

UNIVERSIDAD DE  
MURCIA



FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
**GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL**  
*TRABAJO FIN DE GRADO*

**La configuración de la banda sonora  
en el cine clásico de gánsteres (1930-1935).**

Análisis de *Hampa dorada* (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1931)  
y *El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931)

**AUTOR: ROBERTO RODRÍGUEZ GÁLVEZ**

Realizado bajo la tutela de la Dra. Rebeca Romero Escrivá

Julio de 2022



## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| <b>Resumen y palabras clave</b> .....  | 4  |
| <b>Abstract &amp; Key Words</b> .....  | 4  |
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....   | 6  |
| 1.1. La revolución sonora y su aplicación al cine clásico de gánsteres .....   | 6  |
| 1.2. Justificación del tema, objetivos y relación con las competencias del título .....  | 8  |
| 1.3. Metodología empleada .....  | 11 |
| <b>2. MARCO TEÓRICO</b> .....  | 14 |
| 2.1. Hollywood y la tecnología del sonido (1894-1926).....   | 14 |
| 2.2. Hacia la estandarización del cine sonoro (1927-1931) .....  | 16 |
| 2.3. El género de gánsteres.....   | 21 |
| 2.3.1. Terminología y características estructurales .....  | 21 |
| 2.3.2. La novela <i>hard boiled</i> , el periodismo y la herencia de las vanguardias europeas ..                                 | 24 |
| 2.3.3. La etapa clásica (1930-1935) .....  | 27 |
| <b>3. ESTUDIOS DE CASO: ANÁLISIS FORMAL DE <i>HAMPA DORADA</i> Y <i>EL ENEMIGO PÚBLICO</i></b> .....                             | 32 |
| 3.1. Consideraciones previas sobre los elementos de la banda sonora, las cualidades acústicas y las dimensiones del sonido ..... | 32 |
| 3.2. <i>Hampa dorada</i> .....   | 35 |
| 3.2.1. Análisis narrativo .....  | 35 |
| 3.2.2. Análisis del estilo sonoro .....  | 39 |
| 3.3. <i>El enemigo público</i> .....   | 43 |
| 3.3.1. Análisis narrativo .....  | 43 |
| 3.3.2. Análisis del estilo sonoro .....  | 51 |
| <b>4. CONCLUSIONES (Español)</b> .....   | 57 |
| <b>CONCLUSIONS (English)</b> .....   | 59 |
| <b>5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | 62 |
| <b>6. ANEXOS</b> .....   | 67 |
| 6.1. Anexo 1. <i>Hampa dorada: découpage</i> de la secuencia inicial.....  | 67 |
| 6.2. Anexo 2. <i>Hampa dorada: découpage</i> del clímax del acto I .....   | 70 |
| 6.3. Anexo 3. <i>El enemigo público: découpage</i> de la escena inicial .....  | 73 |
| 6.4. Anexo 4. <i>El enemigo público: découpage</i> del clímax del acto III .....   | 76 |
| 6.5. Anexo 5. Glosario de términos sonoros (*) .....   | 78 |

## RESUMEN

Este Trabajo Fin de Grado tiene como objeto de estudio la estética sonora de los filmes de gánsteres de comienzos de los años 30, por su vinculación con la etapa transicional del cine mudo al sonoro. Se pondrá el foco en las películas *Hampa dorada* (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1931) y *El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931), ambas consideradas por la crítica, junto a *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks, 1932), como configuradoras del paradigma clásico del género. Para ello, en primer lugar, se expondrá el contexto social, económico y cultural en el que se desarrollaron tanto las películas de gánsteres de estos años como la transición al sonido cinematográfico. Después, se realizará un análisis formal de las obras escogidas, prestando especial atención al uso de la banda sonora. Con este fin, se incluyen en los Apéndices cuatro *découpages* íntegros de las dos obras estudiadas, así como un glosario de terminología específica. El objetivo principal del estudio es poner de relieve los usos de la tecnología sonora emergente durante los primeros años de la década de los 30, estableciendo similitudes, rupturas y tendencias para la identificación de una estética predominante en el género criminal clásico, así como influencias derivadas de otros medios de expresión artística.

**Palabras clave:** cine sonoro transicional, cine hablado, cine de gánsteres, diseño o estética del sonoro, experiencia acústica, ciclo clásico de Hollywood, cine de los años 30, *Hampa dorada* y *El enemigo público*.

## ABSTRACT

This Final Degree Project has as its object of study the sound aesthetics of gangster movies from the early 1930s, because of its connection with the transitional stage from silent to sound cinema. We will focus the study on the films *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931) and *The Public Enemy* (William A. Wellman, 1931), both considered by the critics, along with *Scarface* (Howard Hawks, 1932), as founders of the classic paradigm of the genre. To this effect, firstly, we will expose the social, economic and cultural context in which the gangster genre of these years and the sound transition were developed. After that, a formal analysis of the selected films will be carried out, paying special attention to the use of the soundtrack. Accordingly, four *découpages* of the movies to be analyzed are included, and also a specific terminology glossary. The main objective of the article is to highlight the uses of the emerging sound technology during the early years of 1930s, presenting similarities, ruptures and trends for the identification of a predominant aesthetic in the classic criminal genre, as well as derived influences from other means of artistic expression.

**Key Words:** transition to sound films, emergence of the talkies, gangster films, acoustic medium's experience, dramatic sound design, sound aesthetics, classic cycle, 1930s Hollywood movies, *Little Caesar* and *The Public Enemy*.

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. LA REVOLUCIÓN SONORA Y SU APLICACIÓN AL CINE CLÁSICO DE GÁNSTERES

El 6 de octubre de 1927 el teatro Warner de Nueva York albergó una noche histórica. 33 años después de la demostración de los hermanos Lumière en el Gran Café de París, el cine volvió a vivir un momento de fascinación similar: alrededor del minuto veinte de *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland), Al Johnson sube al escenario y, tras interpretar una primera canción, se refiere a un público encantado —tanto real como diegético—, diciendo: «Esperen un momento, esperen un momento. No han oído nada todavía» [Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothin' yet! Wait a minute, I tell ya! You ain't heard nothin'!]. Al Johnson había pronunciado las primeras palabras de la historia del cine. Más de una década de acercamientos a la sincronización imagen-sonido dieron sus frutos. *El cantor de jazz* fue un éxito rotundo. Aun cuando hay autores como Donald Crafton (1995, pp. 37-74), que cuestionan el éxito atribuido históricamente a la cinta de Crosland, no cabe duda de que las palabras de Johnson se convirtieron en un eslogan del cine sonoro y la película en un icono cultural del arte de masas. La escucha de la palabra hablada era el futuro. El mecanismo industrial de Hollywood comenzó a funcionar a pasos agigantados y en poco más de tres años la norma en las salas de exhibición norteamericanas era la proyección de películas sonoras. El cine mudo, construido durante más de dos décadas, fue progresivamente sustituido por el sonoro tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo. Los cineastas que se resistieron a la palabra hablada, como Charles Chaplin, acabaron incorporándola años más tarde: *El gran dictador* (*The Great Dictator*, 1940) integró por primera vez diálogos en la filmografía de Chaplin.

La conquista del sonido cinematográfico fue perseguida desde la época de los pioneros del cine. Al respecto, André Bazin (1990, p. 36) afirmó que «en todo caso, no hay apenas inventor que no busque el conjugar el sonido o el relieve con la animación de la imagen». Este deseo forma parte de lo que él llama «mito del cine total», que se basa en la búsqueda de un realismo absoluto y una recreación fiel del mundo. «Estos precursores eran sobre todo profetas [...]. Su imaginación identifica la idea cinematográfica con una representación íntegra y total de la realidad; están interesados en la restitución de una ilusión perfecta del mundo exterior con el sonido, el color y el relieve» (ibid).

Superado el periodo de experimentación, Hollywood arrancó su transición al sonoro y ello desembocó en numerosos problemas e incertidumbres a nivel técnico, estético, industrial y narrativo. Para reducir el impacto de estos problemas, el cine norteamericano adoptó una postura

de estandarización, por un lado, tecnológica, como veremos más adelante, y por otro, productiva (Benet, 2004, p. 110).

Un efecto de esta estandarización en la producción fue la organización de las películas en ciclos de obras con características similares, tanto a nivel narrativo como de puesta en escena. Esto daría lugar a la identificación de géneros, siendo uno de ellos el de gánsteres, una ramificación del género policíaco que desarrolla historias desde el punto de vista del criminal. Como recoge Philip Kemp (2011, p. 97), la principal promotora de este tipo de cine, Warner Bros, «se vanagloriaba de filmar películas “sacadas de los titulares”». Y es que la década de los 20 en Estados Unidos, además de muchas otras cosas, fue la era de la venta clandestina de alcohol y el crimen organizado, que nutrieron la temática de muchos largometrajes.

De este ciclo de películas, que duró alrededor de cinco años, son tres los filmes que, según los críticos, mejor representaron los rasgos esenciales del género: *Hampa dorada* (Little Caesar, Mervyn LeRoy, 1931), *El enemigo público* (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931) y *Scarface, el terror del hampa* (Scarface, Howard Hawks, 1932). Por la influencia de sus estructuras y personajes en obras posteriores, estas películas son identificadas, de acuerdo con Fran Mason (2002, p. XIV), como el paradigma clásico. Como obras derivadas del incipiente cine sonoro, resulta de interés cinematográfico conocer la manera en la que los pioneros de las *gangster stories* hacían uso de los recursos que les proporcionó la banda sonora.

Existen numerosos documentos bibliográficos referentes al tema de nuestro estudio, no tanto desde el punto de vista del género criminal, como desde el cine transicional en su conjunto. En este sentido, la obra que ha servido de principal referencia ha sido *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson (1997). Este volumen traza un recorrido desde el punto de vista estético e industrial de las películas norteamericanas hasta 1960, dedicando largos pasajes a analizar el proceso y las consecuencias de la sistematización del sonido cinematográfico. Asimismo, en referencia al cine de gánsteres, destacan las aportaciones de Jack Shadoian (2003) en *Dreams and Dead Ends*, por la disertación exhaustiva de los rasgos temáticos y discursivos del género; de Vicente Benet (1992), en *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*, el cual analiza el género haciendo hincapié en las estructuras narrativas y la puesta en escena a partir del riguroso análisis de las películas de la Warner; y también de Fran Mason (2002), en *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*, que trata el género desde una perspectiva cercana a la de Shadoian. Por último, para el estudio sonoro han sido especialmente significativos los conocimientos de Michel Chion (2018) en *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*, por constituir un glosario de lenguaje especializado para la descripción sonora,

y de Thompson y Bordwell (1995) en *El arte cinematográfico*, ya que desarrolla aspectos específicos del sonido y el rol que este desempeña en la configuración del lenguaje cinematográfico.

Dado el enorme corpus de películas estrenadas en los primeros años del sonoro y el reducido espacio del que disponemos, se ha limitado el estudio al género de gánsteres, y en concreto, a su paradigma clásico, escogiendo para su análisis dos de sus filmes más representativos: *Hampa dorada* y *El enemigo público*. La selección en base al género consideramos que favorece el análisis comparativo y el reconocimiento de tendencias en el uso del sonido. Asimismo, a partir del análisis formal de dichas cintas, identificaremos métodos de puesta en escena del sonido que nos permitirán extrapolar las conclusiones obtenidas a la estética sonora del género de gánsteres iniciático, y por extensión, en tanto producto hollywoodiense, al estilo sonoro predominante en el cine norteamericano.

## **1.2. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA, OBJETIVOS Y RELACIÓN CON LAS COMPETENCIAS DEL TÍTULO**

El presente Trabajo Fin de Grado (TFG) se enmarca en la línea de investigación *La estética intermedial del sonido. La transición del cine mudo al sonoro*, ofertada por la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Murcia, y coordinada por la Dra. Rebeca Romero Escrivá. Es un trabajo de corte teórico, de introducción a la investigación, que responde a la tercera tipología reconocida por la *Normativa del Trabajo Fin de Grado de la Facultad de Comunicación y Documentación* («Estudio de casos, teóricos o prácticos, relativos a la temática del Grado»), en la que, como hemos señalado en el apartado anterior, a partir del estudio de las formas estilísticas y narrativas de *Hampa dorada* y *El enemigo público*, se busca arrojar luz sobre la imbricación de los elementos sonoros en el desarrollo del lenguaje cinematográfico.

La realización de este proyecto está motivada por las escasas referencias que críticos y académicos han dedicado al establecimiento de teorías acerca de la banda sonora y los diversos elementos que la componen. Numerosos estudios comentan su importancia y su poder expresivo, pero pocas veces se describe la cadena de causas que desembocan en su virtuosismo. A su vez, el género de gánsteres, en el que concentramos nuestro empeño, si bien ha sido identificado como consecuencia directa de la instauración de la tecnología del sonido en el cine, apenas ha sido descrito en función de sus estilemas sonoros. La decisión de ceñirse al género de gánsteres obedece a una necesidad de limitar la muestra, pues la batería de películas asociadas al contexto de la línea de investigación escogida es abundante.

Así pues, el objetivo general del proyecto es poner de manifiesto y catalogar las configuraciones sonoras puestas en marcha en el marco de la transición del cine mudo al sonoro, centrandó el foco en el género de gánsteres norteamericano. Para tal fin, se han establecido una serie de objetivos específicos o instrumentales, que son los siguientes:

1. Establecer el contexto social, económico y cultural en el que se efectuó la transición al sonoro, ya que este cúmulo de condiciones generaron, como se verá, numerosos trasvases tanto narrativos como de las formas estilísticas. De acuerdo con Thompson y Bordwell (1995, p. 334), el estilo fílmico es «el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada». En otras palabras, el lenguaje audiovisual evoluciona de la mano de la historia y sus circunstancias.
2. Reconocer las características narrativas y formales esenciales de las películas de gánsteres.
3. Trazar los orígenes e influencias principales que repercutieron en la configuración genérica del ciclo de gánsteres de los años 30, con el propósito de disponer vínculos con corrientes artísticas a priori lejanas e identificar trasvases con otros medios de expresión artística.
4. Estudiar las obras más representativas del cine clásico de gánsteres para comprender su importancia y su peso en la historia del cine.
5. Descomponer con detalle la puesta en escena de ciertos fragmentos de los filmes a analizar con el objeto de revelar la manera en la que operan los distintos elementos formales y el modo en que se interrelacionan. A su vez, se prestará especial atención al uso de la banda sonora.

Con el objetivo de establecer una relación entre el presente trabajo y las competencias específicas de la titulación (CET) en Comunicación Audiovisual, en las próximas líneas se enumerarán las competencias generales del título vinculadas con la idiosincrasia del estudio, acompañadas de su pertinente justificación:

- La CET2 —«conocimiento del uso correcto oral y escrito de las lenguas propias y del inglés como forma de expresión profesional en los medios de comunicación»— conecta directamente con la estructura profunda del trabajo, en tanto que se trata de un proyecto académico en formato escrito que busca transmitir conceptos e ideas a partir de la utilización coherente y cohesionada del castellano (y también del inglés en el resumen y las conclusiones, algo que transversalmente remite a la CET12 —«conocimiento de otras lenguas extranjeras para poder analizar hechos y temas generales que habitualmente se abordan en los medios de comunicación internacionales»—).
- El trabajo de contextualización tanto del género de gánsteres clásico como del proceso de transición del cine mudo al sonoro enlaza con la CET3 —«conocimiento de la historia y

evolución de la fotografía, cine, radio y televisión a través de sus propuestas estéticas e industriales, además de su relevancia social y cultural a lo largo del tiempo. A su vez, relacionando la evolución tecnológica e industrial con el lenguaje audiovisual y teniendo en cuenta los conceptos teórico prácticos de las representaciones visuales y auditivas, los sistemas de comunicación y transmisión de conceptos y sus realidades, así como los valores simbólicos y culturales básicos que favorezcan una correcta interpretación y análisis de los signos o códigos de la imagen en toda su extensión»—y la CET11 —«conocimiento del estado del mundo, así como de su evolución histórica reciente en particular de las sociedades europea, mediterránea, americana y asiática, además de la comprensión de sus parámetros básicos (políticos, económicos y culturales)»—. En este proceso se han consultado numerosas fuentes historiográficas y se ha trabajado en la elaboración de un canon compartido de ese periodo histórico concreto del medio cinematográfico.

- Este Trabajo Fin de Grado desarrolla dos análisis de películas que han servido para conocer en mayor profundidad los mecanismos estético-narrativos de *Hampa dorada* y *El enemigo público*. Asimismo, se han realizado cuatro *découpages* que han permitido conocer más detalladamente el funcionamiento de la puesta en escena en dichos filmes. Por todo ello, el trabajo remite a la CET4 —«conocimiento, identificación y aplicación de recursos, elementos, métodos y procedimientos de los procesos de construcción y análisis de los relatos audiovisuales tanto lineales como no lineales, incluyendo el diseño, establecimiento y desarrollo de estrategias, así como las aplicaciones de las políticas de comunicación persuasiva en los mercados audiovisuales»—, la CET15 —«capacidad para analizar relatos audiovisuales, atendiendo a los parámetros básicos del análisis de obras audiovisuales, considerando los mensajes icónicos como textos y productos de las condiciones sociopolíticas y culturales de una época histórica determinada»—, la CET8 —«conocimiento de la imagen espacial y de las representaciones icónicas en el espacio, tanto en la imagen fija como audiovisual, así como los elementos constitutivos de la dirección artística. Estos conocimientos también abarcan las relaciones entre imágenes y sonidos desde el punto de vista estético y narrativo en los diferentes soportes y tecnologías audiovisuales. También se incluyen los conocimientos de los modelos psicológicos específicamente desarrollados para la comunicación visual y la persuasión a través de la imagen»—. Asimismo, se ha prestado especial atención a los elementos sonoros y su relación con lo percibido en las imágenes, lo que incide directamente con lo establecido en la segunda parte de la CET8, y también con las líneas de la CET10 —«conocimiento de la planificación sonora y de las representaciones acústicas del espacio, así como los elementos constitutivos de diseño y la decoración sonora (“sound designer”)». Estos conocimientos también abarcarán la relación entre los sonidos y

las imágenes desde el punto de vista estético y narrativo en los diferentes soportes y tecnologías audiovisuales. También se incluyen los modelos psicológicos específicamente desarrollados para la comunicación sonora y la persuasión a través del sonido»— y la CET35 —«capacidad para desarrollar mediciones vinculadas con las cantidades y calidades del sonido durante el proceso de construcción del audio, a partir del conocimiento teórico y práctico de los fundamentos científicos de la acústica»—.

- Por último, conviene referirse a la CET43 —«habilidad para exponer de forma adecuada los resultados de la investigación de manera oral o por medios audiovisuales o informáticos conforme a los cánones de las disciplinas de la comunicación»—, pues la fase de difusión del trabajo, si se da el caso, en plataformas como Digitum, de la Universidad de Murcia, u otras dedicadas a la divulgación científica, así como su defensa pública ante tribunal aluden a las habilidades expositivas que recoge la competencia número 43.

### 1.3. METODOLOGÍA EMPLEADA

Para tratar de dar respuesta al objetivo general anteriormente planteado, se ha llevado a cabo una investigación de corte cualitativo desde un enfoque inductivo, pues se han estudiado los casos particulares mediante un exhaustivo análisis del texto y su contexto con el fin de establecer teorías generales sobre el tema planteado.

Desde este enfoque, hemos estructurado el desarrollo del proyecto en base a los siguientes apartados: 1) recorrido histórico por los hitos que precedieron la transición al sonido en Hollywood —y a nivel internacional— desde la creación del medio hasta el comienzo de la revolución sonora; 2) contextualización del periodo de estandarización de la tecnología del sonido cinematográfico, así como el planteamiento de los acontecimientos que marcaron su desarrollo, las reacciones de la industria, los creadores y los intelectuales, y las consecuencias laborales, tecnológicas y creativas derivadas del cambio de paradigma; 3) definición y descripción del género de gánsteres en su vertiente dominante; 4) identificación del periodo clásico del género y justificación de por qué este se vincula con el clasicismo; y 5) análisis de las formas narrativas y de la puesta en escena —haciendo especial hincapié en el sonido— de las dos películas mencionadas del ciclo clásico criminal: *Hampa dorada* y *El enemigo público*. Como complemento a este último apartado, en la sección de Anexos se han incluido cuatro *découpages* de algunas de las escenas más relevantes en términos de diseño sonoro. Asimismo, se ha estimado conveniente, desde el punto de vista metodológico, sentar las bases terminológicas de los elementos que integran la banda sonora cinematográfica, así como de las calidades acústica y las dimensiones del sonido. Siguiendo lo dicho por Vicente Benet (2004, p. 253), «así como tenemos una gran variedad de recursos para

hablar de los elementos de la banda imagen y su articulación estilística o estética, a la hora de comentar el sonido solemos encontrar un vocabulario más restringido y menos descriptivo». Y añade más adelante: «El trabajo de análisis y la descripción de los componentes de la banda sonora cinematográfica suele ser más complicado que el de la banda de imagen. Por distintos motivos, estamos menos acostumbrados a pensar en su construcción formal. Este hecho se plasma claramente en los libros de teoría o análisis fílmicos, ya que el espacio dedicado a la reflexión sobre la banda sonora suele ser infinitamente menor que el dedicado al montaje o a la puesta en escena» (ibid).

De ahí la necesidad de incluir un apartado de consideraciones previas sobre aspectos sonoros que luego se verán reflejados en los estudios de caso. Con el fin de facilitar la comprensión del vocabulario específico empleado, cerramos el TFG con un Glosario de términos relacionados con el campo del sonido (pp. 78-79). Las palabras recogidas en dicho glosario (Anexo 5) se han destacado en el cuerpo de texto con un asterisco (\*), a modo de llamada o referencia cruzada.

