

RUBÉN DE LA PRIDA

LOS DIEZ MANDAMIENTOS DE
MARTIN SCORSESE

Prólogo de
José Luis Sánchez Noriega

Alianza editorial

*Reservados todos los derechos.
El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*



© Rubén de la Prida Caballero, 2024
© del prólogo: José Luis Sánchez Noriega, 2024
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2024
Calle Valentín Beato, 21; 28037 Madrid
www.alianzaeditorial.es
ISBN: 978-84-1148-835-8
Depósito legal: M. 15.880-2024
Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

Índice

PRÓLOGO. MI NOMBRE ES LEGIÓN, J. L. SÁNCHEZ NORIEGA ...	13
INTRODUCCIÓN. (O, QUÉ NO ES ESTE LIBRO, QUÉ ESPERAR DE ÉL, Y CÓMO USARLO).....	25
1. AMARÁS EL CINE SOBRE TODAS LAS COSAS	33
2. NO TOMARÁS NUEVA YORK EN VANO	59
3. TE HARÁS IMÁGENES DE DIOS.....	87
4. AMARÁS A TU MADRE, PERO NO A TU PADRE	117
5. MATARÁS	145
6. AMARÁS A QUIEN NO DEBES	177
7. ROBARÁS	201
8. DARÁS FALSO TESTIMONIO Y MENTIRÁS.....	227
9. CODICIARÁS LOS CIELOS Y LA TIERRA	253
10. AMARÁS A TU PÚBLICO COMO A TI MISMO.....	277
EPÍLOGO	301
NOTAS	305
ANEXO I. FICHAS FILMOGRÁFICAS.....	317
ANEXO 2. VÍDEOS COMENTADOS	331
BIBLIOGRAFÍA	341
CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	348
ÍNDICE ONOMÁSTICO Y DE PELÍCULAS.....	349

*A Javi G. Godoy y a Carlos F. Castro,
que rescataron a este libro de convertirse en una idea*

Yo soy el Señor, tu Dios, que te saqué de Egipto, de la esclavitud.

No tendrás otros dioses rivales míos.

No te harás una imagen, figura alguna de lo que hay arriba en el cielo, abajo en la tierra o en el agua bajo la tierra. No te prostrarás ante ellos, ni les darás culto; porque yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso: castigo la culpa de los padres en los hijos, nietos y bisnietos cuando me aborrecen, pero actúo con lealtad por mil generaciones cuando me aman y guardan mis preceptos. No pronunciarás el Nombre del Señor, tu Dios, en falso, porque el Señor no dejará impune a quien pronuncie su Nombre en falso.

Fíjate en el sábado para santificarlo. Durante seis días trabaja y haz tus tareas, pero el día séptimo es un día de descanso, dedicado al Señor, tu Dios: no harás trabajo alguno, ni tú, ni tu hijo, ni tu hija, ni tu esclavo, ni tu esclava, ni tu ganado, ni el inmigrante que viva en tus ciudades, porque en seis días hizo el Señor el cielo, la tierra y el mar y lo que hay en ellos, y el séptimo descansó; por eso el Señor bendijo el sábado y lo santificó.

Honra a tu padre y a tu madre; así prolongarás tu vida en la tierra que el Señor, tu Dios, te va a dar.

No matarás.

No cometerás adulterio.

No robarás.

No darás falso testimonio contra tu prójimo.

No codiciarás los bienes de tu prójimo; no codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su esclavo, ni su esclava, ni su buey, ni su asno, ni nada que sea de él.

ÉXODO 20, 2-17

Estoy viviendo en pecado, y voy a ir al infierno a causa de ello.

