

Javier Coma

Los vikingos **Scarface**



Libros
DIRIGIDO

Libros "Dirigido"

Colección: Programa doble

Creada por **Enrique Aragonés**
Dirigida por **José María Latorre**

Diseño gráfico: **Enrique Aragonés**

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier otra forma o por cualquier otro medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del COPYRIGHT:

© 1996 **Javier Coma**

© 1996 **Dirigido por, S.L.**

Consell de Cent 304 2ª 08007 Barcelona

Tf: 487 62 02 Fax: 4880896

ISBN: 84-87270-30-1

Depósito legal: B-21792-96

Foto portada: "Los vikingos"

Foto contraportada: "Scarface"

Impreso en España - Printed in Spain

Gráfica 82. Barcelona

De esta primera edición se ha hecho una tirada de 3000 ejemplares

Fotografías: United Artists, Universal, Archivo Dirigido,
Biblioteca Delmiro de Caralt, El Espectador, M. Calvín,
Groucho & yo, Jerry Oblinger's Movie Material Store.

Javier Coma

Los vikingos
Scarface

Colección: Programa doble

Libros
DIRIGIDO



Los vikingos

*You don't make pictures
with Kirk Douglas,
you survive them.*

«Con Kirk Douglas
uno no hace películas,
sobrevive a ellas.»

Richard Fleischer

Sinopsis

Tras el título del film desfilan en *travelling* y sin interrupción ilustraciones de estilo medieval y de contenidos correspondientes al texto recitado en *off* (por Orson Welles) de modo paralelo. Es el siguiente:

«Los vikingos de la Europa de los siglos VIII y IX adoraban a Odin, dios pagano de la guerra. Reducidos a los confines de sus áridas y heladas tierras septentrionales, se valieron de su habilidad como navegantes y constructores de barcos para extender un reinado de terror jamás igualado, por su violencia y brutalidad, en los anales de la Historia.»

«El mayor deseo de los vikingos era morir con la espada en la mano y entrar en el Walhalla, donde les esperaba Odin para darles una bienvenida de héroes.»

«La brújula les era desconocida. Sólo podían guiarse por el sol y las estrellas. Cuando la niebla los envolvía quedaban indefensos y ciegos. Y como, según sus creencias, la Tierra era plana, si se desviaban demasiado del rumbo el Viento Negro los arrastraría a través del Mar Venenoso que se abría al Oeste y los conduciría al extremo del Mundo, donde estaba el Limbo.»

«Su principal anheló era la conquista de Inglaterra, en aquel entonces una serie de pequeños reinos, todos ellos rivales entre sí. Por eso los vikingos, cuando se hacían a la

mar para robar y saquear Inglaterra, procuraban no perder nunca de vista la costa. Y reducían sus ataques a rápidas incursiones nocturnas. No fue por casualidad que el Libro de Oraciones inglés contuviera este ruego: "Protégenos, Oh Señor, de la ira de los hombres del Norte".»

A tal plegaria —*Protect us, Oh Lord, from the wrath of the northmen*—, inscrita al final de las imágenes dibujadas, sigue el inicio de la imagen real: en primer término de un asalto nocturno a un campamento real, Ragnar (Ernest Borgnine) irrumpe en la tienda de un monarca inglés, lo mata sobre el lecho y agarra a la esposa, Enid (Maxine Audley), mientras en el exterior se desencadena la violencia de los atacantes y se alzan las llamas. De día, un monje, el padre Godwin (Alexander Knox), llega al escenario de la masacre, contempla el cadáver del rey y advierte en el rostro lloroso y desesperado de Enid un segundo aspecto de la tragedia de la reina.

Dos meses después el Consejo del Reino de Northumbria da carácter oficial a su elección del sucesor, Aella (Frank Thring), primo del asesinado. La viuda, Enid, comunica secretamente al padre Godwin que el nuevo monarca no tiene derecho al trono: ella está embarazada de Ragnar y su hijo será el auténtico heredero. Cuando nace el bebé, la madre y el padre Godwin temen por la vida del legítimo aspirante al trono, y el monje decide enviarlo a Italia. La piedra del pomo de la espada sagrada de los reyes, situada en un collar, identificará al niño y constituirá signo fehaciente de su derecho a la corona de Northumbria.

Han transcurrido veinte años. Enid ha muerto, pero el rumor de que tuvo un hijo ha sido motivo constante de preocupación para Aella. Este logra que Rhodri, rey de Gales, acepte que se case con su hija, Morgana (Janet Leigh); la boda queda fijada para el primer día de la primavera. Seguidamente Aella recrimina a su primo, Lord Egbert (James Donald), la difusión del rumor acerca del hijo de Enid. Y le pregunta por qué sus tierras nunca han sido atacadas por los vikingos, tras lo cual le acusa de estar aliado con ellos para intentar arrebatarse el trono. Luego da la orden de que se le mate y se aparente un suicidio, pero Egbert ha logrado huir. Las sospechas del rey eran ciertas: Ragnar recoge en su



Frank Thring, como Aella, y Janet Leigh, como Morgana.

barco al fugitivo, con el que se había unido a fin de conquistar el reino.

Finalizado el viaje de regreso, la nave de Ragnar, con Egbert a bordo, penetra majestuosamente en las aguas del fiordo que constituye la gran puerta natural del territorio del soberano vikingo. Los rústicos habitantes del poblado costero surgen de sus viviendas y abandonan sus ocupaciones para correr hacia la orilla y tributar una clamorosa bienvenida al monarca. Su hijo Einar (Kirk Douglas) interrumpe sus diversiones amorosas con una bella joven (Almut Berg) cuando escucha los sonidos del monumental cuerno por el que se anuncia la llegada, y acude jubiloso a la ribera. Ragnar le presenta a Egbert como encargado de trazar los mapas de la costa inglesa; y Einar, que, montado a caballo, bebía de un barril de cerveza de aquel país, lanza sarcásticamente el tonel ante los pies del lord, donde se rompe, y el líquido se desparrama en el barro.

El asomo de impulso de rivalidad de Einar con respecto a Egbert se reproduce luego al mostrar el primero al segundo un halcón como signo de poder. Sin embargo el halcón fracasa en la caza de un ave y en cambio sí acierta en idéntico cometido el que posee un esclavo, Eric (Tony Curtis). Airado, Einar culpa a Eric de haber robado la rapaz, lo derriba de una patada y se dispone a seguir golpeándolo. El esclavo le lanza el halcón a la cara y, Einar, cuando consigue librarse del animal, se tapa el ojo izquierdo con una mano entre cuyos dedos se desliza la sangre. Clama que no se mate al esclavo; hierve en deseos de torturarlo.

En la gran sala real se celebra el retorno de Ragnar, a cuya derecha está sentado su hijo, con un parche negro en el ojo destrozado, y a cuya izquierda figura Egbert. El rey manda que traigan a Eric. Frente a éste, Einar afirma que el sol cruzará mil veces el firmamento antes de que el esclavo muera y, al ver el collar con una piedra en torno al cuello del mismo, lo arranca y lo arroja sobre la mesa; Egbert lo examinará atentamente acto seguido. Mientras, una bruja, Kitala (Eileen Way), ha lanzado al suelo sus placas de madera para investigar el futuro y extrae la conclusión de que no se puede matar a Eric porque el cielo está mudo. Agrega que la ira de Odin caerá sobre aquél que mate al



Einar (Kirk Douglas), con su halcón, ante Egbert (James Donald)



Los protagonistas: Eric (Tony Curtis) y Einar (James Donald).

esclavo: *«Odin's wrath waits him who kill the slave!»*. Ante los recelos originados por tal afirmación, Ragnar encuentra el modo de solucionar el problema: atar a Eric a un poste en una charca junto al mar para que se ahogue al subir la marea o sea devorado por los cangrejos. A la pregunta de Egbert en torno a una remota posibilidad de supervivencia del condenado, responde que en tal caso pertenecerá a quien lo pesque.

Bajo la oscuridad de la noche, el agua de la charca cubre ya a Eric hasta medio cuerpo y los cangrejos lo rodean. Junto a él están los guardianes, el esclavo sordomudo Sandpiper (Edric Connor) y Kitala, que implora ahora a Odin para que envíe el viento y detenga la marea: *«Odin, bring the wind! Turn the tide!»*. Prosigue, entre tanto, la fiesta vikinga, con incremento de júbilo y alboroto. La joven con quien retozaba Einar al llegar Ragnar a puerto ha sido acusada de infidelidad y obligada a sufrir la prueba de Odin para esposas adúlteras. Es atada a un cepo, con sus trenzas separadas entre sí y sujetas las tres a la madera. Para probar

su inocencia el esposo tiene que lanzar el hacha sucesivas veces hasta cortar todas las trenzas; si en tres tiros consecutivos no corta ninguna de ellas ni toca la cabeza de la mujer, se le tiene que ahogar. Falla dos veces y Einar le arrebató el hacha, consiguiendo a continuación tres certeros lanzamientos entre la alegría general.

Egbert ha acudido al lugar donde Eric se debate contra el frío y los cangrejos, exhortado por la bruja a resistir en espera del favor de Odin. Kitara revela que su afecto hacia el condenado procede de mucho tiempo atrás al explicar al inglés que aquél fue capturado en un barco cuando era niño y que entonces ya llevaba el collar con la piedra. De repente sopla el viento del norte. Odin ha respondido. El agua de la charca descenderá de nivel. La fuerza del viento ha hecho abrirse violentamente las puertas de la gran sala donde continúa la fiesta, y Einar, alarmado por ello, ha salido al exterior. Llega a la charca cuando Eric ya ha sido desatado, dado el receso de la marea, y lo reclama, pero Egbert enarbola su derecho sobre el esclavo, con base en la promesa de Ragnar, y dice a Eric que algún día le explicará la historia del collar con la piedra, que ahora le devuelve.

Tiempo después. Egbert, ayudado por Eric, está construyendo un barco. Llegan el rey y su hijo. El inglés les muestra un mapa de Gales y les recomienda capturar a la princesa Morgana, el tesoro más preciado del país a causa del trato matrimonial con Aella. Se habla del rapto, y Einar exige encargarse personalmente. Más tarde Kitara enseña a Eric un pez de metal suspendido de un cordel y le narra, ante Sandpiper, que éste lo trajo de muy lejos y que siempre dirige la cabeza hacia el norte: *"Sandpiper brought it from far away... It always points to the north"*. Es la solución para orientarse en la niebla, el terror de los vikingos. La bruja añade que una mujer marcará el camino de Eric, y que éste la conocerá tan pronto como la vea, muy pronto.

Aparece entonces Morgana, en un barco inglés. Le comenta a su dama de compañía, Bridget (Dandy Nichols), que odia al marido que se le ha destinado. Surge una nave vikinga; Einar, al mando de ella, advierte que la princesa no debe sufrir daño alguno, ya que en caso de ser herida no serviría como rehén. Se produce el abordaje y la lucha con-

siguiente; Morgana y Bridget son llevadas a la embarcación asaltante. Einar, subyugado por los atractivos físicos de la princesa, le asegura saber que Aella daría todos sus tesoros para recuperarla pero haber decidido que se la reservará, con el objetivo de convertirla en una reina vikinga.

Suena el cuerno de bienvenida en el fiordo, y el pueblo, con Ragnar y Egbert (más diversas jóvenes) al frente, se agolpa en espera de que ataque el barco de Einar. Los navegantes entran en la ensenada remando y algunos de ellos caminan sobre los remos; el jefe de la expedición parece el más diestro en tal habilidad. Cuando, después, exhibe la secuestrada a Ragnar y Egbert, éste subraya que si fuese ultrajada, no resultaría apta para el papel de reina y Aella no pagaría rescate. Morgana rechaza el acoso de Einar y le muerde en presencia de Eric, sobre el que el vikingo descarga su furia derribándolo con un solo golpe.

Otra fiesta vikinga, de carácter análogo al de la anterior y desarrollada en el mismo lugar, con similar alegría. Einar, hablando con su padre, confiesa que hasta el momento ninguna mujer se había defendido de él de aquel modo, y concede al hecho un significado bulliciosamente positivo. Ragnar asiente sobre las virtudes de dicho comportamiento femenino y recuerda a la madre de su hijo: *"Tengo las cicatrices de sus uñas y dientes en todo el cuerpo"*. Finalmente renuncia a la idea del rescate y regala la joven a Einar, quien ríe y afirma: *"Le voy a dar motivos para morder y arañar"*. En el barco donde están recluidas Morgana y Bridget, ésta sostiene con pesimismo respecto a Einar: *"Arañazos y mordiscos no le mantendrán lejos siempre"*.

Muy bebido, el príncipe vikingo se dirige en bote hacia el barco mientras grita a Morgana que afile sus garras. Al llegar echa al agua a los guardianes, toma en sus brazos a la princesa y le insta a que luche con él, pero ella permanece fría e inmóvil. Aparece Eric y golpea a Einar, que cae al suelo, sin sentido. Ha robado una pequeña embarcación, en la que le esperan Kitara y Sandpiper; parte en ella con éstos, Morgana y la dama de compañía, en plena noche. El vestido, notoriamente ceñido, de Morgana le impide remar, con lo que Eric lo rasga por la espalda.

Dos barcos se aproximan, cada uno a un flanco de los

fugitivos. Navegan a la luz de las antorchas, bajo el mando de Ragnar y Einar, y siguen a Eric hacia la niebla. Bjorn (Per Buckhoj), el lugarteniente de Einar, notifica el miedo de los tripulantes a encallar. El barco de Ragnar choca con un escollo y naufraga; en el agua, el rey nada hasta la embarcación de Eric y éste lo captura. Einar tiene que renunciar a la caza por causa de la niebla y llega a la conclusión de que su padre ha muerto; jura que acabará con el esclavo.

Gracias al pez de metal que hace las funciones de brújula el quinteto evadido se orienta a través de la niebla. Un alto en tierra facilita la aproximación sentimental de Eric y Morgana en el curso de una conversación a solas. Eric confiesa a Morgana estar enamorado de ella. La princesa se siente atada por la promesa de su padre a Aella, verificada en nombre de la religión cristiana, y hace observar a Eric que los distancia el hecho de que él sea un pagano. Según Eric, nada puede separarlos. Y su creencia queda materializada en el beso de ambos, tendido él sobre ella.

Con la vela henchida por el viento, la embarcación se aproxima a la costa inglesa. De noche, Morgana pregunta a Eric qué es lo peor para un vikingo y obtiene la siguiente respuesta: *«morir sin una espada en la mano y no entrar nunca en el Walbhall»* (*«to die without a sword in your hand and never enter Valhalla»*). La princesa agrega entonces que para ella romper la promesa al rey de Northumbria supone algo tan malo como aquello, y que está obligada a volver a él. El esclavo asevera que hallará el medio para impedirlo. Y coloca en el cuello de Morgana el símbolo real cuyo significado aún desconocen tanto uno como otro.

Aella recibe a los viajeros. Ha prometido liberar de su compromiso a Morgana, a cambio de la entrega de Ragnar. Pero, de momento, envía al padre Godwin y a la princesa a la capilla para que la joven medite su decisión antes de confirmarla definitivamente. Instantes después, el clérigo repara en la piedra que la princesa lleva colgada del cuello y le pregunta acerca de aquel signo de realeza.

Mientras, Aella ha conducido a Eric y Ragnar a las perreras; en un pozo ladran, hambrientos, unos enormes canes, similares a lobos. Al tomar la iniciativa el monarca inglés, Ragnar había dirigido una significativa mirada a Eric;



Ragnar (Ernest Borgnine), entregado por Eric a Aella.

ahora, cuando Aella ordena a éste que empuje al pozo al rey vikingo, éste mira de nuevo intensamente al que le ha capturado y reclama su derecho a morir espada en mano: *«I claim the right of a viking king to die sword in hand!»*. Pese a la negativa de Aella, Eric corta con su espada las ligaduras de las manos de Ragnar y entrega aquélla al monarca vikingo, quien, tras una sonrisa de agradecimiento, invoca a Odin y salta sobre los perros.

Conocedora, gracias al padre Godwin, de la verdadera identidad de Eric y de sus lazos de sangre con Ragnar y Einar, la princesa llega con el clérigo a las perreras a tiempo de detener a Aella, quien, furioso por el comportamiento del esclavo, quiere arrojarle también al pozo. Morgana ofrece cumplir su promesa matrimonial si Aella desiste de matar a Eric y le deja libre. El rey accede, pero cercena con su espada la mano izquierda de Eric ante el horror de los presentes y da la orden de que se le lleve a su barco.

En la sala real del poblado vikingo, antes escenario de exultantes festines, se alza un clima sombrío. Einar reitera a los allí reunidos que ha jurado vengar la muerte de su padre y les pide su adhesión a navegar hacia Northumbria; Egbert le apoya, asegurando que Eric habría viajado al castillo de

Aella y recordando que él posee los planos de la edificación. Pero Bjorn sostiene, según el parecer general, que Odin todavía no ha dado la señal. Prevalece manifiestamente el temor a la niebla. Einar abandona la sala y llama al dios vikingo; entonces surge de las sombras nocturnas Eric y le propone guiarle a través de la niebla para rescatar a Morgana.

Einar, de nuevo en la sala real, presenta a Eric como la señal de Odin. Y Eric explica lo sucedido con Ragnar y Aella, y muestra su carencia de mano izquierda. Todos claman ahora por viajar en busca de la venganza.

La lluvia da tonalidades tétricas a la partida de tres barcos en el fiordo. Kitala, lanzando sus placas de madera al suelo de la costa mientras las naves se alejan, acentúa el clima dramático. De noche, Eric maneja el timón entre la niebla; el cuerno y las antorchas mantienen el enlace de los barcos. A la pregunta de Egbert en torno a la piedra, Eric le ha contestado que ya no la tiene. El itinerario marítimo adquiere los tintes de una lúgubre epopeya.

Llegan por fin, de día, a la costa inglesa. Como oficiantes de un ritual consabido, los expedicionarios desembarcan con orden y lentitud, llevando consigo unas grandes ruedas; comienzan a caminar en dirección a su objetivo. Al cabo de un tiempo, arrastran mediante las ruedas un gigantesco tronco de árbol, con la punta afilada, reconvertido en un terrible ariete. Los campesinos huyen a buscar refugio en el castillo de Aella. Cruzan los dos fosos sucesivos, antes de que los guerreros del monarca retiren los puentes levadizos. Entre tanto se sube a las almenas cargas de grandes piedras, con destino a las catapultas en ellas instaladas. Los vikingos, provistos de amplios escudos redondos, se acercan con paso firme, a modo de una implacable máquina de guerra.

Al frente de la misma, Eric, Einar y Egbert contemplan su meta, a la luz de los anhelos de cada uno. Egbert opina que Morgana estará en el lugar más seguro, la capilla de la torre. Los hombres del Norte se han detenido; su ira espera en silencio la señal de Einar. Cuando el brazo de éste la lleva a cabo estalla el griterío y se desencadena el asalto; todos se lanzan colina arriba, hacia la fortaleza. Bajo una



Eric en el castillo inglés, a la búsqueda de Morgana.

lluvia de flechas y piedras las dos hileras que arrastran el descomunal ariete se esfuerzan denodadamente en acelerar la marcha hasta el primer foso; la velocidad conseguida en carrera facilita que, al llegar, puedan incrustar el descomunal tronco en el puente elevado, al otro lado del foso, con lo que ya es posible acceder al interior de las murallas. Los guerreros de Einar corren sobre el ariete que ahora cumple la función de puente y penetran, por el gran boquete que ha abierto, en la fortificación. Una feroz batalla constituye la siguiente etapa.

En paralelo a la lucha cuerpo a cuerpo, un nutrido grupo de asaltantes se separa con vistas a ejecutar la estrategia destinada a salvar el segundo foso. Dirigidos por Eric, actúan como una unidad táctica notoriamente cohesionada; dispuestos en filas, de forma compacta, y protegidos por los escudos, disparan flechas de sección en sección a los defensores de las almenas. Así cubren a Einar y unos pocos más en la acción de lanzar hachas contra el segundo puente levadizo, en posición alzada. Una vez clavadas abundantes hachas en la madera, Einar salta el foso y trepa por aquéllas hasta el mecanismo de movilidad del puente; tras alcanzarlo, lo acciona y hace descender la plataforma. Los vikin-



Un momento del duelo final entre los hermanastros protagonistas.

gos se abalanzan por ella al interior del castillo, donde comenzará una segunda fase del combate cuerpo a cuerpo.

Eric y Einar emprenden distintos caminos en busca de Morgana. El primero entra en el castillo, encuentra a Aella y lo persigue hasta la perrera; lucha con él bajo la tenebrosa luz de una sola antorcha hasta que logra echarlo a los fieros canes que devoraron a Ragnar. Por su parte, Einar ha decidido escalar la torre por medio de una cuerda con ganchos en un extremo para fijar éste en la cornisa. Con este procedimiento llega a la ventana de la capilla donde oran Morgana y el padre Godwin; atraviesa los cristales y derriba al clérigo. Morgana hace ademán de arrojarle al vacío y Einar le expresa su deseo de convertirla en reina vikinga; ella le responde que no le ama a él sino a Eric. El rey vikingo la conduce al exterior, en las alturas del castillo, adonde llega ahora su rival. Y entonces la princesa revela a Einar que él y Eric son ambos hijos de Ragnar y en consecuencia hermanos.

De inmediato Einar renuncia a asumir el alcance de tal revelación y se ampara en su deseo, alimentado desde largo tiempo, de matar a Eric. Los hermanos se enfrentan en lo

alto de la torre, de donde se divisa el mar. Chocan las espadas con la ira de los hombres del Norte, con la furia de dos rivales que luchan por una hembra, con la rugiente precipitación del destino en el lugar donde confluyen el vacío y el Walhalla. Por último, Eric cae, rota la espada, y Einar vacila cuando se dispone a dar el golpe letal; Eric aprovecha velozmente la oportunidad y apuñala a su adversario.

Agonizante, Einar pugna por aproximar su mano a la espada, su camino a ser recibido por Odin como un héroe. Eric se la da, en el momento en que llegan Bjorn y otros vikingos. Einar grita «*Odin!*» con la espada en la mano, se alza y muere. «*Prepare a funeral for a viking!*» ordena Eric.

A la lóbrega luz del crepúsculo y bajo los temblorosos resplandores de las antorchas, el cadáver de Einar es conducido a una embarcación. Desplegada la vela, la nave se adentra en las aguas mientras los arqueros lanzan sobre ella flechas incendiarias. Eric y Morgana asisten al regio y majestuoso funeral, tributado por los vikingos al monarca que ha accedido como un héroe al Walhalla. El fuego prende en las velas y luego en el casco hasta convertir la embarcación en una gran hoguera, dirigida solemnemente hacia el sol que se oculta en el rojizo horizonte de los confines del mar.

En la ignorancia culpable

A simple vista se podría deducir del argumento de *The Vikings* (1958, *Los vikingos*) que se había recurrido en su confección a una retahíla de tópicos de folletín. Pero la materialización cinematográfica de las bases narrativas da pie a reflexiones en el polo opuesto a la anterior. Cuanto de rocambolesco brota en el simple eje de la trama se engarza con sólida cohesión y significativa intensidad en una estructura tan verosímil como sugerente, adherida a un enfoque realista de personajes y lances característicos de tiempos y escenarios concretos. Desde tal apreciación se observa que un concepto clave del relato es la ignorancia, factor decisivo con respecto a la época en que se suceden los hechos. Y precisamente alude a la ignorancia en buena parte el prólogo en *off*.

Durante todo el curso narrativo los tres principales personajes de sexo masculino desconocen datos fundamentales en torno a sí mismos, tan fundamentales que su desconocimiento provoca la inmersión en muertes sumamente violentas. Hasta el final del relato Eric ni sospecha que es inglés y legítimo aspirante a la corona de Northumbria ni puede imaginar que Ragnar sea su padre y Einar su hermano. Tan sólo llega a enterarse de todo ello después de haber conducido a Ragnar a que sea asesinado en modo extraordinariamente cruel y de terminar él mismo con la vida de Einar. Este ignora la identidad de Eric y, en consecuencia, que está unido a él por lazos fraternos; únicamente sabe que es su hermano momentos antes de que el odio que ha acumulado contra él y la rivalidad con relación a una mujer le lleven a un duelo en el cual perecerá cuando, de repente, se imponga el reciente conocimiento a los impulsos motivadores de la lucha (sin que Eric sepa entonces la causa de la vacilación súbita de su contrincante). Y Ragnar ha fallecido en la más completa ignorancia de que Eric haya sido fruto de su semen.

Ahora bien, dichas carencias de conocimientos aparecen esmaltadas de repentinas ráfagas de aproximación afectiva, como si la fuerza de la sangre abriera de pronto una efímera posibilidad de camino hacia la intuición. En principio las relaciones entre los tres personajes se desarrollan con fugaces matices de misteriosa ambigüedad, facilitada simultáneamente por los ingredientes semi-fantásticos del itinerario narrativo, y ello añade ciertas tonalidades poéticas a las mismas, en las cercanías del presentimiento de vínculos ocultos. Pero determinados instantes acentúan las afinidades subterráneas. Véase, por ejemplo, en qué grado Ragnar no alcanza a compartir la virulenta sed de venganza de Einar tras que éste haya perdido el ojo izquierdo a causa de Eric. Se acoge a las predicciones de la bruja para dictaminar una sentencia que, de hecho, evita una tortura salvaje del esclavo y le da una, aunque muy remota, posibilidad de sobrevivir. Además accede a que el condenado, si se salva de la marea y los cangrejos, no sea ejecutado de otro modo e incluso a que pase a propiedad de quien lo recoja. Y estas actitudes del rey vikingo brotan con asomos de jovialidad,

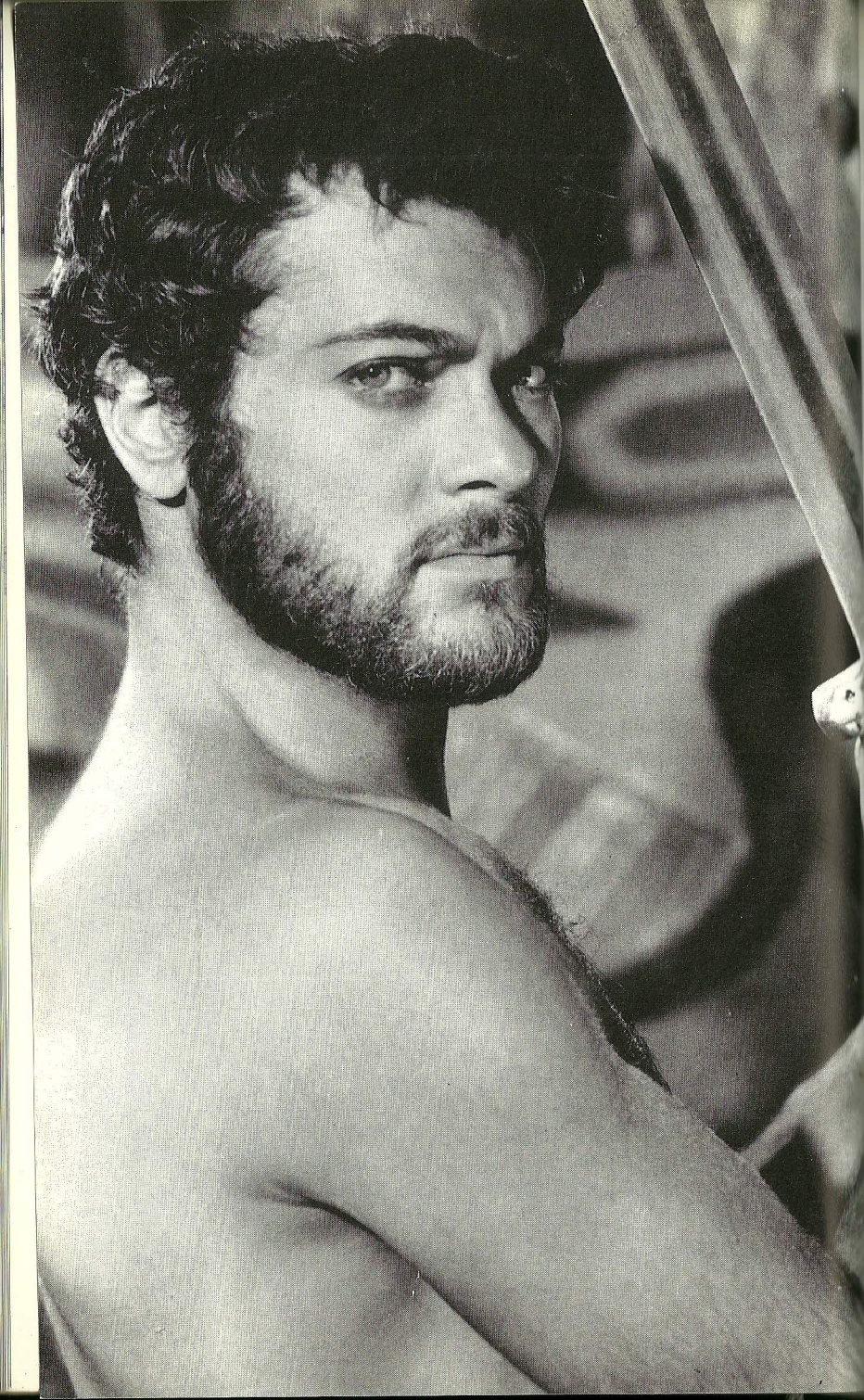


Los hermanastros, Eric y Einar, ambos mutilados, viven en continuo enfrentamiento.

en la antípoda de la furia que embarga al hijo mutilado; el amor que Ragnar profesa a Einar hace aún más elocuente, en la esfera del misterio poético, que no comparta en aquel momento su rabia de desquite.

