entre la industria del cine, el público, el mundo financiero y empresarial y los grupos de presión” (1999: 437). Daniel Lord tenía un respaldo inquebrantable de la jerarquía eclesiástica estadounidense y de la propia Oficina Hays; es por esto por lo que, a pesar de las múltiples quejas por parte de Hollywood, el Código se terminó aplicando de una forma efectiva.

El texto está dividido en dos secciones, *The Code*, en donde se estipulan los apartados de la autocensura y la normativa a seguir para que las películas sean consideradas adecuadas; y la otra parte es *The Reasons*, basado en una reflexión ética de Daniel Lord y Martin Quigley, además de la redacción específica de los casos donde se aplicará la censura. El trato del sexo y el crimen serán los temas que se quieren estructurar de una forma concisa y así evitar el vacío legal por donde los productores y guionistas puedan evadir la censura. Entre las disposiciones que contemplaba el Código Hays se encontraban, por ejemplo, la prohibición de describir detalladamente los procedimientos criminales o de representar el tráfico ilegal de estupefacientes o el consumo de alcohol “a menos que sea estrictamente necesario para el argumento” (Brunetta, 2011: 449).

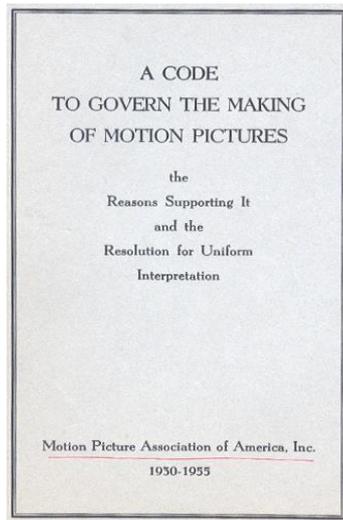


Fig. 12 – Portada del Código de censura. 1930.

El gran objetivo principal fue que el cine fuera la vía de transmisión de una moralidad aceptable y sana a la población, que estos no se vieran en abocados a formas de vida basadas en la criminalidad. Tenían la pretensión de conseguir que las películas les enseñara cual es el buen camino para seguir, que el espectador quisiera formar un hogar lleno de amor y comprensión, que tuvieran una vida dichosa y feliz. Además de que supieran ver que las autoridades eran “el bando bueno” y que los criminales recibían su merecido por ignorar el camino de la decencia.

Norteamérica se encontraba en uno de los peores episodios económicos, y la sociedad ante esto se encontraba muy inquieta; se sentían atraídos por las películas con trama criminal y los estudios es lo que les daba en sus obras, mucha carga sexual, alcohol y violencia. La situación que solo empeoraba y el Código no tenía el resultado que habían pensado en su momento, preocupó a las esferas censoras, pero en 1933 la Iglesia católica favoreció una nueva formación llamada The Legion of Decency<sup>7</sup> (2011: 453), la cual pronto tendría una gran recepción por todo el país; numerosos participantes de esta legión junto a sus guías espirituales fueron confeccionando una serie de listas con películas inadmisibles. Boicotearon los estrenos de estas películas y difundieron publicidad negativa acerca de estas (B., 1999: 45).

En 1933, Hays se dio cuenta de que la situación era casi insostenible y decidió nombrar a Joseph Breen como director de la PCA<sup>8</sup>, ejerció un poder férreo sobre los estudios para que se aplicara de forma correcta la censura; en adición, redactó una lista

---

<sup>7</sup> La Legión de la Decencia estaba formada por varios grupos católicos radicales, que buscaban la forma de boicotear el cine que ellos consideraban inmoral.

<sup>8</sup> *Production Code Administration*, departamento específico dentro de la Asociación de Productores y Distribuidores de Cine de Estados Unidos.

de “valores morales compensatorios” en donde explicaba que una película debía contener tanto bien como para contrarrestar todo mal que se pudiera mostrar (Black, 1999:45). Mientras que las películas producidas antes de la adopción definitiva del Código Hays habían gozado de una libertad sin precedente en la representación del sexo, la violencia y la delincuencia, a partir de 1934, los filmes de Hollywood se sometieron dócilmente a las severas disposiciones morales recogidas en el texto redactado por el padre Lord.

El cine de gánsteres fue uno de los más afectados, debido a que, en muchas ocasiones, estas películas fueron consideradas controvertidas bien porque, al convertir al gánster en protagonista, se le mostraba como un modelo de conducta para los jóvenes, bien porque en sus tramas había una enorme carga de violencia. El Código incidía en las películas de este género, pidiendo que aclararan el sentido moral que trataban en ellas y transmitieran al público por medio de títulos de crédito que no eran formas adecuadas y decentes de vida. Otra forma de actuar sobre estas películas era censurando directamente sobre el guión o cortando escenas ya rodadas, por salirse de lo que el Código había estipulado.



Fig. 13 – Sello de aprobación de la PCA en los créditos de una película.

#### 4.3.3 Metralletas y contrabando

Si unimos algunos hechos acaecidos en Norteamérica a principios del siglo XX, empezando por la masa migratoria que llegó en busca de oportunidades desde finales del siglo XIX hasta mitades del siglo XX. Además de la aprobación e imposición de la Ley Seca con la Decimonovena Enmienda de la Constitución de los Estados Unidos, lo cual originó una oleada de criminalidad, creación de bandas y todo tipo de extorsión; y que la industria del cine buscaba nuevas temáticas que tenían como fuente de inspiración los sucesos que estaban a la orden del día, peleas entre bandas criminales, corrupción,

asesinatos y dinero. Todos estos factores nos conllevan a la creación de un nuevo género cinematográfico, el cine de gánsteres.

El nacimiento de este género podemos encontrarlo en la década de los veinte, tuvo un enorme éxito entre el público, pero fue demasiado fugaz. En cuestión de 10 años los recursos narrativos del primer cine de gánsteres se vieron abocados a casi la desaparición, lo que sobrevivió de él sirvió para el desarrollo de otros géneros más propios de la década de los cuarenta, como lo fue el cine negro, asimismo influyeron en otro tipo de cine posterior:

Los temas que trataba en las realizaciones y su estilo influyeron de forma notable en el cine francés de los años cuarenta, cincuenta y sesenta; en el cine británico de los años cincuenta y sesenta; en el cine japonés de los años cuarenta y siguientes (Cousins, 2005: 140).