En cuanto a la metodología de análisis fílmico, se ha decidido adoptar igualmente un enfoque inductivo a partir de las fórmulas expuestas por Vicente Benet (2004, pp. 279-298) en el apéndice de su libro *La cultura del cine*. Benet recuerda que la perspectiva del análisis «puede variar si nos interesa destacar los aspectos *sociológicos* del filme, el modo en el que demuestra unas características de organización *económica* de la industria, sus valores *estéticos* y *formales*, la dependencia de factores *tecnológicos* o su orientación *política*» y se decanta por la «vertiente estética y estilística del cine» que trata la película como objeto artístico más que como fuente de información asociada a otras disciplinas humanísticas, aunque advierte que ambas perspectivas no son excluyentes. Ya que el fin de nuestro estudio es promover teorías generales relacionadas con la estética sonora, se atenderá especialmente al análisis formal, compuesto por el comentario de las formas narrativas y de estilo. Con esta decisión, se pretende —en sintonía con Santos Zunzunegui (2007)— centrar el estudio en el texto como objeto fílmico y evitar caer en una postura fetichista del dato empírico y el biografismo. Por su parte, el análisis de estilo se hará eco del vocabulario cinematográfico y del modelo de análisis audiovisual recogido por Michel Chion (2018, pp. 191-218) en su obra *La audiovisión*. Las aportaciones de Chion, así como las de Blas Payri, profesor de la Universitat Politècnica de València (UPV) y promotor de la publicación en línea *Recursos sonoros audiovisuales*<sup>1</sup>, de gran valor para el desarrollo de un campo de estudio poco explorado, se han tenido especialmente en cuenta en los análisis de los estudios de caso.

---

<sup>1</sup>Recuperado de <https://sonido.blogs.upv.es/>

Este punto conecta con el diseño o mapeo bibliográfico y videográfico que hemos trazado para localizar fuentes de información pertinentes asociadas a nuestro objeto de estudio que pudiesen aportar respuestas a las cuestiones planteadas por la investigación. Para su búsqueda, se ha empleado herramientas como los catálogos bibliotecarios, las bases de datos o los repositorios de revistas científicas y trabajos de investigación. Xabio, Dialnet, JSTOR, ResearchGate, Redalyc y Academica.edu, entre otros recursos *online*, han sido de gran utilidad para acometer la fase de documentación de este trabajo, más allá de los materiales consultados en soporte físico de las bibliotecas y filmotecas visitadas. En paralelo, se procedió al visionado activo de numerosas películas vinculadas al periodo histórico que vertebra nuestro proyecto, manejando siempre versiones originales subtituladas, a ser posible remasterizadas, editadas para su comercialización por distribuidoras de reconocido prestigio o bien disponibles en repositorios o plataformas de visionado en *streaming* de películas (vídeo bajo demanda y suscripción), como eFilm, de la Biblioteca Regional de Murcia, o Filmin, entre otras.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. HOLLYWOOD Y LA TECNOLOGÍA DEL SONIDO (1894-1926)

Con el objetivo de analizar correctamente la idiosincrasia sonora de *Hampa dorada* y *El enemigo público*, así como del género en el que se inscriben, es conveniente establecer un recorrido histórico por los hitos que llevaron a Hollywood a revolucionar la estructura de sus producciones.

Desde las primeras proyecciones de los hermanos Lumière en 1895, el sonido estuvo conectado indirectamente con el hecho cinematográfico. Si bien es cierto que hasta mediados de los años 20 el medio no dispuso de la opción de registrar y proyectar sonido e imagen de forma sincronizada, «acompañamientos de piano, orquesta o discos, intertítulos explicadores y comentarios del público han hecho que, desde los orígenes, hubiera palabra y música en el momento de la contemplación de la película» (Sánchez-Noriega, 2018, pp. 201-204). Asimismo, algunas salas preparaban baterías de efectos de sonido para reproducirlos durante las proyecciones. Para ello, usaban elementos que no tenían nada que ver con la fuente de sonido dentro de la película: plomo sobre bloques de cinc (para la lluvia), cáscaras de coco (para el granizo), guisantes secos (para el paso de los caballos)... (Jullier, 2007, pp. 7-8). Estos son precedentes directos de lo que posteriormente se conocería como *foley sounds*.

Por otro lado, el caso más antiguo de sincronización de sonido e imagen fue responsabilidad de William K. Dickson. El discípulo de Thomas Edison firmó entre 1894 y 1895 una pieza de apenas un minuto en la que dos hombres bailan mientras el propio Dickson toca un violín. *The Dickson Experimental Sound Film*<sup>2</sup> fue una prueba del fallido kinetófono —dispositivo que sincronizaba kinetoscopio y fonógrafo— inaccesible durante muchos años por su gran deterioro, pero que en 1998 consiguió ser restaurada y proyectada públicamente (Loughney, 1999). Así como el kinetófono no obtuvo los resultados esperados, otros muchos aparatos posteriores sufrieron el mismo destino. El cronófono, el cinéfono, el viváfono y el cinefonógrafo, entre otros, no consiguieron sincronizar correctamente sonido e imagen y carecían de un volumen lo suficientemente elevado para su proyección en salas (Sánchez-Noriega, 2018, p. 204). En 1907, dos años después de que Alice Guy filmase sus primeras *phonoescènes*, el ingeniero Lee De Forest solventó el problema del volumen con la válvula amplificadora triodo (Gubern, 2016, p. 219). Sin embargo, la industria norteamericana no tendría en cuenta estos avances tecnológicos hasta pasada la Primera Guerra Mundial. Los problemas financieros de dos productoras por entonces secundarias, Warner Bros y Fox, las llevaron a pensar en esos experimentos sonoros como un elemento que podría diferenciarlos de la competencia y expandir su mercado (Gomery, 1995).

---

<sup>2</sup> Disponible en <https://archive.org/details/dicksonfilmtwo>

En la carrera por el sonido sincronizado, Sánchez-Noriega diferencia dos tipos de sistemas: 1) la grabación en fonógrafos o gramófonos que necesitaba ser sincronizada con la banda de imagen —*sound-on-disc*\*— y 2) la impresión de la banda sonora sobre el mismo celuloide —*sound-on-movie*\*— (2018, p. 204). Los artefactos antes citados son ejemplos de *sound-on-disc*. Este se caracteriza por separar la banda de imagen y la banda sonora en dos superficies distintas, necesitando una sincronización manual o mecánica durante su proyección. En cambio, el *sound-on-movie* (o sonido óptico\*), es un proceso que transforma la señal sonora en eléctrica, y después en luminosa para ser finalmente grabada en el celuloide, junto a las imágenes (Sánchez-Noriega, 2018, p. 205). A su vez, Sánchez-Noriega atribuye la invención del sonido óptico a Ernst Ruhmer en el año 1901 por su fonografón. Sus problemas en el volumen y la transformación de señales eléctricas en luminosas hicieron que el invento no trascendiese (2018, p. 204).

De forma paralela, las tecnologías radiofónicas, telefónicas y de reproducción discográfica experimentaron un gran desarrollo en la década de los 20. Las empresas encargadas de dichas innovaciones dedicaron parte de su capital a la ansiada sincronización imagen-sonido, con el objetivo de conseguir tecnologías competentes que captasen la atención de las grandes productoras de Hollywood. Vicente Benet explica que la compañía eléctrica Western Electric, una filial de American Telephone and Telegraph (AT&T) invirtió parte de su capital en diseñar sistemas *sound-on-disc* con altavoces y amplificadores que mejorasen lo realizado hasta ese momento (2004, p. 109). En un momento en el que Warner Bros buscaba expandir su productora y evitar una posible crisis económica, sus mandatarios decidieron adquirir en 1925 la tecnología de Western Electric, con la que crearían una radio que promocionase sus películas y —lo más importante— piezas con imagen y sonido en sincronización (Thompson y Bordwell, 2019, p. 173). En un primer momento, la productora solo quería sustituir los números de espectáculos en vivo previos a los filmes (conocidos como *prólogos* o *aperturas de telón* musicales) por cortometrajes de vodevil acompañados con música orquestal. Este movimiento pretendía ganarse el favor de aquellas salas de segunda fila que no podían costear los espectáculos ofrecidos por las grandes salas de estreno (Bordwell *et al.*, 1997, p. 331). En este contexto, Warner Bros creó la empresa filial Vitaphone Corporation con el objeto de explotar el incipiente mercado de las películas sonoras (Benet, 2004, p. 109). Rápidamente, la nueva sociedad dio sus frutos. En agosto de 1926, para presentar su sistema de sonido, el Vitaphone, la Warner organizó una proyección compuesta por ocho cortometrajes y una película: *Don Juan* (Alan Crosland). El largometraje no incluía diálogos, pero sí música operística sincronizada. Al año siguiente, llegarían *Orgullo de raza* (Old San Francisco, Alan Crosland), con los primeros efectos de sonido (Gubern, 2016, p. 219), y la que popularmente —por la inclusión de diálogos hablados— se conoce como la primera película sonora: *El cantor*

*de jazz*. El éxito cosechado por esta última película propició que los grandes estudios de Hollywood viesen positivamente la inclusión de sistemas de sonido en sus producciones.

## 2.2. HACIA LA ESTANDARIZACIÓN DEL CINE SONORO (1927-1931)

El éxito de las proyecciones sonoras de los hermanos Warner dio comienzo a una reconversión artística e industrial sin precedentes en el cine norteamericano. Aunque la alianza Warner-Western Electric fue la más popular, no fue la única. En paralelo, Theodore Case y Earl Sponable diseñaron un sistema de sonido óptico que captó la atención de la Fox. La productora decidió adquirirlo. Fue nombrado Movietone —al estilo de la Warner y su Vitaphone—, y arrancó en 1927 con los primeros noticiarios sonoros de la historia, los Fox Movietone News, al tiempo que desarrolló cortos musicales similares a los de Warner Bros (Thompson y Bordwell, 2019, p. 173).

Por otro lado, destaca el papel del sistema de sonido óptico de la Radio Corporation of America (RCA): el Photophone. Junto al Vitaphone y el Movietone, fue el mejor posicionado entre los estudios de Hollywood. Como se ha comentado, las mayores productoras en ese momento —MGM, Universal, First National, Paramount y Producers Distributing Corporation— no explicitaron su interés en el sonido cinematográfico hasta después del éxito de Warner Bros. Thompson y Bordwell (2019, p. 173) explican que las *majors* querían adoptar un sistema sonoro común, pues de otro modo el negocio se vería perjudicado. Sus salas de exhibición no se ceñían a proyectar tan solo sus producciones, por lo que actuar de forma individual podría derivar en la selección de equipos incompatibles. Con este fin, en febrero de 1927, firmaron el *Big Five Agreement* para acordar que actuarían conjuntamente (Thompson y Bordwell, 2019, p. 173). Tras sopesarlo, en mayo de 1928 acordaron con Western Electric la adquisición de sistemas de sonido óptico. El Photophone de RCA fue desestimado, por lo que junto a la cadena exhibidora Keith-Albee-Orpheum y el pequeño estudio Film Booking Offices of America, la compañía radiofónica decidió fundar su propia productora de cine: la Radio Keith Orpheum, o RKO (Sánchez-Noriega, 2018, p. 205), que acabaría convirtiéndose en una de las *majors* del Hollywood clásico, la única que no provenía del período mudo, sino que nacía como resultado directo de la revolución del sonoro. El sistema de la RCA era compatible con el de Western Electric —ambos de sonido óptico—, de ahí que muchos cines independientes decidieran adquirirlo. Por otro lado, Warner Bros, que había optado por el sonido en disco, adoptó en 1930 el *sound-on-movie* en consonancia con el resto de la industria. Algunas exhibidoras pequeñas no podían permitirse la adquisición de sistemas ópticos, a lo que Hollywood respondió distribuyendo gran parte de sus producciones en ambos sistemas hasta mediados de 1932 (Thompson y Bordwell, 2019, p. 174).

Todo el entramado productivo, en mayor o menor medida, tuvo que adaptarse a este nuevo estado de las cosas. A nivel tecnológico, el paso al sonoro generó numerosos inconvenientes. Por ejemplo, las cámaras eran muy ruidosas, lo que provocó que se introdujesen dentro de unas cabinas que protegiesen a los micrófonos, por entonces omnidireccionales, de sonidos indeseados. En consecuencia, se redujeron los desplazamientos de los actores y los movimientos de cámara (Benet, 2004, p. 112). Asimismo, se sistematizó el sonido directo hasta la aparición de la postsincronización en 1930 (Sánchez-Noriega, 2018, p. 207). Las dificultades para trasladar la cámara y modificar la banda de sonido sumadas al deseo de mantener un montaje de ángulos variados generalizaron la filmación multicámara. La mayor desventaja de este tipo de realización fue la pérdida de expresividad en la luz, ya que al tener que plantear esquemas lumínicos para más de una cámara, la iluminación vio coartada la libertad de antaño; la acción debía ser vista con claridad desde todos los puntos de grabación. No obstante, la industria supo adaptarse de forma frenética: en 1929 el micrófono *boom*, direccional, permitió la figura del pertiguista, y por ende una mayor movilidad; en 1930, las empresas manufactureras Bell & Howell y Mole-Richardson, entre otras, desarrollaron aparatos para trasladar la cámara y modelos de esta más silenciosos (Bordwell *et al.*, 1997, pp. 340-341). Con esta serie de movimientos Hollywood pretendía restaurar la fluidez que había alcanzado el cine mudo, cuya artisticidad y expresividad visual habían alcanzado cotas muy altas.

Contra las limitaciones que en primera instancia parecía plantear el filme sonoro se manifestaron numerosos artistas, intelectuales y demás miembros del gremio cinematográfico. La década de los 20 había sido muy fructífera en términos de experimentación cinematográfica: Francia exploró el impresionismo y el surrealismo, Alemania el expresionismo, la URSS exploró con sentido político y propagandístico el potencial del montaje de atracciones y Estados Unidos causaba furor con sus comedias *slapstick* y su refinamiento del montaje griffiniano. El éxito comercial del sonido parecía atentar contra la artisticidad del medio cinematográfico. Numerosas personalidades expresaron su descontento públicamente. Charles Chaplin, figura de referencia de uno de los géneros, el *slapstick*, que más se vería perjudicado con la estandarización de la palabra audible, enunció su descontento durante la transición al sonoro. Para él, el cine se basaba en el gesto físico, la motricidad del cuerpo, el arte de la pantomima y la sugerencia. Con la palabra, el gesto perdía fuerza expresiva y el cine se dirigía a la literalidad:

El filme hablado destruye toda la técnica que hemos adquirido. Historia y movimiento se someten a la palabra para permitir una reproducción exacta de sonidos que la imaginación del espectador puede percibir [...]. Los actores saben que el objetivo no graba palabras, sino pensamientos (Chaplin, 1988, p. 180).

En Francia, el director René Clair se refería a los *talkies* como «monstruos temerosos». Él, al igual que Chaplin, había trabajado su cine a partir de la imagen y el gesto. La llegada del sonido «representó nada menos que una transformación revolucionaria del medio que habían perfeccionado y una completa transfiguración del oficio que habían practicado» (Fischer, 1977, pp. 34-35). No obstante, para Clair la banda sonora era un espacio sobre el que se podía experimentar. En su libro *Cinema Yesterday and Today* (1972), el director recoge un texto de 1929 en el que identificaba una alternativa a los *talkies*; Clair defendía el cine sonoro entendido como un arte de los ruidos, del acompañamiento de la imagen, donde la palabra desempeñase un rol secundario y no monopolizase la narración:

Es el filme sonoro el que lleva consigo las últimas esperanzas de los partisanos del cine sin palabras. Esperan que ayude a alejar el peligro que representa la llegada de los *talkies*. Quieren creer que los ruidos y sonidos que acompañan a la imagen móvil impresionen a las masas lo suficiente y estas se olviden de demandar diálogos, que expresen una ilusión de “realidad” menos peligrosa para el arte de las imágenes que la película hablada (Clair, 1972, p. 133)<sup>3</sup>.

En la línea de la reflexión de Clair, se ubica el famoso manifiesto de los soviéticos Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigoy Aleksandrov. Publicado en 1928 con el título de *Contrapunto orquestal*, recoge las reflexiones teóricas de estos cineastas. Temían un uso sensacionalista del sonido que tan solo sirviese para alimentar la curiosidad de los espectadores a través de redundar en lo visualizado, y que todo ello deviniera en la destrucción del arte del montaje. Desde su punto de vista,

Sólo la utilización de sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje [...]. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones y de imágenes-sonidos (Eisenstein *et al.*, 1988, p. 184).

El vanguardista Walter Ruttmann (1988, p. 191), entre otros cineastas, manifestó una opinión similar: «El filme sonoro es o debería ser la creación visual de una continuidad dramática, “secundada” como contrapunto por una continuidad acústica». Por su parte, el director Friedrich W. Murnau, defendió el poder narrativo de la imagen en el periodo mudo hasta el punto de renunciar completamente al uso de intertítulos: con *El último* (*Der Letzte Mann*, 1924), película

---

<sup>3</sup> Traducción propia. En el original: «It is the sound film that carries the last hopes of the partisans of wordless cinema. They hope it will help them ward off the danger that the coming of the "talkies" represents. They want to believe that these noises and sounds accompanying the moving image will amuse the masses sufficiently and keep it from demanding dialogue, that they will give it an illusion of "reality" less dangerous for the art of images than the talking picture».

asociada al *Kammerspielfilm*<sup>4</sup>, Murnau consiguió, en palabras del crítico Roger Ebert (2000, parr. 2), «una de las películas verdaderamente mudas». La película aspiró a una narración eminentemente visual, que se bastase a sí misma. En su texto *El filme ideal no necesita rótulos*, Murnau considera la cámara «el lápiz del director».

A nivel general, entre los cineastas más conciencizados había un rechazo a la palabra como elemento basal de la narración. Como apunta Maqua (1995, p. 302):

Los mejores artistas, los que habían logrado mayor dominio en el cine mudo, eran los que pusieron mayores resistencias al sonido... Murnau, Stroheim, Chaplin se consideraban dueños de un modo de hacer, de unos códigos propios... Exigían, simplemente, continuar hablado en el idioma que ya habían aprendido y dominaban a la perfección; la incorporación del sonido les obligaba, en buena parte, a abandonar algunos de los territorios conquistados o darles un nuevo estatus, a reestructurar el código; en definitiva, a comenzar de nuevo.

Estos autores no negaban su presencia, pero sí su primacía sobre el resto de los componentes de la puesta en escena. Asimismo, percibían el sonido como un mecanismo que debía apoyar a la imagen, esencia del cine, agregándole valor y significado, pero sin sobreexplicarla. A esto, se sumaron también críticas de otros académicos de la época que hablaban de la dependencia del teatro y la pérdida del carácter universal de la imagen muda (Sánchez-Noriega, 2018, pp. 208-209). Este último punto complicaba la exportación a los países de lengua no inglesa. Frente a esto, la industria —norteamericana e internacional— reaccionó con el rodaje de versiones múltiples o *foreign versions*<sup>5</sup> en distintos idiomas. Perfeccionada la postsincronización hacia 1932, esta práctica fue diluyéndose progresivamente hasta dejar paso al doblaje y subtítulo (Benet, 2004, p. 113). Con el paso de los años, estas estrategias se han confirmado como las más eficaces para hacer frente a las barreras idiomáticas.

Por el lado de las productoras, tras un primer momento de indecisión, la tecnología sonora fue aceptada con optimismo. Los empresarios vieron en el sonido un atractivo para captar la

---

<sup>4</sup> Corriente cinematográfica desarrollada en Alemania entre 1920 y 1924. A diferencia de las películas expresionistas, las obras *kammerspiel* evitaban la fantasía y la subjetividad en favor de una ambientación melancólica ubicada en espacios contemporáneos de corte realista (Thompson y Bordwell, 2019, p. 94). Con un ritmo narrativo lento y unas actuaciones contenidas, sus historias cubrían pequeños espacios de tiempo de la vida de personajes en crisis (ibid).

<sup>5</sup> Las versiones múltiples solían ser una réplica de la obra original, rodada en paralelo, filmando las mismas escenas con los mismos decorados. Normalmente, el reparto y el equipo técnico era diferente para cada versión, aunque con excepciones (Rittmayer, 2014, p. 3): algunos actores multilingües repitieron el papel en ambas películas, como es el caso de *El ángel azul* (*Der blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930) y su versión en inglés y *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931). Aunque el subtítulo y el doblaje se impusieron rápidamente, existen numerosos ejemplos de versiones múltiples en los años 50. Solo en Joinville (Francia), *Les Studios Paramount* (1929-1933) produjo más de 300 versiones en menos de un lustro. Un ejemplo: *La carroza de oro* (*Le carrosse d'or*, Jean Renoir, 1952), filmada en inglés, francés e italiano. Para más información sobre este aspecto, remitimos al capítulo de Juan B. Heinink (1995), “Las versiones múltiples”, en *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro* (pp. 243-272).

atención de los espectadores. Y así fue: las películas sonoras vendían 10 millones de entradas más al año de lo que lo hacía el cine mudo (Cousins, 2011, 01:58). No obstante, la caída de la Bolsa de Nueva York en octubre de 1929 afectó también a la industria cinematográfica: los espectadores no asistieron a las salas con tanta regularidad, las productoras tuvieron que vender teatros, muchos trabajadores fueron despedidos... (Crafton, 1999, p. 355). El factor sorpresa de la escucha se había debilitado.



**Fig. 1.** Cartel publicitario de *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928) que reivindica su condición de película totalmente hablada.