MARTIN SCORSESE

Prólogo

MI NOMBRE ES LEGIÓN: LAS MIRADAS DE UN ASMÁTICO DEL BAJO MANHATTAN por José Luis Sánchez Noriega

Como en este libro el texto sagrado del catolicismo es un trasfondo que explica la personalidad y obra de Martin Scorsese no está de más apelar a la respuesta que, según los evangelios, dan los diablos que alberga un endemoniado junto al mar de Galilea cuando Jesús le pregunta cómo se llama y responde «Mi nombre es Legión». Si se me permite la metáfora, Martin Scorsese también es Legión, porque en él hay muchos modos de ser cinéfilo y cinéfago, coleccionista y mecenas y, sobre todo, cineasta, en los distintos oficios de director, productor, guionista, actor o montador, con argumentos muy diversos, a pesar de la etiqueta que se le encorseta como director de historias urbanas presididas por la violencia como *Taxi Driver*, *Uno de los nuestros* y *Casino*.

Vuelva la lectora o el lector a la portada de este libro y observe con atención el acertado retrato de un tipo de cejas pobladas que cubren una mirada entre curiosa y displicente. Podría ser el gesto de quien gira su rostro sorprendido por un ruido o una presencia inesperada. Pero también el de quien adopta la pose de uno de sus mafiosos de ficción con la finalidad de amedrentar, de que su mirada induzca inseguridad y hasta miedo en el otro. Aunque, conocido el sujeto, descubrimos fácilmente que se trata de una máscara, la que tuvo que adoptar siendo un niño asmático que no podía echar a correr para evitar a los matones del barrio. La dualidad del gesto de esta foto refleja la alternativa que el propio Scorsese veía para los chicos de Little Italy: o gánster o sacerdote.

Esa dualidad se ha plasmado en su carrera, donde, como recuerda Rubén de la Prida en este libro, Scorsese se ha preguntado desde siempre «¿Cómo se sobrevive a la lucha constante entre la expresión personal y los imperativos comerciales? ¿Qué precio debes pagar para trabajar en Hollywood? ¿Acabas por tener doble personalidad? ¿Ruedas una para ellos y una para ti?». Entrevistado a propósito de su documental *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (1995), Marty hace un diagnóstico de una parte de la actual cinematografía en que «la acción, el ruido, los efectos sonoros han reemplazado progresivamente a la emoción y la pasión»¹ y lamenta lo difícil que es hacer películas personales, relegadas a un cine independiente con medios limitados y mal distribuido. Hay que reconocer que, en ese marco, a Scorsese le ha ido muy bien porque ha sido capaz de que las *majors* de Hollywood le produjesen proyectos difíciles en los que puso mucho empeño (*La última tentación de Cristo*, *La edad de la inocencia*, *Silencio*) al tiempo que llevaba a su terreno los encargos (*El color del dinero*, *Infiltrados*) o, al menos, buscaba ir más allá del cine de género y de estrellato que alimenta la maquinaria de las grandes productoras (*El aviador*, *Shutter Island*).

Modelo de cineasta superviviente, no se instala en la costa Oeste ni participa del mundillo autárquico de Hollywood donde la connivencia de agencias de representantes y productoras deja poco margen para lo que puede ser un «cine de autor», dicho en voz baja tratándose de EE.UU. Confiesa que tuvo una estancia «muy desagradable» de nueve meses en Los Ángeles por «las diferencias entre Nueva York y California, que son muy difíciles de superar, especialmente si eres un neoyorkino recalcitrante»².

Bien entendido que Scorsese se aparta radicalmente de un cine marginal o experimental restringido a circuitos culturales, aspira a los grandes públicos porque se nutre desde la infancia de una cultura cinéfila tan insaciable como ilimitada, que incluye los wésterns de John Wayne, la comedia británica (Powell y Pressburger), el neorealismo italiano y los grandes cineastas europeos (Bergman, Rossellini, Fellini, Bresson) o norteamericanos (Ford, Hawks, Vidor, Walsh), directores emergentes de los Nuevos Cines (Resnais, Godard, Truffaut, Cassavetes), artesanos con estilo propio (Sam Fuller, Jacques Tourneur, Phil Karlson) y sus contemporáneos del Nuevo Hollywood (Steven Spielberg, Francis F. Coppola, George Lucas, Brian de Palma, John Millius, Michael Cimino, Peter Bogdanovich...) con quienes comparte preocupaciones

generacionales y reivindicaciones para un cine más creativo, aunque se trate de un grupo muy heterogéneo donde caben estilos y sensibilidades antitéticas.

