



Edward G. Robinson, *Little Caesar*, 1931

# L'AMBIGÜITAT TRÀGICA DEL GÀNGSTER. DELS MODELS CLÀSSICS AL CINEMA CONTEMPORANI

JOSEP PELFORT

## EL PREU D'UN GLOP DE CERVESA

«*The real city produces only criminals; the imaginary city produces the gangster*».<sup>1</sup> Amb aquestes paraules, Robert Warshow dibuixa amb lucidesa els contorns d'una de les figures més poderoses i fecundes de l'imaginari nord-americà. Arran del cinema clàssic de Hollywood, el mafiós — com el *cowboy*, per exemple — també va trobar el seu lloc dins de la mitologia cinematogràfica. Les tres obres fundacionals del gènere, *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), *El enemigo público* (William A. Wellman, 1931) i *Scarface* (Howard Hawks, 1932), van configurar, en ben poc temps, una iconografia perdurable. Les pantalles es van omplir de contrabandistes i de presidiaris, que, sovint, tot i morir, finalment, tirotejats per la policia, no deixaven de desvetllar en l'audiència un cert grau de compassió i de complicitat. De fet, no van ser pas els espectadors, que acudien massivament a les estrenes, els qui van aturar l'eclosió del gènere, sinó el Codi Hays (1934), que amb un seguit de mesures censurava i prohibia, entre d'altres coses,

el fet que «els delinqüents semblessin heroics o quedessin justificats».<sup>2</sup>

L'inici d'aquest procés es remunta a l'any 1920: la cèlebre Llei Seca va crear els *racketeers* (els contrabandistes), perquè allò que la llei prohibia, el contingut i la natura de la prohibició mateixa, afectava directament la vida quotidiana de molts ciutadans. Al capdavant, doncs, la prohibició de tota mena de begudes alcohòliques gairebé va convertir en delinqüent qualsevol ciutadà que volgués prendre una copa, o que no volgués deixar de beure'n.<sup>3</sup> Tothom que anava a un club, encara que només fos per assistir a un espectacle, afavoria la prosperitat d'un bar clandestí. Els índexs de delinqüència es van enlairar i el respecte per les lleis va caure en picat.<sup>4</sup> Paral·lelament, «les revistes i els diaris explicaven terribles històries reals sobre agents federals que ensorraven les portes de les llars americanes o mataben persones innocents sospitoses de fer contraban».<sup>5</sup> La presumpció d'innocència es podia convertir, fàcilment, en presumpció de culpabilitat.

1. Robert Warshow, «The Gangster as Tragic Hero», dins de *The immediate experience*, Cambridge: Harvard University Press, 2002/1962, p. 97-103.

2. Vegeu Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System* (Boston: Mc Graw-Hill, 1981).

3. Mick LaSalle: *Dangerous Men. Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man* (Nova York: Thomas Dunne Books, 2002, p. 46).

4. *Ibid.*, p. 47.

5. *Ibid.*, p. 47.

Boris Karloff, *The Criminal Code*, 1931

A *The Criminal Code*, del 1931,<sup>6</sup> Howard Hawks incideix en el caràcter ambigu d'aquestes lleis. Fixem-nos en una escena que sintetitza prou bé aquest malestar social. «Dotze anys per un maleït vas de cervesa!»: en la penombra d'una cel·la esquifida, emergeix, en un magnífic primer pla, la veu poderosa i el rostre cantellut i ambigu de Ned Galloway, interpretat magistralment per Boris Karloff. En un breu monòleg, Galloway explica als seus companys de presó (i als espectadors) que, després d'haver complert vuit anys de pena i d'haver obtingut, a causa de la seva bona conducta, un permís penitenciari per sortir a l'exterior, només tenia ganes de beure un got de cervesa que li fes oblidar el regust del menjar fastigós del penal. «Només un got», insisteix Galloway. Però va ser descobert i denunciat pel capità dels guardes, Gleason (DeWitt Jennings), de manera que aquell simple glop de cervesa li va comportar el compliment total de la pena, és a dir, dotze anys més de presó. Hawks qüestionava amb cinisme el fet que tant la societat civil —i el seu immutable codi penal— com les normes que