El cine gánster tenía como base una serie de premisas sociales como la inmigración, la pobreza que se estaba viviendo, el ascenso del Hampa y sus “oportunidades”; además la corrupción que afectaba a las altas esferas y autoridades del país; todo hace que los escritores y directores quisieran ahondar en este tipo de historias basadas en novelas y también hechos reales coetáneos a ellos. Sánchez Noriega considera que “hay una buena dosis de documental como en las biografías de Al Capone y otros gánsters famosos” (2002: 158).



Fig. 14 – Cartel de la película *La ley del Hampa* (*Underworld*). 1927.

En 1927 se produjo el estreno de una película que asentó las premisas para el género gánster en la siguiente década: *La ley del Hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927), una obra que, a juicio de Román Gubern, estaba “dominada por una visión heroica del personaje del gánster, exaltación romántica de la rebeldía del individuo contra la sociedad que le oprime” (1989: 188). El protagonista absoluto de la ficción ya no era el héroe tradicional que vela por el bienestar de todos, sino el villano, aunque con un toque melodramático muy propio del cine mudo. El guionista Ben Hecht<sup>9</sup>, en su biografía, recordaba que “como periodista, había aprendido que el público adoraba a los criminales, y disfrutaba con la lectura sobre sus problemas amorosos y sadismo” (citado por Kemp, 2011: 96). La estética y el dinamismo de esta película se terminaron convirtiendo en una de las constantes del género que se desarrolló en 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 (Angulo, 1998: 9).



Fig.15 – Fotograma de *La ley del Hampa*. 1927.

En el caso del perfil del protagonista este suele ser hijo de inmigrantes –a menudo italianos o irlandeses–, de fuertes raíces familiares y pertenecientes a la clase baja o media, a menudo están arraigados a los bajos fondos sociales, aunque que ellos quieren perseguir decididamente el “sueño americano” (Angulo, 1998: 8).

---

<sup>9</sup> Ben Hecht (1894- 1964) fue uno de los mejores escritores y guionistas de Hollywood; en 1927 fue galardonado con el premio Oscar por el mejor argumento.

Se desenvuelven con mucha personalidad, a pesar de ser retratados rudos y masculinos, tiene un gran don de gentes, y hacen uso de él. En algunas ocasiones buscaban ser parte de alguna de estas bandas criminales y otras veces se veían tentados por alguien de dentro, aunque ellos sabían que era el camino más rápido para hacerse rico. Frecuentemente estos personajes suelen ser víctimas de un debate interno vital en el que el mal casi siempre aflora, pero algo le hace mostrar su parte buena cuando ya ha casi perecido (2016:110).

En estas películas, con recurrentes secuencias de acción violenta, se suele mostrar el ciclo vital del gángster (orígenes modestos, luchas por la vida, ascensión y caída), los sobornos a los policía y políticos, las batallas por el poder dentro del grupo y los enfrentamientos entre bandas (Sánchez Noriega, 2002: 158)

La gran popularidad que adquirió este género durante el principio de los treinta estuvo estrechamente ligado a la aparición del sonoro, debido a que, gracias a este, se podía dotar a la historia de un gran realismo ayudado por el frenético ritmo que adquirieron con el diálogo sino también los efectos sonoros de golpes, disparos o sirenas de policía (Kemp, 2011: 100). Los directores buscaban la fórmula de plasmar en estas películas “La acidez de una crítica social ante excesos de un país cada vez más a la deriva, donde quedaba de manifiesto que el *sueño americano* se estaba convirtiendo en una quimera” (Hernández Rubio, 2016: 206).

Con el auge que alcanzaron estas películas, hubo tres actores que saltaron a la fama y fueron característicos de este género por excelencia. Estos fueron Edward G. Robinson debutando en el género con la película *Hampa dorada* (*Little Caesar*, Melvyn LeRoy, 1931) y su personaje Rico Bandello, el siguiente fue James Cagney con su película *El enemigo público* (*Public Enemy*, William A. Wellman, 1931) interpretando al problemático Tom Powers; y la película por excelencia *Scarface, el terror del Hampa* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) protagonizada por Paul Muni en el papel de Tony Camonte, basado en el personaje de Al Capone.



Fig. 16 – Edward G. Robinson y James Cagney. Fotografía.

En la película *El enemigo público* podemos apreciar perfectamente las distintas etapas que componen el ciclo vital de un gánster al que hace referencia Sánchez Noriega (2002); estas se pueden distinguir perfectamente, mostrando desde sus inicios intentando buscarse la vida entre pequeños hurtos y casi la indigencia, hasta su auge como jefe de la banda. Mientras que en *Scarface*, lo que podemos ver desde un primer momento es su etapa de gánster ya madurado con su desarrollo en el poder y su merecido final.

Mark Cousins puntualiza que, “los personajes de Rico (Robinson) y Powers (Cagney) son de origen italiano e irlandés respectivamente, y la fe católica y los valores de familia se convirtieron en lo sucesivo en dos elementos diferenciales de las películas de gánsters” (2005: 138). Todos los personajes principales se vuelven arquetípicos del género, destacando en ellos principalmente su actitud agresiva ante cualquier situación. Un buen ejemplo de este carácter es el personaje de Tom Powers (James Cagney) uno los gánsters que no les cuesta nada ser despiadado y mezquino con hombres y mujeres; no obstante, Tony Camonte (Paul Muni) cuando mata a su mejor amigo, sin mediar ni una sola palabra, demostró ser un desalmado, todo influido por sus emociones, su ego y su ira (Angulo, 1998).



Fig. 17 –Paul Muni en *Scarface*. 1932.

Este tipo de películas habían llegado a representar tantas situaciones inmorales en todos los ámbitos de la vida, que a la Oficina Hays y a los grupos cívicos de presión no le quedó otra opción que boicotear este tipo de películas acusándolas de ser ejemplos inmorales y de incitar a la violencia y el crimen. Como se mencionó anteriormente, estos grupos querían que los filmes fueran modelos positivos de conducta para la población, en donde estas pudieran encontrar una moralidad aceptable y estuviera reforzada por las instituciones de la Iglesia, el Gobierno y la familia:

En el apogeo de su poder, la Oficina Hays empezó a censurar no sólo las películas sino también los guiones propuestos, lo cual requería una organización más entrometida; y llegó a ordenar que en las películas de gánsters éstos no se librarán nunca de la justicia (Epstein, citado por Hernandez Rubio, 2016: 208).

