

SCARFACE; Hawks-De Palma.

Por Miguel Ángel Pérez Gómez.

0. Introducción.

En la actualidad existen multitud de estudios sobre la reescritura de textos cinematográficos, cómo los directores utilizan las mismas temáticas una y otra vez dando pequeños giros de tuerca. Sin embargo, la reescritura no es tan actual como parece. El objeto de este trabajo es *Scarface* vista a través de los ojos de dos directores con una visión del cine completamente diferente y con una diferencia entre una cinta y otra de cincuenta años. La versión original dirigida por Howard Hawks, clásico entre los clásicos, a la vez que uno de los directores más avanzados de su época, muchos años antes de que se hablará de conceptos como la reescritura, el palimpsesto u otros términos por el estilo se empezaran a utilizar, conocida es su práctica de reutilización de escenas, frases, actores, personajes y situaciones a lo largo de su cinematografía. Hawks se atrevía, desde el principio de su obra a imitarse a sí mismo a buscarse a lo largo de todas sus películas “Hawks vuelve una y otra vez sobre personajes, escenas, situaciones o diálogos para película a película, depurarlos, pulirlos con la humilde constancia con que un carpintero cepilla una madera noble hasta dejarla perfectamente alisada.” (Martialiay, 1972:73)

Por otro lado tenemos a Brian de Palma, director del remake de *Scarface*, otro director que ha practicado la reescritura de manera intensa a lo largo de su carrera. Sin embargo, a diferencia de Hawks, al que podemos definir como un director autorreferencial, de Palma pertenece a una generación de directores que reescriben los textos clásicos de Hollywood dándoles nuevo brillo para las nuevas generaciones de espectadores. Para finalizar con la introducción tenemos la película, mejor dicho las películas. Dos películas que han sabido envejecer que se pueden seguir viendo a pesar de tener un valor de crónica contemporánea a su época y lo que es más importante que han marcado, cada una en su época, un hito para las siguientes generaciones de cineastas.

1. Metodología.

A la hora de abordar un trabajo sobre *Scarface, el terror del hampa* (1932) de Howard Hawks y su relectura llevada a cabo por Brian de Palma *Scarface, El precio del poder* (1983) hay que establecer ante todo unos parámetros para abordar el estudio de dichas obras que destacan tanto por sus similitudes a la hora de abordar la historia como por las diferencias que las hacen obras particulares de cada uno de los autores. La base del trabajo será tomar como referencia la película de Howard Hawks, a través de la cual obtendremos los elementos necesarios para abordar dicha investigación comparativa.

La metodología utilizada para este trabajo será: primero y ante todo habrá que marcar un contexto histórico y referencial del film de Hawks ya que esta cinta, a parte de sus valores estéticos, tiene un gran valor como crónica de la historia de los EEUU, esta pauta se repetirá con la cinta de de Palma, como se verá más adelante el valor de realizar un contexto histórico tiene su importancia ya que ambas cintas han estado sesgadas por la censura que cada momento regulaba la industria norteamericana. En segundo lugar se realizara un contexto genérico, en este caso del cine negro y de cómo este ha evolucionado desde 1932 a 1983, ya que ambas películas han supuesto un hito, cada una en su época, dentro del género y de cómo cada una recoge ciertas tendencias y aspectos cinematográficos la hora de abordar el cine de gangsters, que en la actualidad ha pasado a ser, casi por completo, un cine dedicado a la épica del narcotraficante. Ambos contextos se realizaran ajustándolo al periodo de cada una de las películas, es decir de cómo cada uno de los dos films es influido por lo que le precede.

Estos dos primeros bloques del trabajo se realizaran para introducir lo que es el tercer bloque del estudio y que es el grueso del trabajo. Esta tercera parte consiste en un análisis comparativo del discurso cinematográfico para evaluar en que incide cada director a la hora de representar un mismo texto cinematográfico. Para ello en primer lugar se expondrán las diferencias entre *Scarface* de Hawks y el resto de sus obras estableciendo un marco comparativo en lo que supone la película más *subversiva*, en un sentido discursivo, de su carrera. No solo eso sino que incluye elementos estilísticos, figuras como la de la familia que no aparecerá con mucha frecuencia en su obra, incluso trabajar con actores que ninguno de ellos es una estrella consagrada que tal y como veremos más adelante si que hará de manera continuada, etc. Este análisis comparativo dará lugar al segundo punto del análisis comparativo, establecer las características que

hacen únicas a este film con respecto a la obra de Hawks y que nos dará las pistas para abordar el análisis de la reescritura de Brian de Palma sobre el mismo texto, ya que este será la base del análisis comparativo. Si por el lado de Hawks se hará una comparación con el resto de su obra que nos permitirá observar la excepcionalidad de su *Scarface*, con Brian de Palma se hará todo lo contrario, se establecerán puntos de conexión entre su remake de *Scarface* con: *Los Intocables de Eliot Ness (The Untouchables, 1987)* y *Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)*. El motivo de utilizar estas dos películas se trata de que ambas son films de gangsters, la primera como homenaje directo a la estética del género en los años treinta basándose en personajes reales, y la segunda por ser una vuelta de tuerca de su *Scarface* con el mismo actor protagonista, Al Pacino, y unos personajes que recuerdan a versión de la película de Hawks. Como complemento a este análisis comparativo se realizará un *decoupage* de secuencias clave de ambos films y que ayudarán a ver lo que el estilo de cada director puede aportar a la hora de narrar una misma historia y en este caso en concreto una secuencia narrativa. Este último aspecto de la investigación consiste no solo en mostrar imágenes parecidas de ambas películas sino en mostrar las diferentes soluciones que aportan cada uno de los directores a la hora de resolver escenas similares. Todo ello para poder observar la forma en que cada director utiliza los elementos discursivos a la hora de resolver escenas similares y cómo influye el contexto, tanto cinematográfico como el extracinematográfico en cada uno de los relatos.

2. Contexto histórico.

Para realizar el contexto histórico perteneciente al film de Hawks tenemos que remontarnos a 1919 trece años antes del estreno de la película. El motivo por el que es este año el elegido se debe a que es la fecha de entrada en vigor de la ley Volstead, más conocida como la “ley seca”, esta prohibía “el consumo, venta y distribución de bebidas que contengan más de un 0,5 por cien de alcohol” (Fernández Heredero y Santamarina, 1996:34). Esta norma fue rechazada por gran parte de la sociedad norteamericana, dicho rechazo tuvo varias consecuencias entre las más relevantes de tipo político y social.

En el aspecto político la aplicación de dicha ley provocó que el partido demócrata perdiera las elecciones de 1920 a favor del partido republicano representado por el candidato Warren G. Harding. El gobierno de Harding, a pesar de las buenas intenciones de este dio lugar a un país regido por la corrupción institucionalizada a todos los niveles. Debido a este escándalo Harding fallece y sube al poder Coolidge, mucho más conservador que su predecesor, provocó entre otras cosas que asociaciones como el Ku Klux Klan resurgieran con mucha fuerza, esta aplicación de valores morales escondía la lucha contra la inmigración y las minorías étnicas; “se autoproclamaron cruzados contra la perversión, el vicio y la amoralidad de la bebida, de la falta de religiosidad y de la nueva moda, todos ellos elementos progresistas y reflejos de un evidente cambio” (Rojo, 2005:26).

Inmersos en esta ola de neoconservadurismo casi victoriana los sectores dedicados a la creación audiovisual y literaria sufrieron la aplicación de códigos de censura, el más conocido de ellos el Código Hays¹, destinado a la industria cinematográfica, que empieza su aplicación en 1922. Dicho código tiene su origen en el texto del mismo autor titulado *Don't and Be Careful*, que luego tomaría la forma que en la actualidad conocemos como el Código Hays de mano del padre Lord y Martin Quigley.

