

EL GANGSTER COMO HEROE TRAGICO

Robert Warshow

América, como organización social y política, está comprometida con una manera alegre de ver la vida. No podría ser de otra manera. El sentido de la tragedia es un lujo de sociedades aristocráticas, en las que no se concibe que el destino del individuo tenga alguna importancia política directa y legítima, al estar determinado por un orden o destino moral fijado y suprapolítico, es decir, no cuestionable. Las sociedades modernas igualitarias, sin embargo, sean democráticas o autoritarias en sus formas políticas, se basan en la pretensión de estar haciendo más feliz la vida. La función declarada del estado moderno, por lo menos en sus últimos términos, es, no sólo regular las relaciones sociales, sino además, determinar la calidad y las posibilidades de la vida humana en general. La felicidad se convierte, por tanto, en la principal clave política —en cierto sentido la única clave política— y por esa razón no puede nunca ser tratada como tal en absoluto. Que un americano o un ruso sea infeliz, implica una cierta reprobación de sus sociedad, y de ahí, por una lógica cuya necesidad todos podemos reconocer, ser feliz se convierte en una obligación de ciudadanía. Si las autoridades lo encontraran necesario, el ciudadano podría ser obligado a hacer demostración de su alegría en ocasiones importantes, igual que podría ser reclutado para el ejército en tiempo de guerra.

Naturalmente esta responsabilidad cívica descansa con más fuerza en los órganos de la cultura de masas. Al ciudadano individual aun se le podría permitir su infelicidad privada mientras no tomara significación política, estando determinado el alcance de esta tolerancia por la amplitud del área de vida privada que la sociedad pueda asimilar. Pero cada producto de la cultura de masas es un acto público y debe conformarse a las nociones acep-

tadas del bien público. Nadie cuestiona seriamente el principio de que la función de la cultura de masas es mantener la moral pública, y ciertamente nadie en la masa de audiencia pone objeciones a que su moral sea mantenida ¹. Al mismo tiempo, cuando la condición normal del ciudadano es un estado de ansiedad, la euforia se extiende sobre nuestra cultura como la amplia sonrisa de un idiota. En términos de actitudes ante la vida hay muy poca diferencia entre una película «feliz» como *Good News*, que ignora la muerte y el sufrimiento, y una película «triste» como *A Tree Grows in Brooklyn*, que utiliza la muerte y el sacrificio como anécdotas al servicio de un más alto optimismo.

No obstante, cualquiera que sea su efectividad como fuente de consuelo y medio de presión para mantener actitudes sociales «positivas», este optimismo no satisface en el fondo a nadie, ni siquiera a los que estarían más desorientados sin su apoyo. Incluso dentro del área de la cultura de masas hay siempre una corriente de oposición, que trata de expresar por cualquier medio a su alcance, ese sentido de desesperación e inevitable fracaso que el propio optimismo ayuda a crear. La mayoría de las veces esta oposición está confinada en formas rudimentarias o semi-literarias: en el populismo y el periodismo, por ejemplo, o en ciertas formas de entusiasmo religioso. Cuando se introduce en el terreno del arte tiende a disfrazarse o se atenúa, en una forma inespecífica de expresión como el jazz, en el nihilismo básicamente inofensivo de los Hermanos Marx, en la tendencia continuamente reafirmada de desesperanza que a menudo parece ser el verdadero significado del serial radiofónico. El cine de gangsters es destacable porque satisface la necesidad del disfraz (aunque no lo suficientemente como para evitar que asome cierto malestar) sin exigir ninguna distorsión seria. Desde sus comienzos ha sido una versión consistente y sorprendentemente completa del sentido moderno de la tragedia ².

En principio, el cine de gangsters es simplemente un ejemplo de la constante tendencia del cine de crear patrones dramáticos

¹ En su testimonio ante el Comité de Actividades Antiamericanas, Leila Rogers dijo que la película **None But the Lonely Heart** era antiamericana porque era pesimista. Como muchas otras cosas dichas durante la desafortunada investigación de Hollywood, esta afirmación era, a la vez, estúpida y reveladora. Inmediatamente se sabe de qué estaba hablando la señora Rogers; simplemente había sido lo bastante insensible como para llevar su filisteísmo hasta sus últimas consecuencias.