Una de las películas que se vio afectada por la aplicación del Código fue *Scarface*, la cual tuvo que modificarse porque la Oficina Hays no les dejarían estrenarla si no cambiaba la visión del final, “[...] muere acribillado, en una versión, y colgado de una soga, en otras” (Palacio, Santos, 1995: 103). Este personaje solo podía salir vejado y muerto por la vida criminal que había elegido llevar, además se añadió una lección moral escrita en los créditos para que el público fuera consciente del castigo. Finalmente, se pudo estrenar, pero dos años después de lo previsto y tras haber publicado una campaña mediática donde pedían libertad de expresión (Angulo, 1998: 15).



Fig. 18 – Fotograma final de *Scarface*. 1932.

Tras la aplicación del Código, “las películas deben tener un personaje bueno que represente la voz de la moralidad, que explique claramente que el personaje delincuente o pecador estaba equivocado. Cada película debe contener una severa lección moral: regeneración, sufrimiento y castigo” (Black, 1999: 46). La consecuencia fue:

A partir de 1934, se pasaron voluntariamente al lado de la ley [...]. La nueva tendencia no giraba alrededor de las actividades de los gánsters sino que se centraba en las de la policía, cuyas hazañas se alababan (fue una de las consecuencias del endurecimiento del Código de Producción) (Riambiau, Torreiro, 1996: 241).

Ejemplos de películas pertenecientes al género que se vieron afectadas de alguna forma por las nuevas directrices de la censura, serán *Balas o Votos (Bullets or Ballots*, William Keighley, 1936) en donde, los policías serán los que le lleven la ventaja a las bandas gánsters, Edward G. Robinson interpreta ahora a Johnny Blake, un policía que se infiltra hasta llegar al cerebro de la problemática banda criminal que tiene azotada la ciudad y consigue desmantelarla pero teniendo que sacrificarse por un bien común.

Finalizada la “noble experiencia” de la prohibición (la 21ª enmienda se ratificó en diciembre de 1933) y con los gánsters más famosos de los años 20 muertos (Dillinger fue abatido en 1934) o en prisión (Al Capone desde 1931), cuanto más pasaba el tiempo, tanto más “histórico” parecía este periodo. El género se agota, pero renacerá, bajo una forma muy diferente, la del cine negro durante los años 40 (Riambiau, Torreiro, 1996: 241).

Teniendo en cuenta que el cine gánster, se trata de un mundo tremendamente masculino, cargado de armas, extorsión y agresividad, en donde los personajes son movidos por sus ambiciones y pasiones hacen lo que quieren y cuando quieren. No obstante, tras la figura del gánster existe un universo femenino latente dentro de este género.

#### 4.4 La figura de la mujer dentro del género

El personaje femenino del género gánster presenta una variedad tipológica bastante determinada donde suelen repetirse los arquetipos, aunque, de una película a otra, se puede advertir ciertas diferencias en función de los requerimientos de la industria o de la censura, o según la visión del director y guionista.

Las actrices que debutaron en el cine mudo encarnaban papeles melodramáticos, tramas románticas, e incluso en géneros como el wéstern o el gánster, donde en ocasiones poseían un papel bastante determinante para el rumbo de tramas principales. “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” (Benet, 2006: 107); sin embargo, estas mujeres gozaron de libertad tanto en sus personajes como en la interpretación, ya que la Oficina Hays no había actuado sobre ellas estrictamente aún.



Fig. 19 – Evelyn Brent en *La ley del Hampa*. 1927.

Los lugares donde se desenvuelve la mujer dentro de este género dependerán de la tipología a la que pertenezcan; por ejemplo, la madre o las hermanas solían estar en el hogar y todo lo tiene que ver con este. Mientras que las novias o amantes se relacionaban en salas de baile, tabernas, apartamentos lujosos, con la diferencia de que los gánsteres a sus novias, las que son gentiles e inocentes suelen apartarlas y procuran evitar que presencien los asuntos criminales.

Con la transición al sonoro, muchas de estas estrellas del periodo silente tuvieron que sufrir un proceso de readaptación bastante complicado; sus voces en algunas ocasiones no fueron las más adecuadas y se vieron abocados a cambiar el modo de actuación, puesto que esa gran gesticulación dejó de tener sentido en las películas sonoras,

por lo que “la liberación de la palabra trae consigo la represión del cuerpo” (Benet, 2006: 206).

Sin embargo, en cuanto los directores se fueron liberando de la rigidez inicial provocada por la nueva tecnología del sonido, el éxito de este nuevo género de películas fue clamoroso e imparable. Como se mencionó anteriormente, en poco tiempo el público se adaptó a los efectos sonoros y a la rapidez de los diálogos; y si además tenemos en cuenta el clima de turbulencia social que hubo en ese periodo, se entiende el buen acogimiento del género gánster en el cine, puesto que el público acudía en masa atraído por el atractivo de unas tramas criminales trufadas de escenas violentas y cierto erotismo. No obstante, si analizamos el papel de la mujer dentro del género, vemos que representa tramas de carácter secundario con respecto a los protagonistas masculinos. Vicente J. Benet considera que:

Los personajes femeninos del cine de gánsters 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, los 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 (2006: 110).

Aunque esto a veces pudo conllevarlas a sufrir un final fatal al igual que el de sus amantes, o salir mal paradas del conflicto, pero fueron ellas libremente las que eligieron en ese lugar y correr el riesgo; sin embargo, en muchas ocasiones encontraban la forma de salir de airosas.



Fig. 20 – Jean Harlow junto a James Cagney en *El enemigo público*. 1931.

En lo que se refiere a este tipo de mujeres explosivas e inteligentes, esas que hacen enmudecer por su belleza extrema se encuentra Jean Harlow, quien interpreta a Gwen Allen en *El enemigo Público*, esta actriz:

[...] inició un proceso importante de revalorización erótica del seno, alardeando ostentosamente, a través de sus generosos escotes delanteros y de espalda, de que no utilizaba sostenes. Su erotismo directo y agresivo nos dice bien a las claras que la mujer ha dejado de ser ya un ente para ser cantado por los trovadores. La mujer nueva, producto de la industrialización, de la jornada de ocho horas y de las fábricas de cosméticos (Gubern, 1989: 217).