regulaven la vida presidiària, es regien, al capdavant, per una mateixa llei primitiva i inexorable: la llei del talió, la llei de l'ull per ull. Equiparava, doncs, el codi penal i el codi criminal.<sup>7</sup> La pel·lícula va tenir un gran èxit de públic i de crítica. La ressenya de *Variety* considerava el film com «una de les millors produccions de Columbia».<sup>8</sup>

#### LA «FÀBRICA DE SOMNIS»

Els estudis nord-americans dels anys trenta reconvertien tots els aspectes de la realitat social (des de la vida quotidiana fins als racons més sòrdids) en obres artístiques que permetien als espectadors fugir durant una estona de la fam i la misèria de la Gran Depressió. En el cas de les pel·lícules de gàngsters, la «fàbrica de somnis» també va estilitzar el món de la màfia. La vida urbana del gàngster va quedar sintetitzada en unes quantes imatges llampants: els habitatges en edificis alts, els cotxes luxosos amb què arribaven i s'escapaven, les pistoles, els vestits elegants, els telèfons... Al mateix temps, no hi veïem res que tingués a veure amb la rutina diària i laboral. Un gàngster no deixa de ser un «empresari» o un «gestor», és a dir, algú que ha de tenir cura diàriament dels seus negocis. Doncs bé: aquest fet quotidià no apareixerà gairebé mai en les obres clàssiques del gènere. Per contra, i a causa, també, de la necessitat de condensar tota una biografia en el metratge d'un pel·lícula, la mort del gàngster sí que hi tindrà un paper significatiu.

Així, en el final de *Little Caesar*, el protagonista, Rico Bandello (Edward G. Robinson), abans un *capo* poderós i ara un rodamon alcoholitzat, és abatut per la policia i cau mort just a l'altra banda d'una enorme tanca publicitària que ens mostra la imatge fulgurant del seu amic Joe Massara i la seva nòvia Olga, convertits en estrelles de l'espec-

6. N'hi ha versió castellana, amb el títol de *El código penal* (1931).

7. Vegeu l'entrada *The Criminal Code* a Javier Coma: *Diccionario del cine negro* (Barcelona: Plaza y Janés, 1993).

8. *Variety*, 7-1-1931, p. 22-23.

8. *Variety*, 7-1-1931, p. 22-23.

James Cagney i Edward Woods, *The Public Enemy*, 1931Imatge de la pel·lícula *Scarface*, Howard Hawks, 1931

tacle. Les últimes paraules de Rico, expressades significativament en tercera persona, són aquestes: «Mare meva, i això és el final de Rico?». L'escena ens mostra el pla i el contraplà d'un mateix somni. Perquè, com remarca Warshow, la figura del gàngster encarna en ella mateixa l'èxit desitjat i la desgràcia inevitable; reflecteix, des de l'òptica americana, el dilema entre «allò que voldríem ser i allò en què tenim por de convertir-nos». Així, quan el gàngster troba, finalment, la mort, els espectadors experimenten, al seu costat, una mena de catarsi, a la manera de les tragèdies gregues. El mafiós, que segueix un trajecte d'ascensió i davallada, funciona com a víctima expiatòria de la societat: el cantó més fosc de l'*american dream* queda, doncs, «redimit» o «purificat», a través de la mort del gàngster.