Creo que esta condición de superviviente se explica por elementos de la personalidad como la inteligencia y capacidad de trabajo, y otros biográfico-culturales, como las raíces en un barrio de «malas calles», donde el catolicismo es una poderosa cohesión para la comunidad italoamericana, y como la cinefilia, cultivada desde pequeño por un niño asmático a quien su padre llevaba al cine con asiduidad. Bastan las escenas inicial y final de su primer largometraje, *Who's That Knocking at My Door?* (1967), para comprobar el peso de la identidad italoamericana vertebrada, en gran medida, por el catolicismo: en los planos iniciales, la «mamma» trabaja la masa de harina para alimentar a la familia, en la última secuencia, el protagonista, torturado por el sentido de pecado, va a confesarse a una iglesia donde las imágenes de dolor (crucificado, cristo yacente, dolorosa y *pietà*) parecen confortarlo a la vez que juzgarlo. La casa de la familia y la iglesia del barrio devienen espacios metonímicos que explican esas vidas en sus diferentes dimensiones, desde los lazos afectivos y sus lealtades insobornables a la religiosidad emocional de código moral contradictorio con el contexto urbano.

O GÁNSTER O SACERDOTE

Las calles del entorno de Elisabeth Street, donde crece Scorsese en el bajo Manhattan, son lugares de disputa territorial por parte de minorías (italianos, judíos, chinos, irlandeses) en proceso de integración en la sociedad norteamericana. El futuro cineasta pertenece a la tercera generación que no habla, aunque entiende, el italiano de sus padres y carece de cualquier nostalgia hacia la Sicilia de la que salieron sus abuelos. Cada manzana del barrio forma una pequeña comunidad, a veces con el mismo origen de una comarca napolitana o calabresa, donde los lazos familiares o de vecindad generaban alianzas y negocios comunes, frecuentemente en disputa con otros grupos emigrantes. La experiencia de niño y adolescente de Scorsese es la del miedo por la violencia y la degradación de las calles donde la prostitución, el alcoholismo o la delincuencia provocan amenazas y peleas de las que hay que huir si no se tiene fuerza para hacerles frente: el futuro director, bajito y asmático,

como no podía correr «en lugar de escapar, yo miraba. Es en esa época cuando he aprendido a ver»³. Esa mirada configura su memoria personal y quiere ser fiel a ella en todo momento. Cuando rueda *Uno de los nuestros* —que él mismo percibe como una denuncia de la mística del gansterismo y una respuesta a la visión romántica de *El Padrino*— subraya a todos los colaboradores la necesidad de anclar en la realidad la historia real de la carrera mafiosa del joven italoirlandés que acabó como confidente del FBI: «Durante toda la película, no hacía más que decirle a la gente: “No tiene sentido hacer otra película de gánsteres, salvo que esté lo más cerca posible de cierta clase de realidad, del espíritu de un documental”»⁴. La necesidad de contar historias de mafiosos se debe al liderazgo que, desde niño, vio en ellos: la gente más respetada no eran los trabajadores, sino los jefes de banda⁵.

En relación con el cine precedente, en Scorsese hay un subrayado de la violencia en los retratos urbanos, debido probablemente a la evolución de la criminalidad con el protagonismo del narcotráfico frente a los «negocios» tradicionales de la extorsión, prostitución, juego o robos, y la creación de redes corruptas en la política, policía, judicatura o sindicatos. Pero la violencia física y psicológica no es únicamente una herramienta del crimen organizado; sobre todo es la reacción de seres dolidos, con baja autoestima, con conductas autopunitivas y hasta masoquistas, es la pulsión irreprimible e irracional de hombres primarios, la respuesta de tipos que ansían el poder y tratan de humillar a otros para ratificarse como jefes, un mecanismo de comunicación en una sociedad donde prima la fuerza o el dinero, como se amplía en el quinto capítulo del libro. En otros casos, la violencia padecida (*La última tentación de Cristo*) posee una dimensión redentora del pecado según la mística bíblica; incluso hay una violencia latente, fuertemente reprimida por las convenciones sociales y la ocultación de los sentimientos en el protagonista de *La edad de la inocencia*.