El Código Hays lejos de ser una medida externa impuesta a los productores y distribuidores cinematográficos se trata de una medida interna para intentar evitar el control de la industria por el gobierno federal, “la propia industria estableció una

¹ Dicho código recibe el apellido del director general de correos de la época Harding, William H. Hays, que más tarde se convertiría en el primer presidente del Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA).

rigurosa normativa para regular los contenidos y la forma de sus productos” (Pavés, 2003:253), pero con esta normativa no solo intentaban salvarse del control por parte del gobierno, también buscaban el favor de un público que empezaba a mirar con malos ojos a la industria hollywoodiense y concretamente a los escándalos que la rodeaban pero por otro lado también debido a “los problemas derivados de la aparición de los diálogos, que ampliaron considerablemente los límites expresivos del medio cinematográfico tras la introducción de la nueva tecnología del sonoro a finales de la década de los años 20” (Pavés, 2003:255).

El texto en cuestión trataba de once cuestiones que no debían aparecer en las películas de los integrantes de la asociación y de otras veintiséis cuestiones con las que los productores debían de tener mucho cuidado. Otro aspecto que recogía el texto era la responsabilidad que los productores tenían frente a los espectadores que llenaban las salas de cine. Había una serie de “patrones morales que debían de ser tenidos en cuenta, especialmente en aquellos aspectos relacionados con la descripción del crimen, la violencia y el sexo...también regulaba el tratamiento que debía darse en los filmes a otras materias potencialmente conflictivas como podían ser la religión, los sentimientos nacionales, blasfemia, obscenidad, vulgaridad y la crueldad con los animales” (Pavés, 2003: 258). Sin embargo, existía una fórmula para mostrar actos inmorales o criminales llamada de los valores morales compensatorios, esta consistía en poder mostrar algo inmoral a cambio de mostrar algo que lo contrarreste por completo, ya sea castigando a los delincuentes a través de la reinserción moral de estos en la sociedad.

Junto con este tipo de normativas de cariz moral, Coolidge respaldó a la industria norteamericana y promulgó una serie de normas a favor de esta; lo que llevó a la economía del país al conocido crack del 29. Los años precedentes al hundimiento de la bolsa neoyorquina fueron los de mayor bonanza de la sociedad económica, estos pertenecen a los de la creación de la radio comercial, la de una gran difusión de periódicos, el auge de la industria automovilística, etc. , sin embargo el “*crack del 29*” tambaleó los pilares de la industria y de la economía norteamericanas y sumergió al país entero en una recesión que duraría más de tres años, y en una crisis industrial, cultural y psicológica que abarcaría casi una década” (Rojo, 2005:29).

Tal situación provocó que los demócratas volvieran a la Casa Blanca de manos de Franklin D. Roosevelt el cual promulgó el final de la “ley seca” y llevo a cabo el *New Deal* con el que salvo el sistema capitalista norteamericano.

La consecuencia social más inmediata tras la aplicación de la ley Volstead es la aparición del gangster tal y como la conocemos hoy en día; dicho elemento se configura a través de una retroalimentación entre la realidad y la ficción, es una época en la que “el reino del gangsterismo vampiriza la nación entera: el enriquecimiento espectacular de los tenores del crimen termina por amenazar la economía nacional” (Guerif, 1988:32). Con la ley seca aparecen dos figuras claves dentro de la mafia: los *racketters* y los *bootleggers*. Los primeros son aquellas personas que se dedican a negocios ilegales a los segundos son aquellas personas que se dedican o dedicaban a la elaboración de bebidas alcohólicas con alambiques caseros. De todas formas la figura del bandido no es nueva en la cultura popular norteamericana, los pertenecientes a la mafia recogen el testigo de los atracadores y asalta diligencias que poblaron el oeste o las bandas de inmigrantes que luchaban por hacerse con el control de las calles tal y como nos muestra Martin Scorsese en su película *Gangs of New York* (2002). Sin embargo, sí que surge en esta situación la figura del gran gangster, en este caso encarnada en la figura de Alphonse Gabriel Capone, más conocido como “Al” Capone que inspiraría films² como el dirigido por Howard Hawks y que años más tarde Robert de Niro interpretaría en la película de Robert de Palma *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*, 1987). “Al” Capone forma parte de la mitología americana del éxito que tanto por el momento en que se vive como por la relevancia que toma en novelas y el cine “encuentra terreno abonado sobre el que fertilizarse y los supuestos triunfadores gozan en estos años veinte, de una popularidad y de una admiración que ocultan las contradicciones de una sociedad cuyas diferencias internas se acrecientan cada día que pasa” (Fernández Heredero y Santamarina, 1996:33), y que adopta cada vez unos matices grises en los que la diferencia entre el bien y el mal se diluye poco a poco.

² Otras películas que retomarían la vida del famoso mafioso son: *Al Capone* (*Al Capone*, 1959) de Richard Wilson, *La matanza del día de San Valentín* (*The St. Valentine's Day Massacre*, 1967) de Roger Corman, *Capone* (*Capone*, 1975) de Steven Carver o *El precio del poder* (*Scarface*, 1983) de Brian de Palma.

3. Contexto genérico.

Hacer un contexto genérico de las dos películas que centran esta investigación es hacer del cine negro, y para ello será necesario remontarse a los orígenes de este un cine que tiene sus orígenes en la novela negra que tanta importancia tuvo durante el periodo comprendido entre la década de los veinte y cuarenta del siglo XX. Pero para encontrar los orígenes de la novela negra hay que remontarse hasta el siglo XVIII y más concretamente en Inglaterra lugar donde nace la novela gótica. El hecho de considerar este tipo de novelas como antecedente del cine negro se debe a que “la novela ‘gótica’ privilegia un terreno ‘negro’ del imaginario...evoca el disfrute equívoco del horror y del espanto a través de escenas de tortura, de asesinatos y de angustias solitarias, restituye su importancia primordial a la experiencia que el hombre obtiene de la violencia, de la crueldad y de la muerte” (Guerif, 1988: 12). A esto hay que sumarle la novela policíaca y detectivesca que tiene lugar en Europa y en Estados Unidos a lo largo del siglo XIX.

Sin embargo el aspecto que más influye en la configuración de la novela negra tal y como la conocemos hoy día es la realidad, la contemporaneidad de estas novelas con los tiempos que reflejan hace que estas novelas se torne negra poco a poco, es decir: pesimista, tenebrista, un lugar donde los colores se empiezan a difuminar: “la novela negra no se contentaba con ser el mero relato de una acción. Testimoniaba una sociedad; y la función de este testimonio era perturbar” (Guerif, 1988: 13).

Si hay que señalar un responsable de la difusión de la novela negra son los *Pulp Magazines*. Unas revistas impresas con papel de pésima calidad y con un precio que rondaba entre los quince y veinticinco centavos, su época de mayor expansión fueron los años veinte y treinta, existían decenas de estas publicaciones que cubrían una temática extensa y se caracterizaban por ofrecer “un panorama inconmensurable de placeres sencillos, directos y baratos, al alcance de cualquiera que supiera leer...perseguidos ocasionalmente por la censura, considerados inmorales y sucios” (Palacios, 2005:17). De entre todos los *Pulp Magazines* destaca dentro de la serie negra es el *Black Mask*, este aparece en 1919, sin embargo no es hasta 1923 que consolida la fórmula que le haría popular. La importancia de esta publicación se debe a la plantilla de escritores que consiguió reunir, por ella pasaron: Dashiell Hammet, Carroll John Daly, Raoul Whitfield o Lester Dent entre otros. Los relatos publicados en esta revista reflejan la sociedad del momento, se trata de una:

Radiografía en gris de una civilización que confía aun en la existencia de un supuesto orden racionalizador, de un sentido intrínseco y preestablecido en el seno de la propia realidad, la novela policíaca virará hacia tonalidades negras cuando de lo que se trate sea de reflejar, por el camino de la representación y de la interrogación a lo real, el clima moral de las sociedades capitalistas desarrolladas y, en concreto de la más evolucionada de todas ellas en el momento en el que el género surge: la sociedad norteamericana de los años veinte, dominada en aspectos significativos por el crimen, la corrupción y el afán de poder. (Fernández Heredero y Santamarina, 1996: 41).

