



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
“Francisco García Salinas”



UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas

**LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR COMO PRINCIPAL CARACTERÍSTICA
AUTORAL EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE: ESTUDIO EN SEIS FILMES**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Presenta:

JUAN CARLOS MACÍAS BERUMEN

Directora de Tesis:

DRA. SONIA VIRAMONTES CABRERA

Zacatecas, Zac. septiembre de 2023

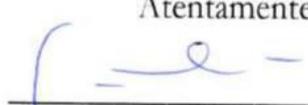
CARTA DE LIBERACIÓN DE TESIS

Ciudad de Zacatecas, a 30 de agosto de 2023.

A quien corresponda:

La que suscribe, Dra. Sonia Viramontes Cabrera, docente de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, asesora de la tesis denominada "LA PERSPECTIVA DEL NARRADOR COMO PRINCIPAL CARACTERÍSTICA AUTORAL EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE: ESTUDIO EN SEIS FILMES" del alumno JUAN CARLOS MACÍAS BERUMEN, hace constar que el mencionado trabajo de investigación se encuentra ya terminado, por lo que se puede ya comenzar con los trámites que conduzcan a la defensa de su tesis en examen de grado, ante el sínodo que al efecto se designe, y pueda así estar en posición de obtener el título que otorga este programa académico.

Atentamente,



Dra. Sonia Viramontes Cabrera
Docente del Programa Académico
de la MIHE.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas las personas que contribuyeron a la realización de esta tesis con su apoyo, guía o consejos. En primer lugar, tengo que agradecer a la Dra. Sonia Viramontes por apuntarme hacia el camino que marcó el inicio de esta tesis y por acompañarme durante todo el trayecto. Su experiencia y guía fueron cruciales para delimitar el campo de estudio, ordenar mis ideas y enfoque. Mi gratitud se extiende a las profesoras y profesores, que durante los dos años de duración de la maestría enriquecieron mi perspectiva de este y muchos otros temas con sus enseñanzas, conocimientos y habilidades, al Consejo Nacional de Humanidades Ciencia y Tecnología, sin cuyo apoyo este trabajo no se habría logrado en las condiciones que se hizo.

También agradezco profundamente a mis amigos, familiares y compañeros de clase que tomaron interés en mis escritos, me dieron su opinión y constantemente me motivaron a seguir adelante con la investigación. A cada uno de ellos le agradezco por ser una parte de vital importancia en este viaje académico.

Con aprecio, Juan Carlos Macías.

Dedicatoria

Imitando el modo en que Roger Ebert lo hizo en su obra *Scorsese by Ebert*, “dedico este libro a Marty, obviamente”.¹

¹ Ebert, Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pág. (v)

Contenido

Agradecimientos	iii
Dedicatoria	iv
Resumen y palabras clave	4
INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I:	8
La narratividad del discurso cinematográfico	8
1.1.- La narratología	8
1.2.- El cine como narración	11
1.3.- El narrador en el discurso cinematográfico	16
1.4.- La perspectiva del narrador	20
1.5.- La perspectiva del espectador y la trama	23
1.6.- El autor implícito y el cine de autor	27
CAPÍTULO II:	33
Martin Scorsese y su quehacer cinematográfico	33
2.1.- Los primeros filmes	33
2.2.- De <i>Taxi Driver</i> a <i>The King of Comedy</i>	38
2.3.- La década de 1990	46
2.4.- Esfuerzos por la preservación de la historia cinematográfica	49

CAPÍTULO III:	53
El cine de gangsters hacia finales del siglo XX	53
3.1.- El cine de gangsters y el género negro	53
3.2.- La acción narrada en Goodfellas	59
3.3.- La acción narrada en Casino	68
3.4.- Narradores y modos narrativos en Goodfellas y Casino	76
CAPÍTULO IV:	81
El drama histórico y la consolidación de la Gran Manzana	81
4.1.- Los límites de la realidad y la ficción en el cine histórico	81
4.2.- La acción narrada en The Age of Innocence	86
4.3.- La acción narrada en Gangs of New York	93
4.4.- Narradores y modos narrativos en The Age of Innocence y Gangs of New York	100
CAPÍTULO V:	105
El thriller policíaco en el siglo XXI	105
5.1.- El thriller de crimen y el thriller psicológico	105
5.2.- La acción narrada en The Departed	110
5.3.- La acción narrada en Shutter Island	116
5.4.- Narradores y modos narrativos en The Departed y Shutter Island	123
CONCLUSIONES	126
FILMOGRAFÍA	134

CYBERGRAFÍA	135
ANEXOS.....	136
Tabla de clasificación de narradores.....	136

Resumen y palabras clave

En este texto se analizan los narradores, modos narrativos, mundos y eventos narrados en seis cintas del director Martin Scorsese con la finalidad de comprobar que el verdadero núcleo y primordial característica autoral de las cintas que ha dirigido es la focalización interna. Para lograr constatar esta hipótesis, se han delimitado ocho modos en los que son narrados los largometrajes de ficción dirigidos por Scorsese, dichos modos se encuentran clasificados de acuerdo al modo discursivo predominante del narrador, el nivel de conocimiento que éste posee de la trama del filme y la intención que existe detrás de la narración. Todas estas características se analizan por separado en cada una de las películas seleccionadas.

Narratología, Estudios de cine, Nuevo Hollywood, Discurso cinematográfico.

Abstract and key words

This text focuses on the analysis of the narrators, narrative modes, narrated worlds and events in six films directed by Martin Scorsese, this in order to verify that the true core and essential authorial characteristic of the films the Italian American has directed is inner focalization. To confirm this hypothesis, eight modes in which fictional feature films directed by Scorsese are narrated have been defined. These modes are classified based on the predominant discursive mode of the narrator, the level of knowledge the narrator possesses about the film's plot, and the intention behind the narration. All these characteristics are analyzed separately in each one of the selected films.

Narratology, Film studies, New Hollywood, Cinematic discourse.

INTRODUCCIÓN

Debido a la disponibilidad de la información que existe en la actualidad, es fácil sentir que ya todo se ha dicho o se ha hecho, sin embargo, existen temas de investigación que siempre parecen haberse agotado y, aun así, año con año se escribe más al respecto, caso de ello es el de la obra magna de Cervantes que por casi medio milenio ha sido un tema de discusión fresco para investigadores de todas partes del mundo. El cine de Martin Scorsese pareciera ser uno de esos temas que se han discutido hasta agotarlos, mas no es así.

Scorsese es conocido más que ninguna otra cosa, por dirigir filmes del género negro que retratan un violento e impredecible mundo poblado por gangsters o estafadores de diferentes tipos. Estos estafadores van desde el anónimo joven que gana dinero apostando en el billar hasta el corredor de bolsa capaz de amasar una fortuna vendiendo acciones de bajo o nulo valor. Sin embargo, su carrera se extiende mucho más allá de eso, pues ha dirigido filmes del género documental, romántico, dramático, cómico, religioso, biográfico, etc.

El corpus de su obra es visto como una peculiar antología por críticos y la audiencia en general, debido a que sus filmes apelan a un público amplísimo que va desde el espectador casual que busca en el cine no más que una diversión que le permita olvidarse de su entorno por un par de horas, hasta el experimentado crítico de cine que busca ser impresionado o conmovido por una obra artística de la más alta calidad. Lo anterior ha convertido al italoamericano en un director sumamente popular y por tanto sumamente estudiado.

Entre los escritos que tratan el cine de Martin Scorsese podemos encontrar piezas como: *Scorsese on Scorsese*, *Martin Scorsese and the american dream* de Jim Cullen, *Art Rebels: Race, Class, and Gender in the Art of Miles Davis and Martin Scorsese* de Paul Lopes, *Scorsese by Ebert* de Roger Ebert, *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, de Robert Castillo, así como un incontable número de ensayos dedicados a filmes específicos. Por supuesto, de entre todos sus filmes existen aquellos que ocupan un lugar especial en la mente

de los académicos, entre estos resaltan *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980) y *Goodfellas* (1990).

Pese a que Scorsese goza de una nada desdeñable popularidad entre los críticos y estudiosos del cine, sus filmes se encuentran encasillados a ciertos tipos de análisis como: la psicología de los personajes, su rol en la sociedad, la fidelidad histórica de las representaciones, etc. Por otro lado, tenemos los estudios realizados sobre el estilo del director, los cuáles se limitan a estudiar los temas tratados en sus cintas, en especial los relacionados al sentimiento de culpa, el crimen organizado y la violencia ejercida dentro de las estructuras del mismo, no obstante, no son estas las características autorales primordiales que definen a Scorsese.

Es cierto que los temas mencionados, junto a otros más generales como la culpa, el poder y el dinero pueden ser encontrados en gran parte de la obra de Scorsese, tal como pueden ser encontrados en la de Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Oliver Stone, Quentin Tarantino y muchos otros. Además de ello, existen demasiadas películas consideradas excepciones en el corpus fílmico de Scorsese como para denominar a estos elementos las principales características autorales del director, entre estas “excepciones” se encuentran, en orden cronológico: *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *New York, New York*, *The King of Comedy*, *After Hours*, *The Last Temptation of Christ*, *Cape Fear*, *The Age of Innocence*, *Kundun*, *Bringing Out the Dead*, *The Aviator*, *Shutter Island*, *Hugo* y *Silence*. Dichos filmes componen más de la mitad de la obra del italoamericano y por definición, algo que no está presente en más del 50% de la obra de un artista no puede ser aquello que caracteriza y unifica la totalidad de la misma.

Por otro lado, se suele señalar al tipo de personaje presente en las cintas de Scorsese como aquello que vuelve identificable a una obra como parte de aquellas dirigidas por el autor italoamericano y así como sucede con los temas tratados en su obra, es cierto que existen características de los actantes que se repiten de filme a filme, mas no lo hacen con una insistencia tal como para llamarle de manera acertada el principal rasgo estilístico de la obra scorsesiana.

En este texto se propone como núcleo y primordial característica autoral del cine scorsesiano al narrador, en específico la focalización que este o estos, (en caso

de ser más de uno) hacen del relato que se cuenta en el filme. Un rasgo típico que se puede encontrar en los narradores presentes en las cintas de Scorsese es la limitada fiabilidad con que entregan al espectador su relato, en algunas ocasiones esto sucede porque el propio narrador quiere presentarse ante el narratario bajo una luz positiva (*It's Not Just You, Murray, Goodfellas, The Wolf of Wall Street*) o bien, porque su percepción de la realidad difiere de la de aquellos que le rodean y quizá de la del propio espectador (*Taxi Driver, The King of Comedy, Shutter Island*).

En este texto se identifican ocho modos en los que el narrador puede presentarse en todos los largometrajes de ficción dirigidos por Scorsese, dichos modos se encuentran ordenados de acuerdo al discurso predominante del narrador, al nivel de conocimiento que posee el mismo de la trama del filme y de la intención que existe detrás de la narración.²

Dentro de este texto se tratarán seis filmes, los cuales fueron seleccionados de acuerdo a su año de lanzamiento, género y el tipo de narrador contenido en ellos, dichos filmes son: *Goodfellas, Casino, The Age of Innocence, Gangs of New York, The Departed* y *Shutter Island*. Lo anterior, con el objetivo de cubrir el mayor número posible de narradores, géneros cinematográficos y momentos históricos de la carrera del italoamericano. Además, esta selección permite lanzar luz hacia una de las épocas menos estudiadas en la carrera del director de *Raging Bull* a la vez que se demuestra que no son primordialmente los temas y técnicas visuales que se encuentran en las piezas más reconocidas de Scorsese las que definen su estilo, sino los narradores que se encuentran por todo lo alto y ancho de su filmografía desde *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This* hasta *Killers of the flower moon*.

² Una tabla que hace explícitas estas categorías de narrador y provee ejemplos de cada tipo puede encontrarse al final de este documento, en el apartado que lleva por título "Anexos".

CAPÍTULO I:

La narratividad del discurso cinematográfico

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos.

-Roland Barthes

1.1.- La narratología

En ocasiones, el término narratología es utilizado para definir cualquier tipo de análisis que se realiza sobre una narración, sin importar que dicho análisis se centre o no en la estructura del relato o en alguno de los elementos que la componen. Para evitar caer en definiciones que pretenden limitar o abrir demasiado el alcance de la narratología, resulta pertinente establecer desde este momento que la narratología es “el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp sobre los populares cuentos rusos.”³ El objetivo primordial de la narratología es pues el de analizar al relato a partir de los elementos que le dan una estructura.

La narratología, dice Luz Aurora Pimentel, debe distinguirse de los estudios genéricos del relato, esto debido a que un estudio genérico se centra más en la identificación de temas concretos, así como motivos recurrentes en la literatura. La narratología por su parte permite penetrar a mayor profundidad dentro del relato, ya que se analizan todos los aspectos de la realidad narrativa sin importar la forma genérica que pudieran tener. Dicho esto, podemos afirmar que la narratología (o bien, teoría narrativa) es un análisis de tipo modal y no genérico que puede ser

³ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI editores, México, 1998, pág. 8.

aplicable a todo tipo de relato sin importar si este es una novela, un cuento popular, una epopeya, un baile, un poema narrativo, etc.

El amplio abanico de alcance del análisis narratológico se debe a que este puede aplicarse a toda “construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional.”⁴ Es decir, la narratología puede utilizarse de la misma forma para analizar una novela sthendaliana, una anécdota, la épica homérica, un filme contemporáneo o un drama shakespeariano, pues el relato, es en su núcleo un contrato de inteligibilidad. Esta inteligibilidad se logra a través de la unión de una serie de objetos que construyen el contenido narrativo y es proyectado en su totalidad en la forma de un universo diegético, siendo este “un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una ‘historia’.”⁵ Tal historia, está formada por una secuencia de eventos inscritos dentro de un universo espaciotemporal específico que puede ser o no diferente a aquel en que se encuentra el lector. El universo en que se encuentren los personajes del relato dependerá únicamente de sus reglas internas y estas pueden variar de las que existen fuera de tal universo, lo que dará cabida a eventos que sólo pueden ser posibles dentro de universos concretos.

Entonces, retomando los elementos mencionados (tiempo, espacio, objetos, personajes y reglas) es posible dividir el relato a través de aquello que lo compone para alcanzar un análisis que penetre más allá de las formas genéricas de éste, así como un entendimiento mayor ya sea de la historia (el mundo), del discurso (la narración), o cualquiera de sus componentes, por ejemplo, los personajes, el narrador o algún elemento característico de tal ficción. Antes de continuar definiendo o explicando cada una de estas partes, hay que mencionar también que no todas ellas son inherentes al relato, Scholes y Kellog puntualizan que únicamente hay dos rasgos definitivos para la existencia del arte narrativo, estos son la historia y el narrador.

⁴ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 10.

⁵ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998, pág. 11.

Existen teóricos que no están de acuerdo con lo dicho por Scholes y Kellog, Seymour Chatman, por ejemplo, dice que el narrador es opcional dentro de la narrativa y para justificar esto, utiliza ejemplos que extienden a lo transemiótico el concepto de texto narrativo tales como: “una postura en el ballet, una serie de tomas cinematográficas, un párrafo entero en una novela, o una sola palabra”⁶. Pues cada uno de ellos goza de la capacidad de narrar. En el caso de este estudio, hemos de considerar que el acto de narrar se da cuando existe una relación comunicativa entre el lector y el universo diegético construido.

La narración que se da tan solo por la comunicación entre el lector y el universo diegético no se produce únicamente en el séptimo arte, sino en todas las formas figurativas, como el ballet, la pintura, la escultura y por supuesto el teatro. En la pintura y escultura se da en especial en las series que pretenden contar episodios míticos o religiosos, ejemplo de ello son los objetos (pictóricos o escultóricos) que se suelen colocar dentro de las iglesias mostrando momentos de diferentes episodios evangélicos pertenecientes a la pasión de Jesús, la historia de Salomé y la decapitación de San Juan, entre otras.

Declarado lo anterior, queda definir cómo es y cómo se da la relación entre universo diegético y lector. Se debe tener en cuenta que el universo diegético es un mundo compuesto a través de la narración cuya característica principal es la acción humana, incluso cuando ésta no se da por humanos, tal acción debe encontrarse situada en un espacio y un tiempo específico, así como contener una dimensión de significación que le es inherente.

“Por ello, hemos de considerar ese mundo de acción no solo como un ‘hacer’ exterior y/o aislado, o como una ocurrencia singular, sino como parte de un entramado significativo de acción que incluye procesos interiores (sentimientos, pensamientos, estados de ánimo, proyecciones, motivaciones, etc.); incluyendo, por ende, las fases intelectuales de la acción, tales como la planeación, la previsión, el propósito, etc.- fases anteriores, pero indisolublemente ligadas a la acción efectiva. Por lo tanto, un mundo de acción humana necesariamente incluye su ‘pasión’.”⁷

⁶ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 13.

⁷ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 17.

Para que pueda darse la acción humana debe existir, como ya se dijo, una dimensión de significado, pero también una de espacio y una de tiempo igualmente importantes, pues la acción humana no puede concebirse sin el tiempo. “Por otra parte, el tiempo humano no se concibe divorciado del espacio tan sólo por el hecho de que, si los objetos pueden existir sin movimiento, el movimiento mismo, como noción elemental de la acción no se concibe sin objetos.”⁸ Aunque pareciera debido a las definiciones anteriores, que el relato y la narración son sinónimos, debe aclararse que existe una diferencia entre ellos. La diferencia principal radica en que un relato no “es” una historia, ni la representa, el relato solo cuenta una historia y transmite sus significaciones a través del lenguaje sin la necesidad de proyectar un universo diegético, mientras la narración sí lo es.

Dicho lo anterior, podemos dividir en dos partes el acto de narrar, estos son historia y discurso. La historia es una serie de acontecimientos interrelacionados de forma lógica y no necesariamente cronológica que encierra una trama, un tema, una finalidad, etc. Por su parte, el discurso remite, pero no se limita, a la materialidad del lenguaje y sus formas de organización, es por ello que el discurso se extiende a toda forma de transmisión narrativa, por ejemplo, como ya se decía más arriba, el ballet, el cine o la pintura, siempre y cuando éstas sean “formas de articulación de significados que dependen de encadenamientos materiales que van constituyéndose como segmentos de significación dentro de un sistema semiótico dado”.⁹

De todos los elementos que componen la narración, el presente estudio se centra en el mundo narrado con énfasis en la identidad y perspectiva de sus narradores, así como la relación que existe entre estos y los personajes. Para referir las particularidades de los tipos de narrador presentes en cada pieza, así como sus formas de enunciación, niveles narrativos y temporalidad, se utilizará como fuente principal el estudio de teoría narrativa de Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*.

1.2- El cine como narración

⁸ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 17.

⁹ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 20.

Toda narración, dice Seymour Chatman, se compone de dos partes: la historia y el discurso, la primera corresponde al 'qué' de la narración y la segunda corresponde al 'cómo'.¹⁰ En lo que corresponde a los discursos escritos, se puede diferenciar entre historias narradas e historias no narradas. Las primeras hacen referencia a aquellas en que las descripciones de la acción, escenario, tiempo, entre otros, llegan al lector a través de un intermediario que puede o no estar representado dentro del discurso, este es el narrador. Las historias no narradas son aquellas que no cuentan con una voz que proporciona detalles al lector y cuya trama depende exclusivamente de los diálogos que existen entre los personajes.

Debido a su composición, el séptimo arte es un discurso que posee cualidades narrativas excepcionales, por lo cual resulta complicado pensar en una historia que no esté narrada ya que la naturaleza misma del discurso supone que en adición a lo que se encuentra encuadrado por la cámara, existe un universo completo que se desarrolla fuera del cuadro que le es presentado al espectador. La cámara pues, toma el lugar de esa voz que en la literatura entrega al lector las minucias de la acción que se desenvuelve frente a sus ojos, aunque claro, no siempre lo hace a través del lenguaje articulado, sino que puede lograr dicho objetivo mediante cada uno de los componentes que lo integran.

El cine está formado por un conjunto de elementos auditivos y visuales que deben estar estructurados siguiendo unas normas establecidas para poder cumplir con el fin de comunicar. Los elementos auditivos son: la banda sonora, los sonidos de ambientación, la voz de los actantes y aquellos sonidos producidos mediante efectos especiales. Los elementos visuales son: la fotografía, la escenografía, el espacio, el ritmo, el movimiento, la iluminación, los efectos visuales, el tono y el color.

Para lograr la comunicación, los componentes anteriores deben unirse en diferentes niveles según les corresponda, de acuerdo con Teresa Olabuenaga, estos niveles son tres y equivalen a los de la estructura de la lengua. El primero de

¹⁰Cfr. Chatman, Seymour, *Historia y discurso*, España, Taurus, 1990.

ellos, nivel fonológico, es el que se percibe a través de los sentidos, el segundo está formado por “segmentos de realidad organizados desde el punto de vista formal que propone el montaje, fomentan la relación sintagmática, entendida como una unidad de significado”.¹¹ El tercer nivel corresponde a la relación sintáctica y esta es apreciable en el montaje, pues a pesar de que existe libertad absoluta respecto a este, debe haber cierta relación entre escenas para lograr un discurso inteligible.

En adición a los elementos auditivos y visuales, se deben tomar en cuenta aquellos que forman parte de la estructura interna del relato, por ejemplo, los diálogos enunciados por los personajes, las acciones de los mismos, sus intenciones, la trama, etc. Una vez que se llega al punto de la ejecución y la unión de las partes, el discurso cinematográfico es capaz de comunicar una serie de ideas a un lector implícito mediante el uso de un modo narrativo, así dicho discurso alcanza el status de relato y a partir de ello, es proclive a ser analizado narratológicamente.

“Ante la infinidad de relatos, — señala Barthes — la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción.”¹² Por ello es que pretender desarrollar una herramienta capaz de analizar al relato de acuerdo a su sustancia y no a su estructura supondría una serie casi infinita de complicaciones. Debido a lo anterior, la narratología se encarga de analizar toda clase de relatos sin preocuparse por su sustancia sino por “las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva.”¹³

¹¹ Olabuenaga, Teresa, *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*, México, Editorial Trillas, 1991, pág. 28.

¹² Barthes, Roland, Eco, Umberto, Todorov, Tzvetan, et al. *Análisis estructural del relato*, México, Coyoacán Ediciones, 1998, pág. 7-8.

¹³ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 8.