En este contexto, las películas norteamericanas necesitaban ofrecer algo más que la demostración tecnológica y sensorial que indicaban los carteles promocionales (véase la Fig. 1). El proceso de reconversión sufrido por las salas de exhibición, la tecnología de filmación y el lenguaje cinematográfico permeó a su vez el diseño de las historias. Tras una primera fase de concienciación sobre lo que suponía el sonido para el estilo fílmico, Hollywood se centró en la normalización de géneros. Mark

Cousins (2011, 07:02) señala que, hasta los años 50, Estados Unidos estructuraría su producción en base a seis tipos de películas: musicales, de gánsteres (que evolucionaría hacia lo *noir*), *westerns*, comedias *screwball*, de terror y de animación. En su aplicación genérica, el sonido estableció modelos de uso: la velocidad del diálogo de las *screwball comedies*, la recurrencia antinatural de las melodías en el género musical o la sincronización de la banda sonora con el movimiento de los personajes de animación son tropos genéricos que plantearon diferentes maneras de relacionar sonido e imagen.

Respecto al final de la transición al cine sonoro, no hay un acuerdo unánime entre los académicos. Para Douglas Gomery, el final de la transición se encuentra en 1930, momento en el que la mayoría de las salas de exhibición contaban ya con sistemas de sonido y la proyección de películas sonoras era la norma. Asimismo, hace hincapié en el tipo de sistema trabajado por las productoras. Ese mismo año, Warner Bros, la última compañía que en ese momento continuaba trabajando con sonido fonográfico\*, adoptó finalmente la tecnología *sound-on-movie* (Gomery, 1995, p. 29), clave para la manipulación flexible de la banda sonora y la sincronización perfecta de audio e imagen. Por otro lado, Thompson y Bordwell marcan 1932 como el año en que se consumó la instalación de los sistemas de sonido en las salas (2019, p. 174), y, por tanto, la

transición. Donald Crafton (1999, p. 355) coloca el cierre de la transformación en 1931. Lo justifica apuntando al establecimiento de lo que él denominó la «banda sonora modulada»—equivalente de la postsincronización—, refiriéndose a la capacidad de los cineastas de manipular o añadir sonidos a su voluntad en la sala de montaje.

Al margen del baile de fechas, es reseñable la velocidad con la que procedió la industria durante estos años de transición. Todos los sectores cinematográficos (exhibidores, cineastas, productores, técnicos...) se coordinaron para estandarizar el sonido y desbancar un estilo mudo con más de 25 años de autoridad en apenas dos años; la temporada 1929-1930 ya estuvo dominada por filmes sonoros (Sánchez-Noriega, 2018, p. 205).

Como se ha comentado, la forma y el contenido de las películas necesitaron ser replanteados. Esto motivó la creación de nuevos géneros. El siguiente epígrafe recorrerá los orígenes y las particularidades del cine de gánsteres de inicios de los años 30, uno de los ciclos de películas más exitosos y trascendentales de la historia del cine, y que influyó enormemente en la filmografía posterior de cineastas de renombre como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese o Wong Kar Wai.

## **2.3. EL GÉNERO DE GÁNSTERES**

### **2.3.1. Terminología y características estructurales**

Para acometer el siguiente apartado, conviene precisar la definición de género. El autor Rick Altman (2000) trabaja el término en el libro *Los géneros cinematográficos*. Herederos de los géneros literarios, los géneros en el cine constituyen una terminología compleja que engloba todas las fases del proceso de una película. Altman (2000, p. 35) identifica:

- El género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria.
- El género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas.
- El género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones de comunicados de distribuidores y exhibidores.
- El género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Para discurrir en la dirección de los objetivos trazados para el estudio, se trabajará sobre la segunda acepción, la cual hace referencia a la película como construcción artística. En un ecosistema audiovisual hiperpoblado, el género organiza películas de características narrativas y estilísticas similares. Respecto a esta segunda acepción, conviene destacar el modo en que el cine

de Hollywood durante el periodo clásico hizo de la noción de género un arte. En opinión de Scorsese:

Al cineasta norteamericano siempre le ha interesado más crear ficción que reflejar la realidad [...]. Para bien o para mal, el director de Hollywood es un *showman*. Se dedica a narrar historias, así que está lleno de convencionalismos, estereotipos, fórmulas y clichés. Y todas esas limitaciones fueron codificadas en géneros específicos» (Scorsese y Wilson, 1995, 1x01, 00:22:26’).

Scorsese no percibe el género como un obstáculo para la libertad creativa, sino más bien lo contrario, en manos de los maestros, estimula la expresión personal: «Los géneros nunca fueron rígidos. Los directores más creativos ampliaban sus límites continuamente. [El cine] era un arte clásico, dónde se estimulaba la expresión personal en vez de inhibirla con disciplina» (Scorsese y Wilson, 1995, 1x01, 00:24:34’).

La metanarrativa del género de gánsteres fue identificada, según Fran Mason (2002, p. XIV), en los años 70, década en la que comenzó la andadura de los estudios de género. El mismo autor apunta que el acercamiento al análisis del género criminal está influido fundamentalmente por el ciclo de gánsteres de inicios de los 30 (*Hampa dorada*, *El enemigo público* y *Scarface, el terror del Hampa* como las más destacadas), ya que sus convenciones y códigos semióticos constituyen lo que se conoce como la narrativa clásica del género (Mason, 2002, p. XIV). Muchos de los tropos que reconstruiría el género en décadas posteriores provienen de estas primeras películas. A pesar de esta cierta continuidad:

Los géneros existen desde un punto de vista histórico. A diferencia de las réplicas exactas producidas por otras industrias de consumo (la ropa, los electrodomésticos, los automóviles), no basta con que las películas de género se parezcan para que tengan éxito; también deben ser distintas (Altman, 2000, p. 43).

Los géneros experimentan mutaciones; parodian sus orígenes, reflexionan sobre ellos y los reconstruyen. Películas con la autoconsciencia y flexibilidad de *El irlandés* (The Irishman, Martin Scorsese, 2019) hubiesen resultado irrealizables sin un corpus anterior extenso de obras temáticamente similares. En su crítica de la cinta, Stephanie Zacharek (2019, p. 32) destaca que «es una película que no podría haber sido hecha por un hombre joven: su arte está tamizado de una sutil y trémula melancolía». La veteranía es un grado, tanto por su recorrido como director como por su amplio conocimiento del cine precedente<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Además de dirigir obras de ficción, Martin Scorsese ha realizado dos series documentales que exploran las historias del cine americano y el italiano desde una cinefilia declarada: *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995) y *Mi viaje a Italia* (My Voyage to Italy, 1999).

Las *gangster movies*, como integrantes de un mismo género, comparten una serie de características basales que, aunque reconstruidas o parodiadas con el paso de los años, siempre actúan en la narración en mayor o menor medida. Siguiendo el estudio de Jack Shadoian (2003, pp. 4-5), los rasgos básicos que recorren de forma inherente la estructura del cine genérico son los siguientes:

- *Un hombre, una mujer o un grupo en contra de la sociedad*. En todos los casos, un sujeto se opone a la sociedad, entendida como *sistema reglado* con una serie de normas que no se pueden sobrepasar. Esta conflictividad respecto al *establishment* da lugar en gran parte de los casos al uso de la violencia.
- *El conflicto principal es eminentemente social*, en tanto que el gánster «específicamente viola un sistema de normas bajo el que vive un grupo de personas. Es producto de una civilización urbana avanzada» (Shadoian, 2003, p. 4)<sup>7</sup>. El mismo autor pone el ejemplo de los forajidos del género *western*. Estos personajes normalmente mantienen un conflicto al margen de los sistemas sociales; suelen desarrollar la lucha entre el individuo y la tierra, o entre un grupo civilizado y otro no civilizado. Por el contrario, en las películas de gánsteres el conflicto emerge de la propia civilización; de la ciudad, símbolo del orden social legítimo. En las películas clásicas la distinción gánster/ciudad como ilegal/legal se vislumbra con claridad. Con la progresiva madurez del género, las fronteras se fueron distorsionando.
- *Las películas localizan un «underworld»*, un mundo que opera en la ilegalidad y que supone «la encarnación de aquellas cosas que existen pero que son difíciles de ver en la vida americana» (Shadoian, 2003, p. 5)<sup>8</sup>. Este factor está fuertemente presente en el ciclo clásico, en tanto que dichas cintas mostraban una realidad que sucedía en paralelo a su producción.

Shadoian (2003, pp. 6-10) también identifica una batería de temas que habitualmente se hallan presentes en el cine del género:

- *La oposición de la ideología norteamericana*. El género expone la contradicción entre un Estados Unidos visto como la tierra de las oportunidades y otro visto como una comunidad democrática, sin estamentos. La distinción individual trae consigo fama y reputación, pero también un distanciamiento con el resto de la sociedad que no la tiene. A través del gánster, representante del mito del *self-made man* ('hombre hecho a sí mismo'), el cine explora esa paradoja.

---

<sup>7</sup> Traducción propia. En el original: «he specifically violates a system of rules that a group of people lives under. He is a product of an advanced, urban civilization».

<sup>8</sup> Traducción propia. En el original: «a literal embodiment of those things that exist but are difficult to see in American life».

- *El éxito en sus diferentes estados* (su búsqueda, su rechazo, sus consecuencias...). Esta noción permea gran parte de las obras del cine norteamericano independientemente de su género. En el de gánsteres, el éxito se suele explorar en sus derivas más extremas, tanto en la forma del éxito absoluto como del fracaso fatal.
- *La ciudad industrial como escenario de los hechos*. Es el espacio de trabajo de todos los gánsteres cinematográficos. También es el mayor icono del género, así como el lugar donde *las cosas suceden*. Asimismo, esconde una contraparte perversa: es huésped del crimen a gran escala y de una gran cantidad de muertes violentas. Por tanto, el género plasma el escenario de las acciones desde la ambivalencia.
- *La representación de la violencia*. En los primeros pasos del género, la violencia funcionaba como herramienta para subrayar momentos clave de la trama argumental. Posteriormente, quizás por la apertura en los códigos de producción, la violencia se brutalizó y ganó peso en las historias. *El precio del poder* (Scarface, Brian De Palma, 1983), *remake* del clásico homónimo de Howard Hawks, es un claro ejemplo de ello por su violencia más visceral y prolongada.
- *La desintegración y destrucción de la familia*. Es habitual percibir una distancia entre las actividades ilícitas del gánster y el resto de los miembros de su familia. Hay casos como *Hampa dorada* en que esta familia ni siquiera aparece en pantalla, sugiriendo una separación ya consumada que alimenta la idea de la individualidad.
- *La ausencia de un cuerpo de policía eficaz*. Un tropo del género es la imposibilidad de los agentes para evitar que el gánster alcance en un momento dado del filme la cima del hampa. Normalmente, su presencia es marginal. En los casos en los que tiene cierto peso antagónico, como en *Hampa dorada*, la captura del criminal sucede más por un descuido por parte del gánster que por una operación virtuosa de los agentes del orden.

Establecidas sus características esenciales, en el siguiente apartado se reflexionará sobre las obras y hechos precedentes que fundamentaron los orígenes del género.

### **2.3.2. La novela *hard boiled*, el periodismo y la herencia de las vanguardias europeas**

Como se ha señalado en líneas anteriores, la codificación clásica del género sucede en el núcleo de la transición del cine mudo al sonoro. No obstante, la representación de la criminalidad y el mundo del delito urbano ya había sido explorada anteriormente por filmes mudos. De acuerdo con lo expuesto por Renato Venturelli (2012, p. 964), los primeros ejemplos de malhechores urbanos en el cine se remontan a la década de los años 10 del siglo pasado. En estas obras se plasma la

etnicidad<sup>9</sup> de los barrios americanos y el ambiente en los bajos fondos. Destacan *Los mosqueteros de Pig Alley* (The Musketeers of Pig Alley, D. W. Griffith, 1912) y *The Regeneration* (Raoul Walsh, 1915). Noël Simsolo (2007, p. 59) identifica los primeros casos incluso antes: en 1904, con *Capture of the Yegg's Bank Burglars* (Edwin S. Porter). En estos ejemplos ya se perciben temas propios del género, como la representación de la violencia o la ciudad industrial como lugar de los acontecimientos. Por otro lado, cabe detenerse en el posicionamiento de Nick Heffernan (2017, pp. 32-65), autor que reivindica la pertenencia de estas dos obras a un amplio ciclo de películas con características similares, denominado por él mismo como *gangster regeneration cycle*. De muchas de ellas se ha perdido el celuloide, pero el mero conocimiento de su existencia revela que la representación del mundo del crimen en el cine mudo no fue algo marginal.

La principal fuente de ideas del género devino de la realidad contemporánea, de lo visto en las calles y las portadas de periódico, donde la fotografía de calle que las ilustraba, con imágenes desde Jacob Riis hasta Weegee<sup>10</sup>, dejaron su impronta en términos estéticos. Tras la Gran Guerra, Estados Unidos experimentó profundas transformaciones que sirvieron de caldo de cultivo para la gestación de una *sociedad paralela* marcada por la delincuencia y el enriquecimiento clandestino. «La fuerte urbanización, la imagen de la metrópoli como amenaza y promesa y, por lo tanto, la celebración, inquietante y seductora a la par, de un hampa emancipada de sus raíces étnicas mediante la adquisición de bienes de lujo, la conquista de los espacios metropolitanos [...]» (Venturelli, 2012, p. 964). Esta riqueza de la que habla Venturelli derivó de la Prohibición (o Ley Seca), en vigor en Estados Unidos entre 1919 y 1933, la cual motivó el contrabando de alcohol en el marco del crimen organizado, así como los conflictos entre bandas por el control del negocio y la corrupción de las altas esferas. Dicha conflictividad fue enormemente violenta y germen de numerosos asesinatos, entre los que se recuerda la bautizada como Matanza de San Valentín, sucedida el 14 de febrero de 1929.

---

<sup>9</sup> La identificación del gánster con algún grupo étnico es un elemento reproducido recurrentemente en obras del género, y que ha derivado en la creación de estereotipos negativos. Norma Bouchard (2011) trabaja esta característica a partir del estudio de *Hampa dorada* y *Scarface, el terror del hampa*.

<sup>10</sup> Para profundizar en la influencia de estos fotógrafos en la confección visual del género, remitimos a las actas de la ponencia titulada *La cara oculta de la Gran Manzana. De los espectáculos de linterna mágica a la virtualización cinematográfica de la pobreza*, impartida por Rebeca Romero Escrivá (2021) en el marco del *13º Seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine*, organizado por el Museu del Cinema y la Universitat de Girona. En ella, Romero compara las instantáneas de Weegee y Riis con relevantes secuencias del género criminal, tomando como referencia *Los mosqueteros de Pig Alley*, de Griffith y *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002), respectivamente. Por su parte, otro estudio que desarrolla este aspecto es el de Lidia Sánchez Varela (2019). En su Trabajo Fin de Grado *La fotografía como arma documental: Weegee, la streetphotography y su trascendencia formal y narrativa en el film noir*, asimismo dirigido por la profesora Romero, rastrea las influencias de Weegee en el imaginario visual del cine *noir*, descendiente del género de gánsteres.

La película que abrió la puerta a la creación del género fue lanzada en 1927 y era muda. Se tituló *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef Von Sternberg). La obra centró la atención sobre el triángulo amoroso protagonista por encima de la escalada por el poder de sus personajes, a diferencia de los filmes que vendrían después. Una de sus principales cualidades es la representación precisa de las actitudes morales y físicas de los gánsteres, auspiciada por la segunda profesión de su guionista, Ben Hecht, pues este compaginó la escritura del libreto con su labor como periodista de sucesos en Chicago (Simsolo, 2007, p. 65). Hecht siguió de cerca la realidad criminal de Estados Unidos, ya que dicha ciudad fue uno de los centros de operaciones preferidos por el hampa norteamericana.

Por otro lado, durante los años posteriores a la Primera Guerra Mundial en el campo de la literatura se desarrollaron una serie de obras marcadas por la violencia, la oscuridad de las ambientaciones y el abuso de poder de sus personajes (Simsolo, 2007, p. 53). A su vez, su conexión con el cine es mayor de la que podría parecer a priori, pues, como defiende Simsolo (2007, p. 54), en estas historias se observan trasvases de ideas propias del estilo narrativo cinematográfico: las transiciones, el ritmo agitado del discurso y el punto de vista del relato plegado al del personaje protagonista motivan a pensar estas historias en unidades como la escena o la secuencia. También subraya la importancia de las pulsiones documentales de estos escritores (ibid, p. 54): Dashiell Hammett, escritor de *El halcón maltés*, y William Burnett, autor de *El pequeño César*, entre otros. Numerosos autores de esta corriente, entre ellos Hammett, publicaron sus novelas en las revistas *pulp*, destinadas a un público popular, entre las que destacó *Black Mask* como la más relevante. Estas novelas negras son identificadas bajo el término *hard boiled*.

La repercusión de la literatura *hard boiled* y la película *La ley del hampa*, sumada a la voluntad de la industria cinematográfica por codificar historias adaptadas a las nuevas exigencias del sonido, coadyuvó a la creación de un ciclo de películas protagonizadas por gánsteres. Hollywood deseaba imprimir el estilo de la novela negra en sus películas, por lo que se decidió a contratar a escritores de *Black Mask* como guionistas de estas nuevas historias (Simsolo, 2007, p. 89) y adaptar relatos originales del *hard boiled* para la gran pantalla. Por ejemplo, *El pequeño César* de Burnett fue la semilla de *Hampa dorada*; John Bright, periodista en Chicago y escritor de novela negra, adaptó un relato propio para el guion de *El enemigo público*; el ya citado Ben Hecht se encargó de adaptar la novela *Scarface*, de Armitage Trail, para la película homónima estrenada en 1932.

Respecto al estilo de estas películas, cabe señalar que, en tanto productos de Hollywood, son muestras de los códigos fílmicos manejados por el paradigma clásico. Asimismo, al margen de proponer soluciones comunes, el clasicismo es un ejemplo de estilo colectivo, y como tal

establece una serie de alternativas para el mismo fin, por lo que no es tanto una serie de reglas, sino un conjunto de directrices (Bordwell, 1997, p. 5). Del mismo modo, conviene hacer alusión a las influencias del expresionismo alemán. Este funcionó más como inspiración estilística que narrativa, ya que muchas de estas historias relataban universos fantásticos lejanos a los del gánster. Sin embargo, el uso expresivo de las luces y las ambientaciones nocturnas y sombrías pasaron el filtro del clasicismo y se convirtieron en elementos recurrentes del género de gánsteres por su utilidad como acentos dramáticos en ciertas secuencias (véase la Fig. 2). Estos rasgos fueron importados, principalmente, por cineastas alemanes y austriacos emigrados a Hollywood, como Fritz Lang, Billy Wilder o Edgar G. Ulmer. A su vez, otra fuente de influencia estética señalada por los historiadores que absorbe el género objeto de estudio será el realismo poético francés de la Francia de los años 30: una serie de películas heterogéneas narraron la vida en los márgenes sociales desde atmósferas dominadas por la melancolía y la desilusión (Thompson y Bordwell, 2019, p. 258). Esta corriente, impulsada por René Clair en *Bajo los techos de París* (*Sous les toits de Paris*, 1930), que se dice llega a su fin con *Los niños del paraíso* (*Les Enfants du paradis*, Marcel Carné, 1945), nutriría, de manera moderada, las formas del ciclo de gánsteres clásico y, más visiblemente, el posterior cine negro norteamericano (Simsolo, 2007, p. 77).



**Fig. 2.** Fotogramas (capturas de pantalla) de la secuencia final de *Scarface, el terror del hampa*, donde impera una luz dramática que recuerda a la practicada por el expresionismo alemán.

Tras este repaso sucinto de los precedentes y relaciones intertextuales que guarda el género, en el siguiente subapartado nos concentraremos en delimitar las obras más representativas del corpus clásico del del cine de gánsteres<sup>11</sup>.

### **2.3.3. La etapa clásica (1930-1935)**

Tal y como se ha evocado en los párrafos anteriores, la etapa clásica del género se configura entre finales de los años 20 y, sobre todo, a inicios de los 30, en paralelo a la estandarización del sonoro. Se reconocen casos de cintas que trataron la violencia y el crimen urbano con anterioridad, pero

---

<sup>11</sup> Una filmografía representativa de la historia del género —entre 1912 y 2000— se encuentra en la selección realizada por Fran Mason (2002, pp. IX-XII).

sus modelos no trascendieron. En cambio, el ciclo que nos ocupa convencionalizó un ambiente e iconografía comunes, la oposición entre sociedad y *outsider*, y mostró los problemas sociales generados por la criminalidad (Shadoian, 2003, p. 32). Con el fin de concretar el corpus genérico, se pondrá el foco en las obras lanzadas a partir de 1930, pues *La ley del hampa* es *rara avis* en un cine mudo de los 20 en el que lo criminal no ha sido valorado sobremanera por la historiografía. La llegada del sonido fue fundamental para el crecimiento del género, ya que permitió recrear con mayor precisión la realidad a la que miraba: la jerga de los gánsteres, el ruido de las balas, el sonido de los coches a toda velocidad o el ambiente sonoro de la ciudad acercaba el cine a una *verdad* imposible para las obras mudas del género (Mason, 2002, p. 4). Entre 1930 y 1933, Hollywood estrenó aproximadamente 70 filmes de gánsteres (Cousins, 2011, 00:14:05’).

De las obras publicadas en 1930, conviene destacar *La senda del crimen* (Doorway to Hell, Archie Mayo) y *Roadhouse Nights* (Hobart Henley), ambas adaptaciones de relatos *hard boiled*. La primera sigue la estructura de ascenso y caída del gánster, y tiene un valor añadido puesto que dio a conocer a James Cagney antes de su emblemático papel en *El enemigo público*. La segunda es relevante en tanto que se basa en una novela clave para la literatura negra: *Cosecha roja*, de Dashiell Hammett. No obstante, la versión de Hobart Henley se aleja de la brutalidad de la obra original en favor de la comedia musical y el romanticismo de películas genéricas anteriores.

