



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Escola Politècnica Superior de Gandia

El concepte d'autor en Hollywood: anàlisi de l'obra de
Martin Scorsese

Treball Fi de Grau

Grau en Comunicació Audiovisual

AUTOR/A: Aguado Llobet, José María

Tutor/a: Pavia Cogollos, José

CURS ACADÈMIC: 2023/2024

*Dedicat als meus pares, José Aguado i Amparo Llobet.
Gràcies per donar-me una educació, vos estime.*

*Eternament agraït a Josep Antich i a Josep Pitarch, gràcies
per la vostra guia durant aquests anys.*

*Les pel·lícules són els records de la nostra vida.
Hem de seguir amb vida. - Martin Scorsese -*

Resum

Aquest Treball de Fi de Grau (TFG) se centra en l'anàlisi profunda de la figura del director de cinema Martin Scorsese com a cineasta d'autor i en la seva influència en la narrativa cinematogràfica global. Amb diversos objectius interconnectats, el TFG pretén oferir una comprensió completa de la trajectòria, estil, impacte i gestió del concepte d'autoria de Scorsese, així com reflexionar sobre les futures perspectives d'aquest concepte en la indústria cinematogràfica en evolució constant. A més a més, el TFG aborda les crítiques i desafiaments que Scorsese ha enfrontat respecte a la noció d'autoria a Hollywood. Mitjançant aquesta anàlisi, es destaquen les dinàmiques complexes entre la seua visió artística i les expectatives comercials de la indústria cinematogràfica

Paraules clau: Martin Scorsese - Cineasta autor- Narrativa cinematogràfica- Autoria - Hollywood

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado (TFG) se centra en el análisis profundo de la figura del director de cine Martin Scorsese como cineasta de autor y en su influencia en la narrativa cinematográfica global. Con diversos objetivos interconectados, el TFG pretende ofrecer una comprensión completa de la trayectoria, estilo, impacto y gestión del concepto de autoría de Scorsese, así como reflexionar sobre las futuras perspectivas de este concepto en la industria cinematográfica en constante evolución. Además, el TFG aborda las críticas y desafíos que Scorsese ha enfrentado respecto a la noción de autoría en Hollywood. Mediante este análisis, se destacan las complejas dinámicas entre su visión artística y las expectativas comerciales de la industria cinematográfica.

Palabras clave: Martin Scorsese- Cineasta autor- Narrativa cinematográfica - Autoría- Hollywood

Abstract

This Final Degree Thesis (TFG) focuses on the in-depth analysis of the figure of the film director Martin Scorsese as an auteur filmmaker and his influence on the global cinematic narrative. With several interconnected objectives, the TFG aims to provide a comprehensive understanding of the trajectory, style, impact and management of Scorsese's concept of authorship, as well as to reflect on the future prospects of this concept in the constantly evolving film industry in addition, the TFG addresses the criticisms and challenges that Scorsese has faced regarding the notion of authorship in Hollywood. Through this analysis, the complex dynamics between his artistic vision and the commercial expectations of the film industry are highlighted.

Keywords: Martin Scorsese -Auteur filmmaker -Autorship - Cinematic Narrative- Hollywood

ÍNDEX

1.Introducció.....	5
1.1 Objectiu de la investigació.....	6
1.1.1 Objecte material: El concepte d'autor dins de la indústria a Hollywood.....	7
1.1.2 Delimitació geogràfica i temporal: Els Estats Units i Nova York.....	7
1.2 Metodologia.....	8
1.3 Introducció al marc teòric.....	9
2. El concepte d'art i de cineasta autor.....	10
3. Els setanta: La generació que va canviar Hollywood.....	12
4. Martin Scorsese: biografia i trajectòria.....	18
5.Influències personals i artístiques.....	19
6. Anàlisi d'estil.....	21
6.1 Anàlisi d'estil - L'ombra de John Cassavetes en els inicis de Scorsese.....	22
6.2 Anàlisi d'estil - La importància del muntatge en l'obra de Scorsese.....	24
6.3 Anàlisi d'estil - Plànols seqüència.....	30
6.4 Anàlisi d'estil - Direcció d'actors i improvisació.....	32
6.5 Anàlisi d'estil - Els guions i el tàndem Scorsese/Schrader.....	34
7. La perversió dels gèneres cinematogràfics.....	36
8.L'ús de la violència com a recurs cinematogràfic.....	39
9. Els personatges "scorsesians"	41
10. La religiositat en el cinema de Scorsese.....	42
12. La importància de la literatura visual i la narració cinematogràfica en la educació.....	45
13. Conclusions.....	46
13. Bibliografia.....	49

1.Introducció

Martin Scorsese és un cineasta italoamericà que ha gaudit de gran notorietat, tant en esferes especialitzades com entre el públic en general. La seua filmografia compta amb nombroses produccions, moltes de les quals són àmpliament accessibles i reconegudes per la seua qualitat. Tot i això, considerem que les seues obres constitueixen un llegat filmic de valor incalculable, tant per als estudis crítics com per als futurs espectadors que s'acosten al seu treball. Tot i que en certa manera ens trobem davant un director que ha estat àmpliament reconegut (especialment si jutgem el nivell de les seues obres mestres), no és menys cert que la seua figura durant els anys ha anat adquirint una major presència entre els estudis sobre cinema i les retrospectives. Això es deu, en bona part a la seua vessant d'autor, que ha esdevingut un dels cineastes més influents del segle XX i XXI, i els seus esforços no se centren ni en la satisfacció de l'espectador a través de productes previsibles, sinó en una immersió en la indústria amb la cristallització pràctica dels seus desitjos estètics.

En el moment d'incidir en l'obra de qualsevol cineasta (o artista), a més, cal tenir en compte el context en el qual es desenvolupa el seu treball. En Scorsese, com en la majoria de creadors que sorgiren de la generació dels setanta, creiem que és important donar a entendre que la relació artística i política és indissoluble i que nosaltres, tot i que tindrem molt present l'element social i ideològic dels seus films, otorgarem preeminència a la seua vessant narrativa i estètica. El director italoamericà sempre intenta que cada pel·lícula que realitza inclogui una seqüència única, intensa i irrepètible. La seva obra, com demostraré en les pàgines que segueixen a través de l'anàlisi d'aquest TFG, mostra que cada acció en els seus films respon a una intencionalitat o una forma d'expressió artística, amb moviments de càmera, guió, etc.

Scorsese, amb una carrera que durant dècades ha creat un llegat cinematogràfic que ha marcat la indústria del cinema. Des de les seues primeres obres com , *Mean Streets* (1974) o *Taxi Driver* (1976) fins a les més recents, *Silence* (2017), *The Irishman* (2019) o *Killers of The Flower Moon* (2023), ha mantingut una coherència estètica i visual que el fa inconfusible. La seua marca característica com a autor es basa en la caracterització dels personatges, els temes que aborda i la seua habilitat per a fer front a qüestions socials i ètiques molt complexes i el seu humanisme.

1.1 Objectiu de la investigació

El present treball té com a objectiu principal l'estudi de la figura de Martin Scorsese com a director autor i de quina manera la seua influència ha contribuït a modelar la narrativa cinematogràfica arreu del món. Per a aconseguir-ho, es plantegen diversos objectius interconnectats. En primer lloc, analitzarem la trajectòria de Martin Scorsese. Això implica explorar la seua biografia i identificar els moments clau que han influït en el seu desenvolupament com a director. A través d'aquesta anàlisi, també es busca comprendre com Scorsese ha evolucionat al llarg del temps.

En segon lloc, sabordarà l'estil i les temàtiques recurrents presents en les pel·lícules de Scorsese. Això inclou destacar elements estilístics com la direcció d'actors, la música i la cinematografia, així com temes com la influència de la religiositat, la violència i la moralitat. La intenció d'aquest TFG és identificar les característiques distintives en la seua obra que el defineixen com a director autor. Això inclou l'avaluació de les seues contribucions artístiques i el seu impacte comercial. Es tracta de comprendre com la seua influència ha trascendit les convencions de Hollywood.

A més a més, una de les qüestions que explorarà el següent treball són les crítiques i desafiaments que han sorgit en relació a la noció d'autoria a Hollywood i com Scorsese ha enfrontat aquests desafiaments al llarg de la seua carrera, que permetrà comprendre les dinàmiques complexes de l'autoria en la indústria cinematogràfica. Scorsese està lluny de suscitar la unanimitat, cosa que no deixa de ser encoratjadora per a tots aquells que els agrada la controvèrsia, crega en el poder creatiu de l'autèntic debat i desconfie dels llocs comuns. El director italo-americà sempre intenta en cada pel·lícula fer d'una seqüència un moment únic i irrepetible. La seua obra, com demostraré en les pàgines següents, cada acció que trobem als seus films responen a una intencionalitat o una forma d'expressió artística; moviments de càmera, muntatge, guió etc.

Finalment, mitjançant aquests objectius interconnectats, el present treball aspira a proporcionar una comprensió completa del concepte d'autor en la figura de Martin Scorsese i de la seua influència en el món del cinema. Al mateix temps, busca explorar qüestions més àmplies relacionades amb l'autoria en el cinema contemporani i com aquest concepte pot evolucionar en el futur d'una indústria cinematogràfica en constant evolució.

1.1.1 Objecte material: El concepte d'autor dins de la indústria a Hollywood

El concepte d'autor a la indústria de Hollywood constitueix el podem denominar com un recurs que disposa un cineasta per a la realització del seu treball. En la present investigació és un eix vertebral, dins del marc estilístic que emprarem durant l'anàlisi del elements que caracteritzen l'obra de Martin Scorsese. A més a més, les interpretacions que pogam dur a terme estaran relacionades en aquest discurs i no altres que també poden ser d'interés per a l'espectador comú d'una pel·lícula. Al present treball ens centrarem en el funcionament i valor de l'autoria en l'obra cinematogràfica de Martin Scorsese i el delimitarem en gran part amb l'àmbit fílmic.

El director com autor, és un compromís personal i únic que repercuteix els límits de guió o producció per influir decisivament en tots els aspectes d'un film. Aquest criteri permet imprimir al cineasta una identitat pròpia en les seues obres, fent-les reconeixibles i dotant-les d'una coherència estilística i temàtica. En aquest farem un estudi de les obres de Scorsese, veurem com els elements d'autoria es manifesten en la seua filmografia i la seua habilitat per a fer front a qüestions socials i ètiques complexes.

En definitiva, aquest estudi es centrarà en el valor de concepte d'autoria, considerant-lo un element primordial per a la comprensió de les dinàmiques creatives dins de la filmografia de Scorsese i de com ha evolucionat i com continua sent un aspecte fonamental per a la creació d'obres cinematogràfiques de gran impacte i significat.

1.1.2 Delimitació geogràfica i temporal: Els Estats Units i Nova York

Aquesta investigació es circumscriu en els límits geogràfics dels Estats Units d'Amèrica, especialment centrada en la ciutat de Nova York, ja que aquestes són les fronteres (físiques, però també culturals) que impulsen la idiosincràsia i els trets caracteritzadors de la filmografia de Martin Scorsese. Així mateix, han existit unes regles del joc que han pretès recollir les característiques del llenguatge cinematogràfic al llarg del temps, no és menys cert que cada país del món no és aliè a les similituds i repeticions, ha produït cinemes de molt variada naturalesa. El cine nord-americà, com veurem més endavant, està profundament arrelat en el context sociocultural que es desenvolupa.

A més a més, l'estudi present fa una acotació temporal que no és menys important a l'hora de realitzar una anàlisi de l'obra de Scorsese. La carrera del director de *Little Italy* es desplega en un moment històric de la vida nordamericana: des dels anys seixanta fins a l'actualitat. Aquest període inclou esdeveniments socials i culturals significatius que han influït profundament en les seues obres. Scorsese va començar la seua carrera en un gran moment de transformació social i cultural als Estats Units, amb la contracultura dels anys seixanta i el canvi de paradigma a la indústria cinematogràfica nordamericana dels anys setanta en l'anomenat *New Hollywood*.

La ciutat de Nova York ha tingut un paper crucial en la seua obra. Una gran majoria de les seues pel·lícules transcorren o estàn ambientades a Nova York, manifestant la seua connexió personal i professional amb la ciutat. Per a Scorsese Nova York no és solament un escenari, és un personatge més, representat la seua idiosincràsia, diversitat i complexitat.

El paper de Scorsese com a director a Hollywood ha estat especialment actiu des dels seus inicis treballant en la indústria, col·laborant amb quasi totes les majors productores i estudis de cinema dels Estats Units. M'algrat això, la seua obra té una forta influència de les seues arrels italianes i de la seua cultura europea, aspectes que es veuen reflexats en la temàtica i estètica que empra per a realitzar les seues pel·lícules.