De las mujeres que moldea Howard Hawks, Molly Haskell señala que “Hawks’ women would become stronger, more positive, and even sensual as time goes on”<sup>10</sup> (1974: 86). Un ejemplo de este arquetipo femenino se encuentra en *Scarface, el terror del Hampa*, donde la actriz Ann Dvorak da vida al personaje de Cesca Camonte, la hermana del protagonista. Se trata de una muchacha joven, avispada y enamoradiza, pero que posee un fuerte carácter y suele buscar la manera de hacer lo que realmente quiere, aunque esto suponga el enfrentamiento con su hermano, y así conseguir su propósito.

No obstante, el papel de la mujer tras la imposición definitiva del Código Hays en 1934 cambió radicalmente. A partir de ese momento, los personajes femeninos tuvieron que ajustarse a la severa normativa de moralidad y decoro establecida por la censura. Ya no solían participar en las actividades criminales de sus coprotagonistas masculinos. Estas acompañaban al gánster por su historia, pero en las películas representaban meras tramas secundarias. Ellas debían servir de ejemplo para los espectadores de género femenino, que vieran las pautas aceptables de comportamiento ante la sexualidad, la infidelidad o el abandono; e incluso servir de “juezas” ante los finales catastróficos de los gánsteres.



Fig. 20 – Fotograma de *Balas o Votos*. 1936.

En la película *Balas o Votos*, podemos observar un gran ejemplo de la poca significación que tiene la mujer en la trama tras la censura, nos encontramos con la

---

<sup>10</sup> Traducción propia: “Las mujeres de Hawks se volverán más fuertes, más positivas e incluso más sensuales a medida que el tiempo pasa”

señorita Lee Morgan (Joan Blondel), una mujer muy inteligente que consigue hacerse rica gracias al negocio de la lotería, esta tenía una amistad con Johnny Blake (Edward G. Robinson), termina envuelta en el fatídico final por un malentendido. Este papel femenino poseía un gran potencial narrativo, pero terminaría apareciendo en pocas ocasiones siendo un recurso secundario en la trama principal.

#### 4.5 Tipologías femeninas en la filmografía seleccionada

Como ya se mencionó anteriormente, el género gánster podemos encontrar diversas tipologías de mujer, según el papel que interpreten y según el ámbito que pertenezcan dentro de la vida del gánster. Estos ámbitos son la formación de su círculo familiar y el amor o pasión que pueda sentir.

##### 4.5.1 Madres

En primer lugar, dentro de su entorno familiar podemos ver que la figura más arquetípica es la de la madre; son personajes que aparecen por las películas de forma esporádica, y no representan ningún papel principal, en comparación al de otras mujeres. La figura de la madre siempre se ha visto supeditada a la dependencia de la figura del padre, por la mentalidad machista imperante que se estaba dando en ese momento; pero en realidad es en el interior del hogar donde se reflejaba la existencia de un cierto matriarcado, puesto que es ella la que sobrellevaba el peso completo del gobierno de la casa, el bienestar de sus hijos y la estabilidad de todo, aunque aparente ser ingenua. Es el tipo de madre que ofrece un mirada tierna y maternal a su hijo, aunque a veces sepa que las cosas en las que está metido su hijo son muy turbias.

Un ejemplo de madre que tiende a ser sobreprotectora sin importar los crímenes que su hijo haya realizado es la madre de Antonio “Tony” Passa (William Collier Jr.) en la película *Hampa Dorada*; esta madre representa en vínculo de la vida anterior en su país natal, y le recuerda lo felices que fueron. El componente religioso está muy presente en ella. Siempre está pendiente al bienestar de su hijo, y cuando se reúne con él en la habitación, nota la ansiedad que vive su hijo tras haber tenido un descuido con un encargo de la banda, Tony es consecuente con su indudable final y lo único que quiere es que su madre no se vea afectada.



Fig. 21 – Fotograma de *Hampa Dorada*. Antonio y su madre. 1931.

En lo que a la apariencia se refiere, suelen ser señoras de edad avanzada y extranjeras, que no han terminado de integrarse completamente en la sociedad de acogida, puesto que posiblemente ellas fueron las que emprendieron la marcha de sus países de origen en busca de una vida mejor y una oportunidad para sus futuros descendientes. Suelen tener un aspecto proveniente de un entorno rural, con vestimentas muy básicas conformadas por vestidos de estampados sencillos y delantales. Ellas, no son personas ostentosas, ni quieren lujos y no les interesa de ningún modo el estilo de vida cosmopolita, al contrario que sus hijos. Son luchadoras natas, viven por y para sus hijos y para mantener el orden dentro de su hogar.

Algo que se debe subrayar es la ausencia de la representación de una figura paterna en estas películas, que, en cierto modo, es un reflejo de su básica mirada heteropatriarcal. De alguna manera, ligan la deriva criminal de los protagonistas al hecho de no tener un modelo masculino de conducta en el seno familiar. Sin embargo, a las madres se las retrata como figuras sobreprotectoras y condescendientes, que cuidan de su casa e intentan mantener la unión familiar de la mejor forma posible. Ella trata de sustituir caótica e infructuosamente al cabeza de familia, por esa razón fracasa. Es la madre la que recibe todos los disgustos que suceden con respecto a su familia y padece resignadamente por los crímenes cometidos por su hijo. En términos iconográficos podría establecerse cierta comparación con una virgen dolorosa, que sufre la pérdida inminente de su hijo, sabiendo que ese iba a ser su final.

Un ejemplo es Ma Powers (Beryl Mercer) madre de Tom Powers (James Cagney) y Mike Powers (Donald Cook) en *El enemigo Público*, quien representa la figura protectora maternal con sus hijos, ella les demuestra que su amor por ellos es universal; pero los dos hermanos, son de temperamentos tan diferentes que cada discusión es una

tragedia para su madre, y ella su único deseo es que ambos estén en armonía. Mike quiere proteger a su madre a cualquier precio y que su hermano no la esté molestando con sus juegos sucios.