## EL PROCÉS TRÀGIC

És interessant observar, en aquest sentit, que, en el procés tràgic, hi té un paper destacat, com

9. Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 275-278 (trad. d'Edison Simons). Vegeu, també: N. Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (edició de Robert D. Denham), Toronto: University of Toronto Press, 2006.

remarca Northrop Frye, no només allò en què el protagonista s'ha convertit sinó també allò que podria haver estat.<sup>9</sup> El cas de Macbeth és revelador: si no s'hagués deixat seduir per les profecies de les bruixes, tant ell com Lady Macbeth podrien haver gaudit de no pas pocs privilegis al llarg de la seva vida. Macbeth és apreciat i recompensat pel seu rei, Duncan, que li atorga el títol de baró de Cawdor com a premi al seu coratge en la batalla. D'una manera ben semblant a com són recompensats pels seus *capos* Tony Camonte, Tom Power o Rico, en el cas del gènere de gàngsters. Així, doncs, «allò que l'heroi tràgic podria haver estat» té una clara eficàcia dramàtica en contrast amb allò que realment fa i allò en què finalment es converteix.

També resulten molt enriquidores les precisions que N. Frye fa sobre les visions limitatives del procés tràgic. Distingeix dues formes d'acostar-se a la tragèdia (que, tot i ser il·luminadores, acaben resultant incompletes). En primer lloc, la interpretació fatalista, segons la qual la tragèdia és només la manifestació d'un destí totpoderós (anomenat Déu, els déus, el destí, l'atzar, la fortuna, la necessitat o qualsevol combinació d'aquests elements).<sup>10</sup> Sens dubte, la tragèdia ens deixa sempre la profunda impressió d'una força impersonal

10. Northrop Frye, op. cit., p. 275.

que esclafa la fragilitat de l'heroi o del personatge que s'hi enfronta. Però, en aquest punt de vista fatalista, «es confon la condició tràgica amb el procés tràgic».<sup>11</sup> El destí només es converteix en un fet extern a l'heroi després que hagi començat el procés tràgic: és a dir, s'activa com una necessitat externa o antitètica només després que s'hagi violat com a condició interna que equilibra la vida, «de la mateixa manera que la justícia és la condició interna d'un home bo però l'antagonista extern del crim».<sup>12</sup> Sense l'acció del protagonista, doncs, no es faria efectiu el destí. Quan Gilles Deleuze s'ocupa del *film noir* i de *Scarface* de Howard Hawks, en la seva anàlisi de les formes clàssiques del cinema, incideix també en la necessitat de l'esquema Situació – Acció – Situació (sintetitzat en la fórmula S-A-S). El protagonista ha d'alterar, d'alguna manera, el medi o la situació. Això passa fins i tot quan es tracta, segons les paraules de Deleuze, d'«un procés de degradació»<sup>13</sup> —com en el cas de *Macbeth* o *Scarface*—, en el qual l'acció no transforma el medi, ni l'inverteix ni l'eleva, sinó que l'empitjora o el degrada, seguint un espiral descendent, segons la fórmula S-A-S. A *Little Caesar* o *El enemigo público*, hi trobem una estructura dramàtica similar: Rico Bandello o Tom Powers, amb les seves accions, traspalsen l'ordre intern del seu medi, encara que es tracti del món mafiós. El primer, amb l'assassinat del seu *capo*; el segon, provocant l'enfrontament amb les bandes rivals. L'heroi tràgic, per tant, no pot ser només el receptor passiu d'un destí cruel.

Una segona forma d'interpretació reductiva del procés tràgic, seguint el fil de l'anàlisi de Frye, consistiria a reduir-lo a una lluita ètica entre el bé i el mal. Aquest plantejament és el que trobem precisament en les pel·lícules que podríem anomenar «melodramàtiques». Fem servir el terme no