En 1931, mejoró el nivel general de las obras. *Quick Millions* (Rowland Brown) y *Dinero fácil* (Smart Money, Alfred E. Green) son ejemplos —menores— del subgénero de ascenso y caída del delincuente. El interés principal de la obra de Green se halla en su elenco, pues reúne a James Cagney y Edward G. Robinson. Por otro lado, *Las calles de la ciudad* (City Streets, Rouben Mamoulian) es especialmente interesante por el estilo que consigue imprimir su director. Es sabido el valor histórico de otra obra de Rouben Mamoulian, *Ámame esta noche* (Love Me Tonight, 1932), por su madurez en el uso del sonido. En este sentido, destaca su escena inicial, una suerte de sinfonía urbana donde imágenes y sonidos se entretajan de forma innovadora para relatar los ritmos que marcan el despertar de la ciudad. En *Las calles de la ciudad*, este sentido rítmico del audiovisual se palpa desde su escena inicial, que relata el camino de la cerveza en los años de la Prohibición a través de un ritmo visual y sonoro que funciona como preámbulo de lo que Mamoulian conseguiría un año después en *Ámame esta noche*. Por otro lado, *Las calles de la ciudad*, de acuerdo con Aranda y de las Heras (2018, p. 67), alberga el uso del soliloquio interior por primera vez en la historia del cine. En resumen, la filmografía inicial de Rouben Mamoulian constituye un rico espacio para atisbar relaciones atípicas entre imagen y sonido que trascienden las normas establecidas por la industria de los primeros años del sonoro (Aranda y de las Heras, 2018, p. 71).

Por encima de las tres películas citadas en el párrafo anterior, se encuentra *Hampa dorada*. La cinta de Mervyn LeRoy «tenía el ritmo de conversaciones y el argot urbano, el ruido de las metralletas en los asesinatos y el chirrido de los neumáticos de los vehículos [...] *Hampa dorada* era más dura que las producciones anteriores» (Kemp, 2011, p. 100). Es una adaptación del libro *El pequeño César*, de William R. Burnett, publicado en 1929. Como detalla Noël Simsolo (2007, pp. 90-91), mientras que el libro traza un recorrido por el contexto social de la época y las consecuencias derivadas del gansterismo, la película limita casi exclusivamente el foco al estudio del personaje protagonista, interpretado por Edward G. Robinson. Fue el éxito comercial de Warner Bros en 1931 y sirvió de referencia formal para filmes posteriores del género (Benet, 1992, p. 113). *Hampa dorada* narra la trayectoria del ladrón Rico Bandello (Edward G. Robinson) en el mundo de la mafia urbana norteamericana. Sin ser la primera película que adopta la estructura del auge y caída del criminal, sí que es la obra que la canoniza. Esta estructura, que funciona como reinterpretación de la tragedia griega, fue identificada y explicada con rigor por Robert Warshaw (2007, pp. 11-16) en su famoso ensayo *The Gangster as a Tragic Hero*.

Otra obra fundamental estrenada en 1931 fue *El enemigo público*, película de referencia de la etapa clásica del género. El filme continúa la estela del cine genérico anterior, al tiempo que profundiza en la dureza reflejada por *Hampa dorada*. «Lo fundamental de *El enemigo público* es que no aparecen héroes admirables ni violencia seductora. La negrura de esta película procede de la forma clínica de mostrar la iniciación en la delincuencia y la ausencia de moral en los protagonistas» (Simsolo, 2007, p. 92). Además de llevar a la pantalla esa escalada en el poder capitalizada por el género, la obra profundiza en el origen del gánster e invita a su reflexión con la perspectiva del determinismo social. Así como Edward G. Robinson fue clave para el éxito de *Hampa dorada*, James Cagney hizo lo propio en *El enemigo público*. Su actuación es «una bola de nervios que oscila entre el control absoluto y la locura devastadora» (ibid).

Para 1932, United Artists distribuiría *Scarface, el terror del hampa*. Esta cinta asciende un escalón más en la crudeza del género. *Hampa dorada* y *El enemigo público* trabajaron en esta dirección, pero la violencia dilatada de la obra protagonizada por Paul Muni superó lo soportado por la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). La película, rodada en 1930, no se estrenaría hasta tiempo después, dados los obstáculos del Motion Picture Production Code, más conocido como Código Hays<sup>12</sup>. En este contexto, el equipo creativo diseñó tres

---

<sup>12</sup> De acuerdo con Antonio Drove (2001, p. 86), entre 1922 y 1945 Will H. Hays ostentó el cargo de presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Miembro de peso en el Partido Republicano estadounidense, Hays se propuso mantener la *moral nacional* en la gran pantalla y, como recoge uno de sus informes, «reflejar esperanza, optimismo y humor amable en su entretenimiento» (Drove, 2001, p. 91). Esta regulación moral tenía una razón de ser: «contrarrestas las amenazas de censura de films por parte del Gobierno y crear una publicidad

versiones de la cinta, siendo la primera la más cruda y cercana a la visión de su director Howard Hawks y la tercera la más moralizante<sup>13</sup>. Como recoge Javier Coma (1996, pp. 126-129), Hawks decidió plagar la obra de asesinatos —se pueden contar más de 30—, así como colocar cruces<sup>14</sup> más o menos visibles o evocadas cuando estos sucediesen con el objetivo de subrayar sutilmente la presencia de la muerte en el camino al poder del perverso Tony Camonte (véase la Fig. 3).



**Fig. 3.** Fotogramas de *Scarface, el terror del hampa*, en los que se observa la inclusión de cruces sombreadas como elemento simbólico.

Hacia 1933, la presencia de los gánsteres en el cine de Hollywood comenzó a disminuir: en diciembre de este año se derogó la Prohibición y en consecuencia el contrabando de alcohol comenzó a diluirse progresivamente (Simsolo, 2007, p. 97). El presidente Roosevelt se decidió a aplacar con dureza el gansterismo. En el panorama cultural, esta actitud se tradujo en una transformación de las mitologías: el cine de gánsteres se volvió moralizante y maniqueísta, se trasladó al terreno de la serie B y Hollywood volvió a representar al policía como catalizador del orden y héroe nacional (ibid, pp. 97-98). La obra que marcó el cambio de tendencia fue *Contra el*

---

favorable hacia la industria» (ibid, p. 86). En otras palabras, Hays perseguía el establecimiento de un sistema de autorregulación para dotar a la industria, por paradójico que parezca, de cierta independencia respecto a los censores gubernamentales. En 1922, el presidente de la MPPDA presentó un código de normas morales a las *majors*, pero estas se negaron a acatarlo, ya que lo vieron como un obstáculo para su libertad creativa (ibid). No obstante, Hays no se rindió y en 1930 consiguió que las productoras aceptasen su código moral. Esta aceptación resultó algo laxa en términos prácticos; era una suerte de directriz y no tanto una norma. Hacia 1933, el sector más conservador de Estados Unidos, presidido por la Iglesia Católica, se decidió a aplacar la inmoralidad del cine hollywoodiense. Doherty (1999, p. 8) afirma que la Casa Blanca manifestó la posibilidad de agentes censores a nivel federal y que, desde el sector educacional, se defendió la idea de un vínculo entre el mal comportamiento social con las malas praxis representadas en el cine. Por todo ello, en 1934 la industria cinematográfica decidió adherirse oficialmente al Motion Picture Production Code. El también conocido como Código Hays (por la importancia de William Hays en su proliferación) no desaparecería hasta 1966 (Drove, 2001, p. 86). Como curiosidad, señalar que el ciclo de obras lanzadas entre 1930 y 1934 son conocidas comúnmente como películas *pre-code*. Para ahondar en las características de este conjunto de películas, remitimos a la obra de Thomas Doherty (1999) titulada *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934*.

<sup>13</sup> En la tercera versión se incluyó una escena al final en la que el protagonista Tony Camonte moría en la horca con el objeto de transmitir la victoria del sistema judicial estadounidense.

<sup>14</sup> Esta estrategia se basa en el hábito que adoptó la prensa de la época al señalar con una X la posición del cadáver en las fotografías que mostraban escenas del crimen (Coma, 1996, p. 126).

*imperio del crimen* (G Men, William Keighley, 1935), pues ensalza la figura de un policía encarnado por un emblema del género: James Cagney. De la diferencia de papeles entre *El enemigo público* y *Contra el imperio del crimen* se percibe entre líneas la inversión del paradigma.

En definitiva, durante el primer lustro de la década de los 30, Hollywood estrenó un cine donde se adoptaba el punto de vista del gánster desde un inédito laconismo que se alejaba del romanticismo previo. Shadoian (2003, p. 32) apunta que estas obras «insinuaron que, en la sociedad norteamericana la vida intensa solo es posible dentro del hampa y crearon personajes cuya función era reflejar esa implicación»<sup>15</sup>. Dicho de otro modo, el ciclo, además de mostrar una realidad, interpreta la sociedad de su época en clave alegórica: el éxito social como algo imposible por la ruta legal (consecuencia de la Gran Depresión), por lo que aquellos que se adhiriesen a las normas establecidas se verían abocados al fracaso social del anonimato. De acuerdo con Warshow (2007, pp. 12-15), el cine de gánsteres clásico destaca por su fuerza simbólica; es, como él llama, una *experiencia artística* donde se representa la paradoja de las ciudades: el anonimato o la muerte, en tanto que el fallecimiento del gánster es un hecho paradigmático en las tres obras consideradas como epítomes del género. En el siguiente epígrafe, estudiaremos dos de ellas y reflexionaremos acerca del papel del sonido en sus narraciones.

---

<sup>15</sup> Traducción propia. En el original: «They implied that in American society, intense life is only possible in the underworld and created characters whose function was to resonate that implication».

### **3. ESTUDIOS DE CASO: ANÁLISIS FORMAL DE *HAMPA DORADA* Y *EL ENEMIGO PÚBLICO***

#### **3.1. CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE LOS ELEMENTOS DE LA BANDA SONORA, LAS CUALIDADES ACÚSTICAS Y LAS DIMENSIONES DEL SONIDO**

Antes de proceder con el desarrollo de los análisis formales de las obras planteadas, consideramos importante llevar a cabo un acercamiento a los elementos que integran la banda sonora, así como las cualidades acústicas y las dimensiones del sonido. Como adelantamos en el epígrafe metodológico, la atención sobre la banda sonora ha sido históricamente menor en comparación con la recibida por las imágenes, tanto por parte de los académicos como por los cineastas:

Mientras que el diseño de la banda imagen se caracteriza por un minucioso trabajo preparatorio en la fase de preproducción [...] y es el elemento que ocupa la mayor parte del esfuerzo de rodaje, el trabajo de la banda sonora se relega sobre todo a la fase de posproducción, normalmente a través de los técnicos especializados de los laboratorios de sonido y las salas de mezclas (Benet, 2004, pp. 253-254).

Teniendo todo ello en cuenta, a continuación, listaremos los componentes de la banda sonora. En el cine, el apartado sonoro, de acuerdo con Benet, está compuesto por tres elementos:

- *Voces*. Expresadas por los actores, durante el rodaje o en la fase de posproducción, son esenciales para la transmisión de información en el cine de ficción, la unificación de las imágenes en el género documental y, a su vez, tienen una gran capacidad expresiva y dramática por su naturaleza interpretativa (ibid, p. 254).
- *Música*. Las composiciones musicales son capaces de transmitir un amplio abanico de emociones, establecer el género de la película y describir espacios, ambientes o momentos históricos, si se usan ciertas melodías de forma reiterada (Barbosa y Dizon, 2020, p. 86). El cine puede componer melodías expresamente para la obra fílmica o utilizar y adaptar composiciones preexistentes.
- *Efectos de sonido*. Benet (2004, p. 254) incluye además «los ruidos y todo aquel componente audible que, en principio, no está estructurado». No obstante, gracias al desarrollo tecnológico y los avances en la postsincronización, todos los sonidos son incluidos de forma consciente y premeditada. Para este autor, los efectos sonoros desempeñan una función primordial: ayudan a la creación del contexto y la atmósfera en la que se desarrolla la narración. Asimismo, aportan realismo y verosimilitud. Por ejemplo, Chion (2018, p. 21). defiende que «todo cuanto en la pantalla es golpe, caída, explosión, más o menos simulados con materiales poco resistentes, adquiere con el sonido una consistencia, una materialidad

que se impone». En síntesis, forman parte de esta categoría tanto aquellos sonidos que narran la historia (golpes, caídas, puertas abriéndose...) como los que tienen funciones descriptivas (viento, lluvia, vehículos, entre otros).

Por otro lado, y conforme a las aportaciones de Thompson y Bordwell, el sonido tiene una serie de cualidades acústicas que conviene reseñar:

- *Nivel*. Sinónimo del término *volumen*. El sonido es fruto de un conjunto de vibraciones en el aire que, dependiendo de su amplitud, condicionan nuestra percepción del nivel o volumen (Thompson y Bordwell, 1995, p. 295). Las películas manipulan el nivel de sus sonidos de forma recurrente, por ejemplo, cuando los personajes comienzan a hablar en una calle ruidosa, pues es habitual que se produzca un descenso en estos ruidos urbanos. Asimismo, el nivel sonoro se relaciona habitualmente con la percepción de distancias. Un sonido con alto volumen es percibido por el espectador como más cercano que uno que cuente con un volumen menor (ibid, p. 296).
- *Tono*. «La frecuencia de las vibraciones sonoras rige el tono, o la “altura” o la “bajeza” percibidas por el sonido» (ibid). Este puede ser más grave o más agudo, diferencia entre objetos y fuentes sonoras y «permite un tipo de tratamiento dramático o la elaboración de una determinada atmósfera desde los componentes de la banda sonora» (Benet, 2004, p. 255). Vicente Benet pone el ejemplo del uso recurrente de los tonos agudos en el género de terror.
- *Timbre*. Se trata de la amplitud o riqueza de los sonidos y su nitidez respecto al resto de elementos de la banda sonora (ibid). Es importante para describir la textura sonora: «Cuando decimos que la voz de alguien es nasal o que un tono musical determinado es dulce, estamos aludiendo al timbre» (Thompson y Bordwell, 1995, p. 296).

Asimismo, los sonidos cuentan con una serie de dimensiones derivadas de su interrelación con el resto de los elementos del filme (ibid, p. 303):

- *Ritmo*. Esta dimensión lleva aparejada un *compás*, un *tempo* (o velocidad) y un conjunto de *acentos*. El modo en que se aplican estos tres elementos da lugar a diferentes esquemas rítmicos (ibid, p. 304). El *compás* hace referencia a la organización de los elementos de la banda sonora en unidades de tiempo; el *tempo* marca si se trata de un sonido rápido o lento, y si, en paralelo, esta rapidez o lentitud es de carácter fijo o variable; los *acentos* son aquellos momentos sonoros que destacan sobre el resto de metraje de la escena.
- *Fidelidad*. La fidelidad «alude al grado en que el sonido es fiel a la fuente que le imaginamos. Si una película nos muestra a un perro ladrando y oímos el sonido de un ladrido, ese sonido es fiel a su fuente» (ibid, p. 306). Cuando esta fuente es acompañada por un sonido que no

se corresponde con la imagen verosímil de la fuente, se genera una falta de fidelidad o literalidad. Por ejemplo, Rouben Mamoulian en *Ámame esta noche*, sustituye por ladridos de perro los gritos de unas alcahuetas que descienden escandalizadas las escaleras cuando se enteran de que el prometido de su sobrina no es un barón sino un sastre plebeyo. De este modo, al restarle fidelidad o literalidad a la fuente, Mamoulian fomenta la comicidad de la escena y se burla de las convenciones de clase. Esta dimensión, no obstante, está marcada por las expectativas del espectador: si este considera el sonido como verosímil, al margen de que haya sido grabado en un estudio o proceda de una fuente sonora distinta a la que indica la obra, entonces ese sonido es fiel (ibid, p. 306).

- *Espacio*. Todo sonido contiene una dimensión espacial en tanto que procede de una fuente. Los sonidos que provienen de fuentes integradas en el universo de la narración se consideran *diegéticos\**, mientras que aquellos que provienen de fuentes externas a la narración (voz del narrador, ciertas pistas musicales...) son denominadas *no diegéticos* —o *extradiegéticos\**— (ibid, p. 307).
- *Tiempo*. El sonido también es capaz de plasmar el tiempo, puesto que la banda sonora no representa necesariamente la temporalidad impuesta por las imágenes (ibid, p. 313). Lo más común es la sincronización entre imagen y sonido. Aquí, el tiempo de la imagen coincide con el del sonido; es *simultáneo*. No obstante, existen casos donde esta tendencia se rompe y ciertos elementos sonoros son *no simultáneos*. Por ejemplo, si los sonidos reproducidos corresponden a un momento anterior del argumento respecto al que representan las imágenes, estaríamos frente a un caso de *flashback* sonoro. Por otro lado, si los sonidos reproducidos aluden a un momento temporal posterior al de las imágenes, se trataría de un *flashforward* sonoro (ibid, pp. 314, 315 y 316, respectivamente).

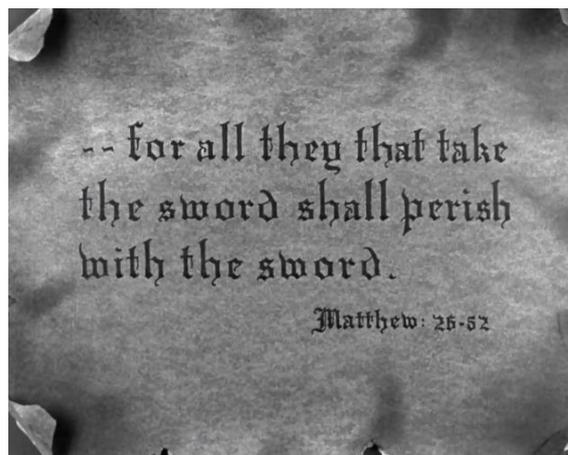
Sentadas las bases terminológicas de la banda sonora cinematográfica, podemos pasar ya al análisis de los estudios de caso.

Como comentamos anteriormente, con el objetivo de realizar un examen productivo de la estética sonora de los primeros *talkies* de temática de gánsteres, se ha estimado conveniente centrar el estudio en dos películas que fueron clave, junto a *Scarface, el terror del Hampa*, en la configuración de los rasgos, los tropos y la iconografía del género en su paradigma clásico (Kemp, 2011, p. 96; Mason, 2002, p. 5): *Hampa dorada* y *El enemigo público*. Rick Altman (2000, pp. 46-47) apunta que la crítica suele ofrecer un amplio corpus de películas para identificar un género. Sin embargo, esta solo centra el análisis en un número limitado de ellas, ofreciendo una especie de *ideal platónico* del género que represente una temática y una estructura similares. El ciclo clásico que identifica Mason sería ese ideal desarrollado por Altman.

## 3.2. HAMPA DORADA

### 3.2.1. Análisis narrativo

La película comienza con una secuencia de créditos que finaliza con la introducción de un texto bíblico del evangelio de San Mateo: «Todos los que porten la espada, perecerán con la espada [For all they that take the sword shall perish with the sword]. Este texto profetiza el destino trágico de Rico, interpretado por Edward G. Robinson (véase la Fig. 4). Asimismo, se enmarca en la tradición del cine criminal de los años 30 de establecer desde fuera de la diégesis un posicionamiento moral acerca de la figura del héroe criminal para contentar a las voces más conservadoras de la industria. Tal era la presión al cine del género, que en 1930 el Motion Picture Production Code dedicó un apartado específico para marcar los límites de la representación del crimen en las *gangster stories* (Doherty, 1999, pp. 361-367). Antes de la oficialización de dicho epígrafe, una obra como *Scarface, el terror del hampa*, que fue rodada ese año, no pudo ser estrenada hasta 1932 por las inconveniencias de los censores gubernamentales respecto a las escenas de violencia (Villaverde, 2019, p. 79).



**Fig. 4.** Fotograma de *Hampa dorada*. Cita bíblica que da comienzo a la película.

A continuación, comienza el primer acto de la película, compuesto por tres secuencias. La primera de ellas sirve para establecer la personalidad de los dos personajes protagonistas: Rico Bandello y Joe Massara (Douglas Fairbanks Jr.). Ambos, ladrones de poca monta, deciden emprender un viaje a la costa este para dejar atrás los pequeños robos y buscar éxito en la gran ciudad. Entretanto, su intercambio de palabras confronta su modelo de masculinidad en torno al optimismo del *American dream*: si Rico manifiesta su ambición de poder intangible dentro del hampa —con la frase «Se trata de ser alguien» [*be somebody!*]—, Joe se decanta por los placeres físicos (el dinero, las mujeres) que le pueda reportar el mundo de la danza, pues dice aborrecer la criminalidad. Para Rico, las intenciones de Joe son de persona débil; la fortaleza y la virtud la consigue aquél al que un grupo de gente rinde pleitesía (véase la Fig. 5). Vicente Benet (1992, p. 156) observa en el deseo de Rico la razón de su final trágico:

El trayecto de Rico, como sus gestos, responde casi a una elaboración teórica del recorrido del deseo en estado puro, en su vertiente, y ahora podríamos emplear la recurrente metáfora, más trágica. [...] Todas estas ideas se entremezclan para desvelar un aparato retórico que no encierra más que un vacío, el nombre de un lugar imposible de alcanzar.

Con el incidente incitador presentado (la decisión de marcharse a la costa este) y el perfil psicológico de Joe y Rico introducido, la siguiente secuencia ubica la historia en este de Estados Unidos y muestra el destino que han seguido ambos personajes. Por un lado, Rico consigue un puesto en la banda del Club Palermo, comandada por Sam Vettori (Stanley Fields). En un primer momento, la poca disciplina y la actitud de *disparo fácil* de Rico lo perturban, pero finalmente lo acepta como nuevo miembro de su banda. Vettori apoda a Rico como Little Caesar, por su aspecto aparentemente inofensivo y bravucón, que el nuevo secuaz acepta, pero con sarcasmo: sus ambiciones no son las que su apodo apunta. Por su parte, Joe Massara trabaja como bailarín junto a Olga Stassof (Glenda Farrell), su interés amoroso, en *The Bronze Peacock*. Se anuncia pues que ha decidido perseguir su sueño de ser bailarín, pero se revela también que no ha renunciado al crimen, pues, como se verá, colabora con la banda de Rico. «No he conocido a nadie que haya podido librarse», dice Joe a Olga cuando esta le anima a renunciar a esa parte de su vida. La criminalidad es representada como una maldición o una adicción de la que cuesta mucho zafarse.