En la escena final de la película, su madre ajena a todo mal iba canturreando a recoger la habitación, porque sus hijos se habían reconciliado, sin embargo, unos instantes después tocan al timbre, Mike abre la puerta y se encuentran con el cadáver envuelto de su hermano que cae sin vida ante el umbral de la puerta, lo habían matado los de la banda enemiga. No podemos ver la reacción de Ma Powers ante tal suceso porque el director optó por acabar la película en ese instante, pero podemos imaginar la magnitud y su consiguiente dolor causado en la madre al ver a su hijo acabar de tal forma.



Fig. 22 – Fotograma de *El enemigo público*, Ma Powers entre sus hijos. 1931.

Un ejemplo de madre, totalmente distinto a las dos figuras matriarcales tratadas anteriormente, es el de la madre de Tony Camonte interpretada por Inez Palange, en el film *Scarface: el terror del Hampa*. Esta madre físicamente representa el mismo tipo que las anteriores, pero lo que la diferencia es la mala consideración que tiene hacia su hijo, parece que está subyugada bajo su mando. A pesar de ser su primogénito, esta no es ciega ante los negocios ilícitos de su hijo, ella sabe que su hijo hace cosas malas y como tal intenta que su hija Francesca “Cesca” (Ann Dvorak) no se deje llevar por él y sus influencias, no quiere que coja su dinero “sucio” y menos aún que se vuelva tan mala como él, por que en su interior sabe que el final que le espera, no va a ser bueno.



Fig. 23 – Fotograma de *Scarface*. Cesca y su madre ante Tony Camonte. 1932.

#### 4.5.2 Hermanas

Dentro del ámbito familiar, también se puede destacar la figura de la hermana. Suelen ser chicas jóvenes y que siempre están muy cerca de su madre; al fin y al cabo, en este momento de la historia, a las muchachas se les enseñaba a ser buenas madres y cuidadoras de su hogar, ya que era una realidad cercana e inminente para ellas. Suelen tener los mismos orígenes que sus hermanos, hija de inmigrantes que llegaron al país para proporcionarles a sus hijos un futuro próspero, sin medios económicos; no obstante, si buscamos una diferencia con respecto a su hermano, esa es la libertad que tiene él es incomparable con la que tiene la hermana; a ellas se les quiere tener como en resguardo y no dejar que nadie la pueda desvirtuarla.

Ejemplo de disparidad de hermanas dentro de la misma casa es la que se da también en *Scarface: el terror del Hampa*, en donde podemos observar como hay dos tipos, la prototípica hermana que es hogareña y aprende a ser buena ama de casa teniendo de referente a su madre, de la cual no sabemos, siendo más introvertida y dócil; y luego el personaje que ha causado mucho revuelo desde su estreno, es el del personaje de Cesca Camonte (Ann Dvorak) hermana de Tony Camonte (Paul Muni), totalmente contraria a la otra, esta era joven y bella, extrovertida e inteligente. Era más vivaz y quería salir a los salones de baile y estar con chicos guapos, algo que le molestaba infinitamente a su hermano; ambos tenían una relación de amor – odio muy fuerte. Por parte de Tony ese amor y protección llega hasta el punto de incesto, que hasta Cesca es consciente y al principio de la película se lo menciona, llegando al punto de ignorar a su novia. Ese amor se vuelve tan irracional que mata sin parpadear a Guido, porque supo que su hermana se había ido con él de casa, enterándose luego de que se habían casado. El final moralizador

estaba escrito para ambos personajes, ambos murieron bajo un manto de balas de metralletas policiales.



Fig. 24 – Cesca y Tony Camonte en *Scarface*. Fotografía. 1932.

Por otra parte, si entramos en el terreno del amor, las relaciones, los amores no correspondidos o los rechazos dentro de este mundo gánster tan turbio, nos podemos encontrar tipologías totalmente diferentes de mujer, podríamos decir que son antagónicas las unas de las otras.

#### 4.5.3 Novias modélicas

En primer lugar, nos encontramos ante el arquetipo de novia modélica, dependiendo del personaje provienen de las grandes ciudades, siendo chicas vivaces y cosmopolitas que adoran el ritmo frenético de la ciudad. Otras pueden ser chicas provenientes de regiones más rurales de Norteamérica, que van a la ciudad en busca de una mejor condición éstas no serán tan refinadas como las de ciudad, pero si educadas puesto que la vulgaridad no va implícita en ellas. Según cual sea la clase social se moverán por unos sitios u otros, normalmente, acudían a salas de baile, con más o menor lujo, pero acompañadas de sus parejas a disfrutar; estos no querían hacerlas partícipes de los negocios oscuros, por eso no aparecen en los despachos o pisos francos donde planea la banda todo. De apariencia son chicas con rostros angelicales, de buenos modales, es correctas y decentes, si algo las caracteriza es que creen en el amor verdadero y son ingenuas, pero hasta cierto punto. Estas mujeres suelen ser más respetadas y en alguna

ocasión se les tiene en cuenta, excepto en algunos casos, en el que la figura del gánster es muy mezquina.

El personaje de Olga (Glenda Farrell) en *Hampa Dorada*, es una chica risueña y elegante, es bailarina y mantiene una relación con su compañero Joe Massara (Douglas Fairbank Jr.). Su novio a parte de ser bailarín también emprende otros negocios dentro del mundo del gansterismo, y cuando ella se entera, se preocupó por su bienestar. Comenzó a suplicarle a su novio que saliera de esa espiral porque las consecuencias iban a ser devastadoras, lo intentaba convencer de que él era un hombre bueno y honrado. Quiso enseñarle el buen camino alejado del Hampa, tanta fue su insistencia que consiguió hacerlo entrar a razón, queriendo Joe así abandonar la banda, Rico (Edward G. Robinson) lo amenaza de muerte. Aquí, el personaje de Olga representa una trama secundaria pero determinante, en donde ella es la voz de la buena conciencia, y gracias a esto, consigue tener un futuro junto a su novio.



Fig. 25 – Fotograma de Olga y Joe en *Hampa dorada*. 1931.