pas en un sentit pejoratiu, sinó en el seu sentit etimològic de «fer més suau», com la música, la història, el «drama». És cert que la *hybris* (l'excés, el fet de voler anar més enllà dels límits naturals), en *Macbeth* i en els gàngsters els porta a cometre un acte que precipita la catàstrofe, l'error tràgic o *hamartia*. Però, quin seria l'error moral d'Èdip Rei? En el cas de *Little Caesar*, Edward G. Robinson firma la seva pròpia sentència precisament quan es veu vençut i és incapaç de matar el seu amic, Joe Massara. I, d'altra banda, la mort tràgica d'una víctima innocent sempre quedaria sense cap explicació moral convincent.<sup>14</sup> Ofèlia a *Hamlet* o Cordèlia a *El rei Lear* moren d'una manera tràgica que no pot ser el resultat d'un anterior «error moral». I això és també el que li passa a George Raft, a *Scarface*, que mor en mans del seu cap i amic inseparable, Paul Muni (Tony Camonte àlies *Scarface*), perquè aquest ignora que l'amor que uneix Raft i la seva germana és sincer. I la mateixa mort de Cesca, la germana de Tony Camonte, no és atribuïble a cap «error moral», sinó al simple fet d'estar a la vora del seu germà quan la policia tireja l'amagatall del gàngster.

Al capdavant, doncs, la tragèdia «sembla evitar l'antítesi entre responsabilitat moral i destí, de la mateixa manera que esquivia l'antítesi entre el bé i el mal».<sup>15</sup>

#### REELABORACIONS I RUPTURES CONTEMPORÀNIES

Si ens acostem a films més recents que han recreat esplèndidament el model tràgic del classicisme, podem recordar el tram final de la segona part d'*El Padrino* (F. Ford Coppola, 1974). Michael Corleone (Al Pacino) se submergeix, entotsolat, en un abisme de remordiment i de culpa, envoltat per les fulles mortes que el vent de la tardor fa

11. Ibid. p. 276.

12. Ibid. p. 276.

13. Gilles Deleuze (2012/1984), *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós, p. 208 (trad. d'Irene Agoff).

14. N. Frye, op. cit, p. 277.

15. N. Frye, op. cit., p. 278.

Michael Corleone (Al Pacino) *El Padrino II*, 1974*Els Soprano*, 1999-2007

giravoltar. Ha ordenat la mort, entre d'altres, del seu germà Freddo. Al cap de poc, la pel·lícula ens transporta a un moment significatiu de la seva vida, a un dinar familiar en què, en comptes de seguir el seu propi camí i allistar-se a la marina, es va veure obligat, a contrarcor, a assumir les seves responsabilitats com a cap del clan mafiós. La tercera part de la saga, *El Padrino III*, es tanca amb una altra escena tràgica, ara filmada com si fos gairebé una òpera. L'ombra d'un destí sublim no deixa, doncs, d'acompanyar, un cop més, l'agonia del mafiós.

Què passa, però, en una sèrie com *Els Soprano* (1999-2007)? Com a producció emblemàtica de la cadena HBO, la telesèrie creada per David Chase es caracteritza per dialogar amb els gèneres cinematogràfics, reinventar-los i fins i tot fer-los esclatar per dins. En aquest sentit, *Els Soprano* són la sèrie fundacional d'aquestes tendències narratives contemporànies. Encara que parteixin d'un gènere tan ben codificat, David Chase i el seu equip, sense deixar de mantenir els vincles amb la tradició, es reinventen de dalt a baix el cinema de gàngsters. En els primers vint-i-cinc minuts del capítol pilot, el marc de referències cinematogràfiques queda magníficament dibuixat. Tony Soprano (James Gandolfini) va explicant a la seva psiquiatra, la doctora Melphi (Lorraine Bracco), els diversos fronts oberts que l'assetgen en la vida

domèstica i en la vida laboral. El primer sentiment que expressa Tony Soprano és la sensació descoratjadora «d'haver arribat tard». Aquesta idea es concretarà en la imatge, original i divertidíssima, dels ànecs silvestres, que, després d'instal·lar-se temporalment a la piscina de la casa, s'enlairen i desapareixen per sempre. Les regles mítiques del passat, l'honor i la lleialtat, tant en la família com en el clan mafiós, també han fugit.