En definitiva la novela negra representa “la ambivalencia, la crueldad y la inseguridad que caracterizan tal civilización” (Guerif, 1988:17).

Dentro de este periodo fundacional de la novela negra que va desde 1925 a 1930 podemos encontrar una primera gran división que divide las novelas en dos grandes grupos: *hard boiled* y *crook stories*. Las novelas pertenecientes al primer grupo hace referencia a la dureza del personaje protagonista, sin embargo el segundo grupo de relatos pertenece al de historias de gangsters. A la hora de esbozar las características Fernández Heredero y Santamarina lo hacen por oposición a uno de los precedentes de la novela negra: la novela policíaca. Así:

El racionalismo optimista del relato policial se sustituye de este modo, por el pesimismo radical del género negro; el crimen de salón, por la violencia callejera; el relato lineal, por la narración fragmentada; las luces del raciocinio metódico y meticuloso, por las sombras de la realidad; y el héroe estereotipado, por seres de carne y hueso con las mismas contradicciones que el hombre de la calle. El nuevo género nace, por su propia esencia constitutiva, por las raíces que hunde en la realidad y por los modos con los que se expresa, con vocación de popularidad (Fernández Heredero y Santamarina, 1996: 41).

Más adelante los mismos autores apuntan tres grandes rasgos definitorios propios de la novela negra:

1. la descripción conductista, behaviorista, de los caracteres de los personajes, que haciendo hincapié en los comportamientos de éstos mostraba sus entresijos a través de sus acciones y de su manera de actuar
2. diálogos: secos, cortantes, incisivos, con unos términos y un lenguaje extraídos del argot callejero

3. narración fragmentada, no lineal con saltos espaciales y temporales (Fernández Heredero y Santamarina, 1996:49)

Debido a la popularidad de la novela negra y de su precedente policiaco, esta se convirtió en un fenómeno transmedial: piezas teatrales, musicales de Broadway, seriales radiofónicos o cómics. Sin embargo, el material de ficción no era el único con el que trabajaban los autores de estas obras, la realidad a través de los titulares de los periódicos se convirtió en un material perfecto para estos escritores:

La dinámica delictiva de la calles primero, el filtro informativo de la prensa después, la ficcionalización dramática del teatro más adelante y la estilización narrativa de la novela en paralelo aparecen, así, como las fuentes más claras que van a nutrir al cine de gangsters cuando éste se empeña en rescatar para la pantalla el eco del manantial original (Fernández Heredero y Santamarina, 1996: 46).

Precisamente aparece el cine en este punto como el gran amalgamador de historias y en el caso del cine negro se acentúa más esta tendencia ya que necesita de todas las fuentes mencionadas anteriormente para configurar su discurso. Adopta la casi totalidad de características del discurso narrativo de la novela negra y la adapta a la pantalla.

Fernández Heredero y Santamarina apuntan a cuatro grandes subgéneros dentro del negro, en función de su protagonista principal, que son:

- “Cine de gangsters”, considerado como el género fundacional de cine negro que abarca la década de los 30 y del que se hablará más adelante.
- “Cine policial” con dos corrientes principales: “apología de los agentes de la ley o bien muestra el lado oscuro de estos” por ejemplo: *Brigada Suicida (T-Men, 1947)* de Anthony Mann.
- “cine de detectives” que “coincide con el apogeo del cine negro, se confunde a veces con éste en sentido estricto” por ejemplo: *El Halcón Maltés (The Maltese Falcon, 1941)* de John Huston o *Historia de un detective (Murder, my sweet, 1944)* de Edward Dmytryk.
- “cine criminal” (Fernández Heredero y Santamarina, 1996:82) con películas como: *El cartero siempre llama dos veces (The postman always ring twice, 1946)* de Tay Garnett o *Atraco Perfecto (The killing, 1956)* de Stanley Kubrick.

El cine de gangster se ha dejado para el final para profundizar un poco más en él y continuar con el análisis de *Scarface*. Según Fernández Heredero y Santamarina la configuración genérica del cine de gangsters tiene lugar entre octubre de 1930 y enero de 1931, periodo durante el cual se estrena una serie de cintas entre las que se encuentran *The Doorway to Hell* (1930) de Archie L. Mayo y *Hampa Dorada* (*Little Caesar*, 1931) de Mervyn LeRoy que definen el género con "una línea narrativa centrada en presentar la ascensión social y posterior caída de este personaje" (Fernández Heredero y Santamarina, 1996: 84). En ese periodo fue Warner Brothers la que apostó fuerte por el género con tres de los títulos más relevantes del cine de gangsters norteamericano, dos de las cuales han sido las mencionadas anteriormente a la que hay que sumarle *The public enemy* (1931) de William A. Wellman. Estas películas no solo proporcionarían las bases del género sino que también pondrían en primer plano a actores como Edgard G. Robinson y James Cagney dos de las caras más conocidas del cine de mafiosos.

A pesar de ser estos los primeros grandes films de gangsters no son los primeros, para ello hay que remontarse a la década de los 20 para ver algunos de los títulos iniciáticos como son: *La ley del Hampa* (*Underworld*, 1927) de Josef Von Sternberg, en la que colaboró Howard Hawks, *La redada* (*The Dragnet*, 1928) del mismo Sternberg o *La horda* (*The Racket*, 1928) de Lewis Milestone. La historia del ascenso y caída de un gangster no fue el único tema a tratar dentro de este tipo de films, existieron una serie de subgéneros que siguieron abordando el tema desde diferentes perspectivas, Fernández Heredero y Santamarina apuntan diversos subgéneros contemporáneos unos a otros como son: el cine penitenciario, de denuncia social, un ciclo llamado de sociología del gangsterismo, etc.

4. Howard Hawks y Scarface (1932).

Visto lo visto hasta el momento podría parecer que la película de Howard Hawks es una película de gangsters más de esa época, sin embargo no es así Felix Martialay apunta:

todos sus films son novedad genérica. Desde *Scarface* a *Tierra de Faraones*, pasando por cualquiera de sus obras, suponen, en su momento, una evidente creación del género. Un arranque de una nueva dimensión. Un quiebro en la rutina de los seguidores de éxitos

ajenos en un intento de recoger los rebotes de las novedades de repercusión en taquilla. Sus películas o han sido el arranque de una dimensión inédita dentro de cada género, o punto final, auténtico broche de oro, sintetizando en profundidad toda una corriente que se había desviado de su origen o se había encenegado con impurezas ajenas al cine. Principio o fin en clave lógica y en esencias cinematográficas. (Martialay, 1972: 70).

A eso hay que añadirle que Hawks es un director que vuelve una y otra vez sobre los mismos textos y los mismos géneros, sin embargo con el caso del cine negro, en comparación con su aportación a otros géneros cinematográficos es escasa:

- *La ley del hampa* (*Underworld*, 1927) de Josef von Sternberg. Intervino en la producción y de manera puntual en el guión.
- *El código penal* (*The criminal code*, 1931) como director, enmarcada en el género carcelario.
- *Scarface, El terror del hampa* (*Scarface, Shame of a nation*, 1932) como director
- Y su última aportación como director al género *El sueño eterno* (*The big sleep*, 1946), protagonizada por Humphrey Bogart y Lauren Bacall.