Ellas en un principio se pueden ver embaucadas por los encantos de un gánster, esa forma picaresca y ese tono sensual que utilizan; pero en algún momento se dan cuenta de que ese tipo de hombres no van con ellas, ellas esperan un hombre bueno, comprensivo, decente y no que estuviera metido de problema en problema. Y menos aún si es un hombre con repuntes agresivos tanto físicos como verbales. Sin duda alguna, Kitty (Mae Clarke) novia de Tom Powers (James Cagney) en la película *El enemigo público*, vive una serie de maltratos verbales y psicológicos, que culminan con una escena en la que ambos están desayunando en su lujoso piso, él le pide un trago y ella de forma educada y cariñosa le aconseja que no beba alcohol a tales horas de la mañana; a lo que él mezquinamente le responde restregándole un pomelo por toda la cara para que se calle,

ya que él no le había pedido su opinión. Dejando claro quien debía subordinarse. Para luego ver que Tom la había abandonado por otra mujer más afín a él.



Fig. 26 – Fotograma de la agresión de Tom a Kitty en *El enemigo público*. 1931.

Sin embargo, una figura que dista del sufrimiento que pasó Kitty en *El enemigo público*, es el personaje que es interpretado por Joan Leslie en la película *El último refugio* (*High Sierra*, Raoul Walsh, 1941), se trataba de una chica de Ohio, llamada Velma que parecía muy ingenua, pero tenía en su cabeza, las cosas mucho más claras de lo que aparentaba. Nació con una malformación en su pierna, lo cual era un motivo de vergüenza para su familia; Roy (Humphrey Bogart) se queda prendado con el carácter cándido de ella. Él movió cielo y tierra para que pudieran ponerle solución a su pierna, y a pesar de que se portó muy bien con ella, le proporcionó todas las atenciones necesarias; tras la operación le pidió que se casara con él, pero ella lo rechazó puesto que estaba enamorada de un buen hombre. Roy fue a visitarla cuando ya pudo caminar, pero en un arrebato de celos hacia su prometido, se confirma que no es el buen hombre que parecía en un principio, ya que estaba dispuesto a empezar un altercado por exceso de confianza por parte del prometido de Velma, cosa que ella no perdonó.



Fig. 27 – Fotograma de Roy y Velma en *El último refugio*. 1941.

#### 4.5.4 Mujeres cómplices

En segundo lugar, se encuentran este tipo de mujeres que habían nacido en lugares sin privilegios, pero tenían un poder de atracción sobrenatural, probablemente habían vivido mucha pobreza o pertenecían al seno de familias desestructuradas, donde veían todo tipo de vejaciones por parte del cabeza de familia hacia la madre e hijas. Estas procuraban huir de su pasado para poder iniciar una nueva vida, cayeron en el sitio adecuado para coincidir y dejar encantado a algún mafioso o cabecilla de alguna banda criminal. Ellos al verse total y completamente enamorados, la sacaban de la pobreza y las colmaban de joyas y dinero; ellas se veían movidas por estos dos motivos. Ellas solían estar tan metidas en los negocios de estos gánsteres que controlaban todo, aunque ellos creyeran que no.

El caso de Feathers (Evelyn Brent) en la película *La ley del Hampa*, siendo la película que asiente parte de los arquetipos gansteriles, esta representa a la perfección este tipo de mujer que es recogida de la calle y erigida como la mujer del jefe Bull Weed, del cual estuvo a su lado durante muchos años. Ella era una belleza que dejaba sin aliento a cualquiera, y cuando su novio, recluta a un alcohólico que será conocido como Rolls Royce, esta empezará a sentirse irremediamente atraída por él, cuando ve que va ascendiendo dentro de la banda y va siendo un hombre con más provecho; no obstante, lo que empezó siendo una tentación, se convirtió en un fuerte amor, más allá de lo banal.



Fig. 28 – Fotograma de Feathers y Rolls Royce en *La ley del Hampa*. 1927.

Se presentaban mujeres con curvas sinuosas, vestidos lujosos que casi no dejaban nada a la imaginación, y además poseían un gran desparpajo frecuentaban las tabernas, despachos o pisos francos que usaban como cuartel general, ellas estaban tan acostumbradas a este panorama ilícito que se desenvolvían como si fuera su hábitat natural; e incluso poseían salas de baile que los gánsteres acudían como método de

disfrute y evasión, donde se cerraban tratos y negocios millonarios. Un tipo de mujer así es Panama Smith, interpretada por Gladys George en la película *Los violentos años 20* (*The roaring twenties*, Raoul Walsh, 1939); fue ella la que reclutó a Eddie Barlett en un principio para el transporte ilegal de cerveza por toda la ciudad. Esta fue la ferviente compañera o “ángel de la guarda” para Eddie durante todo su ascenso hacia el poder y lo protegía de todo mal. Ella sentía un amor incondicional ante él, pero él solo tenía ojos para Jean Sherman (Priscila Lane), algo que la mataba por dentro lentamente; Jean era otro gran ejemplo de novia modélica, pero ella no quería corresponder a Eddie porque sabía que todo lo que había tras él, era demasiado turbio. Sin embargo, él terminó muriendo en los brazos de ella, sin ver todo lo que hizo ella por él, y ella perdiendo a su gran amor.



Fig. 29 – Fotograma de la muerte de Eddie en los brazos de Panama en *Los violentos años 20*. 1939.

Las mujeres fatales que aparecían en películas que no fueron de algún modo censuradas por la Oficina Hays, desprendían sensualidad en el ambiente y eran mucho más sugerentes, además de que podían tratar temas de carácter sexual con más libertad, que las mujeres “fatales” que aparecieron en las películas del género estrenadas después de 1934. Estas figuras femeninas, fueron representadas de forma más mundana en el sentido en el que el carácter de *femme fatale*, se ve muy disipada a causa del Código Hays. Un claro ejemplo es Marie, quien es encarnada por Ida Lupino en *El último refugio*, representa el papel de una mujer que salía de una familia desestructurada en la que su padre les pegaba palizas cuando se emborrachaba; y cuando emprendió la huida comenzó a moverse por ambientes un poco turbios con delincuentes de muy bajo nivel; ella posee un carácter fuerte, pero la ningunean. Sin embargo, era una mujer más doliente que impasible, a diferencia de lo que habían demostrado otras mujeres fatales en películas anteriores, no se mueve por ambición y por el dinero de los hombres con los que estaba

sino por la devoción; como la que le profesaba hacia Roy Earle (Humphrey Bogart). Él, sin embargo, la alejaba constantemente porque no quería nada con ella, ya que su corazón pertenecía a la chica buena, Velma. Incluso cuando Roy termina rompiéndole el corazón, Marie no se rindió, y siguió a su lado pese a sus negativas, hasta que él cedió a ella por el rechazo por parte de Velma. Finalmente terminaron enamorándose, y en su final castigador, es a Marie quien llamó desesperadamente. Ella llora por la pérdida de Roy, pero también porque acaba de ser libre del todo.