Por supuesto, la realización de un análisis narratológico de un filme puede resultar en especial complicada debido precisamente a la complejidad de su composición en la que convergen diferentes discursos. Pudiera parecer que el núcleo narrativo de una cinta se encuentra invariablemente en su guion y aunque eso puede ser cierto en ocasiones, no siempre es así. Del mismo modo, el analista podría plantear que es en la imagen donde reside el núcleo a partir del que se ordena la realidad en el filme, no obstante, esa afirmación sería falsa, lo cierto es que todos los elementos que conforman al filme contribuyen en mayor o menor medida a la estructura narrativa final del mismo y su importancia cambia de obra a obra.

Claro que no existe una jerarquización de los elementos del filme según sus cualidades narrativas, sino que de acuerdo con lo que decida cada realizador, un mismo elemento puede gozar de sustancial, considerable o poca importancia en diferentes cintas. Para ilustrar este punto, hay que pensar, por ejemplo, en el privilegiado lugar que ocupa la banda sonora, en la trilogía musical romántica de Jacques Demy, y la medida en que esta aporta sustancia a la dimensión narrativa de cada pieza.

Los tres filmes que conforman la trilogía mencionada no tienen relación alguna en el plano de los universos narrados, sólo se les considera una trilogía ya que todos cuentan con Jacques Demy como director, Catherine Deneuve como protagonista y Michel Legrand como compositor principal. En orden cronológico, estos filmes son: *Les parapluies de Cherbourg*, *Les demoiselles de Rochefort* y *Peau d'âne*. De las tres, la narración de *Les parapluies de Cherbourg* es la que depende en mayor medida de la banda sonora, pues el guion completo está compuesto por pequeñas melodías, lo que significa que de extraer la música en dicho filme la narración se vería afectada de manera desmedida, lo que no quiere decir que el arco de desarrollo de los personajes y el hilo de la narración se perdería por completo ya que aún se conservaría la dimensión narrativa de la imagen, que a pesar de no ser la principal fuerza conductora en esta cinta, conserva sus propiedades dentro del relato.

Por otro lado, la banda sonora y números musicales de *Les demoiselles de Rochefort* aportan más al plano estético que al narrativo, no obstante, la historia contenida en esta pieza obtiene también un considerable número de elementos de significación narrativa de la música que le acompaña, siendo los temas de introducción de personajes¹⁴ los ejemplos más notables. Por último, *Peau d'âne* cuenta con un reducido número de intromisiones musicales en comparación a *Les demoiselles de Rochefort* y hay que señalar que además de la cantidad, los momentos ocupados por estos números musicales, quizá con la excepción de la “canción para hornear” no son de una relevancia primordial para la historia o el discurso, sino que su principal función es la de establecer el tono de fantasía mágica que define a la cinta.

Así como sucede con la banda sonora en los ejemplos anteriores, hay filmes cuya narración depende en mayor medida de un uso particular de elementos como la fotografía, el espacio, o bien, la participación de un narrador. Como ejemplo de los dos primeros se pueden mencionar obras como *The Tree of Life*, *A Quiet Life*, *In The Mood for Love*, *Hero*, *Fallen Angels*, entre otras y sobre el tercer elemento mencionado, no hay ejemplos que pudieran funcionar mejor para este texto que aquellos filmes cuyo título se encuentra contenido en el índice del mismo escrito, no obstante, con la finalidad de evitar las repeticiones innecesarias en este escrito, las precisiones en torno al narrador y los filmes señalados, serán referidos en el apartado que sucede a este.

¹⁴ Tales temas incluyen “canción de gemelas”, “canción de Maxence”, “canción de Solange”, etc.

1.3.- El narrador en el discurso cinematográfico

Cuando se habla del narrador en el cine, se piensa casi exclusivamente en aquellos narradores que verbalmente comunican al espectador lo que sucede en los confines del universo diegético del filme ya sea dentro o fuera del encuadre. Según el *diccionario técnico Akal de cine* de Ira Konigsberg, el narrador en el cine es: “[una] voz que realiza la narración en una película, ya sea en una obra de ficción o de no ficción.”¹⁵ Y su función primordial es la de darle “una cierta cualidad novelística”¹⁶ a la película, así como transmitir el punto de vista del realizador del filme.

Resulta una omisión importante que en la definición de Konigsberg no se considere que la cámara tiene propiedades semejantes a las de un narrador y que de hecho es en derecho propio el único narrador esencial para el discurso cinematográfico. Para justificar esto, se ha de tener en cuenta el emparejamiento que entre el modo de comunicación del discurso articulado y el cinematográfico hace Teresa Olabuenaga y que fue mencionado en este escrito más arriba. Así pues, el encuadre equivale a la oración enunciada por el narrador en la novela, pues, así como sucede en la forma literaria donde el narrador no da cuenta de todo cuanto existe, la cámara no captura todo cuanto sucede, no por una limitación técnica sino por el bien de sus propios modos narrativos.

Claro es que no siempre habrá narradores verbales en el film y en muchas ocasiones la cámara (o el ojo humano detrás de ella) buscará alcanzar el mayor grado de objetividad que le sea posible. Lo anterior no significa que la cámara actúa como narrador sólo algunas veces, sino que sólo deja ver cuán subjetiva es su narración en algunas ocasiones, una de las más notables, reconocidas y que además resulta provechoso mencionar ahora, se da en *Taxi Driver*, cuando Travis le habla esperanzado a un teléfono vacío y la cámara se aleja y “camina” hacia la puerta de salida, como si mirarlo así le resultara demasiado doloroso.

¹⁵ Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal ediciones, 2004, pág. 350

¹⁶ Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal ediciones, 2004, pág. 350

Después de destacar lo anterior surgen una serie de dudas de importancia medular para un estudio como el presente, estas son: ¿Son las imágenes captadas por la cámara más cercanas al autor implícito o a un narrador¹⁷?, en caso de ser más cercanas a un narrador, ¿es la cámara el único narrador con la capacidad de fabricar una realidad diegética en el filme? Y por supuesto, ¿es la cámara un narrador que no miente? Para responder a la primera de estas preguntas, hay que considerar el concepto de “punto de vista” tal como se utiliza en el cine.

A pesar de que los ejemplos más notables del uso del “punto de vista” en el séptimo arte se dan cuando la cámara muestra exactamente lo que ve un personaje a través de la toma en P.O.V. o cuando un personaje señala con exactitud cuáles son sus pensamientos sobre un objeto o situación (tal como sucede en un considerable número de filmes dirigidos por Scorsese que van desde *What’s a nice girl like you doing in a place like This?* hasta *The Irishman*), no es este el único modo en que dicho recurso se puede utilizar. Michel Chion indica que “Se puede considerar que una historia cinematográfica está narrada desde el punto de vista de un personaje determinado, cuando este está presente como partícipe o testigo, en la mayor parte de las escenas que componen el film, y no se nos deja ver o saber mucho más (ni mucho menos tampoco) que a él”¹⁸

El principal problema (que es también la mayor utilidad) del punto de vista es que no siempre es claro para el espectador desde qué punto de vista se está narrando la acción, y por supuesto, si este se puede considerar como verdadero, falso o algo intermedio. La cámara no es el único elemento (o modo de narrar) que permite identificar el punto de vista desde el que se está contando la historia, pues en un considerable número de filmes hay personajes que además fungen como narradores que verbalmente expresan su pensamiento y conocimiento sobre la acción en pantalla, como puede verse en *Casino* y *Goodfellas* o bien, hay

¹⁷ El autor implícito representa en sentido estricto la visión que del autor de una obra pueda encontrarse en la obra misma, es decir, supone que ningún texto escrito, aun siendo este tan breve como un enunciado puede ser completamente objetivo debido a que alguien debió formularlo y este contará en mayor o menor medida con la visión que del mundo tiene su autor.

¹⁸ Chion, Michel, *Como se escribe un guion*, Madrid, Catedra, 2009 pág. 144

narradores que no se pueden identificar con personaje alguno y son los encargados de dotar de características narrativas a la acción, como sucede en *The Age of Innocence*.

Un narrador que no tiene una forma física dentro de la acción narrada ni tomó parte en ella no es necesariamente un narrador objetivo, no obstante, suele gozar de una mayor credibilidad en su discurso que un narrador personaje, en especial si dicho personaje es el protagonista del filme ya que la perspectiva del mismo siempre favorecerá su propia imagen en la narración. El que existan narradores subjetivos a los que no siempre se puede identificar como tales, es precisamente lo que da cabida a la realización de un estudio como este, cuyo objetivo principal es identificarlos y señalar cómo es que afectan la narración en que se encuentran incrustados.

Con lo anterior se resuelven parcialmente dos de las cuestiones planteadas, pero permanece intacta la que resulta quizá de mayor importancia, es decir: ¿es la cámara también un narrador y es su narración objetiva? La respuesta corta a este planteamiento sería: no, la cámara miente, y no existe método infalible para determinar que lo hace. En algunas ocasiones, esto es utilizado en favor del desarrollo de la ambigüedad narrativa del filme, caso notable es el de *Shutter Island*, que plantea al espectador la recurrente posibilidad de estar frente a un relato trucado para servir a las intenciones del ojo detrás de la cámara. No son pocos los espectadores que creen que en este filme se revela la verdad una vez que Teddy Daniels se acepta como uno de los pacientes, ya que esto en realidad sólo plantea una incógnita más, la de si efectivamente era un paciente de la isla o fue engañado para creerlo.

En otros casos, la cámara miente por omisión de información que sería vital para que el espectador conociera detalles importantes del entramado. Para ilustrar este punto, se pueden tomar un considerable número de ejemplos de la obra cinematográfica del maestro del suspense Alfred Hitchcock, como *Rebecca*, *To catch a thief* y por supuesto, *Vertigo*, aunque quizá el caso de mayor permanencia en la cultura popular sea el de *Psycho* en que se revela que la madre de Norman

quien aparentemente había cometido un asesinato frente a la cámara, en realidad murió años atrás.

La muerte de la madre de Norman y éste tomando su identidad, más que representar un giro en la trama que alterará la narración a partir este punto de anagnórisis, altera a los ojos del espectador todo lo que ya fue narrado y le permite concluir que la cámara-narrador presente en *Psycho* le ocultó información con la finalidad de dotar de características narrativas particulares a la historia que contaba. De no haber sido así, si la acción hubiese sido exactamente la misma, pero el encuadre presentado por la cámara fuera diferente, por ejemplo, si se alterara el contraste o la distancia de las tomas, el espectador sabría desde muy temprano en la narración que Norman era el asesino y no su madre.

Cada una de las perspectivas que pueden utilizarse para dotar a la narración en el discurso cinematográfico posee características que la hacen única y compatible o incompatible con usos específicos del resto de ellas. Cada perspectiva suele estar acompañada de un narrador (verbal o no) encargado de darle sentido (objetivo o subjetivo) a la narración. El nivel jerárquico de cada perspectiva al interior de la narración, así como su nivel de fiabilidad dependerá del uso que se dé en cada caso. Como ejemplo del resultado de la combinación de diferentes perspectivas se puede señalar el personaje-narrador subjetivo de *It's not just you Murray!* Aunado a la cámara-narrador objetivo del mismo filme que a partir de la disonancia del contenido de cada narración produce un efecto cómico que privilegia la información provista por la imagen.

Así pues, en ese ejemplo concreto, la cámara-narrador ocupa un nivel jerárquico más alto en lo que corresponde a la realidad narrada, este entrecruzamiento en la narración proveniente de más de una fuente se da en casi todos los filmes de Scorsese, con especial insistencia en aquellos producidos entre 1990 y 1995, es decir, las ya mencionadas *Goodfellas*, *The Age of Innocence* y *Casino*, filmes que cuentan con entre tres y cinco narradores, cada uno con aportaciones de disímil importancia para la narración total, las cuales nacen a partir de la perspectiva que cada uno tiene de la acción narrada.

1.4.- La perspectiva del narrador

El papel de narrador en el discurso cinematográfico puede ser desempeñado por un actante cuyo único rol en la historia sea el de narrar, del mismo modo, esta tarea puede ser llevada a cabo por uno o más de los personajes que aparecen en el filme. Debido a lo anterior y como ya se señaló en apartados anteriores, eso permite que las narraciones ante las que se encuentra el espectador no puedan considerarse objetivas. Tal como existen modos de categorizar a los narradores de acuerdo al conocimiento que tienen de la trama y la historia que se narra, a su rol en la acción o al efecto que pretende lograr en el narratorio¹⁹, existen categorías que permiten agrupar a los narradores según el punto desde el cual focalizan su relato.

Hay que señalar que Genette considera relevante el distinguir entre “punto de vista” y “focalización” ya que el primer concepto parece centrarse de manera exclusiva en la visión que se tiene de un objeto y no en la percepción global del mismo. También señala que la única figura capaz de focalizar el relato es el narrador²⁰, lo que significa que en los casos que el narrador es también un personaje, se debe realizar una distinción entre aquel que narra la historia y el que es mostrado en la misma, que serán diferentes unidades léxicas inscritas en un mismo discurso.

Para Genette existen tres modos en los que el relato puede ser focalizado por el narrador, estos son: la focalización interna, la focalización externa y la focalización cero. Es posible distinguir el primer modo de focalización de los otros dos ya que en este “el *foyer* del relato coincide con una mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural.”²¹ De los tres modos de focalización, la interna es la única que posee variaciones de la misma las cuales surgen del número y tipo de personajes focales que se encuentra en el relato.

¹⁹ Instancia discursiva hacia la cual el narrador dirige su discurso

²⁰ Cfr. Genette, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

²¹ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 99

Si un único personaje ostenta la totalidad del foco de la historia, tal como sucede en las dos entregas de *Blade Runner* y en *Taxi Driver*, recibe el nombre de focalización interna fija y es la más común de las tres variantes de este modo focal. En caso de que la focalización del relato sea compartida entre dos o más personajes (sin importar que uno de ellos goce de mayor prominencia que el resto en la narración), se llama focalización interna variable. Este tipo de focalización ha sido utilizado por Martin Scorsese en reiteradas ocasiones en sus filmes, entre ellos destacan *New York, New York*, *The Color of Money*, *The Departed*, *Gangs of New York*, pero sobre todo *Casino*, que posee dos narradores principales cuyo peso narrativo se encuentra casi perfectamente balanceado.

La tercera y última variante del modo de focalización interna es la focalización interna múltiple, que al igual que el modo anterior se caracteriza por la multiplicidad de consciencias que se combinan para formar el relato en que las mismas se inscriben. La principal diferencia entre la focalización interna variable y la interna múltiple reside en el grado de compatibilidad que pueden poseer los relatos de los diferentes narradores sin tomar en cuenta su nivel de fiabilidad. Esta diferencia se puede ilustrar mediante la comparación de dos filmes imprescindibles de Kurosawa, el primero de ellos, *Ikiru*, pareciera ser narrado desde la perspectiva de Kanji Watanabe, no obstante, hacia el final de la cinta el narratario recibe de diferentes narradores los pormenores de un mismo relato, lo que significa que la focalización es variable; si en lugar de eso, cada narrador contara lo mismo con algunas diferencias como sucede en *Rashomon*, el tipo de focalización sería interna múltiple.

En contraposición a la focalización interna y sus variantes, se encuentra la focalización externa. Los narradores que focalizan el relato de este modo se encuentran fuera de toda mente figural del discurso por ello no poseen el mismo conocimiento del narrador personaje, sin embargo, los superan en libertad, pues poseen la capacidad de narrar sin la necesidad de formar parte de la acción o conocerla en su totalidad como haría un narrador omnisciente. “En focalización externa, la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que

el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar.”²²

La focalización externa es de los tres modos propuestos por Genette la que más se adapta al modo de narrar de la cámara, pues, aunque esta está presente en cada escena y decide qué es lo que ve el espectador, no tiene acceso a la mente de los personajes, ni posee un conocimiento ilimitado del mundo diegético que presenta en su relato. A pesar de ello, sólo se puede considerar que un filme tiene una focalización externa cuando el relato de la cámara no se ve auxiliado por otros narradores que a través del lenguaje articulado configuren la realidad del filme que se narra.

En adición a las dos maneras de focalización ya señaladas existe una tercera llamada focalización cero, también conocida como no focalización, en esta “el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia.”²³ Esta focalización suele estar presente en películas que cuentan con la participación de un narrador omnisciente que no puede identificarse como un personaje, ejemplo de ello son cintas como *The Royal Tenenbaums* de Wes Anderson, *Amélie* de Jean-Pierre Jeunet y por supuesto, la ya mencionada *Age of Innocence* de Martin Scorsese.

Es necesario señalar que a pesar de que pueden llegar a coincidir por completo en algunos casos, existe una diferencia entre la perspectiva del relato y la focalización de este. Resulta más complicado establecer esa diferencia cuando se trata de cine que cuando se trata de literatura, esto debido a que en la literatura la voz que narra siempre permite ver desde donde lo hace (primera, segunda o tercera persona), además esto sucede de manera explícita y deja claros sus límites figurales desde muy temprano en la narración, en el caso del cine se complica ya que en ocasiones el focalizador del film dirige un limitado número de palabras al espectador y su entendimiento de la acción es presentada y entendida sólo a partir de su cercanía con la cámara.

²² Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 101

²³ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 98

1.5.- La perspectiva del espectador y la trama

La trama es entendida casi siempre como el conjunto de eventos que forman la línea de acción de una obra en orden cronológico, aunque no sea este el orden en que se presenten en la obra en cuestión. Este concepto ha evolucionado poco desde los días en que Aristóteles lo tocaba en su *Poética* y quizá el momento en que cobra mayor relevancia es durante el siglo XX con el surgimiento de la teoría narrativa conocida como narratología. Como ya se mencionó, existen casos en que un relato puede estar contado desde la perspectiva particular de un personaje o narrador no presente, es decir, la acción relatada obedecerá un principio de ordenación y selección que conviene a una unidad léxica de significación (como lo son los personajes y el narrador). Por esta razón es que se puede decir que la trama misma tiene una perspectiva (que puede ser, en caso de que haya un solo narrador, la misma que se trató en el apartado anterior).

Cuando existe más de un narrador, como se da en el ya mencionado modo de focalización interna múltiple, en la cual cabe la posibilidad de que un interlocutor corrija, reordene o redireccione la realidad narrada por otro de los interlocutores presentes en el relato. Para expresar con mayor precisión este concepto lo más apropiado es proveer un ejemplo con el que se pueda diferenciar del modo de focalización recién señalado. Como ya se dijo, en la icónica *Rashomon* de Kurosawa se presenta un amplio abanico de perspectivas pertenecientes a un grupo de personajes que se encuentran en el centro del foco de la acción narrada, sin embargo, todas estas narraciones se encuentran en sí mismas incrustadas en una meta-narración dentro del discurso, es decir, un solo narrador hace llegar al espectador la perspectiva de estos cuatro narradores, lo que significa que la objetividad contenida en cada una de las historias ha sido doblemente quebrada. Lo que significa que en este caso (aunque a simple vista no lo pareciera) la perspectiva de la trama y el narrador es exactamente la misma.

Para que se dé un caso en que la perspectiva del narrador o narradores no coincida por completo, se requiere que aquello que el narrador considera verdadero y entrega al narratario como tal sea negado por otro interlocutor (generalmente uno

que se ha construido como un narrador que ostenta un mayor grado de objetividad en su narración, que no necesariamente sucede así). Si se toma *Chinatown* de Roman Polanski como ejemplo, se tiene que el filme está narrado desde la perspectiva de J.J. “Jack” Gittes, interpretado por Jack Nicholson, detective a quien se le entregan nuevos fragmentos de “realidad narrativa” provenientes de diferentes mentes figurales en el discurso, notablemente de Evelyn Cross y Noah Cross. Así pues, el narrador miente al espectador sin tener la intención de hacerlo, pues su historia se compone de lo que éste considera verdadero, sin embargo, esa realidad se va modificando de acuerdo con la participación de diferentes interlocutores en la ordenación y selección de los elementos del relato.

En uno de los momentos clave de la trama, cuando Evelyn Cross revela a Jack Gittes lo que ella denomina “la verdad” después de haber pretendido hacer lo mismo en dos ocasiones anteriores, el espectador percibirá este como otro intento de formular una mentira que resulte conveniente al personaje para lograr su objetivo, así pues, se crea una separación de perspectivas contenidas en el mismo relato y con los mismo hechos, estas son: la perspectiva del narrador, la perspectiva de la trama y por supuesto la perspectiva del lector (que en este caso sería más apropiado llamar la perspectiva del espectador o narratario).

De este modo, la acción de un relato y su entendimiento de la misma puede ser modificada de acuerdo al nivel de veracidad que el espectador considera que encierran las palabras de cada uno de los interlocutores. Recuperando el ejemplo anterior, el espectador puede percibir que uno de los tres narradores es fiable y los otros no, que ninguno de ellos es fiable de manera intencionada o simplemente que ninguno de ellos ostenta un grado suficiente de conocimiento de la realidad narrada como para poder construir un universo diegético que no pueda ser cuestionado por el narratario.

Por otro lado, existen obras en que la perspectiva de la trama se construye precisamente sobre la ambigüedad que puede generarse en la perspectiva del espectador cuando no se establece una jerarquía clara en cuanto al nivel de veracidad ostentado por cada narrador o de acuerdo a su importancia dentro del relato narrado, uno de los casos más notables de esto es *Shutter Island*, pieza que

será examinada con mayor profundidad en el capítulo quinto del texto presente. En este caso, la cámara sigue desde el inicio de la cinta a Teddy Daniels y Chuck Aule, que serán los principales focalizadores de la acción de este relato junto al doctor John Cawley. Cada uno de ellos cuenta con una perspectiva que coincide sólo parcialmente con la de los otros dos personajes y nunca es establecido (como sucede en más de uno de los filmes de Scorsese) cuál de ellos se encuentra más cercano a brindar una narración que pueda considerarse al menos parcialmente objetiva.

Esto da cabida a que en el momento en que estas tres perspectivas son confrontadas una a la otra en el desenlace del filme, el espectador tenga la opción de seleccionar una de ellas como conductora y organizadora de la trama o bien, sortee los elementos que de cada una considera verdaderos. Así pues, la trama de un filme como *Shutter Island* podría ser resumida como: Dos agentes de policía llegan a una isla en donde se encuentran las instalaciones de una institución psiquiátrica con la finalidad de encontrar a un paciente fugitivo, y una vez ahí, descubren que dicha instalación está siendo utilizada para realizar experimentos sobre la percepción de la realidad en humanos. Experimentos de los cuales el agente Teddy Daniels se vuelve sujeto hacia el final del film.