En el apartado de contexto genérico se ha expuesto la fórmula del género negro en todas sus vertientes como una mezcla de fuentes para obtener un relato final. En el caso de *Scarface* estamos ante un ejemplo práctico de esta forma de hacer cine, la película bebe de tres fuentes diferentes: la ficción, la película parte de una novela homónima de Armitage Trail (seudónimo de Maurice Coons) y se pueden intuir también elementos de *Macbeth*, la historia ya que la relación entre Tony Camonte y su hermana es similar a la de Cesar y Lucrecia Borgia, y para finalizar la tercera fuente de inspiración es la vida real, en este caso en concreto “Al” Capone y la situación provocada por la ley seca. Por otro lado tenemos un cuarto elemento que lejos de inspirar a los autores del relato la sesga, se trata de la aplicación del Código Hays.

Pero hay que ir por partes, como se ha comentado anteriormente la realidad juega una baza muy importante en la configuración de los relatos de gánsters dándole el valor de crónica por lo inmediato del relato en cuanto al momento en que vive en el caso de *Scarface* no solo los elementos de la realidad mencionados anteriormente existen otras

situaciones reflejadas en la película que le dan un valor casi histórico a la película, entre estos elementos tenemos: la ejecución de Big Jim Colosimo, un ataque de el clan O'Bannon a "Al" Capone, la masacre del día de San Valentín, etc.

En cuanto a las fuentes de ficción, en este caso la fuente principal de la historia, tenemos el libro de Armitage Trail adaptado por Ben Hecht³. Pero existen diferencias sustanciales entre la novela y su adaptación. El texto de Trail narra las aventuras de dos hermanos hijos de inmigrantes italianos, en la novela el personaje de Camonte desaparece tras la primera guerra mundial, tras finalizar este se labra una carrera como criminal mientras que su hermano se ha hecho un policía de renombre, pero desconoce a qué se dedica su hermano, al final el policía dará caza a su hermano delincuente, el autor "señala la educación como la causa determinante de la delincuencia" (Rojo, 2005:157). Por otro lado se puede ligar el ascenso y caída de Tony Camonte a *Macbeth*.

Sin embargo una de las influencias que más se dejan notar en la película son los ajustes realizados por la censura de manos de la oficina Hays. En aquel momento ciertos sectores de los espectadores cinematográficos vinculados a las ligas de la decencia centraban sus protestas en dos tipos de películas que tenían gran éxito entre el público en general. Por un lado las películas de gangsters con títulos como los mencionados anteriormente y por otro lado las películas cuyas protagonistas eran mujeres mantenidas. En *Scarface* nos encontramos con ambos elementos a los que hay que sumarle la violencia a raudales que puebla el metraje de la cinta.

La aplicación del Código Hays⁴ influyo en varios aspectos:

- El aviso inicial del film. Advirtiendo de los peligros de llevar una vida como delincuente es una llamada de atención tanto a las autoridades como a los propios espectadores.
- El agregado al título de la película: *The Shame of a Nation (La vergüenza de una nación)*.
- La imagen degradada del gangster y por el contrario la buena imagen de las fuerzas del orden. Uno de los aspectos en los que el código Hays se

³ Periodista de profesión, con lo cual se cierra el círculo ficción/realidad en la configuración de este texto cinematográfico.

⁴ Como se ha comentado anteriormente lo que se buscaba con la aplicación del código era evitar la degradación moral del espectador y la exaltación de la violencia y valores amorales.

mostraba más tajante es en la representación de los gangster en ningún momento se les podía mostrar como personas normales ni con sentimientos.

- Final alternativo añadido. Tony Camonte no muere en el tiroteo se le juzga y es colgado en la horca⁵, llevando a las pantallas el mensaje de que el crimen paga. En otro final propuesto por la censura Camonte se desmoronaba en un montón de estiércol que había en la calle.
- Planos impuestos por la censura: escenas del alcalde, discurso contra el director del periódico por glorificar a los mafiosos o el discurso del jefe de policía denigrando a los gangsters de la época en comparación con los bandidos del far-west. Todas estas escenas fueron grabadas en un plano fijo en contraposición al resto del film que se caracteriza por el movimiento.

A pesar de todas estas características comunes de *Scarface* con el resto de sus contemporáneas de género, el aspecto más remarcable de la cinta es la excepcionalidad de la aplicación de los recursos narrativos con respecto al resto de la obra de su autor. Existen cinco características que hacen única a esta película con respecto al resto de la obra de Hawks y son: la realización, la fotografía, la simbología utilizada a lo largo del film, el tratamiento de personajes y por último la utilización de la mujer.

En cuanto a la realización nos encontramos con el primer rasgo diferencial, la película se caracteriza por el movimiento de cámara mientras que en el resto de su obra podemos apreciar que "son pocos los movimientos que ejecutaba, prefería los planos fijos, aquellos en los que el movimiento procedía de los personajes, si acaso recurría al recurso de corregir los encuadres y a mantener a los personajes en campo" (Perales, 2004:139) mientras que *Scarface* se caracteriza por el "perpetuo movimiento" (Casas, 1998:126). Dicho movimiento va ligado a la utilización de la violencia de manera que la cámara se "erige en motor de decisiones y sentimientos" (Casas, 1998:127) de manera que en este caso como en el resto de ocasiones en que el director utiliza el movimiento de cámara este lo hace con "un gran sentido narrativo y con una enorme precisión,

⁵ Estas escenas fueron filmadas sin la presencia de Paul Muni, actor que interpreto a Camonte, ya que se tuvieron que filmar tras el rodaje del film a petición de la comisión, por lo que se tuvo que hacer en primera persona. No todas las copias de la película llevaron este final moralizante.

siempre en función de los acontecimientos o para transmitir ideas conceptuales” (Perales, 2004:139). Es lo que Guerif denomina “dinámica de la muerte directa” y que en la película protagonizada por Tony Camonte se hace patente a lo largo del metraje. Casas apunta algunos casos más sobre la importancia del movimiento en el film:

- “el movimiento de cámara que subraya la hegemonía de un punto de vista, el del protagonista.”
- “La rapidez con la que se mueve Camonte y como lo expresa Hawks”. La sensación de movimiento continuo es la del personaje que acompañado de la cámara nos ayudará a adentrarnos en la acción. “El travelling sistematiza el frenesí del protagonista”.
- “las manifestaciones de violencia empiezan siempre en movimiento” (Casas, 1998: 127-129)

La utilización del fuera de campo ligada a la violencia encadenada, como es el caso de la muerte de Gaffney vemos como caen los bolos y queda uno tambaleándose que acaba por caer al sonar una ráfaga de metralleta, enseguida entendemos que Gaffney ha muerto y no se nos muestra. Por otro lado la escena que Camonte y Rinaldo recorren los bares para obligarles a comprar a Lovo. En la primera ocasión vemos la secuencia entera desde la entrada a la salida de los mafiosos, la segunda vemos la acción a punto de finalizar y en último lugar tan solo vemos como entran a un bar y empiezan a disparar todo desde el exterior.

Es decir que mientras que Hawks huye a lo largo de su carrera de la “planificación vistosa y sofisticada” (Perales, 2004:138) utilizando un “estilo visual utilitarista” (Perales, 2004:143) en *Scarface* se decanta por todo lo contrario, por llevar los recursos escenográficos y de cámara a su máxima expresión, sin olvidarnos de la fotografía.

