

The Enforcer (Sin conciencia, 1951). Cicle Raoul Walsh

Xavier Jiménez

Resulta complicat situar Raoul Walsh dins la història del cinema. Un director que treballa entre l'any 1914 i l'any 1964 i que s'aproxima a la majoria de gèneres amb una coherència i un maneig dels codis amb la suficiència que va demostrar al llarg de la seva carrera esdevé una figura eterna, una d'aquestes trajectòries clàssiques que l'espectador pot córrer el perill de perdre'n la pista, a causa, en part, d'aquesta cronologia que el dilueix en un procés tan ampli al llarg del temps.

La filmografia de Walsh és recordada per una sèrie de títols essencials, que es troben relacionats amb modes de l'època en qüestió, o que són claus per al desenvolupament de determinats gèneres i corrents cinematogràfics. Es va apropar al cinema negre i policíac —encara aquesta divisió s'estava forjant, fet que s'assoliria a partir del 1940— amb *The Roaring Twenties (Els turbulents anys vint, 1939)*, un dels films modèlics pel que fa a les històries de gàngsters pròpies dels anys trenta; amb *Objective Burma! (Objectiu Birmània, 1945)* va contribuir a la línia patriòtica del cinema americà encetada arran de la Segona Guerra Mundial; la comèdia, un gènere entroncat directament amb el Hollywood daurat, va ser traslladada per Walsh a la pantalla amb *Gentleman Jim (1942)*, una història de boxa protagonitzada per un dels seus actors fetitxe —l'altre era Humphrey Bogart—, l'australità Errol Flynn.

Amb *High Sierra (L'últim refugi, 1941)* i *White Heat (Al roig viu, 1949)*, ambdues filmades a la dècada dels quaranta, va entrar a formar part d'una sèrie de directors encisats per l'atractiu del *film noir* i va rodar dues de la seves obres més reconegudes, que conserven la característica de la lluita entre la llei i el delictes, personificada en la policia i el personatge protagonista —per norma general, el que podem considerar com a *dolent*—, però amb evidents diferències quant al tractament, per exemple entre els personatges de *Cody Jarret* de James Cagney i la creació de *Roy Earle* que en fa Humphrey Bogart.

I encara altres exemples més, amb *Distant Drums (Tambores lejanos, 1951)* i *The World in His Arms (El mundo en sus manos, 1952)*, on deixava, a mode de tancament, els epílegs de dos dels seus gèneres predilectes: el western i el cinema d'aventures.

Es pot comprovar d'una manera ràpida la capacitat de Walsh per infiltrar-se en qualsevol terreny, on va demostrar el mestissatge i l'experimentació que practicava; i possiblement aquesta no-especialització en cap gènere en concret —encara que el western és el que més treballarà al llarg de la seva filmografia— ha provocat en part l'oblit en comparació a altres directors coetanis, pioners com King Vidor, Cecil B. DeMille o el mateix D. W. Griffith, o altres encara amb més celebres, com John Ford

o Howard Hawks, amb els quals l'obra de Raoul Walsh podria comparar-se en un sentit global —capacitat tècnica i narrativa.

Igualment, el pes de no gaudir d'un èxit absolut de públic i que, en general, la crítica en consideri la filmografia a un nivell alt, el pas del temps l'ha rellevat a un escaló per davall dels mites abans exposats.

A dins de la carrera de Raoul Walsh ens trobem amb una quantitat considerable de produccions de sèrie B, un mode de fer cinema que va sorgir per la crisi econòmica provocada durant el conflicte de la Segona Guerra Mundial. La pel·lícula que ens ocupa és un paradigma d'aquest corrent i du per títol *The Enforcer (Sin conciencia, 1951)*.

El primer que destaca d'aquest títol és la no-acreditació com a director de Raoul Walsh. El projecte va ser començat per Bretaigne Windust, un destacat realitzador de televisió dels anys cinquanta, però va ser abandonat als pocs dies de rodatge;² llavors va ser reprès per Walsh, que acabava d'aconseguir un dels majors èxits gràcies a *White heat (Al roig viu, 1949)* i que, precisament, un any abans ja havia rodat un altre film sense comparèixer als títols de crèdit, *Montana (1950)*.³ Per ampliar aquest apartat, Quim Casas presenta un recopilatori sobre aquesta faceta del nostre protagonista al recent llibre *Raoul Walsh*,⁴ on explica la participació del director, no tan sols en projectes determinats pel que fa a substitucions, sinó també com a ajudant de direcció al càrrec de segones unitats.