Tras la presentación del nuevo *statu quo*, la cinta continúa con su tercera secuencia, en la que presenta al resto de jefes de banda, antagonistas para el personaje de Little Caesar: Pete Montana (Ralph Ince) y Little Arnie (Maurice Black). Reunidos junto a Vettori —y también Rico— hablan de la amenaza de las autoridades —personificada en un tal McClure— y la necesidad de ser disciplinados para evitar represalias. Asimismo, se destaca el carácter indomable de Rico, que se muestra reacio a seguir las órdenes de sus superiores y ser tratado como un criminal



**Fig. 5.** Fotograma de *Hampa dorada*.  
Escena del primer acto en la que Rico revela a Joe sus ambiciones.

de segunda fila, y el deseo de este de estar en la posición de poder de Pete Montana a través de la mirada atenta a las joyas que porta. El deseo de Rico respecto al estatus del *otro*, el «apego camaleónico [...] pero devorador» (Benet, 1992, p. 149) es expuesto por el filme en reiteradas ocasiones. «Las joyas que ostentan Pete Montana o Arnie Lorch, la casa y el estilo de Big Boy, todo serán puntos de referencia que sirvan para colocar una pátina material, narrativa, legible, en lo que mueve a la ambición irrefrenable de Rico» (ibid).

En este primer acto, la narración establece el objeto de deseo del personaje protagonista (el poder del hampa) y lo caracteriza. También, establece el carácter y el deseo del gran personaje secundario, Joe Massara, y presenta al resto de personajes del crimen organizado que apenas contarán con desarrollo psicológico. Del mismo modo, quedan establecidos los antagonistas de la

historia: los agentes de policía y los jefes de banda; estos últimos como referentes de la reputación que Rico anhela cosechar.

El segundo acto aglutina el camino del éxito de Rico en el mundo del hampa. Será al final de este acto cuando Rico adquiera el mayor poder de toda la historia de *Hampa dorada*. Este acto está compuesto por cuatro secuencias: 1) la preparación y asalto al The Bronze Peacock, 2) el final de Tony Passa, secuaz de Vettori, a manos de Rico y su entierro, 3) la proclamación de Rico como jefe de la banda del Club Palermo, 4) la amenaza de Little Archie y la posterior venganza de Rico, y 5) el ascenso de Rico por parte de Big Boy a jefe total de la zona norte. Esta continuación de secuencias sigue un esquema muy pautado, sin lugar a dudas o elucubraciones del espectador. A este respecto, Benet (1992, p. 152) apunta lo siguiente:

No hay distribución de la información significativa que nos lleve como espectadores a barajar expectativas distintas a las previstas. [...] La progresión temporal, las elipsis, no son más que puntos en los que no se repara más tarde, ya que únicamente condensan la consumación del nuevo salto de escalón en escalón que es la ascensión de Rico.

Todos aquellos elementos que no colaboran en el ascenso del protagonista son eliminados del argumento en pro de una mayor simplicidad.

Tras un intertítulo elíptico, da comienzo un tercer acto compuesto por dos secuencias. Con Rico en su momento álgido, la primera de ellas narra el principio del fin para el protagonista. Ansiando todavía más poder, Rico le propone a Joe Massara compartir el dominio de la zona norte y tratar de conseguir el puesto del jefe total del hampa: Big Boy (Sidney Blackmer). Este se niega, pues parece haber vencido a sus pulsiones criminales, a lo que Rico responde usando las formas de la primera secuencia de la película, recriminando su cobardía y su fragilidad. Le dice incluso que va a acabar con Olga, su pareja, si no se une a él. El delirio megalómano de Rico alcanza aquí su cénit. «La escena sucede en el interior de su nuevo y extraordinario apartamento. Rico posee todo lo que siempre quiso —lujo, estatus y poder—, todo excepto a Joe» (Shadoian, 2003, p. 39)<sup>16</sup>. En la siguiente secuencia, Olga se entera de lo sucedido entre Joe y Rico y trata de delatarlos a las autoridades. Es entonces cuando



**Fig. 6.** Fotograma de *Hampa dorada*. Rico no se atreve a asesinar a Joe.

<sup>16</sup> Traducción propia. En el original: «The scene is played out in Rico's recently acquired, ultraposh apartment. Rico possesses everything he ever wanted—luxury, status, and power—everything but Joe».

aparece Rico en escena, junto a Otero, con la intención de asesinar a la pareja. No consigue apretar el gatillo; Joe es demasiado importante para él (véase la Fig. 6). Aquí, Rico duda por primera vez en todo el metraje. Hasta este momento, todas las acciones de Rico habían sido coherentes con ese personaje de codicia (aparentemente) ilimitada introducido en la primera secuencia. Al no asesinar a Olga y Joe, estos delatan a la banda de Rico y la policía parte en su busca. Otero es asesinado. Rico consigue esconderse y evitar su arresto, pero no por mucho tiempo.

Tras esta suerte de anticlímax, el filme avanza en el tiempo y muestra a Rico en su punto más decadente. El antaño jefe mafioso ahora habita en un ruinoso motel. Tras escuchar unas declaraciones del sargento Flaherty llamándolo públicamente cobarde por esconderse, siente que su orgullo ha sido atentado y le hace caer en la trampa: telefona al sargento. Esta acción desencadena el clímax del último acto; pues es aquí donde se resuelve el verdadero destino del protagonista. Rico le recrimina sus palabras y le asegura que acabará con él. Gracias a la llamada, Flaherty localiza el albergue en el que Rico se encuentra, los agentes lo cercan y acaban con su vida. El ego exacerbado de Rico acaba siendo su perdición. Este ha sido trazado a lo largo de la película, pero es en la secuencia de clausura donde cobra sentido pleno. Las últimas palabras que profiere el protagonista plantean una pregunta retórica: «¿Es este el final de Rico?» [*Is this the end of Rico?*]. Al dirigirse a sí mismo, el personaje que ha creado trasciende los límites de su persona.

En definitiva, la estructura narrativa de *Hampa dorada* es de tipo clásico. Para Robert McKee (2019, p. 67), este diseño de los acontecimientos:

Implica una historia construida alrededor de un personaje protagonista activo que lucha principalmente contra fuerzas externas antagonistas en la persecución de su deseo, a través de un tiempo continuo, dentro de una realidad ficticia coherente y causalmente relacionada, hasta un final cerrado de cambio absoluto e irreversible.

La cinta cumple todos estos requisitos. Por otro lado, despoja de todo trasfondo a aquella parte de la historia que no es mostrada en pantalla; todo aquello que no es el argumento, entendido este como «todo lo que es visible y audiblemente presente en la película que vemos» (Thompson y Bordwell, 1995, p. 67). No hay profundidad más allá de las acciones de los personajes. No se presta atención al contexto social en que se desarrolla la trama. De hecho, tampoco es especificada la procedencia de la riqueza del hampa. Todos aquellos elementos (la Prohibición, la opinión pública sobre el contrabandismo...) que desde una perspectiva realista a priori tendrían que configurar la narrativa del filme, al menos tangencialmente, están excluidos en pos de un mayor control del relato (Benet, 1992, p. 151). Rescatando el sistema de motivaciones expuesto por

Bordwell (1997, pp. 20-21), este borrado de elementos que no afectan directamente al conflicto principal responde a una motivación compositiva<sup>17</sup>.

### 3.2.2. Análisis del estilo sonoro

Para estudiar el estilo sonoro de *Hampa dorada* conviene analizar detenidamente su secuencia inicial, pues sienta las bases de la puesta en escena que planteará la película, a excepción de ciertos momentos clave. En el Anexo 1 (pp. 67-69) se incluye un *découpage* plano a plano de esta secuencia.



**Fig. 7.** Fotogramas de *Hampa dorada*.  
Escena de apertura, en la que el sonido es vital para comprender los hechos.

Los créditos iniciales se desarrollan, de acuerdo con los parámetros del estilo internacional o modo de representación institucional (MRI), con el acompañamiento de música orquestal extradiegética. Estas composiciones musicales a menudo son obviadas en los análisis, quizás por su alto grado de estandarización. No obstante, autores como Giorgio Biancorosso apuntan su importancia: «la música invariablemente prepara, posibilita y significa el cambio perceptivo, cognitivo y afectivo que marca la vida psíquica del espectador en el momento en que comienza la película» (2001, parr. 9)<sup>18</sup>. La pista que suena al comienzo de *Hampa dorada* ayuda a establecer el tono de la obra. Con un inicio de ritmo constante y notas altas, pasa a una melodía de notas bajas y un tempo más elevado, para finalizar en notas altas y tempo *decrescendo*. Estos contrapuntos

---

<sup>17</sup> En estas páginas, Bordwell, además del compositivo, distingue cuatro tipos de motivaciones más: 1) realista, en tanto que los elementos narrativos están justificados por su verosimilitud; 2) intertextual, cuando la narración es justificada por convenciones establecidas por obras anteriores (p. ej., el *happy ending* hollywoodiense); 3) genérico, cuando las convenciones las construye el género en que se inscribe el filme; y 4) artística, si la cinta busca poner el foco en el constructo cinematográfico (p. ej., los *jump cuts* en *Al final de la escapada* (À bout de soufflé, Jean-Luc Godard, 1960).

<sup>18</sup> Traducción propia. A continuación, el original: «Music invariably prepares, enables, and signifies the perceptual, cognitive, affective shift that marks the spectator's psychic life the moment a film begins».

musicales representan inestabilidad, caos o disputa. La estructura musical subraya el destino trágico del personaje, refrendado por la cita profética de San Mateo.



**Fig. 8.** Fotograma de *Hampa dorada*.  
Escena en la que Joe y Rico conversan sobre sus planes de futuro.

Tras la secuencia de créditos, la primera escena arranca con un robo a una gasolinera. La escena consta de un plano que llama la atención por la posición del *punto de escucha*\*. El punto de escucha es de carácter espacial y coincide —aproximadamente— con la posición de la cámara. El volumen de la acción se reduce en tanto que el *oído* de la escena está posicionado lejos de los sucesos. Esta decisión creativa aporta a la acción cierta ambigüedad. Despierta la curiosidad del espectador por saber qué dice el ladrón al entrar en la garita (su texto no es inteligible). Del mismo modo, el sonido desempeña una función capital, dado que, al entrar, las luces se apagan y solo se perciben los sonidos (véase la Fig. 7). La sincronización imagen y sonido es *evitada*. La información de la acción se transmite al completo a través del sonido. El empleo de este recurso narrativo pudo ser una manera de sortear las voces conservadoras de la MPPDA y los censores gubernamentales. Al margen de esto, el uso del *punto de sincronización*\* evitado destaca las cualidades narrativas del sonido. Suprimido el sonido, el espectador no sabría ni que ha habido un disparo ni que una caja registradora ha sido abierta.

La siguiente escena traslada la acción a un bar de carretera. El primer plano, un general del exterior del local, explicita un elemento que estaría presente en los primeros *talkies* hasta la incorporación progresiva de tecnologías de supresión de ruido en la grabación: se trata del sonido blanco\*, carente de información, que se escucha de fondo durante toda la cinta. Es un elemento obligado por las limitaciones técnicas de la época, muy común en los primeros pasos del sonoro, y que en cierto sentido atentaba contra la invisibilidad del artefacto fílmico defendida por el MRI (Cueto, 2016, p. 9).

Después del plano de situación, entramos al local y escuchamos sonido de fondo de lo que parecen motores de automóvil (*sonidos acusmáticos*\*). Los motores, alejados de la acción de los protagonistas, establecen una *extensión sonora*\* relativamente dilatada, que no se limita en exclusiva al pequeño espacio que ocupan los personajes. Tras estos esbozos de dilación, la extensión sonora se comprime y se limita hasta el final de la escena al espacio de acción de los personajes visualizados (véase la Fig. 8). Por otro lado, el elemento de la banda sonora que predomina en este fragmento —y por extensión en el resto del filme— es la voz hablada. La

información necesaria para entender la historia es transmitida a través de los diálogos. Esta centralidad de la voz tiene una motivación de carácter compositivo; es una decisión que pretende centrar la historia en los elementos esenciales para su desarrollo. Imbuir el fondo sonoro con ruidos ambientales sería realista, pero quizás no aportase demasiado a la narración. La voz y la inteligibilidad de esta estructuran el *découpage* sonoro. *Hampa dorada*, al igual que la gran mayoría de películas, es *vococentrista*\*. Para Michel Chion (2004, p. 17), «en cualquier magma sonoro, la presencia de una voz jerarquiza la percepción a su alrededor». Lo más habitual es que estas voces provengan de sujetos dentro de campo. En este fragmento en cuestión, hay un solo momento en que el emisor de la voz se halla fuera de campo; se trata de la voz de Joe diciendo que tras llegar al este y cosechar éxito en el mundo del baile se retirará. En el momento en el que habla de su retirada, el plano cambia a uno corto de Rico. Ese rostro molesto de Rico traslada el punto de atención principal del sonido a la imagen, dando lugar a un contrapunto audiovisual interesante —rostro enfadado de Rico, discurso optimista de Joe—. Esta práctica se denomina solapado de diálogos y, aplicada desde comienzos del sonoro, sirve para suavizar el cambio de planos, promover la continuidad auditiva y generar interrelaciones entre el texto hablado y las reacciones (Thompson y Bordwell, 1995, pp. 300-301).

Hacia el final del primer acto, se encuentra una escena que por su diferenciación estilística respecto al resto de la cinta es conveniente analizar. Hablamos de la escena del asalto a The Bronze Peacock. En el Anexo 2 (pp. 70-72) se incluye un *découpage* íntegro del fragmento.

El elemento de la banda sonora que tiene mayor presencia en la escena es el sonido ambiental. De hecho, está presente durante todo el fragmento. Del tiempo total de la escena, tan solo catorce segundos están ocupados por la palabra hablada. Esta estrategia discursiva desvía el foco de la voz y centra la atención en la sucesión de imágenes de un modo semejante al cine mudo. De los dieciséis planos que distan desde que Rico y los ladrones entran en The Bronze Peacock hasta que se marchan, tan solo se usa el corte directo en tres ocasiones. Este modo de plantear la acción, además de subrayar la importancia y el suspense del global por su diferenciación estilística con el resto de la cinta, provoca que los puntos en los que hay corte directo y se perciban voces sean resaltados. Esta extrañeza podría verse justificada por un detalle que destaca Vicente Benet (1992,



**Fig. 9.** Fotograma de *Hampa dorada*. Joe Massara presencia el asalto comandado por Rico a The Bronze Peacock.

p. 160). en su análisis de la película: Joe Massara sería el punto de vista principal de la escena, que mira traumatizado la acción (véase la Fig. 9). No es un punto de vista subjetivamente puro, pues durante el asalto se intercala una imagen exterior de Tony Passa a la que Joe Massara no puede tener acceso. Este trasvase puntual es algo habitual en el cine clásico norteamericano. Así lo apunta Bordwell (1997, p. 35):

El montaje desde el punto de vista óptico realizado en Hollywood rara vez tiene una coherencia rigurosa. Mientras que en un plano la posición de la cámara puede describirse como subjetiva, varios planos más tarde el mismo punto de vista puede ser subjetivo, lo que a menudo da pie a anomalías [...] Es acertado describir la narración clásica como fundamentalmente omnisciente, incluso cuando los cambios espaciales o temporales concretos estén motivados por la subjetividad de los personajes.



**Fig. 10.** Fotogramas de *Hampa dorada*. Escena en la que Tony Passa se arrepiente de sus acciones.

Este fragmento dominado por fundidos y una actitud subjetivizante se aleja del estilo invisible que imperaba en Hollywood y revela el artefacto cinematográfico, acercándose a las imágenes conseguidas por los cineastas adheridos al impresionismo francés<sup>19</sup>.

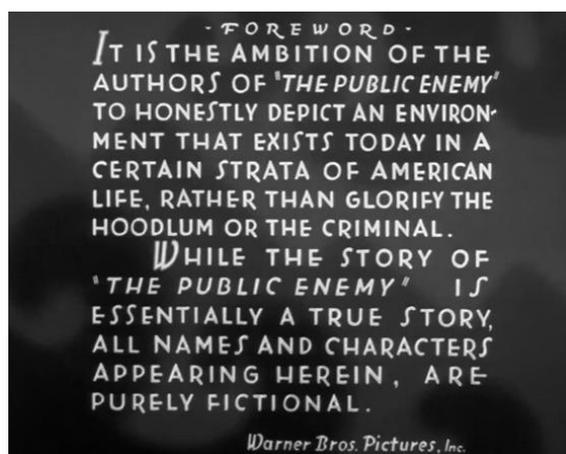
Otro momento del filme que está tratado de forma particular tiene que ver con el personaje de Tony Passa. La película, tratada en su mayoría con la austeridad de la primera secuencia, dedica a este personaje, al final del asalto, un momento de estilo melodramático en el pico de su crisis de identidad (véase la Fig. 10). Traumatizado por lo vivido, se haya en casa arrepentido por sus actos y recordando un pasado cristiano al que desea retornar. Esta escena está tratada desde los tropos

---

<sup>19</sup> El impresionismo francés fue uno de los movimientos de vanguardia desarrollados durante los años 20 del siglo pasado. Thompson y Bordwell (2019, p. 77) afirman que los cineastas impresionistas veían el arte como una forma de expresar el punto de vista del creador: «art creates an experience, and that experience leads to emotions for the spectator. Art creates these feelings not by making direct statements but by evoking or suggesting them. [El arte crea una experiencia, y esa experiencia transmite emociones al espectador. El arte crea estos sentimientos no a partir de sentencias directas, sino evocándolos o sugiriéndolos]». En la práctica, esta teoría se tradujo en el uso de planos subjetivos, sobreimpresiones o distorsiones de la imagen. Una de las obras más significativas del movimiento fue *Napoleón* (Napoleon, Abel Gance, 1927).

del melodrama, entendido este como «una narrativa dramática con acompañamiento musical para marcar o puntuar los efectos emocionales, considerando que el término significa, literalmente, “melos” (música) y “drama”» (Mercer y Shingler, 2004, p. 7)<sup>20</sup>. El gran conflicto moral que afronta Tony (drama) subrayado por un fragmento de música de foso. Esta no funciona como contrapunto, sino que sigue las convenciones de la *música empática*\*.

En definitiva, el estilo sonoro que configura *Hampa dorada* es de carácter funcional. Los recursos que se utilizan tienen motivaciones compositivas en su gran mayoría. La banda sonora prima el uso de la voz. La historia se narra principalmente a través de lo hablado por los personajes. Los efectos sonoros y el sonido ambiente tienen un uso marginal. No obstante, la cinta utiliza en ciertas ocasiones el sonido con ingenio. En la escena inicial, el sonido de la caja registradora y del disparo transmiten la información de la acción. En el asalto al Bronze Peacock, el uso del sonido ambiente y la omisión parcial de voces y efectos de sonido que a priori deberían estar presentes transmiten perturbación que lleva a pensar la escena en clave impresionista. Estos detalles demuestran una intención por explotar las potencialidades expresivas del sonido. Robert Bresson (1979, p. 43) escribió que «el cine sonoro ha inventado el silencio». Es la existencia del sonido sincronizado la que llama la atención sobre los momentos de silencio. Del mismo modo sucede con los efectos sonoros y la música; su limitado uso durante la película hace que en los instantes que se emplea, su significación y expresividad se vean potenciadas.



**Fig. 11.** Fotograma de *El enemigo público*. Mensaje moralizante con el que arranca el filme.

### 3.3. *EL ENEMIGO PÚBLICO*

#### 3.3.1. Análisis narrativo

La película arranca con una secuencia de créditos sucedida por un intertítulo que describe la obra como un documento de valor noticioso por su similitud con la realidad (véase la Fig. 11), así como una denuncia de los crímenes en los que se inspira. *El enemigo público* se posiciona, a priori, políticamente y trata, como se verá más adelante, de conectar los hechos de la trama argumental con la realidad a través de la referencia a sucesos históricos clave.

---

<sup>20</sup> Traducción propia. En el original: «A dramatic narrative with musical accompaniment to mark or punctuate the emotional effects, understanding the Word to mean, literally, ‘melos’ (music) + ‘drama’».

Los primeros planos del filme muestran la ciudad americana de inicios del siglo XX, unos planos que recuerdan a la estética de las vistas de los hermanos Lumière. Vehículos, una fábrica, un barrio residencial y un tranvía. Este inicio conecta con lo dicho en los intertítulos, puesto que reivindica ese espíritu documental. Seguidamente, nos desplazamos a una barra de bar en la que se sirve cerveza, recurso fundamental para las mafias de la época y de la película. Continúa la descripción de la ciudad: unos barriles de cerveza siendo trasladados, un vendedor de periódicos, una orquesta en favor del ejército americano... De aquí, la cinta pasa a la narración y se centra en Tom Powers y Matt Doyle adolescentes, representados como dos chicos conflictivos: beben cerveza, desafían a la policía, roban... Después de que Tom tire al suelo a la hermana de Matt — otro signo de conflictividad—, entra en escena el padre de Tom, que con un gorro de policía ve la situación. El detalle de que ejerza de policía refuerza subtextualmente la enemistad entre los agentes del orden y Tom; la justicia contra el gánster. Como apunta Benet (1992, p. 176), la película trata de identificarse desde el momento de arranque con el punto de vista de la Ley, adoptado en clave alegórica por el padre de Tom (y más adelante por el hermano mayor, Mike), con el fin de alimentar la retórica social de la cinta.