1.2 Metodología

L'estructura metodològica del present TFG s'iniciarà amb un recorregut bibliogràfic que busca explorar el concepte d'autoria i d'autor en el cas de Martin Scorsese. És important delimitar aquesta idea, perquè serà a través de la seua definició que és durà terme l'anàlisi posterior. Aquesta definició es farà a partir de l'elecció d'un determinat corpus teòric i en base a una inevitable decisió subjectiva. El treball bibliogràfic ha de permetre, a la vegada, definir l'obra, els trets estilístics de Scorsese i ajudar a delimitar contextualment la seua filmografia, a través d'un breu recorregut del cinema nordamericà dels setanta fins l'actualitat, tant social i política com cinematogràfica.

Una vegada especificat el significat de concepte d'autor per al present treball, les característiques de la filmografia de Scorsese i els seus imperatius estètics que han marcat la seua carrera, es procedirà al visionat i anàlisi de diversos trets estilístics culturals i personals que determinen d'alguna manera la seua obra. Això inclourà l'exàmen dels elements de les narratives cinematogràfiques: direcció d'actors, muntatge, utilització del plànol seqüència a través del visionat i anàlisi exhaustiu de la

seua filmografia. A més a més, de les seues principals influències cinematogràfiques com de les seues motivacions personals.

Els visionats ens permetran incidir en l'ús d'aquests recursos que emprà Scorsese en la seua cinematografia, així com les funcions que compleixen (expressives, simbòliques o purament decoratives). Tot açò amb l'ànim de reivindicar una figura que, al meu parer, ha quedat moltes vegades deslluïda en comparació a altres cineastes internacionals.

1.3 Introducció al marc teòric

El marc teòric del següent treball recau sobre tres grans blocs, que aglutinen una sèrie d'autors que ens permeten ficar el punt de mira adequat per a dur a terme la investigació. Els blocs, en un primer moment poden parèixer que parlen de diferents temàtiques, que malgrat la seua autonomia, s'han combinat en aquest estudi i que són necessàries per entendre-ho tot.

El primer bloc ens proporcionarà una base per a comprendre el concepte d'autoria i d'artista, així com contextualitzar l'era del Nou *Hollywood* i les seues implicacions en el panorama cinematogràfic que d'alguna manera van fer possible que s'imposara durant una dècada la figura del cineasta completament autor. Aquest primer bloc estarà compost pels discursos teòrics elaborats de la talla de André Bazin (*¿Qué es el cine?/La Politique des auteurs*), Andrew Sarris (*Notes on the Auteur Theory in 1962/The American Cinema: Directors And Directions 1929-1968*) Peter Biskind (*Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood*) Sergi Sánchez (*Los 70: Cine, Sexo y Rock'n Roll*) Quentin Tarantino (*Meditaciones sobre cine*)

El segon bloc es centrarà en explicar les raons subjacents de l'obra cinematogràfica de Scorsese mitjançant una anàlisi completa que explica aspectes com el muntatge, el guió, la direcció d'actors, l'ús del plànol-seqüència i altres elements que defineixen el seu estil característic. El caràcter d'aquest segon bloc ens ajudarà a construir una visió panoràmica de l'essència i evolució de l'estil de Martin Scorsese a través dels anys. Aquest segon bloc estarà compost d'una selecció d'autors (la majoria espanyols) que amb els seus llibres han desxifrat molts dels codis utilitzats per Scorsese a la seua carrera: José Enrique Monterde (*Martin Scorsese. Cátedra.*), Pau Gómez (*Maestro Scorsese*) Enrich Almerich (*Martin Scorsese - Vivir el cine*), I. Christie & D. Thompson (*Scorsese on Scorsese*) i Aaron Baker (*A Companion to Martin Scorsese*).

Finalment, el darrer bloc es centrarà en com Scorsese juga i manipula els gèneres cinematogràfics. També s'analitzaran trets culturals com la violència i la religió que formen part intrínseca del seu cinema. A més a més, també s'analitzarà la reflexió que fa Scorsese sobre la rellevància de la literatura visual en l'àmbit educatiu.

2. El concepte d'art i de cineasta autor

Quan explorem una cosa tan abstracta com és l'expressió artística, podem descobrir que l'art es desplega a través de diverses formes i mitjans. La seua naturalesa desafía qualsevol intent de definir-la amb una única paraula, ja que es converteix en una amalgama complexa de colors, sons i emocions. Podem afirmar que l'art no és simplement el resultat d'un gest aleatori, sinó el producte delicat i complex de la intel·ligència, el talent i la profunda sensibilitat humana.

Filòsofs com Aristòtil¹ o psicòlegs i assagistes com Carl Gustav Jung,² amb les seues mirades úniques, aborden la qüestió de l'art des de perspectives que, si bé divergeixen, semblen teixir una trama rica i complexa per a definir la paraula art.

Aristòtil parla de que l'art és un procés creatiu impregnat de la raó, on cada pinzellada de l'artista està guiada per una lògica inherent. En contrast, Jung ens recorda que l'art és, en certa medida, la nostra salvació de la barbàrie, una manera de connectar amb les profunditats de la psique humana. Potser que la veritat rau en la fusió d'aquestes dues perspectives, on el coneixement i la intuïció dansen amb gràcia en el procés creatiu de l'artista.

La pròpia dicotomia entre l'ús de la paraula o la música com a vehicles artístics és tan fascinant com la creació artística. La música, entés com un llenguatge universal, emet una melodia que ressona més enllà de les paraules, penetrant directament en l'ànima de l'espectador. D'altra banda, la paraula amb la seua capacitat de narrar històries i expressar idees amb precisió, trenca el silenci amb una potència única. Així, l'artista es troba davant d'una elecció fascinant entre dues formes d'expressió que, m'algrat les diferències, convergeixen en la seua capacitat de commoure i connectar.

En el món del cinema, aquesta convergència d'arts s'esdevé encara més evident. La imatge, el so, la paraula, la música i altres elements cinematogràfics es fusionen com una dansa sincronitzada que

¹ Villar Lecumberri, A. (Ed.). (2013). *Poética* (A. Villar Lecumberri, Trans.). Alianza Editorial.

² Jung, C. G., & Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (M. Murmis, Trans.). Paidós.

insufla vida a les històries. Cineastes com Martin Scorsese, al ser considerats autors, no només dirigeixen films, sinó que, mitjançant aquesta col·laboració de les arts, exploren temes profunds, desenvolupen estils i deixen una empremta artística impactant.

Quan parlem d'art dins del context cinematogràfic es fusionen en una dansa caòtica de perplexitat, desafiant la pròpia i efímera natura del temps. Les pel·lícules, lluny de ser unes simples projeccions, s'esdevenen en alguns caos en testimonis culturals, socials i polítics, mitologia en constant evolució que ressona ben fort dins de la mateixa memòria col·lectiva que compartim els éssers humans.

La teoria del concepte d'autor és un dels plantejaments més importants en l'àmbit cinematogràfic. Aquesta definició la va realitzar per primera vegada en la *politique des auteurs*³ pel director de la *Nouvelle Vague* francesa François Truffaut a la revista *Cahiers du cinéma* a la dècada dels 50. Segons Truffaut, el cineasta és en última instància el responsable directe de la qualitat d'una pel·lícula. El director francès popularitzà una teoria on el director porta la responsabilitat de tots els aspectes creatius que determinen el resultat final d'un film. Aquest motiu va portar a altres acadèmics un mètode per a diferenciar entre bons i mals directors de cinema, crítics francesos com André Bazin⁴ amplien la teoria de Truffaut amb exploracions sobre que qualitats poseeix un autor, segons aquest; *"El cinema és un art popular i industrial. Aquestes condicions, que hi són necessàries per a la seua existència, de cap de les maneres constitueixen una col·lecció d'obstacles, al igual que en l'arquitectura, més bé representen un conjunt de circumstàncies positives i negatives que s'han de tindre en compte."*⁵ L'autorisme es basa en la tensió entre l'artista i les seues limitacions, que Bazin argumenta que és beneficiós perquè el director pugui assumir riscos creatius.

L'escola francesa va seguir l'exemple de Truffaut al teoritzar sobre el concepte d'autor mitjançant mètodes més conceptuals que pràctics, però la proposta de Bazin va tindre una gran influència sobre l'autoria dins de la corrent francesa. Més endavant aquesta idea sobre el concepte d'autor es va obrir camí en la indústria cinematogràfica nord-americana, i Andrew Sarris⁶ va popularitzar la idea d'autor més enllà del cinema de la Nova Onada aplicant la teoria al sistema d'estudis de Hollywood. Sarris, de manera semblant a les distincions de Truffaut entre directors bons i roïns, aquest afirmava que hi ha tres

³ Esquenazi, J.-P. (2003). *POLITIQUE DES AUTEURS ET THÉORIES DU CINÉMA*. Editions L'Harmattan.

⁴ Bazin, A. (2012). *QUE ES EL CINE*. Rialp.

⁵ Bazin, A. (1957, Abril). *La Politique des auteurs - André Bazin*. New Wave Film. Retrieved May 29, 2024, from <https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>

⁶ Sarris, A. (1962) "Notes on the Auteur Theory in 1962," en *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*. (n.d.). Alex Winter. Retrieved May 29, 2024, from https://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf

premises per a un autor: tindre una bona competència tècnica, la personalitat distintiva del director i el significat interior derivat en la tensió entre la ideologia i el cinema.

Per aquest fet, l'Acadèmia de cinema nord-americana es va aferrar a la teoria de l'autor de Sarris. El crític va escriure *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*⁷ com a guia per a diferenciar els principals autors de Hollywood dels artesans sense impulsos artístics. La teoria de l'autor de Sarris, es va convertir en el mode predominant d'anàlisi a Hollywood. Posteriorment l'Edat d'Or estava desapareixent, i el 1967, el moviment anomenat Nou Hollywood va aparèixer a la pantalla gran, il·lustrant una nova llibertat creativa concedida als cineastes. En el transcurs de la dècada dels 70 el Nou Hollywood, els estudis no es van preocupar de restringir i seguir els sistemes de censura com el Codi Hays.

El nou panorama va afectar la percepció de l'Acadèmia del Cinema sobre la teoria del concepte d'autor, ja que la dinàmica entre directors i estudis va trobar un nou equilibri. En realitat, la tensió entre director i estudis mai va desaparèixer, però, com es veu a través de Martin Scorsese i la seua història cinematogràfica, una relació saludable entre aquestes faccions manté viva la teoria del concepte d'autor.

Quan parlem d'art dins del context cinematogràfic, s'entrellaça una dansa caòtica de perplexitat, desafiant la pròpia i efímera natura del temps. Les pel·lícules, lluny de ser unes simples projeccions, s'esdevenen en alguns casos en testimonis culturals, socials i polítics, una mitologia en constant evolució que ressona ben fort dins de la mateixa memòria col·lectiva que compartim els éssers humans.

El cineasta autor, com a mena d'alquimista modern, teixeix la seua obra com un tapís de fils intangibles per a buscar la immortalitat, sempre amb l'aspiració de què la seua obra transcendisca els límits del temps. A través de la seua obra, busca no només comunicar, sinó també provocar emocions que reverberen com ones en la mar de la consciència.

3. Els setanta: La generació que va canviar Hollywood

El present treball no tan sols abraça l'àrdua feina de dirimir els embolics de les obres fonamentals de Martin Scorsese, sinó que, a més, s'endinsa amb fervor en les circumstàncies i els paradigmes que han forjat l'essència de la generació dels setanta a Hollywood. No es tracta merament

⁷ Sarris, A. (1996). *The American Cinema: Directors And Directions 1929-1968*. Hachette Books.

d'una elecció temàtica, sinó d'una necessitat intrínseca per entendre, completament, el context i la naturalesa de les creacions de Scorsese.

L'exploració de les circumstàncies que han donat lloc a aquesta generació i els elements que l'han caracteritzat, no només proporciona una perspectiva més completa sobre l'obra de Scorsese, sinó que també serveix com un prismàtic per a revelar la complexitat del seu temps i el seu impacte profund en el món de la creació cinematogràfica. Així que, aquesta investigació no només es concentra en la descodificació de les tècniques cinematogràfiques de Scorsese, sinó que, situa les seues obres en el ric entramat sociocultural i econòmic de la tumultuosa dècada dels setanta. A través d'aquesta perspectiva, l'estudi realitzat no tan sols revela la genialitat d'un director, sinó que actua com una finestra inigualable cap a la intrincada complexitat del seu temps i el seu impacte durador en la creació cinematogràfica.