Todavía parece más explícita la reacción de Eric ante la decisión de Aella respecto a echar a Ragnar a los perros. Hay un cruce de miradas premonitorio, entre Ragnar y Eric, cuando Aella ordena ir a las perreras, pero el momento culminante llega tras la conminación del rey inglés a Eric para que empuje con la punta de la espada al monarca vikingo, situado en el borde del pozo con las manos atadas. Eric se juega la vida, y a consecuencia de ello perderá una mano, al conceder a Ragnar la muerte que éste, sólo con la expresión del rostro, le implora: precipitarse con las manos libres y con la espada sobre los feroces animales, el único medio para alcanzar como un héroe el Walhalla. Sería absurdo referir los motivos de Eric a una veneración a su rey, cuando éste le había condenado a muerte y perseguido luego para llevarle a idéntico fin, o pensar que había en aquel acto una razón de solidaridad, valor escasamente vigente en el universo descrito; se percibe, aquí, de nuevo, el profundo latido de los vínculos paterno-filiales en las incógnitas del inconsciente.

Con anterioridad Eric había salvado a Ragnar de morir ahogado (en una acción simétricamente inversa a la con-



dena del esclavo a la charca por el rey). Desde luego el móvil de Eric residía entonces en adquirir un rehén de máximo valor; después se reconvertiría en presentar al monarca de Northumbria una pieza de trueque. Sin embargo, cabe ver en el salvamento de Ragnar por Eric otro ingrediente, complementario: el peso instintivo de la sangre. Y más aún en cuanto, tras haber eludido a los perseguidores, el esclavo evadido mantenía vivo al rey vikingo, pese al peligro latente que representaba éste por sí mismo; en aquella fase de la huida Eric no había elaborado todavía el plan de entregar al prisionero a cambio de la libertad de Morgana. Tal episodio no llega a constituir una prueba sólida de la existencia de relaciones impulsadas por el vínculo —secreto— entre sus protagonistas, pero se inserta en los antes aludidos matices de ambigüedad que afectan a las actitudes recíprocas de los personajes masculinos en primer término.

La repercusión de este tema en el comportamiento de Einar logra carácter directo y palpable en la vacilación que conduce al vikingo a la muerte, pero hasta dicho instante ha sido más bien aleatoria, difusa y compleja. Una aproximación entre los hermanos ha quedado insinuada mediante la posesión de un halcón de caza por cada uno de ellos. Acto seguido ambos resultan equiparados: la inferioridad de Eric como esclavo aparece compensada porque Einar, príncipe y por tanto superior, pierde un ojo y se convierte en un disminuido físicamente. Luego, al saberse que Eric es hijo de reyes y tiene en consecuencia un rango similar al de Einar, la condición de tuerto del segundo sitúa a éste en desventaja. Y más tarde, cuando Aella amputa la mano de Eric, se restablece la igualdad: cada hermano es ahora un mutilado.

Por otra parte, cabe especular sobre si el odio que enfrenta a Einar y Eric proviene de una relación inconsciente con base en el dúo Caín-Abel y referida así pues a su lazo fraterno aunque ambos desconozcan que existe. En cualquier caso no hay duda alguna de que su rivalidad, manifiesta desde el primer momento y con anterioridad a su desarrollo respecto a Morgana, desborda notoriamente la más alta que se pudiera imaginar entre un príncipe y un esclavo. También en este punto la narración sugiere fuerzas

ocultas en cuyo descubrimiento se ha de encontrar la verdad honda y el germen recóndito de los comportamientos y los hechos. En última instancia no deja de resultar significativa la convergencia amorosa de uno y otro en la hija del rey de Gales, una referencia añadida a los paralelismos que enlazan a los dos hermanos.

Sería justo llegar a la conclusión de que la ignorancia de Ragnar y sus dos hijos en torno a los ligámenes que les unen proceda del destino. Y se podría aducir al respecto unas frases del director del film, Richard Fleischer, en la entrevista publicada por la revista madrileña «Film Ideal» en marzo de 1964: *«Creo en algún tipo de destino, y lo que encontramos en esos films»* (uno de ellos, *The Vikings*) *«más que una referencia religiosa, es la predestinación, de una u otra manera, de unos personajes. Y este sentimiento, que es el de la tragedia griega, resulta a efectos dramáticos algo muy valioso y útil que contribuye a la emoción general del film. Por eso lo encontrarán en casi todas mis películas. Pienso que la moral de todo ello es que uno no puede escapar, haga lo que haga, a ese elemento, el destino, que siempre nos atrapa, en un momento u otro»*. No obstante, y pese a la trascendencia del ingrediente del destino en *The Vikings*, la ignorancia tratada no sólo es producto de la fata-



Einar ha capturado a Morgana, siguiendo el consejo que ha dado el renegado lord Egbert.



Morgana, liberada por Eric.

lidad sino también de la renuncia de los personajes a toda reflexión al respecto. Desde este ángulo, su ignorancia es culpable.

Conviene adoptar el enfoque de valoración ética porque Fleischer lo utilizó abundantemente en la realización de este film y porque el tema de la ignorancia se inscribe directamente en numerosos cimientos de la arquitectura moral de *The Vikings*. La barbarie que se alza con manifiesta frecuencia a lo largo del relato es la fuente principal de que la acción física sustituya por sistema a la reflexión en la conducta de los figurantes, y en consecuencia de que éstos sepan muy poco sobre sí mismos y los demás e incluso de que no les importe carecer de conocimientos esenciales desde un punto de vista ético. Simples creencias de carácter religioso y supersticioso les bastan para sustituir toda racionalidad y guiarse, en la guerra y el amor, por la salvaje ley de la fuerza. Son culpables de su ignorancia en la misma medida que la sociedad y el contexto en que viven y mueren, y el film logra rumbos de parábola moral porque en dicha culpabilidad germina la tragedia, envuelta en las brumas de lo irracional, en la niebla de un universo salvaje.

Fangos de barbarie

La figuración prominente en *The Vikings* coincide con el interés de Richard Fleischer por personajes desagradables y detestables. En la citada entrevista de «Film Ideal» comentaba: *«Me gustan los llamados antihéroes. No me gusta la gente que lo hace todo bien, que lleva a cabo hazañas como si tal cosa. No creo que esa gente exista. Me gusta destruir esa pequeña ilusión que tiene el público, la de que todos somos o muy buenos o muy malos. Todos somos una loca mezcla de ambas cosas, y es bueno que el público se dé cuenta de esa realidad»*. Un concepto similar brotó en declaraciones posteriores, a José María Latorre y Luis Aller (para «Dirigido por», enero de 1988), cuando hablaba de que en diversos films suyos predominaba una tonalidad de color terrosa y ponía precisamente *The Vikings* como mejor ejemplo de ello: *«Esas películas tienen unos personajes muy a ras de tierra, muy por el suelo, muy... por el fango»*.

En función del realismo grato a Fleischer la barbarie no se limita al mundo vikingo sino que se extiende al universo inglés, como fruto podrido de una época y no como un producto de una civilización determinada. Y el cotejo beneficia en importantes puntos a los hombres del Norte. Así, al contraponerse palpablemente dos métodos de ejecución del sentenciado a muerte: la charca con los cangrejos parece algo menos feroz que el pozo de los perros. Y no se observa en la descripción de la vida vikinga un acto tan brutal como el cercenamiento de la mano de Eric por el monarca inglés, decidido además a causa de una lógica y ética desobediencia a una orden infame. Hay más bases, por supuesto, de comparación con resultados análogos: Ragnar mantiene su promesa (la concerniente a la posibilidad de salvación de Eric en la charca), aunque la haya formulado sin creer que tenga que llegar a cumplirla; Aella, por el contrario, engaña a Eric en el trato que comporta la entrega de Ragnar a cambio de la libertad de Morgana, y ésta tiene que ofrecerse incondicionalmente al monarca para que Eric pueda conservar la vida, sin poder impedir ni de este modo que se le corte una mano. Y el despótico y arbitrario juego de intereses que domina el compromiso matrimonial entre Aella y

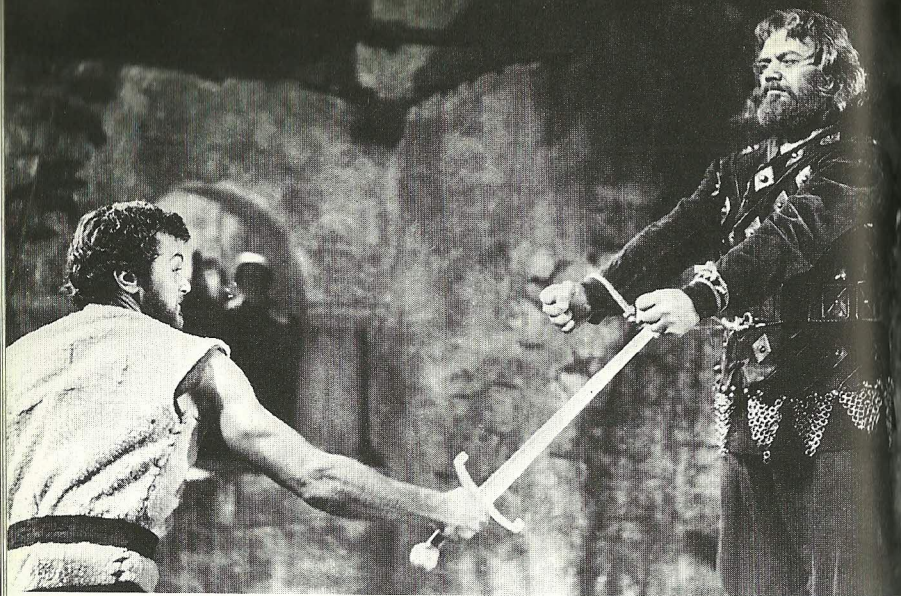


La mano izquierda de Eric había sido cercenada por Aella.

Morgana choca con la espontaneidad lúdica de los vikingos en lo referente al sexo dentro de su territorio.

Queda claro que la violación de la mujeres del enemigo constituye una práctica habitual de los vikingos en sus incursiones guerreras; en contrapartida, el propio Einar —tipificado a la vez por la brutalidad y por la sed sexual— renuncia a violar a Morgana y busca una resistencia concreta (arañazos, mordiscos) que para él, y también para su padre, es tan sólo una primera fase del juego del amor. Einar, al igual que Eric, no quiere únicamente poseer a Morgana sino además hacerla su esposa; y el amor a la princesa lo sume en la tragedia. Resulta significativo igualmente que tanto Ragnar como Einar, en virtud de la pasión de este último hacia Morgana, desechen alegremente el inicial objetivo de obtener un elevadísimo rescate por la secuestrada.

Aparentemente accesorio, el episodio de la prueba de Odin para esposas infieles ilustra oportunamente acerca de



Eric corta las ligaduras de Ragnar con objeto de que pueda morir luchando.

las actitudes sexuales de los vikingos y, en concreto, de Einar. Una prueba de tales características, desarrollada además con regocijo colectivo pese a que esté en juego la vida humana, hace patente la barbarie de una religión y de una sociedad (pero también de toda una época en cuanto suscita el inmediato recuerdo de los *juicios de Dios* en las comunidades cristianas); muestra también que la práctica del sexo une las tendencias festivas de los vikingos a su culto a la violencia. Y en segundo término exhibe los impulsos altruistas de Einar en el ámbito de sus goces máximos: su intervención evita que muera la mujer a prueba o que se condene a muerte al marido. La prolongada narración del episodio no es, por tanto, gratuita. Sirve eficazmente para otorgar bases sólidas a próximos comportamientos del príncipe vikingo. Y refuerza la importancia de las creencias religiosas y del destino en la evolución del relato.

«Los vikingos tenían unos dioses y no había duda posible sobre la existencia de éstos», dijo Richard Fleischer a sus entrevistadores de «Film Ideal». Y puntualizó: *«Yo tenía que transmitir esa idea a los espectadores. No era cuestión de que yo creyera en aquellas invocaciones, sino de que ellos, los hombres de quienes yo trataba, creían en ellas».* Así que



Un plano del asalto de los vikingos a la fortaleza de Aella.

logró dar trascendental intensidad y significación a las sucesivas muertes violentas de Ragnar y Einar, padre e hijo, cada uno con la espada en la mano y gritando «*Odin!*» en la fulgurante ruta hacia el Walhalla. Pero, de acuerdo con el racional enfoque de la narración, este ingreso en el paraíso, signo de felicidad última para los personajes, era una tragedia. Y ello coincidía con las siguientes palabras de Fleischer para «Dirigido por», muchos años después: *«Siempre me siento atraído hacia los finales no-felices. Comprendo que haya personas a las que eso no les guste, pero creo que en la vida real es así: nada acaba nunca bien».*

Adicto a la sugerencia de ingredientes fantásticos en tratamientos realistas (como a la opción a la inversa), Fleischer dotó de importancia singular a sucesivas invocaciones de Odin y las correspondientes suposiciones en sus respuestas. En el fragmento en que se deliberaba sobre la condena de Eric, los vikingos creían ciegamente en que ninguno de ellos podía matarlo sin provocar la ira del dios. Luego se interpretaba que Odin, al detener la marea, había decidido que el esclavo sobreviviera. Y, más tarde, Einar y sus hombres veían en la reaparición de Eric la señal de Odin que estaban esperando. En cualquiera de estos casos puede



observarse que la religión era utilizada para suplir el miedo a la toma de decisiones extremas; así emergían palpablemente los componentes infantiles de la barbarie.

Con relación a ello destaca el rol de madre asumido por la bruja Kitala, la mujer dedicada a descifrar y explicar la actitud de Odin, pero paralelamente consagrada a velar por Eric desde que éste fue capturado en su niñez. Tal vez influida por el misterio de la piedra que colgaba del cuello, probablemente motivada por un despertar de afectos maternos hacia un infante huérfano de hecho, Kitala protege y guía como una madre a Eric, y en definitiva impide que sea torturado y que muera. Al tratarlo, de algún modo, como un niño desvalido no hace sino particularizar la actitud que ella tiene con los demás, a quienes, en nombre de Odin, dirige en la práctica como chiquillos: así parece cuando en la sala del festín arroja las placas de madera al suelo y afirma seguidamente que la ira de Odin caerá sobre quien mate al esclavo. Pero el misterio que la bruja manipula también la penetra, y la rodea en consecuencia de una aureola de lirismo fantástico: su última presencia en el film, cuando consulta las placas durante la partida de los barcos hacia Northumbria sin que se sepa la predicción que aquéllas puedan indicar, hace pensar en una madre desbordada por los acontecimientos, conocedora de que sus hijos fácticos se precipitan hacia la catástrofe; ya no es una manipuladora en favor de la infancia, sino una madre a quien la desesperanza incita a creer en sus propias estrategias, rendida a la trágica posibilidad de que los hipotéticos signos del cielo formen parte de una cruenta realidad.

En el nombre de Odin, los vikingos se lanzan, generosos con sus propias vidas, al encuentro de su destino. Los cristianos, en el nombre de su Dios, se muestran más pasivos. Morgana lucha escasamente por su libertad y se somete, por principios religiosos, al bárbaro Aella. El padre Godwín es un siervo de Dios y de Aella al mismo tiempo, incapaz de rebelión alguna; cabe interpretar su lejana contribución a salvar la vida del bebé de Enid, el futuro Eric, como una secuela de su devoción a quien entonces encarnaba para él la suprema potestad en la Tierra, la reina violada, pero también como el medio de extinguir la materia-

lización de un horrendo pecado y una presencia permanente de la culpa. Por supuesto, para Aella el dios cristiano representa tan sólo una idea a su servicio, plasmada según sus órdenes al padre Godwin.

De acuerdo con la férrea estructura del relato, lo fantástico incide también en el tema de la religión cristiana. La identidad auténtica de Eric es revelada, por dos veces, en conexión con la presencia de la capilla real. En la primera ocasión, el padre Godwin comunica la verdad a Morgana cuando los dos están en el interior de aquel lugar. La segunda revelación, ahora de la joven a Einar, ocurre al salir éstos de la capilla al aire libre, en lo alto de la torre, cerca del cielo y en un clima de eternidad momentáneamente suspendida. Sobrevendrá en seguida la culminación de la barbarie, pero ya no a ras de tierra y en el fango sino en las elevadas y etéreas puertas del Walhalla, rodeadas por el azul del mar en la esotérica lejanía.

El largo viaje a través de la niebla

La lucha en la zona más elevada del castillo equivale también al final de un prolongado itinerario a través de la niebla de la ignorancia; muy coherentemente desde el ángulo de las significaciones narrativas, el episodio previo al ataque de la fortaleza ha consistido en una épica victoria de los protagonistas (pero especialmente de Eric, inmediato vencedor en el duelo) sobre el enemigo que más terror les provoca, la bruma que encuentran en alta mar. Convergen así, en los últimos tramos del relato, la superación de la niebla intelectual (origen de las erróneas interrelaciones de los principales personajes masculinos) y el triunfo sobre la niebla marítima (causa de equivocadas creencias de los vikingos).

Según el prólogo en *off*, los hombres del Norte, hábiles navegantes y constructores de barcos, quedaban «*indefensos y ciegos*» cuando eran presa de la bruma en sus expediciones marítimas. De forma simétrica, la niebla de la ignorancia había suscitado la indefensión y la ceguera de Eric y Einar en su prolongada y violenta coexistencia. En el instante decisivo de su duelo, Einar se despojaba de la ceguera y Eric lo mataba



Eric y Einar en su lucha en lo alto del castillo.

en un impulso ciego. El clima de trágica leyenda, ceñida a los vericuetos del destino, se había ampliado y engrandecido paulatinamente. Aún tenía que alcanzar su cima, mayestáticamentealzada en el epílogo del film.

Inciden en el epílogo las definitivamente diáfanas afiliaciones de Eric y Einar a diversos escenarios de la naturaleza: la tierra y el mar. El destino ha guiado a Eric por un dilatado itinerario, con término en el punto de partida, hacia el regreso a su territorio natural, su reino terrestre. Después de tormentosos años de experiencias iniciáticas, Eric adquiere ahora su lugar en el orden del universo. A pesar de lo accidentado de su periplo, no se ha convertido en una criatura errante; por el contrario, la obtención del pez-brújula le ha dado la imagen de hombre seguro de su camino.

En cambio, la vida de Einar ha recalado en la mar, de las costas escandinavas a las inglesas, en un permanente ir y venir con objeto de reiteradas incursiones a sangre y fuego según la tradición de su pueblo. El vikingo se ha cur-

tido, bajo el sol y la lluvia, como guerrero navegante, conducido y recondicionado por los astros del firmamento. Su funeral, inserto en la armonía postrera de las grandes leyendas, cierra de forma idónea su historia en la mar.

El cadáver de Einar es transportado a una embarcación, símbolo y espacio de su vida errante. Y empujan la nave a las aguas para que los vientos del final del día la lleven mar adentro. Las flechas incendiarias que los vikingos disparan ritualmente desde la costa otorgan al barco el carácter y el significado de una pira regia. El sol que desaparece a lo lejos, donde las aguas se arriman al cielo, baña con una luz rojiza, del color de la sangre, el mundo al que Einar ha pertenecido. Su cuerpo en la unión del mar con la sangre y el fuego reencuentra pretérito y destino, en la conclusión de una larga y violenta travesía.

Durante el duelo de ambos personajes se ha contemplado, muy por debajo de ellos, la tierra, marco inmediato, y la mar, extendida a continuación hasta el horizonte; son los rumbos ofrecidos entonces a los dos combatientes por un enfoque palmariamente determinista. En el curso del film el ingrediente del destino ha emergido una y otra vez, desde que se otorga al niño de la reina Enid un rotundo signo de identidad, la piedra colgada del cuello, hasta que Eric logra su corona. La secuencia más explícita es aquélla en que Kitala muestra a Eric el pez de metal, le explica el modo de orientarse con él en la niebla y a continuación le vaticina que una mujer, a la que pronto conocerá, ha de indicarle el rumbo. En las palabras de la bruja está contenido el futuro inmediato.

Desde diferentes perspectivas, *The Vikings* narra un polivalente y largo viaje a través de la niebla en el que la hegemonía del destino contribuye tanto al lirismo de las tonalidades de leyenda semifantástica como a una violencia trágica en un clima de intenso realismo. Pero en especial encauza los elementos significativos en un cohesionado discurso moral, sugerente de una amplia gama de reflexiones; el pez-brújula dirige las estructuras metafóricas hacia el encuentro de la verdad más allá de la niebla que ha cubierto con la oscuridad y la confusión las vidas de los personajes. *The Vikings* constituye a la vez una epopeya de la com-



Las tres embarcaciones vikingas.

prensión del universo y un poema del descubrimiento de la identidad individual.

Y, en la galaxia de los macrogéneros, es un esencial film de aventuras. Se da en él la nota básica, el exotismo con relación a la vida cotidiana en los países desarrollados de la época contemporánea; incluso se incrementa la sensación exótica desde la descripción de las costumbres vikingas como muy alejadas de la civilización inglesa, hoy mucho más conocida, en el mismo período histórico. Pero además aparecen con pujante notoriedad ingredientes que, uno a uno, contribuyen a delimitar un film según el concepto de la aventura y a situarlo en el macrogénero correspondiente con añadidas razones. El primero de ellos es la acción, que, a partir de un realismo atento a los componentes de violencia, estalla en secuencias antológicas, en especial la del asalto al castillo. El segundo, por supuesto, está integrado por el viaje, un tema sustancial en la película. Y el tercero atañe a la psicología aventurera, palpable en los tres protagonistas masculinos.

Kirk Douglas, líder de la compañía productora, escribió en su autobiografía *The Ragman's Son* (1988, *El hijo del tra-*

pero, Ediciones B) que el film, más que una «ópera nórdica», catalogación debida al crítico del «New York Times», era «un western que se desarrollaba en tiempos de los vikingos». A esta definición tan exenta de rigor habría que preferir una descripción con base en una confluencia de subgéneros.

En efecto, afloran aquí y allá temas, características y recursos de diversos subgéneros del cine de aventuras. De acuerdo con una división sustancial del macrogénero, *The Vikings* pertenecería al sector de peripecias medievales. Pero, de tenerse en cuenta los subgéneros con reconocimiento habitual, podría quedar parcialmente referido al de piratas (en cuanto así actúan tradicionalmente los vikingos) y al de «espada y brujería» (por la trascendencia de los elementos cercanos a lo fantástico). También cabe encuadrarlo en el marco, excesivamente amplio, de los *swashbucklers*, o sea, de los films de espadachines, y en la vasta esfera de las películas marítimas. En cualquier caso, hay que recordar una precisión de Fleischer cuando fue entrevistado para «Dirigido por»: «Siempre procuro ir un poco en contra del género que estoy haciendo». No es una actitud original, ya que a menudo los hitos de cada género rompen los usos del mismo, pero subraya un deseo de creatividad, y más en una época en que la competencia de la televisión favorecía la

producción, con generosos presupuestos, de films de aventuras en color y amplio formato de pantalla.

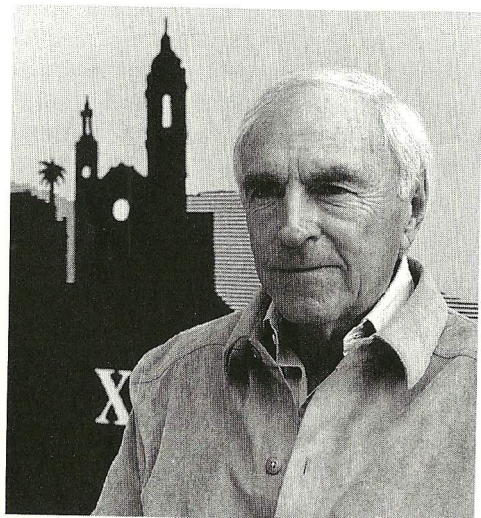
Nacido de la ambición creativa, *The Vikings* tomó formas a lo largo de un complejo proceso de preparación y realización, extendido a diferentes y sucesivos países, coartado por las circunstancias meteorológicas y crispado por las diferencias de criterio entre Fleischer y el productor-actor Kirk Douglas. Ambos materializaron también un largo viaje a través de la niebla, pero uno y otro llegaron a sendos finales felices: el film fue una obra maestra y triunfó en la taquilla.

A partir de otro viaje marítimo

Prueba, entre otras, de que Kirk Douglas se proponía, con *The Vikings*, alcanzar elevados objetivos fue la contratación de personalidades que habían resultado decisivas en un sobresaliente film interpretado por él muy pocos años atrás, *20,000 Leagues under the Sea* (1954, *20.000 leguas de viaje submarino*). Había similitudes entre aquella película producida por Walt Disney y el proyecto acerca de las correrías vikingas: escenarios marítimos, género de aventuras, fantasía, elevado presupuesto y recurso al color y al gran formato.

Así fue como Douglas, al frente de su entonces muy joven compañía independiente Bryna Productions (bautizada con el nombre de la madre del actor), llamó a Fleischer, el director de la adaptación de la novela de Jules Verne; se había llevado muy bien con él durante el rodaje correspondiente y le gustó el trabajo de realización. No obstante, ahora existía una circunstancia muy diferente: además de actor principal, Douglas era el líder de la productora, y en consecuencia Fleischer ocupaba jerárquicamente un escalón inferior, como empleado del hombre al que, por lo menos en teoría, tenía que dirigir en múltiples tomas.

Prácticamente Douglas no habla de la labor de Fleischer en las tres páginas que dedica a *The Vikings* en la autobiografía mencionada anteriormente. En cambio, los problemas entre actor-productor y director ocupan buena parte



Richard Fleischer, director de "Los vikingos", fotografiado durante su entrevista para la revista "Dirigido", con motivo de su estancia en el festival de Sitges.

del capítulo (una veintena de páginas) acerca del film en las aún recientes memorias de Richard Fleischer, *Just Tell Me When To Cry*, editadas por la casa neoyorquina Carroll and Graf en 1993. El capítulo termina con una frase suficientemente explícita: «Con Kirk Douglas uno no hace películas, sobrevive a ellas». Y empieza con una recomendación en la misma línea: «Nunca trabajes con un productor que además es la estrella».