Del mismo modo, la trama podría resumirse como: Dos psiquiatras dirigen una facultad en la que se trata de manera no ortodoxa a pacientes peligrosos con problemas de disociación de la realidad. Uno de ellos, Teddy Daniels es tratado a través de un montaje en el que se percibe a sí mismo como un agente de la ley que busca desentrañar el misterio que envuelve su estadía en dicha facultad, siendo este por supuesto, que él mismo es un paciente. Igualmente, el espectador puede optar por atribuir a la trama una perspectiva que cuente con fragmentos de cada una de las focalizaciones de que la dotan los narradores, sin embargo, no hay manera de determinar cuál de todas ellas puede ser considerada como “más válida”, lo cual puede producir un conflicto en la interpretación de la obra.

Este conflicto surge debido a que toda la acción narrada surge para el lector sólo a partir de la significación narrativa del que este las dote y no de la significación con la que cuentan en su propio universo diegético. Sobre esto, Luz Aurora Pimentel

señala: “La perspectiva del lector es, a un tiempo, producto de la convergencia, en un punto privilegiado que permite acceder a una mayor complejidad, de todas las perspectivas que organizan el relato, y el resultado de la interacción entre el mundo del relato y el del lector. De este encuentro y tensión entre dos mundos surge el cúmulo de significaciones narrativas que aun el relato más elemental es susceptible de producir.”²⁴

²⁴ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998 pág. 133

1.6.- El autor implícito y el cine de autor

Hasta ahora se ha hablado de cómo es que la visión que el narrador posee de la acción presente en un relato puede modificar la manera en que el narratario percibe dicho relato. Del mismo modo, se ha tocado el cómo los diferentes enunciadores de la narración pueden corregir según les parezca, el punto de vista de otros que se encuentran en un nivel semejante a ellos, pero aún hay otro punto de vista en la obra que puede modificar el cómo esta es percibida, esa es la perspectiva del autor. De acuerdo con lo propuesto por Luz Aurora Pimentel “la redescipción mediada de la realidad es un efecto de sentido que depende directamente de las formas de organización narrativas y descriptivas a las que el autor recurre para construir el mundo del relato y que se proponen como un equivalente de nuestra experiencia de la realidad.”²⁵

A diferencia del narrador y los personajes, la perspectiva que el autor tiene de la acción narrada en la obra no se proyecta dentro de la misma, sino que se deduce a partir del modo en que la obra es proyectada. A este fenómeno se le conoce como autor implícito ya que sugiere que todo aquello que se encuentra contenido en el texto refleja en mayor o menor medida la perspectiva que el autor de la obra tiene tanto del mundo en que él se encuentra como del mundo que crea a través del discurso de su elección, por tanto, este se encuentra implicado en la narración. Sobre ello, Wayne Booth señala: “debemos objetar a las manifestaciones fidedignas de cualquier personaje dramatizado, no solamente del autor hablando por sí mismo, porque el hecho de la narración, incluso la realizada por el narrador más altamente dramatizado, es en sí misma la presentación del autor de una prolongada perspectiva interna de un personaje.”²⁶

Así pues, toda narración por muy objetiva que pretenda ser, estará siempre proyectada desde la perspectiva del autor y el contenido será condicionado por la

²⁵ Pimentel, Luz Aurora, *Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología* en: *Acta poética* 27 número 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, pág. 248

²⁶ Booth, Wayne C., *La retórica de la ficción*, España, Bosch, 1978 pág. 17

misma. Al ser los personajes y narradores de una obra unidades léxicas de contenido no poseen una mente o consciencia más allá de lo figural, por lo cual el pensamiento de estos será, como señala Boothes el pensamiento que el autor atribuye a dichos personajes o narradores. Hay que señalar que lo anterior no significa que los personajes vean al mundo del mismo modo que el autor, sino que lo hacen a partir de los límites de consciencia del mismo. Para ejemplificar, se puede señalar que Miguel de Cervantes no se creía un caballero andante, pero el Quijote se comporta tal como Cervantes cree que un caballero andante lo haría. También hay que señalar que el autor posee conocimientos que el personaje no, pero para el personaje es imposible saber algo que el autor desconozca.

Esta relación que tiene el personaje con su autor es uno de los principales problemas al momento de buscar identificar la perspectiva del autor en la obra cinematográfica, pues por lo general hay más de un individuo involucrado en la creación de la misma. Por supuesto, el proponer que una de las cualidades del cine es la de poseer un autor plantea más de una dificultad, la primera de ellas es que la realización del discurso cinematográfico es una actividad colectiva y designar a uno de entre todos los individuos que participaron en la producción de una pieza cinematográfica como el autor de la misma parece casi injustificado, no obstante, se puede argumentar que hay partícipes de la creación que gozan de mayor relevancia e imprimen su carácter con mayor fuerza en la obra que el resto de ellos.

En la mayoría de los casos se designa como autor de una cinta al director, ya que es quien posee mayor autoridad y libertad al momento de la creación del filme. El autor, además de dotar al mundo narrado presente en la película de una orientación y una mediación a través de su perspectiva del mundo externo, puede imprimir de manera intencional un conjunto de rasgos específicos que permitan su identificación como autor de dicha obra. A este tipo de cine cuya sustancia muestra de manera tan clara a su realizador, se le conoce como “cine de autor”.

Los rasgos que definen el trabajo de un director pueden encontrarse contenidos en cualquiera de los elementos que componen el filme ya sea la fotografía, el montaje, la banda sonora, el tratamiento de temas específicos, etc. Dichos rasgos pueden estar bien disimulados en el discurso cinematográfico o

pueden ser tan evidentes que un solo cuadro de la película es capaz de revelar quién la dirigió, esto por supuesto se da principalmente en aquellos directores cuyas características autorales se encuentran en el plano de lo visual como es el caso de Wes Anderson o Tim Burton.

En el caso de Wes Anderson, la composición planimétrica es la piedra angular de su estilo visual, en este tipo de toma “La cámara se coloca perpendicular a una superficie trasera, generalmente una pared. Los personajes están incrustados en la toma como ropa en una cuerda. A veces están frente a nosotros, por lo que la imagen parece una rueda de reconocimiento policial. A veces, las figuras están de perfil, generalmente por el bien de la conversación, pero con la misma frecuencia hablan mirando hacia el frente. A veces, las tomas se capturan desde bastante cerca, en otras ocasiones, los personajes quedan eclipsados por el entorno. En cualquier caso, este tipo de encuadre evita alinearlos a lo largo de diagonales que



retroceden. Cuando hay un punto de fuga, tiende a estar en el centro. Si los personajes se posicionan en profundidad, tienden a ocupar filas paralelas.”²⁷ Tal como se muestra en las tomas siguientes.

²⁷ Bordwell, David, Shot-Consciousness En: David Bordwell’s website on cinema, 2007, disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/> “The camera stands perpendicular to a rear surface, usually a wall. The characters are strung across the frame like clothes on a line. Sometimes they’re facing us, so the image looks like people in a police lineup. Sometimes the figures are in profile, usually for the sake of conversation, but just as often they talk while facing



29 30

En adición a la composición de las tomas, existe una paleta de tonalidades específica (por lo regular tonos pastel) que sirve para otorgar características de

front. Sometimes the shots are taken from fairly close, at other times the characters are dwarfed by the surroundings. In either case, this sort of framing avoids lining them up along receding diagonals. When there is a vanishing point, it tends to be in the center. If the characters are set up in depth, they tend to occupy parallel rows.

²⁸ Anderson, *The French Dispatch*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2021

²⁹Anderson, Wes, *Isle of Dogs*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2018

³⁰Anderson, *The Grand Budapest Hotel*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2014

pertenencia a los personajes, como se puede ver más arriba. La segunda toma muestra a M. Gustave H. portando el uniforme morado que caracteriza a todos los empleados del Hotel Budapest, mientras que la tercera presenta a los colaboradores principales del periódico Liberty, Kansas Evening Sun vistiendo (de acuerdo a su cercanía con el periódico) tonalidades que se encuentran dentro del mismo rango que las paredes de las oficinas de la mencionada institución. La unión de estos dos elementos (entre otros) da una sensación de irrealidad que permea la acción

Por otro lado, la principal característica que define al cine de Tim Burton es la de los contrastes, ya sea que esta se encuentre en la conceptualización visual de los personajes encargados de poblar el mundo narrado o entre los colores vivos y brillantes que se encuentran en el primer plano sobre otros oscuros mostrados en el fondo. Además de ello, las estructuras arquitectónicas, la vestimenta, peinado y escenografía que caracterizan a los protagonistas y su entorno resaltan precisamente por el contraste que representan cuando se les compara con los personajes secundarios o bien a lo que el espectador podría esperar encontrar fuera de estos universos diegéticos. Sin embargo, lo que visualmente lo vuelve reconocible de manera inmediata es la estética gótica y desproporcionada de todos los elementos ya mencionados, lo que se demuestra con los fotogramas ulteriores.

31 32



33 34



³¹ Burton, Tim, *Beetlejuice*, Estados Unidos, Warner Bros, 1988

³²-----, *Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2007

³³ Burton, Tim, *Edward Scissorhands*, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990

³⁴ Burton, Tim, *Corpse Bride*, Estados Unidos, Warner Brothers, 2005.

Por supuesto, ni Wes Anderson ni Tim Burton son considerados como algunos de los mayores exponentes del cine de autor. Sin embargo, es debido a la naturaleza visual de los textos escritos, y a la complicación que plantea exponer de manera tan breve los elementos que definen el trabajo de un autor que los dos mencionados resultan más adecuados para ejemplificar el concepto que otros directores de mayor renombre y relevancia; por ejemplo, el suspense de Hitchcock, la exploración espiritual de Tarkovsky, las aproximaciones a la fe, la muerte y el deseo de Buñuel o las reflexiones del alma humana de Bergman.

CAPÍTULO II:

Martin Scorsese y su quehacer cinematográfico

"Movies touch our hearts, awaken our vision, and change the way we see things. They take us to other places. They open doors and minds. Movies are the memories of our lifetime. We need to keep them alive."

-Martin Scorsese

2.1.- Los primeros filmes

Cuando se piensa en 'los primeros filmes' de Scorsese, es común que lleguen a la mente *Mean Streets*, *Alice doesn't live here anymore* e incluso *Taxi Driver*, y aunque no es errado catalogarlas de esta manera, antes de ellas el director tuvo éxitos menores que le permitieron delimitar poco a poco en tema y forma lo que más tarde sería reconocido como su propio estilo. Scorsese dio sus primeros pasos hacia la silla de director al ingresar a la Universidad de Nueva York (NYU). Como relata Leighton Grist en *The Films of Martin Scorsese, 1963–77 Authorship and Context*, el director de *Taxi driver* tenía la intención de convertirse en sacerdote, pero fue expulsado del seminario por su bajo rendimiento y comportamiento rebelde, por lo cual comenzó a estudiar literatura, aunque cambió de opinión después de tomar un curso llamado 'The History of Motion Pictures, Radio and Television'³⁵.

Lo anterior convirtió a Martin Scorsese en miembro de la primera generación de cineastas norteamericanos que se formaron como directores en una universidad, dicha generación incluye también a George Lucas y Francis Ford Coppola, ambos graduados de universidades californianas y fundadores (en 1969) del American Zoetrope, casa productora responsable de obras como *THX 1138*, *Kagemusha*, *Mishima: A Life in Four Chapters*, las tres partes de *The Godfather*, entre otras.

³⁵ Historia de los largometrajes, la radio y la televisión.

Cabe mencionar que esta productora buscaba que Scorsese dirigiera la segunda parte de *The Godfather*, sin embargo, los ejecutivos de Paramount rechazaron la idea, ya que entonces Martin Scorsese sólo había dirigido tres cortometrajes y un largometraje.

El primero de esos tres cortos recibe el nombre de *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*, es una pieza de nueve minutos de extensión que además de ser dirigida, fue escrita por el mismo Scorsese en 1963. Es una de las pocas cintas con tintes cómicos que el italoamericano ha dirigido en más de sesenta años de carrera. A pesar de ser un filme temprano, *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* Contiene semejanzas temáticas con los trabajos más emblemáticos de Scorsese, como la búsqueda de la identidad, la fijación destructiva del protagonista de lograr un objetivo, y por supuesto, el elemento de mayor importancia para este estudio, la narración en voice-over llevada a cargo del protagonista.

Un año después de filmar su primer cortometraje, Scorsese escribe y dirige el corto titulado *It's Not Just You, Murray!*, el cual resulta de particular importancia ya que en éste, Scorsese toca por primera vez la figura del gangster americano de ascendencia italiana. Por supuesto, este acercamiento a la vida y el ambiente en que se desenvuelve el gangster está todavía muy lejos de ser el retratado en *Goodfellas* o *Casino*, sin embargo, las semejanzas entre estas dos piezas y las mencionadas anteriormente son imposibles de ignorar. Este corto comienza con una narración de su protagonista (Murray), un contrabandista de alcohol que cuenta la historia de su juventud al encontrarse en un punto avanzado de su vida. El espectador ve a Murray realizando el trabajo sucio que conlleva el contrabando, mientras que él relata lo bien que ha vivido y lo mucho que ha viajado, lo que remite a uno de los puntos clave de este estudio, pero que será tocado únicamente en los capítulos ulteriores al presente, es decir, la fiabilidad del narrador que cuenta su propia historia. Del mismo modo, Murray relata que debido a un malentendido sobre el cual no tuvo control, pasó un tiempo sin viajar demasiado y se mantuvo sin salir de Nueva York, se refiere a una redada que llevó a la desintegración de su operación y a su arresto, lo cual es mostrado por la cámara.

Después de lo anterior, Murray describe cómo conoció a su esposa, quien según sus palabras era como un ángel y llevaba un vestido blanco, al igual que sus zapatos, motivo que sería repetido en múltiples filmes de Scorsese, notablemente en *Taxi Driver* cuando Travis refiere al espectador cómo conoció a Betsy diciendo: “I first saw her at Palantine Campaign headquarters at 63rd and Broadway. She was wearing a white dress. She appeared like an angel, out of this filthy mess, she is alone. They... cannot... touch... her.”³⁶ Además de lo anterior, Leighton Grist señala que Murray, como otros personajes de Scorsese, se encuentra dividido por dos fuerzas antitéticas, encarnadas en su madre y su mejor amigo, estas son la moral del “mundo antiguo” y el crimen junto al materialismo.³⁷

Resulta conveniente señalar que una de las razones por las que se utilizó el voice-over en los cortos ya mencionados, fue que las herramientas con las que se contaba en la NYU para grabar audio simultáneo a la imagen no eran las mejores o más actuales. No obstante, Grist apunta que esto se debe más que nada a la influencia que Scorsese recibió de Truffaut, en especial de *Jules et Jim*. Del mismo modo, el voice-over es utilizado para señalar las discordancias entre el modo en que Murray quisiera presentar al espectador su vida y cómo su vida es en realidad.

Tres años después, habiéndose graduado de la NYU, Scorsese dirige un filme en que se critica el papel desempeñado por Estados Unidos en Vietnam, *The Big Shave*, este es el último proyecto llevado a cabo por el director antes de realizar su primer largometraje. *The Big Shave* es una pieza fílmica sin diálogos y de un solo personaje que simplemente es designado como Young man en los créditos. La acción presentada se limita a mostrar a un hombre joven, rubio y en buena forma física rasurando su rostro con tranquilidad, y mientras lo hace provoca cortes cada vez más largos y profundos en su cara y cuello hasta encontrarse completamente

³⁶ Scorsese, Martin, *Taxi driver*, Estados Unidos, Columbia pictures, 1976. 00:10:32 (La vi por primera vez en la oficina central de campaña de Palantine en la 63 y Broadway. Ella llevaba un vestido blanco. Se apareció como un ángel, en este inmundo desastre, ella está sola. Ellos... no pueden... tocarla...)

³⁷ Cfr. Grist, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963–77 Authorship and Context*, Londres, Macmillan Press LTD, 2000.

cubierto de sangre³⁸. Los filmes mencionados anteriormente permanecieron como obras con una limitada distribución física hasta el año 2020 en que la Criterion Collection, Inc., lanzó una compilación dedicada al director que incluía sus filmes tempranos junto a dos documentales.

Como ya se dijo, después de *The Big Shave*, Scorsese trabaja en su primer largometraje, *Who's That Knocking on my Door* junto a dos de sus antiguos compañeros estudiantes, Harvey Keitel y Thelma Schoonmaker, que son además dos de sus colaboradores más frecuentes. Esta cinta se estrenó en 1967, pero fue modificada más tarde para incluir escenas de sexo, como parte de un acuerdo que permitiría la distribución de la película como un filme de explotación³⁹. En esta se tratan algunos de los temas más comunes del cine de Scorsese, como la culpa, la soledad y la familia. Sobre ella, Roger Ebert escribió: "It is all there in the first film, almost all in the first twenty minutes: the themes and obsessions, the images and character types that would inspire Martin Scorsese for the whole of his career."⁴⁰

Después de *Who's that knocking on my door*, llegaron *Boxcar Bertha*, *Mean Streets* y *Alice Doesn't Live Here Anymore*, piezas que cimentaron el camino para la realización de la primera obra maestra de Martin Scorsese, *Mean Streets*. *Boxcar Bertha* es un filme de explotación dirigido por Scorsese en 1972 por encargo de Roger Corman, esta es una cinta en la que poco se puede encontrar del estilo que define al director del que aquí se habla. A pesar de que en apariencia se tocan algunos de los temas comunes de Scorsese (como el escape de la realidad del protagonista tras la muerte del padre, los apostadores y por supuesto, el mundo del crimen) no hay mucho que podamos llamar propio del director en esta película.

³⁸ La acción de ensuciar de sangre el propio rostro y cortarlo hasta el grado de volverse casi irreconocible es una metáfora del rol que desarrollaron los Estados Unidos en la Guerra de Vietnam.

³⁹ Se llama filme de explotación a un tipo de producción cinematográfica de bajo presupuesto que no tiene pretensiones artísticas o estéticas y presenta temas considerados tabú en el momento de su realización para atraer al mayor número posible de espectadores y poder obtener grandes ganancias con inversiones reducidas.

⁴⁰ Ebert, Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pág. 21 (Todo está ahí en la primera película, casi todo en los primeros veinte minutos: los temas y obsesiones, las imágenes y los tipos de personaje que inspirarían a Martin Scorsese durante toda su carrera.)

Martin Scorsese relata que al mostrar esta cinta a John Cassavetes, este le dijo: “Marty, you’ve just spent a whole year of your life making a piece of shit. It’s a good picture, but you’re better than the people who make this kind of movie. Don’t get hooked into the exploitation market, just try and do something different.”⁴¹

Mean Streets, marca un antes y después en la carrera de Scorsese pues es aquí que se da la primera de las 10 colaboraciones en largometrajes entre el director y Robert DeNiro. Además de lo anterior, este filme le ganó la admiración de numerosos productores de cine y directores (entre ellos el antes mencionado John Cassavetes). El fuerte aplauso de la crítica provocado por *Mean Streets* llevó al italoamericano a dirigir *Alice Doesn’t Live Here Anymore*, su primera cinta financiada por un estudio, que además fue un éxito de taquilla que logró recaudar, 21 millones de dólares a partir de un presupuesto de 1.8 millones. De acuerdo a Marc Raymond esto jugó un papel crucial para establecer la reputación de Scorsese como un director en el que los estudios podían confiar.

⁴¹ Raymond, Marc, “How Scorsese Became Scorsese: A Historiography of New Hollywood’s Most Prestigious Auteur”, Publicado en el libro: *A Companion to Martin Scorsese*, Wiley Blackwell, Nueva Jersey, 2015, pág. 22 (Marty, acabas de gastar un año entero de tu vida haciendo un pedazo de mierda. Es una buena película, pero tú eres mejor que las personas que hacen este tipo de películas. No te dejes enganchar por el mercado de explotación, sólo intenta algo diferente.)

2.2.- De *Taxi Driver* a *The King of Comedy*

Con una reputación naciente como un director de éxito crítico y comercial, Michael y Julia Phillips que años antes lo habían rechazado, se acercaron a Scorsese para encomendarle la dirección de un filme que sería realizado a partir de un guion escrito por Paul Schrader en 1972 y sobre el cual había expresado con anterioridad su interés, *Taxi Driver*. De entre todos los filmes dirigidos por Scorsese en las décadas de 1960 y 1970, es este el que ocupa el lugar de mayor privilegio ante la crítica y los espectadores desde el momento de su aparición. Esta cinta recibió cuatro nominaciones a los premios de la academia, entre ellos la primera nominación a mejor película para un filme dirigido por Scorsese, después de esta, ocho más de sus filmes han sido nominados en esa categoría, estos son: *Raging Bull*, *Goodfellas*, *Gangs of New York*, *The Aviator*, *The departed*, *Hugo*, *The Wolf of Wall Street*, y *The Irishman*.

Además del éxito crítico y comercial del filme, *Taxi Driver* se convirtió casi de inmediato en un hito cultural y un filme de culto, lo cual ha dado espacio a la aparición de un considerable cuerpo de estudios académicos en torno al simbolismo contenido en el filme, sus personajes y los temas tratados. Como señala Leighton Grist *Taxi Driver* es probablemente la película más discutida de Martin Scorsese y los análisis que se han realizado sobre esta van desde la exploración del rol de conceptos particulares como la culpa o la soledad en el filme hasta el análisis del guion como un texto incoherente.⁴²

Taxi Driver relata la historia de un veterano de Vietnam de 26 años que desea hacer algo con el tiempo libre que le da su incapacidad de conciliar el sueño por las noches, por ello busca un empleo como taxista, el nombre de este personaje es Travis Bickle. A lo largo de la cinta, el espectador es enfrentado a una serie de eventos que funcionan como opuestos complementarios para cimentar la contradicción que existe al interior de Travis y guía sus acciones que en apariencia carecen de un objetivo. Entre estos eventos resaltan los encuentros que tiene Travis

⁴² Cfr. Grist, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963–77 Authorship and Context*, Londres, Macmillan Press LTD, 2000.

con dos personajes femeninos que actúan como catalizadores de las acciones del taxista, estos son Iris y Betsy.