Com a posició dins del cinema negre, *The Enforcer* es troba emmarcada en la trajectòria del que podríem anomenar la tercera via, que començaria aproximadament a partir del 1950; aquesta tercera via significaria la gran darrera aportació del període clàssic del *film noir*.

Després que John Huston i *The Maltese Falcon (El falcó maltès)* varen establir els primers components a començament de 1940, a través d'unes històries de detectius i trames complexes; posteriorment varen arribar les adaptacions d'autors com James M. Cain o Raymond Chandler i la configuració de les característiques essencials del gènere: la figura de la *femme fatale*, la dualitat dels personatges, la manipulació psicològica i tot el relacionat amb la posada en escena (jocs d'ombres, aspecte fosc procedent en gran part de l'expressionisme alemany, veu en *off*, realisme cru...).

Per finalitzar aquest recorregut, la tendència iniciada a partir del 1950 és el retrat d'aquests personatges, però des del bàndol de la llei i la justícia que, davant la impossibilitat de atrapar l'enemic, deambulen entre el fil estret que separa la il·legalitat del que no ho és i assimilar aquest fet —en determinats films— com una qüestió personal que provoca una pressió afegida a la història.

Es podria considerar *The Enforcer* la primera pel·lícula que recrea part de la història real del sindicat del crim, el conegut com a *Murder Inc.*, sobrenom instaurat per la premsa de l'època per referir-se a un grup organitzat del crim nord-americà que va funcionar entre els anys vint i quaranta. Va ser una història adaptada pel guionista Martin Rackin,⁵ que repetiria amb Walsh a *Distant Drums (Tambores lejanos, 1951)*.

Pel que fa a la narrativa del film, *The Enforcer* és una pel·lícula que creix des del primer minut de la projecció. La presentació dels personatges és un dels punts forts, amb un Humphrey Bogart extraordinari en la composició d'ajudant del fiscal. Per un moment, es crea un mapa humà on tots els personatges guarden una importància rellevant per a cada moment on són presents, una informació que va *in crescendo* a mesura que avança el relat.

El protagonisme simbòlic recau en una lluita entre tots dos personatges, en una confrontació entre la societat representada per Bogart i el personatge antagònic, el mafiós Everett. Com a exemples d'aquest període, títols com *Where the Sidewalk Ends (Al borde del peligro, Otto Preminger; 1950)*; *The Phenix City Story (El imperio del terror, Phil Karlson; 1955)*; *The Big Combo (Agent especial, Joseph H. Lewis; 1955)*, o el paradigma d'aquest plantejament, *Touch of Evil (Sed de mal, Orson Welles; 1956)*, destaquen per aquesta representació d'un combat mescla d'integritat i obsessió i la delinqüència.

François Guerif, al llibre clàssic *El cine negro americano*, parla d'aquesta etapa com una tradició del documental policial:

[...] presentar els investigadors com a homes rectes, incorruptibles i valerosos... és en general un documental edificant a la glòria de la policia.⁶

I sense cap mena de dubte, *The Enforcer (Sin conciencia)*, està composta de tots aquests detalls.

El talent de Walsh com a artesà cinematogràfic és present al llarg del relat. El film es pot considerar tècnicament modern i innovador i gran part de la força radica en el muntatge i desenvolupament narratiu. L'element del *flashback*, un recurs potenciat pel cinema negre des de la seva aparició, es troba present durant tota la pel·lícula, ja que aquesta funciona a través d'un que fa les funcions d'índex i que està acompanyat amb la inclusió d'altres flashbacks, que van explicant diferents moments i capítols de la trama i que bàsicament recuperen els intents de Humphrey Bogart per detenir un *capo* de la màfia, Albert Mendoza (Everett Sloane); llavors, la mort d'un confessor, Joseph Rico (Ted de Corsia), precipitarà tota una cursa contra el temps, constituïda mitjançant records ambientats en el passat dels personatges, que recrearan la història de com s'ha arribat a aquest punt i les interrelacions personals que mantenen, un component essencial de força expressiva que ja hem assenyalat anteriorment.