En termes cinematogràfics, ja no queda l'opció de tornar a les grans sagues de gàngsters, com *El Padrino*; d'aquí el sentiment constant de desorientació i de pèrdua. Patrice Blouin, a «Sept hourras pour les Soprano» (*Cahiers du cinéma*, juliol-agost, 2003), ho sintetitza dient que la sèrie ens explica «la història d'un home que se'n va a dormir somiant que és una estrella de cinema, i que, quan es lleva, cada matí, es troba en una *soap opera*».

Davant d'aquest desfasament, d'aquesta impossibilitat de recuperar els esquemes tràgics, *Els Soprano* adopten la ironia i l'humor com a eina per combatre la nostàlgia i revifar el gènere. En primer lloc, a diferència dels títols clàssics de gàngsters i gràcies al format televisiu, ens acostem a la gestió diària del negoci (sovint, desmanegada i intempestiva); i, també, a la intimitat, a la vida domèstica d'una família com qualsevol altra. Però fixem-nos també en alguns detalls que mostren



Un dels nostres, 1990



Casino, 1995

la connexió amb els referents cinematogràfics. Tony Soprano i els seus col·legues es distreuen mirant la primera i la segona part d'*El Padrino* (però no pas la tercera, la de la decadència). I ho fan sempre que l'aparell de DVD funcioni, és clar. En moments d'abatiment i per fer riure els altres, Silvio (Steven Van Zandt), a petició de Tony Soprano, imita el posat i les paraules solemnes d'Al Pacino en un parlament sobre el poder del destí. La tragèdia queda reconvertida en comèdia. Quan Tony Soprano explica a la doctora Melphi els problemes laborals que l'angoixen, esmenta sovint una qüestió pràctica de primer ordre: la incapacitat de Chris Moltisanti (Michael Imperioli) per substituir-lo. Moltisanti és l'hereu impossible d'un llegat que ja no existeix. En una de les escenes inicials, Chris ha quedat amb un mafiós txec a la cèlebre carnisseria, el punt de trobada de la banda. Però Moltisanti es dedica, d'amagat, al tràfic (i al consum) de drogues. Veiem, aleshores, com actua aquest candidat a successor (i endevinem quin és el seu probable futur): després d'oferir cocaïna al narcotraficant txec, li dispara diversos trets al clatell. Mentrestant, intercalant-se amb les bales mortals, la càmera ens mostra fotografies d'algunes icones del cinema negre i de gàngsters: Humphrey Bogart i Edward G. Robinson. I, en un contraplà final, els caps de porc que hi ha dins el frigorífic. Els temps han canviat.

De fet, però, Scorsese, amb pel·lícules com *Un dels nostres* (1990) i *Casino* (1995), ja havia obert el camí de desmitificació del cinema de gàngsters. A la primera, per exemple, no hi trobem pas una mort tràgica, sinó tot el contrari: Henry Hill (Ray Liotta), empès per les circumstàncies a delatar els seus companys, és, al final de la pel·lícula, un testimoni protegit que, tot mirant a càmera, diu que ara haurà de fer cua com tothom.

A la recent *The Irishman* (2019), Martin Scorsese torna a fer un pas endavant, amb aquest nova i esplèndida pel·lícula «postSoprano». Un Robert de Niro vulnerable, magnífic, interpreta el protagonista d'allò que, aparentment, són les memòries d'un mafiós de segona fila. El cinema de gàngsters com a gènere és només un marc, un context, per narrar una història amarada de nostàlgia tràgica sobre la vellesa, la solitud i el pas del temps. Una història quotidiana en què algú normal i corrent, a la vora de la mort, recorda precisament no només allò que ara és, sinó també allò que podria haver estat.

**JOSEP PELFORT GREGORI** (Igualada, 1968) és llicenciat en Filologia Catalana i ha cursat un màster en estudis de cinema contemporani. Treballa com a professor, traductor i corrector. Col·labora regularment a la revista *L'Avenç*, on escriu articles sobre cinema i sèries de televisió. Fa poc s'ha publicat la seva traducció de la primera novel·la de Chesterton, *El Napoleó de Notting Hill*.



Robert de Niro, *The Irishman*, 2019