Parlar del cine nord-americà dels anys és parlar d'una transformació sense precedents en els mecanismes econòmics i artístics de la indústria del cinema, de la implantació d'un nou sistema de funcionament dels grans estudis, de l'aparició de xicotetes productores independents i, sobretot, de l'ampliació del camp de batalla del director, figura proverbialment asfixiada pel poder del dòlar que, que per primera vegada en el cinema ianqui, es reivindicava com a autor. Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, Hal Ashby i Robert Altman, entre d'altres, alçaren al llarg de tota la dècada una enorme polseguera en la qual van confluïr, talent, cocaïna, disputes i una gran quantitat d'obres mestres.

El nou firmament de directors havia nascut segons una idiosincràsia molt concreta: la decrepitud dels caps de les grans companyies (Paramount, Universal, Warner o la Fox), el febril entusiasme dels fills del *Baby-Boom*, formats en les escoles de cine de Los Angeles i Nova York, molt nutritives per a la utopia, l'afrancesada idea del director com creador absolut, herència de la política dels autors amb Andrew Sarris i André Bazin al capdavant, i la caiguda en picat dels ingressos de les grans productores més grans a finals dels anys seixanta.

En els nostres dies s'ha tornat un clixé insistir que aquests anys foren en tots els aspectes, una època extraordinària com no tornarà a veure's altra igual. Tota època pasada persisteix en la memòria banyada per la nostàlgia, i el caràcter especial dels anys setanta no era en absolut evident en aquell moment. Dos títols van ser clau en aquesta utopia: *Bonnie and Clyde* (1969) d'Arthur Penn i *Easy Rider* (1969) de Dennis Hopper. La pel·lícula de Penn va nàixer gràcies per a tossuda obstinació d'un dels màxims responsables de la mutació que Hollywood començava a experimentar, l'actor Warren Beatty.

Beatty va lliurar una batalla subtil amb els caps de la Warner (Jack Warner i Joey Hyams) perquè invertiren en la filmació del guió de Robert Benton i David Newman i que finalment remataria Robert Towne. Mentrestant, un trio de directors i productors cansats de l'esclavisme laboral van fundar en 1965 la BBS, la companyia que va permetre la psicodèlica *Easy Rider* s'estrenara. Bob Rafelson, Harold Schneider i Steve Blauner s'emanciparen de la tirania dels grans estudis gràcies a una estratègia prou senzilla: finançar sis títols que no excediren el milió de dòlars de pressupost. *Easy Rider* (1969) costà mig milió de dòlars i va recaptar quasi vint. Les dues pel·lícules van ser un esclafit en tota la cara del vell Hollywood.

Abans que ningú s'adonara, va sorgir un nou moviment (immediatament batejat com New Hollywood per la premsa) liderat per una generació de directors. Si alguna volta va haver-hi una dècada de directors fou sense cap dubte, aquesta; varen disfrutar de poder, prestigi i més riquesa que mai. Els grans directors de l'era dels estudis, com John Ford y Howard Hawks, es consideraven a ells mateixos uns simples assalariats, pagats (alguns molt ben pagats) per a fabricar entreteniment, narradors d'històries que fugien de l'estil perquè no interferira en el negoci. En paraules de John Calley cap de producció de Warner Bros i antic director general de Sony Entertainment: "*Als directors ni tan sols s'els permetia entrar en la sala de muntatge*" (Biskind, 2009, 19⁸) Sols estaven en aquest lloc per assegurar-se de què els actors i actrius feren el que havien de fer, mentre que la càmera estava encesa. Quan acabava el rodatge, se n'anaven. Els directors estaven en la part baixa de l'estament, quant a penes un poc per damunt dels guionistes.

Al contrari, els directors d'aquesta nova generació no van tindre cap escrúpol (i en algunes ocasions amb molta raó) en convertir-se en artistes, ni van evitar desenvolupar un estil personal que distingira la seua obra de la dels altres directors. Tanmateix, dins d'eixe marc tan restringit, es obvi el segell de l'estil del cine de Ford o Hawks en aquesa època.

En la primera fornada del Nou Hollywood, composta per homes blancs nascuts a mitjans i finals dels anys trenta, van estar; Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Warren Beatty, Stanley Kubrick, Dennis Hopper, Mike Nichols, Woody Allen, Bob Fosse, Robert Benton, Arthur Penn, John Cassavetes, Alan Pakula, Paul Mazursky, Bob Rafelson, Hal Ashby, William Friedkin, Robert Altman i Richard Lester. La segona inclou als primers fills del baby boom, nascuts durant, i després, de la Segon Guerra Mundial, la

⁸ Biskind, P. (2009). *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood* (D. Najmías Bentolilla, Trans.). Editorial Anagrama S.A.

generació que es va formar en les escoles de cine, els mocosos, els xiquets mimats de la indústria cinematogràfica. En aquest grup destaquen Scorsese, Spielberg, George Lucas, John Milius, Paul Schrader, Brian de Palma i Terrence Malick. També és clau, en molts casos, la influència de la TV i de la generació que ve d'allí com la que s'ha format mirant-la, Scorsese entre ells, com ell mateix conta en diversos documentals seus com *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995) o *My voyage to Italy* (1999).

Quan pareixia que tot estava dit i fet, estos directors crearen una quantitat d'obres que ara com ara perduren com autèntiques obres mestres del cinema: *The Last Detail* (1973), *Nashville* (1975), *Faces* (1968), *Shampoo* (1975), *The Orange Clockwork* (1971), *Reds* (1981), *Paper Moon* (1973), *The Exorcist* (1973), *The Godfather Part II* (1974), *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Badlands* (1973), *Apocalypse Now* (1979), *Jaws* (1975), *Cabaret* (1972), *Klute* (1971), *American Graffiti* (1973), *Days Of Heaven* (1978), *Star Wars* (1977), *All That Jazz* (1979), *Annie Hall* (1977), *Carrie* (1976), *The Wild Bunch* (1969).

La revolució també va facilitar el ràpid accés a la indústria de Hollywood, de directors britànics com John Schlesinger, John Boorman, Ken Russel i Nicholas Roeg (, i europeus en general, com Roman Polanski, Milos Forman, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. I també veterans com Don Siegel o Sam Peckinpah i John Huston, que de sobte van descobrir la llibertat i pogueren fer alguns dels seus millors treballs, com *Dirty Harry* (1971), *The Wild Bunch*, *Pat Garret & Billy The Kid* (1973), *The Man Who Would Be King* (1975) i *Fat City* (1972). Punt cec de la història del cinema on *convivien alguns dels “vells mestres” fins i tot en actiu, Wilder, Hitchcock, Hawks, Buñuel, amb estos nouvinguts, alguns provinents ja d'Escoles de Cinema altres d'altres oficis dins de la professió

Els joves directors també empraren un nou grup d'actors, Jack Nicholson, Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert de Niro, Gene Hackman, Richard Dreyfuss, James Caan, Robert Duvall, Harvey Keitel i Elliot Gould, que van fer oblidar els típics galans de Hollywood i portaren a la pantalla un nou realisme, energètic, descarnat, i també fins quasi desconeguda component étnica. I les dones, Barbara Streisand, Jane Fonda, Faye Dunaway, Jill Clayburgh, Ellen Burstyn, Dyan Cannon, Diane Keaton, estaven molt lluny de la Doris Day i Marilyn's dels anys cinquanta. La majoria d'aquestes cares noves es formaren en el “Métode” de Lee Strasberg en l'*Actors Studio*, o amb altres professors de Nova York: Stella Adler o Uta Hagen. Altres cossos masculins, allunyats de la perfecció dels clàssics, altres dones, comença a marcar la seua petjada el feminisme

El somni del nou Hollywood va transcendir les pel·lícules individuals. En el seu moment més ambiciós, fou un moviment pensat per a alliberar el cinema del costat merament brutal y comercial, aquest fet el va fer volar alt en el fràgil aire de l'art. El que els cineastes dels setanta desitjaven era fer caure cap el sistema dels estudis o, almenys, tornar-lo irrellevant democratitzant la realització cinematogràfica i ficant-la en mans de qualsevol que tinguera talent i determinació. La gent del moviment eren cineastes, no directors, muntadors o camarògrafs; ells van intentar trencar les jerarquies que dominaren tradicionalment els oficis tècnics. Aquests foren els anys que els directors començaren a ser guionistes, com Paul Schrader, o montadors com Ashby, o actors com Warren Beatty i que després començaren a dirigir sense abandonar la seua vocació original. Els setanta va ser l'última volta que Hollywood va produir obres de risc i d'alta qualitat, pel·lícules més centrades en els personatges que en l'argument, que desafiaven les tradicionals convencions narratives i la tirania de la correcció tècnica, que trencaven els tabús dels llenguatges i del comportament, que s'atreviren a tindre un final que no fora feliç. Eren moltes vegades pel·lícules sense herois, sense històries d'amor.



Fig.1 Dennis Hopper al rodatge de *Easy Rider* (1969)



Fig.2 Sam Peckinpah i James Coburn al rodatge de *Patt Garret and Billy The Kid*



Fig.3 D'esquerra a dreta uns quans representants de la generació dels 70: Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian de Palma i Francis Coppola

Encara que per a alguns aquesta va ser la dècada definitiva de les seues carreres com Hal Ashby amb *Harold and Maude* (1971), *The Last Detail* (1973) i *Shampoo* (1975) o William Friedkin amb *French Connection* (1971) i *The Exorcist* (1973) el gran mèrit d'aquest període és haver donat inici a les carreres

de directors que encara són referents vitals i actuals dins del cinema nord-americà. Que aquesta siga la collita d'on van sorgir Coppola, Scorsese, Woody Allen, Spielberg o George Lucas parla clarament de la transcendència que aquests anys van tindre. Òbviament no es va tractar d'un inici lliure de traves, caigudes i desencerts tant personals com cinematogràfics. Eren éssers que van passar de la nit al matí d'un mitjà acadèmic a un ambient de creació febril, on el diners, els excessos i la inexperiència es van convertir en una barreja que no tots van poder controlar amb igual mesura.

El Nou Hollywood va durar escassament una dècada, però, a més a més del legat de pel·lícules que feren època, té molt que ensenyar-nos acosta de la manera que funciona Hollywood ara, per què les pel·lícules de hui en dia, amb unes poques i alegres excepcions, són tan males i la majoria fetes des d'un departament de màrqueting, no tenen valentia, ni ànima, semblen una pura atracció de fira i explica la constant crisi econòmica i creativa de la meca del cinema. Martin Scorsese ho resumí així: *"Sols érem⁹ uns joves que volíem fer pel·lícules i sabíem que els caps dels estudis ens podien liquidar en qualsevol moment"* (Biskind, 2009,16)



Fig. 4 Hal Ashby, Jack Nicholson i Otis Young durant el rodatge de *The Last Detail* (1971)

⁹ Biskind, P. (2009). *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood* (D. Najmías Bentolilla, Trans.). Editorial Anagrama S.A.

4. Martin Scorsese: biografia i trajectòria

Martin Scorsese és un cineasta nascut el 17 de novembre de 1942 criat al barri de Little Italy en Nova York. D'origens italo-americans els seus pares; Charles i Catharine Scorsese retractats meravellosament en la seua pel·lícula documental *Italianamerican* (1974),havien coquetejat amb la interpretació, encara que, ell treballava de planxador i ella de costurera. Els seus avis, tant materns com paterns eren originaris de Palermo (Sicília).

La vida de Martin Scorsese és molt coneguda, era un xiquet molt malaltís i el seu barri era molt perillós, aleshores els seus pares el portaven al cine, aquest fet va fer que passara moltes hores i s' enamorara del cinema clàssic. Ell mateix ho conta en una entrevista de 1982 en el show de Letterman a la televisió: *"Pràcticament¹⁰, em passava la major part del temps a les sales de cinema. No podia practicar ningun esport perquè tenia asma. Tenia uns tres anys i l'únic que puc recordar són pel·lícules. Pel·lícules en color, en blanc i negre... Els westerns, estime els westerns. A hores d'ara m'agraden les pel·lícules de ciència-ficció i el terror. Les pel·lícules de terror em semblen fascinants. M'agraden molt."* (Letterman, 1982)



Fig.5 Martin Scorsese donant indicacions al set de rodatge de *Taxi Driver* (1976)

El barri on vivia Scorsese el va condicionar molt com a cineasta, sempre se l'acusa del fet que la seua obra fílmica és molt violenta, però les seues vivències a *Little Italy* van ser extremadament dures i l'impacte que van provocar sobre ell ha condicionat la seua carrera com a director. Ell conta en multitud d'entrevistes que sols es respectaven dos tipus de persona en el seu barri; als gàngsters i als retors. Com ell no tenia aptitud de gàngster va acabar en un seminari i estudiant (volia ser missioner). Per una sèrie

¹⁰ Letterman, D. (1982). *On Letterman*. Retrieved May 31, 2024, from <https://www.youtube.com/watch?v=qmLIqWCVGJ8&t=1s>

de vicissituds Scorsese es va deixar el seminari i va ingressar en l'escola de cine de Nova York. Tot açò condiona a Scorsese; la violència dels carrers, l'estil de vida italo americà, la culpa catòlica i l'ambició per l'èxit. Són quatre temes que marquen la joventut de Scorsese i marquen també tota la seua obra cinematogràfica.