Dadas las excelentes relaciones entre Douglas y Fleischer a lo largo de la producción de la obra disneyana, el director aceptó entusiasmado la oferta, y más al observar que se quería llevar a cabo una película de alto relieve. Su alegría se acrecentó, con toda probabilidad, cuando Bryna Productions obtuvo la colaboración de Harper Goff y Elmo Williams, respectivamente diseñador de producción y jefe de montaje de *20,000 Leagues under the Sea*.

Eran ambos muy capaces y poseían habilidades complementarias, las cuales serían debidamente aprovechadas en el film sobre los vikingos. Goff constituía una versión moderna del célebre William Cameron Menzies: como él, llevaba a cabo bocetos previos del desarrollo visual y aportaba considerable creatividad a la escenografía; su influencia resultó considerable en la dirección artística de *20,000 Leagues under the Sea*, galardonada con el Oscar, aunque no se le mencionó en la concesión de la estatuilla a causa de haber participado en el film con una categoría profesional aparte, por razones sindicales. En *The Vikings* figuró oficialmente como diseñador de producción y ayudante del productor. Dibujó un minucioso *story-board*, controló la escenografía, cuidó de la construcción de los barcos y dirigió la edificación y decoración del poblado vikingo. Es evidente que no pocos de los méritos visuales del film se deben a él. Fleischer le tenía en alta estima desde los días disneyanos y trabajó de nuevo muy a gusto en su compañía.

Como responsable del montaje de la película basada en la obra de Jules Verne, Elmo Williams fue nominado al premio de la Academia. Había colaborado también, con James Havens, en la dirección de la segunda unidad, y Bryna le reclutó para una y otra función; en lo sucesivo trabajaría en diferentes ocasiones al lado de Fleischer. Este se



Einar, antes de perder el ojo izquierdo.

asombraba de que Williams, gracias a su especialidad de montador, supiese elegir de antemano las tomas exactas que luego resultarían necesarias, y lo consideraba un valiosísimo y extraordinariamente personal director de segunda unidad. Al igual que en lo referente a Goff, cabe observar en *The Vikings* las excelencias de la contribución de Williams, tanto

en el rol de realizador complementario como en el papel de supervisor de montaje.

Recurrir al trío estelar de la elaboración de *20,000 Leagues under the Sea* testifica las ambiciones de Douglas. Pero también su elección de un director de fotografía de primerísima línea, el ya oscarizado Jack Cardiff, quien además ingresaba entonces en la categoría de realizador. Experto, desde sus inicios como cámara, en el color, Cardiff se situó junto a las personalidades anteriores en un frente de alta creatividad y llevó a cabo uno de sus más bellos trabajos, con un lirismo extraordinario en los exteriores referidos al fiordo del poblado vikingo. El placer de Cardiff en el rodaje le condujo, media docena de años después, a dirigir un film sobre vikingos, *The Long Ships* (1963, *Los invasores*), y a ras- trear en él efectos poéticos similares a los que había conse- guido en el precedente. Es preciso añadir que la música de Mario Nascimbene realzó los efectos épico-idílicos de la fotografía de Cardiff, sobre todo mediante la utilización de un tema de bienvenida a los navegantes, expresado tanto con un simple cuerno (en realidad, tres al unísono) como con toda la grandiosidad orquestal y coral, y evolucionado a *leit motiv* de los hombres del Norte.

Dejando aparte la música y examinando el fulgor visual de *The Vikings*, se puede llegar fácilmente a la supo- sición de que en éste tuvieron buena parte de mérito Goff



Tony
Curtis,
Edric
Connor,
Janet Leigh
y Kirk
Douglas.



Curtis, Douglas, Borghine y Donald, los principales actores masculinos.

y Cardiff, así como en presumiblemente menor grado Williams, y de que, por tanto, resultaría notoriamente exce- sivo atribuir tal virtud por completo a Fleischer, pese a su singular talento y su consabido interés en la composición de los planos. En sus declaraciones a «Dirigido por» hablaba de ello, prefiriendo el vocablo «composición» al de «encuadre». «Prefiero hablar en términos de composición, en el sentido de que la composición visual de cada plano tiene que estar en función de lo que quieres decir, o de lo que quieres con- tar. No debe ser un fin en sí mismo; digamos que no se puede componer por composición, sino que debe estar en función de un sentido dramático».

Y agregaba: «Estudié arte dramático en la Escuela de esta especialidad en Yale, y durante seis meses lo único que estudiamos fue cómo hacer composiciones dramáticas, es decir, los actores fijos delante de la cámara, sin diálogos y sin movimiento, estudiando tan sólo el emplazamiento de la cámara, y aprendimos a hacer composiciones estáticas. Eso que aprendí en Yale lo he aplicado siempre a mis películas, de manera que la composición fuese un comentario dramá- tico sobre un personaje determinado. Por ejemplo, si un per- sonaje es culpable, hay que hacer una composición teniendo en cuenta que es culpable; no hay que acusarle

dramáticamente, pero sí tenerlo en cuenta formalmente».

Suponer que Goff y Cardiff —e incluso Williams— resultaron determinantes para la belleza visual de *The Vikings* queda un tanto apoyado por el hecho de que ninguno de los films anteriores de Fleischer, exceptuando tal vez el referido a Verne, la habían conseguido; el mayor logro hasta entonces del director era su film *noir* de serie B *The Narrow Margin* (1952), cuya acción transcurría casi enteramente en un tren y cuyas virtudes se adherían a coordenadas distintas de la del esplendor de las imágenes. Y si se repasa la carrera posterior de Fleischer será difícil hallar una obra tan brillante como *The Vikings*, aunque sea patente el interés de algunos de sus films. Todo parece indicar que Fleischer obtuvo, con el proyecto épico de Douglas, una oportunidad casi irrepetible, en función de un tema idóneo para su estilo y a causa del equipo de colaboradores y de las bases de producción. En este aspecto hay que sospechar que el continuado conflicto con Kirk Douglas no fue tan negativo como el director afirma en sus memorias y que, sobre todo, el guión final, vituperado por el realizador, dio una plataforma sólida y de alta enjundia a la película.

Invita también al recelo acerca de una hegemonía creativa de Fleischer en *The Vikings* que éste, en el libro autobiográfico citado, eluda entrar en comentarios sobre sus aportaciones personales en el terreno de estético y que en cambio se ciña a los problemas con Douglas y a las anécdotas pintorescas del rodaje. Parece muy raro, tratándose de su obra maestra. Pero cabe hallar una explicación en el comportamiento autoritario y eficaz de Douglas. Como líder de la compañía, imponía sus opiniones. Como actor, se dirigía a sí mismo a través de Fleischer. Como hombre poderoso, exuberante y decidido, solventaba los problemas que se acumulaban en el rodaje en exteriores. Como creativo, era una fuente de ideas. De hecho, Fleischer estaba, mal que le pesase, a sus órdenes y tenía que aceptar sus caprichos. Probablemente comprendía poco a poco que quien tomaba las decisiones sobre *The Vikings* no era él sino Douglas.

Además Douglas empuñaba el bastón de mando no sólo por su lugar en la cima jerárquica sino también por su aura de astro, que en el ámbito de la industria cinematográfica

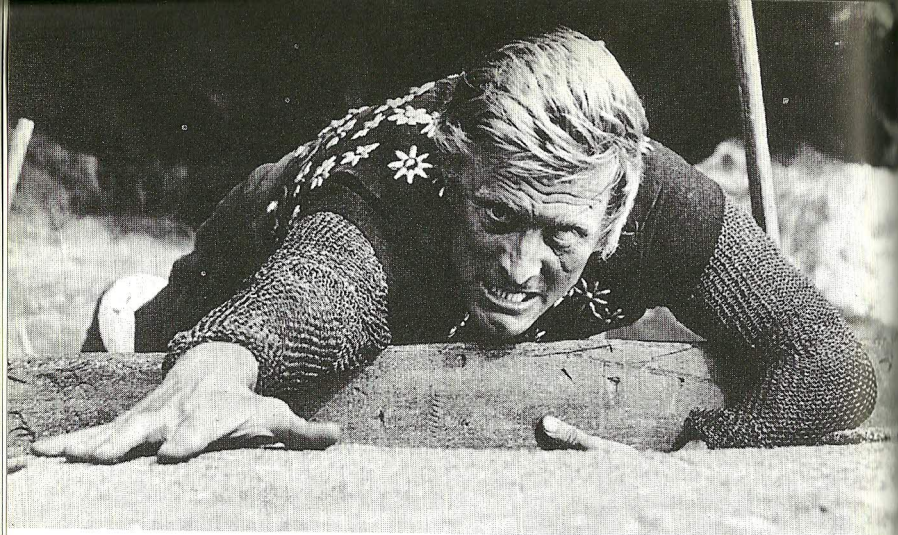
le alzaba muy por encima de Fleischer; esta otra relación profesional de superior a inferior influía probablemente en el trato del equipo a cada uno de ellos. Ambos tenían exactamente la misma edad, con un solo día de diferencia, pero el actor-productor, junto con el dinero y el poder, poseía la máxima responsabilidad, y el director estaba constreñido a depender de él y obedecerle, casi como un hijo ante su padre. De ahí que no haya el menor reproche al trabajo de Fleischer en las memorias de Douglas. En cambio el director aún parecía pleno de resentimiento contra el astro 35 años después, al escribir *Just Tell Me When To Cry* (cuyo título, «únicamente dime cuándo llorar», podría ser ilustrativo del inconsciente del autor en orden a los hechos comentados).

Unas frases del libro dan pistas acerca de cómo el subordinado contemplaba al patrón, en una mirada típica de hijo dolido frente a padre autoritario: «*Si no hubiera sido por Kirk, habría resultado maravilloso hacer esta película. Por supuesto, sin Kirk no habría existido película alguna*».

Un guionista perdido en la bruma

Para que naciera *The Vikings* tuvo que existir Edison Marshall. Popular escritor de novelas de aventuras, había conseguido ruidoso y prolongado éxito con *Benjamin Blake*, que, tras su publicación en 1941, suministró plataforma narrativa a los films *Son of Fury* (1942, *El hijo de la furia*) y *Treasure of the Golden Condor* (1953, *El tesoro del cóndor de oro*). Diez años después de la aparición de aquella novela, Marshall firmó *The Viking*, y muy pronto esta obra atrajo a dos productores independientes, Mike Todd y Edward Small, quienes decidirían unir fuerzas con vistas a una lujosa versión cinematográfica.

Sin embargo, el proyecto no prosperó; y, al frente de Bryna, Kirk Douglas retomó la iniciativa. Con su nueva compañía produjo primeramente un western, desusadamente poético: *The Indian Fighter* (1955, *Pacto de honor*), dirigido por André de Toth y rodado en Oregón. Hubo un breve paréntesis en las actividades de Bryna, debido a colabora-



Una expresión típica de Kirk Douglas.

ciones de Kirk en films de otras compañías, y después el actor puso en marcha casi al mismo tiempo *Paths of Glory* (1957, *Senderos de gloria*) y *The Vikings*, cuyo título conservaba entonces el singular del de la novela. *Paths of Glory* fue una obra antimilitarista, escenificada en la primera guerra mundial, para la que Douglas se alió con el productor James B. Harris, que había financiado el guión, y su asociado el director Stanley Kubrick, coautor del libreto con Calder Willingham y Jim Thompson. Se eligió para el rodaje Munich y sus cercanías, con filmación de interiores en los Estudios Geiseltal. Mientras estaba en la ciudad alemana, Douglas controlaba la preproducción de *The Vikings*, cuyo equipo también utilizaría, en la última fase del rodaje, los Estudios anteriores.

A partir de los inicios de la postguerra había comenzado en Hollywood una inclinación a efectuar rodajes en Europa, con el objetivo de aprovechar los fondos de las compañías que estaban congelados legalmente en algunos países. La tendencia fue particularmente provechosa para el género de aventuras, ya que facilitaba en no pocos casos filmar en escenarios auténticos. Y, con el tiempo, la creciente política de coproducciones y las ventajas halladas en financiación, costos y mercados empujaron con frecuencia a los equipos de rodaje hacia tierras europeas. Bryna se inscribió en esta corriente con motivo de su segundo y tercer films, y

de ahí que Munich fuese durante un tiempo y con algún paréntesis el cuartel general de Kirk Douglas.

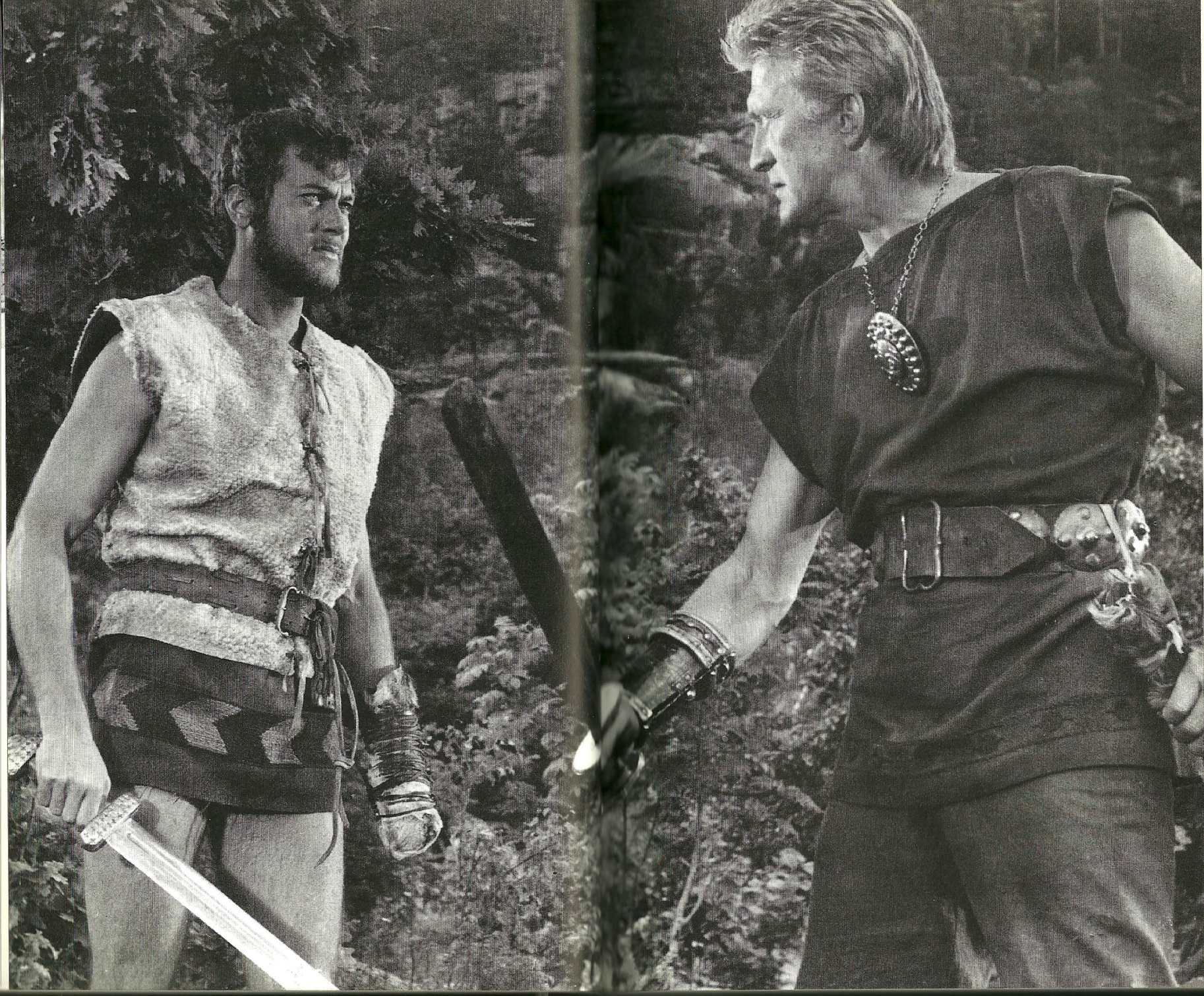
Los preparativos de *The Vikings* comenzaron en 1956, previamente al rodaje de *Paths of Glory*. A fin de lograr una máxima autenticidad en el film sobre los vikingos, se planificó una vasta operación de búsqueda documental, se eligió localizaciones escandinavas para las filmaciones y se decidió encargar un nuevo guión. Había uno, llevado a cabo por Dale Wasserman, pero no estaba de acuerdo con las ambiciones de productor y director. Así que Douglas contrató a otro guionista, que terminaría su labor al cabo de los primeros meses de 1957.

Este libreto fue desechado y el nombre de su autor no figuraría en los títulos de crédito. Tampoco sería recordado en buen número de análisis del film. Kirk Douglas ni habla de su existencia en *The Rangman's Son*. Pero lo más curioso reside en que las memorias de Richard Fleischer se refieren extensamente a él y a su contribución sin decir nunca de quién se trata en realidad y nombrándolo ambiguamente como «the English writer». Resultaría interesante saber los motivos de esta expresa renuncia a la identificación del escritor, perdido en las brumas de la producción de *The Vikings*.

Fue Noel Langley, un nativo de Sudáfrica, el guionista fantasma; Fleischer lo ha denominado en su libro «el escri-



Einar fue un personaje a medida de Douglas.



tor inglés» porque, después de haber escrito para Broadway y Hollywood cuando vivía en Estados Unidos, se quedó en Londres una vez desmovilizado al fin de la Segunda Guerra Mundial. Importante colaborador en el libreto de *The Wizard of Oz* (1939, *El mago de Oz*), trabajó como guionista en dos films de aventuras medievales de Metro-Goldwyn-Mayer con rodaje en Inglaterra, *Ivanhoe* (1952, *Ivanhoe*) y *Knights of the Round Table* (1953, *Los caballeros del rey Arturo*). Seguramente estas últimas contribuciones, además del prestigio como autor teatral, fueron claves para que se le llamara con objeto de la epopeya vikinga. También pudo contribuir a ello un retorno de Langley a Hollywood, en el curso del cual escribió con destino a otro film adscrito a la Edad Media, *The Vagabond King* (1956).

A principios de 1957, Kirk Douglas había expresado a Fleischer su satisfacción por el desarrollo que tomaba el libreto. A continuación se fue a Munich para rodar *Paths of Glory* y dejó a Fleischer a cargo de supervisar el guión. Langley se había decantado a diálogos en un poético estilo a la manera del verso libre y eludía en especial los tópicos habituales en el lenguaje de los films situados en épocas lejanas. Al cabo de un tiempo terminó su cometido, y el guión fue remitido a Munich. Lo que ocurrió después está explicado del modo siguiente por Richard Fleischer en su autobiografía.

«Cuando empezaba la primavera partí a Noruega para emprender los últimos preparativos antes del rodaje. No obstante, Kirk me pidió desplazarme vía Munich a fin de que nos encontrásemos. En mi primera noche allí tuve una cena con Kirk, Kubrick, James B. Harris y Calder Willingham... Todos ellos habían leído el guión de «*The Vikings*». Sus opiniones eran unánimes: el diálogo apestaba. Kubrick dijo que ningún actor recitaría tales frases y los demás estuvieron de acuerdo, Kirk incluido. Me había quedado sin habla.»

«A lo largo de la cena defendí mi convicción de que todos ellos estaban completamente equivocados. Sin embargo, resultó fútil. En tanto que incumbía a Kirk, aquello era un «fait accompli». Yo no había creído que era así hasta que él me comunicó que Calder Willingham iba a reescribir el diálogo.»

El grupo de *Paths of Glory* había determinado que el guión de *The Vikings* debía quedar libre de tonalidades místicas y asumir diálogos más propios del lenguaje coloquial. Fleischer perdió la batalla y se marchó a Noruega sin libreto, en espera de lo que Willingham hiciese a toda velocidad. Fue el primer choque entre Douglas y Fleischer. Cuando el productor llegó al lugar del rodaje no traía una revisión completa del libreto, sino tan sólo una parte. Entonces también llegó allí un críptico telegrama, remitido por Langley. Contenía únicamente las palabras que según el bíblico *Libro de Daniel* aparecieron en una pared del comedor de Baltasar, como vaticinio del final de Babilonia. Según Fleischer, sólo él comprendió el significado del mensaje y dado que estaban a punto de sentarse para cenar prefirió no explicarlo a Douglas y los demás comensales.

Pero la maldición de Langley no se cumplió. *The Vikings* constituiría un auténtico logro artístico y uno de los puntales del mismo fue el guión. Calder Willingham —entonces en sus comienzos como escritor cinematográfico— lo firmó en solitario y así constó en los títulos de crédito, donde se mencionó además a Dale Wasserman como previo adaptador de la novela. Ni una palabra acerca de Noel Langley, el guionista perdido en la bruma después del conciliábulo de Munich.

La flota bajo la lluvia

Desde que decidió hacer *The Vikings* Kirk Douglas se fijó como objetivo lograr la máxima autenticidad. En ello estuvo plenamente de acuerdo con Fleischer, un realizador con cierta tendencia al documentalismo. «Me planteé la película como un reto de autenticidad histórica», decía este último en 1987. «Se sabe muy poco sobre la época de los vikingos, y antes del rodaje me trasladé a Noruega y procuré averiguar la mayor cantidad posible de cosas en torno a ellos, su historia, sus costumbres, y luego utilicé todo esto cuando rodaba el film. Metí esas cosas en la película subordinándolas a la narración, pero tienen bases reales. Hacía novecientos o mil años que no se veía estos hechos que salen

en la película, esos ritos, esas costumbres, pero todos son realidad; por ejemplo, arrojar placas de madera para predecir el futuro». Reconocía, no obstante, que en el film había «una mezcla de cosas históricas y cosas inventadas». Según él la prueba de la esposa infiel era una invención, mientras que los saltos sobre los remos estaban tomados en la Historia.

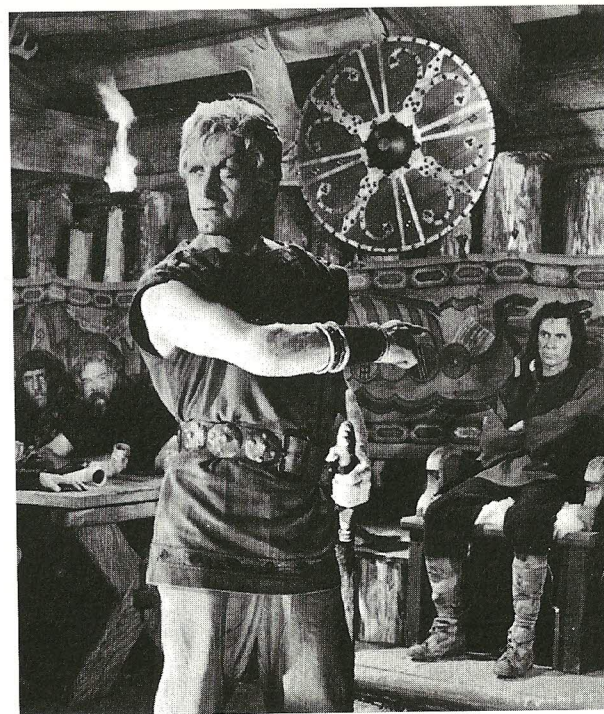
En su autobiografía Douglas subrayaba los esfuerzos de investigación con vistas a la calidad del resultado final. «Quería hacer una buena película. Contraté a expertos de Noruega, Suecia y Dinamarca para que me transmitieran una exacta sensación histórica acerca del período vikingo, las dimensiones precisas de las embarcaciones que usaban, cómo construían las casas...». Por su parte, Fleischer narra en sus memorias un prolongado itinerario personal por tierras europeas para obtener documentación óptima, escoger localizaciones idóneas y poner en marcha diversas operaciones de preproducción. Es de suponer que fue acompañado por otros miembros del equipo —con toda probabilidad, por el productor Jerry Bresler— ya que habla en plural, pero únicamente cita a su admirado, y admirable, Harper Goff.

Con arreglo a sus palabras, Fleischer se asesoró con expertos y libros en Los Angeles, Londres y Oslo; recorrió los fiordos de Noruega y la costa francesa en busca de los mejores lugares para las filmaciones; visitó con Harper Goff



Tony Curtis y Janet Leigh, pareja en "Los vikingos" y en la realidad.

Kirk Douglas produjo el film por medio de su compañía Bryna.



un museo naval en Oslo con objeto de hallar los modelos de los barcos vikingos que necesitaban; y participó en la contratación de docenas de socios de clubs de remo así como en la de entrenadores que enseñaran a los anteriores a bogar cohesionadamente.

Finalmente quedó dispuesto que el rodaje se efectuara en tres etapas, a partir de mayo de 1957: la primera, en el fiordo Hardanger, situado en la costa noruega (con Bergen como la ciudad importante más próxima), donde Goff comenzaría a edificar el poblado vikingo; la segunda, en Fort LaLette, un fuerte construido en el siglo X, que se alzaba cerca de Dinard, en la costa de Bretaña, y que haría las veces del castillo de Aella; la tercera, en los Estudios Geiseltasteig de Munich, de cara a los interiores restantes.

La primera etapa resultaba la principal y la más compleja, no ya por las operaciones cinematográficas propiamente dichas sino por la logística de alojamiento y abaste-



cimiento. Un reportaje publicado en el número de julio de 1958 de la revista «Screen Stories» con la firma de Dick Williams especificaba las dificultades para viajar de Bergen al punto elegido como base en el fiordo: había que invertir *«una hora por carretera, treinta minutos en ferry, otras dos horas de carretera, y finalmente más de una hora en embarcación rápida»*. La solución consistió en alquilar dos grandes barcos-dormitorios (uno, el *Brand VI*, anteriormente propiedad de Barbara Hutton) con capacidad conjunta para albergar 600 personas y en disponer de otras dieciséis embarcaciones para todas las finalidades pertinentes, incluidos los transportes, el almacenamiento de provisiones, el suministro de energía eléctrica y las oficinas de distintos departamentos de producción. Hubo que instalar además una espectacular conducción de agua potable, con una gran cañería de dos kilómetros de longitud.

A la flota descrita había que añadir los barcos vikingos, contruidos en unos astilleros de Bergen a imagen de los auténticos de diez siglos atrás. Uno de ellos estuvo a punto de desaparecer bajo las llamas antes de que el rodaje comenzara oficialmente. Fleischer se había trasladado al fiordo con un mes de anticipación a la llegada de Kirk y los demás actores. Había un programa previo consistente en efectuar los arreglos finales y en filmar tomas sin la presencia de la figuración principal: entradas de barcos en el fiordo, planos de la persecución marítima y el abordaje, panorámicas de paisaje... y el funeral marino del epílogo. Debido a una falta de coordinación el fuego se extendió a la madera del casco y por poco no acabó con la costosísima embarcación. El rodaje tuvo lugar a las diez y media de la noche, cuando, debido a la estación y a la zona geográfica, aún se podía captar el sol en el horizonte. No hubo, por tanto, ni recurso a las transparencias ni uso de una miniatura en Estudios, y el fuego resultó incluso excesivamente real.

Fleischer y Williams habían podido filmar con sol a lo largo de un par de semanas —y de ahí, por ejemplo, el esplendor de los planos correspondientes al regreso de Ragnar al fiordo, en la primera visión del territorio vikingo—. Pero luego, tras que Douglas y las otras estrellas se incorporaran al equipo, el cielo tomó por costumbre quedar

encapotado, surgió la niebla una y otra vez, la lluvia se convirtió en habitual... a lo largo de un par de meses. Muchos planos diurnos pero fúnebres o bajo la lluvia no procedieron de ideas de guión o de dirección sino de los caprichos de la Naturaleza. Algunos ingredientes del estilo de *The Vikings* fueron creados por los fenómenos meteorológicos.