Travis, al igual que muchos personajes en los filmes de Scorsese, se encuentra dividido por dos fuerzas “En un balance tan precario que la armonía podría ser destruida por un susurro”⁴³. Sin embargo, los polos de su contradicción interna no son tan claros ya que no parecen estar del todo fijos como en otros personajes, por ejemplo, Newland Archer que defiende los valores tradicionales de su tiempo en público mientras los cuestiona en privado. Travis es un individuo que se encuentra solo en el mundo, a la deriva, sin rumbo y sin objetivo, desesperado por cambiar todo eso. Por ello es que busca crear nexos con Betsy, Iris, Pallantine, Wizard, la empleada del cine y cualquiera que se cruce en su camino.

Roger Ebert apunta que la línea más verdadera en todo el guion de *Taxi Driver* es aquella que sigue a la famosa pregunta formulada por Travis frente al espejo, es decir: “Well, i’m the only one here”⁴⁴. Pues después de fallar en sus intentos de establecer una relación con algo de significado con cualquier persona, no le queda más que dirigirse a sí mismo. No obstante, habría que recalcar que incluso después de esto, Travis continúa escribiendo en su diario, así como una carta dirigida a Iris que representa su último intento de provocar simpatía en alguien. Casi accidentalmente, el taxista logra eso último por parte de los padres de Iris al rescatarla y sobrevivir en el tiroteo que él mismo se había planteado como una misión suicida.

Después de eso se muestra una de las escenas más cuestionadas del filme, la secuencia final que muestra a Betsy subiendo al taxi de Travis y comentando sobre lo sucedido. Se podrían aceptar estos hechos como verídicos en su totalidad, o bien, se puede creer que esta escena es una fantasía producida por Travis justo antes de morir, que sólo algunos elementos son imaginados por Travis, es decir, que la persona que subió a su taxi no era Betsy, sino alguien en que el taxista la vio reflejada, etc. Sin importar demasiado la naturaleza que el espectador decida atribuir a esta escena en particular, hay algo que éste mismo descubre

⁴³ Scorsese, Martin, *The Age of Innocence*, Estados Unidos, Columbia pictures, 1993, 00:11:17.

⁴⁴ Scorsese, Martin, *Taxi Driver*, Estados Unidos, Columbia Pictures, 1976,

invariablemente, y eso es, que esta escena como todas las que presencié con anterioridad, pueden o no, ser producto de la imaginación de Travis, ya que todo el filme es una narración tal como la percibe el taxista.

La subjetividad de la narración es expresada a lo largo del filme a través de dos técnicas principales, la primera de ellas es el uso de la cámara en POV que permite al espectador ver el mundo desde los ojos del taxista. La segunda es la narración en voice-over de las páginas del diario de Travis. Como se ha mencionado ya en este escrito, las dos constantes anteriores (en especial el narrador) parecen definir en gran medida el modo en que Martin Scorsese construye de manera simultánea a través de una especie de relación simbiótica a las realidades diegéticas de sus filmes y a los personajes que las habitarán y moldearán.

Después de *Taxi Driver* llegó *New York, New York*, un drama musical⁴⁵ que cuenta con un guion de Mardik Martin, quien también fue responsable del guion de *Mean Streets* y más tarde de *Raging Bull* junto a Paul Schrader. Esta película contaba con todo lo necesario para ser un éxito comercial, un presupuesto que superaba en casi un 50% al promedio gastado en el rodaje de una cinta en Hollywood, dos protagonistas ganadores del premio de la academia y un director reconocido. No obstante, en la actualidad, *New York, New York* es recordada casi exclusivamente por representar uno de los mayores fracasos comerciales en la carrera de Martin Scorsese y por su banda sonora, en particular el tema *New York, New York*, popularizado por Frank Sinatra en 1978.

A pesar de que se le suele considerar una de las piezas menores en la filmografía de Scorsese, no se le debe restar mérito artístico a *New York, New York*, un proyecto por demás ambicioso ambientado en la década de 1940 y principios de 1950 que retrata diferentes etapas del matrimonio de Francine Evans y Jimmy Doyle (interpretados por Liza Minnelli y Robert DeNiro). Como apunta Roger Ebert: “So the movie’s flawed. It’s not Scorsese’s best work, or De Niro’s [...] Liza Minnelli’s

⁴⁵ Aunque Scorsese señala que no es un musical, sino una película con música, pues a un filme sólo se le puede llamar un musical si los personajes cantan en situaciones donde normalmente no se esperaría que cantaran.

musical numbers are wondrous, as I've said, but the movie doesn't provide her with a character as fully understood as Cabaret did." ⁴⁶

Ciertamente, los números musicales son lo más relevante y bien logrado del filme, aunque también se debe resaltar la calidad de la actuación de sus protagonistas y claro, el trabajo realizado en los sets de toda la película, pues a pesar de estar ambientada en su totalidad en Nueva York, (como el título permite adivinar) todas las escenas fueron montadas y filmadas en sets California ya que Scorsese tenía la idea de filmar esta obra al antiguo estilo de Hollywood, del modo en que las películas se hacían en el año en que está ambientada.

Tres años después de *New York, New York*, aparece uno de los filmes más aclamados de la historia del cine norteamericano y pieza central de la filmografía de Scorsese, *Raging Bull*. Este filme marca la primera de ocho colaboraciones entre Martin Scorsese, Thelma Schoonmaker y Robert DeNiro, así como un antes y después en la estética de sus películas. Hay que señalar que, así como Scorsese y DeNiro habían colaborado en filmes anteriores, lo habían hecho el director y Thelma Schoonmaker, mas no habían participado en un proyecto que los incluyera a los tres.

Según relata la editora americana, conocer a Scorsese fue un evento fortuito, ya que los cursos que tomaban no coincidían y la única razón por la que se encontraron fue que alguien en el equipo del joven director 'arruinó' el negativo de *What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* Así que un profesor le pidió a Schoonmaker que auxiliara a Scorsese a compensar la pérdida de cuadros en el negativo de su cortometraje. A partir del lanzamiento de *Raging Bull* en 1980, Schoonmaker ha editado todos los filmes dirigidos por Scorsese y por esta labor ha sido reconocida con tres premios de la academia (uno por *Raging Bull*) y ocho nominaciones en la categoría de mejor edición, lo que la convierte en la editora de cine más nominada y premiada de la historia.

⁴⁶Ebert, Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pág. 50 ("La película tiene fallos. No es el mejor trabajo de Scorsese, o de DeNiro [...] Los números musicales de Liza Minnelli son maravillosos, como lo he dicho, pero la película no le provee un personaje tan completo como sucedió en Cabaret)

Raging Bull lleva el mismo nombre que el libro en que se basa; una pieza autobiográfica de limitado valor literario escrita por el boxeador Jake LaMotta, quien es interpretado por Robert DeNiro en la cinta. Como ha sido señalado, esta película fue estrenada en 1980 después de un largo período de consideración por parte del director, quien entró en contacto con el material fuente por primera vez en 1974 después de que el mismo DeNiro sugiriera que la narración podía ser llevada al cine.⁴⁷ Sin importar que el filme relate la biografía de un boxeador, el director apunta que desde la primera vez que habló seriamente sobre el proyecto con DeNiro, acordaron que la película no sería sobre boxeo ya que ninguno de los dos sabía nada sobre el tema ni tampoco estaba interesado en aprender.⁴⁸

Los personajes de *Raging Bull* (al igual que sucede en otros filmes biográficos de Scorsese) distan mucho de aquellos en quienes están basados, así como sus acciones y el motivo de las mismas. Robert Castillo indica que “Yet like Schrader, Scorsese and De Niro in rewriting the script realized the necessity of modifying La Motta’s autobiography: the ‘real Jake had to be set off to the side’”.⁴⁹ Esto debido a que todos tenían la impresión de que LaMotta buscaba redimirse a través de una biografía que lo viera bajo una luz positiva. El producto final no fue así y dentro de la apreciación general del filme, la trama pasa a ser un elemento de segunda importancia en favor del montaje, la fotografía, las decisiones y modos narrativos, así como el trabajo de los actores, en particular Joe Pesci y Robert DeNiro cuya actuación en *Raging Bull* ha sido señalada en reiteradas ocasiones como su mejor trabajo, aunque Scorsese señala que ese puesto lo merece su interpretación de Rupert Pupkin en *The King of Comedy*.

⁴⁷ Cfr. Rausch, Andrew J., *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro*, Plymouth, Scarecrow Press Inc., 2010, pág. 69

⁴⁸ Cfr. Scorsese, Martin, Ribera, Robert (Editor), *Martin Scorsese Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2017, pág. 53

⁴⁹ Castillo, Robert, *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, Toronto, University of Toronto Press, 2006, pág 226 (Tanto Schrader, Scorsese y DeNiro al reescribir el guion se dieron cuenta de la necesidad de modificar la autobiografía de LaMotta: el Jake real tenía que hacerse a un lado.)

The King of Comedy, al igual que *New York, New York*, es una obra cinematográfica de un alto valor artístico e histórico que suele ser obviada dentro de la cinematografía de Scorsese. Quizá estas omisiones se deban a que en el grueso de la filmografía tanto de Scorsese como la de DeNiro existen piezas de mayor peso (que no necesariamente significa mayor calidad o mérito), como las ya mencionadas *Mean Streets*, *Taxi Driver* y *Raging Bull*, así como *Goodfellas*, entre otras.

Leighton Grist, en el segundo libro que le dedica a la historia de los filmes de Martin Scorsese se refiere *The King of Comedy* como una reiteración de *Taxi Driver* y a Rupert Pupkin en consecuencia, como un Travis reformulado.⁵⁰ Es cierto, Travis Bickle y Rupert Pupkin tienen los mismos objetivos y motivaciones, siendo el principal obtener de parte de terceros el reconocimiento y la validación de la imagen que tienen de sí mismos, pero lo mismo puede decirse de gran porción de los protagonistas en la obra de Scorsese como Jake LaMotta, Sam Rothstein, Jimmy Doyle, Billy Costigan o incluso Jesucristo.

The King of Comedy, al igual que *Taxi Driver*, relata la historia de un hombre solitario que no encaja en el mundo que lo rodea y crea ilusiones que confunde con la realidad para sobrellevar el vacío de su propia existencia. Rupert Pupkin es un comediante que sueña con ser reconocido mundialmente y pareciera lograrlo al final de la cinta en que aparece, sin embargo, ¿hasta qué punto debe o puede el espectador creer que esto es cierto? Si a lo largo del filme se presentaron una serie de escenas que no eran más que sueños (o alucinaciones) de Pupkin que no diferían en modo alguno de lo que se presenta como la realidad del comediante.

Para ilustrar la complejidad a la que se enfrenta el espectador al separar lo verdadero de lo falso y lo real de lo imaginario hay que resaltar un elemento que suele pasar desapercibido por el espectador debido al modo en que se funde entre la acción, esta es la conversación que Rupert sostiene con su madre al inicio de la narración, aunque luego señala que ella murió hace nueve años. Quizá por el bien de su material cómico Rupert miente sobre la muerte de su madre o bien, al estilo

⁵⁰ Cfr. Grist, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1978–99 Authorship and Context II*, Londres, Macmillan Press LTD, 2013.

de Norman Bates, la utiliza a pesar de ello como un vehículo para cargar con su frustración.

Sobre la línea que separa lo real de lo falso en el filme, Grist refiere nuevamente la semejanza que existe entre Travis y Rupert y señala: “Travis’s guns are real, and his actions threaten and actualize harm and death. Pupkin’s gun is fake, and while Langford is kidnapped, the action is played out like the ‘gag’ Langford offers to explain it as” [sic].⁵¹ Así pues, a pesar de que ambos personajes incurren en la criminalidad, Pupkin no representa un peligro real para el mundo en el que vive, ya que sus amenazas de violencia son tan falsas como la realidad que le es presentada al espectador.

Los filmes que siguieron a *The King of Comedy* en la década de 1980 recibieron una acogida que difícilmente podría clasificarse como positiva, estos fueron *After Hours*, *The Color of Money* y *The Last Temptation of Christ*. En apariencia estos tres filmes se alejan del tipo realizado anteriormente por Scorsese, mas no es así, pues todas cuentan con uno o más narradores cuya perspectiva o discurso son identificables, así como el modo en que tales pueden modificar la manera en que es percibida la acción narrada.

La primera de estas cintas es una comedia negra cuya narración representa un desafío para el espectador, pues se encuentra (junto al protagonista) perdido en una pesadilla que es incapaz de entender, pues no se parece a nada que haya experimentado antes. Leighton Grist señala que el filme comparte la estructura de su trama con otras películas de la época como *Blue Velvet*, *Blind Date* y *Fatal Attraction*.⁵² En esta película, al igual que en *Taxi Driver* y *The King of Comedy*, la cámara sigue de cerca las acciones a un mismo personaje durante todo el filme, lo

⁵¹. Grist, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1978–99 Authorship and Context II*, Londres, Macmillan Press LTD, 2013. (Las pistolas de Travis son reales y sus amenazas representan daños y muertes reales. La pistola de Pupkin es falsa y a pesar de que Langford es secuestrado, la acción es representada como una broma, tal como la explica Langford)

⁵² Cfr. Grist, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1978–99 Authorship and Context II*, Londres, Macmillan Press LTD, 2013.

que significa (como se señaló antes) que este filme es narrado desde la perspectiva de ese personaje.

Debido a que la narración sucede desde la perspectiva de Paul Hackett, el narratario encontrará dificultades para determinar, primero que nada, si todo aquello que se cuenta en el filme sucedió en el plano de lo real, si es una fantasía que Hackett formula mientras trabaja o es el sueño que Paul tuvo después de regresar de la cafetería en donde conoció a Marcy. Esta última interpretación es factible ya que la información que recibe el espectador en esa conversación es la única que recibe en todo el filme y todos los sucesos que se dan a partir de ese momento son permutaciones que se pueden lograr con diferentes partes de la información que Paul recibió antes de regresar a su departamento y posiblemente dormir.

En *The Color of Money* sucede algo semejante, se cuenta con un narrador que entrega un relato subjetivo a través de la imagen que proporciona la cámara, pero en este caso la duda no es qué sucede en el plano de la realidad y qué acontece fuera del mismo, sino: ¿Desde la perspectiva de quién está narrado el relato y desde qué momento? Pues la percepción que de la acción tiene el espectador podría cambiar considerablemente si esa misma acción es narrada por Eddie Felson o por Vinnie Lauria.

En tanto a *The Last Temptation of Christ*, la perspectiva del narrador se puede apreciar inmediatamente, ya que es claro que el relato proviene de su protagonista, Jesucristo, pues como sucede en todos los filmes de Scorsese en los que el protagonista posee un entendimiento sólido de los eventos y circunstancias que le rodean, entrega su narración valiéndose de un discurso verbal⁵³. En este caso la realidad que el personaje experimenta es clara, también lo es el porqué de sus acciones y sus pensamientos, lo único que no es claro para el narrador/personaje es qué sucedería si la acción que sabe que se debe representar no fuera llevada a cabo, lo cual se responde con la visión que el protagonista tiene al encontrarse en la cruz.

⁵³ Tal como sucede en *Goodfellas*, *Casino*, *The Wolf of Wall Street*,

2.3.- La década de 1990

La última década del siglo XX representó para los principales exponentes de la generación de los 70 un punto de inflexión de importancia medular en su carrera. En este periodo, Francis Ford Coppola dirigió cuatro filmes: *The Godfather Part III*, *Bram Stoker's Dracula*, *Jack* y *The Rainmaker*, de ellos, los primeros dos ocupan el lugar de mayor prominencia en esta década, sin embargo, no gozaron de una acogida por parte de la crítica comparable a la de proyectos anteriores de Coppola, como *Apocalypse Now* o *The Godfather*. En las tres décadas subsecuentes, Ford Coppola ha dirigido solo tres filmes. Para George Lucas, los noventa fueron definidos por dos sucesos, el elogio universal recibido por su trabajo de efectos visuales y sonoros en las dos primeras cintas de la trilogía *Jurassic Park* y la recepción mixta de *Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*.

A diferencia de los dos mencionados arriba, Steven Spielberg y Martin Scorsese atravesaron uno de los períodos de mayor importancia y reconocimiento en sus carreras. Spielberg dirigió las primeras dos entregas de la saga *Jurassic Park*, *Hook*, *Saving Private Ryan* y por supuesto *Schindler's List*, cinta que es considerada su obra maestra y que lo llevó a ser considerado como algo más que un director capaz de producir enormes ganancias en todos sus proyectos sin importar las cualidades artísticas, narrativas o estéticas que puedan o no contener los mismos.

Entre 1990 y 1999, Martin Scorsese dirigió un total de seis largometrajes, lo cual convierte a esta en la década más productiva en la carrera del director, sin embargo, no todos estos filmes se encuentran dentro del *pantheon* de las grandes obras del italoamericano. Por lo anterior, en apartados posteriores de este texto sólo se tratarán tres de los seis filmes estrenados en este período: *Goodfellas*, *The Age of Innocence* y *Casino* y se dejarán fuera *Cape Fear*, *Kundun* y *Bringing Out the dead*. Además de su labor como director, fue en este período que reunió a un grupo de directores y entusiastas del cine para conformar una de las fundaciones más importantes de la actualidad dedicada a la preservación de la historia del cine, no obstante, ese tema será tocado en un apartado posterior.

La primera de las películas enunciadas arriba, *Goodfellas*, es una de las películas más populares y aclamadas dentro del género de gangsters. Según los datos provistos por el American Film Institute, esta es la segunda mejor película de gangsters de la historia, siendo únicamente superada por *The Godfather* y es una de las cinco cintas que Roger Ebert considera obras maestras dentro de la filmografía de Scorsese, las otras cuatro son *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull* y *Age of Innocence*, que como ya se dijo también será tocada en el cuarto capítulo del estudio presente.

De acuerdo con Roger Ebert, nunca se ha realizado un filme que trata con el mundo del crimen organizado que sea tan perfecto como *Goodfellas*, —“not even *The Godfather*”⁵⁴— señala Ebert. El crítico elogia la dirección del filme, las actuaciones, la ambientación y por supuesto el tratamiento de los temas característicos de la obra de Scorsese, como la culpa (en el sentido cristiano), la pérdida y la busca de la identidad.

Goodfellas es antes que nada una épica criminal que plantea una serie de preguntas sobre el modo en que se desenvuelve la vida dentro y fuera del mundo del crimen. Este mundo se presenta al espectador a través de los ojos de Henry Hill, un criminal de rango medio que desde la infancia había romantizado la idea de ser un gangster. Posiblemente esta es la obra más conocida de Martin Scorsese y a partir de la cual se suele enmarcar la parte de su obra que lidia con diferentes aspectos del mundo criminal. Tal como lo hacen las piezas más representativas de la obra Scorsesiana, *Goodfellas* es una narración que establece el tono y tema *in media res* y casi de inmediato, a través de la elipsis o analepsis se traslada a un punto lejano en la vida del protagonista (que es casi siempre el narrador principal).

Las condiciones mencionadas en el párrafo anterior son cumplidas a cabalidad en *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *Casino*, *The Departed*, etc. Uno de los más notables casos en donde se omite la parte de la analepsis es *The Age of Innocence*, que destaca también por ser la única obra de Scorsese en la que el narrador no es uno de los personajes involucrados en la acción y además sabe más que todos ellos

⁵⁴ Ebert, Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pág. 124 (ni siquiera El Padrino)

y que el espectador, lo que le convierte en el único narrador omnisciente en los filmes aquí tratados.

Esta no es la única diferencia notable entre *The Age of Innocence* y el resto del corpus de la obra de Scorsese. Quizá la diferencia más notable en el plano de la narración sea que los personajes pertenecen a un estrato social privilegiado, no son inmigrantes y por supuesto, no son criminales. La acción se desarrolla en gran medida en espacios públicos y los secretos de cada personaje son conocidos por el resto de ellos, no existe la intimidad ni existe el misterio. Ninguno de los actantes parece ser consumido por la angustia o la culpa, ni es arrastrado hacia su propia destrucción como resultado de sus decisiones. A pesar de las diferencias señaladas anteriormente, las diferencias estilísticas y narrativas no son lo suficientemente pronunciadas para que resulte complicado al espectador el identificar a *The Age of Innocence* como un filme de Martin Scorsese.

2.4.- Esfuerzos por la preservación de la historia cinematográfica

El explicar los sucesos que rodean a la humanidad y moldean su modo de percibir la realidad no es propio de los últimos siglos, el deseo de aprehender la imagen y el movimiento (y con estas sus inherentes cualidades narrativas) ha acompañado al hombre desde sus inicios, las primeras manifestaciones de la realización de este sueño alcanzan hasta 35,000 años de antigüedad y se encuentran en la cueva de Altamira en España. En la búsqueda de este sueño de aprehensión, la humanidad (quizá sin la intención de hacerlo) comenzó a crearse a sí misma a través del desarrollo casi simultáneo del lenguaje, el mito, y el arte, mediante los cuales el hombre atribuyó explicaciones a cada evento o manifestación natural que se daba a su alrededor, le dio un origen a su propia existencia y detalló los pormenores de su paso por el mundo.

Por supuesto, con el pasar de los años el hombre ha desarrollado herramientas que le han permitido complejizar sus obras en que pretende representar la realidad, estas van desde el lápiz y el pincel hasta el cinematógrafo. Tanto las herramientas como las técnicas utilizadas han experimentado cambios a través de los siglos, lo que permite mostrar más de una perspectiva sobre un mismo objeto, considérense las antes mencionadas pinturas rupestres de Altamira, junto a las vasijas romanas que detallaban las proezas de Julio César y el Guernica de Picasso, todas ellas se encuentran en complejidad, tono y forma a una distancia incalculable a pesar de ser representaciones de un mismo fenómeno, la guerra. La cualidad de actuar como un objeto histórico, por supuesto, no es propia de artes como la escultura y la pintura, pues cualquiera de las seis artes enunciadas por los griegos, así como el séptimo arte, son capaces de poseer esta propiedad.

Como ya se sugirió, el cine fue de entre todas las artes la última en surgir, debido a los avances técnicos y tecnológicos que condicionan su existencia. A pesar de su nacimiento aparentemente tardío, el cine es el arte de distribución más amplia y que goza de mayor popularidad entre el público en general. Además de lo anterior, el discurso cinematográfico se ha vuelto el vehículo predilecto para capturar y exponer ante las masas los fenómenos sociales, políticos y culturales de su época,

así como de épocas anteriores, ya sea a través de documentales, filmes narrativos (comúnmente dramatizados), no narrativos o compilaciones de imagen y sonido alrededor de eventos específicos.