La seua personalitat i la seua labor com a realitzador apareixen inevitablement lligades a la seua imatge de cineasta sorgit d'una *Little Italy* depressiva i ritualitzada on va créixer. El director italo americà sempre intenta a cada pel·lícula que realitza fer d'una seqüència; un moment únic, intens i irrepètible, amb una carrera que durant dècades ha creat un llegat cinematogràfic que ha marcat la indústria del cinema. Des de les seues primeres obres com *Boxcar Bertha* (1972), *Mean Streets* (1974) o *Taxi Driver* (1976) o les més recents, *Silence* (2017), *The Irishman* (2019) o *Killers of Flower Moon* (2023), ha mantingut una coherència estètica i visual que el fa inconfusible. La seua marca característica com a autor és la caracterització dels personatges, els temes que aborda i la seua habilitat per a fer front a qüestions socials i ètiques molt complexes.



Fig.6 Martin Scorsese al rodatge de *The Age of a Innocence* (1994)

5. Influències personals i artístiques

La influència Scorsese és tota la història del cinema; com ell ho ha dit en moltes entrevistes, no distingeix entre vida i cine; *“La meua realitat i la del cinema són intercanviables. Elles es fonen”* (Monterde, 2000, 68). La seua passió pel mateix ho comprén tot; el cine clàssic americà: John Ford, Fritz Lang, Raoul Walsh, Howard Hawks; el cine neorealista italià: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ; el cine de sèrie B nordamericà: Phil Carlson, Irving Lerner, Budd Boetticher; la Nouvelle Vague francesa: Jean Luc-Godard, François Truffat, Claude Chabrol; el documental del cinema directe nord-americà: els germans Altman, Albert i David Maysles; i en general els autors, noms claus per a entendre les

influències en la seua obra cinematogràfica: Elia Kazan, John Cassavetes, Federico Fellini, i especialment el tàndem format per Michael Powell i Emeric Pressburger. De fet, Martin Scorsese diu que amb dues pel·lícules ja es defineix molt bé perfectament tot el que és fer cine, i es refereix a *Fellini 8 ½* (1963) i a *Peeping Tom* (1960), perquè diu que la pel·lícula de Fellini representa a la perfecció el glamur, la passió, la bellesa, la felicitat, mentre que el film de Michael Powell representa tot el contrari; l'horror, la violència, tot el que és dur en ser cineasta on la càmera pràcticament el que fa és violar no gravar. “Sempre¹¹ he pensat que amb *Peeping Tom* i *8½* tot el que es podia dir del cine estava dit. Sobre el procés cinematogràfic, sobre la seua objectivitat i subjectivitat i la confusió que reinen entre les dos” (Scorsese, 1996, 34)



Fig.7 Fotograma de *Peeping Tom* (1960) de Michael Powell



Fig.8 Fotograma de *8½* (1963) de Federico Fellini

Aleshores les referències no les ha fet el següent text, les ha fet el mateix Scorsese, i ho expressa de manera més amplia a dos documentals; *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* (1995) i a *My Voyage to Italy* (1999), són dues pel·lícules documentals on Scorsese recorre el cinema nord-americà per un costat i el cine italià per un altre, al del cine italià sobretot són un repàs a autors i amb el nord-americà és prou més ampli i va per gèneres, directors, tendències i expliquen molt bé com va créixer Scorsese com a cinèfil per a després convertir-se en cineasta.

Cal deixar un missatge molt clar: com els seus admirats directors, Scorsese és un autor, és un cineasta plenament autor. Un director que ha deixat plenament el seu segell inclús sense voler, és superior a ell. En projectes on per exemple no buscava coquetejar amb els gèneres clàssics com el musical en *New York, New York* (1977), o el fantàstic en *Shutter Island* (2010), en projectes purament d'encàrrec com *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) o *The Colour of Money* (1986). Siga en la ficció o en els seus múltiples documentals com *Letter to Elia* (2010) o *rockumentarys* com *The Last Waltz* (1978) i no digam el que fa en les seues pel·lícules seminals més íntimes i personals com *Mean Streets* (1973) *The*

¹¹ Scorsese, M. (1996). *Scorsese on Scorsese* (I. Christie & D. Thompson, Eds.). Faber.

Last Temptation Of Christ (1988), *Goodfellas* (1990) o *Silence* (2017). Perquè el segell o la marca distintiva la podem trobar inclús als seus anuncis publicitaris com *Key To Reserva* (2007) per la marca catalana Freixenet on feia un homenatge a Alfred Hitchcock o el videoclip per a Michael Jackson *Bad* (1987).



Fig.9 Scorsese donant indicacions a Michael Jackson al rodatge del videoclip *Bad* (1987)



Fig.10 Fotograma de l'anunci per a Freixenet *Key To Reserva* (2007)



Fig 11. Fotograma del rockumentary *The Last Waltz* (1978)

6. Anàlisi d'estil

Scorsese té una regla: adequar la millor posada en escena, el millor encadenat d'imatges, la millor narració possible a cada argument que vaja a traslladar a la pantalla gran. Tot i això, si que hi ha certs trets estilístics comuns en la seua obra i això és el que es proposa des d'aquest treball; desentranyar i fer un anàlisi detallat, per comprendre tots aquests trets fan que siga un cineasta completament autor.

Per això, la posada en escena d'*After Hours* (1985) no té res a veure en *The Age of a innocence* (1993). En una pel·lícula com *The Aviator* (2004) on Scorsese ofereix a l'espectador distints colors al llarg de la pel·lícula va avançant; la primera part emula el bicolor quan el tecnicolor sols tenia dos colors que eren roig i cian, per això les imatges són tan estranyes, per exemple no hi ha cap groc en la seqüència del

camp de golf. I després en les escenes posteriors a 1935 tot es roda com si estiguera en *three strip color* que era quan ja s'havia afegit un tercer color a la paleta.



Fig.12. Exemple de l'us de la paleta de colors a *The Aviator* (2004)



Fig.13 Diferències en la posada en escena entre *After Hours* i *The Age of the Innocence*

6.1 Anàlisi d'estil - L'ombra de John Cassavetes en els inicis de Scorsese

Fou John Cassavetes el que li va comentar a Scorsese que les pel·lícules han de ser personals, si o si, i com major siga el pressupost, com majors recursos tingues més personals han de ser. És una màxima que se li va quedar a Scorsese. La relació entre ell i Cassavetes és primordial per a entendre l'estil del director italoamericà. La pel·lícula *Shadows* (1958) rodada en 16 mm, va ser el primer llargmetratge de John Cassavetes i va influir moltíssim, i això es pot veure en les seues primeres pel·lícules, per això la tècnica en Scorsese anava a beure directament d'aquesta visceralitat, i seran les seues pel·lícules seran fortament expressives. Un altre referent clar en el cine de Scorsese és el cine directe dels germans David i Albert Maysles, que són pel·lícules documentals que presenten la realitat de la manera més crua i sincera possible. Aleshores, tant la influència de Cassavetes com la dels germans Mayles està clarament

marcada en dos dels seus primers llargmetratges ; *Whos That Knocking at My Door* (1969) i *Means Streets* (1973).



Fig.14 Fotograma de la pel·lícula *Shadows* (1960) de John Cassavetes i imatge del director a un rodatge



Fig. 15 Scorsese amb De Niro i Keitel al rodatge de *Mean Streets* (1973)

La realització de *Means Streets* (1973) la devem un poc a John Cassavetes perquè Scorsese acabava de fer *Boxcar Bertha* (1972) per a Roger Corman i no va ser gens satisfactori per a ell, John Cassavetes li va suggerir després d'un visionament, que s'havia passat un any fent una pel·lícula d'encàrrec que era un fàstig i que havia de tornar a fer una pel·lícula que fora el més personal possible. I d'aquest comentari es va realitzar *Mean Streets* (1973) on està present aquesta visceralitat de les pel·lícules de John Cassavetes, violència psicològica que moltes voltes arriba a la part física, íntima, plena de brutalitat i molt incòmoda; la càmera està a un pam dels rostres dels personatges mentre discuteixen o s'agredeixen, aquests atributs seran senya important de les primeres pel·lícules de Scorsese.

6.2 Anàlisi d'estil - La importància del muntatge en l'obra de Scorsese

Scorsese va iniciar la seua carrera totalment hipnotitzat pel sentit del muntatge dels cineastes de la *Nouvelle Vague*; els dos primers minuts de *Jules i Jim* (1962) o els plànols de detall de *Vivre sa Vie* (1962) de Jean-Luc Godard o el muntatge quasi poètic de la pel·lícula *Hiroshima, Mon Amour* (1959) i totes tenen un detall en comú la veu en off, un element habitual en la cinematografia de Scorsese, una veu que pot ser en primera o en tercera persona. I algunes voltes dues veus en off com en *Casino*, tant el personatge que interpreta Robert De Niro com Joe Pesci posen veu a la pel·lícula.



Fig.16 Fotograma de Jules et Jim (1962) de Jean Luc-Godard

La coherència estètica de Martin Scorsese vindrà revalidada per la definició de certs trets estilístics corresponents a les preocupacions temàtiques i resolucions argumentals que caracteritzen el seu cinema. No ens deu d'extranyar, com es el cas, que un cineasta l'univers del qual està atravesat per diverses formes de violència que presenta certa tendència a la crispació, a una posada en escena nerviosa inestable, exhuberant i excessiva, saturadora més que sustractora, que però s'anirà atenuant des de les seues pel·lícules, especialment en *Mean Streets* (1973) i *Taxi Driver* (1976), fins als seus últims, *The Irishman* (2019) o *Killers of The Flower Moon* (2023). O anirà canviant de registre, desplaçant l'emfàsi des de la posada en escena cap al muntatge, com exemplifiquen pel·lícules com *Goodfellas* (1990) o *Casino* (1995).

Sobre la importància del muntatge per a Scorsese, Thelma Schoonmaker¹² (muntadora habitual de Scorsese) ha manifestat sobre la influència de Sergei Eisenstein en el director italo-americà. Per a Scorsese la pel·lícula es fa durant el muntatge. El rodatge és com la cimentació del film, els seus fonaments. Però el muntatge permet donar-li una vida i una forma a la pel·lícula, modelar el treball dels actors, posar en valor certs moviments de càmera; experimentar estils més nous. El propi Scorsese ha incidit en el seu interès pel muntatge: “El muntatge és per a mí el moment més apassionant del film. Tots els muntadors que han treballat amb mí saben que jo controle el muntatge.”¹³ (Monterde, 2000, 63)



Fig. 17 Scorsese amb Thelma Schoonmaker a la sala de muntatge

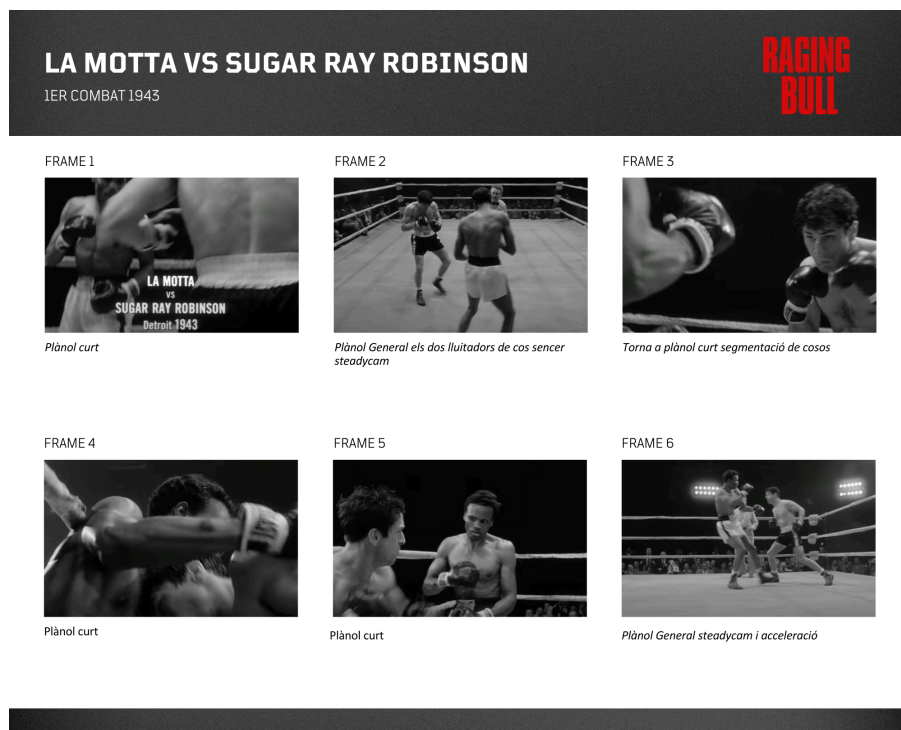
Un dels seus primers curtmetratges *What's a Nice Girl Like You on Doing in a Place Like This* (1963) on es poden veure perfectament totes les referències anteriorment comentades a la *Nouvelle Vague*. Un estil que aniria depurant amb els anys fins a arribar al nivell de rapidesa i intel·ligència compositiva que podria tindre la seua cúspide en *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) o més recentment en *The Wolf of Wall Street* (2013). Un dels elements més característics del muntatge és quan en alguna escena que està desenvolupant-se sobtadament congela la imatge mentre la veu en off conta el que està pensant aquest personatge avançant-se a l'acció i, per tant, dobla la narrativa de la pel·lícula. Un altre dels trets característics i que fan tan personal les pel·lícules de Scorsese és el disseny de so, u dels millors exemples el trobem a *Raging Bull* (1980) en el combat de Jake La Motta i Sugar Ray Robinson on la