A todo ello se agregaba un incremento de problemas conyugales entre Tony Curtis y Janet Leigh, aireados por la prensa sensacionalista desde algún tiempo atrás. Y Kirk Douglas provocaba intermitentemente la admiración y la exasperación de Fleischer. Este quedó gratamente sorprendido cuando el actor exigió saltar él mismo sobre los remos de su barco y culminó con éxito, tal como se puede observar en el film, los dos primeros empeños, fracasando en el tercero pero conminando a que también fuese incluido en el montaje. El astro se mantenía en todo momento optimista e incluso veía connotaciones positivas en el mal tiempo: así se facilitaba el realismo.

Pero, al final, comprobó que cuanto faltaba por rodar podía ser filmado en los Estudios de Munich y decidió ahorrar a él y al resto del equipo dos semanas, como mínimo, de vida cada día más dura en el fiordo. Había el problema de cómo dar la noticia a los extras daneses y noruegos, pero éstos ofrecieron, sin poder imaginarlo, la solución: pidieron más dinero, bajo la amenaza de huelga, y Kirk aceptó en el acto que dejaran de trabajar y que regresaran a sus casas, ante la estupefacción de sus interlocutores. Había llegado el momento de navegar hacia la costa bretona para asaltar el castillo bajo la luz del sol. El *Brand VI* abandonaba poco después el fiordo y la lluvia.

Filmando el mar en Munich

En Dinard las condiciones de vida del equipo fueron, por descontado, enteramente opuestas: el hotel reemplazó al barco y el sol sustituyó al mal tiempo. Tony Curtis y Janet Leigh pudieron cuidar entonces de su hija Kelly Lee, que había cumplido su primer año cuando los padres estaban en Noruega y que, en ausencia de los mismos, había caído en

una prolongada excitación nerviosa. Como consecuencia de ésta y de la crisis del matrimonio, los principales problemas en la localidad francesa estuvieron relacionados con dichos intérpretes. Un par de años atrás Janet había rodado un film en Africa, y Curtis alimentó a raíz de ello un complejo de inferioridad con tal magnitud que su esposa se negó en lo sucesivo a aceptar películas con desplazamientos incluidos a no ser que también se le contratara a él. Y meses antes del comienzo de las filmaciones de *The Vikings* los conflictos mentales de Curtis habían arreciado y adquirió enorme resonancia que se pusiera en manos de un especialista.

Se le consideraba un neurótico en la industria y en la prensa sensacionalista, por lo que Lloyd's se negó a asegurarle respecto a la posibilidad de accidentes en el rodaje. Y faltó poco para que se produjeran. En el asalto al castillo inglés, representado por Fort LaLatte, una flecha hirió junto a un ojo al actor, quien, por tanto estuvo muy cerca de sufrir la misma pérdida que la correspondiente en la ficción a Kirk Douglas. Por otra parte, cuando se rodaba la secuencia culminante en el duelo fraterno empezó a soplar viento de gran velocidad y los intérpretes —Douglas, Curtis, Leigh— pasaron serios apuros en las almenas, con el vacío a sus pies, ante el creciente pánico del resto del equipo. Según declaró más tarde, Curtis fue el que apechugó con el peor trago, ya que, desprovisto su personaje de la mano izquierda, tenía que empuñar únicamente con la derecha una espada concebida para ser utilizada con las dos.

Después de las filmaciones del ataque al castillo y otras tomas referidas a la costa inglesa, el equipo se trasladó a Munich para realizar los interiores inicialmente previstos y las escenas que se había dejado de rodar en Noruega. Los Estudios Geiseltal fueron así el marco de secuencias como las de la perrera real; en torno a los canes-lobos, Fleischer cuenta que surgieron insospechadas dificultades para que se mostraran terriblemente fieros, tal como se ve en el film, y que sólo adoptaron por fin esta actitud, sorprendentemente, cuando Curtis, decidido a provocar la risa de los demás, se disfrazó con ropas de un domador hasta lograr un aspecto ridículo en grado sumo.

Más asombroso puede resultar que tras los dos meses



Padre,
Ragnar, e
hijo, Einar,
ante Egbert,
el lord
inglés.

en el fiordo bajo el mal tiempo se filmara en los citados Estudios una escena marítima: la de la captura de Ragnar, tras el naufragio de su barco al chocar con un escollo a causa de la niebla, por Eric. La maestría de Jack Cardiff en la iluminación evitaría que hubiese ruptura ambiental y cromática con los planos, bellísimos, de la persecución previa.

Cuando el film estuvo terminado, los costes habían ascendido mucho más alto de lo fijado en el presupuesto. En los primeros compases del proyecto, Kirk Douglas había estimado una inversión de dos millones y medio de dólares. De acuerdo con el guión definitivo y en el momento en que todo el equipo ya estaba en el fiordo, la cifra era de tres millones setecientos mil dólares. La sustitución de las últimas semanas en Noruega por un mayor tiempo de estancia en Munich provocó cambios en el presupuesto, que finalmente alcanzó los cuatro millones. A causa del desfase de los gastos Douglas recibió la denominación de Kirk von Stroheim, pero luego declararía, imperturbable, a una impresionada Louella Parsons: *«Anteriormente comencé desde abajo, de modo que si lo pierdo todo, comenzaré desde abajo de nuevo»*.

Productor y distribuidora, United Artists, convinieron que, para recuperar el capital invertido, era necesario desplegar una espectacular campaña publicitaria; su realización supondría un importe de un millón de dólares. Una de sus

vertientes fracasó: consistía en el envío, a múltiples críticos cinematográficos, de un barco vikingo de plástico y un abrecartas con forma de daga medieval; y, sorprendentemente, hubo tendencia a menospreciar el film desde el punto de vista estético en notoria parte de la prensa.

Por el contrario, el público reaccionó no sólo favorablemente sino con entusiasmo, y los ingresos en taquilla llegaron a los seis millones de dólares en Estados Unidos, con lo que los beneficios inmediatos resultaron considerables. Según las memorias de Kirk Douglas, éste pudo pagar así 750.000 dólares que debía al fisco. Bajo los lemas *«The Vikings Are Coming»* (con un trasfondo irónico respecto a los miedos histéricos de la guerra fría) y *«The Screen's Mightiest Contest»* (desafío triunfal a la competencia de la televisión), los textos publicitarios especificaban que la obra había sido *«filmada realmente en los fiordos de Noruega cubiertos de hielo y en los acantilados de Bretaña azotados por el mar»*.

Morgana y Eric (Leigh y Curtis)



Adquirió gran resonancia en los medios informativos, incluida la televisión, una apoteósica llegada de un barco vikingo, tripulado por marinos noruegos, al puerto de Nueva York tras haber cruzado el Atlántico. Y una enorme cartelera, casi de una manzana de largo y con altura correspondiente a varios pisos, fue levantada en Broadway con motivo del estreno; en la cima sobresalía la proa de una embarcación, y Kirk Douglas fue elevado hasta allí en un andamio para bautizar aquélla con champaña. El productor-actor llevó a su madre en

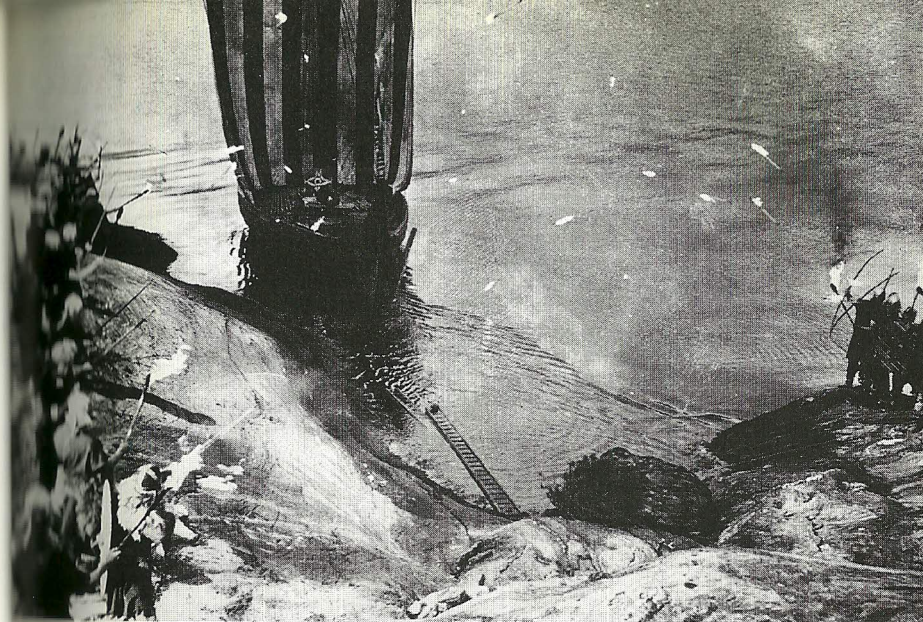
una limusina hasta la fachada del cine en que los rótulos luminosos destacaban el nombre, Bryna, de la compañía cinematográfica y de la mujer, muy entrada en años y próxima a la muerte.

Presentado ya en mayo, *The Vikings* se estrenó en Nueva York, por medio de las salas Victoria y Astor simultáneamente, el 11 de junio de 1958. La crítica no pudo con el film, decididamente triunfante. Pero influiría, sin duda, en que luego no recibiera nominación alguna para los premios de la Academia. Hay que precisar, sin embargo, en que los galardones referidos a las obras de 1958, éxito de *Gigi* aparte, reflejaron tanto un predominio del mal gusto de los votantes como una continuidad de la reacción contra las superproducciones espectaculares tras la hegemonía de las mismas en la concesión de los Oscars dos años atrás. Los otros cuatro films seleccionados para el lauro al mejor del año, junto al minnelliano *Gigi*, eran manifiestamente inferiores, artísticamente, a *The Vikings*; una obra maestra como *Vertigo*, de Hitchcock, únicamente obtuvo un par de nominaciones secundarias; y la Academia ignoró por completo *Touch of Evil* (*Sed de mal*) de Orson Welles, *The Tarnished Angels* (*Angeles sin brillo*) de Douglas Sirk, *Bonjour Tristesse* (*Buenos días, tristeza*) de Otto Preminger, *The Last Hurrah* (*El último hurra*) de John Ford y *The Naked and the Dead* de Raoul Walsh.

Esta era su fiesta

Cinco años después del menosprecio de *The Vikings* por los miembros de la Academia, Fleischer afirmó: «*El único productor con el que he tenido problemas ha sido Kirk Douglas, porque además de productor era el protagonista de la película y ello creaba una situación violenta dado que yo no tenía nadie a quien quejarme del actor*». El capítulo dedicado al film en las memorias de Fleischer trataba una y otra vez de las indicaciones sobre la puesta en escena efectuadas por Douglas en momentos de rodaje.

Ya en la primera etapa de su carrera, durante los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial,



Secuencia final: el funeral vikingo, una de los momentos más intensos del film.

el actor se había caracterizado por continuas sugerencias a los directores y no sólo en torno a la labor interpretativa sino incluso sobre la propia estructura de secuencias concretas. Tras conseguir el estrellato con *Champion* (1949, *El ídolo de barro*), film por el que logró la primera nominación al Oscar, Douglas extremó tal actitud, hasta el punto de que anheló en seguida poder producir sus películas. Y en 1952 fundó Bryna, aunque diversas circunstancias impidieron sucesivamente que la compañía se pusiera en marcha y retrasaron su actividad real más de dos años. Era obvio que ser el presidente de Bryna permitía a Douglas imponer su voluntad sobre los directores que contrataba.

Con alta probabilidad había visto en el personaje de Einar una gran ocasión para desarrollar al límite su estilo de actor. Lo había impuesto definitivamente en *Champion* con muy buenos resultados y en función de él repitió nominación de la Academia por *The Bad and the Beautiful* (1952, *Cautivos del mal*) y *Lust for Life* (1956, *El loco de pelo rojo*). Douglas tendía a la sobreactuación y la exuberancia, tanto en lo melodramático como en lo jubiloso, y recurría frecuentemente a un porte de dureza instintiva, inclinado a espectaculares expansiones. Encarnar a un fiero y bullicioso

vikingo constituía una táctica óptima para intensificar los acordes principales de su registro.

Además Einar estaba en la línea de los personajes que habían facilitado la ascensión de Douglas: extrovertidos, psicológicamente torturados, triunfantes en un momento dado, perdedores al final, encaminados a la muerte, como el boxeador de *Champion*, el periodista de *Ace in the Hole* (1951, *El gran carnaval*), el policía de *Detective Story* (1951, *Brigada 21*), el Van Gogh de *Lust for Life*; también se podía inscribir en la misma línea o sus cercanías, con la diferencia de que la narración no culminaba con la muerte del protagonista, otros personajes de los años cincuenta, como el cowboy de *Man without a Star* (1955, *La pradera sin ley*), el Doc Holliday de *Gunfight at the O.K. Corral* (1957, *Duelo de titanes*) y el militar de *Paths of Glory*.

Acostumbraba a manifestarse en la figuración típica del Douglas de la época la afición al alcohol, bien de modo permanente bien de forma ocasional, y *The Vikings* favorecía la incidencia del actor en representar a un individuo exaltado por la bebida. El protagonista del film debía exhibir, asimismo, actitudes jaraneras, y Douglas había demostrado su inclinación a lucirse en este ámbito: recuérdese, por ejemplo, sus roles en *The Big Sky* (1952, *Río de sangre*) y *20,000 Leagues under the Sea*.

Tercer componente de las preferencias del actor en sus composiciones era la exhibición de vitalidad y de habilidades físicas, ya patente en *Champion* y ahora necesaria en *The Vikings*. Dicha propensión revelaba vínculos con la amistad y el respeto que Douglas profesaba a su amigo —y compañero en diversos films— Burt Lancaster, que había sido profesional del circo; en estos sentimientos había también un impulso de rivalidad. Y de ahí, en parte, las relativas proezas de carácter atlético llevadas a cabo por Douglas en la epopeya medieval, incluida la de carácter más bien circense que consistía en recorrer la longitud de una embarcación por el exterior de la misma con apoyo de los pies en los remos (una tradición vikinga, según Fleischer, que el actor se empeñó en practicar y dominar).

La amistad con Lancaster motivó, asimismo, la contratación de Tony Curtis —y su esposa, Janet Leigh—. El interés



En las almenas inglesas, Morgana y Einar.

prete de Eric se había hecho, a su vez, amigo de Lancaster en el rodaje de *Trapeze* (1956, *Trapezio*) y no sólo había compartido luego la cabecera de reparto con éste en *Sweet Smell of Success* (1957, *Chantaje en Broadway*), una producción Hecht-Hill-Lancaster, sino que incluso participó en ella como empresario a través de su compañía conyugal Curtleigh Productions. Tiempo después Curtis logró actuar en el film de Bryna *Spartacus* (1960, *Espartaco*) con base en que, por orden de Douglas, se crease un personaje especialmente para él. La presencia de Curtis en *The Vikings* contribuyó a la satisfacción con que Douglas se había inmerso en el proyecto. Y la intervención de otro actor, Ernest Borgnine, confería una mayor imagen de juventud al astro del film: éste figuraba como su hijo, cuando aquél era en la realidad un mes y medio más joven.

Por todo lo antedicho, Kirk Douglas estaba decidido a utilizar su personaje como medio idóneo para imponer la gama de capacidades y símbolos ya integrada en lo que cabría denominar su marca de fábrica. Einar tenía características muy similares a los seres de ficción que habían edificado y sustentado una compacta imagen de Douglas en cuanto a capacidad profesional, estilo de intérprete y enfoques humanísticos. Einar era duro, festivo, exuberante, y

materializaba un trágico romanticismo alrededor de la victoria reconvertida en fracaso. Muy probablemente el definitivo cambio de guionista en Munich obedeció a que el actor quería que su personaje estuviese diseñado a su medida hasta el último detalle.

Y existía otra circunstancia no menos importante para que Douglas se esforzase en gobernar minuciosamente la producción y la realización de *The Vikings*. Este era el tercer film impulsado por Bryna pero el primero a partir de un alto presupuesto. La carrera como productor de Douglas —e incluso su completa libertad para elegir sus roles en el futuro inmediato— dependía del éxito de la iniciativa. Douglas creía por completo en las posibilidades del proyecto; por eso se había embarcado en él. Y estaba dispuesto a disfrutar en su realización. Era su fiesta. Y los demás —incluido Fleischer—, sus invitados.

La ira en el ariete

Felizmente con relación al rumbo de la fiesta cinematográfica de Kirk Douglas, el enfoque de *The Vikings* atisbado por éste coincidió sobremanera con el diseñado por Richard Fleischer. Y de este modo, si no en el detalle sí en el concepto, hubo coincidencia de directrices. Está fuera de duda que la elección de Fleischer, en principio motivada por la concordia entre él y Douglas durante el rodaje de *20,000 Leagues under the Sea*, constituyó un acierto rotundo del líder de Bryna. Tema, episodios y personajes de *The Vikings* enlazaban con los materiales de base predilectos del realizador y amparaban que éste pudiera desarrollar al máximo sus aptitudes.

El film prosperó así como una reflexión sobre la violencia, a partir del enfrentamiento dialéctico de talento y fuerza bruta; Egbert había plasmado tal contraposición al desafiar a Einar con las palabras «Yo vivo del ingenio, no de la fuerza», y el propio Ragnar recomendaba a su hijo anteponer el cerebro a los músculos. Fleischer se había distinguido en las filmaciones de secuencias violentas y figurantes agresivos, siempre desde el ángulo de un humanista, y

esta capacidad hallaba perfecto cauce en *The Vikings*. Aun sujetándose a las normas imperantes en el Hollywood de la época, Fleischer impregnó el film de violencia, incluso en hechos como el reducido a destrozarse un barril de cerveza lanzándolo contra una roca. Intensificó el alcance de la violación de Enid por medio del procedimiento elíptico de mostrar, acto seguido a la irrupción de Ragnar en la tienda, el rostro patético de la reina ultrajada. Y dio profundo sentido dramático a la lucha mortal de Ragnar con los perros lobos al narrarla con una panorámica de los asistentes a la misma mientras se escuchaba el fragor de los ladridos y los golpes de espada.

Método particularmente percutante fue abrir la secuencia con un primer plano capaz de producir impacto. Así brotaba, tras los dibujos del prólogo, el inicio de la imagen real: un aguerrido vikingo, Ragnar, ocupaba con ferocidad, de cara a cámara, el centro de la pantalla. Más tarde, una escena debutaba con la parte posterior de la cabeza de una joven, que, al moverse, apartaba sus rubios cabellos y dejaba ver el rostro de Einar. El halcón de éste llenaba el encuadre al comienzo de la secuencia que terminaría con la pérdida del ojo por el príncipe vikingo. La visualización del fragmento en que Kitara enseñaba el sistema de la brújula a su protegido Eric quedó inaugurada con la insospechada y dominante presencia del pez de metal imantado. Y después que al final de esta escena la bruja hablase de la mujer que enamoraría y guiaría a Eric comenzaba la siguiente con la visión de Morgana, en la cubierta de su nave. Obsérvese hasta qué grado tales aperturas de secuencias coincidían con ingredientes fundamentales del relato y comportaban efectos impactantes en el marco de un lenguaje cinematográfico esgrimido con vigorosos acentos.

Desde la perspectiva dialéctica brillan los tramos de la llegada de Ragnar al fiordo, con una muestra elocuente del afecto de los nativos a su rey. De modo previo a este imponente recibimiento colectivo, magnificado por la belleza del paisaje y el aliento documentalista, figura una sombría descripción de las actitudes criminales del monarca de Northumbria, deliberadamente ambientada con matices tenebrosos. A partir de la consiguiente contraposición es

frecuente la propuesta de cotejo entre el mundo vikingo y el inglés, las diferencias entre los cuales resultan subrayadas por las inflexiones lingüísticas de casi todos los actores principales: los americanos encarnaron a los hombres del Norte y los británicos a los ingleses, exceptuada Janet Leigh, que tuvo a su cargo el rol de una princesa de Gales.

Respecto a la confrontación, ya aludida, entre poder mental y fuerza física —respectivamente vinculados en teoría a civilización y barbarie—, Lord Egbert se yergue como sujeto de referencia. Personifica la inteligencia y la cultura: gracias a sus mapas se logra raptar a Morgana, gracias a sus planos se organiza eficazmente el ataque al castillo. Sin embargo y por más civilizado que sea, carece de envergadura moral: su traición a su país no tiene como motivo derrocar a un monarca ilegítimo y tirano sino el simple deseo de acceder al trono; por ello cuida de ocultar a Eric el significado de la piedra que identifica a éste como auténtico rey.

En sucesivas ocasiones Egbert queda contrapuesto a Einar, encarnación de la hegemonía de la fuerza según se puede observar tanto en instantes festivos (saltos sobre remos, lanzamientos de hacha a las trenzas de la esposa infiel) como en su comportamiento a lo largo de la batalla en la fortaleza. En el duelo final el vikingo muere, tras haber alcanzado momentánea y virtualmente la victoria, porque deja de ser él mismo al someterse a un impulso reflexivo y diferir el golpe letal a su adversario; ha seguido el consejo de su padre —anteponer el cerebro a los músculos— y ello ha representado su perdición.

Pero el consejo de Ragnar ha beneficiado al hijo cuya identidad como tal el rey vikingo desconocía, Eric. En aquel instante, éste también obra en sentido inverso a sus capacidades: se comporta en primer lugar como un feroz guerrero y después se detiene a pensar en por qué ha vacilado Einar. La confrontación dialéctica entre Einar y Eric asume entonces que cada uno tiene secundariamente algo de lo que caracteriza al otro y, en consecuencia, los aproxima en virtud de análogos impulsos, aunque éstos se hayan manifestado en proporciones inversas: aún en la diferencia, son hermanos.

Eric es en algún modo síntesis de Egbert y Einar: ha

*Lord Egbert
hace valer
sus derechos
sobre el
esclavo Eric
y lo libera de
su collar.*

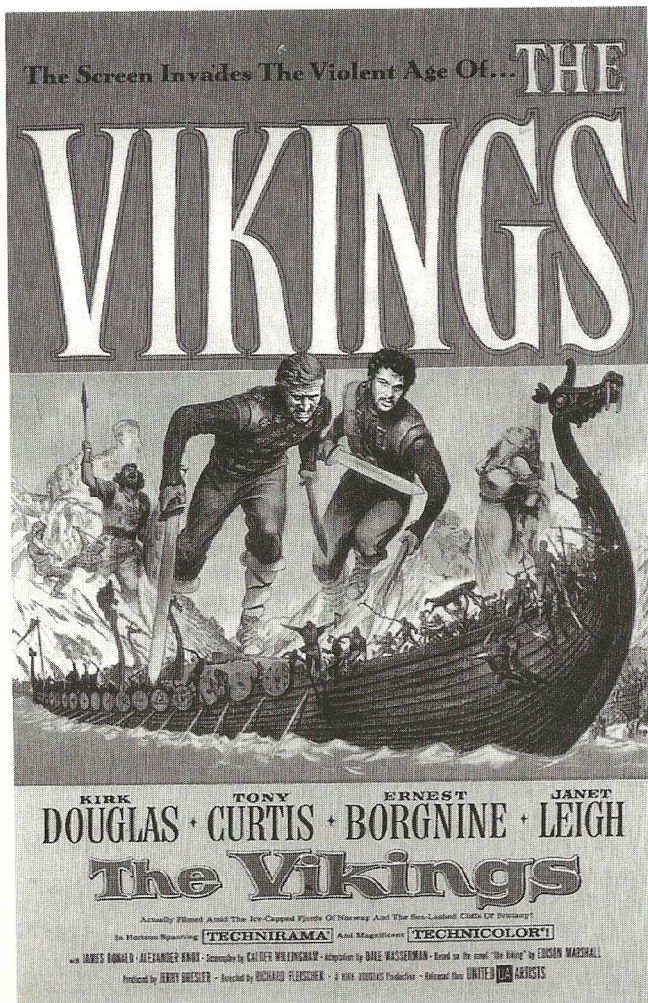


recibido educación vikinga pero ha nacido en tierra inglesa; ha vivido en esclavitud pero su madre fue la reina de Northumbria y su padre, el rey vikingo. No es ajeno precisamente al empleo de la violencia, mas su primordial triunfo reside en el descubrimiento, vía Kitara, de la brújula y en salir indemne de la niebla, fuente del terror de los vikingos. Ante Morgana el vencedor es el ingenioso Eric y no el forzado Einar, aunque éste posea mucha mayor experiencia en las lides amorosas. Ragnar ha sido el maestro de Einar; Kitara, la preceptora de Eric. De ahí arranca buena parte de las disimilitudes de los hermanos y de sus distintos rumbos.

Palpablemente explícita resulta una constante visual que atañe a tales desemejanzas y que se inserta en el terreno de lo sexual. La entrada, al principio del relato, de Ragnar en la tienda de los reyes de Northumbria adquiere sucesivas prolongaciones en cómo irrumpe por dos veces Einar en la

estancia de Morgana, a bordo de sendas embarcaciones. En cada caso las cortinas de la puerta son apartadas con violencia, desde el procedimiento de rasgarlas hasta el método de apartarlas con la espada. El significado es siempre, y aunque no se consume, la violación. Si se acude a la perspectiva dialéctica, se podrá valorar en comparación el acto de Eric al rasgar por la espalda el vestido de Morgana para que ésta reme con mayor facilidad; hay, evidentemente, una aproximación sexual, pero no está regida por la fuerza sino por el ingenio, no procede de la barbarie sino del talento.

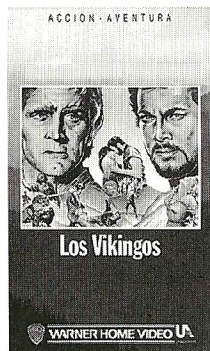
Barbarie y talento se unen espectacularmente en la imagen quizá más significativa del film: el plano en ligero contrapicado lateral de la penetración del gigantesco ariete en el puente elevado al otro lado del foso; la perspectiva incrementa el aspecto de falo monumental gracias a que las dos ruedas cercanas a la punta quedan suspendidas, con las trazas de dos monstruosos testículos. Todo converge en esta imagen, extraordinariamente simbólica. La violenta penetración del ariete significa la salvaje agresividad de los combatientes vikingos, prolongada por sistema en la violación de las mujeres del enemigo. Representa también los objetivos últimos de los hermanos, dirigidos a la posesión de la mujer que aman. Constituye un subrayado del estilo conferido al relato, documentalista pero además fantástico. Y es una conclusión ética: una civilización como la mantenida por Aella y sus serviles y crueles cómplices ha de ser arrasada, borrada del universo, ultrajada en los muros de piedra que la defienden, exterminada para siempre. Si el medio tiene que tomar las formas de la barbarie vikinga, loado sea Odin.



FICHA TÉCNICA

USA, 1958. **T.O.:** «The Vikings». **Producción:** Bryna Productions. **Distribución:** United Artists (estreno en Nueva York el 11 de junio de 1958). **Productor ejecutivo:** Kirk Douglas. **Productor:** Jerry Bresler. **Director:** Richard Fleischer. **Diseñador de producción, escenógrafo y ayudante del productor:** Harper Goff. **Director de la segunda unidad y supervisor del montaje:** Elmo Williams. **Guión:** Calder Willingham (y Noel Langley) a partir de una adaptación por Dale Wasserman de la novela de Edison Marshall «The Viking». **Fotografía:** Jack Cardiff, en Technicolor y Technirama. **Fotografía de la segunda unidad:** Walter Wottytz. **Música:** Mario Nascimbene. **Director de orquesta:** Franco Ferrara. **Decorados:** Julien Derode. **Ayudante del director:** Andrew Smagghe. **Maquillaje:** John O'Gorman y Neville Smallwood. **Sonido:** Joe de Bretagne. **Peluquería:** Vasco y Gabriella Reggiani. **Prólogo y títulos de crédito:** UPA Pictures. **Duración:** 114 minutos. **Intérpretes:** Kirk Douglas (Einar), Tony Curtis (Eric), Ernest Borgnine (Ragnar), Janet Leigh (Morgana), James Donald (Egbert), Alexander Knox (Padre Godwin), Frank Thring (Aella), Maxine Audley (Enid), Eileen Way (Kitala), Edric Connor (Sandpiper), Dandy Nichols (Bridget), Per Buckhoj (Bjorn), Almut Berg (Esposa infiel). **Narrador en «off»:** Orson Welles.