El cine, al igual que todas las artes, es poseedor de una rica historia compuesta por un sinnúmero de artistas y obras artísticas provenientes de todas partes del mundo. Es cierto que esta historia apenas y sobrepasa un siglo de antigüedad, lo que parece casi insignificante en comparación de otras ramas artísticas como la literatura que ha existido por milenios, sin embargo, el cine también ha atravesado por diferentes períodos, corrientes artísticas, modos de producción, de distribución, entre otros fenómenos que lo han convertido en lo que es hoy. Al habla de la historia del cine, en especial de su preservación, (incluso cuando se hace superficialmente como ahora), pareciera que hay poco trabajo por hacer, pues en la actualidad cualquier obra cinematográfica puede ser preservada de manera digital sin alterar su naturaleza. ¿Es esto en realidad tan sencillo? Por supuesto que no.

Aunque la preservación de una película pudiera realizarse de manera más duradera, eficaz y barata a través de un medio digital, el objeto artístico original en un momento dado sería destruido, ya sea por causas externas (como ser incendiado o cortado) o por la propia naturaleza del material, no obstante, la pieza original se perdería irremediamente y en su lugar quedaría sólo una copia idéntica en contenido mas no en forma. Quizá, preservar un filme en su forma digital y condenar al objeto original a su eventual destrucción sería el equivalente a conservar fotografías de cada obra maestra de la pintura, extraviar el lienzo y pretender que nada se ha perdido.⁵⁵

A lo largo de los años se han llevado a cabo diferentes iniciativas que buscan la preservación de la historia cinematográfica a través de la conservación y restauración de los negativos originales del mayor número posible de filmes de diferentes épocas. Caso notable se da en la década de los 90 cuando la Film

⁵⁵ La cualidad del dispositivo tiene que ver con el tipo de película que se va hacer, conserva sus propiedades originales. El valor es una convención, estética y arte, sus condiciones de este tipo, para que reciba la apreciación el original y no una copia, se necesita el contacto humano.

Foundation es creada por Martin Scorsese con la colaboración de algunos de sus contemporáneos, entre ellos Steven Spielberg, George Lucas, Stanley Kubrick y Clint Eastwood. La razón por la que se fundan organizaciones como estas es debido a que el celuloide en que se filman la mayoría de películas es un material muy frágil e inflamable, por lo cual, un rollo de celuloide que no se almacena en un ambiente con las condiciones idóneas de temperatura y humedad se degradará a un paso considerablemente apresurado hasta volverse inutilizable, a causa de esto, un sinnúmero de películas se han perdido para siempre a lo largo de los años.

Durante los años que ha existido esta fundación (en colaboración con diferentes instituciones educativas y cinetecas) ha logrado restaurar casi un millar de filmes producidos entre el siglo XIX y el XXI, contribuyendo así de gran manera a mantener viva e intacta la historia del séptimo arte. Además de preservar la historia del cine, la Film Foundation tiene como objetivo el salvaguardar piezas de valor histórico dentro del séptimo arte, restaurar y mejorar la calidad de las mismas que se conservan, así como educar a los jóvenes sobre el lenguaje del discurso cinematográfico, su importancia junto a todas las artes y poner el cine al alcance de todos a través de festivales, museos e instituciones educativas.⁵⁶

Debido a que esta fundación se centraba más que nada en la preservación del cine norteamericano, en 2007 se fundó el proyecto de cine mundial de Scorsese, con el objetivo de preservar y hacer accesibles al público obras maestras del séptimo arte que vieron la luz por primera vez en regiones o condiciones precarias que no permiten la distribución o conservación de dichos filmes. De acuerdo a los datos que se encuentran en el sitio web oficial del proyecto, esta iniciativa ha llevado a cabo la restauración de 47 filmes provenientes de todos los continentes. Dentro de esos 47 filmes, se encuentran cinco de origen mexicano, estos son: *Dos Monjes*, *Enamorada*, *El Fantasma del Convento*, *Redes* y *Los Olvidados*.

Los filmes que se restauran son elegidos por una junta directiva integrada por algunos de los cineastas más reconocidos dentro de sus respectivas generaciones y países de origen, se puede mencionar a Francis Ford Coppola, Sofía Coppola,

⁵⁶ Cfr. The Film Foundation, Mission Statement, disponible en: <https://www.film-foundation.org/mission-statement>

Wes Anderson, Guillermo del Toro, Ang Lee, Joanna Hogg, Woody Allen, Christopher Nolan, entre otros. Hay que destacar que una gran porción de los filmes restaurados es editada y distribuida por todo el mundo a través de la Criterion Collection Inc. en formato físico de DVD y Blu-Ray, así como en la plataforma de streaming The Criterion Channel. Además de los filmes en sí, cada conjunto de películas incluye una introducción del mismo Martin Scorsese a las piezas presentadas, ensayos, entrevistas y demás materiales que permiten dar a conocer de un modo más amplio cada una de las obras y lo que estas representan dentro de su propio contexto.

CAPÍTULO III:

El cine de gangsters hacia finales del siglo XX

3.1.- El cine de gangsters y el género negro

Los conceptos 'cine de gangsters', 'género negro' y 'neo-noir' casi siempre son utilizados juntos e indiscriminadamente, como si las diferencias que hay entre cada uno fuesen tal nimiedad que se vuelve innecesario señalarlas, esto debido a que los tres son subcategorías de la "película de crimen", no obstante, para el tipo de análisis propuesto, es imperativo señalar sus diferencias. Antes de entrar en descripciones particulares para cada uno de los conceptos señalados más arriba, es necesario indicar que los términos utilizados para delimitar los confines de un género cinematográfico surgen a partir de la aparición de un conjunto de filmes con características semejantes, así pues, cintas como *The maltese falcon* o *Double Indemnity* no fueron llamados filmes noir al momento de ser estrenadas, sino hasta unos años más tarde, al existir un cuerpo de obras de características similares que permitieran la agrupación de las mismas dentro de un género cinematográfico específico.

Según René Wellek "el género debe concebirse como una agrupación de obras literarias efectuadas en base, teóricamente, tanto a la forma externa (metro o estructura específicos) como a la forma interna (actitud, tono, intención, o, por decirlo claramente, el tema y el público)." ⁵⁷ Como ya se mencionó, los tres géneros señalados al inicio son una subcategoría de la "película de crimen", por ello es que coinciden en reiteradas ocasiones en intención, tono y actitud y por lo mismo en ocasiones al espectador le resulta complicado diferenciarlas. La diferencia principal se encuentra contenida casi siempre en su estructura y los temas tocados por cada género.

La característica primordial del filme de género negro (o noir) es un protagonista de moral grisácea que no pertenece a un estrato social definido, que

⁵⁷ Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 1999, pág. 37.

puede ser violento o refinado, que conoce las artes y conoce las calles, dos de los mejores ejemplos de ello son Philip Marlowe y Samuel Spade (ambos interpretados por Humphrey Bogart). Hay que señalar que a pesar de que el espectador desconoce en ocasiones las intenciones o motivo de las acciones del protagonista del film noir, el personaje siempre sabe lo que hace y siempre se conoce a sí mismo, a diferencia del protagonista del neo-noir que se encuentra en la mayor parte de los casos buscando su propia identidad. En adición a esto, se debe señalar que el protagonista del film noir es perfectamente capaz de desarrollarse en el espacio que habita, mientras que el héroe del neo-noir es un marginado.

Separar al género negro del neo-noir de acuerdo a los elementos que los componen es pues, teniendo en cuenta lo anterior, una tarea que puede resultar sencilla. Además de esto, se pueden separar los filmes que pertenecen al film noir y al neo-noir dependiendo del año en que estas fueron producidas. Por otra parte, separar estos dos géneros del filme de gangsters puede resultar complicado, ya que existen casos específicos en que ambos géneros parecieran fundirse, como sucede en el subgénero gangster noir, que será tocado más adelante.

El cine de gangsters es el más antiguo y también el más longevo de los tres géneros mencionados al inicio de este apartado, su primer exponente, *The Black Hand*, aparece apenas una década después de que los hermanos Lumière presentaran el cinematógrafo y en la actualidad se siguen produciendo películas del género. Las características que definen al cine de gangsters son bastante más claras que aquellas que definen al noir o al neo-noir.

La primera de ellas, como el nombre lo sugiere, es la presencia de personajes involucrados en el mundo del crimen organizado, comúnmente en la mafia italiana, los yakuza o las pandillas latinoamericanas formadas en los Estados Unidos. De acuerdo a Ron Wilson, este es el único género cinematográfico cuya nomenclatura nace a partir de sus personajes y no de un concepto que permea la acción. Wilson propone cuatro grandes eras que permiten clasificar el cine de gangsters estas son: “La era silenciosa: de pandillas a gangsters”, “El estafador y el forajido: Arquetipos

de gangster en 1930”, “Homicidio, Incorporated: Desarrollo del filme de gangsters en la posguerra” y “La familia: Coppola, Scorsese y la etnia del gangster”⁵⁸.

La primera de las categorías mencionadas se extiende desde los inicios del cine hasta el inicio de la década de 1930, en este período se encuentran filmes como *The musketeers of Pig Alley*, *Regeneration* y *Underworld*. En estos filmes se establecieron las características principales del género, entre ellas se encuentra el espacio urbano como lugar de la acción, la actividad criminal como centro de la narración y “el gangster agradable”, un personaje que a pesar de encontrarse incrustado en un ambiente hostil resulta grato a los ojos del espectador, este es expresivo, rápido, inteligente y de buen carácter⁵⁹. Esas cualidades se mantienen vigentes en los personajes de este género hasta la actualidad aunadas a la característica angustia que definiría a los personajes del cine gangsters a partir del final de la Segunda Guerra.

Al llegar la década de 1930 aparecieron tres de los filmes más relevantes en el género de gangsters hasta la actualidad, *Little Caesar*, *The Public Enemy* y *Scarface*. A diferencia de las películas que se realizaban en décadas pasadas, el gangster retratado en las tres anteriores, no era el criminal clásico que opera en las sombras del bajo mundo, el bandido anónimo que existía sólo dentro de los confines del filme, pues dos gangsters reales⁶⁰ y contemporáneos de dichas cintas fueron utilizados como base para crear un nuevo arquetipo de personaje para estas películas. Ron Wilson llama a esta etapa del género “El estafador y el forajido: Arquetipos de gangster en 1930” y plantea que se extiende durante todo 1930 y 1940, dejando espacio para una nueva era al terminar la primera mitad del siglo XX.

Esta glorificación de la vida de los gangsters es uno de los elementos que resultó más controversial de este tipo de películas, ya que desde sus inicios se temía que mostrar a un criminal violento bajo una luz agradable pudiera tener un efecto

⁵⁸ Cfr. Wilson, Ron, *The Gangster Film: Fatal success in american cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2015.

⁵⁹Cfr. Wilson, Ron, *The Gangster Film: Fatal success in american cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2015.

⁶⁰ John Dillinger y Al Capone

negativo en la juventud de la época. Por ello, a lo largo de los 30, 40 y 50, resultó lugar común el presentar dichas historias con un final lamentable para el protagonista, sugiriendo, como si de una fábula se tratase, que el crimen nunca paga.

La tercera fase de la historia del cine de gangsters es llamada por Wilson "Homicidio, Incorporated: Desarrollo del filme de gangsters en la posguerra" el apartado recibe este nombre como referencia al grupo delictivo de ese nombre que operó en los Estados Unidos de América entre los años de 1929 y 1941. Esta era recibe dicho nombre debido a que el gangster del cine deja de ser un forajido cuya identidad es formada a partir de sus actos personales y pasa a ser parte de un cúmulo de individuos que dentro de una organización comparten una ideología y son regidos por el mismo conjunto de reglas de dicha organización.

En este momento, el género de gangsters que ya es un apartado del cine de crimen, se divide en tres ramas: el filme del sindicato, el del gangster retro y el noir gangster. Cada una de estas derivaciones posee características propias que le distingue de los otros dos. La característica principal del filme de sindicato es que la narración no se suele centrar en las actividades de un solo protagonista sino en las de organizaciones criminales complejas con alcance abrumador. Las organizaciones presentadas, llámese mafia, cosa-nostra, la combinación, el sindicato, etc. Tienen una jerarquía clara y definida con funciones para cada uno de los escalones que la componen, este aspecto también se puede apreciar en filmes más cercanos a la actualidad como *Casino*, o *The Irishman*, ambos dirigidos por Martin Scorsese.

El filme del gangster retro, tal como el nombre lo precisa, trata los hechos reales de las vidas de algunos de los gangsters más conocidos en Estados Unidos durante la época de la prohibición. De nuevo, aunque este subgénero del cine de gangsters surgió y se popularizó durante la década de los 50, no quiere decir que haya muerto en esa misma década, pues hasta la actualidad se siguen filmando historias de gangsters de esa época, en especial de Al Capone.

El noir gangster es quizá el subgénero de mayor popularidad e importancia de los tres mencionados, pues presenta la figura de un gangster marginal incrustado

en un mundo en el que es incapaz de desarrollarse de manera efectiva. El noir gangster no es rápido ni carismático, sus actividades no son picarescas sino trágicas y son determinadas por el modo en que el protagonista lidia con la angustia que lo oprime. Encontrar personajes de estas características (gangsters o no) es algo común en los filmes de Martin Scorsese, como Travis Bickle, Jake LaMotta, Johnny Boy, Frank Pierce, Billy Costigan, etc. Hay que resaltar, aunque ese aspecto será tocado más adelante, que en la mayoría de los casos las historias que son contadas provienen de la perspectiva de un personaje como estos.

La última etapa histórica señalada por Wilson es también la de mayor relevancia para este escrito, esta es llamada “La familia: Coppola, Scorsese y la etnia del gangster”. Recibe este nombre debido al enorme impacto que las obras realizadas por estos directores tuvieron dentro del género de gangsters y por el modo en que las mismas contribuyeron al desarrollo del mismo. Señala Ron Wilson: “Both directors are endemic to the development of the contemporary American gangster film in terms of historicity and ethnic representation.”⁶¹ Esto debido a que ambos directores dotan al gangster de una etnicidad que comparten, la italoamericana.

Aunque la representación del gangster de ascendencia italiana en el cine no se origina en la obra de Scorsese y Coppola, es debido a la enorme popularidad que *The Godfather* tuvo desde el momento de su estreno que la relación entre el italoamericano y el gangster alcanza una escala global. A diferencia del gangster que hasta el momento había aparecido en el cine americano, Ford Coppola introduce a un tipo de personaje que se caracteriza por tener una fuerte conexión con su comunidad y con su familia. Notablemente, Vito Corleone comienza la organización que años más tarde será conocida como la familia Corleone estableciendo una especie de círculo de protección de los miembros de su localidad.

Debido al valor que el gangster otorga a la familia y la comunidad, es que se acuña el término “famiglia” para referirse a las diferentes organizaciones criminales

⁶¹ Wilson, Ron, *The Gangster Film: Fatal success in american cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2015. Pág. 82 (Ambos directores son endémicos para el desarrollo del filme americano de gangster en términos históricos y de representación étnica.)

que aparecen en distintos filmes. Ron Wilson indica que la importancia de este concepto radica en el cambio que supone para el mafioso el pertenecer a una familia y a una comunidad, pues antes de ello, se caracterizaba por ser un personaje marginal que intenta integrarse por la fuerza en la sociedad, no obstante, se puede argumentar que a pesar de pertenecer a una familia o incluso ser su cabeza, el gangster sigue deseando formar parte de la sociedad civil que le rodea, tal como sucede con Michael Corleone en los tres filmes que aparece, o bien, con Sam Rothstein en *Casino*.

Por supuesto, *The Godfather* y sus dos secuelas muestran como protagonistas casi exclusivamente a personajes que se encuentran en el nivel más elevado de la organización criminal a la que pertenecen, mas no todos los filmes de esta era lo hacen así y es ahí donde radica la principal diferencia entre el filme de gangsters de Coppola y de Scorsese. “For Coppola there was a historical, grandiose depiction of the epic story of the Corleones in America; whereas Scorsese focused on the ‘mean streets’ of contemporary urban life and the hoodlums, gangsters, and wise guys that populated them.”⁶² Además de que Scorsese presenta a personajes de un estrato más bajo, les permite contar su propia historia de acuerdo a sus propios parámetros, lo que conduce casi siempre a que el espectador perciba a los personajes como semejantes a sí mismo en su humanidad y alejados en su realidad.

⁶² Wilson, Ron, *The Gangster Film: Fatal success in american cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2015. Pág. 82 (Para Coppola había una representación histórica y grandiosa del relato de los Corleone en América; mientras que Scorsese se centró en las ‘calles peligrosas’ de la vida urbana contemporánea, en los barrios bajos, en los gangsters y los mafiosos que los poblaban).

3.2.- La acción narrada en Goodfellas

Goodfellas, conocida en México como *Buenos Muchachos*, es un filme basado en el libro *Wiseguy: Life in a Mafia Family* de Nicholas Pileggi, en el cual se relatan algunos sucesos de la vida criminal de Henry Hill. Antes de comenzar con la sinopsis, es relevante señalar que existe una separación tajante entre el Henry Hill real en cuya vida se basa el filme y aquel retratado en *Goodfellas*. La diferencia entre ambos es que uno fue una persona y el otro es un personaje, es decir, “[una] unidad léxica, de tipo nominal que, inscrita en el discurso es susceptible de recibir, en el momento de su manifestación, investimentos de sintaxis narrativa de superficie y de semántica discursiva”.⁶³ Para este escrito, se tomará en cuenta únicamente a la versión ficcionalizada interpretada por Ray Liotta en el filme de Martin Scorsese.

Para evitar que esta sinopsis, así como el resto de las que se encuentran distribuidas a lo largo del cuerpo de este texto sean poco más que un resumen de las obras a analizar en apartados posteriores se emparará cada una de ellas con una obra teórica que permita a su vez dialogar en torno a la pieza cinematográfica, así como entregar al lector los puntos clave de la narración en caso de que no esté familiarizado con la misma. En este apartado, como se sugiere en el título, se tratarán las categorías que conforman el viaje del héroe de acuerdo a lo propuesto por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* aplicadas en la película *Goodfellas*.

La narración comienza *in media res*, en Nueva York en 1970, muestra a los tres protagonistas del film (Jimmy Conway, Henry Hill y Tommy DeSimone) viajando por la carretera de noche. Después de unos segundos se les ve bajar del auto en el que se encuentran, Henry abre la cajuela y el espectador descubre que hay un hombre ahí (Billy Batts), Tommy procede a acuchillarlo y Jimmy le dispara más de una vez. Debido a que el espectador no cuenta con la información necesaria para interpretar lo que sucede, entra en acción el primer narrador de la cinta (Henry Hill

⁶³ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998, pág. 60.

en 1985) que, a través de la analepsis, transporta la acción narrada hacia Brooklyn en 1955, el inicio de su viaje dentro del mundo criminal.

Para Joseph Campbell, el primer paso en el viaje del héroe es el llamado a la aventura, es en este momento en que el héroe rompe por primera vez con su vida cotidiana y entra en contacto con el mundo desconocido sin llegar todavía a penetrar en él. Esta función se encuentra expresada en *Goodfellas* en el momento en que Henry consigue un empleo en la parada de taxis con la familia Cicero, deja la escuela y establece la diferencia entre ser alguien y ser nadie, estar dentro o estar fuera de la familia criminal. De acuerdo a sus palabras: "I knew i wanted to be a part of them, it was there that I knew I belonged. To me, it meant being somebody in a neighborhood full of nobodies. They weren't like anybody else; they did whatever they wanted."⁶⁴

Junto al llamado a la aventura se encuentra en el viaje del héroe la negativa al llamado. Al igual que el llamado a la aventura, la negación al llamado puede ser realizada de manera voluntaria por el héroe o puede darse dependiendo de las circunstancias que le rodean. Para Henry Hill, la negativa se da cuando su padre le prohíbe continuar trabajando con los Cicero, lo cual significaría para él el regreso hacia lo cotidiano, a la escuela, a la vida de cualquier adolescente.

En caso de que el héroe rechace la llamada, su viaje terminará antes de haber comenzado, por lo que no dejará de ser más que un héroe en potencia, por otro lado, "para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro del periplo del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar."⁶⁵ Claro es que en una narración biográfica de una familia criminal, la ayuda sobrenatural no llegará al héroe en el modo de un talismán o un brebaje,

⁶⁴ Scorsese, Martin, *Goodfellas*, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990, 00:02:59. (Yo sabía que quería ser uno de ellos, sabía que era ahí a donde yo pertenecía. Para mí, esto significaba ser alguien en un vecindario lleno de nadies. Ellos no eran como nadie más, ellos hacían lo que sea que quisieran.)

⁶⁵ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 46

como sugiere Campbell, sino que tendrá que adaptarse a la realidad narrativa en que se incrusta dicha función. La ayuda llega a Henry de la mano de Paul Cicero, quien amenaza al cartero que lleva la correspondencia a sus padres, para que estos no se enteren de que su hijo sigue faltando a la escuela y en su lugar trabaja para la familia criminal.

Así pues, la llamada no es rechazada y la ayuda es recibida por el héroe, quien demuestra ser digno de recibirla, por lo que ahora está capacitado para cruzar el primer umbral, a través del cual llegará a lo desconocido y peligroso. Indica Campbell, "Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La libido incestuosa y la destruido parricida, son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres."⁶⁶

Además de lo anterior, el cruce del primer umbral puede ser identificado por la presencia de un guardián, que representa para el héroe la figura de protector y de guía en esta fase y las subsecuentes en su viaje. Para Henry Hill, este guardián es Jimmy Conway, a quien describe de la siguiente manera: "He couldn't have been more than 28 or 29 at the time... but he was already a legend. He'd walk in the door and everybody who worked the room just went wild."⁶⁷ Como es función del guardián, Jimmy debe determinar si Henry es digno de atravesar el umbral y penetrar hacia el vientre de la ballena. El cruce hacia lo desconocido en el filme se da cuando el joven Hill es atrapado por vender los cigarrillos robados por Jimmy, pero no lo delata, por lo que Conway lo felicita e indica que ese día se ha graduado.