El marco urbano muy preciso de esa violencia, frecuentemente gratuita, es Nueva York, según explica Rubén de la Prida en el segundo capítulo. Como señala Pauline Kael en su comentario de *Taxi Driver*: «Su Nueva York encaja en la gran ciudad de las películas de cine negro que alimentaron su imaginación, pero en un estado de descomposición más avanzado. Este Nueva York es un enemigo voluptuoso. Los vapores de las calles se hacen fantasmagóricos [...] los cines porno se convierten en cámaras funerarias; el atasco de la circulación es macabro»⁶. Ese territorio disputado de Little Italy y del conjunto de la ciudad de Nueva

York tiene tal entidad en las películas que, cuando la filmografía no aparece configurada por los personajes, diálogos o conductas desde el realismo documental de la memoria del cineasta (décadas de los 50 a los 90: *Who's That Knocking at My Door?*; *Malas calles*; *Taxi Driver*; *Toro salvaje*; *Jo, ¡qué noche!*; *Uno de los nuestros*; *Al límite*), es imaginada en un pasado histórico revestido de epopeya (*Gangs of New York*), estilizado hasta un intimismo con valor universal (*La edad de la inocencia*) o inventado en el plató desde el imaginario cinematográfico (*New York, New York*). En el grueso de la filmografía se trata de una ciudad real, con la cámara en las aceras y las alcantarillas, próxima a la gente, que evita los planos generales con el mistificado *skyline* de los rascacielos. A Scorsese le interesa su comunidad de italoamericanos de clase trabajadora, marginada de todo poder, reservado a los *wasp*, que solo sale de su territorio convertido en *ghetto* gracias al éxito en el espectáculo (deporte, música o canción, cine) o a la fuerza de las familias mafiosas, que logran imponer una sociedad alternativa con códigos y normas férreos sobre los que descansa un «crimen organizado» que también garantiza el bienestar económico y social de sus miembros. En fin, para Scorsese la «adhesión / obsesión por su ciudad surge de un conjunto de recuerdos nacidos de sus vivencias infantiles, donde la ciudad es mucho más que un marco vital, para convertirse también en un ente moral y el lugar de condensación de una historia familiar que fácilmente podríamos entender como una escena primigenia para buena parte de su vida», como señala con acierto Monterde⁷. El medimetraje documental dedicado a sus padres *Italiana-american* (1974), rodado en el salón de la casa familiar, testimonia esas raíces culturales arraigadas en el entorno más próximo, según explica Rubén de la Prida en el capítulo cuarto.

Como un líquido amniótico que nutre y permite el crecimiento del feto, el catolicismo es determinante en la configuración de la comunidad italoamericana que otorga a sus miembros un sentido de pertenencia con el espacio de las iglesias y los rituales de misa dominical o procesiones con fervores y santos procedentes de la religiosidad rural del sur italiano. Educado por monjas irlandesas, primero, y en un liceo católico del Bronx, después, Scorsese tuvo la vocación de sacerdote y estuvo un año en el seminario, pero ello no parecía compatible con su interés por el pujante *rock'n'roll*, su despertar sexual y la emergencia de la cultura contestataria de finales de los sesenta. Cuando se plantea ir a la universidad intenta ingresar en un centro de jesuitas, pero no tiene notas suficientes y opta por la pública New York University.