Tras la introducción de lo que serán los dos personajes protagonistas, sucede una escena en la que los chicos venden unos relojes, al parecer robados, a Putty Nose (Murray Kinnell). Es caracterizado como un hombre querido por los jóvenes, pero sin honor (engaña a Tom y Matt



**Fig. 12.** Fotograma de *El enemigo público*. Tom y Matt contentos tras recibir sus primeras armas.

comprándoles los relojes por mucho menos de lo que valen). Es el primer gánster que aparece en la película. Para Matt y Tom funciona como enlace entre la delincuencia menor y el mundo del hampa. En la siguiente secuencia, ubicada en 1915 y con James Cagney y Edward Woods como reparto protagonista, les inducirá a realizar su primer atraco, que funciona como su *bautismo de fuego* en el crimen organizado: experimentan la muerte y el asesinato, y además reciben sus primeras armas (véase la Fig. 12).

A continuación, la historia viaja a 1917 y se nos presenta la tensa relación que Tom Powers mantiene con su hermano Mike (Donald Cook). Este último, alistado en el ejército para combatir en la Primera Guerra Mundial, desarrolla una actitud paternofilia con Tom y adopta la mirada de la ley que anteriormente correspondió a la figura del padre. De nuevo, el discurso de la ley contra el gánsterismo es puesto de relieve. Haciéndonos eco de lo expuesto por Fran Mason (2002, p. 19),

Mike Powers «representa todo lo que la sociedad quiere de sus ciudadanos: es trabajador y controlado en sus deseos y comportamientos»<sup>21</sup>. Las personalidades de Tom y Mike se oponen, y construyen una reflexión sobre el modo de vida de la población norteamericana que, como defiende Shadoian (2003, p. 6), se debate entre la persecución del éxito individual y la pertenencia a una masa social sin clases.

En resumen, este primer acto funciona como bloque de exposición de la historia. Se describe el lugar y la época en la que se desarrolla la narración. Se caracteriza a los personajes principales, sus conflictos fundamentales y los antagonistas. El protagonista real es Tom y no Matt, pues el segundo funciona como el amigo de Tom y no tanto a nivel individual. Un detalle que lo evidencia es que, a diferencia de Matt, Tom sí tiene conflictos familiares en pantalla.

El nudo de la película comienza ubicando la historia en 1920. A partir de ahora, los intertítulos con referencias temporales desaparecerán, dando lugar a una mayor continuidad temporal. La escena introductoria de este segundo acto recupera ese punto de vista descriptivo del comienzo del filme. Se introduce la prohibición de la venta de alcohol. La población reacciona eufóricamente, llevándose las últimas botellas del mercado. Tras la introducción de este nuevo *statu quo*, pasamos a Matt, Tom y Paddy Ryan (Robert Emmet), que planean y perpetran con éxito el robo a una fábrica de alcohol. Después, el dúo protagonista disfruta de los beneficios del dinero obtenido, encargando sus primeros trajes caros, conduciendo su coche personal hasta un restaurante de lujo y teniendo éxito con las mujeres. Mientras que Rico de *Hampa dorada* veía ese hedonismo como una potencial distracción, Matt y Tom lo buscan. Sobre este aspecto, Shadoian (2002, p. 40) aporta una reflexión:



**Fig. 13.** Fotograma de *El enemigo público*. Escena en la que se celebra el retorno de Mike Powers.

Uno de los aspectos más atractivos de muchos gánsteres es su apetito por la vida, la libertad para expresar sus deseos. El gánster disfruta de las recompensas del éxito [...]. Su entusiasmo por la acción y su inmersión en los placeres prohibidos sirven para poner de relieve la monotonía de nuestra existencia.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Traducción propia. En el original: «He represents all that society desires of its citizens: he works hard and is restrained in his desires and behaviour».

<sup>22</sup> Traducción propia. En el original: «One of the engaging aspects of many gangster figures is their appetite for life, their freedom in expressing their desires. The gangster enjoys the rewards of success: liquor, women, fancy clothes,

Rico funciona como una excepción. Para Shadoian, el personaje interpretado por Robinson representa al «hombre puro», obstinado en su deseo del *poder por el poder*, heroico por su capacidad para contenerse ante los placeres, pero, a su vez, antinatural y poco envidiable: apenas disfruta de la vida (2002, p. 40). Por su parte, las vidas de Matt y Tom en *El enemigo público* se presentan más atractivas y coherentes con ese *deseo de vivir* que apuntaba Shadoian en la cita anterior.

Tras un fundido de apertura, se presenta el nuevo trabajo de la banda de Paddy Ryan. Un tal señor Lehman les pide que venda el alcohol de su fábrica de licor. Para ello, Ryan avisa a Nails Nathan, un gánster con cierta reputación, para que comande el trabajo. Tom y Matt se encargan de intimidar a un barman para que compre su cerveza. Con ello quedan descritos los métodos fundamentales del gánster: la intimidación y la violencia.

Después de la secuencia anterior, se traslada la narración a la casa Powers, con el regreso de Mike de la guerra. Mantiene una conversación con un cargo del ejército, que le dice todo lo que



**Fig. 14.** Fotograma de *El enemigo público*. Escena en la que Tom aplasta un pomelo en la cara de su entonces pareja.

ha estado haciendo su hermano menor en su ausencia. Mike denota enfado y desazón. Un enfado que, puede ser extrapolado a la realidad de la que emana e interpretado como el enfado de una gran parte de la sociedad norteamericana. La siguiente escena plasma la cena de la familia Powers celebrando el regreso de Mike. Tom y Matt trasladan un barril de cerveza al centro de la mesa, lo que indigna a Mike, ya que lo interpreta como un símbolo de su delincuencia (véase la Fig. 13). Según Benet (1992, p. 179), este punto de choque provoca que la pugna en el núcleo familiar

se asocie con el conflicto social, subrayada por las palabras que Mike dedica a Tom y Matt: «¡Asesinos! ¡No hay cerveza en ese barril! ¡Es cerveza y sangre! ¡Sangre humana!». De nuevo, un gesto que puede extrapolarse a la sociedad que visionó la película el año de su estreno.

Seguidamente, en la habitación de hotel, Tom se hospeda con una de las chicas que conoció en el restaurante de lujo al que acudió anteriormente. Su relación es bastante beligerante. Tom se ha cansado de ella y la trata con maldad, pues llega a aplastarle un pomelo en la cara en uno de los momentos más recordados de la película (véase la Fig. 14). Entretanto, Nails Nathan le ofrece

---

money to burn: his zest for action and his plunge into forbidden pleasures serve to put our own drab existences into perspective».

información sobre su nueva tarea. Aquí, la actitud alegre de Tom contrasta con la manifestada ante su novia. «Tom [...] utiliza a las mujeres para expresar su control masculino, aunque este es manifestado más en términos de violencia excesiva (como en la escena del pomelo) que mediante la sexualidad» (Mason, 2002, p. 21)<sup>23</sup>. La siguiente escena subraya la actitud de Tom —y también de Matt— con las mujeres. Mientras conducen por la ciudad ven a una chica, Gwen Allen (Jean Harlow), que les parece atractiva, e interactúan con ella. Lo más interesante es el diálogo posterior entre Matt y Tom. Ambos tienen una pareja estable, pero fantasean con Gwen. De hecho, hablan de sus novias con dejadez, como si fuesen objetos. «Tú tienes a Mamie, ¿no?», dice Tom. «Y tú tienes a Kitty, ¿no?», le replica Matt. Su actitud recreativa con las mujeres subraya el cinismo de los gánsteres. Tom no parece albergar remordimientos por los acontecimientos en el hotel. De todo ello, se extrae de la cinta una visión sobre la masculinidad, que «es medida a través de la dureza y la crueldad» (ibid, p. 21) de sus acciones, tanto a nivel romántico como laboral. Como se reafirmará más adelante, Tom es dibujado desde una masculinidad, en este sentido, más profunda que el personaje de Matt.

Después, en un restaurante glamouroso, la banda de Paddy se reúne para celebrar la boda de Matt y Mamie (Joan Blondell). Resulta extraño, pues en la escena anterior, el cariño de Matt hacia su novia no parecía demasiado elevado. Por su parte, Tom aparece con Gwen Allen, ahora su nueva pareja. Entretanto, se produce el reencuentro con Putty Nose. Su presencia los desestabiliza; no olvidan que los traicionó. Tom y Matt lo persiguen a la salida. El día de su boda, Matt decide marcharse para ejercer la venganza por un suceso que los marcaría de por vida. «Nos enseñaste a engañar, robar y matar. Y luego nos abandonaste [...] De no ser por ti, tal vez hubiésemos sido honrados», recriminan Tom y Matt a Putty Nose. Con estas líneas de diálogo, la película reflexiona sobre el origen del cinismo del gánster desde un punto de vista cultural. El criminal no nace criminal, sino que se convierte. No obstante, una vez convertido es difícil renunciar, como demuestra el asesinato de Putty Nose a manos de Tom instantes después. La reacción de Matt da a entender cierto remordimiento del que Tom carece. Parece tomar conciencia de su trayectoria vital. Al respecto, Jack Shadoian (2003) apunta una correlación entre el ambiente conflictivo en el que han crecido los protagonistas y su entrada en el hampa: «La película indica cuán arraigado y adormecedor puede ser un ambiente de clase media-baja y que los esfuerzos de Tom por conseguir dinero están inspirados en cierto sentido por las estructuras inhibitoras en las

---

<sup>23</sup> Traducción propia. En el original: «Tom [...] uses women [...] to express his masculine control, although often this control is expressed more in terms of an excessive violence (as with the grapefruit) rather than sexually».

que creció» (p. 53)<sup>24</sup>. A su vez, en esta secuencia se constata cierta distancia en la masculinidad de ambos personajes que introdujimos en el párrafo anterior.

A continuación, una escena en el entorno familiar de Tom pone todavía más de relieve el conflicto moral entre los hermanos Powers. Mike no acepta que su hermano quiera aportar dinero ilícito al núcleo familiar. Por otro lado, la siguiente escena presenta a Tom y Gwen en un tono melodramático. Parecen conectar de verdad, y es el primer momento del filme en que Tom se muestra tierno y cariñoso con alguien (véase la Fig. 15). Sin embargo, en pleno romanticismo, aparece Matt con una mala noticia: Nails Nathan ha muerto en un accidente de caballo. Tom se marcha y deja ver que su ascenso en el mundo del crimen está por encima de cualquier relación personal, al igual que le sucedió a Matt el día de su boda. Un titular de periódico anuncia el entierro



**Fig. 15.** Fotograma de *El enemigo público*. Escena en la que Tom y Gwen se muestran románticos.

de Nails Nathan, mostrando así la relevancia social del gansterismo, y da paso a una breve escena en la que Tom y Matt matan al caballo del que Nathan se cayó. La frialdad del asesinato de Putty Nose también está aquí presente. Para los protagonistas, el asesinato es una herramienta lícita de venganza.

Con dicho asesinato, finaliza un segundo acto que ha estado vertebrado por tres líneas narrativas: una trama principal, que cuenta la escalada de Tom y Matt en el hampa, y dos

subtramas secundarias relacionadas con la principal (la relación entre Tom y su familia; y los noviazgos de Tom y Matt).

El éxito del que había disfrutado la banda de Paddy Ryan durante todo el filme muestra sus primeras señales de debilidad. Vistas las circunstancias, Ryan decide proteger a la banda en su vivienda. Como consecuencia de esta decisión, «el espacio de la ciudad es presentado más como una trampa que como un lugar de libertad» (Mason, 2002, p. 21)<sup>25</sup>, algo que transpone las cualidades de la metrópoli hasta ese momento. Limitado el control del espacio urbano de los de Paddy Ryan, queda expresado de forma acentuada su debilitamiento.

---

<sup>24</sup> Traducción propia. En el original: «The film also indicates how entrenched and deadening a lower-middleclass environment can be and that Tom's move for easy money is inspired by a sense of the inhibiting structures he was born into».

<sup>25</sup> Traducción propia. En el original: «The space of the city is presented more as a trap than a place of freedom».

Seguidamente, tras una confrontación con la novia de Paddy Ryan, Tom, enojado, y Matt, salen de la casa, y la banda de Schemer les tiende una emboscada que acaba con la vida de Matt (véase la Fig. 16). Mientras contempla a su amigo tendido en el suelo, Tom no parece lamentar su muerte. En vez de comunicar tristeza, su rostro transmite sed de venganza. No se asusta ni se paraliza; como se verá en las dos escenas posteriores, adquiere un arma para asaltar a los de Schemer Burns. Tom representa esa valentía que normalmente lleva aparejada la figura del gánster, y adopta la dureza asociada a la masculinidad construida por la película (véase la Fig. 17).

A continuación, el filme traslada la narración a un hospital en el que Tom se encuentra muy grave. Su madre y su hermano van a visitarlo. Tom muestra una actitud muy distinta a la del resto del largometraje. Sus heridas han provocado que Tom pida perdón a su familia y que quiera dejar atrás esa constante beligerancia con su hermano. No dice que desee dejar atrás la delincuencia, pero su tono y sus palabras dan a entender una búsqueda de redención por sus acciones. La siguiente escena constituye la resolución del filme. La madre y el hermano de Tom aguardan su llegada a casa. Mientras esperan, Paddy Ryan informa a Mike de que Tom ha sido secuestrado del hospital. Mike muestra que quiere a su hermano, que solo estaba en contra de sus acciones, pues está muy preocupado. Tras esperar, Tom llega a casa, pero no con vida (véase la Fig. 18). Todos esos años de delincuencia y criminalidad han acabado con él. El destino de Tom es una suerte de aplicación de justicia poética por parte de los escritores de la película. No es un resultado directo de sus acciones, pero sí que está íntimamente relacionado.

La “peculiaridad” de la justicia poética, radica en el principio de compensación, que, a diferencia de la ironía trágica, actúa de forma indirecta o mediata y además diferida; es decir, no es el resultado directo e inverso de los actos cometidos, sino una acción diferente que confluye con las anteriores [...] El concepto subyacente se puede expresar adecuadamente mediante los proverbios “el que la hace, la paga” y “no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague” (Montaner, 2013, p. 12).



**Fig. 16.** Fotogramas de *El enemigo público*. Escena en la que Matt Doyle es asesinado.

Las muertes de Putty Nose, Tom Powers y Matt Doyle son aplicaciones de este principio de compensación.

En conclusión, la narración de *El enemigo público* cuenta, a partir de una estructura clásica, el desarrollo laboral y familiar de Tom Powers, así como su relación con las mujeres. Estas tres líneas narrativas vehiculan la trama y ofrecen un retrato del personaje de James Cagney desde una perspectiva poliédrica. *El enemigo público* dota de una mayor complejidad —que no profundidad— a su personaje protagonista de lo que lo hacía *Hampa dorada*. Mientras que la trama laboral de la cinta de LeRoy era muy superior en duración respecto a otras del género, en la de Wellman la balanza se inclina en favor de un mayor peso de la trama familiar (inexistente en



**Fig. 17.** Fotogramas de *El enemigo público*. Escena del asalto de Tom.



**Fig. 18.** Fotograma de *El enemigo público*. Escena en la que Tom regresa a casa sin vida.

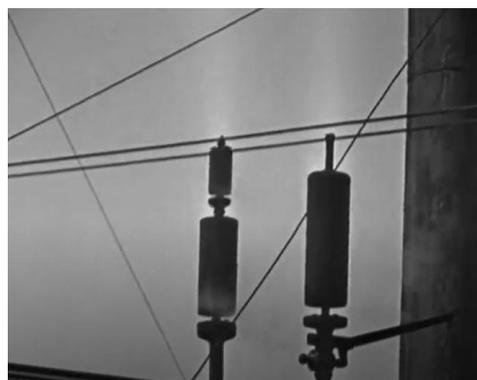
*Hampa dorada*). Asimismo, al inicio del epígrafe señalamos la vocación descriptiva presente en *El enemigo público*. Sin embargo, llegados al final de este apartado, concluimos que dicha vocación no tiene continuidad en el cómputo general de la película. En líneas generales, la narración se pliega a los actos de los personajes protagonistas, algo que conecta con lo visto en *Hampa dorada*. Según Vicente Benet (1992, p. 172), todas las herramientas descriptivas y de puesta en contexto a las que recurre *El enemigo público* no desempeñan una función de relevancia para la estructura de la obra. «Aquí radica un punto fundamental para historizar *The Public Enemy* y los filmes de los primeros años treinta en el ámbito de la escritura clásica: todo ha de ser adecuado al universo diegético que pretende desarrollar» (Benet, 1992, p. 172). Un mayor peso de la descripción del contexto histórico-social enriquecería quizás un discurso político que tanto *Hampa dorada* como *El enemigo público* tratan de sortear. A su vez, la cercanía en el tiempo respecto a los hechos en los que se basa y la inmadurez del género complicaron el desarrollo de un discurso con perspectiva histórica (ibid, p. 173). Los mensajes moralizantes en forma de intertítulos se perciben más como una imposición durante la fase de distribución que como un posicionamiento que se pueda extraer de la escritura narrativa.

### 3.3.2. Análisis del estilo sonoro

La secuencia inicial de *El enemigo público* es un ejemplo representativo de cómo el director se sirve de la banda sonora para conducir la atención del espectador convencido de que esta es igual de maleable que la banda de imágenes. En el Anexo 3 (pp. 73-75) del presente trabajo se incluye un *découpage* íntegro de la secuencia de apertura.

Según indicamos, la obra arranca con una sucesión de vistas de la ciudad donde el sonido ambiental es dominante (sonidos urbanos, animales, instrumentos...). Una descripción audiovisual del ambiente en el que se ubicará la acción (véase la Fig. 19). A continuación, un hombre sirviendo cervezas es puesto en escena desde perspectivas realistas, pues se emplea la palabra *emanación*\*

En un contexto real, el volumen del sonido territorio\* no disminuye cuando hay diálogo, sino que ambos coexisten en una posición igualitaria. Seguidamente, un plano largo urbano en que el sonido continúa desde una perspectiva realista pasa a ofrecer a la voz una posición privilegiada, disminuyendo sensiblemente el volumen del ambiente que había constituido el espacio hasta ese momento. Se trata del instante en que aparecen por primera vez Tom y Matt. Su voz pasa a ser el eje de la acción, subrayado este por el tratamiento del volumen. Al margen de resultar un gesto, es de recibo reivindicar el deseo de William Wellman de describir el movimiento de la ciudad, el cual conecta con los documentos realizados por directores como Walter Ruttmann, con *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (Berlin – Die Symphonie der Großstadt, 1927), o Paul Strand y Charles Sheeler con *Manhatta* (1920-21), catalogados como sinfonías urbanas —«realizados con el propósito de captar la ciudad de los años veinte y treinta del pasado siglo, con el objetivo de rodar en escenarios naturales que se erigen como tema cinematográfico propio» (Rodríguez, 2016, p. 45)—. Estas obras de vanguardia precedentes, influidas por el futurismo, a diferencia de *El enemigo público*, no dispusieron de



**Fig. 19.** Fotogramas de *El enemigo público*. Planos descriptivos de la escena inicial.

banda de sonido sincronizada. El filme unifica las imágenes de las sinfonías urbanas, y los sonidos cotidianos trabajados por el propio Ruttmann en *Weekend* (Wochenende, 1930). El tratamiento

sonoro realista y de extensión dilatada aquí comentado continúa en 1) la primera escena de 1917, 2) la escena inicial del segundo acto, donde es descrito el sentir de la población tras la Prohibición, y 3) el encuentro en las calles con el personaje de Gwen Allen. La utilización repetida de este tratamiento vislumbra una intención por describir la vida en la ciudad que va más allá de un gesto puntual, y que constituye una estrategia retórica para trascender el espacio inmediato de los personajes.



**Fig. 20.** Fotogramas de *El enemigo público*. Escena del primer atraco de Tom y Matt.

Siguiendo los esquemas clasicistas en que se enmarca, la película se apoya en la *voz teatro*\* como elemento sonoro principal para transmitir la historia. En la etapa silente las voces ya estaban presentes, solo que inaudiblemente y resumidas en los intertítulos (Chion, 2004, p. 21). Con el diálogo audible, gran parte de las escenas tendieron a lo *real*, entendido como una mayor literalidad en las formas, que favoreciese la comprensión de los textos, para algunos en detrimento de la expresividad visual alcanzada por el cine silente (Belton, 1999, p. 238). A pesar de ser una obra temprana, *El enemigo público* es consciente de las potencialidades del sonido, sin por ello descuidar la banda de imagen. Por ejemplo, el primer robo del dúo protagonista es un escaparate de planos influidos directamente por las sombras profundas del expresionismo alemán. Los sonidos de balas, pasos y gritos en unas calles que rezuman vacío —subrayado este por el característico sonido blanco de la grabación— remarcan el ambiente tenebrista construido por las imágenes (véase la Fig. 20). Poco o nada permanece aquí de esa iluminación plana de los primeros *talkies* filmados con multicámara a la que se refería Sánchez-Noriega (2018, p. 206).

Por otro lado, la construcción del diálogo en *El enemigo público* se basa en la acción. Terrence Rafferty (2012, parr. 4) define a los personajes del cine de William Wellman como personas que «incluso en reposo, parece que van a estallar en movimiento»<sup>26</sup>. Por ejemplo, este aspecto es puesto de relieve en las escenas que comparten los hermanos Powers, Tom y Mike. Al final del primer acto, mantienen una conversación que escala en tensión con el paso de los

---

<sup>26</sup> Traducción propia. En el original: «Even when Wellman's people are at rest, they look about to burst into motion».

segundos y que establece sus puntos de choque a lo largo de la película. Todo el peso reside aquí en la voz teatro, fuertemente estilizada por los actores. El tempo de las líneas de diálogo, pausado en un primer momento, aumenta conforme crece la conflictividad. Sumado al estilo enunciativo de los intérpretes, el *découpage* visual y los efectos sonoros hacen lo propio. La cámara realiza un *travelling in* en el momento en que la cordialidad de la conversación comienza a desvanecerse (véase la Fig. 21). Cuando alcanza su punto álgido, el diálogo se estructura en planos y contraplanos veloces, subrayando el frenesí de sus acusaciones y su enfrentamiento. Un conflicto que finaliza con una puntuación interpretativa —puñetazo y caída— y también sonora —efecto sonoro del puñetazo y golpe—. Ambas bandas, de imagen y de sonido, actúan de forma complementaria. Evolucionan, se adaptan a la estructura interna de la narración y la representan a través de la técnica audiovisual, dando lugar a un estilo (Thompson y Bordwell, 1995, p. 333).