Después de formar parte de la familia criminal Lucchese (como asociado, pues su herencia irlandesa le impide volverse un 'iniciado') Henry se mueve de manera natural en el ámbito criminal que alguna vez representó para él lo

⁶⁶ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 51

⁶⁷ Scorsese, Martin, *Goodfellas*, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990, 00:11:24. (No podía tener más de 28 o 29 años en ese tiempo... Pero ya era una leyenda. Él atravesaba por la puerta y todos los que trabajaban en el lugar se volvían locos.)

desconocido y peligroso. Campbell nombra el vientre de la ballena a ese lugar que se encuentra tras cruzar el umbral ya que “el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena.”⁶⁸ Para el héroe, encontrarse en el vientre de la ballena representa el final de su existencia previa, es a partir de este punto que el héroe se encuentra en la etapa de Iniciación de su aventura. Dicha iniciación se compone según lo señala Campbell, de seis funciones o fases, estas son: El camino de las pruebas, El encuentro con la diosa, La mujer como tentación, La reconciliación con el padre, Apoteosis y La gracia última.

La primera de las fases mencionadas con anterioridad, el camino de las pruebas, tal como lo indica el nombre, señala una parte del viaje del héroe en que este tendrá que demostrar su valía realizando de manera exitosa una serie de tareas complicadas que lo acercarán al objetivo con el que partió al inicio del periplo. Como se señala en *El héroe de las mil caras*, “El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región.”⁶⁹ En el filme esta función se cumple cuando Henry deja de ser un lacayo de Jimmy y se vuelve su socio al planear el robo de Air France.

Por supuesto, este robo no es la única prueba a la que se enfrenta Hill, sin embargo, es la más relevante, pues de ella se desprenden pruebas subsecuentes, como decidir entregar a Paulie una fracción del robo como tributo o esconder las ganancias del atraco. Ambos personajes acuerdan “hacer lo que es correcto” y entregan al jefe de la familia criminal una fracción de lo robado. En este momento Jimmy y Henry se convierten en iguales dentro de la organización en que operan.

Las fases subsecuentes, se encuentran estrechamente relacionadas en la narrativa que ahora se aborda, estas son, como ya se dijo: El encuentro con la diosa y La mujer como tentación. La primera de ellas, a pesar de lo que pareciera sugerir

⁶⁸ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 57

⁶⁹ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 61

el nombre, no significa que el héroe tendrá un encuentro con una diosa o una figura divina, sino que experimentará un amor de una magnitud que hasta entonces no ha conocido. Según señala Campbell: “el encuentro con la diosa (encarnada en cada mujer) es la prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor (caridad: amor fati), que es la vida en sí misma, que se disfruta como estuche de la eternidad.”⁷⁰

Es necesario señalar, que a pesar de que así sucede en una considerable cantidad de mitos a partir de los cuáles se formula la estructura monomítica, la tentación no siempre se encuentra encarnada en una mujer o en un hombre, sino que puede encontrarse como cualquier tentación material o inmaterial que pudiera llevar al héroe a alejarse de su cometido. Así pues, es posible reiterar que las fases mencionadas se encuentran relacionadas y suceden en el mismo momento en el filme del que aquí se habla sin que se correspondan en la totalidad. La primera de ellas se manifiesta en la relación entre Henry Hill y Karen Friedman, pues es de ella que el héroe obtiene aquello que Campbell llama “el don del amor”.

La siguiente función se encuentra expresada en el momento en que Henry se siente atraído más por la vida de lujos y excentricidades que le da el mundo del crimen que por el acto criminal como tal. Por supuesto, no piensa sino hasta más adelante en la narración en retirarse de ese mundo, pero en este punto ya es posible apreciar las limitaciones que pone a su actividad criminal anteriormente desbocada.

En este momento, la narración alcanza su punto de mayor tensión, la acción narrada por el Hill de 1985 se empareja con la acción que se mostró al inicio del filme. El hombre que se encontraba en el maletero del auto de Hill en la primera escena se encuentra ahora celebrando en un bar que recién salió de la cárcel, su nombre es Billy Batts, es un ‘iniciado’ de la familia criminal Gambino. Al ser un iniciado, ocupa una posición de poder inalcanzable para Jimmy y Henry. Batts es la encarnación de todos los iniciados para los que Hill y Conway habían trabajado y trabajarían, es la autoridad suprema, es lo que nunca llegarán a ser por sus raíces irlandesas. Como lo señala Hill “[Batts] was considered untouchable. Before you

⁷⁰ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 72

touched a made guy, you had to have a good reason, you had to have a sit-down and you'd better get an okay... or you'd be the one who got whacked.”⁷¹ A pesar de esto, el héroe es empujado hacia la confrontación, la cual lo posiciona en el cénit de su aventura.

Al encontrarse en el bar, Billy Batts ofende a Tommy DeSimone, este promete que va a matarlo, así que pide a Henry que no lo deje irse del lugar para poder encontrarlo ahí más tarde. El enfrentamiento del héroe con la figura de autoridad o poder inaprehensible es llamado por Campbell la reconciliación con el padre, “La reconciliación no consiste sino en el abandono de ese doble monstruo generado por el individuo mismo; el dragón que se piensa como Dios (superego) y el dragón que se piensa como Pecado (el id reprimido).”⁷²

Tommy regresa al bar, golpea a Batts hasta dejarlo inconsciente, casi muerto, lo cargan en el maletero del auto de Henry. El espectador vuelve a ver la escena con que se abrió el filme, sólo que esta vez cuenta con información con la que no contó la vez primera, en adición a ello Henry reflexiona en torno al acto del homicidio y la fragilidad de la vida. Es así que el héroe trasciende la existencia que había llevado hasta este momento, alcanza un conocimiento que va más allá del poseído por el resto de los individuos a su alrededor, por lo que debe retirarse del mundo para descansar por un período antes de llevar a cabo el viaje de retorno hacia la cotidianidad, a esto se le llama apoteosis.

Quizá la prisión parezca no ser el mejor lugar para que el héroe se retire antes de llevar a cabo su viaje de retorno hacia la cotidianidad, sin embargo, la prisión era diferente para los miembros de la mafia, según relata el narrador: “Everyone else in the joint was doing real time, mixed together, living like pigs. But

⁷¹ Scorsese, Martin, *Goodfellas*, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990, 01:00:56. (Batts era parte de la familia Gambino y era considerado intocable. Antes de tocar a un iniciado debías tener una buena razón, tenías que tener una audiencia y más te valía conseguir la aprobación... o sino serías tú el que terminaría muerto.)

⁷² Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 78

we lived alone, we owned the joint.”⁷³ Así pues, la cárcel fue más un espacio de descanso para el autoconocimiento en el cual Henry se preparaba para volver al mundo.

La última etapa del viaje del héroe antes de su retorno recibe el nombre de la gracia última, consiste en la aprehensión de aquello por lo que el héroe se esforzó durante todo su trayecto. Para Henry Hill, esa gracia última llega a través de las ganancias obtenidas en el atraco a Lufthansa, las que ascienden a 6,000,000 de dólares, con los cuales podría retirarse de la vida criminal y aun así gozar de un *modus vivendi* para el resto de su vida. De haberse retirado en ese momento, su viaje habría llegado al punto culminante y terminado sin la necesidad de emprender un camino de regreso, lo cual rompería con la estructura monomítica propuesta por Campbell. Por supuesto, Henry no se retira, continúa transportando y distribuyendo narcóticos, se niega a regresar a la vida mundana.

Después de que el héroe se ha hecho con la gracia última, tendrá que escapar de los dioses mientras posee esta gracia, a esta fase del periplo se le llama la huida mágica. Hay dos posibilidades principales que pueden dictar la naturaleza del vuelo, la primera de ellas es que los dioses o guardianes del don comisionen al héroe el retorno al mundo en posesión de la gracia que protegen, la otra es que se haga con el don oponiéndose a lo dispuesto por el guardián, lo cual llevará a un enfrentamiento o una persecución de la que el héroe debe escapar.

En el caso de *Goodfellas*, Jimmy, el guardián y guía en el viaje de Henry, demuestra su oposición a que éste se haga con el don y regrese a su vida cotidiana, por lo que comienza la persecución. Jimmy comienza a cazar uno a uno a todos los involucradas en el atraco a Lufthansa hasta que Henry es el último restante, no desea que nadie sea capaz de testificar en su contra en caso de que se le relacione con el robo mencionado. Henry sabe que lo buscan, para su suerte, el FBI lo encuentra primero, en ese momento, el narrador dice: “For a second, I thought I was

⁷³ Scorsese, Martin, *Goodfellas*, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990, 01:21:33. (Todos los demás que estaban encerrados estaban cumpliendo una verdadera condena, todos mezclados, viviendo como cerdos. Pero nosotros vivíamos solos, nosotros éramos los dueños del lugar.)

dead. But when I heard all the noise, i knew they were cops, only cops talk that way. [...] If they had been wiseguys, i wouldn't have heard a thing. I would have been dead.”⁷⁴

Así como el héroe necesita de un guía o la ayuda de una fuerza superior a sí mismo para atravesar el primer umbral que le permitió penetrar hacia el vientre de la ballena, “Pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir y rescatarlo.”⁷⁵ Especialmente cuando su misión de retorno no ha sido encomendada por sus protectores. El guía en el viaje de retorno para Henry Hill resulta ser el FBI, que le ofrece un trato que consiste en testificar en contra de Jimmy y Paulie a cambio de salvar su vida e incluirlo en el programa de protección de testigos. Una vez que acepta, Henry está del otro lado del umbral, ha vuelto a la vida cotidiana de la que salió siendo adolescente, en sus propios términos, volvió a ser un nadie cuando fue alguien.

El viaje termina según lo expuesto en *El héroe de las mil caras*, con la posesión de los dos mundos y la libertad para vivir. “La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro.”⁷⁶ Así pues, el héroe que ha regresado conoce el mundo de lo cotidiano y el de lo desconocido, se desprende de lo que fue antes de partir y también de lo que fue durante su viaje, concilia las dos existencias en una sola, se separa del miedo a morir que lo acompañaba en el reino de lo

⁷⁴ Scorsese, Martin, *Goodfellas*, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990, 02:03:17. (Por un segundo creí que estaba muerto, pero cuando escuché todo el ruido supe que eran policías, sólo los policías hablan así, si hubieran sido mafiosos yo estaría muerto.)

⁷⁵ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 120

⁷⁶ Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972, pág. 132

peligroso y vive de manera libre, sin contemplar lo que fue ni lo que será. Vive el resto de su vida “como un nadie promedio, como un tonto.”⁷⁷

⁷⁷ Scorsese, Martin, Goodfellas, Estados Unidos, Warner Brothers pictures, 1990,

3.3.- La acción narrada en Casino

Dentro del medio centenar de filmes que Scorsese ha dirigido a lo largo de su carrera, no hay un par de cintas que ostenten un mayor número de semejanzas entre sí que *Casino* y *Goodfellas*. Ambas se lanzaron en la década de 1990, cuentan con un guion escrito por Martin Scorsese en colaboración con Nicholas Pileggi (basado en una de las novelas de no ficción del segundo mencionado), tienen a Robert DeNiro y Joe Pesci en roles protagónicos, la acción comienza *in media res* y a través de la analepsis es que el espectador es transportado hacia una etapa temprana del viaje del personaje principal que, por supuesto, será el encargado de narrar la acción de acuerdo al modo en que la percibe desde la última etapa de su viaje.

Al igual que *Taxi Driver*, *Raging Bull*, *The Irishman* y otros filmes en los que colaboraron Scorsese y De Niro, la acción en *Casino* comienza con una toma del actor en solitario, lo que permite al espectador identificarlo como el héroe de la narración desde bastante temprano en el desarrollo de la misma. Tal como se hizo en el apartado anterior a este, los puntos clave de la acción narrada en *Casino* se entregarán al lector de acuerdo al modo en que corresponden a la estructura mítica propuesta por Joseph Campbell en la obra *El héroe de las mil caras*, esto debido a su gran semejanza narrativa, no obstante, para este apartado se tomará en cuenta también la obra de Christopher Vogler *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Hay que señalar que a diferencia de lo que sucede entre este apartado y el que atañe al filme *Goodfellas*, los cuatro subtítulos ulteriores que en este escrito tratan la acción narrada de diferentes filmes serán abordados desde cuatro perspectivas teóricas diferentes a esta y diferentes entre sí.

Como ya se dijo más arriba, el viaje del héroe, de acuerdo a Campbell se compone de un total de diecisiete etapas repartidas en tres grandes grupos: la salida, la iniciación y el regreso. El primero de estos grupos se compone de cinco etapas, estas son: La llamada de la aventura, el rechazo de la llamada, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral y, por último, el vientre de la ballena. Vogler,

por su parte separa el viaje en tan solo doce etapas, las cuales serán identificadas en este texto con el fin de ofrecer al lector un breve panorama de la narración en *Casino*.

Las etapas del viaje señaladas por Vogler coinciden en su mayoría con las marcadas por Joseph Campbell, salvo aquellas que se unen en una sola. Estas etapas son: 'el mundo ordinario', 'la llamada de la aventura', 'el rechazo de la llamada', 'el encuentro con el mentor', 'la travesía del primer umbral', 'las pruebas, los aliados, los enemigos', 'la aproximación a la caverna más profunda', 'la odisea', 'la recompensa', 'el camino de regreso', 'la resurrección' y, por último, 'el retorno con el elixir'. Antes de comenzar a identificar cada una de estas etapas dentro del filme *Casino*, resulta conveniente señalar que la obra de Vogler, a diferencia de la de Campbell, fue construida en torno a patrones narrativos presentes en la mayoría de los filmes exitosos de la segunda mitad del siglo XX.

Anterior a las etapas del viaje, Vogler señala que hay puntos de importancia narrativa que suelen ser obviados por los analistas modernos y pueden ayudar al espectador a entender el camino de la narración incluso antes de iniciada la misma, estos elementos son el título de la obra, la imagen inicial y el prólogo. El título, es claro, provee una indicación precisa del entorno en que se desarrolla la historia, o bien de sus protagonistas. En ocasiones el título puede ser algo tan simple como *Jurassic Park*, dando un claro indicador y casi una breve sinopsis de lo que será narrado o bien, puede contener implicaciones que van más allá de lo conocido por el espectador antes de ver el filme, como sería el caso de *Silence of the Lambs*.

Por otro lado, tenemos la imagen inicial, esta, de acuerdo a Vogler: "invoca el mundo especial del segundo acto, así como los conflictos y las dualidades que allí se enfrentarán".⁷⁸ Algunos perfectos ejemplos de lo que es esta imagen inicial se encuentra en la primera escena presentada en obras dirigidas por Scorsese y miembros de su generación como *The Godfather: Part III*, *The Age of Innocence*, *Taxi Driver*, *Star Wars*, *Schindler's List*, etc. Tómese *Star Wars* como caso específico, antes de que el narratorio conozca a los personajes protagonistas, el

⁷⁸ Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A, pág. 74

mundo narrado, o incluso el espacio habitado por los personajes se encuentra con la característica leyenda: “A long time ago, in a Galaxy far, far away”.⁷⁹ Después de esto, algunos párrafos de texto se deslizan por la pantalla y dan cuenta de la acción que ha sucedido fuera de la pantalla y debería servir como introducción a este universo diegético. En filmes como *Casino*, esa imagen inicial no es tan clara en ocasiones, pues el mundo narrado es el mismo o es significativamente semejante al del narratario.

Por último, se encuentra el prólogo, que en el caso de *Casino* porta una significación narrativa de importancia primordial, presenta a los personajes principales: Ace Rothstein, Nicky Santoro y Ginger McKenna. Este prólogo llega al narratario a través del discurso verbal de sus dos narradores, que son a la vez los protagonistas arriba mencionados. Después de dicho prólogo, la narración se traslada al inicio de la historia que entonces se cuenta, lo cual debe suceder en lo que Vogler llama “El mundo ordinario” y es el lugar donde comienza el viaje del héroe. El mundo ordinario sería pues esa ciudad que permanece sin ser nombrada a lo largo de la cinta y a la que Rothstein se refiere como “back home”, nombre que sólo puede recibir al ser contrastada con el lugar donde se desarrolla la mayor parte de la acción, es decir Las Vegas.

Encontrándose el héroe en el mundo ordinario, se da un suceso que permite que inicie su viaje “si bien la mencionan con nombres distintos, como el incidente de iniciación o el catalizador, el desencadenante o el hecho que propicia la acción. Todas coinciden en que algunos hechos son necesarios para que la historia eche a rodar, una vez que se haya presentado al personaje central de la misma”.⁸⁰

La llamada a la aventura se da de manera simultánea que el rechazo de esta, lo que sucede cuando los jefes de la mafia de Chicago ofrecen a Rothstein el puesto de director del Tangiers sobre lo cual comenta Nicky Santoro en voice-over: “And typical Ace, give him a shot of running a Casino and he tries to talk you out of it”⁸¹ y

⁷⁹ Hace mucho tiempo, en una galaxia muy muy lejana.

⁸⁰ Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A, pág 79

⁸¹ Scorsese, Martin, *Casino*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1995, 00:11:01

efectivamente, intenta rechazar el puesto en más de una ocasión, sin embargo, es convencido de aceptarlo, incluso sin contar con una licencia que le permita hacerlo. La escena en que se da la proposición de aceptar dicho puesto y trasladar su residencia temporal hacia Las Vegas representa pues de manera simultánea el llamado y el rechazo hacia la aventura, mientras que la aceptación del mismo es aquello que permitirá al personaje la travesía del primer umbral.

En tanto a un mentor, el rol es desempeñado por Remo Gaggi, no obstante, a diferencia de la estructura propuesta por Vogel, no hay un encuentro con el mentor posterior al rechazo a la aventura, sin embargo, sí es este quien le da al héroe las facultades para poder realizar el cruce del primer umbral, por lo cual se cumple la etapa propuesta, sólo en un orden ligeramente alterado. Sobre la travesía del primer umbral, Vogler señala: “Ahora el héroe se encuentra en el preciso umbral por el que se accede al mundo de la aventura, el mundo especial del segundo acto. Ha escuchado la llamada, se han expresado las dudas y los miedos y se han serenado.”⁸² Cuando estas funciones se han cumplido, el héroe de la aventura se adentra en el nuevo mundo especial del segundo acto, deja atrás el mundo ordinario y a los personajes pobladores del mismo en favor de aquello que se encuentra del otro lado del umbral, es decir: las pruebas, los aliados, los enemigos.

El espectador es capaz de identificar que el héroe de la narración ha atravesado el umbral y llegado al mundo del segundo acto, lo que Joseph Campbell llamaba “el vientre de la ballena” debido al marcado contraste que se mostrará en oposición al mundo de lo cotidiano. Para Ace Rothstein este mundo es Las Vegas y como parte de su narración expresa: “Who could resist? Anywhere else in the country i was a bookie, a gambler, always looking over my shoulder, hazzled by cops day and night, but here i’m Mr. Rothstein, i’m not only legitimate but running a casino and that’s like selling people dreams for cash.”⁸³ Con esto, se infiere que no es solo

⁸² Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, MA Non Troppo, N/A, pág. 160

⁸³ Scorsese, Martin, *Casino*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1995, 00:05:13 ¿Quién podría resistirse? En cualquier otra parte del país era un corredor de apuestas, un jugador, siempre viendo

el mundo alrededor del protagonista lo que cambió, sino que el mismo personaje es transformado por este mundo.

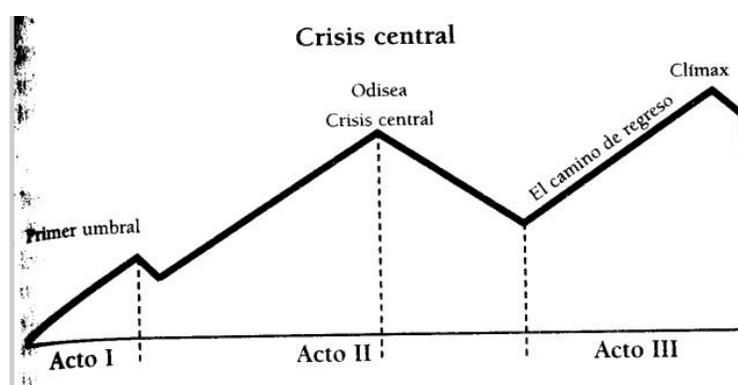
La sexta etapa del viaje es llamada, como ya se sugirió arriba, “Las pruebas, los aliados, los enemigos”. Las pruebas hacen referencia a las complicaciones y desafíos a los que el héroe podría encontrarse a lo largo de su viaje, eso con la finalidad de prepararlo para el fin de su travesía. Los aliados y enemigos, por supuesto, son aquellos personajes con los que el protagonista se encontrará a lo largo de su recorrido y lo ayudarán o buscarán impedir que cumpla con las funciones que debe desempeñar en la historia. En esta última categoría, destacan Nicky Santoro, Ginger McKenna, Lester Diamond y Remo Gaggi. Dentro de la categoría de enemigos se encuentra “un tipo especial de enemigo, el rival, el competidor del héroe en asuntos de amor, deportivos, de negocios o cualquier otra empresa. Por lo general, el rival no pretende aniquilar al héroe, sino derrotarlo en la competición.”⁸⁴

Una vez que se identifican los actantes de la narración, se han señalado las nuevas reglas y se ha dejado atrás el mundo cotidiano, llega la séptima etapa del viaje: “la aproximación a la caverna más profunda”. Representa el momento más complejo y peligroso de la aventura, es posible que presente dudas respecto al objetivo de su viaje, viene justo antes de la mayor crisis del relato narrado. Un punto clave de esta etapa es el replanteamiento de los roles que ocupan los personajes que rodean al héroe, pues los aliados pueden convertirse en enemigos (como es el caso de Nicky Santoro en *Casino*), se pueden presentar nuevos rivales o complicaciones no contempladas se presentarán ante el héroe.

sobre mi hombro, acosado por los policías día y noche, pero aquí soy el sr. Rothstein, no sólo soy legítimo, sino que dirijo un casino y eso es como intercambiar sueños por dinero con las personas.

⁸⁴ Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A, pág 171

Esta etapa del viaje se presenta en *Casino* en el momento en que a 'Ace' se le niega la licencia para trabajar en un casino, esto a la vez que la actividad criminal de Nicky se vuelve un problema para Rothstein y Ginger se va de Las Vegas con Lester y su hija. En este punto, que como ya se dijo, precede a la crisis central y al clímax narrativo del relato, se orquestan las circunstancias bajo las cuales se dará el mayor enfrentamiento de la narración, esto es "aquél punto de una historia o drama en el que fuerzas opuestas y hostiles se encuentran en su momento de máxima tensión".⁸⁵ Para diferenciar este momento de tensión del clímax de la historia, Vogler utiliza la siguiente gráfica.