¹² Thelma Schoonmaker, habitual editora de les pel·lícules del cineasta de Little Italy, Schoonmaker ha estat una peça clau en el procés de muntatge de multitud de films de Scorsese donant forma i coherència a les narratives cinematogràfiques del director. La seua destresa i talent no són fruit de la casualitat, és l'editora més premiada de la història dels oscar amb tres estatuetes

¹³ Monterde, J. E. (2000). *Martin Scorsese*. Càtedra.

imatge ja de per si és abstracta i va desapareixent puntualment el so amb una càmera lenta perquè quan arribe el colp brutal a Jake La Motta, sembla com si pegaren un cop de puny a l'espectador. Aquest moment ho ocupa tot.

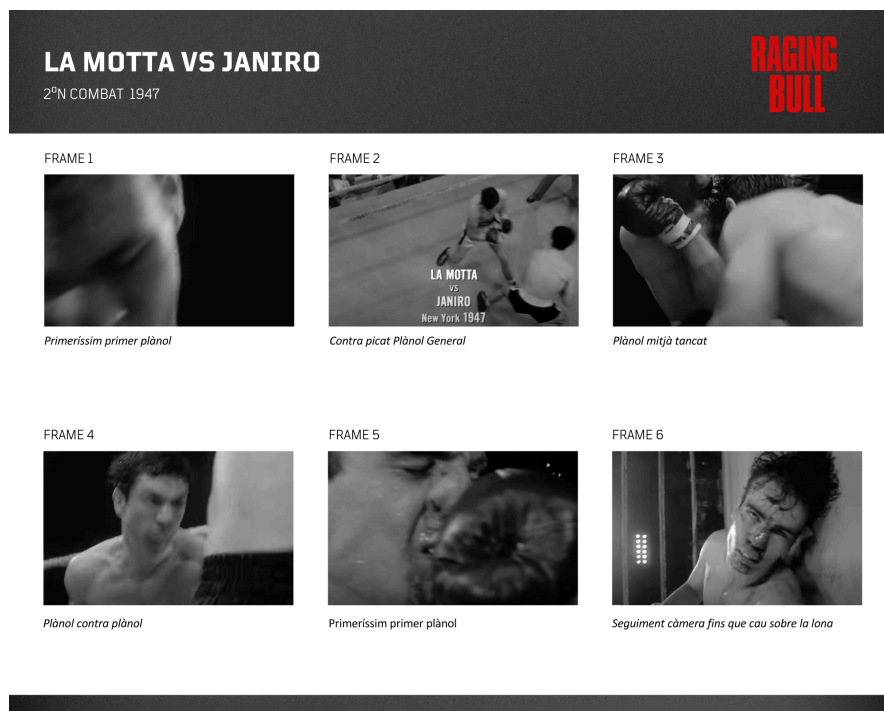
En *Raging Bull* (1980) cada combat es roda de diferent forma, de la mateixa manera que els set dinars i sopars en *The Age of a Innocence* (1993) estan realitzades en una diferent posada en escena. Per a fer més evident si cap la ficada en escena i la importància del muntatge analitzarem a continuació tres combats de *Raging Bull* (1980) on es poden observar aquests elements que denoten una intenció i si es pot veure que hi ha un autor darrere d'aquesta intencionalitat, observarem detalladament com canvia la posada en escena d'aquests, de com comença en el primer combat que és molt més realista i molt més directe a l'últim combat que és molt més abstractiu, com si d'en compte d'estar l'espectador al ring estiguérem dins del cap del personatge interpretat per Robert De Niro. Curiosament, la referència que pren Scorsese és una pel·lícula *Battling Butler* (1926) de Buster Keaton que la cita com la mes realista que s'ha rodat sobre boxa.



En el primer combat de La Motta vs. Sugar Ray Robinson, arranca en la càmera dins del ring, quasi tot està filmat en *Steadycam*, enquadra als personatges de cos sencer, però quan s'arrimen i es donen un colp, automàticament passa un plànol curt on segmenta els cossos de tal manera que sembla

tot més físic i més directe, tornant puntualment a la *Steadycam* per utilitzar l'acceleració i els congelats d'imatge. Perquè fa una acceleració bestial quan cau Robinson per a després congelar la imatge de La Motta amb un flaix d'una càmera convertint-lo en una imatge de divinitat. I en acabat fa una cosa realment interessant, seguir a Jake La Motta a velocitat normal i passar sense cap tall al ralenti, fa un mini slow motion seguint-lo pel ring fins que torna a agafar la velocitat normal per a tornar a trobar-se amb la violència del combat.

El següent combat és La Motta vs. Janiro, un combat en el qual La Motta castiga fortíssimament el seu contrincant cremat per la seua gelosia. I aquest combat és pràcticament una apologia del plànol curt, amb La Motta colpejant i colpejant i Janiro rebent sense parar; la càmera no se separa pràcticament dels cossos dels boxejadors. Ací Scorsese fa una combinació de plànols, veiem a La Motta colpejant en primer plànol a velocitat normal i a Janiro rebent en un primeríssim primer plànol, combinats els dos en plànol contra plànol. Fins que La Motta el tritura a Janiro colps i la càmera cau juntament amb aquest, com si la càmera caiguera per K.O.









Finalment, en l'últim combat, de nou La Motta vs. Sugar Ray Robison, que és el més salvatge i auto punitiu de tots els càstigs a La Motta, realment és l'expiació de tota la violència que ell posseïx, de

tot el mal que ha creat. I arranca amb una esponja plena de sang, també en slow motion, una imatge molt potent d'iconografia catòlica. En aquest combat l'abstracció és quasi total, no hi ha quasi so, hi ha moltíssim fum blanc, boira, que ho converteix tot en una cosa quasi irreal, fa una sensació de malson i al públic quasi no se'l veu com si no estiguera ahí.

LA MOTTA VS SUGAR RAY ROBINSON

3ER COMBAT 1949





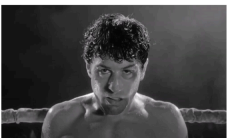

RACING
BULL

<p>FRAME 1</p>  <p><i>imatge iconografia catòlica, abstracció, no hi ha so</i></p>	<p>FRAME 2</p>  <p><i>Imatge real del combat emès per la TV</i></p>	<p>FRAME 3</p>  <p><i>Plànol mitjà tancat</i></p>
<p>FRAME 4</p>  <p><i>Slow motion, acceleració, ralenti fins a velocitat normal</i></p>	<p>FRAME 5</p>  <p><i>Slow motion, acceleració, ralenti fins a velocitat normal</i></p>	<p>FRAME 6</p>  <p><i>Seguiment càmera fins que cau sobre la lona</i></p>

LA MOTTA VS SUGAR RAY ROBINSON

3ER COMBAT 1949

RACING
BULL

<p>FRAME 7</p>  <p><i>Plànol General amb Steadicam</i></p>	<p>FRAME 8</p>  <p><i>Imatge real del combat emès per la TV</i></p>	<p>FRAME 9</p>  <p><i>Plànol mitjà, iconografia catòlica</i></p>
<p>FRAME 10</p>  <p><i>Plànol, efecte vertigen (zoom out) abstracció</i></p>	<p>FRAME 11</p>  <p><i>Primer plànol, iconografia catòlica, abstracció</i></p>	<p>FRAME 12</p>  <p><i>Primeríssim primer plànol</i></p>

LA MOTTA VS SUGAR RAY ROBINSON

3ER COMBAT 1949

RAGING
BULL

FRAME 13



Primer plànol

FRAME 14



Plànol mitjà, abstracció, sense so

FRAME 15



Plànol detall

FRAME 16



Primer plànol, tancat, detall

FRAME 17



Primeríssim primer plànol, iconografia catòlica

FRAME 18



I tot açò encara ho podem analitzar molt més, podem aprofundir molt més en la seqüència de com estan montades les punyades i els cops en els combats de Raging Bull, perquè Scorsese fa una cosa similar en *New york, New York* (1977) i *The Colour of Money* (1986). Va seguir aquest exemple de muntatge utilitzant recursos de les pel·lícules de Vincente Minnelli en les escenes musicals quant al moviment de càmera. Primer, la càmera es menejaria entre l'orquestra durant uns compassos de la música abans del primer tall sense plànol màster, que duraria vint-i-quatre compassos i així cap a davant i cap a darrere fins a agafar ritme. A continuació, en un angle durant dotze compassos i en un altre angle uns altres dotze. Tota aquesta tècnica la va aplicar en les seqüències de *Raging Bull* (1980) en les que cada quinze o vint cops canviava l'angle, i inclús en les partides de billar en *The Colour of Money* (1986). Hem vist multitud d'exemples de plànols muntats en la filmografia de Scorsese, però hom pot preguntar-se ¿còmo feia o fa per a tindre tots els plànols en ordre? La resposta és la utilització del guió il·lustrat, té uns storyboards detallats al mil·límetre i molt ben definits en cadascuna de les seues produccions.



Fig. 18 Storyboards realitzats per Scorsese per a Taxi Driver

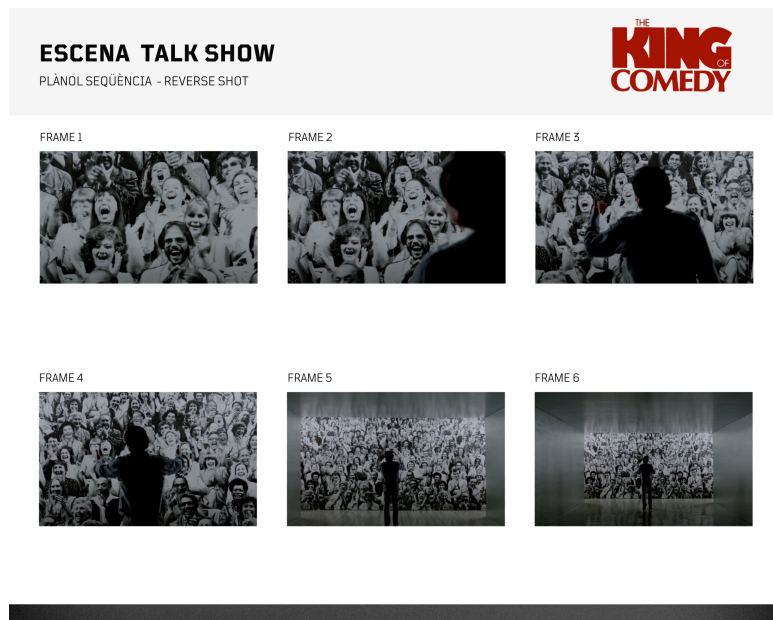
Pel que fa a la definició de l'estil de Martin Scorsese; hem vist que és visceral, directe, com el cine de John Cassavetes, dels germans Mayles. I també el ritme de muntatge de les avantguardes europees com la *Nouvelle Vague*. Ajuntem aquests dos elements i ací naix l'estil de Scorsese que el podríem definir com hiperrealisme barrocs. ¿Què significa això? Que Scorsese sempre busca fer creïble les seues pel·lícules, per bèsties o violentes que siguen, i per a dur-ho a terme és tremendament artificiós en el sentit del muntatge on hi ha; acceleracions, ralentís, imatges congelades. Muntatges on la seqüència d'una boda es conta en tres plànols, l'aparell cinemàtic de les seues pel·lícules és molt artificiós però, no obstant això, és versemblant. Per això podem definir-ho com hiperrealisme barrocs.