² De tanto en tanto se han realizado esfuerzos para conformar el cine de gangsters al optimismo reinante y a la edificación social de nuestra cultura; **Kiss of Death** es un ejemplo reciente. Estos esfuerzos suelen ser infructuosos. Aunque las razones de su falta de éxito son interesantes en sí mismas no puedo discutir-las aquí.

fijos que puedan ser repetidos indefinidamente con una expectativa razonable de ganancias. Una película de gansters sigue a otra como un musical o un Western siguen a otros. Pero su rigidez no se opone necesariamente a los requerimientos del arte. Han tenido éxito en el pasado géneros artísticos que desarrollaron tal cantidad de convenciones específicas y detalladas como para hacer intercambiables ejemplos individuales del género. Esto es cierto, por ejemplo, de la tragedia isabelina de venganza y de la comedia de la Restauración.

Para un género, tener éxito significa que sus convenciones se han impuesto a la conciencia general y han llegado a ser el vehículo aceptado de un conjunto dado de actitudes y de un efecto estético particular. Uno se dirige a un ejemplo singular del género con una expectación muy definida, y la originalidad es bienvenida sólo en la medida en que intensifique la experiencia esperada sin alterarla en lo fundamental. Más aún, la relación entre las convenciones que crea tal género y la experiencia real de su audiencia o los hechos reales en cualquier situación que pretenda describir tiene sólo una importancia relativa y no determina su fuerza estética. El género apela a la experiencia de lo real de su audiencia sólo en último término; de forma mucho más inmediata apela a la experiencia previa del propio género, crea su propio campo de referencia.

De ahí que la importancia del cine de gangsters y la naturaleza e intensidad de su impacto emocional y estético no pueda medirse en términos del lugar que ocupa el gangster o de la importancia del problema del crimen en la vida americana. Esos aficionados europeos que creen que hay un gangster en cada esquina de Nueva York están ciertamente equivocados, pero los defensores de la cara «positiva» de la cultura americana lo están igualmente si piensan que es relevante señalar que la mayoría de los americanos no han visto nunca un gangster. Lo que importa es que la experiencia del gangster *como experiencia estética* es común a todos los americanos. No hay prácticamente nada que seamos capaces de entender mejor, a lo que podamos reaccionar con más presteza o con inteligencia más viva. El Western, aunque su popularidad parece no haber disminuido, para la mayoría de nosotros no es más que el folklore del pasado, familiar e inteligible sólo porque ha sido repetido tan a menudo. El cine de gangsters nos es mucho más cercano. De un modo que no podemos determinar fácilmente o de buen grado, el gangster habla por nosotros, al expresar la parte de la psique americana que rechaza las cualidades y demandas de la vida moderna, que rechaza el propio «americanismo».

El gangster es el hombre de la ciudad, con el lenguaje y el conocimiento de la ciudad, con sus peculiares y deshonestas artes, y su terrible desafiarse y soportar su vida en las manos como un cartel, como un garrote. Para cualquier otro, existe al menos la posibilidad teórica de otro mundo —en esa cultura americana más feliz que el gangster niega, la ciudad no existe realmente; hay sólo un pueblo más habitado y con luz más brillante—, pero para el gangster sólo existe la ciudad y debe habitarla para personificarla; no la ciudad real, sino esa ciudad peligrosa y triste de la imaginación, que es mucho más importante, que es el mundo moderno. Y el gangster —aunque haya gangsters reales— es primeramente una criatura de la imaginación. La ciudad real, podría decirse, produce sólo criminales; la imaginaria produce el gangster. El es lo que queremos ser y lo que nos tememos que podríamos llegar a ser.

Arrojado a la masa, sin educación y sin ventajas, sólo con esas ambiguas artes que el resto de nosotros —la gente real de la ciudad real— sólo podemos aspirar a tener, el gangster es obligado a actuar a su manera, hacer su vida e imponérsela a otros. Normalmente cuando nos encontramos ante el gangster, él ya ha hecho su elección, o ya la han hecho por él. No importa qué elección, no se nos permite preguntar si en un momento dado podría haber elegido ser algo diferente de lo que es.