86

Esta llamada crisis central es uno de los acontecimientos de mayor peso para la narración, mas no debe confundirse con el final o el clímax de la misma. Es el momento en que las fuerzas antitéticas se enfrentan, para ilustrarlo con claridad, se puede pensar en el enfrentamiento entre Darth Vader y Obi-Wan en la Estrella de la muerte en *Star Wars*, ciertamente no es el fin de la narración, pero es el punto más complicado para el héroe, es el momento en que se enfrenta a la muerte de forma más directa.

En el filme que aquí se trata, no es la muerte de un mentor o *chaman* la que se muestra o asoma como posibilidad sino la del propio protagonista a manos de su antiguo aliado, Nicky Santoro, esto es expresado por Rothstein al decir: "meeting in the middle of the desert always made me nervous, it's a scary place, i know about

⁸⁵ Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A, pág 192

⁸⁶ ídem

the holes in the desert of course, and everywhere i looked there could have been a hole. Normally my prospects of coming back alive after a meeting with Nicky were 99 out of 100, but this time, when I heard him say “a couple hundred yards down the road”, I gave myself 50/50.”⁸⁷

Tras haberse enfrentado a la muerte y el sufrimiento, el héroe ha superado la octava etapa así que se adentra en la siguiente: ‘La recompensa’, donde éste “experimenta las consecuencias de haber sobrevivido a la muerte.”⁸⁸ De este punto en adelante, el protagonista está seguro de quién es y el resto de los personajes se da cuenta que ha cambiado, hecho que casi siempre conduce a que el héroe busque un camino diferente al que hasta el momento había seguido. Por supuesto, como señala Vogler al inicio de su obra, estas etapas no se cumplen el 100% de las veces en el orden que se encuentran en el libro o bien, los lindes de dos de estas fases pueden no ser del todo claras, que es precisamente lo que sucede en el tercer acto del film.

En el tercer acto de *Casino* parecieran fundirse en un parpadeo “El camino de regreso”, “La resurrección” y “El retorno”, pues efectivamente hay eventos adversos en la vida del héroe, el antagonista conoce su final, el héroe se enfrenta a una situación cercana a la muerte y es purificado por ese suceso y por último, abandona el nuevo mundo y regresa al mundo ordinario de que salió. Es difícil separar cada una de estas etapas en la película de que se habla, ya que todo ello sucede en un montaje de no más de diez minutos al final de la película. Ginger muere de una sobredosis, Nicky y su hermano son enterrados mientras aún viven, los casinos son demolidos, un intento de asesinato es cometido contra Ace, éste se muda a San Diego y cierra la última etapa de su viaje (que en el film tiene una

⁸⁷ Scorsese, Martin, *Casino*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1995, 01:52:44 una reunión en el desierto siempre me ponía nervioso, es un lugar tenebroso, por supuesto que sé de los agujeros en el desierto y a donde sea que volteara parecía haber uno. Normalmente mis prospectos de volver con vida después de reunirme con Nicky eran 99 sobre 100, pero esta vez, cuando lo escuché decir “unos cientos de metros más allá del camino”, me di 50/50.

⁸⁸ Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A, pág 212

duración de menos de medio minuto) con una sola oración: But in the end, i wounded up right where i started, i could still pick winners and i could still make money for all kinds of people back home and why mes up a good thing? And that's that.⁸⁹

⁸⁹ Scorsese, Martin, *Casino*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 1995, 02:51:40 Pero al final terminé justo donde había empezado, aún podía escoger ganadores y aún podía ganar dinero para toda clase de personas en casa ¿y por qué arruinar algo bueno? Y eso es todo.

3.4.- Narradores y modos narrativos en *Goodfellas* y *Casino*

Tal como se ha indicado en los apartados finales del capítulo primero de este escrito, el narrador puede presentarse en el discurso fílmico de múltiples formas. Es necesario señalar que estas formas son todas compatibles entre sí, es decir, el hecho de que exista un narrador omnisciente con o sin representación física al interior de la narración no descarta la posibilidad de que exista también un narrador personaje, o varios, como sucede en más de uno de los filmes dirigidos por Scorsese.

Al interior de la obra de Martin Scorsese, los narradores pueden clasificarse en dos grandes grupos, aquellos que poseen una voz, es decir, los que se valen de un discurso verbal para llevar su historia al narratario y aquellos que lo hacen a través de la imagen y el movimiento. Dentro de cada uno de estos grupos se encuentran subdivisiones que atienden a diferentes características poseídas por el narrador de cada filme, como su nivel de objetividad, su conocimiento de la acción, la clase de narración que lleva a cabo y la intención detrás de su discurso.⁹⁰

Como se señaló antes, los filmes de Gangsters producidos por la generación de Scorsese, como lo son *Casino* y *Goodfellas*, se distinguen por permitir que sean los propios protagonistas de los hechos que viven quienes narren dichos sucesos. Esto se puede hacer de dos formas, la primera es permitir que la cámara siga a un mismo personaje que se encuentra al centro de la narración (como sucede en las tres partes de *The Godfather*), las cuales son narradas desde la perspectiva de Michael y Vito Corleone respectivamente, la otra forma es darle al protagonista (o protagonistas) una voz que enmarque la totalidad de la narración dentro de su relato, tal como sucede en los filmes que se tratan en el apartado presente.

Por supuesto, el hecho de permitir que uno de los personajes sea el encargado de llevar el hilo de la acción plantea dudas en cuanto al nivel de veracidad que habrá en su relato y por supuesto, la razón del por qué es que se duda que sea un relato completamente objetivo. Al ser el narrador un personaje, se

⁹⁰ Una tabla que contiene las diferentes categorías de narrador posibles en la obra de Scorsese se encuentra al final de este documento.

comprende que su conocimiento de la acción estará limitado a aquello que él mismo haya vivido, o aquello que haya escuchado. Además de lo anterior, puede existir información que el narrador no desea entregar al narratario, lo cual compromete la veracidad (y en ocasiones la verosimilitud) de la historia contada.

Debido a que “la situación de enunciación del modo narrativo implica, necesariamente, una relación temporal y de interdependencia entre el acontecimiento y el enunciador que da cuenta de él”⁹¹, el modo narrativo es acompañado de una intención que determina el por qué es que el narrador optó por determinado modo. En este texto se identifican tres intenciones según las cuales ordenan su discurso los diferentes narradores presentes a lo largo de la obra de Martin Scorsese, la primera de ellas y que de aquí en adelante será referida como Intención de clase de narración A es aquella en que el relato es intencionalmente subjetivo debido a que el narrador desea proyectar al narratario una imagen positiva de sí mismo; tanto Ace Rothstein como Henry Hill entran en esta categoría.

A pesar de que estos dos narradores comparten semejanzas en lo referido a modo discursivo predominante, nivel de conocimiento de la acción narrada, clase de narración e intención narrativa, no comparten el modo en que vuelven explícita su intención, es decir, el modo narrativo. Cuando se habla de un modo narrativo, se hace referencia al modo específico de contar una historia elegido por un narrador, esto no solamente abarca el discurso verbal del narrador, sino que incluye el espacio, el tiempo, los actantes, el qué y el cómo del relato.

Hay que recordar que cuando un filme cuenta con un narrador verbal que es además un personaje, éste no sólo es responsable de las palabras que profiere el mismo como individuo (sea voz en on u off) sino que es responsable de cada detalle que es contado. Es quien decide cómo el espectador percibe a los personajes, cómo hablan, qué es lo que hablan, cuándo y dónde, esto debido a que el relato es contado desde su perspectiva y cada aspecto de la realidad narrativa que llega al espectador pasa por el filtro del narrador. En este punto es precisamente donde se encuentra aquello que en este escrito se propone como la principal característica

⁹¹ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998, pág. 16.

autoral del cine de Martin Scorsese, es decir: la focalización de un relato desde la perspectiva del narrador, tal como se indica en el título de esta tesis.

En el caso de *Goodfellas* y *Casino*, existe un narrador principal (quien es además el protagonista de la acción relatada) que da cuenta de los hechos que conforman la narración que se presenta en el filme, además de estos narradores protagonistas hay otros de menor peso que les auxilian en la tarea y dan cuenta de eventos que el narrador principal no presencié o desconoce. Los narradores principales de estas películas son Sam "Ace" Rothstein y Henry Hill respectivamente, ambos hacen uso del discurso verbal para entregar al narratario su historia; debido a que son personajes del mundo que narran, su conocimiento de la historia no puede ser total, por lo que, como ya se sugirió, son narradores de tipo equiscente y por lo tanto su narración es subjetiva.

Se debe tener en cuenta que no hay dos narraciones exactamente iguales, ni dos narradores idénticos, aun si se tratase de un mismo personaje narrando una historia diferente se deben tomar en consideración las diferencias que el tiempo pudo significar para el desarrollo de dicho personaje. Por ello se debe señalar que a pesar de que los dos narradores que se tratan en este apartado comparten similitudes en todas las categorías técnicas de su narración, difieren en el cómo pretenden lograr el objetivo de su narración que es presentar su historia mostrándose a sí mismo bajo una luz positiva.

El dotar a los narradores de la facultad de contar su historia de acuerdo con el modo narrativo que consideren más conveniente, sin importar cómo afecta eso a la veracidad de la narración es lo que hace diferente a Martin Scorsese de los demás miembros de su generación. Pues a pesar de que los directores de la Nueva ola americana se distinguen por su modo realista de presentar relatos protagonizados por personajes que se encuentran en estratos marginados de la sociedad y en más de una ocasión desde la perspectiva de estos; sólo Scorsese permite que sean los protagonistas de la historia (especialmente en las obras basadas en hechos reales) quienes decidan qué y cómo se relata.

Para ilustrar lo señalado se puede tomar como ejemplo la narración que se hace de la vida de Michael Corleone a lo largo de las tres partes de *The Godfather*

desde su propia perspectiva. Es cierto, el relato viene de lo que Michael vivió, pero no es libre de dejar fuera las partes que le convengan, ni decide cómo se narra todo lo que es expuesto. Debido a ello, es lo más común que el espectador sostenga a Michael como responsable de la muerte de Fredo, Mary, Carlo, Calo, Apollonia, entre otros; por su parte, narradores como Henry Hill o Ace Rothstein nunca permiten que la acción de cuenta de sus fracasos o de las atrocidades cometidas por ellos mismos.

Es por ello que el espectador jamás presencia un trazo de arrepentimiento de sus acciones por parte de los narradores en *Casino* y *Goodfellas*, pero constantemente observa cómo justifican sus acciones. No porque estos personajes sean seres inhumanos incapaces de distinguir entre lo moralmente correcto e incorrecto, sino por lo contrario, son tan humanos que son incapaces de repasar los sucesos más álgidos de su vida. Por esto es que Rothstein da toda clase de detalles insignificantes sobre su vida al narratario, como el costo de cada uno de sus trajes, de cada uno de sus relojes, la cantidad de efectivo que era movida cada año en el Tangiers, etc. Pero al relatar la muerte de su esposa sólo es capaz de decir que pidió que se le hiciera una autopsia. Del mismo modo hay que señalar que la ausencia casi total de su hija durante el tercer acto del filme no es accidental.

Igualmente, Henry Hill no cuenta lo que sucede con sus padres o su hermano después de que él se vuelve un informante del FBI y testifica en contra de sus otrora asociados de la familia Lucchese. No relata nada de lo que sucedía en prisión, excepto que para ellos era mejor que para el resto de los reos, que todos los días cenaban bien y que no eran sujetos a actos de violencia por parte de los guardias.

Otra diferencia importante es que Henry y Ace tienen la libertad de decidir dónde comienza y dónde termina su narración, por esto parece haber tan poco desarrollo en el arco de ambos personajes, Ace se presenta al inicio del relato como el mejor colocador de apuestas de todo Estados Unidos y cierra la narración señalando que lo sigue siendo, poco cambió en él, o eso busca aparentar. Para Henry, su historia y por tanto su vida, comienza el día en que va por primera vez a trabajar para Paulie en la parada de taxis. Y a pesar de que su relato inicia cuando

aún es un adolescente, poco habla de sus orígenes, tal como Ace, que los omite por completo.

Claro es que no todos los narradores en la obra de Martin Scorsese comparten las mismas características de los dos mencionados, e incluso cuando lo hacen pueden ser vastamente diferente a estos, quizá el ejemplo perfecto de ello es Frank Costello, uno de los narradores de *The Departed*, quien es también un narrador cuyo discurso predominante es el verbal, su conocimiento de la acción es limitado, por lo que su narración es subjetiva, todo esto con un tipo de intención A. A diferencia de lo que Henry Hill busca en su narración (justificar su vida señalando que sólo es un producto de su entorno) Costello indica apenas comienza la cinta: “I don’t want to be a product of my enviroment, i want my enviroment to be a product of me.”⁹²

Así pues, se puede apreciar que a pesar de que todo narrador con una intención narrativa de clase A busca presentarse de una manera positiva, no todos lo harán utilizando las mismas herramientas, por ello los modos narrativos elegidos para formar el mundo que se narra en cada filme son una pieza de vital importancia para la obra de Martin Scorsese. También hay que señalar que no todos los narradores serán subjetivos ni tendrán el mismo objetivo al narrar. En la intención de narración de clase B, el narrador pretende ser objetivo, sin embargo, hay elementos inverosímiles en su narración que plantean al narratario dudas que no pueden ser resueltas y por último se encuentra la intención de clase de narración C, en la que el narrador cree ser objetivo, sin embargo, gran porción de lo que considera real es producto de su imaginación, lo cual resulta claramente discernible para el narratario, no obstante, estos dos tipos de intención (junto a otros modos de narrar) serán examinados a mayor detalle en apartados posteriores, o bien, pueden ser consultados en el apartado titulado “apéndices”.

⁹² Scorsese, Martin, *The departed*, Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 2006. 00:00:47 Yo no quiero ser producto de mi entorno, sino que quiero que mi entorno sea un producto mío.

CAPÍTULO IV:

El drama histórico y la consolidación de la Gran Manzana

4.1.- Los límites de la realidad y la ficción en el cine histórico

Yes, I know, it's not the truth, but in a great history little truth can be altered so that the greater truth emerges.

-Umberto Eco

La primera complicación que surge al momento de escribir sobre el cine histórico es definirlo. Una forma sencilla de hacerlo sería atribuir como límites de género al filme los mismos que a la novela histórica y así, podría decirse que la película al igual que la novela pertenece al género histórico cuando la trama de esta tiene por protagonista a un personaje histórico o se ve afectada por los hechos históricos de la época en que se ambienta la misma. Esta definición ciertamente funciona para clasificar las grandes épicas de ficción como *Gone with the Wind*, *Spartacus*, y *Barry Lyndon*, las biopics como *Amadeus*, *Lawrence of Arabia* o *Sérpico*. Sin embargo, esto dejaría la puerta abierta a que cualquier película que contenga un evento histórico como parte de su trama se pueda encuadrar dentro de este género, lo cual convertiría en film histórico a obras como *Casablanca*, *The Godfather: Part III*, e incluso *Forrest Gump*.

El *Diccionario técnico de cine Akal* ofrece una definición de “película histórica” que podría enriquecer la anterior con el fin de poder delimitar de manera más precisa y efectiva a las cintas que pertenecen a este género, sobre ella dice: “Película que pretende tratar sobre un periodo histórico y los acontecimientos reales de ese periodo, aunque el tratamiento de los personajes puede ser altamente ficticio y se pueden tomar grandes libertades con los propios acontecimientos.”⁹³ Esta

⁹³ Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal ediciones, 2004, pág. 399

definición, sin embargo, demuestra poseer los mismos huecos que complican la delimitación del género. Para evitar una complicación como la anterior se propone la definición siguiente: Un filme histórico es aquel que se encuentra situado en un momento claro, específico y discernible de la historia humana en el que parte o la totalidad de su trama tiene como base eventos históricos, que pueden ser ficcionalizados en diferentes grados y estos afectan directamente a la acción contenida en la narración.

Después de ello viene la que es quizá la pregunta más común cuando el espectador se encuentra frente a una cinta basada en hechos históricos, que es a su vez la cuestión que da título a este apartado, es decir: qué es real y qué es ficticio en este relato. Lo primero que hay que señalar es que, debido a la naturaleza misma del material fílmico, todo filme será siempre una obra de ficción en tanto no pertenezcan al género documental. Así pues, podemos añadir que el género histórico del cine no pretende cumplir una función equiparable a la del historiador, ni busca antes que nada la veracidad narrada de los hechos que le atañen, sin embargo, puede cumplir esta función sin tener la intención de hacerlo cuando el film en cuestión sobrevive por un tiempo considerable y el mismo se convierte en un objeto histórico.

Para clarificar el punto anterior, es necesario señalar los tipos de filme histórico identificados por Robert Burgoyne en *A Companion to the Historical Film*, estos son: La película de guerra, la épica, la película biográfica, la película metahistórica y la película de temática histórica⁹⁴. Por supuesto, habrá autores que no estén de acuerdo con esta separación en subcategorías del género histórico, o bien, con la definición que se ofreció en las páginas anteriores, por ello hay que reiterar que no existe una clasificación de género infalible para aplicar a un conjunto siempre creciente de piezas cinematográficas.

El primero de los subgéneros señalados por Burgoyne es la película de guerra, esta, tal como su nombre lo indica, es aquella cuyo tema central es la guerra. La trama de este tipo de cintas suele desarrollarse a la par de una o más batallas

⁹⁴Cfr. Rosenstone, Robert A., Parvulescu Constantin, *A Companion to the Historical Film*, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2013, pág. 2

que se llevaron a cabo en alguna de las principales confrontaciones bélicas de la historia humana. Desde luego, el tema de mayor recurrencia de este subgénero cinematográfico es el conflicto militar de mayor escala que ha presenciado la humanidad, es decir: la Segunda Guerra Mundial⁹⁵. De este subgénero se puede esperar un alto nivel de veracidad histórica en tanto se habla de los conflictos tratados en un nivel general, sin embargo, los pormenores de la trama pueden ser completamente ficcionalizados, tal como sucede en obras contemporáneas como *Dunkirk* o *1917*.

En la película épica, al igual que en la de guerra, se relatan hechos relacionados a conflictos bélicos, sin embargo, los enfrentamientos narrados en este subgénero pueden ser ficticios, míticos o legendarios. Ejemplo de lo anterior son cintas como *Troy*, *Ben-Hur*, o *The Green Knight*. El American Film Institute define al conjunto de films de estas características como: “a genre of large-scale films set in a cinematic interpretation of the past.”⁹⁶ Tal como es mencionado por el AFI, una de las principales características del cine épico es la gran escala de las producciones. Otra cualidad sumamente recurrente, aunque no imperativa de los filmes pertenecientes a este género es su larga duración, pues no es raro que una de estas películas sobrepase las tres e incluso cuatro horas de longitud, pudiendo llegar incluso a las siete u ocho horas como en el caso de *Satántango* y de la adaptación soviética de *Guerra y Paz*, respectivamente.⁹⁷

La película biográfica o biopic, como se le suele llamar, es un subgénero del cine histórico cuya característica principal es la de tener como objeto narrativo primordial la vida de una persona real que haya gozado de cierta relevancia en el ámbito en que se desarrolló o por el que es conocida. No existe una limitante clara

⁹⁵ Debido a su gran popularidad, es difícil establecer un número específico de cintas que se ubican en este período histórico pues superan con creces el millar.

⁹⁶ American Film Institute, AFI's 10 top 10, disponible en: <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>. Consultado el 17/10/22(un género de películas de gran escala ambientadas en una interpretación cinematográfica del pasado.)

⁹⁷ Como contraste se ha de señalar que la duración promedio de una película es de alrededor de una hora y media.

en tanto al nivel de ficcionalización permitido con finalidad narrativa en este género, ni hay un tipo de historia específica que deba ser retratada, para considerarse una película biográfica.

A pesar de lo anterior, sí existen tipos de personajes predilectos al momento de realizar películas de esta clase, siendo los líderes en tiempos de guerra⁹⁸ y los grandes artistas los grupos más explorados, o quizá explotados. En el primer grupo podemos encontrar cintas como *Lawrence of Arabia*, *Lincoln*, *Patton*, *Darkest Hour*, *Valkyrie*, entre otras. El segundo grupo está integrado por películas como *Amadeus*, *Girl with a Pearl Earring*, *Hitchcock*, *Capote*, etc. Hay que señalar que en las últimas décadas el biopic de músicos del siglo XX ha tenido un crecimiento sin precedentes debido al éxito de filmes como *Nowhere Boy*, *Bohemian Rhapsody*, *Rocketman* y *Elvis*.

Por último, vienen la película metahistórica y la película de temática histórica. La primera es aquella que ofrece una visión crítica no de la historia misma sino al modo en que esta es documentada y por tanto representada. De acuerdo a Robert Burgoyne, la película metahistórica sirve a dos propósitos: interrogar la naturaleza de la historia y crear una historia visual donde no la existe.⁹⁹ La película de temática histórica es de los cinco subgéneros mencionados el de mayor relevancia para este escrito, pues en el se contienen los dos filmes que se tratarán en los apartados posteriores de este capítulo, es decir *The Age of Innocence* y *Gangs of New York*.

Se le llama película de temática histórica o bien, película de época al filme de género histórico que no pretende retratar eventos o personajes relevantes para la historia humana y no necesariamente contiene en su trama un punto pivotal que sea producto directo o indirecto de un suceso histórico. Lo que caracteriza a estos filmes es que el relato narrado se ambienta en un período temporal específico, así pues,

⁹⁸ Con esta clasificación no sólo se toma en cuenta a líderes reconocidos por actividades militares, sino a cualquier persona cuyas acciones hayan sido provocadas o afectadas directamente por la guerra en que se encuentran enmarcadas, ejemplo de ello son *Schindler's List*, *A Hidden Life* y *Born in the 4th of July*.

⁹⁹ Cfr. Rosenstone, Robert A., Parvulescu Constantin, *A Companion to the Historical Film*, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2013, pág. 54

filmes como *Little Women*, *Pride and Prejudice*, *Anna Karenina* y por supuesto *The Age of Innocence*, son filmes históricos (en específico de temática histórica) a pesar de que la mayoría de los elementos que componen el relato narrado son puramente ficticios.