Com a llenguatge cinematogràfic destacable, hi ha dos moments claus, i ambdós recreen la violència extrema del grup de mafiosos: un és el de la navalla

d'afaitar, que Walsh filma de manera brillant, on elideix del camp visual el personatge i mostra en un pla de detall l'eina d'execució, la qual cosa provoca a l'espectador un sentiment d'angúnia i misteri. L'altre moment és la recuperació al fons d'un riu d'una quantitat de sabates, on es comunica a l'espectador els crims comesos per la banda de Mendoza i on eren depositats després de l'execució.

No és casualitat, però, que Walsh mostri dues morts d'un mode explícit al film, a diferència d'aquest dos darrers exemples. Aquestes fan referència al temps present de la història, ja que no estan emplaçades en cap *flashback*: succeeixen a la presentació —durant el pròleg, de vint minuts de durada— i al desenllaç —els darrers deu minuts del film— i funcionen com el punt de partida, amb la mort del confessor, i el tancament de la trama, quan Bogart acaba amb el darrer intent de l'organització de salvar de la presó el cap.

Al darrer llibre publicat sobre la figura de Raoul Walsh, al qual ja hem fet esment abans,⁷ es comenta en nombroses ocasions la pregunta de si Walsh

pot ser considerat un autor —a l'estil Hitchcock, John Ford o Howard Hawks— o si simplement és un artesà del cinema amb un evident talent per a la direcció. D'una manera molt encertada, Hilarío J. Rodríguez recollia en l'escrit unes antigues paraules del crític Andrew Sarris, autor del llibre clàssic sobre crítica cinematogràfica *The American Cinema. Directors and Directions 1929-1968*, publicat al 1968, on apostava per una creació similar a la política del autors de *Cahiers du Cinéma*, però des d'un vessant dels crítics; allà definia l'obra de Raoul Walsh amb l'afirmació següent a mode de comparació:

[...] si els herois de John Ford se sustenten en la tradició i els herois de Howard Hawks en la professionalitat, els de Walsh no se sustenten en una altra cosa que en el seu desig d'aventures. Mentre que els herois de Ford saben el que fan, encara que no sàpiguen com fer-ho, els herois de Hawks saben el com, però no en saben el perquè; als herois de Walsh, no obstant això, els interessa més saber el que fan abans de saber per què o com ho fan.

Hi ha cosa segura i que es pot afirmar sense cap tipus de possibilitat d'equivocar-se: Raoul Walsh va ser un gran director de cinema, un pioner en el concepte de creació i en la forma de concebre i desenvolupar una història. ■

Notes

(1) Amb *Me, Gangster (1928)*, Walsh ja s'havia apropiat a un primer tractament del futur *film noir*, en els alhors del seu naixement, conjuntament amb Josef Von Sternberg i *Underworld (La ley del hampa, 1927)* o *Little Caesar (Hampa dorada, 1930)*.

(2) Heredero, Carlos F.; Santamarina, Antonio. *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona: Paidós, 1998, pàg. 97.

(3) Als números 38 (pàg. 30-35) i 39 (pàg. 34-40) de la revista *Dirigido por...*, editats el novembre i desembre de l'any 1976, encara es desconeixia aquesta dada i, a l'antologia feta pel crític José María Latorre, no apareixia el títol de *The Enforcer (1951)* ni el de *Montana (1950)*, encara que, com hem presentat al principi, ja al 1976 el títol concedit a aquest estudi sobre la figura de Raoul Walsh era *El gran olvidado*.

(4) Latorre, José María. *Raoul Walsh*. Sant Sebastià: Donostia Kultura, 2008, pàg. 121-126.

(5) A *Dirigido por...* núm. 179, abril de 1990, pàg. 16.

(6) Guerif, François. *El cine negro americano*. Barcelona, RBA, 1986, pàg. 139.

(7) Vegeu nota número 4.