VIDEOGRAFIA



Los vikingos

Warner Home Video

VHS 99475

DISCOGRAFIA

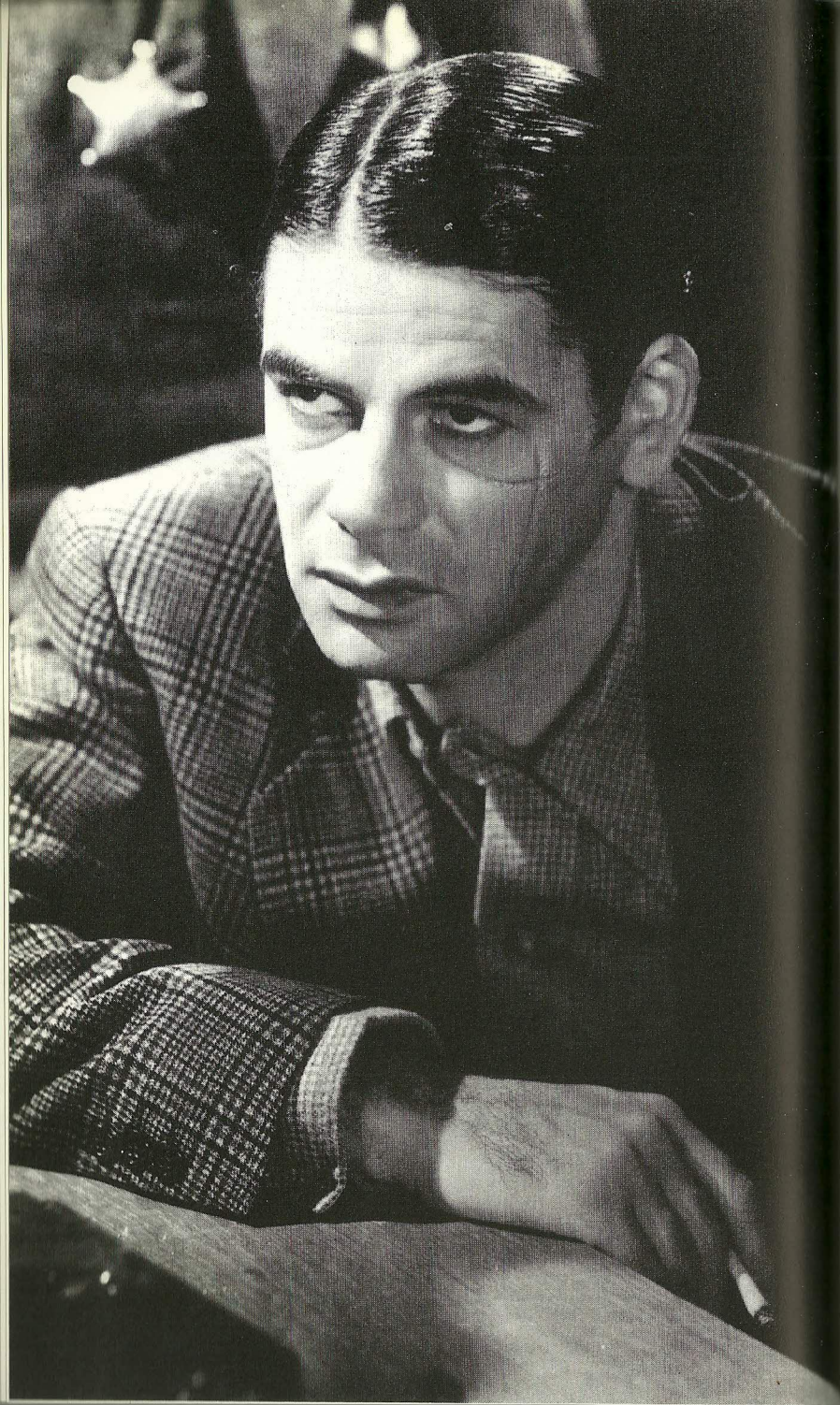


Los vikingos

Original Soundtrack. Music by Mario Nascimbene. Orchestra conducted by Franco Ferrara. (Legend CD 9)

Cara 1: *Violences and Rapes of the Vikings. Regnar Returns. Drunk's Song / Eric is Rescued by Odin's Daughters / Morgana is Captured. Dancing the Oars. Eric and Morgana Escape / Love Scene. Aella Cuts off Eric's Hand. Voyage and Landing in Britain. The*

Vikings Attack the Castle / Battle and Death of Aella. Duel / Eric Kills Einar. Funeral / End Titles.



Scarface

*The question you are
living or not living is probably
the biggest drama we have.*

«La cuestión de sobrevivir
o morir es probablemente
el mayor drama que afrontamos.»

Howard Hawks

Sinopsis

Un texto sobreimpreso en tres bloques consecutivos, a continuación de los títulos de crédito, prologa el film:

«Esta película es una denuncia de la dominación en América por parte de las bandas de gangsters, así como de la insensibilidad y la indiferencia del Gobierno ante tan pujante amenaza a nuestra seguridad y nuestra libertad.»

«Cada lance en esta película constituye la representación de un suceso real, y el objetivo de esta película es preguntar al Gobierno: ¿qué se proponen ustedes hacer al respecto?»

«El Gobierno es vuestro Gobierno. ¿Qué os proponéis hacer al respecto?»

Avanzada la madrugada, en la calle 22 de Chicago. Un operario (Hank Mann) trabaja en la limpieza de un club nocturno donde ha terminado una fiesta bulliciosa en grado sumo, a juzgar por un sujetador que aquél encuentra en el suelo y por indicios de todo tipo, especialmente la acumulación de serpentinas. Tan sólo quedan en la sala tres hombres, de smoking, sentados en una mesa. Big Louie Costillo (Harry J. Vejar), el propietario, lleva la voz cantante. Habla de que tienen tres mil locales a su alcance en el South Side y de que Johnny Lovo es un estúpido que se buscará complicaciones. Se pone a sí mismo como ejemplo: posee todo lo que desea, una casa, un automóvil, una bella chica. Y

anuncia, para la semana próxima, otra fiesta sensacional, con más música, más chicas, más de todo. Espera que digan de él que está situado en la cima del mundo (*«Ah, Big Louie, he sit on top of the world»*).

Tras despedirse los otros, se dirige a un teléfono en el extremo de la sala y solicita una comunicación. Paralelamente la silueta de un individuo con sombrero se desplaza a lo largo del local hasta detenerse tras una vidriera, en la que queda enmarcada su sombra. El hombre ha silbado hasta entonces una melodía; ahora saluda a Louie e inmediatamente dispara dos veces, luego desaparece. El trabajador que cuidaba de la limpieza acude junto al cadáver. Aterrorizado, se cambia y huye del recinto.

En las oficinas del «Daily Herald», el director (Tully Marshall) da enorme trascendencia a lo sucedido y expresa a un subordinado la creencia en que comienza ahora una guerra de bandas y en que cualquiera que pueda adquirir una pistola luchará por conquistar el puesto de los otros. Ordena un titular en esta línea: *«That's war! You put that in the lead. War - Gang War!»*.

Un ejemplar del «Daily Herald» reposa en un asiento de la barbería de Pietro (Henry Armetta). La primera página integra, con grandes caracteres, el titular *«Costillo Murder to Start Gang War!»*. Se acerca la policía. Guino Rinaldo (George Raft) arroja su revólver al recipiente de las toallas usadas, y Pietro hace lo mismo con el del cliente al que está atendiendo, cuya cara permanece oculta por un paño. Entra el detective Ben Guarino (C. Henry Gordon), informa a Rinaldo que debe acompañarle y le pregunta por Tony Camonte. Este (Paul Muni) aparta la toalla que le cubría las facciones y recibe idéntica orden del policía. Una cicatriz en X destaca en su rostro, bajo el ojo izquierdo. Abandonado el sillón, Tony se arregla sin prisas mientras trata con sorna a Guarino. Se lleva un cigarrillo a los labios, toma una cerilla y la enciende en la insignia del detective, quien lo derriba de un puñetazo.

Están los tres ante el jefe de detectives (Edwin Maxwell) en su despacho. La ficha de Camonte revela que llegó a Nueva York en 1920 y que hasta ahora era guardaespaldas de Costillo. El superior de Guarino acosa a Tony con pre-



Johnny Lovo (Osgood Perkins) y Tony Camonte (Paul Muni)

guntas en torno a sus relaciones y encuentros con Johnny Lovo, quien presuntamente le habría visto y entregado una suma de dinero poco antes del crimen. Dada la rotunda negativa del pistolero a responder, Guarino se dispone a interrogarle con métodos más rudos, pero se presenta el abogado Epstein (Ben Starkey) con un *habeas corpus* en favor de los dos arrestados. El jefe de detectives se ve obligado a dejarles marchar; previamente vaticina a Tony que, cegado por la ambición de dinero, caerá un día u otro, y sus palabras son corroboradas por Guarino. A la salida Tony confirma a Epstein que se dirigirá en el acto a casa de Lovo.

Devoto del lujo que se respira en el apartamento de Johnny Lovo (Osgood Perkins), el criminal palpa el batín de seda de su nuevo jefe y comenta *«Expensive, eh?»*, dando valor al hecho de que resulte caro. También valora la resonancia en la prensa, hasta el punto de haber decidido cuál es el mejor reportaje sobre el suceso. Y dedica su atención a la bella rubia Poppy (Karen Morley), la amante de Lovo.

Este paga al asesino y le promete altos beneficios a su lado, ahora que el South Side ha quedado prácticamente a su merced. Pero, cuando Camonte insinúa que puede ocuparse de O'Hara (quien domina el North Side), Lovo cuida de dejar claro que él es quien decide y que se niega a toda maniobra en pos de la zona norte; luego nombra a Tony su lugarteniente y le encarga que envíe, de su parte, una cruz de claveles blancos al funeral de Costillo y concierte una reunión con la gente que opera en el South Side. Camonte emplea por dos veces la apostilla *«Expensive, eh?»*, para calificar un cigarro habano con que le obsequia su patrón y, al marcharse, como rúbrica a su entusiasmo por Poppy.

A lo largo de toda la escena la conversación de carácter profesional ha quedado interrumpida o acompañada, según los casos, por diálogos resultantes de la atracción que la joven despierta en el pistolero. Poppy se escuda en el sarcasmo: cuando Tony se enorgullece de salir en el periódico, le pregunta si aparece en un anuncio de cuchillas de afeitar. También Lovo utiliza la ironía, aunque de forma menos agresiva: al explicar Tony que la cicatriz procede de la guerra, añade la acotación *«la guerra con una rubia de Brooklyn»*. En un momento en que Tony pretende flirtear descaradamente con Poppy, ésta sugiere a su amante que recurra a la pistola que reserva para tales ocasiones, pero Lovo, para quien lo prioritario consiste en la contratación del asesino de Costillo, hace caso omiso. Sin embargo, al despedir a Camonte, especifica que *«a ella sólo le gusto yo»*.

Parte del dinero pagado por Lovo es entregado por Camonte a Rinaldo en el interior de un taxi. El criminal asegura a su amigo que hay que esperar y que algún día se apropiará del negocio de la cerveza (*«I'm going to run the whole works»*). Considera que el hecho de que O'Hara no se haya adelantado en lo referente a Costillo es un signo de debilidad. Y afirma que en este oficio no cabe ser blando. Hace el gesto correspondiente a apuntar con un revólver y recita: *«Sólo hay una ley: hazlo primero, hazlo tú mismo, y sigue haciéndolo»* (*«There's only one law, do it first, do it yourself and keep on doing it»*).

Es la hora de la cena y la hermana de Tony, Cesca, aún no está en casa. El pistolero se enfurece cuando su madre



Los hermanos Camonte, Tony y Cesca.

(Inez Palange) reconoce que acostumbra a suceder. Y acto seguido sorprende a su hermana en el vestíbulo besándose con un joven, quien huye rápidamente. Tony reprocha airadamente a Cesca (Ann Dvorak) sus relaciones con hombres y le da un fajo de billetes para que se divierta de cualquier otro modo. La chica sube las escaleras hacia su habitación y es alcanzada ante la puerta por su madre, quien afirma que aquel dinero es sucio y que Tony nunca lo daría a cambio de nada. Cesca argumenta que él es su hermano, pero la madre responde que para Tony ella es una chica más. *«Cuando te necesite, te utilizaré... igual que a cualquiera»*. Y agrega que acabará como él.

Ya en su cuarto, Cesca guarda el dinero y oye la música de un organillo. Mira por la ventana. Aún hay luz de día. El organillero, seguido por unos niños, se ha situado junto a Rinaldo. La muchacha lanza una moneda; Rinaldo la recoge, extrae una de su bolsillo para entregársela al organillero y hace saltar en su mano la de Cesca. Ambos cruzan miradas



El protagonista, dispuesto a romper el cristal con una escupidera.

insistentes hasta que la hermana de Tony se retira de la ventana y se sienta en el lecho con una sonrisa gozosa.

Ha llegado el momento de la reunión de Lovo con los suministradores de cerveza a los locales del South Side. El gangster acude con Camonte, Rinaldo y Angelo (Vince Barnett) al hasta entonces cuartel general de Costillo, una sala de juegos con apariencias de club de actividades recreativas. En el cristal de la puerta se lee «*Louis Costillo, Presidente*», y Tony lo hace añicos con una escupidera. Entra con los demás, presenta a su jefe como el nuevo presidente y le concede la palabra. Lovo proclama que, con la Ley Seca, la venta de cerveza ya no es un juego sino un negocio y que a partir de ahora él se encargará de dirigirlo; la existencia de tres mil locales en el South Side exige, según él, un mando único para que los beneficios resulten mayores. Uno de los asistentes, a la vez fabricante y distribuidor, no está dispuesto a recibir órdenes; Tony le derriba de un golpe. Otros tres disidentes —Meehan, Berdini, Ziegler— no han comparecido, confiados en su fuerza: controlan centenares de

establecimientos por sí solos. Lovo, ya manifiesto sustituto de Costillo, afirma que Camonte cuidará de los pedidos de estos locales.

Acompañado de Rinaldo y Angelo, Tony entra en un bar y lleva a la fuerza al dueño hasta su despacho. Es un cliente de Meehan y Berdini. El pistolero le hace firmar un pedido mayor y a precio más alto, aseverándole que él se encargará de su proveedor. Actúa de modo semejante en el mostrador de otro bar, cuyo propietario es golpeado. De noche, en el interior de un automóvil, Tony comenta a Rinaldo que el local que ambos miran pertenece a Ziegler, y lanza una granada contra la fachada. Luego irrumpe con sus dos acólitos en un establecimiento; un gran tiroteo estalla en el interior, y el trío huye del lugar en coche mientras los transeúntes corren hacia allí.

Johnny Lovo está sentado en la mesa de un restaurante. Seguido de Rinaldo y Angelo, comparece Camonte; asegura que todos les compran a ellos y que ha acabado con Berdini y Meehan. Pero el diario trae en primera página que el segundo ha sobrevivido y está en una clínica. El trío se presenta en ella. Mientras Angelo controla al personal, Camonte y Rinaldo, cada uno con un gran ramo de flores, buscan por un pasillo la habitación de Meehan. Al encontrarla, Tony dispara contra el herido y arroja las flores sobre el lecho; Rinaldo lanza también su ramo al interior de la habitación.

Ocupa la pantalla una hoja de calendario que corresponde al 5 de octubre. En sobreimpresión, el cañón de una metralleta empieza a expeler balas y, al compás de la ráfaga, las hojas vuelan hasta que se llega a la del 26 de agosto.

Al pie de la escalera que conduce al club-oficina de Lovo, Tony se detiene al ver que descende por ella Poppy. El pistolero alardea de un nuevo coche y una nueva casa, e invita a la joven a visitarle. Poppy le responde que se busque una chica y él afirma que es precisamente lo que está intentando hacer; ella le recomienda que se ahorre el esfuerzo. Después Tony atraviesa la sala donde están sus hombres, comenta con Rinaldo que Lovo debe haber enfurecido y entra en el despacho de éste. Efectivamente: Lovo ha montado en cólera porque su lugarteniente atacó, la noche anterior, un local del North Side. Cree que O'Hara

reaccionará de inmediato y decide ir a verle para evitar una guerra. Sale a la calle, bajo la noche, con Camonte y otros. Se lanzan al suelo al advertir que un coche se acerca a toda velocidad. Desde el coche arrojan a un individuo. Está muerto. Adjunto al cadáver hay un papel con el aviso de que se aparten de la zona Norte, *"Keep out of the North Side"*.

De día, en casa de Tony, Angelo ejerce cómicamente de secretario: no sabe ni hablar por teléfono ni escribir. Aparece Rinaldo y comunica a Tony que ha cumplido fácilmente su misión: *"estaba solo"*. Una flor en la solapa testifica que viene de matar a O'Hara en su floristería. Poppy se anuncia por el interfono y Tony toma la flor de Rinaldo, aduciendo que no conviene que le vean con ella. Una vez llega Poppy y se van Angelo y Rinaldo, da la flor a la joven, quien dice saber que han asesinado a O'Hara en su tienda aquella mañana.

Tony le muestra las contraventanas blindadas que ha hecho instalar en su nueva casa. Y le hace leer el mensaje publicitario de una agencia de viajes que se yergue en el exterior: *"El mundo es tuyo"* (*"The World Is Yours"*); un día, agrega, será verdad en lo que a él se refiere. Luego exhibe sus últimas compras en prendas de vestir y su cama, con una ilusión infantil que provoca que Poppy le trate como si fuera un niño sin que él se dé cuenta. Angelo interrumpe para notificar que abajo hay un policía y Tony le dice que le haga subir. Poppy prefiere que no la vea y es conducida por Tony a una escalera suplementaria. El policía es Guarino; tiene que llevar al pistolero ante el jefe de detectives. Tony encarga a Rinaldo que telefonee a Epstein para que consiga rápidamente un *habeas corpus*.

Cajas aparentemente de fruta son abiertas en un almacén por Gaffney (Boris Karloff) y sus hombres, pertenecientes al bando regido hasta entonces por O'Hara. El contenido es un alto número de metralletas que disparan 300 balas por minuto, el último pedido que realizó el líder asesinado. Gaffney se siente seguro: Camonte ya no podrá irrumpir en el North Side, y la policía no puede perseguirles a causa de las armas puesto que todo el mundo tiene derecho a comprarlas. Le dan la noticia de que vigilan a



En el Paradise Club: Lovo, Camonte y Poppy.

Camonte y de que cuando salga de la comisaría se le seguirá para comunicar adónde vaya. Gaffney ordena preparar armas y automóviles; se dirigirán todos al South Side.

Poppy aguardaba a Tony en el restaurante donde habían quedado citados al ser interrumpidos por Guarino. Llega Tony, junto con Rinaldo y Angelo, y se sienta a su lado. Prosigue el acoso a la joven, que habla de apetito y facilita que él certifique que tan sólo está hambriento de ella (*"I'm not hungry, only for you"*) y que lo ha conseguido todo menos lo que más desea. Hay una llamada telefónica para él, y Angelo toma el auricular; como de costumbre, tiene problemas para entender al interlocutor. Se acercan al restaurante dos coches; de inmediato una lluvia de proyectiles destroza los ventanales y barre el local, donde la gente huye,

se tira al suelo o cae herida. Camonte, que identifica en el acto a los agresores como los hombres de O'Hara, queda fascinado por el poder de sus nuevas armas. Rinaldo derriba de un tiro a uno de los atacantes, sale a la calle y recoge la metralleta del caído. Tony la examina con suma ilusión; piensa que con tales armas la ciudad sería suya en un mes.

La banda de Gaffney y los demás asociados de O'Hara ha acribillado también el club que integra el despacho de Lovo, el cual ha sido herido en un brazo y culpa de los sucedido a Tony ante Poppy, Rinaldo y Angelo. Pero Tony no se arrepiente en absoluto del asesinato de O'Hara y prácticamente ni escucha las furiosas palabras de su jefe; pretende, incluso, atacar el North Side. Sin hacer caso a Lovo, empuña la metralleta y le grita, antes de empezar a disparar a su alrededor: *«Apártate, ¡estoy escupiendo!»* (*«Get outta my way, I'm spittin'!»*). Poppy le ve como próximo triunfador y le anima a cumplir sus objetivos.

Cae un hombre en el bar de un hotel al ser tiroteado desde un coche. Otro individuo es asesinado en la calle. El jefe de detectives dice a Guarino que existe una red de venta de armas y que se va a producir una carnicería; ninguna ley prohíbe fabricarlas, sólo está penado llevarlas. Dos automóviles corren en paralelo, con sus ocupantes disparándose entre sí. Un camión que transporta barriles de cerveza es perseguido por un coche; los toneles, agujereados por las balas, se derrumban. Los automóviles recorren velozmente las calles como máquinas de matar, las noches se han convertido en una pesadilla.

Siete individuos son alineados en un garaje frente a una pared y se desploman abatidos por las metralletas. Eran los socios de Gaffney, quien no se había reunido con ellos a la hora prevista porque vio llegar a un grupo en el que figuraban dos hombres con uniformes de policías y creyó que se producía una redada. Guarino le enseña los cadáveres y Gaffney se aterroriza. Decide ocultarse. MacArthur (John Lee Mahin), un periodista del «Journal», halla el escondrijo y Gaffney le obliga a quedarse en él para que no pueda revelarlo.

Guarino notifica a su jefe que Gaffney se ha escondido, que Lovo está acabado y que no hay pruebas contra

Camonte. El jefe de detectives recrimina a un periodista presente que los diarios contribuyan a la glorificación de los gangsters, a los que consideran mucho más viles y criminales que los antiguos proscritos del Oeste. Recuerda que recientemente han matado a tres niños en plena calle. *«Cuando pienso lo que surge en las cabezas de estos piojos, me entran ganas de vomitar»* (*«When I think what goes in the minds of these lice, I want to vomit»*).

En el despacho de Mr. Garston (Purnell Pratt), editor del «Evening Record», están reunidos con él representantes de instituciones y asociaciones cívicas. Se reprocha a Garston la publicidad que su diario proporciona a los gangsters situando sus actividades en primera página. El editor responde que no se puede acabar con ellos ignorándolos sino arrestándolos y desenmascarándolos. *«Esto es lo que les sacará de la primera página!»*. Y conmina a los allí congregados a hacer leyes y asegurarse de que se cumplirán; insiste en la necesidad de una ley sobre la posesión de armas. Un italiano manifiesta que tales criminales deshonoran a su pueblo. Garston concluye su filípica con el aserto de que el adversario es el crimen organizado.

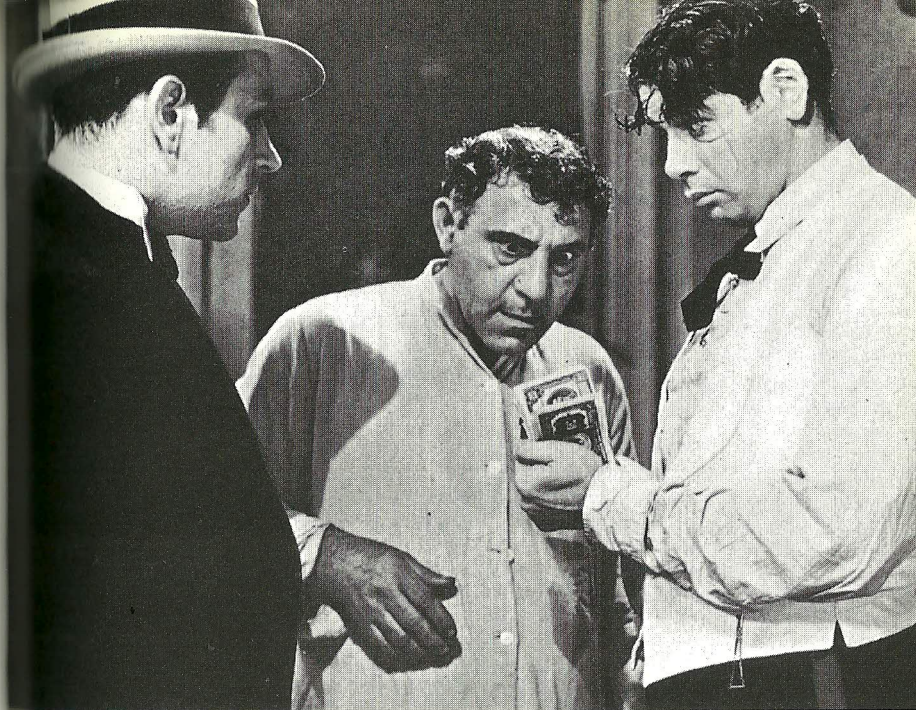
La obra teatral *Rain* y su personaje estelar, Sadie Thompson, suscitan el interés de Camonte, que acude a una representación con sus dos inmediatos subalternos y otros pistoleros. En el descanso previo al último acto, se le notifica que Gaffney juega en una bolera aquella noche y que en una hora se puede reunir a toda la banda. El gangster opta por aprovechar la oportunidad de suprimir a su competidor, pero deja a Angelo en el teatro con la misión de informarle luego con cuál de los dos tipos que la pretenden se queda la protagonista.

Frente a la bolera, los hombres de Tony se han sometido a una larga espera para actuar en el momento idóneo. Ello ha dado tiempo a que se incorpore Angelo y cuente a su patrón el final de la obra: la chica volvió al pajar con el Ejército. Entran en el local, Tony silba su melodía de muerte. Gaffney derriba todos los bolos; una mano traza en la hoja de puntuaciones la X correspondiente al *strike*. La banda de Camonte se despliega y toma posiciones en diversos puntos del recinto. Gaffney se dispone a jugar de nuevo. Lanza una

bola e instantáneamente cae bajo una ráfaga de metralleta; la bola derriba todos los bolos menos uno que se tambalea y que por fin se derrumba mientras la metralleta ruge por segunda vez.

Solos de blues ejecutados por los instrumentistas de la orquesta de Gus Arnheim acompañan la entrada de Camonte en el suntuoso Paradise Club, dedicado a cena y baile. Tras recibir abundantes saludos, el gangster divisa en una mesa a Lovo y Poppy y se instala entre ellos; en seguida inicia con la joven un coqueteo humillante para Lovo. Mientras Angelo se divierte por su cuenta, Rinaldo topa en el vestíbulo con Cesca, vestida sugestivamente, que le acusa de evitarla y le pregunta si le hace falta un organillero (textualmente dice *"I suppose you need an organ grinder to work with"*, con un doble sentido referente a una excitación por medio del toque del órgano). La chica le pide bailar pero Rinaldo aduce que es la hermana de Tony y únicamente una niña. Ella asegura que ya tiene 18 años y realiza unos voluptuosos movimientos de danza para estimularle hasta que, consciente de su fracaso, va al encuentro de otro joven. Tony baila en la pista, estrechamente abrazado, con Poppy en tanto que Lovo, mortificado y colérico, coge un objeto de la mesa como si fuese un revólver. De pronto, Tony ve a Cesca bailando *cheek-to-cheek* con el joven anterior y se precipita hacia ella; golpea a su pareja y arrastra a su hermana hacia la salida.