El peso de la cultura, la espiritualidad y la moral católica en el director tiene efectos de por vida. Se ha subrayado que en varios personajes de sus películas se repite el ciclo *culpa o pecado-sufrimiento-castigo o expiación-arrepentimiento-redención* propio de la mística judeocristiana. Aunque su vinculación a la iglesia y su práctica religiosa dura únicamente hasta sus veintitantos años, al igual que sucede con otros cineastas (Buñuel, Hitchcock, Almodóvar) las preguntas por el más allá, la figura de Cristo, los rituales o ciertos preceptos morales emergen en sus películas cuando menos se espera. Ya dejó dicho José Luis Aranguren que en las sociedades con hegemonía católica «todos somos cristianos, aunque sea bajo la forma de haberlo sido». No obstante, Coursodon y Tavernier rebajan la importancia del referente católico en el cine de Scorsese —hablan del «carácter ornamental y superficial del material religioso en la obra de Scorsese»⁸, lo que se puede aplicar a las figuras de crucificados que aparecen en *Who's That Knocking at My Door?*, *El tren de Bertha*, *Infiltrados* y, por supuesto, *La última tentación de Cristo*, como señala De la Prida— al considerar que la influencia de la educación católica «se limita a una batería de prohibiciones cuya infracción acarrea el estado de pecado y la amenaza de condena eterna» y que en las películas la religión es un medio de alienación para los personajes, encerrados en su propio universo. Pero ese subrayado del prohibicionismo también está en los citados Buñuel y Almodóvar, aunque más centrado en la moral sexual, como corresponde al catolicismo hispano. En todo caso, también hay que tener en cuenta películas de búsqueda de la fe como *La última tentación de Cristo*, *Silencio* o la exploración en el budismo, *Kundun*.

CINÉFAGO, CINÉFILO, CINEASTA

Tras el contexto familiar en el entorno de la comunidad italoamericana y la impronta de la cultura católica, el tercer elemento decisivo en la personalidad de Martin Scorsese que ayuda a profundizar en sus películas es el cinematógrafo en la diversidad de las vinculaciones del cineasta con espacios, figuras, temas, estilos, géneros, mitologías, etc. hasta el punto de trabajar en casi todas las profesiones creativas del cine. Su padre le llevaba con frecuencia al cine y desde sus 6 añitos en casa veían ritualmente, todos los viernes, películas italianas subtituladas en un televisor de 16". Podríamos decir que, desde niño, ha crecido

y configurado su personalidad a través de un universo cinematográfico que deviene el cristal con el que mira la realidad; el cine es una herramienta poderosa en la que cultiva sus sueños, modula y comprende sus sentimientos, profundiza en el conocimiento de la condición humana y, en definitiva, es una forma de construir su individualidad y situarla en el mundo: a lo largo del tiempo ha reiterado confesiones del tipo «Mi realidad y la del cine son intercambiables. Ellas se funden», «Adoro el cine, el cine es mi vida» o «Moriré detrás de una cámara». Si subrayamos esta dimensión es porque el lector no debe identificar cineasta con cinéfilo o cinéfilo.

La pasión por el cine le lleva a elaborar dos extensos documentales sobre el cine norteamericano y el italiano donde se plasma el conocimiento muy preciso, casi escena por escena, de decenas de películas. El centenario del Séptimo Arte es la ocasión de las casi cuatro horas de *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* que revela intereses muy dispares, desde el *péplum* de *Los diez mandamientos*, el celebrado *wéstern* *Duelo al sol* —que ve a los 7 años— o el modelo de cine de productor por excelencia *Lo que el viento se llevó* hasta policíacos de serie B en una aproximación carente de jerarquías ni géneros porque se basa en su cinefilia desde niño y las emociones experimentadas con el cine en sus años de aprendizaje, por ello su viaje por el cine norteamericano se detiene en los 60.

Poco más tarde, desde una perspectiva más personal, en *Mi viaje a Italia* (1999) hace un repaso exhaustivo del neorrealismo, comentando con detalle amplios fragmentos de películas que le emocionan por su autenticidad y por los modos de ser y estar de personajes semejantes a su propia familia. A estas dos grandes obras hay que añadir el mediodmetraje *A Letter to Elia* (2010) donde homenajea al director de origen griego Elia Kazan al tiempo que evoca los escenarios neoyorkinos de la infancia de Scorsese; y el testimonio personal de admiración y amistad hacia Michael Powell recogido en *Made in England: The Films of Powell and Pressburger* (David Hinton, 2024).