La fotografía es el segundo de los elementos distintivos de esta película, son de clara inspiración expresionista. “La iluminación es de gran importancia en *Scarface*, el juego de luces y sombras es fundamental para resolver alguno de los momentos más dramáticos” (Perales, 2004:149), los claroscuros de la sociedad norteamericana del momento se trasladan a la pantalla a través de una fotografía tenebrosa que no augura nada bueno para los seres que pueblan ese universo. Casas pone atención en los efectos

luminosos, más en concreto en la escena final en la que Camonte es acribillado mientras es seguido por unos focos “la luz irrumpiendo en un mundo abocado a las tinieblas” (Casas, 1998:130).

Seguimos con el elemento más significativo de la película de Hawks, se trata de la utilización de elementos simbólicos, nos encontramos que “el mundo de los objetos, siempre presente en la obra de Hawks, también se convierte en una de las herramientas más utilizadas para crear metáforas visuales” (Perales, 2004:89). En el caso de *Scarface* está omnipresente la X⁶ como la que Tony Camonte tiene en su cara, y cada vez que aparezca esta morirá alguien. Dicha X, en referencia a la cicatriz de la cara de Tony Camonte⁷, aparece en los lugares más insospechados, en un hospital como la sombra de la ventana, en plena calle indicando el local del enterrador, la puerta de la casa donde vive Rinaldo. La aparición de una X es una premonición de muerte.

A pesar que la X aparece continuamente no es el único elemento simbólico que aparece en la película:

- Al empezar la película, la primera víctima de Camonte aparece con vida con una corona en su cabeza tras la ejecución de este la corona desaparece.
- El cartel luminoso de *The World is Yours* que indica el *leit motiv* de Tony Camonte.
- El plano de las hojas del calendario cayendo a ritmo de una ráfaga de metrallera. Que nos indica que la violencia va a ir en aumento.
- La inseguridad de Lovo manifestada a través de su obsesión de cerrar la puerta con llave.

⁶ La utilización de la X como heraldo de la muerte se debe a la utilización por parte de la prensa para marcar el lugar donde aparecía los cadáveres de las refriegan entre mafiosos. En Guerif.

⁷ Camonte sería bajo esta simbología considerado como heraldo de la muerte.

Todo esto implica un refinamiento del director a la hora de utilizar los elementos discursivos al servicio del relato. También supone en gran medida de un modo de jugar con elementos no explícitos para intentar evitar a la censura.



Esta secuencia de imágenes pertenece a la secuencia de apertura de la película, en esta podemos detectar los tres elementos comentados por el momento que diferencian esta película con el resto de la obra del director. En primer lugar se trata de un plano-secuencia de tres minutos y medio, todo un alarde para aquel momento. Dicho

movimiento de cámara va desde la farola que abre la secuencia hasta la imagen del mafioso muerto en el suelo. En segundo lugar podemos apreciar la importancia de la fotografía a la hora de crear ambientes y de crear situaciones, pasamos de una sala de fiestas iluminadas a una zona dominada por las sombras en la que aparece Camonte. Y en tercer lugar podemos apreciar la primera X de la película que nos marca la muerte del mafioso, y un segundo símbolo el personaje que muere lleva en un principio lo que parece una corona sobre su cabeza tras ser asesinado a sido “destronado”.

El penúltimo elemento diferenciador con la obra de Hawks es el tratamiento de personajes; “Hawks se jactaba de ver a los gangsters no como los hombres duros y aguerridos que se nos muestran en multitud de películas, sino como niños inmaduros y rebeldes” (Rojo, 2005:159) de ahí que Hawks reconociese en “diferentes ocasiones que el film era esencialmente una comedia” (Perales, 2004:38). Se mantienen alguna de las pautas de los personajes arquetípicos de Hawks por ejemplo el profesionalismo del personaje principal. Perales apunta por las dignificación de los personajes a través de su profesión (Perales, 2004:109) en el caso que nos ocupa será todo lo contrario es la profesión del protagonista lo que le hace indigno a ojos del espectador, a ello hay que sumarle la intervención del Código Hays que impedía mostrar la cara humana de los gangsters y personajes de la misma calaña. Otro aspecto que mantiene para con el resto de su obra es la del personaje cómico secundario como es el caso del actor Walter Brennan que interpreto varios personajes con ese cariz, en *Scarface* parece iniciar ese discurso con el personaje de Angelo interpretado por Vince Barnett, el cual carece de todo tipo de conocimiento para ser secretario sin embargo lo es lo que provoca alguna que otra situación cómica.

A pesar de estas similitudes hay ciertos aspectos que se alejan del personaje arquetípico de Hawks; por lo general los personajes protagonistas e Hawks son personajes reflexivos los cuales han sufrido un proceso de maduración: piensan y actúan, sin embargo Tony Camonte actúa por impulsos, no reflexionan ninguna de sus acciones, y eso es lo que le lleva a actuar como lo hace. Por lo tanto Camonte es la antítesis del héroe ético que suele poblar las películas de Hawks, respecto a ello Martialay apunta que “el impulso primero del héroe es fundamentalmente ético. Y los films, auténticos apólogos morales” (1972:97). Esto implica una reflexión moral antes de actuar, reflexión de la que carece Camonte.

Esto nos lleva a la concepción del héroe de Hawks, podemos tomar como referente a Tom Dunson de *Rio Rojo* (*Red River*, 1948) al que se le puede definir como un personaje “un hombre fuerte, silencioso e infalible” (Perales, 2004:52), se trata de un personaje, como se ha mencionado anteriormente, ético en el que “la dignidad es el don más valorado” (Perales, 2004:59). Con estos referentes podemos referirnos al personaje interpretado por Paul Muni como némesis del héroe Hawksiano, carente de moral, de ética o de cualquier aspecto personal que se pueda definir como virtud. Lo cual se resume en la frase del propio Camonte: “Dispara el primero, hazlo tu mismo y no pares nunca”.

Esto nos lleva a otro de los valores promulgados por Hawks a lo largo de su filmografía: la fuerza de la amistad y la camaradería entre hombres. En *Scarface* la amistad se convierte en servidumbre, Tony Camonte no tiene amigos, los que le rodean le tienen miedo y él quiere que se lo tengan, el respeto no viene ganado si no impuesta. De hecho el concepto Hawksiano del héroe reposa “en la lealtad que se autoprofesan y en la firme determinación de mantenerse fiel a ella” (Perales, 2004:64). Se podría decir que son los otros los que encumbran al héroes a través del respeto que estos sienten hacia a él. Martialay define el grupo masculino Hawksiano como:”La unión de varios hombres en grupo, estrechamente unidos por la camaradería, el aprecio por sus valores profesionales, su común afición al peligro y su inmersión en él, hacen difícil la inserción de la mujer de una forma habitual”. (Martialay, 1972:119). Como vemos esto solo sucede en parte en *Scarface*, ni existe camaradería ni amistad tan solo los une la pasión por la violencia.

En este film de Hawks aparece una figura casi inexistente a lo largo de su filmografía: la familia. En este caso cumplen una función narrativa que “incide directamente en Tony Camonte” (Perales, 2004:55). En este caso es la familia la que nos ofrece un horizonte moral para juzgar las acciones del gangster, ya que ninguno de los referentes que lo rodean nos dan las herramientas para poder hacerlo, y será esta pauta moral ofrecida por la familia compuesta por dos mujeres las que finalmente ejecutaran de manera indirecta al mafioso de origen italiano. Por otro lado el intenta formar una familia con Poppy la mujer objeto que pasa de unas manos a otras.