Fig. 30 – Fotograma de Marie y Roy en *El último refugio*. 1941.

## 5.- Conclusión

En definitiva, podemos observar que el papel que desempeña la mujer dentro de las películas del género gánster va a variar según diversos factores; estos pueden ser sociales, económicos e incluso en cuestión de carácter, puesto que todas las novias o amantes que se ven retratadas en las películas presentan ciertos matices que hacen únicos a sus personajes. Además, se puede apreciar una variante temporal, encontrando así dos momentos en la historia del cine que interferirán en la labor de estas mujeres: el periodo *Pre-Code* y el periodo *Post-Code*.

Dentro de esta división temporal, podemos ver que la tipología femenina evoluciona. Las representaciones de estas que aparecen en películas realizadas anterior al establecimiento del Código eran mujeres con mucha más fuerza y más libertad a la hora de actuar de una forma u otra. Sus personalidades dotan a la historia de una carga emocional que sólo se veía eclipsada por la cantidad de crímenes, tiroteos y muertes sin miramientos que solían aparecer en el argumento.

Resultaban ser mujeres que tenían unos rasgos específicos que, aprovechadas de forma estratégica dentro de la narrativa, enriquecían la trama principal; e incitaban la curiosidad. Eso ocurre con Francesca Camonte en *Scarface* quien representa un magnífico ejemplo del espíritu de la mujer *Pre-Code*. Estos personajes femeninos en muchas ocasiones resultaban decisivos para el planteamiento final con la muerte cargada de justicia para el criminal. Así sucede, sin ir más lejos, en *Hampa Dorada*: si Olga no hubiera intervenido a favor del bienestar de su pareja y para la tranquilidad de ella; la policía jamás hubiera atrapado a Rico, y no hubiera tenido el final que merecía por sus errores cometidos.

No obstante, el papel que se le asigna a los personajes femeninos tras la implementación de la censura resulta narrativamente pobre y apenas inexistente. A partir de 1934, los personajes femeninos aparecen sólo unos minutos del metraje y la importancia que tiene en comparación al hombre y su acción es casi nula. Hay, no obstante, algunas excepciones, como acontece en las películas *El último refugio* o *Los violentos años 20*, donde las mujeres sí que contribuyen a la evolución de los protagonistas, aunque su papel está siempre supeditado a éstos. En alguna ocasión, estas mujeres pueden reprocharle algo a sus compañeros masculinos, pero rápidamente se muestran arrepentidas y siguen las reglas que ellos les imponen. Estos últimos arquetipos

femeninos, sin embargo, evolucionaron en producciones posteriores y especialmente en géneros cinematográficos como el cine negro.

Para concluir, me gustaría señalar que, a nivel personal, tras el estudio realizado del papel de la mujer a nivel histórico, de nutrirme con sus luchas incesantes y aprender a valorar todos los logros adquiridos por ellas hasta este momento; he podido ver cómo, siempre hay algún factor que afecta en la libertad de la mujer, ya sea dentro y fuera de la gran pantalla. Desde el principio no se le ha concedido a la figura femenina y a su gran potencial, el lugar que le corresponde. Pasarían años a la sombra de la acción masculina cinematográfica y tanto la industria como el mundo entero, tardaría en darse cuenta de que, la mujer también podía ser un grandioso personaje principal, capaz de tener mil y una aventuras, experimentar riesgos, y sentir la libertad que siempre han anhelado.

Esta tardanza ante darnos cuenta de que el poder femenino tiene una capacidad ilimitada, solo nos demuestra que, casi un siglo después, aún no se ha conseguido la igualdad total de género, y que hay que seguir trabajando por conseguir lo que todas estas mujeres en algún momento de su vida reivindicaron.

## 6.- BIBLIOGRAFÍA

– Angulo, J. (1998). El gángster de las mil caras. *Nosferatu*. Revista de cine. Recuperado de:

[https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41065/NOSFERATU\\_027\\_002.pdf?sequence=4&isAllowed=](https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/41065/NOSFERATU_027_002.pdf?sequence=4&isAllowed=)

– Benet, V. J. (2006). *Madres, vampiresas y mujeres caídas*: imaginario femenino del primer cine de gánsters. Castellón: Universitat Jaume I. Recuperado de:

<https://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102522/153685>

– Black, G. D. (1999). *La cruzada contra el cine (1940-1975)*. Madrid: Cambridge University Press.

– Brunetta, G. P. (2011). *Historia mundial del cine. Vol. I*. Madrid: Editorial Akal.

– Cousins, M. (2005). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Blume.

– De la Guardia, C. (2009). *Historia de Estados Unidos*. Madrid: Sílex.

– Gubern, R. (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.

– Haskell, M. (1974). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. Canadá: Editorial Holt, Rinehart and Winston.

– Hernández Rubio, J. (2016). *La transición histórica de los EE. UU. De los años veinte a los treinta a través del cine. Un periodo de cambios socioeconómicos y de perspectivas en la Tierra de las oportunidades y en la industria hollywoodiense*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social. Recuperado de: <http://www.cuadernosartesanos.org/cba51.pdf>

– Jenkins, P. (2005). *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid: Alianza Editorial

– Johnson, P. (2001). *Estados Unidos, la historia*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

– Kemp, P. (2011). *Cine: toda la historia*. Barcelona: Editorial Blume.

– Palacio, M. y Santos, P. (1995). *Historia general del cine. Vol. VI: La transición al sonoro*. Madrid: Cátedra.

– Riambiau, E. y Torreiro, C. (1996). *Historia general del cine. Vol. VIII: Estados Unidos, 1932-1955*. Madrid: Cátedra.