Entran ambos en casa de ella, vociferándose el uno al otro. *"¡La próxima vez que te vea en un sitio como éste, te mato!"*, clama Tony; le rompe el vestido y la abofetea. Cesca se arroja en los brazos de su madre, que ha descendido por la escalera al oír los gritos y la lleva arriba. *"Te lo había dicho, te hará daño, hace daño a todo el mundo"* (*"He'll hurt you, he hurts everybody"*). Cuando Tony sale a la calle le disparan desde un automóvil. Sube en el suyo, se pone al volante y huye, pero el otro vehículo le persigue. Los proyectiles de los agresores alcanzan las ruedas del coche de Tony, quien ya no lo puede controlar; después de un dilatado zigzagüeo, opta por atravesarse en el camino de sus contrincantes, con lo que los dos automóviles caen en una zanja.



Gino Rinaldo, Pietro y Tony Camonte.

Con el smoking rasgado y huellas de contusiones, Tony se presenta en la barbería de Pietro, que la utiliza también como vivienda. Telefona al Paradise en busca de Rinaldo o de Lovo, pero ya no están allí; luego a un par de chicas amigas de Rinaldo, al que localiza en el apartamento de la segunda. Cuando su lugarteniente se reúne con él, Tony da dinero a Pietro y le pide que llame por teléfono al despacho de Lovo (adónde éste había manifestado dirigirse al salir del Paradise) exactamente a las dos y diez; debe hacerse pasar por el que intentó matar a Camonte, y comunicar que la presa escapó.

Falta solamente un minuto para las dos y diez. Camonte y Rinaldo recorren la sala de juegos del club y hallan a Lovo, muy tenso, en su oficina. Disimulando su ansiedad, Lovo inquiere a Tony sobre el motivo de su aspecto. Al sonar el teléfono, rehusa descolgar, alegando displicentemente que debe ser Poppy, pero toma el auricular cuando Tony dice que responderá él. Lovo escucha un momento y contesta que se han equivocado de número,

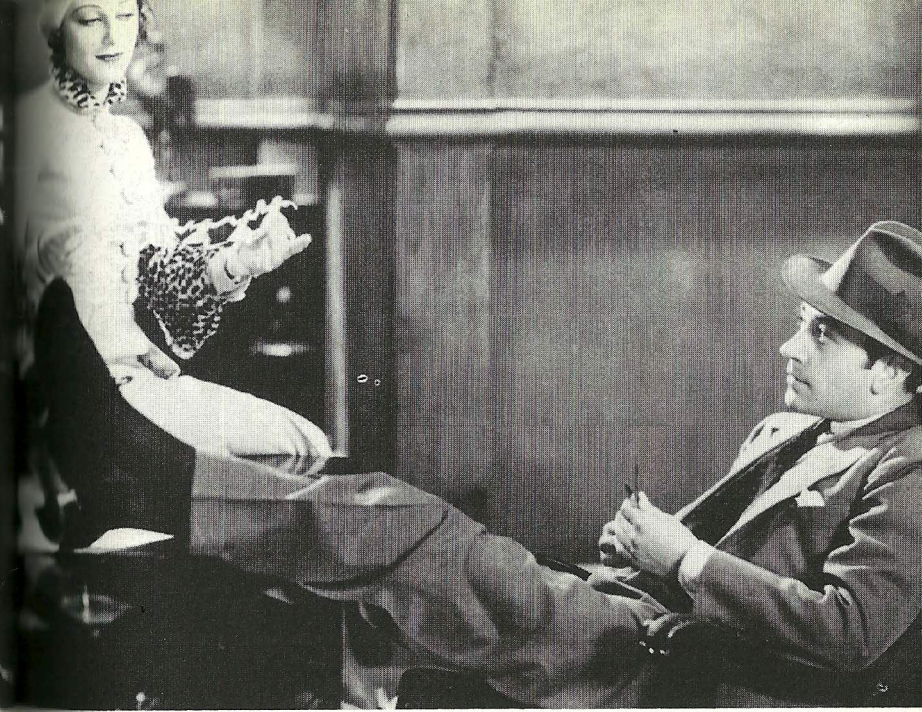


Tony y su secretario, Angelo.

ante lo cual Rinaldo efectúa su gesto característico con la moneda y Tony empieza a silbar su melodía típica. Mientras Lovo se hunde en el pánico, su ex-lugarteniente rompe el cristal de la puerta, en el que figuraba el nombre del anterior, y luego acusa a éste de haber pagado la tentativa de asesinato. Por fin abandona la estancia en tanto que Rinaldo se apresta a usar el revólver contra el aterrorizado Lovo. Se oye un par de detonaciones cuando Tony sale de la pieza contigua.

Es aún de noche al entrar Tony en el apartamento del asesinado. Da a entender a Poppy lo acaecido y le manda hacer el equipaje. Mientras espera, mira por la ventana el luminoso *«The World Is Yours»*. Llama a la joven para que lo contemple con él y comenta *«¿Recuerdas lo que te dije?»*.

El nombre de Antonio Camonte figura en el cristal sustitutivo del que exhibía el nombre de Johnny Lovo. Los pies sobre la mesa, Rinaldo recibe la visita de Cesca, quien inquiere una vez más por qué rehusa sus invitaciones. El pistolero ha recortado una hoja de papel repetidamente



Cesca (Ann Dvorak) y Rinaldo (George Raft).

doblada, de forma que al desplegarla aparece una serie de siluetas femeninas, cada una con la forma de una X. Cesca bromea sobre el significado de la serie y reitera su habitual intento de seducir a Rinaldo. Obtiene la respuesta acostumbrada—*«¿Qué diría Tony?»*— pero arguye, victoriosamente, que su hermano estará fuera de la ciudad durante un mes.

Florida ha constituido el escondite temporal de Camonte mientras se diluían los ecos del asesinato de Lovo. La noticia de su regreso no causa excesiva sensación en las oficinas del *«Daily Herald»*, cuyo director opina que las cosas han cambiado notoriamente y que ahora en el poder municipal hay gente nueva que está dispuesta a cazar al gangster.

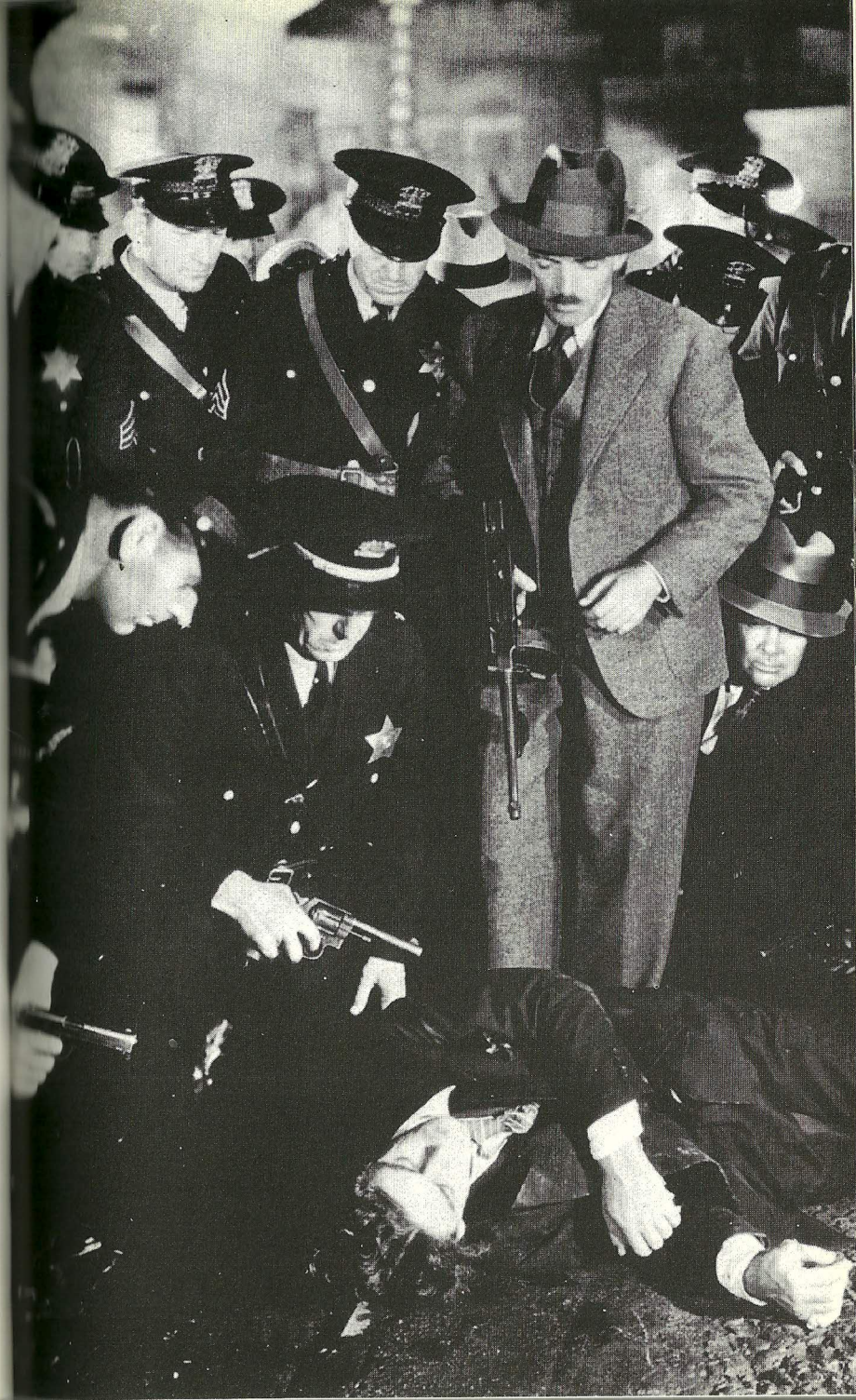
De noche dos automóviles se detienen ante la casa de la madre de los Camonte. La mujer, muy angustiada, se queja a Tony de que Cesca, como él en otros tiempos, ha renunciado a su hogar y de que ahora vive con un hombre. Da la dirección, 236 Central Street, y se da cuenta, demasiado tarde, de lo que su hijo pretende hacer. No puede

detenerle. Tony sube en su coche, con Angelo, y los dos vehículos se ponen en camino hacia Central Street.

Acompañándose al piano, Cesca canta una balada humorística, para Rinaldo. Ambos están felices y enamorados, en la intimidad de su apartamento. Camonte silba su tema fúnebre en el pasillo y llama a la puerta. Durante unos segundos Rinaldo siente el impulso de coger su revólver, pero elige al fin dedicar la mano a jugar con la moneda. Abre, saluda a Tony, y Cesca grita mientras suenan sucesivos disparos. Rinaldo cae, mirando a su asesino; Cesca se abalanza sobre el cadáver, en mitad del pasillo, y clama que se habían casado el día anterior. Su hermano intenta abrazarla, pero ella le rechaza y huye escaleras abajo. Tambaleándose, anonadado, el criminal regresa a su coche y se dirige con Angelo a su casa.

Se transmite la orden de arresto de Tony Camonte por el asesinato de Guino Rinaldo. Motoristas y coches de la policía se ponen en marcha. El sonido de las sirenas rasga el silencio de la noche. Los perseguidores llegan ante la casa de Tony casi al mismo tiempo que éste, y Angelo, quien ha despedido a los pistoleros que acompañaban a ambos, resulta herido de muerte tras cruzar el umbral. Asciende dificultosamente las escaleras a continuación de Tony, que aún no se ha recuperado del *shock* que le ha producido su error. Repiquetea el teléfono y Angelo consigue responder y enterarse de quién llama, Poppy; orgulloso de su primer éxito con el auricular, se desploma junto a Tony, quien oye la voz de la chica pero desiste de hablar con ella.

Por la escalera secundaria ha entrado Cesca. Apunta a su hermano con una pistola. Se oye una sirena y baja el arma. Mira por la ventana. Guarino está en la calle con múltiples policías. Un camión sustenta un conjunto de potentes focos. La casa queda iluminada a retazos, fantasmagóricamente; las luces crean un clima de alucinación en la gran sala donde se hallan los hermanos. Estos intentan escapar por la salida posterior, pero la policía ya la ha cubierto. La única perspectiva es la lucha hasta la muerte, una búsqueda suicida de la heroicidad y el amor, la unión que ahora les parece posible como rúbrica de la similitud de sus identidades. Así lo ha dicho ella, tal vez recordando cómo la cata-



logaba Rinaldo: «Soy como tú, Tony» («I'm like you, Tony»). Y otras palabras de la chica expresen todavía más profundamente la verdad: «Tú eres parte de mí y yo soy parte de ti, siempre ha sido de esta manera» («You're me and I'm you - it's always been that way»).

Enardecido por el peligro y por la fusión fraternal, Tony se lanza a la negación de la realidad y actúa febrilmente; cierra puertas y ventanas blindadas, recurre a un pequeño arsenal de armas y municiones, dispara hacia el exterior. La respuesta del enemigo es un alud de proyectiles, y Cesca se estremece, alcanzada por las balas. Su hermano, despavorido, la tiende en el sofá. Ella le pide que la abraza, y le dice que ya no podrá ayudarle. El pánico invade a Tony; sin Cesca se queda solo, y le suplica que no le abandone, le exige que viva porque en caso contrario se sentirá indefenso. Ambos han regresado a la realidad. Cesca musita que Guino no tuvo miedo y que él sí lo tiene. Pronuncia por dos veces el nombre de Guino y muere, mientras Tony sigue conminándola a seguir a su lado.

Una granada de gas penetra en la estancia y Tony se ve obligado a salir a la escalera. La policía comienza a derribar la puerta de la casa a golpes de hacha. Camonte baja los escalones con una pistola en la mano, Guarino le dispara al brazo y el gangster pierde el arma. Cuando el detective le va a colocar las esposas, Camonte logra esquivarlo y corre a la calle. Un policía descarga su metralleta contra él. Tony se tambalea y por último se derrumba en la acera. En lo alto brilla el luminoso «The World Is Yours», como una inscripción funeraria en la negrura de las tinieblas.

La conexión Burnett

Meses después de su estreno americano en 1932, *Scarface* accedió a las pantallas españolas bajo el título de *El terror del hampa*. Cuando, transcurridas cinco décadas, volvió a las salas de exhibición de nuestro país, fue denominado mediante el añadido del título de origen al aquí recibido antaño, *Scarface - El terror del hampa*. A partir de entonces ha sido conocido simplemente como *Scarface*.



La cicatriz, en cruz o X, de Tony Camonte.

Algo similar ocurrió en Estados Unidos con respecto a que el subtítulo inicialmente añadido por imposición de la autocensura industrial, *The Shame of a Nation* («La vergüenza de una nación»), pasó paulatinamente al olvido y hoy es casi tan sólo recordado a tenor de la pintoresca situación que lo produjo.

«Scarface», que significa «cara marcada con una cicatriz», era el apodo del célebre gangster Al Capone y sirvió para bautizar la novela que propició el film, publicada en

1930 por la editorial neoyorquina E. J. Clode, Inc. Su autor, Maurice Coons, había escrito ya, pese a su juventud, multitud de narraciones para los *pulps*, baratas revistas de relatos cuyo nombre genérico provenía del rugoso papel en que estaban impresas, de pulpa o de estraza. Dada su fecundidad, utilizaba abundantes seudónimos y empleó el de Armitage Trail para firmar el volumen con base en la vida de Capone. Su primera traducción al castellano fue posiblemente la de la editorial bonaerense Acme Agency en 1944, bajo el título *Cara Cortada* y como primer número de la colección policíaca «Rastros». En 1993 apareció en catalán, con la denominación original, gracias a la colección de novela negra «Seleccions de La Cua de Palla», de la casa barcelonesa Edicions 62.

En el momento de la inicial edición americana Capone sufría el acoso de la justicia pero aún conservaba su hegemonía en el mundo del gangsterismo. Tenía tan sólo 31 años. Otra clase de poder residía entonces en manos del magnate Howard Hughes, siete años más joven. Este había ingresado en el universo del cine como productor independiente poco tiempo atrás y vio en el famoso gangster un tema de máxima actualidad, favorecedor del éxito en las taquillas. Probablemente también le interesaba a Hughes encarar la existencia de un contemporáneo que, al igual que él aunque por métodos criminales, gozaba de extraordinario poder y de la atención popular.

A lo largo de la novela de Coons el protagonista recibía el nombre de Tony Camonte, y al final hallaba un trágico destino, con lo no que existía el riesgo de una identificación explícita. Salvado este obstáculo, el título daba las pistas suficientes para que el lector pensara automáticamente en Capone, y de ahí que el impacto quedase asegurado. Por otra parte, Coons había inscrito en el relato muchos de sus conocimientos de primera mano sobre los gangsters de Chicago, cuya compañía frecuentó, y en consecuencia el libro contenía un cierto valor documental. Hughes no dudó mucho: pagó 25.000 dólares por los derechos de la adaptación cinematográfica. Coons, quien hasta entonces había vivido con estrecheces económicas, se trasladó a Hollywood y se lanzó a una lujosa existencia, con



Edwin Maxwell, Paul Muni y George Raft.

chófer y mayordomo. Vendió a la pequeña compañía Monogram una novela anterior, *The Thirteenth Guest*, y el film correspondiente (*El huésped nº 13*), estrenado en agosto de 1932, tuvo como actriz estelar a Ginger Rogers; el novelista fue acreditado también en función de diálogos adicionales. Esa obra había sido publicada en 1929, ya con la firma de Armitage Trail, y tal seudónimo persistiría en los títulos de crédito. La carrera de Coons terminó muy pronto; tras haber adquirido una notoria obesidad a causa de sus excesos en Hollywood, el escritor murió por aquellos tiempos, a los 28 años, de un ataque al corazón en el Grauman's Chinese Theatre. Resultó impulsado a la fortuna por el tema de la Ley Seca y precipitado a la muerte por la desaforada ruptura de esta norma.

Caddo Company era el nombre de la empresa cinematográfica que Hughes había puesto en marcha en 1926, a sus veinte años. Al principio la compañía contaba con Paramount a efectos de la distribución, pero al cabo de poco

tiempo pasó a difundir sus films por medio de United Artists. Su director-estrella fue Lewis Milestone. Ganó el premio de la Academia al mejor director, en la concesión correspondiente a la temporada 1927-1928, por *Two Arabian Knights* (1927, *Compañeros de armas*), un film referido a la primera guerra mundial, mientras que al mismo tiempo *The Racket* (1928, *La horda*), otra película suya para Caddo, competía con únicamente dos obras para el lauro a la más destacada estéticamente. Seguidamente Milestone estuvo entre los realizadores que colaboraron con el propio Hughes en la dirección del célebre film de tema aeronáutico *Hell's Angels* (1930, *Angeles del infierno*), rampa de lanzamiento de Jean Harlow. Y luego llevó a cabo *The Front Page* (1931, *Un gran reportaje*), versión de la obra teatral de Ben Hecht y Charles MacArthur que después sería conducida también a la pantalla por Howard Hawks y Billy Wilder; aquel film obtuvo nominaciones a los premios de la Academia en las categorías de obra, director y actor principal (Adolphe Menjou).

Tan sólo seis años duró la fulgurante presencia de Caddo en el crepúsculo del cine mudo y los inicios del sonoro, y *Scarface* fue el último film presentado por la firma, a través de United Artists; le habían precedido, en los principios de 1932, *Cocks of the Air* (*Un as en las nubes*), de Thomas Buckingham, y *Sky Devils* (*Diablos celestiales*), de Edward Sutherland, comedias con nuevas incursiones en la gran pasión del productor, la aviación. Con toda probabilidad este apego había incrementado la amistad entre Hughes y Howard Hawks, el director de *Scarface*, quien estuvo anteriormente vinculado con la aeronáutica en diversos aspectos. El lote de films de Caddo fue redistribuido a partir de 1935 por una compañía muy secundaria, Atlantic Pictures, que tenía su sede en Nueva York.

El proyecto del film *Scarface* nació, en 1930, entre un alud de películas de gangsters y un cierto éxito de novelas con idéntica temática; cine y literatura confluían al respecto en la tendencia a enfoques narrativos desde el punto de vista del delincuente y a partir de un ánimo de realismo. Por supuesto el género cinematográfico de gangsters procedía del período mudo (y precisamente Hawks había colaborado

con Ben Hecht —principal guionista de *Scarface*— en la creación de las bases literarias de la obra silente más característica de tal línea, *Underworld*, 1927, *La ley del hampa*, de Josef von Sternberg). Pero halló en el sonoro su plena expansión, no sólo por la posibilidad de incorporar ruidos tan particulares como las detonaciones de pistolas o metralletas y los chirridos de los neumáticos de los automóviles, sino además por la directa influencia de la corriente de escritores que, con Dashiell Hammett a la cabeza, cultivaban la ficción criminal con ambición literaria, realismo documental y estilo behaviorista.

Gracias al uso del behaviorismo, dichos novelistas llegaban a expresarse de un modo un tanto análogo al de los guionistas del sonoro. Adquiría preeminencia la descripción de los personajes como si fuesen contemplados por una cámara cinematográfica; es decir, con base en sus comportamientos físicos, incluidas las frases que pronunciaban. Huelga subrayar que novelas con tal estilo resultaban idóneas para su versión filmica, y que escritores con esta inclinación (que se vertía en una elevada inventiva visual y en una vigorosa destreza para los diálogos) eran óptimos para trabajar como guionistas. Y además estaban especializados en una temática de sumo interés para el público de la época.

Uno de ellos, William Riley Burnett, había logrado altas ventas con su novela *Little Caesar* (*El pequeño César*), publicada a principios de 1929 por la editorial neoyorquina Dial Press. La obra narraba el ascenso y la caída de un gangster, constituido en protagonista, y fue adaptada con el mismo título (1930, *Hampa dorada*) por Warner Bros., bajo dirección de Mervyn LeRoy. Antes ya de que el éxito cinematográfico se añadiera al literario, Hughes llamó a Burnett con el objetivo de que escribiera el guión de *Scarface*. Conocedor del mundo de los gangsters de Chicago, triunfante con una novela sobre el tema y accedido a Hollywood en virtud de la venta de los derechos de la misma, parecía el hombre ideal para dar un tratamiento cinematográfico al tema de Al Capone.

Corrían los tiempos, por tanto, de los orígenes de la línea de ficción literaria que se llamaría luego «novela negra» y del paralelo brote del movimiento fílmico que



Una foto publicitaria con Muni, Raft y Vince Barnett.

mucho después fue conocido como «cine negro». Cabe precisar que así como en la eclosión del *roman noir* prevaleció el protagonismo del detective privado, el nacimiento de los *films noirs* respondió primordialmente al usufructo del gangster como personaje principal. En consecuencia Dashiell Hammett, que había cultivado en la novela la figura del investigador, recibió de Paramount el encargo de escribir una historia para un film de gangsters, definitivamente *City Streets* (1931, *Las calles de la ciudad*), de Rouben Mamoulian; pero el protagonista era un adversario de los delincuentes, con lo que Hammett no se integraba en el auténtico ciclo del subgénero de gangsters. Por el contrario, Burnett procedía del minoritario sector de novelistas que habían elegido como eje narrativo a un representante de dicha categoría de criminales, al igual que Donald Henderson Clarke, el autor de *Louis Beretti - The Story of a Gunman* (1929, *Un hombre llamado Louis Beretti*). Y, al ser contratado por Hughes con motivo de *Scarface*, materializó

históricamente la conexión entre la novela negra y el cine negro en el ámbito genérico de la narrativa sobre líderes de bandas típicas de la Prohibición.

Confusa paternidad de un incesto

Cuando Burnett fue contratado por Caddo ya se había trabajado abundantemente en el libreto del film. Entre los primeros colaboradores en las bases literarias figuró Fred D. Pasley, periodista del diario neoyorquino «Daily News» que había escrito una biografía de Capone y que no sería acreditado finalmente en el genérico. Se quería reflejar con autenticidad acontecimientos aún frescos en la memoria del público, y Pasley era considerado una autoridad en cuanto a conocimientos sobre el gangster. Por otro lado, se le podía atribuir alguna parte de la responsabilidad en la difusión del apodo «Scarface», que no había surgido del hampa sino de la prensa. Los hombres de Capone no se referían a éste por medio del mote, sino que le denominaban por el nombre de pila, hasta el punto de haber popularizado el slogan, reminisciente de los mosqueteros de Dumas, «*All for Al, Al for All*», es decir, «Todos para Al, Al para todos».

Con una retribución de 2.000 dólares por semana, Burnett se puso a trabajar para *Scarface*. Había cerrado el trato con un representante de la compañía y luego tuvo dificultades para comentar el desarrollo de su tarea con el líder de aquella, del cual le separaban casi siempre diversos intermediarios. En unas declaraciones a Ken Mate y Pat McGilligan, publicadas, después de su muerte en 1982, en la revista «Film Comment» (y recogidas en el libro *Backstory*, con edición castellana de Plot), recordaba que, al incorporarse al proyecto, se presentó a Hughes y que éste le asignó un despacho al que en seguida comenzaron a traerle libretos: «*Muy pronto tenía doce guiones amontonados en mi escritorio*». Tal aseveración puede parecer exagerada, pero Burnett había manifestado prácticamente lo mismo en el curso de una entrevista realizada en agosto de 1980 con destino al mensuario francés «Polar»: «*Había ya trece guiones cuando empecé*».



Tony, furioso con Cesca por sus aventuras nocturnas.

Tanto en sus comentarios para «Polar» como en los de «Film Comment» Burnett se quejaba de un clima de caos en la elaboración del libreto. *«Escribí un guión completo. No afirmo que fuese muy bueno. Pero tampoco afirmo que alguien hubiese sido capaz de escribir un buen guión bajo aquellas circunstancias. Nadie sabía en realidad qué diablos se estaba haciendo, excepto —aparentemente— Howard Hawks»*. Y añadía que, una vez terminado su libreto, no tuvo oportunidad de redondearlo con el director y que, hasta aquel momento, había trabajado para Hughes y no para Hawks. A este último no le gustó el guión de Burnett, pero Hughes lo había dado por definitivo y había fijado la fecha de inicio del rodaje. Entonces productor y director tomaron la resolución de llamar a Ben Hecht, cuya rapidez en la escritura de libretos era un hecho comprobado.

De los recuerdos de Burnett surge la duda en torno al origen del tema de las relaciones incestuosas entre Tony Camonte y su hermana Cesca, que en ocasiones se ha atribuido al enfoque propuesto por Hecht y que en otras había sido reivindicado por Hawks como idea propia. Burnett declaró que Hughes le había hablado ya del tema del incesto y que él no llegó a entender muy bien la posible funcionalidad de este elemento dramático. De ahí que bien pudiera ser que la iniciativa de agregar el tema al eje narrativo hubiese

procedido del productor o de cualquiera de los guionistas que trabajaron en el proyecto con anterioridad a Burnett. Cabe dudar, además, de la veracidad de la reivindicación de la idea por Hawks en cuanto parece que éste acostumbraba atribuirse, a posteriori, invenciones de los demás.

Hawks y Hughes habían entrado en competencia directa con anterioridad a la puesta en marcha del proyecto de *Scarface*. Ambos rodaban en paralelo sendos films de aviación (el tema que los vinculaba específicamente), *The Dawn Patrol* —aquí *La escuadrilla del amanecer*— y el ya citado *Hell's Angels*. Hubo una coincidencia de detalle en los guiones, pero sobre todo una lucha sorda para avanzar en la contratación de pilotos, ya que no había suficientes para abastecer al mismo tiempo ambos rodajes. Y luego uno y otro director porfiaron para vencer en la carrera que tenía como meta el estreno; los dos films llegarían al público avanzado el año 1930. La continuada rivalidad condujo a que Hughes confiase la realización de *Scarface* a su competidor. Eran pilotos expertos y ello reforzaba notoriamente sus vínculos cinematográficos.