6.3 Anàlisi d'estil - Plànols seqüència

Un altre dels segells artístics més marcats del cinema de Martin Scorsese és la seua devoció pels llargs plànols seqüència. Ara bé, no són (encara que ho parega) el deliri plàstic d'una estètica o una plasmació estètica irrellevant. Si Scorsese et fa un plànol seqüència és perquè en aquesta seqüència ha d'haver-hi un plànol seqüència, és a dir, busca una manera tremendament expressiva en congeniar informació i narració, a més a més de buscar el plaer cinematogràfic que té el mateix director. Un

paradigmàtic exemple d'esta particular utilització dels plànols seqüència emergeix a *The King of Comedy* (1982), on Scorsese presenta una seqüència del personatge Rupert Pumpkin desenvolupant un monòleg davant d'una paret empaperada amb la representació del públic d'un *late night show*. En aquest context, el desplaçament invers de la càmera mentre el monòleg es desplega serveix com una subtil exploració visual de la bogeria extrema que caracteritza al protagonista.

Dins de la vasta filmografia de Scorsese, l'ús freqüent del *steadycam* en estos plànols seqüència es revela com una signatura inconfusible. A continuació, analitzarem un dels plànols seqüència més conegut; el del Copacabana a *Godfellas* (1990). Una de les formes més corrents per a utilitzar el plànol seqüència és utilitzar-lo per a presentar personatges i escenaris.



Scorsese és un gran amant de moure la càmera de formes molt diverses, s'introdueix amb els personatges en l'interior d'un restaurant, açò fa que els personatges no sols dialoguen, sinó que es veja la relació que hi ha entre ells i sobretot, que l'espectador contemple de manera única aquest món del crim organitzat a través de la porta de darrere del local. Scorsese transforma el plànol en un vehicle per a la narrativa de la pel·lícula fent-la més àgil. Un sol plànol sense talls, permet a l'espectador una immersió única que està desenvolupant-se davant dels seus ulls. La utilització d'aquest recurs no és sol una tècnica cinematogràfica, sinó una eina que dona vida a la narrativa de la pel·lícula.

ESCENA COPACABANA

PLÀNOL SEQÜÈNCIA

GoodFellas

FRAME 1



FRAME 2



FRAME 3



FRAME 4



FRAME 5



FRAME 6



ESCENA COPACABANA

PLÀNOL SEQÜÈNCIA

GoodFellas

FRAME 7



FRAME 8



FRAME 9



FRAME 10



FRAME 11



FRAME 12



6.4 Anàlisi d'estil - Direcció d'actors i improvisació

Scorsese és conegut per la seua destresa al treballar amb actors i actrius a les seues pel·lícules. El seu estil es caracteritza per per ser molt exigent i detallista, buscant en les interpretacions versemblança, autenticitat i que siguem emocionalment poderoses. Encara que els guions que utilitza el director

italoamericà solen estar prou elaborats sempre està obert a la improvisació i les aportacions que li puguin fer. Les improvisacions a les seues pel·lícules són sempre coherents amb la història i el to del film.

Per exemple, per a la seqüència en *Taxi Driver* on Travis Bickle es mira a l'espill per a practicar en les pistoles es va basar en la pel·lícula *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, posant en escena la repetició del robatori dels carteristes on practiquen, provocant el mateix efecte de detallisme en Travis i en aquest moment per la seua passió per les armes. En la filmografia de Scorsese podem trobar una gran quantitat d'escenes on els personatges és reflecteixen davant l'espill, que per això és un element important en les seues pel·lícules per encarar el personatge contra si mateix. Però sens dubte, la més icònica en el cine modern és la de Travis Bickle davant l'espill en *Taxi Driver* preguntat al seu reflexe davant l'espill; "*are you talking to me?*"



Fig. 19 La mítica escena on De Niro improvisa a *Taxi Driver* (1976)

És ben sabut que la seqüència va ser improvisada. La improvisació en el cine de Scorsese no és qualsevol cosa que fa un actor davant d'una càmera i queda gravat en la pel·lícula. El seu mode d'operar és assajar una i una altra vegada, i en eixos processos d'asatjos en el mateix set de rodatge, com en la seqüència de *Taxi driver* (1976) , Scorsese estava en terra mentre anava llançant-li idees a De Niro, i aquest anava provant coses, i al final va quedar com tot el món sap.

I d'aquest treball han eixit multitud d'escenes icòniques al llarg de la seua trajectòria. En *The Wolf of Wall Street* (2013) , es tracta de l'escena dels batecs i té com a protagonistes Leonardo Di Caprio y a Matthew McConaughey, que en la pel·lícula compleix el rol de Mark Hanna, mentor i cap del primer treball en el mercat financer d'un jove Jordan Belfort. Fou aquest el que va decidir incorporar una improvisació en la qual es comença a colpejar el pit emetent un mena d'udol. McConaughey, utilitzava

aquest gest per a calfar abans d'entrar en escena. Aquest gest va canviar completament el to de la pel·lícula utilitzant-lo DiCaprio més endavant en el film com una espècie de *leiv motiv* del seu personatge.



Fig 20 Fotogrames de l'escena d'improvisació de Mathew McConaughey

6.5 Anàlisi d'estil - Els guions i el tàndem Scorsese/Schrader

Una cosa curiosa és que Scorsese poques vegades apareix acreditat en les pel·lícules que intervé com a guionista. Apareix en sis dels vint-i-cinc llargmetratges de ficció que té, però ell ha reescrit pràcticament totes les seues pel·lícules. Sol agafar el guió de grans guionistes i els retoca fins que és una pel·lícula de Martin Scorsese, però rarament s'acredita com a tal. Els guionistes amb qui ha treballat Martin Scorsese són Mardik Martin, guionista de *New York, New York* (1978), *Mean Streets* (1973) i *Raging bull* (1980); Jay Cocks, guionista de *The Age of Innocence* (1994), *Gangs of New York* (2002) i *Silence* (2017); Nicolas Pileggi, autor de *Goodfellas* i *Casino* (1995), ja que ell va adaptar les seues pròpies novel·les; i persupost el calvinista Paul Schrader, *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *The Last Temptation of Christ* (1988) i *Bringing Out the Dead* (1999).



Fig. 21 Schrader, Scorsese i De Niro al rodatge de *Taxi Driver*

És molt comú en l'anàlisi de l'obra de Scorsese el tàndem format amb Paul Schrader fer referència a la seua obsessiva temàtica espiritual i religiosa, centrada en el pecat, la culpa i la redempció. Als dos els uneix una educació religiosa i han manejat en la seua obra paràmetres similars. El que fa interessant la col·laboració dels dos cineastes és la peculiar manera que han plantejat les seues sinergies en aquest esquema tan espiritual, profundament religiós i a la vegada allunyats dels paràmetres de qualsevol catequesi a l'ús; com han identificat l'esquema en el procés psicològic i vital dels personatges de les seues pel·lícules.



Fig. 22 Cartells de les tres pel·lícules seminals del tàndem Scorsese/Schrader

Normalment, l'esquema que utilitzen en la seua estructura general és la següent: pecat, culpa, sacrifici i redempció. Paul Schrader va tindre una rígida educació calvinista i els seus guions destil·len sempre la temàtica de la redempció de l'individu, que sol ser assolida, mitjançant l'acceptació d'un destí que el personatge principal s'ha passat la pel·lícula tractant d'evitar: en *The Last Temptation of Christ* (1988), el Jesús que ens mostren fabrica creus per als romans amb les quals executen i torturen al seu propi poble. Pel que respecta a la culpa es manifesta fonamentalment en forma d'insatisfacció i conflictes interns i interpersonals i, de vegades, sofriments físics; en *Taxi Driver* (1976), Travis Bickle sofreix d'insomni, en *The Last Temptation of Christ* (1988), Jesús sofreix de mal de cap i en *Raging Bull* (1980), Jake La Motta sofreix de paranoia i continus atacs d'ira.

En les trames de les pel·lícules que col·laboren el duo Schrader i Scorsese es pot aplicar que la dita que diu "en el pecat es porta la penitència" perquè el càstig que sofreixen els personatges sol ser conseqüència directa dels seus pecats: la seua incapacitat per a estimar els condueix a la solitud, l'alienació i la incomunicació. Però el seu càstig existencial mai és suficient per a alleujar la seua culpa.

7. La perversió dels gèneres cinematogràfics

Scorsese volia ser en realitat un cineasta a la antiga, un cineasta d'estudi del sistema clàssic que fa tres o quatre pel·lícules a l'any, cadascuna d'un gènere distint; cine negre, western, comèdia, musical. Com els seus idols; John Ford, Howard Hawks, Raoul Walsh... però hi havia un problema. En primer lloc, el sistema d'estudis per a quan naix Scorsese està decaigut, ja no funciona, està totalment mort. I en segon lloc, la seua personalitat. Ell ho va intentar però amb el temps ho acabat admitint que li encanta el cinema clàssic però que no sap fer-lo. Quan Scorsese ha abordat el cinema de gènere pur clàssic, ha acabat imposant el seu segell autoral, ha agafat els seus personatges i els ha fet "*Scorsesians*", amb la qual cosa els ha donat la volta per a apropiar-sel's i els ha pervertit. Anem a analitzar tres exemples de gèneres clàssics que ha intentat abordar el director italoamericà.

Gènere Musical

Scorsese sempre ha sigut un gran admirador dels musicals clàssics, com *Meet Me in St. Louis* (1944) de Vincente Minnelli o *My Dreams is Yours* (1949) de Michael Curtiz probablement la influència més gran a nivell d'història per a la realització de *New York, New York* (1978) i per descomptat del seu mestre i amic Michael Powell qui junt a Emerich Pressburger crea una carrera lligada al cinema de gènere com el fantàstic o el de terror. Els musicals de Powell i Pressburger són increïblement fascinants, són d'una riquesa absoluta, estem parlant de *The Red Shoes* (1948) i de *The Tales of Hoffman* (1951) estes pel·lícules són bàsiques en la educació visual de Martin Scorsese.



Fig.23 Fotograma de *My Dream is Yours* de Michael Curtiz



Fig.24 Fotograma de *The Red Shoes* de Emerich Pressburger i Michael Powell

Scorsese volia en *New York, New York* (1978) fer un musical clàssic com els de la els de la *Metro Goldwin Meyer* dels anys 40. Però no va ser així, el musical de Scorsese dista molt de ser un musical clàssic. És una pel·lícula molt violenta a nivell psicològic i intimista. Si que hi ha decorats irreals, és un

musical amb bandes de jazz, les bandes de *swingabans* de l'arribada del *bebop*. Però en volta de quedar-li un musical de l'estil clàssic, li va quedar una cosa radicalment moderna per a l'època. És una pel·lícula realment amarga, el protagonista; Jimmy Doyle és profundament negatiu. Aquesta pel·lícula, a més de ser un fracàs econòmic va ser denostada per la crítica en el seu dia. Amb el temps, és un dels films de Scorsese que no s'ha revaloritzat, és de les més desconegudes.



Fig. 25 fotograma de *New York, New York*

Gènere de terror

The Cape Fear (1991) era un projecte de Steven Spielberg, els directors de la generació dels setanta continuaven sempre entrelaçats d'alguna manera, Scorsese estava en aquella època apunt d'adaptar *The Schindler's List* (1993) i el que va passar és que se van intercanviar els projectes. A Scorsese no li apetia molt fer un remake de *Cape Fear* (1962) de J. Lee Thompson, no volia fer remakes, encara que paradoxicament anys després faria un remake de la meravellosa pel·lícula de Hong Kong; *Infernal Affairs* (2002) de Wu jian dao, i el seu remake *The Departed* (2006) i acabà guanyant l'oscar a millor director. Al final, Scorsese va acceptar, el guió no era del seu gust i el va canviar de dalt avall apropiantse'l i donant-li el seu segell. També va acceptar, perquè Universal pictures li va donar la financiació per a *The Last Temptation of Christ* (1988) i perquè era una manera de provar-se a si mateix i com a cineasta, algo que ja havia fet en *The Colour of Money* (1986) que era una secuela de la meravellosa cinta de Robert Rossen, *The Hustler* (1961).