La actividad del gangster es, de hecho, una forma de empresa racional, que involucra buenos fines y varias técnicas para alcanzarlos. Pero esta racionalidad no suele ser más que un vago telón de fondo; sabemos, quizá, que el gangster vende licores o que maneja un negocio sucio de lotería clandestina; a menudo, incluso, se nos da menos información. De este modo su actividad se convierte en una suerte de criminalidad pura, perjudica a la gente. Ciertamente, nuestra respuesta al cine de gangsters, es muy consistente y universalmente una respuesta al sadismo; obtenemos la doble satisfacción de participar de forma vicaria en el sadismo del gangster y de ver como se vuelve contra el propio gangster.

Pero a otro nivel, la calidad de la brutalidad irracional y la calidad de la empresa racional se tornan una. Puesto que no vemos los aspectos racionales y rutinarios de la conducta del gangster, la práctica de la brutalidad —la calidad de la criminalidad pura— se convierte en la totalidad de su carrera. Al mismo tiempo somos conscientes de que el significado completo de su carrera es un viaje al éxito. La película típica de gangsters presenta un continuo progreso ascendente y una caída muy precipitada. Por tanto, la brutalidad en sí misma se convierte a la vez en un

medio para el éxito y el contenido del éxito, que es definido en sus líneas más generales, no como satisfacción o ganancia específica, sino simplemente como la posibilidad ilimitada de agresión. (Del mismo modo las versiones cinematográficas del hombre de negocios tienden a hacer parecer que alcanza el éxito hablando y sosteniendo conferencias por teléfono, y que el éxito es hablar por teléfono y mantener conferencias.)

Desde este punto de vista, el contacto inicial entre la película y la audiencia es una concepción compartida de la vida humana, este hombre es un ser con posibilidades de éxito o de fracaso. Este principio también pertenece a la ciudad, uno debe emerger de la masa o de otro modo no es nada. Sobre esta base se establece la necesidad de acción, y avanza por un camino inalterable al punto donde el gangster cae muerto, y así el principio se modifica: sólo hay una posibilidad, el fracaso. El significado total de la ciudad son el anonimato y la muerte.

En la primera escena de *Scarface*, se nos muestra a un hombre con éxito, lo sabemos porque acaba de dar una fiesta de grandes proporciones y porque le llaman Big Loui. Por alguna monstruosa falta de cuidado se permite estar solo durante algunos momentos. Comprendemos inmediatamente que alguien va a matarlo. Ninguna convención del cine de gangsters está más fuertemente establecida que ésta: es peligroso estar solo. Pero las mismas condiciones del éxito hacen imposible no estar solo, porque el éxito es siempre el establecimiento de una pre-eminencia *individual* que debe ser impuesta a los demás, en quienes se despierta el odio. El gangster es un fuera de la ley. Su vida entera es un esfuerzo por afirmarse como individuo, por salirse de la masa, y siempre muere *porque* es un individuo. La bala final le desploma, hace de él, después de todo, fracaso. «Madre de Dios», dice moribundo Little Caesar, «¿es éste el fin de Rico?» hablando de sí mismo por tanto en tercera persona, porque lo que ha sido hundido no es el *hombre* indiferenciado, sino el individuo con nombre, el éxito. Incluso para él mismo, se trata de una criatura de la imaginación. (T. S. Eliot ha señalado que un número de héroes trágicos de Shakespeare poseen esa habilidad de mirarse dramáticamente; su verdadera identidad, lo que se destruye cuando ellos mueren, es algo fuera de ellos mismos, no un hombre, sino un estilo de vida, un tipo de significado.)

En el fondo, el gangster está predestinado porque está obligado a triunfar, no porque los medios que emplee sean ilegales. En los más profundos legisladores de la conciencia moderna, *todo* medio es ilegal, cada intento de éxito es un acto de agresión, que

le deja a uno sólo y culpable entre enemigos. Se es *castigado* por el éxito. Este es nuestro inadmisibile dilema: el fracaso es una especie de muerte y el éxito es malvado y peligroso, es —al cabo— imposible. El efecto del cine de gangsters es encarnar este dilema en la persona del gangster, y resolverlo con su muerte. El dilema se resuelve porque es *su* muerte, no la nuestra. Nosotros estamos a salvo, por el momento, podemos conformarnos con nuestro fracaso, podemos elegir fracasar.

(Trad. Francisca Pérez Carreño)