Llegados al tema de la mujer nos encontramos ante tres personajes femeninos que definen perfectamente “el universo de la mujer; su madre, nexo de unión con el núcleo familiar; su hermana, reflejo de los buenos y más tradicionales valores; y su novia, al fin y al cabo un mero trofeo que pasa de las manos de un hampón a otro, y que más tarde se convertiría en mujer fatal: el mecanismo más ingenioso para debilitar al personaje masculino” (Rojo, 2005:53). Otro aspecto destacable es la relación entre protagonista y mujer, que en películas como *Tener o no Tener* (*To have and have not*, 1945) en la que el personaje de Bogart a pesar de estar enamorado del personaje interpretado por Lauren Bacall, este quiere alejarse de ella, esto una pauta más o menos continua en la obra de Hawks mientras que en *Scarface* nos encontramos todo lo contrario; Camonte intenta por todos los modos que todas las mujeres a las que le rodean estén cerca de él. En este aspecto vemos como al final no triunfa, este intenta que las mujeres carezcan de personalidad propia lo cual le lleva a su propio fin. También hay que tener en cuenta el tema del incesto, esto tiene una doble lectura, ya que es la hermana la que “desencadena el final de su hermano y la muerte de su marido de manos de aquel” (Martialay, 1972:126), el film sanciona una conducta inmoral de Camonte y por eso es a manos de ella que a él le llega su final.

Otro aspecto a destacar es la tendencia a masculinizar en función de su independencia a las mujeres por parte Hawks, en ese aspecto nos encontramos con que las tres mujeres que aparecen en la cinta de Hawks no son en ningún momento mujeres emancipadas debido al grado de femineidad de las mismas.

En definitiva en *Scarface* de Howard Hawks tenemos una *rara avis* dentro de la filmografía de este director, ya sea por la forma de realizar como por la configuración de los personajes, que a pesar de estar lastrada por la censura consigue acercar de manera certera el mundo de los gangster sin caer en los tópicos, todo ello acompañado de un aparatage dramático que le da consistencia al relato.

5. La referencialidad como punto de encuentro.

Llegados a este punto es necesario encontrar un lugar de encuentro entre los dos directores que han tratado un mismo texto con cincuenta años de diferencia. Dicho nexo de unión lo podemos encontrar en la referencialidad, algo que hace particular a ambos directores su pasión por reescribir textos.

En el caso de Howard Hawks nos encontramos con una forma muy particular, y como se ha mencionado anteriormente, de referencialidad. El director norteamericano apuesta por la relectura de sus propios textos como es el caso del tríptico compuesto por: *Rio Bravo* (1959), *Eldorado* (1966) y *Rio Lobo* (1970), en el que la reutilización de los personajes y las situaciones es patente en todas y cada una de las películas que componen dicha trilogía. En otras ocasiones transporta situaciones de unas películas a otras y vemos como las relaciones hombre mujer se repiten de unos films a otros.

Si en el caso de Hawks hablamos de autoreferencialidad con Brian de Palma director del *remake* de *Scarface* nos encontramos con un director que pertenece a un momento muy concreto de la industria cinematográfica norteamericana en el que un grupo de directores tomaban los textos del Hollywood clásico como referentes más inmediatos a la hora de crear sus propios textos, se trata del Hollywood referencial, un grupo de directores conocidos como los “barbudos” compuesto por: Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, George Lucas y Brian de Palma. Unos realizadores que han crecido viendo lo clásicos del cine en televisión.

En el caso de Brian de Palma la referencialidad a otros textos es mucho mayor que la del resto de compañeros de generación nos encontramos que parte de su filmografía es una reconstrucción posmoderna de los relatos de legitimación cinematográfica. Alguno de los casos más claros en los que el director ha optado por dicha reescritura de textos, son los relatados a continuación.

En la película protagonizada por John Travolta *Impacto* (*Blow Out*, 1981) el director reescribe la película de Michelangelo Antonioni *Blow up* (1966). La diferencia reside en la nacionalidad de la película y en la concepción del protagonista a través de la concepción norteamericana o europea del cine. Mientras que el protagonista de la

película de Antonioni, interpretado por David Hemmings es un artista el personaje de Travolta es un técnico de la industria.

Otra de las películas en las que en la que el director expresa las referencias a terceros textos es *Los intocables de Elliot Ness (The Untouchables, 1987)* que se trata de una adaptación tanto de la serie *The Untouchables (1959)* serie TV escrita por Paul Monash, *Scarface (1932)* H. Hawks, en la que encontramos también referencias a la realidad del momento representado, es decir la lucha entre “Al” Capone y Eliot Ness. En esta película también encontramos referencias cinematográficas a la película de Eisenstein *Acorazado Potemkin (Bronenosets Potyomkin, 1925)* concretamente a la escena de la escalera de Odessa y a algunas escenas de *Rojos Oscuros (Profondo Rosso, 1975)* de Dario Argento.

Sin embargo del director al cual se le pueden atribuir más influencias es Alfred Hitchcock gran parte de la obra de Brian de Palma de los años ochenta está influenciada por el director británico, destacan *Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980)* y *Doble Cuerpo (Body Double, 1984)* entre otras, ya que no en vano el director recibió el apodo de el nuevo Hitchcock.

Con el tiempo Brian de Palma no solo a tomado referencias de terceros sino que también ha empezado a reescribir sus propios textos, un caso muy particular es el de *Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)* que es una relectura de su remake de *Scarface*. En la que el director retrata a un personaje diametralmente opuesto al de Tony Montana, en este caso Al Pacino interpreta a un traficante de drogas arrepentido de su pasado y que tratará sin mucha fortuna de llevar una vida alejada de su pasado.

La otra obra autorreferencial es el díptico *Corazones de Hierro (Casualties of War, 1989)* – *Redacted (2007)* en la que el director, en ambos casos, se basa en hechos reales ambos acontecidos durante la guerra; en la primera película la del Vietnam y en la segunda la de Irak. En ambos films se narra la violación de una chica por parte de un grupo de soldados norteamericanos. Mientras que la primera utiliza una estructura cinematográfica clásica, la segunda se trata de una investigación formal de los nuevos formatos audiovisuales, a través de los cuales narra la historia en cuestión.

Brian de Palma al igual que Hawks ha realizado más películas de género negro entre las que se encuentran las mencionadas anteriormente *Atrapado por su pasado*, *Los intocables de Eliot Ness* y *Ojos de Serpiente (Snake Eyes, 1998)*, en la que el director realiza un homenaje al plano-secuencia inicial que abre el *Scarface* de Hawks, abriendo la película un plano-secuencia de varios minutos de duración.

Existe entre tres de las contribuciones al negro de Brian de Palma un nexo estético común: unas escaleras; estas aparecen en las tres películas (*Scarface*, *Los intocables de Eliot Ness* y *Atrapado por su pasado*) en momentos claves de la mismas.



Scarface



Los intocables de Eliot Ness



Atrapado por su pasado

Como hemos visto ambos directores tienen en común la capacidad y la voluntad de pulir sus propios textos. Por un lado Hawks al que podemos adjudicar un aura de creador/iniciador y a de Palma creador/continuador, trabajando ambos en el límite del artista-artesano que tan buenos resultados les ha dado a ambos.

6. Brian de Palma y *Scarface* (1983).

“Casi no nos hemos alejado de la película de Hawks. La intriga, los personajes, el ambiente, la preocupación son similares. La sed de poder es la que domina en *El precio del poder*... ¡Venga a América, será rico, famoso y poderoso!”