Fig.26 Fotograma de Cape Fear en una iconografia catòlica

A la pel·lícula Scorsese també li va implementar una bona dosi de culpabilitat catòlica, cap al final el personatge de Nick Nolte té les mans plenes de sang i se les llava en el riu com un acte de purificació de la sang en les mans, molt d'iconografia cristiana. *The Cape Fear* (1991) va ser un èxit de taquilla, és una pel·lícula que té punts molt forts com alguns cops baixos difícils de digerir. La ficada en escena molt marcada, molt Brian de Palma, logra crear moments de tensió afiladíssims, però va molt sobrecarregada en molts aspectes; moviments de càmera, música, per les pròpies interpretacions (hiperrealisme bàrroc en la màxima expressió) especialment en la seqüència final en la barca on Max Caddy (Robert de Niro) està passat de voltes i tot i aixina ha segut una de les pel·lícules més taquilleres de Martin Scorsese. Va fer seu el gènere en *The Cape Fear* (1991). Més que d'una pel·lícula d'un psicòpata acosant a una família, va d'un càstig, el personatge de Nick Nolte és un marit infidel, i com Max Caddy els aterroritza. Hi ha un moment fascinant i purament sexual en la pel·lícula que és la seqüència de seducció de Robert De Niro a Juliette Lewis que és increïble. Dona molt mal rotllo, és inquietant i perturbadora l'escena.



Fig27. Fotograma de Cape Fear on Max Cuddy sedueix a la jove interpretada per Juliette Lewis

Gènere de Gàngsters

I podem pensar que si no és estrictament un director de gènere, com es què ha fet tantes pel·lícules del gènere de gangsters? Sense cap dubte Martin Scorsese és un dels millors realitzadors modern del gènere de gangsters, de tractar la violència intrínseca al món del crim organitzat des de la fascinació que produeixen estos personatges amorals enriquint-se sense parar amb tot tipus d'actes negatius. La línia que uniria *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995) i *The Irishman* (2019) és realment magistral, està a les antípodes del romanticisme mostrat per Coppola en la saga de *The Godfather* (1972) i completament al·lié a les codificacions pulp dels pistolers de *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. La raó és el seu codi genètic més d'autor més pur; mirada realista, paisatge moral, fascinació pel poder que desprenen, nul judici als seus protagonistes i una bona dósi de referències clàssiques; des del *Scarface* de Hawks (1932) a *The Public Enemy* de William A. Wellman (1931).



Fig. 28 Cartells de les tres pel·lícules del gènere de gàngsters més representatives de Scorsese

8.L'ús de la violència com a recurs cinematogràfic

Una de les coses que més s'ha criticat del sector de la crítica conservadora de cine és l'ús de la violència descarnada i física, però ací hi hauria que diferenciar, perquè si bé és cert que la filmografia de Scorsese és molt abundant en imatges violentes físiques, aquest sempre segueix la màxima que tinguen

una raó dramàtica de pes com tenien les pel·lícules de Samuel Fuller. Per exemple el càstig bestial que rep en el ring Jake La Motta és una manera d'expiar la culpa dels seus pecats, la tremenda pallissa que rep per part de Sugar Ray Robinson tan violenta, ve justament de la seqüència que ell pega una pallissa al seu germà Joey i a la seua dona.

La violència bestial que veiem a la part final de *Taxi driver* és realment una via per a escapar-se del seu propi *Via Crucis*, tant de la seua pròpia bogeria i del món tòxic que el rodeja. Per altra banda, tenim la seqüència de *The Age of a Innocence* (1994) on estan Newland Archer (interpretat per Daniel Day-Lewis) i Ellen Olenska (interpretada per Michelle Pfeiffer) en la que descobreixen que mai podran consumir l'amor que tenen l'un per l'altre, en una escena melancòlica i que les emocions estan a flor de pell. El fet de posar en escena que un amor impossible i que dues persones s'estimen i no pugen estar junts és prou més violent que veure com a un mafiós li fiquen una premsa en el cap i li bote un ull com passa en *Casino*, això és molt exagerat i depèn del nostre d'ànim pot arribar a ser graciós, l'altre és profundament dramàtic i trist.



Fig.29 Fotograma de la seqüència final de *Taxi Driver* (1976)



Fig.30 Fotograma de la pel·lícula *Casino* (1995)



Fig. 31 Fotograma de *The Age of A Innocence* (1994)

I és que *The Age of a Innocence*, sense cap dubte és un dels majors triomfs en la carrera de Scorsese a més de ser una de les grans obres mestres d'amors impossibles de la història del cinema al costat de *Brief Encounter* (1945) de David Lean, *The Bridges of Madison County* (1995) de Clint Eastwood, *In The Mood for Love* (2000) de Wong Kar Wai. Un altre exemple de violència psicològica, íntima i

romàntica el tenim en el segment de *New York Stories* (1989) conjuntament dirigit amb Francis Ford Coppola i Woody Allen, el seu anomenat *Life Lessons*, basat en el Jugador de Dostoievski indirectament, el seu protagonista és un famós pintor (Nick Nolte) que està profundament enamorat de la seua aprendiç (Patrice Arquette) i examant, però que ja no vol res amb ell i, tot i això, encara viuen junts. Ell està obsesionat amb ella i utilitza aquesta tortura de viure amb la seua examant per a bolcar-ho tot en el seu art.



Fig.32 *The Bridges of Madison County* (1995) de Clint Eastwood



Fig. 33 *Brief Encounter* (1945) de David Lean



Fig.34 *In The Mood for Love* (2000) de Wong Kar Wai



Fig.35 *Life Lessons*, segment de la pel·lícula *New York Stories*

9. Els personatges “scorsesians”

Els personatges de l'univers cinematogràfic de Scorsese els podem dividir en dos grups: Els alienats i els arribistes. Els primers, els alienats, són protagonistes aïllats e incompresos, que canalitzen la seua fúria a través de la violència, busquen la redempció mitjançant l'expiació carnal dels seus pecats, són personatges en el marge de la societat de vegades travessant la frontera de la bogeria, conserven la intel·ligència per a auto inculpar-se i expiar les seues faltes.

Els primers, els alienats són protagonistes aïllats e incompresos, que canalitzen la seua fúria a través de la violència, busquen la redempció mitjançant l'expiació carnal dels seus pecats, són

personatges en el marge de la societat de vegades travessant la frontera de la bogeria, conserven la intel·ligència per a auto inculpar-se i expiar els seus pecats.

Pel que fa en referència tipus de personatges en l'univers de Scorsese tenim als arribistes; són la imatge retorçada del somni americà; són assassins, drogoaddictes, xantatgistes tots ells pendents d'una única cosa: els diners. Aquest tipus de personatges deuen provocar rebuig en l'espectador, però Scorsese no els enquadra així, no els jutja, els presenta en fascinació sempre emetre judicis morals. Ja serà la mateixa vida la que fica a cadascú en el seu lloc



Fig 36 En la part superior dos exemples de personatges alienats; Rupert Pumpkin i el Pare Rodrigues, en la inferior els arribistes; Fast Eddie Felson i Henry Hill

10. La religiositat en el cinema de Scorsese

La culpa catòlica és un dels eixos centrals de les pel·lícules de Martin Scorsese, si ens parem a pensar, a la seua filmografia hem vist una quantitat enorme de crucifixions reals o metafòriques dels seus personatges. Aquest pensar catòlic ha de veure en l'educació del mateix Scorsese, de la comunitat italo americana en la qual vivia i que estava profundament marcada.

Els mateixos protagonistes de les primeres pel·lícules de Scorsese; sobretot el personatge de Harvey Keitel en *Mean Streets* (1973) era un alter ego molt potent del mateix director que l'atormenta la culpa catòlica, la pel·lícula comença amb ell veient el que aguanta la mà damunt d'un ciri a l'església. Un senyal d'aguantar el pecat. En *Taxi Driver* (1976) veiem a Travis Bickle com fica el puny damunt d'un foguer, però és com una forma per a fer-se fort per al desafiament que li ve. El personatge de Charlie en

Mean Streets està carregat de culpa perquè la seua núvia és epilèptica, i això és com un senyal demoníaca que a ell el fa sentir mal.

En la primera pel·lícula de Scorsese, *Who's That Knocking at My Door* (1969), el personatge principal JR (interpretat per Harvey Keitel), la seua núvia li conta en un moment de la pel·lícula l'han violat. I això per a ell era molt greu, no perquè hagen violat a la seua xicona, sinó perquè ha perdut eixa pureza, l'arriba a recriminar el perquè l'han violat.



Fig.37 Fotograma de *Who's that Nocking at My Door* (1969)

Per tant, enquadra que tindre tan marcada una religió com la catòlica pot arribar a trastonar als personatges. Les pel·lícules de la filmografia de Scorsese que més obertament és questionen l'important del diví i l'humà, l'important que és la religiositat en el ser humà són dos: *The Last Temptation of Christ* (1988) i *Silence* (2017).



Fig 38 i 39 Fotogrames de *The Greatest Story Ever told* (1965) i *King of Kings* (1961)

A Scorsese no li havia convençut l'imaginari religiós de les grans superproduccions clàssiques que havien abordat la vida de Jesucrist, hi ha moltes pel·lícules, però parlem per exemple *The Greatest Story Ever told* (1965) de George Stevens amb Max Von Sydow com Jesús de Nazaret, i *King of Kings* (1961) de Nicholas Ray amb Jeffrey Hunter interpretant al gal·lileu. Eixa iconografia grandiloquent, épica i mitificadora de Jesucrist trovaria altra manera de posar-la en escena de manera més avanguardista i més

interessant en *Il vangelo secondo Matteo* (1964) de Pier Paolo Pasolini una pel·lícula molt deudora de Dreier i que a Scorsese el fascinaba.



Fig.40 Il vangelo secondo Matteo (1964) de Pier Paolo Pasolini

La pel·lícula que adapta la novel·la de Nikos Kazantzakis, planteja a un Jesucrist com un ser humà amb dubtes; amb dubtes sobre la seua divinitat i a la seua condició com a fill de Déu. És realment un personatge molt torturat i que sofreix molt per haver d'abraçar aquesta condició divina. És realment una pel·lícula, valenta, arriscada i polèmica. Què en el seu dia va portar molta controvèrsia sobretot per l'última part on Jesucrist sucumbeix aparentment a la temptació i viu una vida normal, casat i amb fills. És fascinat aquest retrat que fa Scorsese i que està molt despullat i que es sembla molt més al retrat de Pasolini en *Il vangelo secondo Matteo* (1964).



Fig.41 Willem Dafoe interpreta a Jesucrist a The Last Temptation of Christ

L'altra gran pel·lícula religiosa és *Silence* (2017) segons la novel·la de Shusaku Endo. Ens mostra al Pare Rodrigues al que dona vida Andrew Gardfield, en el que de nou, un home de fe, un home profundament creient es veu assolat pels dubtes respecte al silenci de Déu, que no parla, que no fa res, que no hi ha resposta possible des de l'ent Diví enfront de la barbàrie que estan vivint els seus acòlits, la gent creient al Japó que estan sent salvatgement torturats i assassinats i el mateix pare Rodrigues, de profunda fe, es qüestiona la mateixa existència de Déu o perquè Déu no fa res.



Fig. 42 El pare Rodrigues en un moment significatiu de *Silence* (2016)

12. La importància de la literatura visual i la narració cinematogràfica en la educació

En el nostre dia a dia, ens trobem submergits en un món visual, on la ficció cinematogràfica té un paper cabdal. Com apunta Martin Scorsese en unes reflexions fetes al canal de Youtube de Edutopia en una entrevista, en ella revela la profunditat i l'impacte d'aquesta forma d'expressió. Des de la seua infància en una família de classe obrera fins a la seua comprensió de la violència a través del cinema, cada peça és una finestra oberta a un món d'aprenentatge i comprensió.

Per a Scorsese la literatura visual no és només una afició o entreteniment; és una eina educativa vital. Aprendre a llegir i interpretar imatges ens capacita per entendre millor el món que ens envolta. Com diu el cineasta: *“Si una persona jove vol expressar-se, ha d'agafar una videocàmera i eixir a filmar, ells van a trobar que han d'enquadrar la imatge. I en enquadrar aquesta imatge van a trobar-se en el fet que han d'interpretar el que volen dir a una audiència. ¿Com dirigixes l'ull de l'audiència? Perquè miren on vols*

que miren i entenguen el punt emocional i psicològic que vols transmetre. Ells van a tindre que fer aquesta elecció. La verdadera experiència dels cineastes és quan miren a través del visor per a contar la història”¹⁴ (Edutopia, 2012) Cal ensenyar als joves la gramàtica visual, des dels moviments de càmera fins als enquadraments, perquè puguen expressar-se de manera efectiva en este llenguatge universal.

És per això que Scorsese defensa acaloradament que és imprescindible integrar el cinema en l'educació reglada. No només per vore pel·lícules, sinó per tindre la capacitat d'analitzar des d'un punt de vista crític, i així, desglossar la seua estructura i significat. Tot açò, no només fomenta la comprensió artística, sinó també el pensament crític i la empatia. Scorsese també aborda la qüestió controvertida de la violència del cinema. El cineasta reconeix que l'ús de la violència en les pel·lícules és un tema molt complex i requerix un tractament delicat. El director italoamericà destaca la importància de la responsabilitat ètica, artística i moral en la forma de representar la violència. La violència no és un fenomen aïllat, sinó un reflex de la societat i la seua complexitat. Per això, defensa per una aproximació crítica i reflexiva a este assumpte, tant pels cineastes com els espectadors.