Coleccionista de miles de películas en todos los formatos y de materiales de producción de sus propias obras que cede a distintas instituciones —George Eastman House, Cinemateca de Milán, MoMA neoyorkino— para ser catalogados y conservados, aunque se reserva la propiedad del material. A finales de los setenta lanza una campaña para que Kodak fabrique una película de mayor resistencia, dado que el negativo Eastman sustitutorio del Technicolor desde los años 50, se

deterioraba con facilidad. Para ello aprovechó el lanzamiento de *Toro salvaje* dejando que su opción por el blanco y negro se interpretara como una protesta contra el fabricante de película. Participa junto a directores como Woody Allen, Robert Altman, Francis F. Coppola o Clint Eastwood en la creación en 1990 de la Film Foundation dedicada a la restauración de películas y la difusión de clásicos en su calidad original.

Más allá del cameo al modo de Hitchcock, que constituye una suerte de firma autoral, el cineasta italoamericano participa con papeles breves en películas propias y ajenas por el puro placer de situarse en todos los lugares del cine, cuando no de subrayar la autoconciencia cinematográfica de la película. Ya en su primer largo *Who's That Knocking at My Door?* —en cuya secuencia inicial aparece su madre Catherine Scorsese, que luego participará en una docena de títulos— Scorsese tiene un pequeño papel como miembro de una pandilla rival del protagonista J.R., hará de cliente del burdel en *El tren de Bertha*, es el entrevistador en *Italianamerican* y *El último vals*, el matón de *Malas calles* que dispara desde un coche contra De Niro, cliente de cafetería en *Alicia ya no vive aquí*, el usuario del taxi que planea acabar con su esposa en *Taxi Driver*, pone su voz en segmentos de *Toro salvaje*, *Al límite*, *El lobo de Wall Street* y *El aviador*, es jugador de billar en *El color del dinero*, en *El rey de la comedia* hace de director de televisión y en *Gangs of New York* de un ricachón.

No por casualidad repite el rol de fotógrafo —quien mira, quien selecciona lo que queda impreso en el negativo, o sea, quien idea el mundo que merece ser recordado— en el corto *Life Lessons* de *Historias de Nueva York*, en *La edad de la inocencia* y en *La invención de Hugo*. Similar rol desempeña quien maneja el foco en la discoteca en *Jo, ¡qué noche!*, y por tanto selecciona el espacio que puede verse y conocerse. En *Los asesinos de la luna* su función de narrador en una radionovela que desvela la historia ocultada por la película que acabamos de ver sobre los Osage, conlleva la función de legitimar o no el propio relato fílmico y, en consecuencia, cuestionar el estatuto de narrador. Por el contrario, parece ocultarse deliberadamente y renuncia a toda presencia en la pantalla cuando se trata de películas de contenido religioso o espiritual en las que puede estar más implicado personalmente como *La última tentación de Cristo*, *Kundun* y *Silencio*.

Si sumamos participaciones en películas ajenas y pequeños trabajos de narrador en documentales o de voz en obras de animación se alcanza

la notable cifra de una cuarentena de películas. Uno de sus papeles más relevantes es el de Vincent van Gogh en el segmento de *Sueños* de Akira Kurosawa, papel que acepta con el fin de implicar al director japonés en la mencionada campaña para que Kodak fabricase un negativo de mayor duración, a fin de preservar el patrimonio cinematográfico.

Ha sido fiel a un equipo de actores, encabezado por Robert de Niro (10 títulos), quien probablemente haya rodado las mejores películas de su carrera de la mano de Scorsese, Harvey Keitel (7), Leonardo di Caprio (6) o Joe Pesci, que logra cierto tipo de personaje gracias a haber participado en solo cuatro repartos (*Toro salvaje*, *Uno de los nuestros*, *Casino*, *El irlandés*), pero interpretando un rol muy similar. Asimismo destaca su larga colaboración con la montadora Thelma Schoonmaker, el operador Michael Ballhaus, el músico Robbie Robertson o los guionistas Martin Mardik y, sobre todo, Paul Schrader.