**Fig. 21.** Fotogramas de *El enemigo público*. *Travelling in* durante la conversación entre Mike y Tom al final del primer acto.

Continuando con el diálogo, cabe destacar su importancia para la caracterización de personajes. La brutalidad con la que en muchas ocasiones James Cagney recita su texto transmite la irascibilidad de la figura del gánster cinematográfico. En la escena del párrafo anterior, en el fragmento en que extorsiona a un barman para que compre su cerveza, se explicita —incluso más— su carácter incontenible: «Si no lo haces, alguien vendrá a sacarte los dientes uno a uno», le dice Tom. Dicha ira está mezclada con la arrogancia, bravuconería y vulgaridad propias de alguien a quien le falta educación. Recordemos que Tom se mofa sobre la utilidad de los libros y de la escuela al final del primer acto. Autores como Sarah Kozloff (2000, p. 207) extraen del discurso rudo una funcionalidad:

Lo que les falta a los protagonistas de educación o delicadeza verbal, lo compensan con la brutalidad de la palabra, como si su discurso, en lugar de ser un lubricante social y un medio para compartir información, fuese para ellos un arma más contra sus enemigos<sup>27</sup>.

Más allá de esta cualidad directa, punzante, hiriente de la palabra, cabe comentar el papel de la música a lo largo del filme. Además de acompañar los créditos iniciales de forma extradiegética, preparando psicológicamente al espectador para el ritual cinematográfico (como se señaló en el análisis sonoro de *Hampa dorada*), la música está integrada —con una excepción— en la diégesis. La orquesta *yankee* de la secuencia inicial, la canción que interpreta Putty Nose a los pequeños delincuentes, las melodías que componen el fondo sonoro de las tabernas y



**Fig. 22.** Fotogramas de *El enemigo público*. Escenas en las que Putty Nose interpreta una canción a piano.

restaurantes, y la pista del final de la cinta, que conecta con la llegada de Tom Powers a su hogar<sup>28</sup>. La canción de Putty Nose y la de la escena final se vinculan directamente con el entramado narrativo (véase la Fig. 22). En el primer caso, la melodía une el presente de los personajes con su pasado, pues Putty Nose se la interpreta a Tom y Matt adultos. Por tanto, traza un paralelismo entre la inocencia juvenil y la brutalidad adulta de los protagonistas; mientras Putty Nose toca al piano la canción, Tom lo asesina. Esta melodía es un ejemplo de *leit motiv*\*, el único de la cinta. Por otro lado, la pista del final del filme que reproduce el tocadiscos genera un contrapunto sonoro, que hace que la llegada de Tom moribundo sea todavía más impactante. Michel Chion (2018, pp. 24-25) identifica este fenómeno como *música anempática*\*.

Por otro lado, hallamos un caso de música empática en el único momento —obviando la melodía de créditos— que se recurre a la música

<sup>27</sup> Traducción propia. En el original: «what the central figures lack in education or verbal finesse, they make up for in brute verbal power, as if their speech, instead of being a social lubricant and means of sharing information, is to them another weapon against their enemies».

<sup>28</sup> Las citadas melodías constituyen casos de uso de la música popular (o preexistente) a lo largo de *El enemigo público*. *I'm Forever Blowing Bubbles* (1919) o *Hesitation Blues* (1915) son ejemplos de ello. La elección de música *pop*, proveniente de la propia realidad en la que se inspira la película, evoca un periodo histórico y social concreto, así como connotaciones de clase (Brownrigg, 2004, p. 222). Hasta la modernización del género por Francis Ford Coppola o Martin Scorsese, entre otros, el uso reiterado de música preexistente no era habitual en los marcos del cine de gánsteres. No obstante, a partir del Nuevo Hollywood su uso se popularizó y se instaló como marca de estilo en filmografías como la del citado Scorsese o la de Quentin Tarantino. Para un análisis exhaustivo de la presencia de la música popular en el cine remitimos a la obra *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, coordinado por Phil Powrie y Robynn Stillwell (2006).

extradiegética. En la escena en la que Tom muestra sus dudas a Gwen Allen en la habitación del hotel, se muestra humano, tierno, y sin la ira que le había acompañado hasta ese momento. De fondo, una música orquestal pomposa enaltece el romanticismo del momento. Su carácter empático se confirma en el momento en que Matt entra a la habitación avisando de la muerte de Nails Nathan. Aquí la música finaliza. Ahora, el romanticismo deja paso al drama de la tragedia.

Por último, es reseñable el uso del sonido fuera de campo en los momentos de pura violencia. Asumidas las limitaciones generadas por el código de producción, esta estrategia agradecería tanto a productores —los filmes evitaban la mostración de la violencia explícita— como a realizadores —aunque evocada, podían tratar la violencia— (Fillol, 2019, p. 51). Los asesinatos de Putty Nose y la yegua Rajah, y el asalto de Tom, no visualizados dentro del campo, hacen del sonido el vehículo narrativo principal (véase la Fig. 23). En el primer caso, un controlado paneo saca del encuadre a Putty y a Tom. En los dos siguientes, los personajes se *esconden* en el plano mientras este es mantenido fijo. La atmósfera austera resultante por la ausencia de acentos en la puesta en escena despoja a las muertes de cualquier tipo de romanticismo. En el Anexo 4 (pp. 76-77), incluimos un *découpage* íntegro de la escena del asalto de Tom, en el que se pueden observar con mayor detenimiento estas cuestiones. Tomando como referencia dicha escena, Martin Scorsese describe la audacia mostrada por el director en *El enemigo público*: «El sonido puede contar toda la historia, tal y como William Wellman probó en repetidas ocasiones. Poeta de duras imágenes y brutales sutilezas, le encantaba desconcertar, engañar e incluso frustrar al público privándole de una imagen espectacular» (Scorsese y Wilson, 1995, 1x02, 00:27:23’).

En síntesis, *El enemigo público* se desarrolla en la línea de *Hampa dorada*. Ambas se apoyan en la voz como vehículo principal de la narración y tratan de experimentar en momentos puntuales con otros elementos de la banda sonora. Wellman estiliza los



**Fig. 23.** Fotogramas de *El enemigo público*. Planos de los asesinatos de Putty Nose (arriba) y la yegua Rayah (centro), y del tiroteo de Tom hacia la banda rival (abajo).

diálogos, complementa momentos de violencia elevada con música anempática y, lo más importante, emplea el sonido fuera de campo para evocar acciones, como elemento dramático, hasta el punto de situar el clímax de la película, que se corresponde con el castigo del protagonista, fuera de pantalla (es el sonido, no la imagen, el que hace avanzar la acción, el que informa al espectador de lo que ocurre). Asimismo, aunque en localizadas ocasiones, utiliza el sonido desde la amplitud del cine documental, como es el caso de la secuencia inicial. Esa complejidad sonora conecta con la vocación narrativa de establecer un contexto social determinado. Estas sutiles marcas estilísticas conectan con las declaraciones de Bordwell (1997, p. 3) sobre el estilo clásico de Hollywood:

Observaríamos que el cine de Hollywood se ve a sí mismo como constreñido por reglas que establecen límites rigurosos a la innovación individual; que narrar una historia es la preocupación formal básica [...]; que el cine de Hollywood intenta disimular su artificio por medio de técnicas de continuidad y una narrativa “invisible”; que la película debe ser comprensible y no debe presentar ambigüedades.

Las palabras de Bordwell describen el estilo clásico ideal. No obstante, en las cintas de la época tratada suelen sucederse desviaciones del paradigma, hecho que han visto positivamente desde la industria cinematográfica. «Cualquier estudio de la cinematográfica de Hollywood debe reconocer las desviaciones de la norma. El propio Hollywood ha insistido en la diferenciación como estandarización correlativa. La novedad y la originalidad se consideraban cualidades valiosas» (Bordwell, 1997, p. 78). Con todo, el estilo basado en la continuidad y altamente codificado predominó durante la etapa clásica hollywoodiense. «De un modo progresivo, el concepto de calidad en el cine fue quedando ligado al término “continuidad”. La “continuidad” representaba un desarrollo narrativo uniforme, con su técnica constantemente al servicio de la cadena causal, y aun así pasando siempre inadvertida» (Thompson, 1997, pp. 214-215).

## 4. CONCLUSIONES

Al comienzo de la investigación, delimitamos una serie de objetivos específicos que pretendían ofrecer resultados para alcanzar nuestra meta general: la identificación de las fórmulas técnico-sonoras predominantes en el periodo histórico estudiado (transición del cine mudo-sonoro), haciendo hincapié en los usos llevados a cabo por los filmes de gánsteres producidos durante dicha etapa en Estados Unidos. A su vez, se estableció una metodología de corte cualitativo, basada en el análisis e interpretación de dos textos fílmicos con la pretensión de cumplir los objetivos planteados. Todo ello ha servido para desentrañar una serie de cuestiones que trataremos a continuación.

En primer lugar, marcamos entre los objetivos instrumentales establecer el contexto social, económico y cultural en el que se desarrolló la transición sonora. En este sentido, hemos observado que la transición al sonoro no fue algo fortuito, sino que el registro del sonido y su sincronización con la banda de imágenes fue una aspiración presente desde la época de los pioneros del cine, asociada al mito del cine total acuñado por André Bazin (1990). Bazin dice que el verdadero cine, aquel que «busca la imitación total de la naturaleza» aún no ha sido inventado. Sugiere que hay una evolución en la búsqueda de la realidad a través de la transformación tecnológica. La transformación tecnológica sería el medio, no el fin:

El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos (Bazin, 1990, p. 37).

Del mismo modo, esta aspiración de representar la realidad mediante la ilusión más ajustada del mundo exterior no hubiese dado fruto sin los trasvases intermediales que se produjeron desde industrias como las de la radiofonía o la telefonía, que durante los años 20 desarrollaron enormemente las tecnologías del sonido. El cine se retroalimentó de estos avances. Por otro lado, la osadía de productoras como Warner Bros y Fox allanaron el camino al resto de la industria, que vio como sus productos sonoros eran rentables y que, además, mejoraban la taquilla de las obras mudas, convirtiendo al cine en la primera opción de ocio de los norteamericanos. Entre toda la inestabilidad generada por esta suerte de revolución, Hollywood necesitaba aplicar un proceso de estandarización con el fin de maximizar su rentabilidad. De esta circunstancia surgieron nuevos géneros, como el musical o el cine de gánsteres. Asimismo, las limitaciones del nuevo marco

tecnológico, todavía por madurar, menoscabaron la flexibilidad e innovación artística característica del cine mudo, afectando a su estética y dinamismo. También, resulta relevante, en términos intelectuales, las reticencias que manifestaron teóricos y cineastas en el uso que se le daba a la nueva técnica, y es que numerosas personalidades percibieron en el nuevo cine su fin como medio de expresión artística, hasta el punto de que hubo todo un cambio generacional que afectó a muchos oficios (guionistas, actores, músicos y nuevas especialidades vinculadas al sonido).

Por otro lado, nos planteamos llevar a cabo un reconocimiento de las características más relevantes (narrativas y formales) del género de gánsteres. Tras el visionado de películas y el estudio y cotejo de fuentes bibliográficas, podemos concluir que el género de gánsteres experimentó su cénit en su etapa clásica, momento de mayor actividad productiva. Asimismo, los filmes de esta categoría han gozado de cierta continuidad en filmografías como las de Martin Scorsese, pero siempre desde la sombra visible de los motivos temáticos e iconográficos de ese paradigma clásico fundado por *Hampa dorada*, *El enemigo público* y *Scarface*, el terror del hampa.

El siguiente objetivo consistía en la identificación de los orígenes del clasicismo cinematográfico en lo referente al cine de gánsteres. Observamos que el género obtuvo claras influencias desde medios como la literatura o la prensa; numerosos escritores y periodistas cercanos a la novela negra y la narración de sucesos comenzarían por aquel entonces a trabajar en las nuevas películas criminales. Por tanto, podemos apuntar que el género no comenzó en los años 30, dado que durante el período mudo existieron casos de obras que plasmaban el crimen organizado en las grandes ciudades, si bien es cierto que fueron las obras de la década de los 30 las que plantearon estructuras, temas y personajes arquetípicos que darían lugar a la consolidación del género.

Otro de los objetivos específicos formulados consistía en el estudio pormenorizado de las formas que configuraban los textos de *Hampa dorada* y *El enemigo público* con el objeto de establecer rasgos extrapolables al género en cuestión. De este análisis, podemos confirmar que se trata de obras esencialmente vococentristas, donde el desarrollo del resto de elementos de la banda sonora se halla todavía en una fase embrionaria, si bien es cierto que en escenas célebres se emplea el sonido como elemento dramático con técnicas innovadoras que se distancian de la tendencia general. Mervyn LeRoy y William A. Wellman, entre otros, supieron sacarles partido a las potencialidades estéticas del nuevo medio, evitando el hieratismo de los personajes y la escasez de movimientos de cámara que imponía una tecnología aún por perfeccionar. Las escenas dominantes son aquellas en las que las voces de los personajes aportan la información necesaria

para entender la escena y delimitar su ritmo. No obstante, en ciertos momentos de la narración observamos variaciones significativas en el estilo fílmico. Los casos de representación de la violencia son aquellos en los que se dan mayores transformaciones e innovaciones. En *Hampa dorada*, recordemos el asalto a un restaurante registrado desde una mirada impresionista y renunciando a la invisibilidad del aparato cinematográfico; en *El enemigo público*, los asesinatos filmados fuera de campo (a excepción del de Matt). También se percibe un acercamiento audiovisual alejado de un sujeto protagonista en ciertos fragmentos de *El enemigo público* en los que prima la descripción sobre la narración. A su vez, cabe mencionar la presencia de tratamientos melodramáticos en los que la música extradiegética acompaña el drama de ciertos personajes. Este uso del sonido es marginal en ambas películas, pero conviene identificarlo. En síntesis, el paradigma del género de gánsteres clásico presenta una estética sonora dominante que se caracteriza por la literalidad de los diálogos y el poco peso general del resto de elementos de la banda sonora. Asimismo, el sonido predomina en su función de énfasis y no de contrapunto. La puesta en escena se basa, principalmente, en la continuidad, y opera en subordinación a las necesidades de la cadena causa-efecto configurada por la narración.

Por todas estas cuestiones, consideramos que hemos alcanzado el objetivo principal de la investigación arriba formulado. Sin embargo, creemos que la estética y narrativa del sonido es un extenso campo de estudio que supera los límites de este trabajo. Existen numerosas líneas de investigación vinculadas al cine transicional todavía por explorar.

## CONCLUSIONS

At the beginning of the investigation, we delimited a series of specific objectives that sought to offer results to achieve our general goal: the identification of the predominant technical-sound formulas during the historical period studied (transition from silent to sound cinema), with special attention on the uses carried out by the gangster films produced in that stage in the United States. Besides, a qualitative methodology was established, based on the analysis and interpretation of two filmic texts with the aim of achieving the objectives proposed. All this work has served to clear up a series of questions that we will deal with next.

In the first place, we masked among the instrumental objectives to establish the social, economic and cultural context in which the sound transition was developed. In this sense, we have observed that this transition was not something fortuitous, but that the recording of sound and its synchronization with the frames track was an aspiration present since the time of the pioneers of the medium, associated with myth of total cinema coined by André Bazin (1990). Bazin says that the true cinema, the one that «seeks the total imitation of nature» has not yet been invented. He

suggests that there is an evolution in the search for reality through the technological transformation. This transformation would be the mean, not the end:

The myth that directs the invention of cinema comes to be the realization of the idea that confusingly dominates all the techniques of reproduction of reality that came to light in the 19th century, from the photography to the phonograph. It is the myth of integral realism, of a recreation of the world in its image, an image that would not be weighed down by the artist's freedom of interpretation or the irreversibility of time. If the cinema at its birth did not have all the attributes of the total cinema of tomorrow, it was against its own will and only because its fairy godmothers were technically incapable of giving it to them despite its wishes (Bazin, 1990, p. 37).

In the same way, the aspiration to represent reality through the tightest illusion of the outside world would not pay off without the transfers between media that occurred in industries such as radio or telephony, which during the 1920s enormously developed the sound technologies. The cinema fed back on these advances. On the other hand, the audacity of production companies like Warner Bros and Fox paved the way for the rest of the industry, that saw how its sound devices were profitable and that, besides, they improved the box office of silent works, making the cinema the first leisure option for the American people. Among all the instability generated by this kind of revolution, Hollywood needed to apply a standardization process in order to maximize its profitability. From this circumstance, new genres emerged, such as musicals or gangster films. Moreover, the limitations of this new technological framework, still to mature, undermined the flexibility and artistic innovation characteristic of silent cinema, affecting its aesthetics and dynamism. Besides, it is relevant, in intellectual terms, the disconformity expressed by theorists and filmmakers in the use that was given to the new technique. Numerous personalities perceived the new cinema as the end of movies as means of artistic expression, to the point of that there were a great generational change that affected a lot of professions (writers, actors, musicians and new specialties linked to the filmic sound).

On the other hand, we proposed to carry out a recognition of the most relevant characteristics (narrative and formal) of the gangster genre. After viewing the movies and studying and comparing the bibliographical sources, we can conclude that the gangster genre experienced its zenith in its classic stage, the moment of greatest productive activity. Besides, the films in this category have enjoyed a certain continuation in filmographies such as those directed by Martin Scorsese, but always from the visible influence of thematic and iconographic motifs of that classic paradigm founded by *Little Caesar*, *The Public Enemy* and *Scarface*.

The next objective consisted in identifying the origin of the cinematic classicism in relation to the gangster movies. We observed that the genre obtained clear influences from media like

literature or the press; diverse novelists and journalists close to the crime novels and the coverage of daily events would then begin to work in the new criminal movies. Therefore, we can point that the genre was not started in the 1930s, because during the silent era we can find cases of films that depicted organized crime in large cities, although it is true that they were the 1930s movies those which raised models, topics and archetypical characters that would lead to the consolidation of the genre.

Another of the specific objectives formulated consisted of a detailed study of the forms that configured the texts of *Little Caesar* and *The Public Enemy* to establish typical features that could be applied to the genre in question. From this analysis, we can confirm that these works are essentially voice-centric, where the development of the rest of elements of the soundtrack is still in embryonic phase., although it is true that in certain scenes the sound is applied as a dramatic element with innovative techniques that distance themselves from the general trend. Mervyn LeRoy and William A. Wellman, among others, knew how to take advantage of the aesthetic potential of the new technology, avoiding the stiffness of the characters and the scarcity of camera movements imposed by a technology still to be perfected. Nevertheless, the dominant scenes are those in which the voices of the characters provide the essential information to understand the plot and define its rhythm. However, at certain moments we identified significant variations in the filmic style. The scenes that represented violent situations are those in which there are greater transformations and innovations. For example, in *Little Caesar*, the assault on a restaurant is filmed from an impressionistic perspective and renounces to the invisibility of the cinematographic device; in *The Public Enemy*, the murders are recorded off-screen (except for Matt's). In addition, it is observed an audiovisual approach away from focusing on the main character in certain fragments of *The Public Enemy*, in which prevails the description over the narration. Also, it is worth mentioning the presence of melodramatic treatments in which extradiegetic melodies accompanies the drama of certain characters. This use of the sound is secondary in both movies but is appropriated to mention it. In short, the paradigm of the classic gangster genre presents a prevailing sound aesthetic which is characterized by the literalness of the dialogues and the low importance of the rest of elements of the soundtrack. Likewise, the sound predominates in its function of emphasis and not of counterpoint. The *mise-en scene* is based on the continuity, and functions subordinated to the needs of the cause-effect catenation configured by the narrative.

For all these reasons, we consider that we have achieved the main objective of the research above formulated. However, we believe that the aesthetics and the narrative of the sound is a large field of study that exceeds the limits of this project. There are many lines of investigation linked to the transitional cinema still to be explored.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Aranda, R. J., y de las Heras, J. A. J. (2018). Rouben Mamoulian: Experimentación, innovación y vanguardia en Hollywood a través del uso narrativo y expresivo del sonido. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (27), 61-74.  
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=634>
- Barbosa, Á., y Dizon, K. (2020). The Film Sound Analysis Framework: A Conceptual Tool to Interpret the Cinematic Experience. *Journal of Science and Technology of the Arts*, 12(2), 81-96. <https://doi.org/10.34632/jsta.2020.8528>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Belton, J. (1999). Awkward Transitions: Hitchcock's «Blackmail» and the Dynamics of Early Film Sound. *The Musical Quarterly*, 83(2), 227-246. <https://www.jstor.org/stable/742294>
- Benet, V. J. (1992). *El tiempo de la narración clásica: Los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine: Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Blume.
- Biancorosso, G. (2001). Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination. *ECHO: a music-centered journal*, 3(1).
- Bordwell, D. (1997). El estilo clásico de Hollywood, 1917-1960. En D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (eds.), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (pp. 3-94). Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Bouchard, N. (2011). Ethnicity and the Classical Gangster Film: Mervyn LeRoy's Little Caesar and Howard Hawks' Scarface. En D. Renga (ed.), *Mafia Movies: A Reader* (pp. 68-75). Toronto: University of Toronto Press.
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ciudad de México: Ediciones Era.