En definitiva, aquestes reflexions posen de manifest la importància de la literatura visual i la narració cinematogràfica en l'educació de la joventut. El cinema no és únicament una font d'entreteniment, també servix per a educar, inspirar i com a eina per a connectar-nos amb el món que ens envolta. La integració del cinema en l'educació és un pas essencial cap a nosaltres mateixos i del nostre entorn.

13. Conclusions

El cine de Martin Scorsese naix de la realitat i perviu en ella, ja siga en pel·lícules de ficció o en documentals aliant-se en una visió del món que té una de les seues influències en; John Cassavetes, per aquest fet construeix personatges versemblants carregats de conflictes. Tanmateix, els moradors de l'univers scorsesià viuen víctimes del pecat i es debaten entre la culpa i la redempció, carreguen una pesada losa de la seua pròpia existència en un esdevenir lligat a la tradició catòlica que tan fortament va marcar al director italo americà.

Tal vegada, com reminiscència de la seua infància, Scorsese mostra en les seues pel·lícules el món com un lloc opressiu, que fomenta la incomprensió i que aïlla als seus herois, que en realitat no ho són tant. Davant d'altres cronistes mitificadors com Francis Ford Coppola amb *The Godfather* (1972),

¹⁴ Edutopia. (2012, Junio). *Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy*. <https://www.edutopia.org/>.
<https://youtu.be/I90ZluYvHic?si=GpoNNKWEIqsPNigR>

Scorsese mostra sense vergonya la brutalitat poc glamurosa de l'hampa, barrejant ficció i realitat sense que es pugui percebre quina és quina. Este estil de fer cinema basat en fer una observació directa de la realitat del carrer ha influït en tota una generació de directors i directores.

Limitar el cinema de Scorsese a un sol gènere, seria un error imperdonable. El propi cineasta reconeix que si com espectador veu tota classe de pel·lícules, no entén perquè com a director ha de limitar-se a un sol gènere. També és cert que en la seua filmografia primen els drames urbans contemporanis, Scorsese ha conseguit internar-se en els gèneres de comèdia i musical, passant per la biografia històrica o en la memòria històrica nordamericana en la recent *Killers of The Flower Moon* (2023) demostrant que el seu estil, tan personal i únic com autor s'adapta sense problemes a cada tipus de situació.

Format baix la influència de directors clàssics com Michael Powell, Samuel Fuller, dels neorrealistes italians, de la *Nouvelle Vague* o del seu gran amic John Cassavetes, el director de Nova York combina el que aprén dels seus mestres amb elements de la seua pròpia collita per a construir una narrativa molt personal. Scorsese basa el seu estil en l'ús de diferents recursos: un muntatge molt cuidat lligat a Telma Schoonmaker, l'ús narratiu de la música que l'emplea i l'utilitza per a provocar emocions en l'espectador, la veu en off que ens permet endinsar-nos en el món interior dels seus personatges, els moviments de càmera elegants i efectius o una cuidada direcció d'actors amb tendència a la improvisació. Amb tot açò aconsegueix una realització molt propera l'espectador que potència la versemblança de les seues històries. Este hiperrealisme aplicat a la violència, dota als seus films d'una credibilitat que aconsegueix fer mal. Scorsese com a cineasta autor, no amaga els seus orígens, la violència que l'envoltava quan era menut es mostra sense vergonya als seus films, és una violència salvatge i desmedida però, que respon a la llei del més fort, front a la versió lúdica de la mateixa mostrada a films com *The Clockwork Orange* (1971) de Stanley Kubrick.

Com Nova York, Martin Scorsese ha entrat en la maduresa rodejat de perills, noves figures emergents pretenen fer ombra a l'original i intenten copiar el seu estil, però el director italoamericà no es rendeix, es mostra capaç de reinventar-se en cada plànol, la seua filmografia després de més de cinquanta anys de carrera es mostra sòlida i sorprenentment equilibrada i compacta i en continua activitat.

El llegat de Martin Scorsese en la història del cinema és una síntesi de talent, innovació i visió original. La seua autoritat com a cineasta autor va més enllà de la seua pròpia filmografia. Aquest director ha contribuït de manera significativa en el desenvolupament del llenguatge cinematogràfic, introduïnt noves tècniques narratives i estètiques que continuen inspirant a generacions de cineastes. A

més a més, la seua dedicació per la preservació i promoció del patrimoni cinematogràfic, amb la seua col·laboració amb institucions com la Film Foundation, ha consolidat la seua herència com a defensor de la història del cinema.

En definitiva, Scorsese és un visionari, un narrador d'experiències humanes, i cineasta que ha imposat la seua autoría i la seua visió en una indústria cinematogràfica en una profunda crisi creativa i impersonal. La valentia de Scorsese durant tota la seua obra és que ha sigut un iconoclasta en Hollywood, un lloc que no és apte per a iconoclastes. Ha aconseguit ser el que més ha admirat sempre ser en altres: un trencador, un rebel. I, al mateix temps una referència.

El seu llegat perdurarà per generacions, recordant-nos que el cinema és molt més que un simple entreteniment, sinó una forma d'art que pot transformar i enriquir les nostres vides.

13. Bibliografía

Llibres i articles consultats

- Almerich, E. (1999). *Martin Scorsese - Vivir el cine* (1ª ed.). Glénat.
- Baker, A. (Ed.). (2021). *A Companion to Martin Scorsese*. Wiley.
- Bazin, A. (1957). *La Politique des auteurs - André Bazin*. New Wave Film. Retrieved May 30, 2024, from <https://www.newwavefilm.com/about/la-politique-des-auteurs-bazin.shtml>
- Bazin, A. (2012). *QUE ES EL CINE*. Rialp.
- Biskind, P. (2009). *Moteros tranquilos, toros salvajes: La generación que cambió Hollywood* (D. Najmías Bentolilla, Trans.). Editorial Anagrama S.A.
- Durante, D. (2021). *Revitalizing Auteur Theory Through Martin Scorsese*. Treball final de carrera. Florida State University.
- Fernández Valentí, T. (2008). *Martin Scorsese: Un infiltrado en Hollywood* (1ª ed.). Ediciones Carena.
- Gómez, P. (2020). *Maestro Scorsese* (P. Gómez, Ed.). Libros Cúpula.
- Jung, C. G., & Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (M. Murmis, Trans.). Paidós.
- Monterde, J. E. (2000). *Martin Scorsese*. Cátedra.
- Sarris A.(1968) Notes on the auteur theory (n.d.). Alex Winter. Retrieved May 30, 2024, from https://alexwinter.com/media/pdfs/andrew_sarris_notes_on_the-auteur_theory_in_1962.pdf
- Sarris, A. (1996). *The American Cinema: Directors And Directions 1929-1968*. Hachette Books.
- Scorsese, M. (1996). *Scorsese on Scorsese* (I. Christie & D. Thompson, Eds.). Faber.
- Tarantino, Q. (2023). *Meditaciones Del Cine / Cinema Speculation* (C. Milla Soler, Trans.). Penguin Random House Grupo Editorial.

Documentals consultats

- Demme, T., & LaGravenese, R. (Directors). (2003). *A Decade Under the Influence* [Documental]. IFC Films.
- Scorsese, M. (Director). (1974). *Italianamerican* [Documental]. Warner Bros.
- Scorsese, M. (Director). (1978). *The Last Waltz* [Documental]. United Artists.

Scorsese, M. (Director). (1995). *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies* [Documental]. British Film Institute.

Scorsese, M. (Director). (1999). *My Voyage to Italy* [Documental]. Miramax Films.

Scorsese, M. (Director). (2005). *No Direction Home: Bob Dylan* [Documental]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2008). *Shine a Light* [Documental]. Paramount Vantage.

Scorsese, M. (Director). (2010). *Letter to Elia* [Documental]. Sikelia productions, Far Hill pictures,

Scorsese, M. (Director). (2011). *George Harrison: Living in the Material World* [Documental]. Grove Street Productions.

Scorsese, M. (Director). (2019). *Rolling Thunder Revue: A Bob Dylan Story by Martin Scorsese* [Documental]. Netflix.

Scorsese, M. (Director). (2021). *Pretend It's a City* [Documental]. Netflix.

Bowser, K. (Director). (2003). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood* [Documental]. BBC.

Videoclips i espots publicitaris consultats

Jackson, M. (1987). *Bad* [Video Musical]. Dirigit per M. Scorsese. Epic Records.

Scorsese, M. (Director). (2007). *Key to Reserva* [Curmetratge]. Freixenet.

Entrevistes

Letterman, D. (1982). *On Letterman* [Video]. Retrieved May 31, 2024, recuperat de <https://www.youtube.com/watch?v=qmLlqWCVGJ8&t=1s>

Edutopia. (2012, June). *Martin Scorsese on the Importance of Visual Literacy* [Video]. Edutopia. <https://youtu.be/I90ZluYvHic?si=GpoNNKWEIqsPNigR>

Pel·lícules consultades

Altman, R. (Director). (1975). *M.A.S.H.* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Ashby, H. (Director). (1973). *The Last Detail* [Pel·lícula]. Columbia Pictures.

Ashby, H. (Director). (1975). *Shampoo* [Pel·lícula]. Columbia Pictures.

Beatty, W. (Director). (1981). *Reds* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Bogdanovich, P. (Director). (1973). *Paper Moon* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Cassavetes, J. (Director). (1968). *Faces* [Pel·lícula]. Faces Distribution Company.

Coppola, F. (Director). (1974). *The Godfather Part II* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Coppola, F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Pel·lícula]. United Artists.

De Palma, B. (Director). (1976). *Carrie* [Pel·lícula]. United Artists.

Fosse, B. (Director). (1972). *Cabaret* [Pel·lícula]. Allied Artists Pictures.

Fosse, B. (Director). (1979). *All That Jazz* [Pel·lícula]. 20th Century Fox.

Friedkin, W. (Director). (1973). *The Exorcist* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Kubrick, S. (Director). (1971). *A Clockwork Orange* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Lucas, G. (Director). (1977). *Star Wars* [Pel·lícula]. 20th Century Fox.

Lucas, G. (Director). (1977). *American Graffiti* [Pel·lícula]. Universal Pictures.

Malick, T. (Director). (1973). *Badlands* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Malick, T. (Director). (1978). *Days of Heaven* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Pakula, A. J. (Director). (1971). *Klute* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Pasolini, P. P. (Director). (1964). *Il vangelo secondo Matteo* [Pel·lícula]. Arco Film.

Penn, A. (Director). (1969). *The Wild Bunch* [Pel·lícula]. Warner Bros.-Seven Arts.

Ray, N. (Director). (1961). *King of Kings* [Pel·lícula]. Metro-Goldwyn-Mayer.

Keaton, B. (Director). (1926) *Battling Butler* [Pel·lícula] Metro-Goldwyn-Mayer.

Scorsese, M. (Director). (1967). *Who's That Knocking at My Door* [Pel·lícula]. Joseph Brenner Associates.

Scorsese, M. (Director). (1972). *Boxcar Bertha* [Pel·lícula]. American International Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1973). *Mean Streets* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (1976). *Taxi Driver* [Pel·lícula]. Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1977). *New York, New York* [Pel·lícula]. United Artists.

Scorsese, M. (Director). (1980). *Raging Bull* [Pel·lícula]. United Artists.

Scorsese, M. (Director). (1983). *The King of Comedy* [Pel·lícula]. 20th Century Fox.

Scorsese, M. (Director). (1985). *After Hours* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (1986). *The Color of Money* [Pel·lícula]. Touchstone Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1988). *The Last Temptation of Christ* [Pel·lícula]. Universal Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1990). *Goodfellas* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (1991). *Cape Fear* [Pel·lícula]. Universal Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1993). *The Age of Innocence* [Pel·lícula]. Columbia Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1995). *Casino* [Pel·lícula]. Universal Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1997). *Kundun* [Pel·lícula]. Touchstone Pictures.

Scorsese, M. (Director). (1999). *Bringing Out the Dead* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2002). *Gangs of New York* [Pel·lícula]. Miramax Films.

Scorsese, M. (Director). (2004). *The Aviator* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (2006). *The Departed* [Pel·lícula]. Warner Bros.

Scorsese, M. (Director). (2010). *Shutter Island* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2013). *The Wolf of Wall Street* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2016). *Silence* [Pel·lícula]. Paramount Pictures.

Scorsese, M. (Director). (2019). *The Irishman* [Pel·lícula]. Netflix.

Scorsese, M. (Director). (2023). *Killers of the Flower Moon* [Pel·lícula]. Apple Movies.