SUPERAR EL CINE DE GÉNERO, APOSTAR POR EL DOCUMENTAL

Cualquiera que sea la valoración de los grandes títulos, hay que llamar la atención en esta filmografía sobre dos notas: su resistencia al cine de género y el peso del cine documental, frecuentemente relegado al olvido cuando se habla de Scorsese. El indicado empeño por hacer un cine con mirada propia, alejado de las producciones de estudio, se aprecia en el distanciamiento del «cine de género», probablemente porque Casavetes le disuade de ello, como señala Rubén de la Prida más adelante (cap. 5), además del interés por el cine europeo, tanto Coppola como él nunca hacen cine de género neto, a diferencia de George Lucas o Steven Spielberg.

Puede retratar la figura de un boxeador, pero *Toro salvaje* está lejos de ser una película de boxeo al uso y carece de la épica habitual, además de perfilarse como el «anti-Rocky», según se ha diagnosticado. Ya queda dicho que se aparta decididamente del glamur de los mafiosos de *El Padrino* en sus gánsteres más apegados a la realidad de las calles, aunque le dé la vuelta a las representaciones de la violencia para distanciarse con las hipérboles y los recovecos de la puesta en escena. Desde luego, con sus dudas y silencios, *La edad de la inocencia* está más cerca del ensayo y del filme existencialista que del melodrama de época al que remite su ropaje. El esquema de comedia —con la unidad de acción, espacio y tiempo de los clásicos— de *Jo, ¡qué noche!* se resquebraja ante

el retrato de la ciudad noctámbula y el destino del personaje, prisionero de su propia figura de papel maché; y se decanta por la parodia radical y amarga en *El rey de la comedia*. En fin, subvierte los guiones de los filmes de encargo o por compromiso con un estudio (*El cabo del miedo, Infiltrados, El aviador, Shutter Island...*) para adoptar otro punto de vista, insertar temas ajenos, contravenir esquemas narrativos o hacer más complejos e imprevisibles a los personajes.

La tensión documental es decisiva en la comprensión del cine de Scorsese desde su vinculación existencial a Little Italy, su admiración del neorrealismo italiano y el reto de la autenticidad de las películas: «Siempre he sentido que en algún momento lograría plasmar en un filme algo que resultara verdadero y tuviera tanta fuerza que pareciera que proviene de un documental —*esa es para mí realmente la búsqueda fundamental*»⁹. Al margen de videoclips, anuncios y piezas más breves y ocasionales, en la treintena de largometrajes suelen destacar los documentales musicales *El último vals*, concierto de despedida con invitados de The Band que Scorsese prepara con un *storyboard* cuidadoso y filma en 35 mm con siete cámaras, *No Direction Home: Bob Dylan, Shine a Light* sobre los Rolling Stones, el retrato musical y personal del exBeatle *George Harrison: Living in the Material World*, *Una noche con David Johansen*, sobre el cantante de los New York Dolls, además de participar en el montaje de la celebrada crónica de un concierto de referencia *Woodstock* (1970).

Pero otros largos documentales también son decisivos en esta filmografía como *Mean Streets*, *American Boy* en que retrata a su amigo Prince, buscavidas y ocasional actor en *Taxi Driver*, el protagonizado por la escritora Fran Lebowitz que lleva por título *Public Speaking*, además de los documentales de cine ya indicados.

Los buenos libros sobre un cineasta invitan, de inmediato, a revisar su obra: volver a ver las películas con una nueva mirada, más creativa y perspicaz, hábil para descubrir facetas más turbias en los personajes, giros inadvertidos en las historias o detalles inteligentes en la puesta en escena. Pero también esos libros de cine deben aspirar a esbozar la personalidad de ese director, sin la que no se explican sus películas. Esa personalidad artística está más allá de las obras singulares, siempre imperfectas o incompletas, por ello se suele decir que los grandes maestros

ruedan una y otra vez la misma película o escriben la misma novela: es la exigencia autocrítica y la fuerte compulsión por la búsqueda de una obra tan perfecta como novedosa. Esa personalidad artística y el universo que pone en pie se aprecian en el conjunto de las obras, en un recorrido transversal que selecciona temas, diálogos o secuencias que entrelazan una película con otra creando un flujo vital revelador del genio creador.