- Brownrigg, M. (2003). *Film music and film genre* [Tesis doctoral, University of Sterling].  
<http://hdl.handle.net/1893/439>
- Chaplin, C. (1988). El gesto comienza donde acaba la palabra, o ¡los talkies! En J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 178-181). Buenos Aires: Corregidor.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra.
- Chion, M. (2018). *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Clair, R. (1972). *Cinema Yesterday and Today*. Nueva York: Dover Publications.
- Coma, J. (1996). *Los vikingos-Scarface*. Barcelona: Libros Dirigido.
- Cousins, M. (Guionista y director). (2011). The 1930s. The Great American Movie Genres and the Brilliance of European Film (Temporada 1, Episodio 4) [Capítulo de serie de televisión]. En J. Archer (Productor), *The Story of Film: An Odyssey*. Glasgow: Hopscotch Films.
- Crafton, D. (1999). *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Los Ángeles: University of California Press.
- Crafton, D. (1995). El público y la conversión al sonoro en Hollywood, 1923-1932. En M. Palacio y P. Santos (coords.), *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro* (pp. 37-74). Madrid: Cátedra.
- Cueto, R. (2016). El silencio del monstruo: Imágenes espectrales en el cine de terror americano de comienzos del sonoro. *Secuencias*, (33), 7-28.  
<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/6303>
- Doherty, T. (1999). *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality and Insurrection in American Cinema, 1930-1934*. Nueva York: Columbia University Press.
- Drove, A. (2001). USA: Censura, corrupción y gangsterismo. *Nickel Odeon*, (22), 82-95.
- Ebert, R. (5 de marzo, 2000). The Last Laugh. *RogerEbert.com*.  
<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-last-laugh-1924>
- Eisenstein, S., Pudovkin, V., y Aleksandrov, G. (1988). Contrapunto orquestal. En J. Romaguera y H. Alsina (eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 182-185). Buenos Aires: Corregidor.

- Fillol, S. (2019). El pliegue y el fuera de campo. Formas de representar lo irrepresentable, moldeadas por el código Hays en el cine clásico. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (28), 49-62.  
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=687>
- Fischer, L. (1977). René Clair, «Le Million», and the Coming of Sound. *Cinema Journal*, 16(2), 34-50. <https://doi.org/10.2307/1225383>
- Gomery, D. (1995). La llegada del sonido a Hollywood. En M. Palacio y P. Santos (coords.), *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro* (pp. 9-35). Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (2016). *Historia del cine*. Barcelona: Anagrama.
- Heffernan, N. (2017). Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre. *Film History*, 29(2), 32-65. <https://doi.org/10.2979/filmhistory.29.2.02>
- Heinink, J. B. (1995). Las versiones múltiples. En M. Palacio y P. Santos (coords.), *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro* (pp. 243-272). Madrid: Cátedra.
- Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Kemp, P. (2011). *Cine. Toda su historia*. Barcelona: Blume.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing Film Dialogue*. California: University of California Press.
- Loughney, P. (1999). Domitor Witnesses the First Complete Public Presentation of the «Dickson Experimental Sound Film» in the 20th Century. *Film History*, 11(4), 400-403. <https://www.jstor.org/stable/3815238>
- Maqua, J. (1995). Los resistentes a las películas sonoras. En M. Palacio y P. Santos (coords.), *Historia general del cine. Volumen VI: La transición del mudo al sonoro* (pp. 297-324). Madrid: Cátedra.
- Mason, F. (2002). *American Gangster Cinema. From Little Caesar to Pulp Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

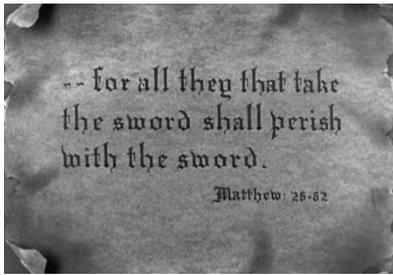
- McKee, R. (2019). *El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Mercer, J., y Shingler, M. (2004). *Melodrama. Genre, Style, Sensibility*. Nueva York: Columbia University Press.
- Montaner, A. (2013). Justicia poética. *El Cronista del Estado Social y Democrático del Derecho*, (40), 4-17. [https://www.academia.edu/5626514/Justicia\\_poetica](https://www.academia.edu/5626514/Justicia_poetica)
- Payri, B. (s. f.). *Recursos Sonoros Audiovisuales*. <https://sonido.blogs.upv.es/>
- Powrie, P., y Stilwell R. (2006). *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*. Abingdon: Routledge.
- Rafferty, T. (10 de febrero, 2012). Directing at the Speed of an Aircraft. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2012/02/12/movies/william-wellman-retrospective-at-film-forum.html>
- Rittmayer, A. (2014). Translation and Film: Slang, Dialects, Accents and Multiple Languages. *Comparative Humanities Review*, 3(1). <https://digitalcommons.bucknell.edu/chr/vol3/iss1/1>
- Rodríguez, Á. S. (2016). *Las «Sinfonías Urbanas» como imagen de la ciudad de entreguerras: Ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/42015/1/T38609.pdf>
- Romero Escrivá, R. (20-22 de octubre, 2021). *La cara oculta de la Gran Manzana. De los espectáculos de linterna mágica a la virtualización cinematográfica de la pobreza*. [Comunicación en congreso. Actas]. 13º Seminario internacional sobre los antecedentes y orígenes del cine, Girona. <https://museudelcinema.girona.cat/esp/index.php>
- Ruttmann, W. (1988). Revelación del mundo audible. En J. Romaguera y H. Alsina (coords.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 191-192). Buenos Aires: Corregidor.
- Sánchez Varela, L. (2019). *La fotografía como arma documental: Weegee, la streetphotography y su trascendencia formal y narrativa en el film noir* [Trabajo Fin de Grado, Universidad de Murcia].
- Sánchez-Noriega, J. L. (2018). *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Madrid: Alianza.

- Scorsese, M. y Wilson, M. H. (Guionistas y directores). (1995). *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Serie de television]. Londres: British Film Institute; Nueva York: Miramax.
- Shadoian, J. (2003). *Dreams and Dead Ends. The American Gangster Film*. Nueva York: Oxford University Press.
- Simsolo, N. (2007). *El cine negro*. Madrid: Alianza.
- Thompson, K. (1995). La formulación del estilo clásico, 1909-1928. En D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson (eds.), *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (pp. 171-266). Barcelona: Paidós.
- Thompson, K., y Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Thompson, K., y Bordwell, D. (2019). *Film History. An Introduction*. Nueva York: McGraw-Hill Education.
- Venturelli, R. (2012). *Historia mundial del cine I. Estados Unidos II*. Madrid: Akal.
- Villaverde, F. (2019). Ecos de violencia. Howard Hawks y el final del Código de Producción. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (28), 77-92.  
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=684>
- Warshow, R. (2007). The Gangster as a Tragic Hero. En A. Silver y J. Ursini (eds.), *Gangster Film Reader* (pp. 11-16). Nueva Jersey: Limelight.
- Zacharek, S. (2019). Ayer y hoy de Martin Scorsese. *Caimán Cuadernos de Cine*, (87), 32-35.
- Zunzunegui, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: El estado de las cosas. *Comunicar*, 15(29), 51-58. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802910>

## 6. ANEXOS

### 6.1. ANEXO 1. HAMPA DORADA: DÉCOUPAGE DE LA SECUENCIA INICIAL

(F) **1.** Intertítulo con un pasaje bíblico de San Mateo: «Todos aquellos que porten la espada, perecerán con la espada» [*for all they that take the sword shall perish with the sword*]. La música orquestal, de carácter épico, iniciada en los créditos del comienzo, finaliza. (F) **2.** GPG de dos ladrones (Joe y Rico) asaltando una gasolinera. Efectos sonoros de motor de coche, disparos y caja registradora al abrirse. Voz ininteligible de uno de los ladrones (distancia de la fuente de sonido). (F) **2.** GPG fachada de un bar de carretera. (F) **3.** PD de un reloj de pared mientras unas manos (las de Rico) mueven sus manecillas para que indique quince minutos menos. (C) **4.** PG con ligero paneo de Joe sentado en la barra y Rico acercándose. Sonidos de motor de fondo. (C) **5.** PM frontal de Rico y Joe. (C) **6.** PG como el **4.** en el que el camarero se acerca a Joe y Rico desde la izquierda del cuadro. Les pregunta qué van a tomar. (C) **7.** PM frontal como el **5** en el que Joe dice lo que van a tomar. (C) **8a.** PC de Joe y Rico de frente y el camarero de espaldas que pasa a PML de Joe y Rico (**8b**). Rico lee el periódico. (C) **9.** PD de un titular del periódico: «El hampa rinde homenaje a Diamond Pete Montana» [*Underworld pays respects to Diamond Pete Montana*]. (C) **10.** PM de Rico y Joe que recoge la reacción de Joe al titular. (C) **11.** PMC en ángulo de 45 grados de Rico hablando de lo mucho que admira a Pete Montana. (C) **12.** PMC de 45 grados de Joe preguntando a Rico si es así cómo quiere ser. **13.** PM como **5** y **7** de la respuesta de Rico. (C) **14.** PC de Joe, Rico (de frente) y el camarero (de espaldas) similar en posición de cámara al **8b** en el que el camarero sirve la comanda. Se perciben los sonidos de los platos contactando con la barra. (C) **15.** El camarero se marcha en PG similar al **4** y **6**. Oímos sus pasos. (C) **16.** PML como el **8b** en el que Rico come y Joe habla sobre que el dinero está en la gran ciudad. (C) **17.** Su discurso continúa en PMC (como el **12**) hasta que dice que se va a retirar del hampa. (C) **18.** En ese punto pasamos a PMC (como **11**) en que oímos a Joe fuera de campo y vemos la cara de extrañeza de Rico. En el mismo encuadre, Rico le responde negativamente. (C) **19.** PMC (como **12** y **17**) de la réplica de Joe. **20.** Volvemos a PMC de Rico (como **11** y **18**) en que dice su famoso «¡Ser alguien!» [*Be somebody!*]. (C) **21.** PM (como **5** y **7**) en que Joe anima a Rico en sus intenciones megalómanas y este último marca el nuevo destino del dúo protagonista: el este. (FN). **Duración:** 3' 29".



1



2



3



4



5



6



7



8a



8b



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21

## 6.2. ANEXO 2. HAMPA DORADA: DÉCOUPAGE DEL CLÍMAX DEL ACTO I

(C) **1.** PG, *travelling* de seguimiento a Joe Massara caminando por el comedor del Bronze Peacock. Sonido denso de aglomeración en baja definición. (C) **2.** PG, *travelling* de seguimiento, similar al **1.** Sigue el estruendo festivo. (C) **3.** PG frontal a Joe Massara, un cliente y un camarero. El sonido ambiental baja levemente cuando Joe y el camarero hablan. (C) **4.** PD de reloj de pared. (F) **5.** PD de la puerta del local abriéndose y las piernas de los ladrones entrando. No escuchamos su entrada. (F) **6.** PG de la barra, con los ladrones (Rico, Otero y compañía) y los personajes del **3.** Se escucha un frasco caerse (F) **7.** PMC de Rico apuntando. (F) **8.** PG desde la barra hacia la puerta. Contraplano de **3** y **5.** (F) **9.** PG similar a **5.** Otero lanza un saco al barman. (F) **10.** PM lateral de Tony Passa en el coche. (F) **11.** PG de dos ladrones apuntando en el vestíbulo del local. (F) **12.** PM del barman metiendo el dinero en el saco que le dio Otero. (F) **13.** PE de Rico con dos sacos de dinero. Corre hacia la cámara. (F) **14.** PC de cliente y Joe con las manos arriba. Otero coge el dinero del barman por el tercio izquierdo del plano. (F) **15.** PA de agente McClure saliendo del comedor hacia el vestíbulo. (F) **16.** PG hacia la puerta de entrada, frontal a Rico y con escolto de McClure. (C) **17.** PA similar a **13.** (C) **18.** PMC de Rico similar a **6.** «No se muevan» [*Stay where you are, all of you*], dice Rico. (C) **19.** PG como el **14.** (F) **20.** PA como **13** y **15.** Rico dispara desde fuera de campo a McClure, que cae frontalmente y es seguido con un paneo vertical por la cámara. Oímos el disparo, un grito femenino y una llamada de auxilio. (F) **21.** PD similar al **5**, pero ahora con los ladrones marchándose. (F) **22.** PM de Joe Massara consternado. Al margen de los momentos puntuales que hemos señalado, la banda sonora está dominada por un sonido apenas figurativo. (F). **Duración:** 1' 31".



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22

### 6.3. ANEXO 3. *EL ENEMIGO PÚBLICO: DÉCOUPAGE DE LA ESCENA INICIAL*

(F) **1.** Intertítulo que ubica la acción en 1909. (FN) (F) **2.** GPG de la ciudad hiperpoblada y desarrollada. Se escucha la vida en la metrópolis: sirenas, campanas, coches... (F) **3.** GPG calles de la ciudad, desde otra posición y un ángulo más picado. Mismos sonidos urbanos del **2.** (F) **4.** GPG de la ciudad, donde destaca la presencia de numerosos vehículos. (F) **5.** GPG de una granja intensiva que pana hacia la derecha. (F) **6.** PD de una bocina que parece de un tranvía o tren, acompañado por su efecto sonoro. (F) **7.** GPG de una zona industrial, en la que una serie de gente pasea por las vías del ferrocarril. De fondo el sonido continuado de una bocina. (F) **8.** GPG de un vecindario por el que pasean unos niños. El sonido del **7** continúa también en este plano. (F) **9.** PD de una barra de bar donde sirven cerveza. Voces ininteligibles de clientes y camareros mezcladas con el ruido de la acción de servir la cerveza. (F) **10a.** *Travelling* que comienza en PG donde un carruaje transporta barriles de cerveza. Pasa a **10b**, donde se disciernen las calles de la ciudad en PG y se sigue parcialmente la trayectoria de un ciudadano. De este, cambiamos a **10c** que narra la caminata (de nuevo parcial) de un señor que traslada unos cubos (quizás llenos de cerveza) que desaparece, y cambiamos a **10d**: PG estático de la puerta de una taberna, que finaliza dando paso a **10e**, PG que sigue el paso de una banda de música a favor del ejército norteamericano. Este seguimiento finaliza y da paso al **10f**, que en PG (estático) se centra en dos jóvenes (más adelante sabremos que son Matt Doyle y Tom Powers) Hasta ese momento, el sonido era de extensión dilatada. Ahora, el volumen general se reduce para favorecer la inteligibilidad de los diálogos. (C) **11.** PM de los chicos; uno de ellos bebe cerveza de un cubo. (C) **12.** PE de los jóvenes; a la derecha, dos niñas entran en plano. (C) **13.** PM similar al **12**, Tom deja de beber cuando estas dos chicas los saludan. (C) **14.** PG frontal de los cuatro niños; Matt flirtea con una de las chicas. (C) **15.** PM de Tom, que le dice a Matt que tienen que trabajar. (C) **16.** PE de los cuatro jóvenes; las dos chicas se van y Matt recibe un portazo. Se marchan. (FN). **Duración:** 2' 27".



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10a



10b



10c



10d



10e



10f



11



12



13



14



15



16

#### 6.4. ANEXO 4. *EL ENEMIGO PÚBLICO: DÉCOUPAGE DEL CLÍMAX DEL ACTO III*

(F) **1.** PML de un gánster al otro lado de una cristalera de Western Chemical Company, sede de la banda rival de Tom Powers. De fondo, el sonido de la lluvia intensa, que acompañará la escena de principio a fin. (F) **2.** PML de Tom Powers bajo la lluvia observando la sede rival. (C) **3.** GPG donde se percibe la llegada de los gánsteres rivales y a Tom observando la situación. (C) **4.** PM de Tom Powers observando escondido tras una escalera. (C) **5.** PG de los gánsteres rivales entrando al edificio de Western Chemical Company. (C) **6.** PM, similar a **4** y **2**. (C) **7.** PG similar a **5**. (C) **8.** PM similar a **4**, **2** y **6**, en el que Tom se incorpora. (C) **9.** PG similar a **5** y **7**. (C) **10.** PP de Tom, tras una farola y con la mirada desafiante. (C) **11.** *Travelling* de retroceso en PA de Tom dirigiéndose a atacar a los gánsteres rivales. Al final del plano, la cámara se frena y Tom parece atravesarla. (C) **12.** GPG que muestra a Tom entrando al edificio de sus rivales. La cámara no sigue a Tom, sino que se mantiene en el exterior. El sonido acusmático de las balas y los gritos agónicos de los asaltados revelan que Tom ha perpetrado un ataque. En el mismo plano, Tom sale malherido. (C) **13.** PA lateral de Tom saliendo malherido. (C) **14.** GPG similar a **12**. (C) **15.** PE de Tom en el que tira las armas, prueba del crimen, hacia la cristalera de sus rivales. (C) **16.** PE de Tom caminando malherido y cayendo contra la acera a causa de su grave estado. (C) **17.** PA que continúa la trayectoria de Tom hasta que finalmente cae diciendo «No soy tan fuerte» [I ain't so tough]». (C) **18.** PE similar a **16** que muestra a Tom contra el suelo, acompañado de un *travelling* de retroceso final. De fondo, el sonido de un silbato del que no se sabe su origen. (FN). **Duración:** 2' 13".



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

## 6.5. ANEXO 5. GLOSARIO DE TÉRMINOS SONOROS (\*)

**Acusmático:** Momento de escucha en el que se oye el sonido sin ver la causa o fuente de la que proviene. Cuando la causa de ese sonido *acusmático* es revelada, se dice que el sonido ha sido *desacusmatizado* (Chion, 2018, p. 252).

**Anempática/o —música o ruido—:** Música o sonido intradieгético que se opone a una situación de drama elevado a través de un sentido de alegría o indiferencia. Por ejemplo, una canción romántica puesta sobre un tocadiscos en el momento de un asesinato (Chion, 2018, p. 252).

**Dieгético —sonido—** Sonido de cualquier tipo, cuya fuente procede, de forma natural, del mundo en el que se desarrolla la historia (Bordwell y Thompson, 1995, p. 307).

**Empática —música—:** Música cuyo sentido es similar al de la acción al que acompaña (Chion, 2018, p. 256)

**Extradieгético —sonido— o no dieгético** Sonido cuya fuente sonora no forma parte del mundo en el que se desarrolla la historia. La música impostada (banda sonora) que se utiliza para enfatizar acciones es un ejemplo claro de *sonido extradieгético* (Bordwell y Thompson, 1995, p. 307).

**Extensión sonora:** Espacio concreto de amplitud variable referente al ambiente sonoro que evocan los sonidos alrededor del campo visual de la película. La *extensión nula* hace referencia a los momentos en que la escucha se limita a lo percibido por un personaje determinado; la *extensión dilatada* alude a los fragmentos en los que se escucha más allá del círculo cercano de los personajes: la circulación de una calle colindante, el ruido del viento, las sirenas... (Chion, 2018, p. 102).

**Leit motiv:** Tema musical recurrente en el transcurso de la película, que se asocia a un personaje, un momento o un objeto (Barbosa y Dizon, 2020, pp. 93-94).

**Palabra emanación (o voz emanación):** Fragmentos del diálogo que no contribuyen a hacer avanzar el filme, ni marcan la puesta en escena visual. Se trataría de las voces que componen el fondo sonoro o los ambientes del espacio de la escena. Es habitual que no se entienda lo expresado por la *palabra emanación* (Chion, 2018, p. 259).

**Palabra teatro (o voz teatro):** Es el caso más común en el uso de la voz. Aquí, el diálogo funciona dramática, psicológica, informativa y afectivamente. Se percibe como procedente de seres humanos, de forma orgánica, y no tiene poder sobre el transcurso de las imágenes. Asimismo, es

inteligible en su totalidad para el espectador. Condiciona sobremanera la puesta en escena cinematográfica (Chion, 2018, p. 168).

**Punto de escucha:** Punto del espacio desde donde el espectador oye el sonido (punto de escucha objetivo), o personaje a través de cuyos oídos se percibe el sonido (punto de escucha subjetivo) (Chion, 2018, p. 261).

**Punto de sincronización:** Momento de encuentro sincrónico entre sonido e imagen, donde el efecto de sincronía es sensiblemente marcado y acentuado. Puede ser visualizado, cuando es mostrado por la película, o evitado, cuando uno de los dos elementos, sonido o imagen, es *escondido*. Un ejemplo claro: en los momentos de asesinato solo oímos el sonido de la bala, pero no observamos el disparo (Chion, 2018, p. 261).

**Sonido blanco:** Sonido de intensidad similar en todas las frecuencias, que durante los primeros años del sonoro compuso el fondo auditivo de las películas como consecuencia de la ausencia de tecnologías de supresión de ruido en la grabación cinematográfica (Cueto, 2011, p. 9).

**Sonido fonográfico (*Sound-on-disc*):** Sistema sonoro cinematográfico que consiste en el registro sobre discos, fonógrafos o gramófonos, independientemente de la banda de imagen, y que requería un proceso posterior de sincronización mecánica con el celuloide para su proyección. El Vitaphone, de Warner Bros, es un ejemplo de sonido fonográfico (Sánchez-Noriega, 2018, p. 204).

**Sonido fotográfico u óptico (*Sound-on-movie*):** Sistema sonoro cinematográfico que se basa en la transformación de la señal sonora en eléctrica, y posteriormente en luminosa para ser grabada en el celuloide, junto a las imágenes. La ventaja fundamental respecto al *sound-on-disc* es la presencia en un mismo soporte de imágenes y sonidos, lo que automatiza su sincronización (Sánchez-Noriega, 2018, p. 205).

**Sonido territorio:** Sinónimo de sonido ambiente, es decir, aquel sonido que envuelve la escena y compone los espacios, y que no suscita la visualización de su fuente sonora (Chion, 2018, p. 252).

**Vococentrismo:** Proceso por el que, en un magma sonoro complejo, la voz humana, de forma natural, se convierte en el centro de atención respecto al resto de sonidos. El cine puede acentuar o limitar esta circunstancia a partir de la puesta en escena. El cine clásico tendió a subrayarla (Chion, 2018, p. 22).