Tras desestimar el libreto de Burnett, el director apoyó la elección de Ben Hecht como nuevo guionista en la antigua colaboración de ambos, anteriormente aludida, para *Underworld*, film mudo pero de análogo ámbito temático. Hecht se comprometió a reescribir el libreto en dos semanas, cinco días por cada una, con un salario de 1.000 dólares diarios. Muchos años después Hawks aseveraría en sucesivas entrevistas (por ejemplo, a Peter Bogdanovich, al inicio de los 60, y a Joseph McBride, en los 70) que ideó el tema del incesto y de la analogía de los Camonte con los Borgia; y que, tan sólo con explicarlo a Hecht, logró que éste aceptara el trabajo y decidiera volcarse en él a partir del día siguiente.

En el libro de McBride *Hawks on Hawks* (1982, *Hawks según Hawks*, edición española de Akal) figuran las siguientes palabras del entrevistado, tal como recordaba —o imaginaba— haberlas dirigido al guionista en el instante mencionado: *«Bien, Ben, se me ha ocurrido la idea de que la familia Borgia está viviendo hoy en Chicago. Mira, nuestro Borgia es Al Capone, y su hermana comete el mismo incesto*

que *Lucrecia Borgia*». Incluido en la obra de Bogdanovich *The Cinema of Howard Hawks* (1962), surge el recuerdo hawksiano de que habría dicho a Hecht que «quería describir la familia Capone como si se tratase de los Borgia instalados en Chicago»; pero también aparece el siguiente comentario del director en torno a su trabajo a dúo con el escritor en la elaboración del guión: «Nos influyeron mucho los elementos incestuosos de la historia de los Borgia. Hicimos claramente incestuosas las relaciones entre el hermano y la hermana». Un tercer testimonio de Hawks sobre el tema, formulado con anterioridad a los citados, se remonta al número de «Cahiers du Cinéma» correspondiente a febrero de 1956: «Cuando hubimos precisado las relaciones entre Capone y su hermana, escribimos todas las escenas con esta idea en la cabeza».

Las afirmaciones de Hawks fueron sustancialmente desmentidas por John Lee Mahin, que trabajó en el guión de *Scarface* después de Hecht. Preguntado por Todd McCarthy y Joseph McBride en torno a la paternidad de la doble idea Borgia/incesto, Mahin respondió que Ben se la había comunicado a Hawks y que oyó al escritor decirlo así; y añadió que los Borgia habían sido siempre personajes favoritos de Hecht. Estos comentarios, seguidos de otros sobre una presunta propensión de Hawks a la falta de veracidad, fueron publicados en el número de marzo-abril de 1980 de «Film Comment» y luego reimpresos en el libro *Backstory*.

Mahin había entablado amistad en Nueva York con Ben Hecht y Charles MacArthur, quienes escribían conjuntamente obras teatrales y libretos cinematográficos. Con motivo del encargo del guión de *The Unholy Garden* (1931, *El paraíso del mal*) por el productor Samuel Goldwyn, el tándem propuso a Mahin que se agregara al viaje a Hollywood para colaborar —aunque anónimamente— en la tarea y facilitar que los dos autores pudieran regresar lo antes posible a sus hogares en Nyack, Nueva York, y ocuparse en sus proyectos para la escena. Una vez en California, sobrevino la petición de Hawks a Hecht con relación a *Scarface* y la condición impuesta por el último respecto a dedicar únicamente dos semanas al film. Así que el escritor se ciñó a trazar el relato, diálogos incluidos, de acuerdo con lo que



deseaba Hawks, pero sin darle las formas de un guión definitivo, lo que hubiera requerido más tiempo. Consciente de que resultaba necesaria una etapa posterior de trabajo, Hecht traspasó la responsabilidad a Mahin. «*Tendrás problemas*», le dijo, «*pero éste es el empleo que te prometimos*».

Satisfecho por la aportación de Hecht, el director del film temía que la inexperiencia de Mahin fuera dañina para el desarrollo del guión. Y decidió cubrirse con un profesional avezado, Seton I. Miller, quien había colaborado con él en media docena de películas, desde el ocaso del período mudo. Miller se dedicó a estructurar técnicamente en secuencias el relato de Hecht, mientras que Mahin adaptaba los diálogos a las mismas, uno y otro bajo la supervisión constante y minuciosa de Hawks, al que cabe considerar, por tanto, no sólo co-autor de la historia firmada por Hecht sino también del libreto final.

Estos hechos quedaron rubricados en los títulos de crédito. Hecht figuraba en ellos como creador de la *screen story*, o sea, del relato para la pantalla, en tanto que se mencionaba a Mahin y Miller como responsables de la continuidad y los diálogos. Se añadía a los nombres de ambos el de Burnett, lo que hace suponer un usufructo parcial de su guión o bien una intervención en los cambios que impuso la censura industrial después del primer término del rodaje. Parece más lógica la segunda posibilidad. En cualquier caso la contribución de Burnett debía tener cierta importancia, dado que no pocos libretistas colaboradores en *Scarface* quedaron ausentes del genérico, incluso Fred D. Pasley (al que se considera el principal adaptador de la novela en el curso de las iniciales tareas de preparación del proyecto). ¿Habría sido Pasley el generador del tema del incesto?

Más allá de las fronteras

Aunque no se sabe a ciencia cierta el proceso de uso y rechazo de los ingredientes de la novela a lo largo de las sucesivas adaptaciones a libreto cinematográfico, sí cabe observar las diferencias definitivas entre la obra de Coons y el film de Hawks tal como sobrevivió a la censura.



Paul Muni y Henry C. Gordon, intérprete del detective Guarino.

Por supuesto no hay en la novela referencias, ni siquiera implícitas, a los Borgia o al incesto. Tony abandona muy pronto a su familia, y deja, por tanto de ver a su hermana, que se llama Rosie y no Cesca. Combate en la primera guerra mundial, donde una herida le ocasiona la cicatriz que modifica considerablemente sus facciones, y se le da por muerto; al regreso, renuncia a su apellido original, Guarino, y toma el de Camonte, con lo que borra ya por completo un pretérito peligroso para su libertad y su integridad física. De ahí que, mucho tiempo después, ni Rosie ni sus otros familiares le reconozcan. El azar quiere que Mike (no Guino) Rinaldo, lugarteniente de Tony y seductor inveterado, conozca a Rosie y se case con ella; sin saber que han llegado al matrimonio, Tony irrumpe en la habitación de un hotel donde está la pareja y asesina a Rinaldo, en la creencia de que éste ha engañado y corrompido a Rosie. Como nadie conoce la identidad real de Tony, la amante del gangster, Jane, sospecha que él la traiciona con Rosie; quizás ello originó la idea del incesto.

Entre los familiares de Tony que tras la guerra le daban por muerto y no le reconocían al verle, destacaba su hermano Ben Guarino. Policía, siete años mayor que Tony, llegado con el tiempo a detective y ascendido a teniente y luego a capitán, mataría personalmente al gangster gracias a que éste renunciaba a disparar contra su hermano. El film mantuvo el apellido Guarino para el detective que se convertía en perseguidor encarnizado del criminal, pero no había ningún vínculo familiar entre ambos; la ficción cinematográfica apellidaba Camonte a Tony y a Cesca desde del primer momento. Al principio de la novela una frase del policía pudo sugerir el enfoque fílmico de los gangsters como seres movidos por impulsos infantiles. Tony, entonces con 18 años, le pedía prestado el coche a Ben y éste le respondía *«Kids and cars don't go together»*, es decir, que los niños y los coches no compaginaban.

Quedaron fuera de la película importantes anotaciones sociales del libro, cuyo primer capítulo introducía un ángulo determinista: el barrio en que Tony había vivido —oscuro, lóbrego, sucio, húmedo— *«era el escenario de la zona de los gangsters, su lugar de reproducción, su escondite y uno de sus principales terrenos de actuación»* (*«This was the setting of gangland, its spawning place, its lair and one of its principal hunting grounds»*). Líneas inmediatas a las anteriores subrayaban que, desde su nacimiento, el protagonista había sido encauzado paulatinamente hacia su destino por las circunstancias del medio en que vivía y que, por tanto, *«le resultaba tan difícil librarse de ser gangster como a un príncipe heredero librarse de llegar a rey»* (*«it was as difficult for him to keep from being a gangster as it was for a Crown Prince to keep from becoming King»*). De todos modos, el film describe el hogar de la familia Camonte con hincapié en el contexto de una clase socioeconómicamente baja y de un marginado núcleo de inmigrantes italianos.

Se advierte mayores distancias aún entre novela y film en las continuas referencias de la primera a la corrupción policial y judicial y en la casi completa omisión de ingredientes análogos por la película (con toda seguridad, a fin de sortear la autocensura de la industria cinematográfica). El propio Ben Guarino es presentado, a los 25 años, como un



Rinaldo y Guarino en la barbería de Pietro.

policía que gana 150 dólares al mes y posee un coche cuyo valor se acerca a los 3.000. Tony excusaba tal hecho mediante la reflexión de que *«todos los polizontes poseían grandes coches y algunos capitanes poseían numerosos edificios de apartamentos y enviaban a sus niños a los mejores colegios de Europa»*. Cuando, al retorno del conflicto bélico, el protagonista desempeñaba las tareas de transportista de alcohol *«nunca fue hostigado por agentes de policía; todos estaban a sueldo de Lovo»*.

A tales comentarios de carácter genérico el libro añadía retratos de altos funcionarios notoriamente corrompidos. Así, el capitán Flanagan, jefe de los detectives, que cobraba mensualmente 500 dólares de Lovo y, luego, de Camonte; y fiscales también pagados por los gangsters, incluso por cada una de las bandas rivales entre sí. Un fiscal reunía a los líderes de las diversas organizaciones de delincuentes para repartir entre éstas las zonas de comercio clandestino en la ciudad. Con ello la narración clasificaba de

hecho a la delincuencia típica de la Ley Seca en dos grupos, los gangsters y los representantes de la Administración, lo que constituía un punto de vista muy lejano del elegido en la versión cinematográfica.

La perversidad del capitán Flanagan y del ayudante de fiscal Moran se acentuaba al traicionar ambos a Camonte y quedaba contrapuesta al repentino impulso del gangster a comportarse, por primera vez, con sentido social: de repente, Tony llegaba a la conclusión de que *«el bienestar del género humano era más importante que su preservación particular»* y de que él *«estaba en deuda con el mundo»* (*«the realization that the welfare of mankind was more important than his own preservation, the realization that he owed something to the world»*). Después de matar a Flanagan y antes de acabar con Moran (como si los ejecutase no sólo en nombre de la venganza sino además en virtud de un concepto abstracto de la justicia), el protagonista escribía cuanto sabía en torno a la corrupción de la Administración y lo guardaba en un amplio sobre donde especificaba que fuese entregado, sin abrir, el día después de su muerte, al diario *«Evening American»*. En el capítulo previo a la narración del fallecimiento de Tony Camonte, la novela explicaba las consecuencias de aquellas declaraciones: suicidio de media docena de personalidades, completa reorganización de la Administración y de la policía en muchas ciudades, ruina de innumerables personajes públicos...

Es fácil deducir que Coons, en un giro no muy previsible pero con cierta lógica, concedía al final tonalidades heroicas al gangster y lo situaba eventualmente en un nivel de beneficio social más alto que el adjudicado en el libro a los servidores de la ley y el orden. Obviamente, a tenor de las normas de la industria cinematográfica, todo aquello no podía irrumpir en la pantalla. Y menos aún a partir de la llegada del verano de 1931 —momento del inicio del rodaje de *Scarface*—, cuando ya se había comprobado que los personajes principales de films como *Little Caesar*, estrenado al finalizar el año anterior, o *The Public Enemy*, presentado el 15 de mayo, habían despertado simpatías e incluso admiración entre los espectadores. Por otra parte, la Motion Picture Producers & Distributors Association deseaba evitar cual-



Imagen correspondiente a la muerte de Tony Camonte.

quier roce con las autoridades públicas. Lo mejor de la novela no podía, de ningún modo, figurar en el film. Coons debía ser consciente de ello mientras se dirigía hacia la muerte por medio del alcohol prohibido que los gangsters suministraban al país de la Ley Seca.

Entre gangsters y censores

Pese a que se acostumbra decir que el rodaje de *Scarface* comenzó en 1930, no arrancó en realidad hasta finales de junio de 1931. Y no había sido anunciado de forma ofi-

cial antes de enero de este último año, mes en el que se produjo, según parece, la célebre intervención de Ben Hecht a lo largo de dos semanas. El escritor relató en su autobiografía *A Child of the Century* (editada por Simon and Schuster en 1954) cómo cerró el trato mediante el agente Myron C. Selznick, hermano del famoso productor: *«Mi primer contacto con Myron llevó a que tenía que trabajar para Howard Hughes. Dije a Marion que no confiaba en Mr. Hughes como patrono. Trabajaría para él si me pagaba cada día a las 6 de la tarde. De esta manera tan sólo perdería un día de trabajo en el caso de que Mr. Hughes se mostrara insolvente»*. Aceptó de forma definitiva tras una conversación con Hawks. Y escribió la historia en diez u once días, con una extensión de 60 páginas. Según dichas memorias, se le presentaron más tarde dos enviados de Al Capone, con una copia del texto y con pistolas bajo los abrigos. Hecht les convenció de que la narración no tenía nada que ver con Al Capone y de que el título era para confundir al público y llevarlo a las salas en función de que aquél era *«uno de los hombres más populares y fascinantes»*.

La publicación especializada «Film Daily» dejó constancia, en la época, de que Hawks había hablado con el propio Capone en torno al film. Y Hawks narró a McBride, en el libro-entrevista citado anteriormente, y a Jon Tuska, según la obra de éste *The Detective in Hollywood* (Doubleday, 1978), que fue invitado por Capone, tras ver el gangster una copia original de la película, a visitarle a Chicago y que estuvo allí con él, acompañados de atractivas y desinhibidas féminas, por espacio de dos o tres horas. El director obtuvo además información de individuos vinculados con aquel mundo de delincuencia.

Dijo a McBride: *«Muchos de los gangsters que he conocido eran bastante infantiles. Me enferman y me cansan las muchas cosas que veo sobre los gangsters en las cuales todos gruñen a todos, y todos son los tipos más duros del mundo. Esos tíos no eran así. Eran como niños»*. Y añadió que había sugerido a Hecht que, en la secuencia donde Tony Camonte esgrimía por primera vez una metralleta, tratase al protagonista *«como un niño que encuentra un juguete nuevo»*. Conviene recordar al respecto la comparación, citada en el apar-



tado precedente, de Tony con un niño en la novela original, aunque en este caso con relación a los coches. Probablemente la idea correlativa de Hawks provino de aquella frase, pronunciada por el hermano mayor del protagonista.

Resulta curiosa la anécdota explicada por Hecht en su libro autobiográfico porque el film, como antes la novela, integraba no pocos hechos referidos palpablemente a la figura y la carrera de Capone. En la pantalla aparecen, por ejemplo, el ametrallamiento de un restaurante, que por muy poco no condujo al gangster a la muerte, y la matanza del día de San Valentín en 1929. Big Louie Costillo, el primer asesinado en la acción filmica, es el equivalente a Johnny Torrio. Cuando se habla de O'Hara como líder de la banda del North Side y de su habitual ubicación en una floristería, la referencia consiste en Dion O'Bannion. El tiroteo final entre el protagonista y la policía fue inspirado por un hecho similar que tuvo como personaje a un pistolero conocido como Two Gun Crowley. Tales datos son únicamente algunas muestras de la deliberada adherencia de *Scarface* a los acontecimientos reales, visible ya en la contratación de Fred D. Pasley, el biógrafo de Capone, y extendida a una denodada búsqueda de información, a menudo por medio de profesionales de la crónica de sucesos.

Según Hawks, uno de sus mejores informadores fue el actor George Raft, que había estado relacionado con el hampa de lujo y conocía a Capone. Parece ser que Hawks coincidió con Raft y el antiguo amigo y protector de éste Owney Madden (encumbrado en el negocio de los night-clubs) en un combate de boxeo; el director se interesó primero en los directos conocimientos de los gangsters por parte de Madden, y más tarde contrató a Raft, quien ya había debutado en el cine y actuado en algún film del mismo género (e inspirado el personaje interpretado por Douglas Fairbanks, Jr. en *Little Caesar*). En su libro Jon Tuska cuenta que Capone interrogó a Raft acerca de la moneda que lanzaba al aire una y otra vez en el film; el actor dijo que era un nickel (cinco centavos) y el gangster le conminó a contar que si cualquiera de los hombres de Al Capone hiciera lo mismo emplearía una moneda de oro de veinte dólares.

Sin embargo, el origen de la idea del lanzamiento de



La metralleta, un preciado juguete para el protagonista, el violento Tony, a quien enardecen el peligro y la violencia.

moneda procedía precisamente de que se había encontrado en Chicago cadáveres de individuos asesinados en una de cuyas manos el homicida había colocado una moneda de cinco centavos como signo de desprecio. A lo largo del film el gesto del personaje de Raft, Guino Rinaldo, adquiría gran impacto visual, llegaba a generar tensión (por ejemplo, en la escena que terminaba con el asesinato de Johnny Lovo), definía al personaje como un pistolero encargado de crímenes y ayudaba al actor a lograr una interpretación consistente. Hawks aseguró haber inventado la idea, y Raft lo con-

firmaría. Burnett la atribuyó al actor. Y Mahin testificó que fue una aportación de Hecht, plasmada en la historia que escribió. Ocurriría con la moneda algo similar a lo sucedido con el incesto.

Lo que sí cabe atribuir al director es la incitante danza de Cesca ante Rinaldo con ánimo de que la saque a bailar en el night-club. Hawks, en una fiesta en su casa cuando comenzaba la producción del film, vio que Ann Dvorak, la intérprete de Cesca, intentaba sin éxito que Raft bailase con ella; y, a continuación, cómo la actriz llevaba a cabo ante aquél unos sugerentes pasos de danza, con nítido voltaje sexual, a fin de hacerle cambiar de decisión. Bastó a Hawks para pedir a la joven que repitiese la escena ante la cámara. La incorporación de Dvorak al reparto vino por medio de su colega Karen Morley, llamada personalmente por Howard Hughes para el rol de Poppy, sucesiva amante de Lovo y Camonte. Ambas eran muy amigas, y Karen impuso prácticamente a su compañera, aunque con la total aquiescencia de Hughes, quien la contrató a 250 dólares por semana, le dio el primer papel femenino de *Sky Devils* y la cedió luego a la Warner (para un film de Hawks) a cambio de mil dólares semanales.

Boris Karloff ya había rodado con Hawks (*The Criminal Code*, 1931) y volvió con él para encarnar un personaje un tanto similar al de la película anterior; poco después filmaría *Frankenstein* (1931, *El doctor Frankenstein*), que se estrenó medio año antes que *Scarface*. Más prestigioso por su labor en el teatro que en el cine, Osgood Perkins asumió el rol de Johnny Lovo; un año más tarde tendría un hijo llamado Anthony Perkins, y falleció de un ataque cardíaco al cabo de un mes de que aquél cumpliese cinco años. Del teatro arrancaba también primordialmente la reputación de Paul Muni (escogido para representar a Tony Camonte), aunque había sido nominado al premio de la Academia por su primer film, *The Valiant* (1929). El propio Hawks se desplazó a Nueva York para efectuarle las pruebas pertinentes y contratarle. Hughes exigió que antes de la firma Muni se desplazara a California con el objetivo de someterse a pruebas más exhaustivas, pero el actor se negó e impuso sus condiciones.



Boris Karloff interpretó el papel del ganster Gaffney. Fue su segundo trabajo con Hawks: en la primera, "The Criminal Code", había encarnado a un personaje similar.

"*Scarface*" es mi película favorita, afirmó Hawks a McBride, incluso hoy, porque la hicimos completamente solos Hughes y yo. Todo el mundo estaba bajo contrato con las compañías. No podíamos conseguir un Estudio... Sencillamente, en Hollywood no se quería que se hiciese películas independientes. Así que alquilamos un pequeño Estudio lleno de telarañas y lo abrimos, e hicimos la película." Se comenzó a rodar en los Metropolitan Sound Studios de Hollywood (no confundir con los Metropolitan Studios de Fort Lee, New Jersey, entonces en plena actividad) con ánimo de terminar el film en un par de meses, pero las presiones de los órganos de control de la Motion Picture Producers & Distributors Association se intensificaron hasta el punto de que la realización de la película se adentró en un fantasmagórico laberinto de supresiones, cambios y añadidos, como sucesivas ráfagas de metrallera contra la versión original. Las preocupaciones de los gangsters ante *Scarface* quedaron brutalmente superadas por las de los censores.

Resulta, como mínimo, paradójico que la MPPDA con-

minara, bajo implícitas amenazas, a que el film discurriera según sus deseos mientras que los delincuentes aceptaban casi democráticamente que se les representara en la pantalla tal como los autores cinematográficos querían. Y tal vez sea elocuente recordar que Will H. Hays, presidente de MPPDA e impulsor del código de «normas morales», había formado parte del gabinete de Warren Harding, históricamente asociado a la connivencia de la Administración con los gangsters.

Hays contra Hughes

Ya en la fase de elaboración del libreto *Scarface* fue escrutado con lupa por Hays y sus acólitos. Y la rigurosa vigilancia que se le adjudicó en aquellos momentos se convertiría poco a poco en una especie de persecución inquisitorial, que retrasó en definitiva el estreno del film hasta la llegada de la primavera de 1932. De este modo *Scarface* fue la última producción de Caddo presentada al público. Hastiado del medio cinematográfico, Hughes había renunciado a otro film de carácter aeronáutico, *Zeppelin L-27*, y, poco después de la *première* del de gangsters, inauguraba en Glendale, California, la Hughes Aircraft Company, en una decisión que simbolizó su inmediata dedicación, personal y empresarial, a los aviones. No regresaría a la producción filmica hasta ocho años más tarde, con *The Outlaw*, y su retorno, al lado de Hawks, significó la reanudación de su lucha contra Hays.

Las más poderosas compañías del cine americano habían fundado en 1922 la Motion Picture Producers & Distributors of America (MPPDA) como un organismo de coordinación, representación y promoción de la industria, y elegido para dirigirla a Will H. Hays, cabeza de la administración de Correos. Al poco tiempo éste concentró esfuerzos en la preparación de un Código de Producción que equivalía a un conglomerado de normas de autocensura industrial al que deberían quedar sometidas todas las empresas cinematográficas. Aunque no tuvo efectos plenos hasta el 1 de julio de 1934, el Código ya se aplicaba con ímpetu

en 1930, y quienes velaban por su cumplimiento lo enarbolaron de forma sumamente agresiva con motivo de *Scarface*.

Existieron diversas causas del reiterado ataque de la llamada Hays Office al film de Hughes y Hawks. En primer lugar hubo el intento de adherir la industria a las preocupaciones gubernamentales ante las aureolas de popularidad que rodeaban a gangsters prominentes, y en consecuencia se había tomado la decisión de impedir que la pantalla contribuyera a dar una imagen favorable, aun parcialmente, de tales delincuentes. Sin embargo, Hecht y Hawks habían conferido a los criminales de *Scarface* una condición clara de violentos parafascistas, con lo que sus personalidades y actividades quedaban evidentemente condenadas; por tanto, las verdaderas causas de la persecución de *Scarface* se inscribieron en otras perspectivas.

Muy probablemente una de las motivaciones que más animaron a Hays para enfrentarse a Hughes consistió en la repercusión pública que así podrían obtener el reciente Código y, consecuentemente, el hombre que lo había impulsado; no se olvide que Hays era, sobre todo, un político. En el tema estaban involucrados, directa o indirectamente, un grave problema social, el gangsterismo, y un espectáculo en auge, el joven cine sonoro, así como figuras de la actualidad tan conocidas como el magnate Hughes y el entonces acosado por la Justicia Al Capone.

Y a ello se aunaba el recelo de las grandes compañías de producción, sustentadoras de Hays, hacia las pequeñas empresas independientes, cuya ascensión y proliferación se temía. Caddo inspiraba mayor aprensión porque, fundada como filial de la sociedad petrolífera Caddo Rock Drill Bit Company de Louisiana, había sido puesta en marcha y estaba dirigida por un joven muy emprendedor y dotado de grandiosos recursos económicos. Hughes era, por tanto, un potencial enemigo de la industria pesada de Hollywood, y cuantas trabas se le ocasionaran podían frenar su carrera filmica y, a la vez, provocar que desistieran de seguir su ejemplo hombres con capacidades e iniciativas similares.

Por último, la cruzada contra *Scarface*, pese a su mani-fiesta hipocresía, parecía útil con vistas a dar al público una imagen moralmente favorable de Hollywood que, a lo largo

de los tiempos anteriores, había sido contemplado reiteradamente como una afrenta a las buenas costumbres y criticado a menudo por los sectores puritanos y reaccionarios. Además, la resonancia de las primeras aventuras de Hughes con actrices cinematográficas facilitaban que quienes le combatirían quedasen beneficiados por un halo de respeto a la moralidad.

En tales circunstancias se inició y desarrolló un férreo control de *Scarface*. El largo texto correspondiente a esta obra de Hawks en *The American Film Institute Catalog - Feature Films, 1931-1940* (University of California Press, 1993) está consagrado casi en su totalidad al dilatado episodio de la lucha entre Hughes y Hays, extendido desde la primavera de 1931 hasta el estreno, un año más tarde; posiblemente sea hoy la más documentada síntesis de aquella liza, y a él cabe acudir para un conocimiento pormenorizado de los hechos.

Pese a que se había consultado a la Association of Motion Picture Producers (dependiente de Hays y su MPPDA) a medida que se construía el guión, el representante de aquel organismo Jason Joy halló importantes inconvenientes en la versión que Hughes y Hawks habían considerado definitiva. Al comienzo de junio de 1931 se exigía que no se glorificase desde ningún punto de vista a Tony Camonte, ni incluso en el de «hombre amante del hogar», y que al final se le mostrase como un «vil cobarde». Poco después un psicólogo, Carleton Simon, hizo, a requerimiento de la Hays Office, diversas sugerencias en torno a la necesidad de cambios en el libreto, entre ellas algunas finalmente aceptadas por los autores del film: la madre del protagonista debía criticar a éste su comportamiento, Guino y Cesca tenían que haberse casado en secreto, Guarino había de cazar al criminal y no morir previamente. Avanzado el rodaje, a finales de julio, Joy aún reclamaba la inclusión de tres ingredientes rechazados, de momento, por Hughes y Hawks: un prólogo moralizante, un parlamento de un personaje en idéntica línea y el subrayado final de la cobardía de Camonte.

Terminado el rodaje al inicio de septiembre y vista una copia del film por los censores, éstos conminaron a Hughes



Angelo, Lovo, Rinaldo y Camonte.

a modificar lo que, a partir de entonces, se llamó la Versión A de *Scarface*. Hubo que proceder, así, a la confección de la denominada Versión B. Esta contenía un prólogo, inicialmente más largo que el añadido por último, escrito por Lamar Trotti junto con Hawks y el productor adjunto E. B. Derr, y un nuevo final, según las indicaciones de la Hays Office, con Guarino triunfador y Camonte atemorizado previamente a caer bajo las balas de la policía. Además se había agregado sucesivas anotaciones acerca de que el poder de Camonte se asentaba en la fácil adquisición de armas; el motivo residía en una campaña política para restringir la libre compra de las mismas.