Brian de Palma en (Cantero, 2000: 81)

Al igual que su precedente la película de Brian de Palma tiene valor de crónica del momento en que es filmada, la historia tiene un gran trasfondo de la realidad. Al igual que en la película en que se inspira este Brian de Palma abre con un texto que nos indica el contexto histórico, el de la huida de miles de cubanos hacia Estados Unidos y de cómo entre estos hay un alto porcentaje de ellos que son personas que tienen delitos criminales y que han sido enviados entre el resto de inmigrantes a Norteamérica para deshacerse de ellos. En la siguiente imagen vemos a Fidel Castro diciendo que no los necesitan para continuar con la revolución, y a continuación entre los títulos de crédito se nos muestran imágenes documentales de la llegada de los cubanos a las costas norteamericanas. Se puede apreciar la similitud entre el inicio del film de Howard Hawks y el de Brian de Palma, ambos sitúan al espectador antes de empezar el relato.

Viendo el parecido entre ambas obras sobra decir que Oliver Stone toma como base para su guión la película de Hawks, pero hay que tener en cuenta que Stone es un “cineasta tendente siempre a la hipérbole y al exceso” (Cantero, 2000:215), y que eso repercute en la percepción de este a la hora de reelaborar el texto original, que tras la reescritura doblará en duración al original. El otro aspecto en el que la película se apoya es la actuación de Al Pacino que le da al personaje el matiz necesario para hacerlo minimamente creíble.

Existe en la película una parábola sobre la cultura yuppie, hay que recordar que la película nos sumerge de lleno en la década de los 80. Si bien estamos ante la típica estructura de auge y caída de un gángster, esta se puede comparar con la de los yuppies: jóvenes ejecutivos agresivos, que tan de moda están en aquella época, y que miden su éxito social por un meteorito ascenso en la vida profesional. Esto se constata en esta

versión de *Scarface*, ya que Tony Montana⁸ antes de presentarse a su familia asciende “profesionalmente” dentro del crimen organizado.

Brian de Palma reconstruye este texto reconfigurando el cine de gangsters, podemos observar tres aspectos básicos: la tendencia a lo épico inscrita dentro del cine contemporáneo⁹, la desfragmentación y manipulación de las escenas de acción, y la estética de lo factible.

Dentro de la tendencia a lo épico en el cine contemporáneo aplicado al cine de gangsters tenemos ejemplos como *El padrino* (*The godfather*, 1972) de Francis Ford Coppola o *Érase una vez en América* (*Once upon a time in America*, 1984) de Sergio Leone. Lo que se busca aplicando lo épico al cine de gangster es una búsqueda de dignidad de los mismos a través de relatos de legitimación que les otorgan unos orígenes, una explicación de los hechos y cierta nobleza en sus acciones. Esto último se ve reflejado en la intención de muchos autores de reflejar esa dignidad basada en un código de valores propio que a sus ojos les hace honorables ante el mundo, si en el *Scarface* de Hawks la frase que resumía las acciones de Camonte era “Dispara el primero, hazlo tu mismo y no pares nunca”, Montana dice “En este país primero hay que tener dinero, cuando tienes el dinero tienes el poder y cuando tienes el poder tienes las mujeres”. Eso le confiere al gangster poder para hacer lo que sea para conseguir sus objetivos que en este caso no es solo el poder sino que es Elvira la mujer de su jefe. Elvira es una mujer objeto, pero no en el sentido machista de la palabra, sino en el aspecto físico, la percepción de Montana es que él va a obtener el poder cuando la tenga a ella.

De Palma explota esa tendencia a lo épico a través de la espectacularidad, de la desfragmentación y la manipulación de las escenas de acción. La cantidad de tiroteos y escenas de acción perfectamente diseñadas enmarcan de lleno a esta película dentro del cine de atracciones. Trata de meter al espectador dentro la película y que sea sensible a lo que sucede dentro de esta: “Film is not a passive medium for De Palma. He doesn't

⁸ Recibe el apellido del popular jugador de fútbol americano Joe Montana

⁹ Dentro de esta tendencia a lo épico podemos encontrar películas de diferentes géneros y épocas como es el caso de *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980) de Michael Cimino o *Australia* (2008) de Baz Luhrmann.

want the audience to sit there, munching popcorn, brain idling, eyes wide; he wants active involvement and appreciation.”¹⁰ (Ashbrook, 2000:19)

En cuanto a la fragmentación de Palma es muy partidario de fragmentar la pantalla para mostrar acciones paralelas, si bien en *Scarface* no utiliza directamente esa técnica, si que la aplica de manera indirecta: “In his office he has 6 security monitors, watching different sides of his house. In his huge bathroom, he has 5 television screens, offering him 5 simultaneous distractions from his own life.”¹¹ (Ashbrook, 2000:60). En cuanto a los monitores de vigilancia¹², nos permiten ver, de manera paralela, como un grupo de colombianos ha tomado la casa de Montana mientras este está trastornado por la muerte de Rinaldo.

Otro aspecto en el que incide de Palma es la estética de lo factible, una búsqueda de la verosimilitud dentro de un contexto histórico y social. La utilización de los cubanos¹³ como elemento un elemento más de la realidad, no hacía falta inventar ninguna comunidad ni nada por el estilo, los elementos estaban dispuestos para poder utilizarlos, lo mismo sucede con el tema de la droga. La búsqueda de esta verosimilitud es la que le trajo problemas con la censura, la película tuvo que superar dos veces la calificación X por las escenas violentas y por el uso continuado de las drogas a lo largo de la película. Sin embargo, una de las escenas clave en este aspecto es en la que uno de los secuaces de Montana es despedazado con una motosierra, “The chainsaw in the bathroom sequence was probably the one scene which haunted the censorship debate throughout the eighties, only to be replaced after some 8 years by *Reservoir Dogs*’ ear-cutting scene.”¹⁴ (Ashbrook, 2000:58).

En líneas generales Brian de Palma aporta una serie de aspectos al relato original. El primero de ellos es la espectacularidad ligada a lo épico del relato. Para ello la puesta en

¹⁰ “El cine no es un medio pasivo para De Palma. Él no quiere que la audiencia se siente en la sala de cine a comer palomitas, con el cerebro medio dormido, y los ojos abiertos de par en par, el quiere una participación activa y reconocimiento por parte del espectador.”

¹¹ “En su oficina tiene 6 monitores, que le permiten ver diferentes partes de su casa. En su enorme cuarto de baño, tiene cinco televisores, que le ofrecen 5 distracciones simultaneas de su propia vida.”

¹² Estos monitores vienen a ser el equivalente de la habitación blindada que Camonte tenía en su casa.

¹³ La idea de que los personajes fuesen cubanos pertenece a Sydney Lumet, el primer director al que se le adjudico el proyecto. La comunidad cubana de Miami no vio con buenos ojos este aspecto.

¹⁴ “La motosierra en el cuarto de baño es probablemente la secuencia que la censura persiguió, creando un debate de los ochenta, sólo para ser reemplazado 8 años después por *Reservoir Dogs* en la escena de la cercenación de la oreja.”

escena recuerda a los *kolossal* esta es una apuesta por la grandiosidad tiene que ver con mostrar la grandeza de la persona por encima de sus acciones. Por otro lado se nos presenta un reparto más compensado en el que los secundarios tienen gran peso en el relato. Sin embargo, a pesar de la duración del film se nos siguen presentando a unos protagonistas planos sin muchos matices. Este intenta hacer una aproximación humanista al personaje, se nos muestra a un personaje dual

“Pacino’s deeply-buried love for his own sister, and for his best and only friend Manny, finally manifests itself as self-destructive psychotic jealousy, with him brutally and impulsively executing Manny mere hours after refusing to blow up a car full of children because it was unethical. Montana (Pacino) is a virulent disease, fatal to all who contract it.”¹⁵ (Ashbrook, 2000:12).