– Sánchez Noriega, J. L. (2002). *Historia del cine: teorías y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

– Serrano, J.M. (1997). Llegada de inmigrantes a Estados Unidos de América en los últimos decenios del siglo XX; ¿Nueva procedencia o modificación ocasional de sus orígenes?. *Papeles de geografía*, 26, 137-158.

– Thébaud, F. y Cott, N.F. (1994). “La nacionalización de las mujeres y Mujer moderna, estilo norteamericano: los años veinte”. En Duby, G. y Perrot, M. *Historia de las mujeres en Occidente. Vol. V*, Barcelona: Círculo de lectores, pp. 31-106.

#### 7.- Filmografía seleccionada

- *Ley del Hampa (Underworld)*, Josef von Sternberg, 1927)
- *Hampa dorada (Little Caesar)*, Mervyn LeRoy, 1931)
- *El enemigo público (Public Enemy)*, William A. Wellman, 1931)
- *Scarface, el terror del Hampa (Scarface)*, Howard Hawks, 1932)
- *Balas o Votos (Bullets or Ballots)*, William Keighley, 1936)
- *Los violentos años 20 (The Roaring Twenties)*, Raoul Walsh, 1939)
- *El último refugio (High Sierra)*, Raoul Walsh, 1941)

#### 8.- Anexo de imágenes

- Fig.1 – [http://lacartadelabolsa.com/leer/articulo/proteccionismo\\_vs\\_bolsa.\\_mejor\\_no\\_volver\\_a\\_mentar\\_la\\_bicha\\_del\\_crash\\_del\\_29](http://lacartadelabolsa.com/leer/articulo/proteccionismo_vs_bolsa._mejor_no_volver_a_mentar_la_bicha_del_crash_del_29)
- Fig.2 – <https://noticieros.televisa.com/especiales/gran-depresion-1929-causas/>
- Fig.3 – [https://elpais.com/elpais/2017/01/13/album/1484327903\\_691543.html#foto\\_gal\\_3](https://elpais.com/elpais/2017/01/13/album/1484327903_691543.html#foto_gal_3)
- Fig.4 – <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50180626>
- Fig.5 – <https://www.bbc.com/mundo/noticias-50180626>
- Fig.6 – <https://www.sopitas.com/noticias/mujeres-primera-guerra-mundial/>
- Fig.7 – <http://mundofemeninoyplural.blogspot.com/2014/03/fotos-para-la-historia.html>
- Fig.8 – <https://www.flickr.com/photos/kheelcenter/5279062029>
- Fig.9 – <https://www.muyhistoria.es/curiosidades/preguntas-respuestas/cuando-y-donde-se-proyecto-la-primera-pelicula-de-cine-sonoro-971475837391>
- Fig.10 – <https://www.youtube.com/watch?v=GcKztuPHOCM>
- Fig.11 – <http://www.elcinedeloqueyotediga.net/diario/show/hollywood-canalla-la-intolerancia-nacida-desde-la-bondad-y-el-codigo-hays-del-siglo-xxi>
- Fig.12 – [https://es.wikipedia.org/wiki/Código\\_Hays#/media/Archivo:Motion\\_Picture\\_Production\\_Code.png](https://es.wikipedia.org/wiki/Código_Hays#/media/Archivo:Motion_Picture_Production_Code.png)
- Fig.13 – <http://www.elcinedeloqueyotediga.net/diario/show/hollywood-canalla-la-intolerancia-nacida-desde-la-bondad-y-el-codigo-hays-del-siglo-xxi>

- Fig.14 – <https://www.imdb.com/title/tt0018526/>
- Fig.15 – [https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm1765051393?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_61](https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm1765051393?ref=ttmi_mi_all_sf_61)
- Fig.16 – <https://www.pinterest.es/pin/293156256978266152/>
- Fig.17 – [https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm2140733952?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_11](https://www.imdb.com/title/tt0023427/mediaviewer/rm2140733952?ref=ttmi_mi_all_sf_11)
- Fig.18 – <https://misteriosoobjetoalmediodia.wordpress.com/2013/01/26/4779/>
- Fig.19 – [https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm2772923392?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_73](https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm2772923392?ref=ttmi_mi_all_sf_73)
- Fig.20 – [https://www.imdb.com/title/tt0027407/mediaviewer/rm3653362944?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_9](https://www.imdb.com/title/tt0027407/mediaviewer/rm3653362944?ref=ttmi_mi_all_sf_9)
- Fig.21 – <https://www.youtube.com/watch?v=jWCqyv6a968&t=3950s>
- Fig.22 – [https://www.imdb.com/title/tt0022286/mediaviewer/rm1734258688?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_4](https://www.imdb.com/title/tt0022286/mediaviewer/rm1734258688?ref=ttmi_mi_all_sf_4)
- Fig.23 – <https://www.alamy.com/stock-photo/scarface-1932.html?page=3>
- Fig.24 – <https://macaronsandmimi.com/scarface/>
- Fig.25 – [https://www.imdb.com/title/tt0021079/mediaviewer/rm1170498048?ref=tt\\_mv\\_prev](https://www.imdb.com/title/tt0021079/mediaviewer/rm1170498048?ref=tt_mv_prev)
- Fig.26 – [https://www.imdb.com/title/tt0022286/mediaviewer/rm2058072576?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_12](https://www.imdb.com/title/tt0022286/mediaviewer/rm2058072576?ref=ttmi_mi_all_sf_12)
- Fig.27 – <http://imprescinedible.blogspot.com/2012/01/el-ultimo-refugio.html>
- Fig.28 – [https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm2469694465?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_16](https://www.imdb.com/title/tt0018526/mediaviewer/rm2469694465?ref=ttmi_mi_all_sf_16)
- Fig.29 – [https://www.imdb.com/title/tt0031867/mediaviewer/rm3031574016?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_13](https://www.imdb.com/title/tt0031867/mediaviewer/rm3031574016?ref=ttmi_mi_all_sf_13)
- Fig.30 – [https://www.imdb.com/title/tt0033717/mediaviewer/rm3449591808?ref=ttmi\\_mi\\_all\\_sf\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0033717/mediaviewer/rm3449591808?ref=ttmi_mi_all_sf_1)