No obstante, tampoco la Versión B suscitó el completo agrado de los censores. En octubre se tuvo que rodar un tercer final, en el que Camonte era ahorcado; la ausencia de Muni, incorporado a sus actividades teatrales en Nueva York, determinó que sólo se viera parcialmente el cuerpo de Camonte, encarnado por un doble, y que se recurriera a un sistema de narración tangencial y elíptico. Pero aún así en noviembre Hays reclamaba otros cambios, incluido el del título. Se barajaron distintas denominaciones: entre ellas,

The Shame of a Nation, Yellow, Man Is Still Savage, Scar on a Nation, The Scar, The Menace, y al comienzo de diciembre se registró la primera de las citadas. Llegaron más cambios: Richard Rosson filmó una conversación entre fuerzas vivas en torno a la amenaza del gangsterismo, y se suprimió un abrazo de los hermanos protagonistas, una escena de Camonte en un yate (se supone que durante la estancia en Florida) y un regalo del gangster a su madre, así como detalles juzgados excesivamente violentos.

Sorteada por fin la oposición de la Hays Office, Hughes topó en febrero con la prohibición del film en el Estado de New York por parte de su comité de censura, con lo que rehusó utilizar la ejecución en la horca, ingrediente de la Versión C. Seguidamente inició una pugna contra los censores neoyorquinos en la que llegó a obtener el apoyo del propio Hays, temeroso ahora de una pérdida de poder de la industria cinematográfica. Hughes logró también la adhesión de notables sectores de la prensa, en la que había publicado estas palabras:

«Ha llegado a ser una seria amenaza para la libertad de expresión en América que autointitulados guardianes de la salud pública, personificados por nuestras juntas de censura, den su ayuda y su influencia a los esfuerzos infructuosos de egoístas y malignos empeños para eliminar una película simplemente porque ésta describe la verdad de la situación en Estados Unidos que ha sido noticia de primera página desde la llegada de la Prohibición. Estoy convencido de que la resuelta oposición a "Scarface" está guiada por motivos políticos. La película, tal como fue rodada ocho meses atrás, ha sido elogiada con entusiasmo por prominentes autoridades en el crimen y en la coacción de la ley y por importantes críticos cinematográficos. Parece ser opinión unánime de tales autoridades que "Scarface" es una justa y poderosa denuncia del dominio de los gangsters en América y que, como tal, será un formidable factor en el apremio a nuestro Estado y a nuestros gobiernos federales para actuar de modo más drástico con vistas a liberar al país del gangsterismo».

Después de ceder en muchos aspectos ante la autocensura industrial, Hughes ganó su última batalla. En algu-



nos puntos se estrenó la Versión C, pero lo común fue la difusión de un *Scarface* con el final de la versión B y con supresiones, cambios y añadidos originados por las principales reclamaciones de la Hays Office desde antes del inicio del rodaje hasta el ocaso de 1931. Bajo el título *Scarface - The Shame of a Nation*, el film fue presentado a la crítica en el Grauman's Chinese Theatre de Hollywood el 2 de marzo de 1932, tuvo *première* mundial en Nueva Orleans el último día de aquel mes, consiguió difusión a partir del 9 de abril y accedió a Yonkers, New York, poco tiempo después, el 19 de mayo. Lewis Milestone dirigió el montaje que se puede considerar definitivo y Richard Rosson participó en la filmación de añadidos.

Entre tanto, Al Capone había ingresado en prisión. El 17 de octubre de 1931, mientras seguía desarrollándose la lucha entre Hays y Hughes, el gangster fue considerado culpable de evasión de impuestos, y, una semana más tarde, resultó condenado a 11 años de cárcel. Tras pasar por distintos centros de reclusión, se le encerró en la penitenciaría federal de Atlanta el 4 de mayo de 1932. Cumplió la mayor parte de su condena en Alcatraz, y se le concedió la libertad a finales de 1939. Aquejado de sífilis desde principios de 1938, fallecería de una hemorragia cerebral al comenzar 1947.

Una X, signo de muerte

Algunos de los cortes sufridos por *Scarface* correspondían a asesinatos. El film estaba lleno de ellos. Durante el rodaje había quienes consideraban que Hawks estaba loco, amontonando cadáveres. Y el director decía: «No, es *Historia. La violencia hace la Historia*». Había ideado, con Hecht, colocar una serie de X en las imágenes como signos de muerte: cada vez que alguien caía asesinado, aparecía, de una u otra forma, la X fúnebre, con lo que no resulta difícil hallar un mínimo de una treintena de X en el film.

Tal fórmula estaba inspirada por un hábito de la prensa: señalar con una X, en las fotografías referidas a crímenes, la situación del cadáver. Y, a la vez, fue motivada



Camonte al ser detenido por Guarino en la barbería.

por la cicatriz, en forma de dicha letra, que destacaba en el lado izquierdo de la faz del protagonista. En el primer asesinato se hacía coincidir la silueta del autor, Camonte, con la línea vertical de una cruz que dividía una vidriera. Poco después, el mismo personaje, cuyo rostro aún no se había visto, se quitaba la toalla que le tapaba la cara como consecuencia de ser atendido en una barbería, y entonces la cicatriz remitía a la presencia de la cruz en el crimen. En diversas ocasiones las X eran más bien cruces, lo que incrementaba el sentido funerario.

Antes de arrancar la acción del film ya había surgido una X: bajo el texto sobreimpreso «*Directed by Howard Hawks*» en la culminación de los créditos. Al finalizar la película, otra X, similar, aparecería junto con las palabras «*The End*». Donde había más X era en la matanza del garage, con siete víctimas: el plano inicial mostraba una viga integrada por sucesivas aspas, y la cámara encuadraba siete de ellas; concluidos los disparos, se las veía otra vez.

La letra fatídica marcaba las relaciones entre Cesca y Rinaldo desde la primera secuencia en que aparecían juntos. Ella le miraba desde la ventana de su habitación cuando él estaba en la calle junto a un organillero; las rejas de la



El protagonista, cercado en su vivienda por la policía.

baranda de la ventana dibujaban una X que se interponía entre las miradas recíprocas. Mucho después, al encontrarse ambos en un night club, los tirantes en la parte posterior del vestido de Cesca formaban una X, y ésta era muy visible y significativa cuando ella bailaba ante él para incitarle a llevarla a la pista. Seguidamente, cuando Camonte estaba en Florida, Cesca se presentaba ante Rinaldo en el despacho de aquél: Rinaldo había practicado el típico juego de recortar papel doblado repetidamente, y, desplegado éste, quedaban a la vista un ristra de X. Por último, en la escena en que Camonte mataba a su lugarteniente había una X en la puerta del apartamento de la pareja, en el lugar destinado al número, y se reflejaba en la pared al caer Rinaldo.

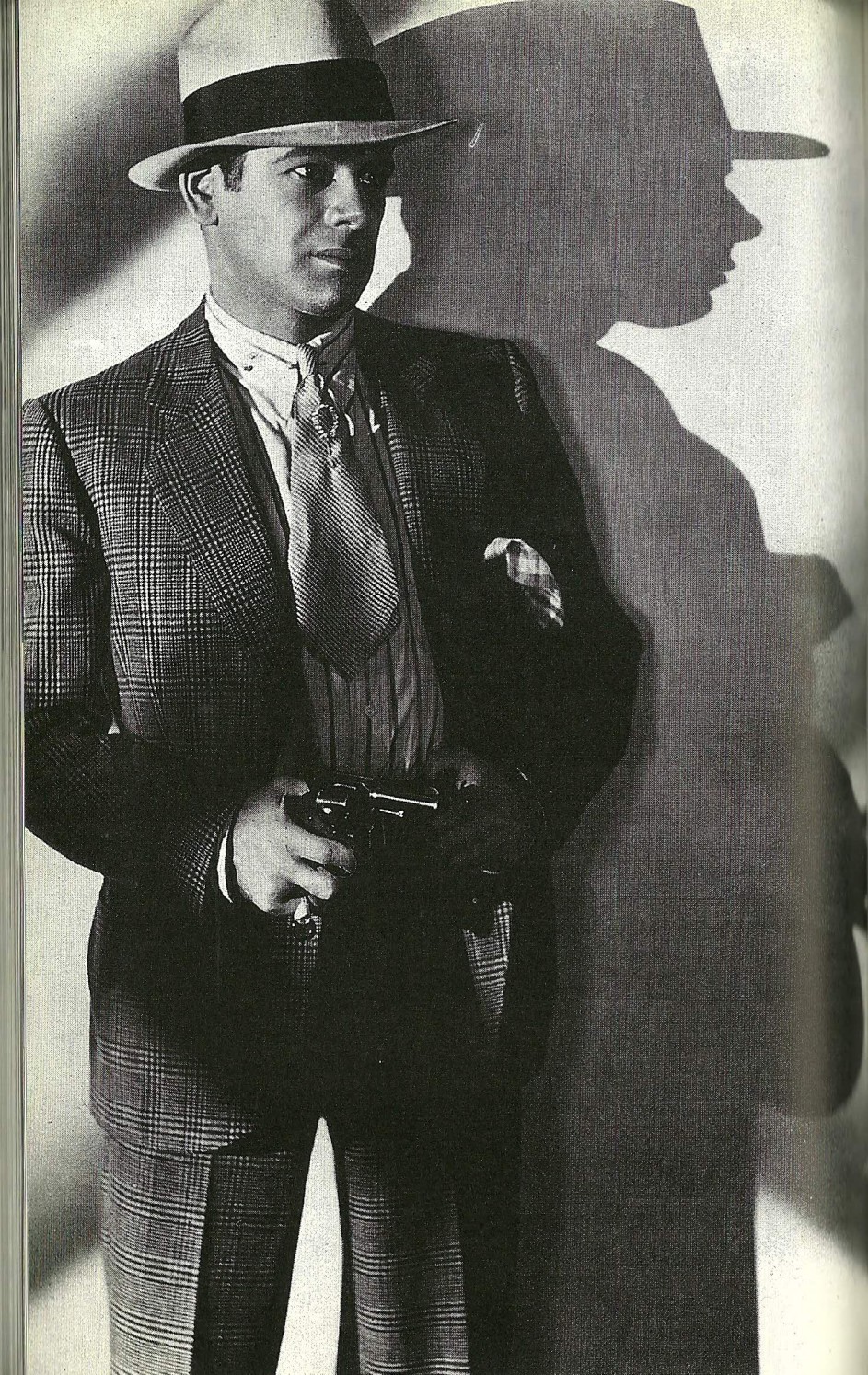
Con relación a Lovo, brotaba una X de carácter premonitorio durante la secuencia en que Camonte, tras haber conseguido su primera metralleta, se enfrentaba con él; correspondía al cruce de los tirantes en la espalda del jefe de la banda. Luego, en el tramo que finalizaría con el asesinato de Lovo por Rinaldo, unas aspas de ventilador sugerían

la letra y el inmediato crimen. Ocurría algo parecido con Gaffney: una X precursora, reflejada en una pared de su escondrijo, antecedía la X trazada en su hoja de puntuaciones después de lograr un *strike* en la bolera, donde sería asesinado. Y no pocas X, casi siempre como sombras, surgían en el fragmento final, cuando morían sucesivamente Angelo, Cesca y Tony; una de ellas figuraba en la parte superior de la puerta de la casa, como un anticipo del violento destino de su inquilino.

Hawks manifestaría, en declaraciones muy posteriores a la época de realización del film, que se había instituido un concurso entre los miembros del equipo para hallar modos de incluir una X en las imágenes, y que se concedía un premio en dólares a quien proporcionase una idea practicable. Por otra parte, Hawks recordó usos de la letra que no aparecen en la película, por lo que, con toda probabilidad, habían correspondido a fragmentos suprimidos en el primer montaje o después a instancias de los censores.

Si el film incluía una sucesión de asesinatos, las X incrementaban la reflexión del espectador en torno a la muerte, cuyo concepto impregnaba de esta manera todo el desarrollo de la acción. Desde otro punto de vista, se relacionaba así la explosión de crímenes con la personalidad del protagonista, cuyas ansias de poder y cuya carencia de sentido moral habían desencadenado la oleada de asesinatos. Y finalmente, aunque fuese de forma casi subliminal, la X hacía pensar en la cruz gamada de los nazis, ya entonces símbolo de violencia, y más aún en cuanto Camonte y sus secuaces se comportaban como auténticos fascistas, empeñados en dominar por la fuerza de las armas el mundo en que vivían.

A este respecto resulta concluyente la presencia del slogan publicitario, en caracteres luminosos, *The World Is Yours* («el mundo es tuyo»), que fascina al personaje principal y que se constituye en símbolo de sus ambiciones totalitarias y de su patológica interpretación del sueño americano. En *Underworld* (donde Hawks colaboró con Hecht) había aparecido un mensaje equivalente, *The City Is Yours*. La muerte de Camonte al pie del slogan que brilla en la oscuridad de la noche subraya el rumbo perverso que el



gangster había dado a su vida, y expresa la derrota definitiva de un fascista.

También cabría agregar a tal área de significados la melodía que silba Camonte cuando se dispone a cometer u ordenar un asesinato. Procede de la ópera de Gaetano Donizetti *Lucia de Lammermoor* y corresponde a las palabras «*Chi mi frena in tal momento?*». En la primera secuencia del film, el protagonista la silba y a continuación mata a Costillo, con lo que desenfrena una guerra en provecho propio; Costillo creía estar en la cima del mundo y Camonte se preparaba para ascender a tal lugar.

Silbar Donizetti concuerda con la raíz italiana del protagonista y contribuye a su identificación étnico-social. Por otra parte, se integra en los nexos —escasos— de Camonte con la cultura, a la que aparenta venerar. El gangster increpa a Angelo porque éste no sabe escribir, y no repara en su propio y flagrante error, encomendarle la función de secretario. Cuando asiste a la representación de *Rain* lo que más le interesa es el sistema para producir lluvia en el escenario y con cuál de los dos hombres decidirá quedarse Sadie Thompson. Tales anotaciones hacen palpable que la incultura de Camonte enlaza con su infantilismo, y sugieren un significado complementario de las X y de las cruces en cuanto unas y otras pueden recordar tradicionales fórmulas de firma para los analfabetos. La ascensión y la caída del gangster están en consonancia con su carencia de desarrollo intelectual.

De algún modo la visión de Tony Camonte como un tipo extraordinariamente infantil se extiende a sus acólitos y configura a su grupo de pistoleros como un conjunto de seres con inmadurez extrema. Así, Angelo introduce ingredientes de comedia bufa en un relato manifiestamente naturalista sin que el realismo de éste se resienta. Y el seductor Rinaldo deja entrever, sobre todo con el juego de recortar el papel para conseguir una serie de siluetas de muñecas, que se siente atraído por las mujeres de forma análoga a aquélla en que un niño adora a sus juguetes. Camonte y sus secuaces actúan como chiquillos en un mundo de adultos y, de momento, logran vencer porque recurren a una crueldad infantil que resulta imprevisible para sus adversarios; la ya

comentada reacción del protagonista ante su primera metralleta es un rotundo ejemplo de su pueril concepto de la vida.

En el curso del film abundan las pruebas de este infantilismo; recuérdese también las exhibiciones de vestuario que Camonte ofrece a Poppy. Pero tal vez lo más importante consista en los vínculos profundos de la falta de madurez con el destino trágico del personaje estelar. Este falsea y olvida la realidad al sustituirla con fantasías que, aunque perversas en grado sumo, no dejan de ser grotescamente ingenuas. La audacia del criminal se apoya en una pandilla de hombres con cerebro de niños y en útiles que contempla como juguetes (armas, coches, postigos blindados...). Desaparecidos sus acólitos e ineficaces sus juguetes, se encuentra solo e indefenso: únicamente sabe buscar protección en Cesca, el vínculo directo con el hogar de su niñez. Con ella materializa una desesperada regresión a la infancia, y ambos transfieren al mundo real un doble ensueño, el amor mutuo, inexorablemente incestuoso, y la capacidad de triunfar sobre el mundo exterior.

Pero, al agonizar Cesca, la infancia estalla: la joven descubre que Tony es un cobarde y no el heroico príncipe azul que había imaginado; él pierde su último refugio, la única persona en que creía ver una perpetua fuente de amor y amparo. La mente del gangster se nubla entonces al igual que su madriguera, repleta del gas de las granadas policiales. Y el hasta ahora poderoso Tony Camonte reecuentra la desnudez original, la impotencia de un recién nacido, inerme ante las alimañas, aterrado por la oscuridad.

Salvajes en la jungla

Inconsciente de sus propias debilidades, Tony Camonte ha denominado siempre Little Boy, y no Guino, a su lugarteniente y amigo Rinaldo, como si éste fuese un hermano menor y adolescente, al que debía cuidar y guiar. De acuerdo con ello le da dinero a cambio de su obediencia, de forma análoga a como procede con Cesca, que sí es una hermana menor y adolescente. El comportamiento del gangster con ambos, palpablemente paternalista, constituye



Cesca y Tony, dispuestos a resistir el ataque policial.

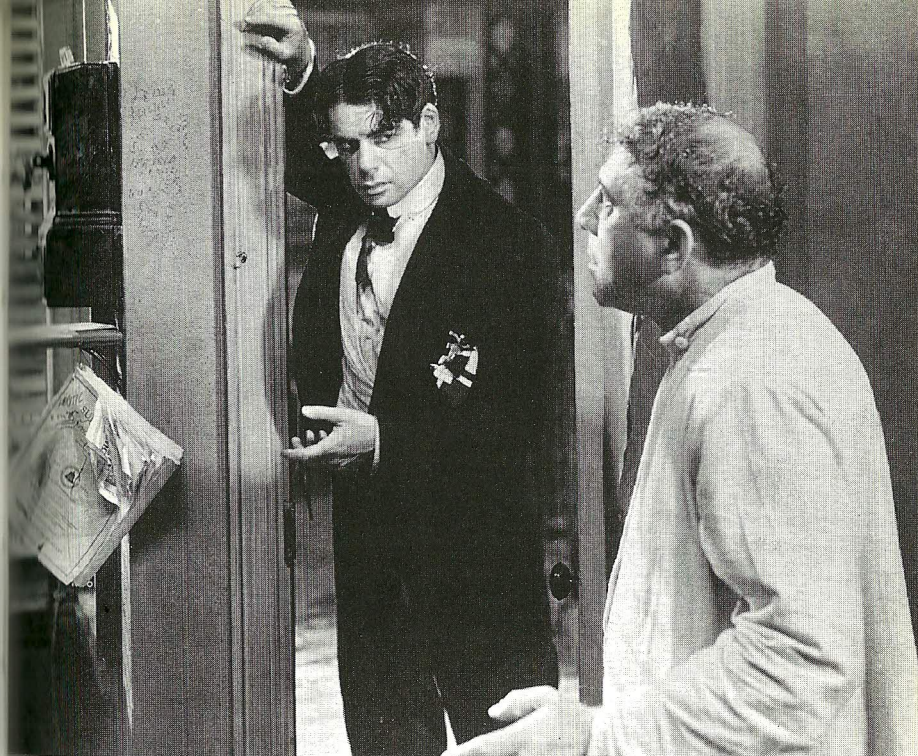
una prolongación del universo del gangsterismo, entendido como una caricatura patológica de la sociedad civil.

En efecto, el gangsterismo —según está representado por las bandas de *Scarface*— mimetiza las estructuras sociales, pero de forma que llega a equivaler a su parodia, especialmente en cuanto a sistemas industriales y comerciales y a administración de justicia. Este mimetismo aparece reflejado en el film a tenor de una paulatina evolución desde una mínima racionalidad —representada por Big Louie Costillo y, en grado menor, por Johnny Lovo— hasta lo más absurdo —personificado por Camonte y sus hombres—. El trágico tránsito está regido por la escalada de violencia, por el olvido de las normas de la civilización. Es así como la banda del protagonista llega a adquirir la fisonomía de unos salvajes en la jungla, de unos niños crueles que han roto con el mundo adulto y están convencidos de que pueden acabar con él, de unos críos cuyo egocentrismo es tal que se creen

capaces de dominar el universo. La fascinación de Camonte ante el slogan «*The World Is Yours*» es la consecuencia lógica de tales inmersiones en un fantasía extremadamente pueril.

Destinado a narrar comportamientos de individuos más ceñidos a la acción que a la reflexión, *Scarface* resulta un film muy rico en ideas visuales, definitorias de lo que realmente acontece más allá de los actos de los personajes. El luminoso es una de las principales, por sus amplias y profundas significaciones; los usos de la X o de la cruz establecen un eje de creatividad visual que otorgan sostenida coherencia al trepidante desarrollo del relato. Otras ideas contribuyen a caracterizar sólidamente los personajes y a desvelar sus mundos particulares: así, la moneda saltarina de Rinaldo, las luchas de Angelo con el teléfono, la danza en solitario de Cesca. A este respecto parece muy afortunado el dúo de encendidos de cerilla por Tony: el primero, en la insignia del detective Guarino, expresa la osadía estúpida del pistolero, que sólo gana con ello un puñetazo en la mandíbula; el segundo, frente al mismo Guarino, se concreta en la uña de Tony, amedrentado éste por la experiencia anterior como un niño al que un castigo oportuno ha puesto en su lugar.

Prueba muy espectacular de la elevada creatividad visual es el fragmento en que la muerte de Gaffney es narrada por medio del derrumbe de un bolo. Y otra consiste en el vuelo de las hojas de calendario al tiempo que una metralleta dispara. En ambos casos la magnífica visualización, herencia directa de la gran época final del cine mudo en Hollywood, se hermana con un imaginativo usufructo de las posibilidades del sonoro, aquí referidas al estruendo de las armas. A lo largo del film la iluminación deliberadamente expresionista de Lee Garmes, una auténtica declaración de principios con relación a una estética luego adscrita al cine negro, se adhiere a una banda sonora repleta de aportaciones creativas, desde el silbido del protagonista hasta las detonaciones en *off*. Los diálogos impulsan notoriamente la fertilidad de significados: recuérdese, por ejemplo, la enorme elocuencia de los «*Expensive, eh?*» que Camonte pronuncia en su visita a Johnny Lovo, o las frases



Tony, tras el atentado dispuesto por Lovo, con Pietro.

maliciosas que Cesca dirige a Rinaldo para seducirlo.

También en lo auditivo el estilo revela inteligentes e imaginativas estructuras, a menudo adheridas a las ráfagas de metralleta y en impactantes casos a los ruidos de los automóviles y las sirenas de la policía. El director del «Daily Herald», el jefe de detectives y Johnny Lovo en su discurso a los distribuidores de cerveza lanzan las palabras como balas, con el ritmo de un crepitar de armas. La verborrea de Camonte contrasta con el talante lacónico de Rinaldo, y una y otro se oponen a las dificultades de Angelo para expresarse. Desde un distinto punto de vista, cabe advertir de qué forma Tony y Cesca parecen próximos cuando se gritan uno al otro y de qué manera el primero y Poppy quedan distantes en sus diálogos.

La misma arquitectura del film hace patente una sagaz elección: ceñir la visión al universo de los gangsters (prolongado, por supuesto, en el de la policía) y exceptuar de



El acoso final de la policía a Tony Camonte.

tal norma la resonancia de las actividades de aquéllos en la prensa, que viene a constituir una especie de ventana al exterior; incluso la secuencia de las fuerzas vivas, impuesta por la Hays Office cuando Hawks había dejado de trabajar en el film, queda situada en el despacho del editor de un periódico y otorga a este personaje el papel prominente. Así aparece con total contundencia un mundo cerrado de seres inscritos en una dramática huida hacia adelante en la jungla que ellos mismos han creado y donde, para sobrevivir, tienen que matar. Son niños salvajes cuya crueldad se vuelve contra ellos en su propio escenario, donde han representado y actuado sus demenciales fantasías.

A los valores estéticos e intelectuales de *Scarface* hay que añadir una polivalente trascendencia histórica. Fue una de las primeras obras maestras del cine sonoro, aupada a una brillantísima conjunción de lo visual y lo auditivo en una puesta en escena con plena coherencia de estilo y vibrante acumulación de ideas. Se alzó a la cumbre del ciclo de películas de gangsters y plasmó las bases expresivas de lo que más tarde sería definido como cine negro. Causó un gran impacto en la industria pesada de Hollywood en cuanto hacía patente de forma espléndida las posibilidades

de las pequeñas compañías de producción que deseaban trabajar con independencia. Comportó una batalla particular, larga y accidentada, contra la oficina y las normas de la autocensura industrial, y luego frente a congregaciones religiosas, agrupaciones puritanas e incluso una asociación italiana, hasta llegar a ser prohibida en la Alemania nazi. Y quedó inscrita como una de las mejores películas de uno de los más grandes autores de Hollywood, Howard Hawks, con un rango artístico similar al de *Bringing Up Baby* (1938, *La fiera de mi niña*), *Only Angels Have Wings* (1939, *Sólo los ángeles tienen alas*), *Air Force* (1943) o *Red River* (1948, *Río Rojo*).

Cabe atribuirle además un valor que tal vez el paso de las décadas haya conducido al olvido: la audacia de contemplar a los gangsters como unas criaturas fascistas cuando, aún en tiempos de la Prohibición, aquellos criminales mantenían su imperio en el país y estaban respaldados por políticos, jueces, fiscales y policías. Desde este punto de vista *Scarface* fue la obra de unos hombres racionales e intrépidos que, paradójicamente, serían atacados desde sectores de la propia sociedad que defendían. Quizás el impacto del film en su época llegó a profundidades de un inconsciente colectivo en las que se tambaleaba la idolatría al sueño americano, y Tony Camonte reflejaba en exceso los ocultos impulsos de una comunidad educada en la sed insaciable de un fútil triunfo.

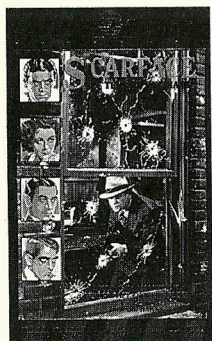


FICHA TÉCNICA

USA, 1932. **T.O.:** «Scarface - The Shame of A Nation».

Producción: Caddo Company, Inc. **Distribución:** United Artists (luego, Atlantic Pictures, y finalmente, Universal), con estreno el 31 de marzo de 1932. **Productores:** Howard Hughes y Howard Hawks. **Supervisor de producción:** E. B. Derr. **Director:** Howard Hawks. **Director de segunda unidad:** Richard Rosson. **Guión:** Ben Hecht (relato para la pantalla), W. R. Burnett, Seton I. Miller y John Lee Mahin (continuidad y diálogos), y Fred D. Pasley (adaptación de la obra original), a partir de la novela de Armitage Trail «Scarface». **Fotografía:** Lee Garmes y (segunda unidad) L. William O'Connell. **Cámaras:** Warren Lynch y Roy Clark. **Dirección artística:** Harry Oliver. **Montaje:** Edward Curtiss. **Supervisor de montaje:** Douglas Biggs. **Música:** Adolph Tandler y Gus Arnheim. **Sonido:** William Snyder. **Gerente de producción:** Charles Stallings. **Montaje de versiones alternativas:** Lewis Milestone. **Duración:** 90 minutos. **Intérpretes:** Paul Muni (Tony Camonte), Ann Dvorak (Cesca Camonte), Karen Morley (Poppy), Osgood Perkins (Johnny Lovo), George Raft (Guino Rinaldo), Boris Karloff (Tom Gaffney), C. Henry Gordon (Ben Guarino), Vince Barnett (Angelo), Inez Palange (Madre de Tony y Cesca), Edwin Maxwell (Jefe de detectives), Harry J. Vejar (Louie Costillo), Bert Starkey (Epstein), Henry Armetta (Pietro), John Lee Mahin (MacArthur), Tully Marshall (Director del «Daily Herald»), Purnell Pratt (Garston), Hank Mann (Operario de limpieza), Paul Fix (Gangster de Gaffney), Maurice Black (Gangster), Charles Sullivan, Harry Tenbrook (Distribuidores de cerveza), Howard Hawks (Meehan).

VIDEOGRAFIA



Scarface
CIC Vídeo
VHS 55007
Versión original

Javier Coma

Scarface
Los vikingos



9 788487 270307