En definitiva, se puede resumir en tres los aspectos que Brian de Palma incorpora a su visión de *Scarface*:

- Incorporación al relato de otros textos cinematográficos.
- Escenas de diseño milimetradas.
- Frases y momentos memorables e independientes al resto del relato que lo contiene.

Sin embargo y a pesar de todo de Palma mantiene las normas del género negro enunciadas al principio de este texto. A pesar de que la textura lumínica de su película no es la misma que la del film de Hawks este trabaja con colores por ejemplo, el blanco se convierte en el color de los narcotraficantes y el rojo en una premonición de muerte.

Para ejemplificar todo lo mencionado anteriormente en el próximo apartado se hará un *decoupage* de varias escenas, comparándolas con las mismas diseñadas por Hawks y de cómo de Palma soluciona a su estilo las mismas escenas.

¹⁵ “Pacino profundamente enamorado de su propia hermana, y de su mejor y único amigo Manny, finalmente esto se manifiesta de forma auto-destructivas se muestra psicótico y celoso, y ejecuta de manera impulsiva a Manny horas después de negarse a hacer estallar un coche lleno de niños porque es contrario a su ética. Montana (Pacino) es una enfermedad virulenta, fatal para todos los que están en contacto con él”

7. Tres soluciones discursivas a un mismo conflicto.

En esta primera escena vemos como de Palma focaliza la atención de Tony Camonte con respecto a la aparición de Elvira, los movimientos de cámara son continuos para abarcar una localización tan grande. Como vemos se conservan los rasgos básicos de esta escena se conservan respecto al film de Hawks. Se trata de la incorporación de textos de ajenos al discurso propio.



En la secuencia del asesinato de Manny vemos como la utilización de la cámara lenta aumenta el dramatismo de la secuencia. Dicho dramatismo va unido a la postración del desequilibrio mental de Tony. Los puntos de vista con respecto al original se mantienen pero aquí de Palma opta por aportar su estilo.



En este último fragmento vemos como el director utiliza tanto los elementos del original como sus aportaciones realizadas a lo largo de la película. Es en esta secuencia donde Tony Montana dice una de sus frases más conocidas “Say hello to my lil’ friend” justo antes de disparar. Este tipo de acciones con frase memorable son marca de la casa de Brian de Palma.



8. Conclusiones y posibles líneas de investigación.

Las dos versiones de *Scarface* son dos hitos de la historia del cine, la primera de ellas por marcar las pautas del cine de gangsters durante más de media década, tanto por los personajes como por lo impecable de su realización. La segunda de Brian de Palma vuelve a ser una película de referencia para los cineastas contemporáneos, y lo que es más importante sin desvirtuar ni aparcar a un lado a su predecesora. La película de de Palma es una cinta en la que el director pasa a primera plana de la industria cinematográfica.

Ambas cintas por la importancia que le dan a su contexto histórico contemporáneo tienen un importante valor de crónica, no solo por lo que hay delante de la cámara sino por todo lo que rodea a la producción de las mismas.

En el aspecto de la realización vemos como ambos directores deciden a hacer una de sus apuestas más arriesgadas y elaboradas, en el caso de Hawks nunca más realizaría una película de la forma que realizó *Scarface*, tanto en los movimientos de cámara, la fotografía como por la elaboración del relato. Cincuenta años después el resultado es el mismo, un director que hace su apuesta más arriesgada, que hasta cierto punto se ve lastrada por su forma hiperbólica de contar historias, lo cual tiene que ver con la elección del actor. “Al” Pacino toma las riendas del relato hasta un punto que no tiene parangón con la película de Hawks. Mientras que en el clásico, el peso de la acción recae sobre el relato, a pesar de la buena actuación de Paul Muni, la realización de Hawks es la verdadera protagonista de la película. Sin embargo, en la película de Brian de Palma pocos son los planos en los que no aparece el actor protagonista poniendo de manifiesto su carisma.

Si la película de Hawks ya había creado en su momento uno de los iconos cinematográficos más importantes, de Palma consigue lo mismo creando un icono tanto social como cultural el que se ven reflejados muchas personas. La importancia de la película de Brian de Palma es tal que con el tiempo han aparecido, figuras, videojuegos y comics. Aunque considerando la fuerza del personaje este hubiese pervivido sin todos estos productos marginales.

En cuanto a las posibles líneas de investigación a seguir a partir de este trabajo propongo: el palimpsesto cinematográfico en el cine comercial, el texto clásico de Hollywood como referente actual de la industria cinematográfica norteamericana y la reescritura posmoderna de los textos de legitimación cinematográficos.

9. Bibliografía.

- BENET FERRANDO, Vicente José (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros (1930-1932)*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- ASHBROOK, John M. (2000): *Brian de Palma*. Pocket Essentials. London, Harpenden.
- CANTERO, Marcial (2000): *Brian de Palma*. Madrid, Cátedra.
- CASAS, Quim (1998): *Howard Hawks: La comedia de la vida*. Barcelona, Dirigido por.
- CONARD, Mark T. (2006): *The Philosophy of film noir*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- FERNÁNDEZ HEREDERO, Carlos y SANTAMARINA, Antonio (1996): *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós.
- GOROSTIZA, Jorge (2005): “La ciudad es suya” en *Gun crazy : serie negra se escribe con b*. Madrid, T & B Editores. pp 145-153.
- GUERIF, François (1988): *El cine negro Americano*. Barcelona, Ediciones Martinez Roca S.A.
- LEITCH, Thomas (2004): *Crime Films*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MARTIALAY, Félix (1972): *Howard Hawks*. San Sebastián, Festival Internacional de Cine..
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (Editor) (1996): *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press.
- PALACIOS, Jesús (2005): “Páginas negras. Film Noir y literatura: el punto de vista Pulp” en *Gun Crazy : serie negra se escribe con b*. Madrid, T & B Editores. pp. 17-65.
- PAVÉS, Gonzalo M. (2003): *El cine negro de la RKO : en el corazón de las tinieblas*. Madrid, T & B Editores.
- PERALES, Francisco (2004): *Howard Hawks*. Madrid, Cátedra.
- ROJO, Raúl (2005): *Cine negro: de El Halcón Maltés a El hombre que nunca estuvo allí*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias.

- SANTAMARINA, Antonio (1999): *El cine negro en 100 películas*. Madrid, Alianza.
- SMYTH, J. E. (2006): *Reconstructing American Historical Cinema: From Cimarron to Citizen Kane*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- VIDAL, Nuria (2004): *Escenarios del crimen*. Barcelona, Ediciones Océano.

Filmografía de Howard Hawks consultada. (Orden cronológico)

- *Scarface, El terror del Hampa (Scarface, shame of a nation, 1932)*
- *Solo los Ángeles tienen alas (Only angels have wings, 1939)*
- *Luna Nueva (His Girl Friday, 1940)*
- *Tener y no tener (To have and have not, 1945)*
- *El sueño eterno (The big Sleep, 1946)*
- *Rio Rojo (Red River, 1948)*
- *Tierra de Faraones (Land of the pharaohs, 1955)*
- *Rio Bravo (1959)*
- *Hatari! (1962)*
- *Eldorado (1967)*
- *Rio Lobo (1970)*

Filmografía de Brian de Palma consultada. (Orden cronológico)

- *Vestida para matar (Dressed to Kill, 1980)*
- *Impacto (Blow Out, 1981)*
- *El precio del poder (Scarface, 1983)*
- *Doble cuerpo (Body Double, 1984)*
- *Los intocables de Eliot Ness (The untouchables, 1987)*
- *Atrapado por su pasado (Carlito's Way, 1993)*
- *Ojos de Serpiente (Snake Eyes, 1988)*