Muchos tenemos la convicción de que los grandes creadores están por encima de su obra —la carrera a medio hacer de Orson Welles que dejó obras maestras sin rodar— y hasta de su formato artístico: personas que han cultivado con tanta competencia el cine como la novela o, como sucede con Woody Allen, si llega a nacer un siglo antes hubiera sido tan buen dramaturgo como ahora cineasta. La personalidad o lo que se ha llamado el «genio creador» supone, por supuesto, destreza e ingenio en la elaboración de una obra, incluso un estilo particular o una impronta que, en los casos más llamativos, da lugar a un adjetivo que identifica ese estilo singular (berlanguiano, felliniano). Pero el armazón de la personalidad viene dado por la existencia de una visión del mundo, una comprensión singular de la realidad —cercana y lejana, del presente y de la historia, del nosotros y de los «otros»—, desde unos valores o convicciones adquiridos a través del tiempo y el conocimiento profundo de los conflictos y contradicciones en que vivimos los humanos. Ese ingenio sorprende y fascina a los espectadores, tanto por el reconocimiento del autor como por los destellos de inteligencia que apreciamos en la obra; pero el sustrato artístico va más allá porque nos plantea preguntas sutiles, abre nuestra mente a otras miradas, otorga nuevas facetas a los conflictos y, sobre todo, explora los recovecos del alma humana con la certeza de explicar(nos) y contribuir a situarnos mejor en el mundo. Es el sentido que tiene la confesión del cineasta en el documental *Scorsese on Scorsese* (TCM, Richard Schickel, 2004, min. 26) cuando plantea que el sentido último de sus películas son las preguntas «¿Qué es un hombre? ¿qué es un héroe? ¿El que hace el bien por la fuerza o alguien que es capaz de sentarse y conseguir que los demás razonen y solucionen las cosas hablando?, lo que resulta mucho más difícil». O como señala Gian Carlo Bertolina «el itinerario profesional de Scorsese es un camino —no lineal, sino rico en senderos intermedios— que se presenta como una búsqueda de la “conciencia de sí” en relación con una realidad histórica (los Estados Unidos desde los años cuarenta en adelante). Una búsqueda que conduce al descubri-

miento de las relaciones profundas entre los comportamientos humanos y los condicionantes ambientales»¹⁰.

Este libro de Rubén de la Prida contribuye a profundizar en el genio creador de Martin Scorsese y en las preguntas y exploraciones en la condición humana que se ha repetido a lo largo de toda su vida el niño asmático del bajo Manhattan.

José Luis Sánchez Noriega
Septiembre de 2024

INTRODUCCIÓN

(O, QUÉ NO ES ESTE LIBRO, QUÉ ESPERAR DE ÉL, Y CÓMO USARLO)

La idea de este libro se fraguó, como todas las cosas que valen la pena en la vida, sin buscarlo y sin venir a cuento; de manera completamente accidental. Derivó de una conversación telefónica, de más de una hora, entre dos absolutos desconocidos. Había llamado a Alianza Editorial por otro asunto, que no viene al caso y que fue despachado en apenas tres minutos; después de este intervalo, prosiguió un animado diálogo con quien sería el editor de esta obra sobre Wes Anderson, sobre la espeluznante y conmovedora *Gummo* (1997) de Harmony Korine, sobre Woody Allen y Tarantino y Nueva York y Johann Sebastian Bach. Poco después, teníamos un proyecto. Y unas semanas más tarde comenzaba la aventura de navegar por las aguas profundas y caudalosas del cine de un autor que me atraía poderosamente y que —iluso de mí— creía que conocía. El viaje podía haber acabado en el hastío o en la fascinación. Espero que el lector sepa reconocer el puerto al que arribé. Y ojalá le sirva para atracar en el mismo.

Decía Truffaut, por boca del director Ferrand —trasunto suyo interpretado por él mismo en *La noche americana* (La nuit américaine, 1973)— que «hacer una película es como conducir una diligencia en el Lejano Oeste. Al principio, esperas tener un viaje agradable... Pero muy pronto te preguntas si llegarás a tu destino». Pienso que podría decirse lo mismo de la tarea de escribir un libro, con la diferencia de que, en ese caso, uno es a la vez el cochero, el turista y el caballo. De repente,