Con lo anterior es posible responder a las incógnitas que surgen en el título de este subcapítulo, es decir: ¿Dónde se encuentra la separación entre lo real y lo ficticio en el cine histórico? Y ¿De qué subgénero de cine histórico puede esperarse un mayor grado de veracidad? Para la primera pregunta se debe tomar en cuenta que el cine en tanto que es un discurso artístico es capaz de representar lo real, no de formarlo, así pues, hay que tener en cuenta que no existe el plano de lo real al interior de este discurso. Por otro, si la interrogante fuera ¿qué tan fiel es esta representación al suceso histórico en que se basa? La respuesta sería que cada cinta, de acuerdo a su género y objetivo específico trazará el límite de licencias poéticas que puede permitirse para lograr su objetivo narrativo.

Para responder a la segunda pregunta, los subgéneros que se tratan aquí deben ser reordenados respecto al modo en que fueron presentados. La película de guerra y la Biopic ocupan los dos primeros lugares en tanto al grado de veracidad contenido ya que en estas se pretende representar sucesos históricos del modo más cercano posible a la realidad documentada con que se cuenta. Después viene el filme metahistórico, que presenta una posible realidad alternativa de un evento específico y, por último, se encuentran la película épica y la de época, que centran su narración en eventos ficticios en ambientes y momentos históricos reales. Hay que recalcar que, en esta interrogante, así como en su respuesta se utiliza el término “veracidad”, en oposición a “verdad”, pues nada de lo que se encuentra filmado es “verdadero” en tanto que tuvo que ser dramatizado para filmarse.

4.2.- La acción narrada en *The Age of Innocence*

No hay duda de que la vida humana, situada en la Tierra, está rodeada de procesos automáticos —por los procesos naturales de la Tierra, que, a su vez, están rodeados de procesos cósmicos, y hasta nosotros mismos somos conducidos por fuerzas similares en tanto somos también parte de la naturaleza orgánica.

-Hannah Arendt

Aun cuando la mayor parte de la obra cinematográfica de Martin Scorsese se encuentra basada en obras literarias previamente existentes, *The Age of Innocence*, es la pieza predilecta cuando se habla de adaptaciones literarias en la carrera del cineasta italoamericano. Quizá debido a las cualidades novelísticas que a la cinta aporta la marcada participación de un narrador omnisciente que no puede ser identificado como uno de los personajes, o bien, debido a que, a diferencia de otros materiales que sirvieron como base para otras adaptaciones del director, esta novela gozaba ya de enorme relevancia y popularidad entre los hablantes de la lengua inglesa desde mucho antes de ser llevada al cine por Scorsese.

The Age of Innocence es uno de los filmes que más resalta dentro del corpus fílmico de Scorsese, esto debido a que la obra se separa del resto de la filmografía en tres aspectos clave, el primero de ellos es la dimensión temporal del relato, la segunda es el tipo de personajes contenidos en la narración y la tercera es el ambiente en que se desarrolla la acción narrada. En lo que concierne a la dimensión temporal, esta cinta rompe con la mayor parte de la filmografía de Scorsese, ya que dentro de medio centenar de producciones, solo *The Age of Innocence*, *Gangs of New York*, *The Last Temptation of Christ* y *Silence* se encuentran ambientadas en una época anterior al siglo XX.

Por otro lado, los personajes presentados en esta cinta resaltan por lo diferentes que parecen ser al tradicional actante marginal que se suele encontrar en

los filmes de Scorsese. Para señalar cuan diferentes y aun así cercanos en naturaleza son los personajes principales de esta narración y aquellos que protagonizan las más reconocidas obras scorsesianas, es necesario presentar la clasificación que de los actantes establecía Aristóteles en su poética. Según el estagirita, las obras tomarán las características de los actantes que en ellas se encuentren, estos personajes pueden clasificarse en tres niveles, siendo estos: A) mejor que nosotros B) igual a nosotros y C) peor que nosotros.

Claro es que, en la actualidad, una clasificación como esta demuestra ser insuficiente, puesto que la bondad y maldad no pueden medirse usando los mismos parámetros que se utilizaban en la Grecia Antigua. Para solucionar esta problemática y poder clasificar piezas narrativas contemporáneas, Northrop Frye da un giro a lo establecido por el filósofo griego y sugiere el uso de cinco categorías nacidas del tipo de poder de acción del héroe de cada una de ellas. Frye delimita cinco niveles en los cuales puede encontrarse el héroe de un relato.

El más elevado de estos niveles es el del héroe “superior en clase, tanto a los demás hombres como al medio ambiente de estos hombres”¹⁰⁰, es decir, el protagonista es un ser divino y así mismo lo son sus acciones. El segundo nivel corresponde al héroe “superior en grado a los demás hombres y al propio medio ambiente”¹⁰¹. Este tipo de héroe es aquel que a pesar de ser humano no muestra las características fallas de carácter del resto de su especie, es el héroe romántico cuyo valor o inteligencia lo posicionan por encima del resto de los mortales.

El tercer nivel trata al héroe que “tiene autoridad, pasiones y poderes de expresión mucho mayores que los nuestros, pero lo que hace está sujeto tanto a la crítica social como al orden de la naturaleza”¹⁰². El cuarto nivel define a un héroe humano, con fallas, que no es superior a los demás hombres, pero tampoco es decididamente inferior. El último nivel apunta al héroe “inferior en poder o

¹⁰⁰ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Canadá, Princeton University Press, 1957, pág. 53

¹⁰¹ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Canadá, Princeton University Press, 1957, pág. 54

¹⁰² Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Canadá, Princeton University Press, 1957, pág. 54

inteligencia a nosotros mismos, de modo que nos parece estar contemplando una escena de servidumbre, frustración o absurdo”.¹⁰³

Según Frye, los relatos pueden ser clasificados de acuerdo a tres grandes modos ficcionales, los temáticos, los trágicos y los cómicos. Claro que debe tenerse en mente que ningún proceso o medio de conglomeración o clasificación llegará a ser perfecto, por lo que no debe resultar sorprendente encontrar matices de un modo dentro del otro o una bien lograda fusión de comedia y tragedia. De acuerdo a lo que puede encontrarse en el primer capítulo de *Anatomía de la crítica*, las historias (sean de naturaleza trágica o cómica) pueden catalogarse de acuerdo al principio de acción del héroe aunado al modo ficcional de la narración, por ejemplo, si una pieza es trágica y sus personajes forman parte del nivel de personaje más alto, es decir, el divino, podrá llamarse “dionisiaca”, si se encuentran en un nivel bajo y su modo ficcional es igualmente trágico, el relato será “sensacional”.¹⁰⁴

Con esto en mente, se puede señalar que personajes como Newland Archer, May Welland o Ellen Olenska no se encuentran en el mismo nivel mimético que algunos de los más conocidos personajes presentes en las cintas de Scorsese, tales como Jake LaMotta, Henry Hill, Iris Steensma, Jimmy Conway, Sam Rothstein, Francine Evans, etc. A pesar de eso, los actantes de *The Age of Innocence* tienen la misma motivación primordial que estos otros personajes a los que parecen ser tan diferentes, esta es la necesidad de pertenecer a una unidad social específica.

Por último, la acción narrada difiere de aquello que un espectador casual podría esperar de una película dirigida por Martin Scorsese, pues es común que en sus filmes se desarrollen historias de violencia física, y económica ejercida por los engranajes de la sociedad hacia el individuo en el bajo Nueva York. En *The Age of Innocence*, la acción no podría encontrarse más lejos de eso, pues, aunque es (al igual que la mayor parte de sus obras) una historia de violencia en la que los personajes se ven obligados a sucumbir ante la presión de su entorno para

¹⁰³ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Princeton University Press, Canadá, 1957, pág. 55

¹⁰⁴ Cfr. Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, 1957.

sobrevivir, no hay una liberación violenta de la pesada carga de existir por parte de los actantes hacia sus opresores (o los que perciben como tales).

Así, aunque Newland, Ellen y May parezcan ser personajes que han alcanzado la libertad buscada por aquellos mencionados en el párrafo anterior, se encuentran incluso más lejos de lograrlo, ya que las reglas de decoro que rigen su existencia les impiden irrumpir en el transcurso ya establecido de su propia vida y liberar su ira y su pasión de formas violentas e incontrolables. Así pues, Jake LaMotta golpeando los muros de su celda se encuentra mucho más cerca de ser libre que Newland Archer acariciando la mano de la condesa Olenska, y más aún que el resto de los personajes, incapaces siquiera de reconocer o expresar que se encuentran enclaustrados. En relación a ello, la narradora del filme declara: “The real thing was never said or done or even thought, but only represented by a set of arbitrary signs.”¹⁰⁵ Hay que señalar, por supuesto, que estos signos difícilmente pueden ser interpretados por los personajes.

Sobre la distinción de estos dos tipos de violencia, Martin Scorsese declaró en una entrevista con el crítico Roger Ebert: “What has always stuck in my head is the brutality under the manners. People hide what they mean under the surface of language. In the subculture i was around when i grew up in Little Italy, when somebody was killed, there was a finality to it. It was usually done by the hands of a friend. And in a funny way, it was almost like ritualistic slaughter, a sacrifice. But New York society in the 1870s didn't have that. It was so cold-blooded. I don't know which is preferable.”¹⁰⁶ Así pues, cuando se habla de la violencia en *The Age of Innocence*,

¹⁰⁵ Scorsese, Martin, *Age of Innocence*, Estados Unidos, Columbia pictures, 1993

El objeto real nunca se decía, hacía o siquiera se pensaba, sino que era representado por un conjunto de signos arbitrarios.

¹⁰⁶ Ebert, Roger, *Brutality beneath the manners*, Estados Unidos, 2005, disponible en: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-age-of-innocence-1993> Lo que siempre se me ha quedado grabado en la cabeza es la brutalidad bajo los modales. La gente esconde lo que quiere decir bajo la superficie del lenguaje. En la subcultura cercana a mí cuando crecí en Little Italy, cuando alguien era asesinado, había una finalidad. Por lo general, esto sucedía a manos de un amigo. Y de una manera divertida, era casi como una matanza ritual, un sacrificio. Pero la sociedad de Nueva York en la década de 1870 no tenía eso. Su sangre era tan fría. no se cual es preferible.

se hace referencia a los actos de violencia psíquica y emocional a los que son sometidos los actantes, en especial los tres protagonistas: Newland Archer, May Welland y Ellen Olenska; Por supuesto, este es uno de los dos núcleos temáticos de la acción narrada y está acompañado de otro del mismo peso que permite analizar al anterior desde una perspectiva filosófica, este es: el límite del libre albedrío que poseen los individuos dentro de la sociedad.

Hay que señalar que todos los personajes de la obra que se trata han dejado atrás su libertad con el objetivo de pertenecer al círculo social en que se encuentran, es decir, *deciden* formar parte de un conjunto de individuos regido por un estricto código implícito que actuar independientemente en sus propios términos y condiciones. Por supuesto, hay que utilizar con cautela la palabra “decidir” ya que a la mayoría de ellos se les impuso este código desde el momento en que llegaron al mundo, como si se tratase de una parte natural de la condición humana. Sobre esto, Hannah Arendt declara: “Más aún, nuestra vida política, a pesar de ser el reino de la acción, también se ubica en el seno de procesos que llamamos históricos y que tienden a convertirse en procesos tan automáticos o naturales como los procesos cósmicos, a pesar de haber sido iniciados por los hombres.”¹⁰⁷

Así pues, para los actantes incrustados dentro de ese núcleo social ha dejado de existir el libre albedrío sin siquiera saberlo. Todos se comportan como se supone que un individuo de sus características específicas debería hacerlo, se han convertido en nada más que una máscara que no oculta rostro alguno y el único modo de cambiarlo (ya que dentro de la estructura social no hay principio de acción alguno) sería, como indica Arendt, introducir un catalizador de acción externo al colectivo petrificado en que se encuentran incrustados los personajes.

Para ejemplificar lo anterior, hay que tomar en consideración el modo en que se da el inicio de la acción narrada que se presenta en el filme. Newland y May están comprometidos y no lo han anunciado ni tienen planes de hacerlo en el futuro próximo, sin embargo, la llegada de Ellen Olenska, quien se convertirá en el principio de acción primordial de la trama de la cinta, cambia todo. Cuando Newland

¹⁰⁷ Arendt, Hannah, “Qué es la libertad” en: Zona erógena No. 8, Argentina, 1991.

le sugiere a May anunciar su compromiso en el baile ella le contesta con la oración más significativa, real y definitiva de todo el filme: “But why should we change what is already settled?”¹⁰⁸

Lo establecido afecta más que a ningún otro personaje a Newland Archer, ya que es el único capaz de vislumbrar lo que se encuentra dentro y fuera de la rígida sociedad neoyorkina en la que nació. No obstante, es incapaz de decidir si su existencia sucederá dentro o fuera de la misma, ya que, a pesar de que la historia narrada proviene más que nada de las perspectivas de la omnisciente narradora (equivalente a la voz poética de Wharton¹⁰⁹) y el propio Archer, ninguno de ellos dos dicta el curso del relato. La primera porque no es un personaje que forme parte del relato y el segundo ya que su rango de acción se limita a seguir una serie de preceptos difusos que le son impuestos por la sociedad como conjunto, ya sea por Letterblair, por Ellen, por May, por su madre, etc.

Así pues, es posible apreciar que los verdaderos motores de acción de la narración son Ellen y May, que funcionan como personajes opuestos complementarios. May lee, pero nunca discute sus ideas, es tímida, serena, sumisa, es la representación del ideal neoyorkino de la época, mientras que Ellen es independiente¹¹⁰, inteligente, rechaza el status-quo y comunica todo cuanto piensa, no obstante, al haber sido sujeta a una ‘excéntrica educación’ y un matrimonio en el extranjero, representa todo lo desconocido y lo indeseable para los miembros de la sociedad mencionada y aun así, es la única que cuenta con la libertad suficiente para abandonar Nueva York y sus costumbres.

Del mismo modo que estos dos personajes femeninos representan el complemento opuesto del otro, representan las dos fuerzas antitéticas en las que se encuentra dividido Newland que son, como ya se mencionó más arriba: la moral

¹⁰⁸ Scorsese, Martin, *Age of Innocence*, Estados Unidos, Columbia pictures, 1993. Pero, ¿para qué habríamos de cambiar lo que ya está establecido?

¹⁰⁹ Cfr. Scorsese, Martin, Ribera, Robert (Editor), *Martin Scorsese Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2017

¹¹⁰ A pesar de esta aparente libertad e independencia, hay que recordar que Ellen depende económicamente del conde al inicio de la narración y más tarde de su abuela Manson Mingott.

del mundo antiguo y las costumbres del mundo moderno y el materialismo. Archer, incapaz de entender quién es y qué es lo que debe o necesita hacer, reprime una considerable parte de las dos posibilidades de existencia que él mismo se plantea. Es decir, desea conservar las tradiciones de su entorno, contraer matrimonio, conservar una posición social y profesional respetable, pues se considera por encima de otros actantes como Julius Beaufort y no está dispuesto a actuar como él al buscar que la condesa Olenska sea su amante. En lugar de ello, busca “solucionar” su compromiso y después matrimonio con May sin que haya la necesidad de actuar de su parte, por ello su resolución definitiva y última esperanza es que May muera “y lo libere”.

Aquí es posible apreciar que, aunque los tres personajes protagonistas se encuentran en diferentes puntos del espectro de la libertad y el reconocimiento de su propia identidad y sus necesidades, se reprimen por consideración a aquello que ya está establecido. Así, por evitar imponer sus deseos al orden social, Ellen regresa a Europa, Newland renuncia a la posibilidad de volver a verla y May acepta vivir hasta el último de sus días junto a alguien que admite haber muerto el día en que contrajeron matrimonio.

Por supuesto, esta constricción del deseo y el libre albedrío se da debido a la automatización de los procesos históricos y la necesidad del individuo de sentirse parte de algo más grande que él, ya que de desearlo, podría romper sus cadenas en un instante, tornarse en un principio de acción y modificar los sucesos que determinan su modo de vivir, pues, como señala Arendt: “son los hombres quienes los protagonizan, los hombres quienes por haber recibido el doble don de la libertad y la acción pueden establecer una realidad propia”¹¹¹.

¹¹¹ Arendt, Hannah, “Qué es la libertad” en: Zona erógena No. 8, Argentina, 1991.

4.3.- La acción narrada en *Gangs of New York*

La mayoría de las personas son otras personas. Sus pensamientos son las opiniones de alguien más, sus vidas una pantomima, sus pasiones una cita.

-Oscar Wilde

De acuerdo con lo expuesto por Clément Rosset en su obra *Lejos de mí*, la identidad oficial a la que se aferran los individuos es completamente apócrifa, pues el resultado de toda clase de coincidencias encontrándose unas con otras y uniéndose en eso a lo que los individuos llaman identidad, que no sería más que la llamada identidad personal. A pesar de que es la identidad personal a la que se suele considerar la identidad real, Rosset propone como real a la identidad social en oposición a la ya señalada y remarca: “siempre he considerado la identidad social como la única identidad real; y la otra, la presunta identidad personal como una ilusión total”¹¹². Esto se debe a que la pretensión de llegar al conocimiento de uno mismo es inútil, pues los humanos no tienen las facultades necesarias para lograrlo, por otro lado, la identidad social se puede conocer, explicar y delimitar.

Se dice que la identidad personal no es real debido a que el individuo no puede atraparse a sí mismo fuera de las percepciones, para poder definirse necesita un concepto, un contraste, un ser y un no-ser, por eso es que el yo social puede cambiar con el tiempo o las circunstancias, pero el yo preidentitario, el que existe fuera de la percepción, el que no posee cualidades físicas específicas, estados psicológicos o condiciones somáticas es inmutable e inaprehensible. Así, todos logran “ser”, o, mejor dicho, sujetarse a la realidad a través de una identidad prestada que se obtiene emulando lo que hacen aquellos que rodean al individuo, quienes a su vez actúan del modo ahora imitado por que lo copiaron de alguien. Tal como lo decía Pessoa en su *Libro del desasosiego*: “He nacido en un tiempo en que

¹¹² Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, España, Marbot ediciones, 2007, pág.

la mayoría de los jóvenes habían perdido la creencia en Dios, por la misma razón que sus mayores la habían tenido: sin saber por qué”.¹¹³

Por supuesto, este copiar la identidad de una persona no es un acto gratuito, ni arbitrario, por lo que el individuo no copia un poco de cada persona que se encuentra en su camino, sino que toma algunos de los rasgos más definitivos de su identidad de sujetos específicos. Hay que pensar en una persona en los primeros años de su existencia, el que copie ciertos rasgos de sus padres es un comportamiento perfectamente normal y de hecho sería incapaz de adquirir una personalidad si no tuviera unos padres o tutores de quien copiarla. Hay que hacer hincapié en este punto de la obtención de una identidad prestada, pues la carencia de un tutor es precisamente el primer problema que se le plantea a ‘Amsterdam’ Vallon en su infancia y se intensifica al llegar a la edad adulta.

El objetivo de este texto es, como ya lo sugiere el título, señalar cómo en el filme “Gangs of New York”, la venganza sirve como la principal fuerza conductora en la formación del personaje Amsterdam Vallon. Pues es a través del deseo de vengar a su padre que se forja tanto el ser como el hacer de Amsterdam. El personaje interpretado por DiCaprio pasa años de su vida conduciendo su vida y modo de vida en torno al objetivo que se planteó apenas vio caer al sacerdote Vallon, este es: asesinar a Bill Cutting. Esto le lleva a infiltrarse a su pandilla, convertirse en su protegido e incluso salvarle la vida al carnicero para poder ser él mismo quien la tome.

Antes de continuar, es necesario recalcar que Amsterdam es un nombre falso que es utilizado por el hijo del sacerdote Vallon con la finalidad de ocultar su identidad social a Bill el carnicero. Claro es, que la elección de este nombre no es incidental, pues al igual que el resto de las características que componen al personaje, dan cuenta de su identidad social. Hay que recordar que, desde la perspectiva de la narratología, “El nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”.¹¹⁴ Por ello es que

¹¹³ Pessoa, Fernando, *El libro del desasosiego*, España, Seix Barral, 1997, pág. 18

¹¹⁴ Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, 1998, pág. 63.

nunca se menciona el verdadero nombre del hijo de sacerdote, pues comprometería las atribuciones semánticas que se le pueden hacer al personaje.

El nombre que se le asigna a un personaje debe servir para su caracterización sintetizando dentro de sí todo lo que el personaje es. A través de la lectura, se debe formar una imagen más o menos rica de los personajes, sus características físicas, psicológicas e incluso morales. En el caso del cine, es más que evidente que la caracterización física no depende necesariamente del nombre, sino de elementos externos que también componen la obra, siendo el primero de ellos (y a pesar de que parezca demasiado obvio debe mencionarse) el aspecto del actor que interpreta el rol. Por tanto, un cambio en el actuar del personaje o bien en su nombre, no significaría necesariamente un cambio en la apariencia, sin embargo, en el caso específico del film que nos ocupa, el personaje sufre un cambio físico (al cambiar al actor que lo interpreta) y un cambio de nombre podría abrir la puerta a interpretaciones no deseadas, como el que Amsterdam sufrió una transformación tan grande que lo convirtió en una unidad léxica de contenido totalmente diferente a la que solía ser¹¹⁵.

El que Amsterdam haya elegido ese nombre cuando Bill el carnicero le cuestiona quién es da un indicio muy claro de lo que representa cada uno en la narración. Pues al contestar que su nombre es Amsterdam, Bill responde: “Amsterdam, i’m New York. Don’t you never come in here empty-handed again”¹¹⁶. Lo que revela la oposición entre la ideología nativista del carnicero y las raíces europeas del hijo del sacerdote, específicamente su origen irlandés, que representa a los inmigrantes cuya influencia moldeará de forma definitiva a la ciudad de Nueva York después de que Bill y su grupo pierdan toda influencia.

La acción narrada en *Gangs of New York*, comienza con una escena en la que el sacerdote Vallon se prepara para un enfrentamiento entre dos pandillas rivales, “los conejos muertos” y “los nativos”. Esta escena, junto con las que

¹¹⁵ Ejemplos de un cambio de significación de este tipo son Anakin Skywalker – Darth Vader o bien, Gollum – Smeagol.

¹¹⁶ Scorsese, Martin, *Gangs of New York*, Estados Unidos, Miramax, 2002, 00:38:33 Amsterdam, yo soy Nueva York. No se te ocurra volver a venir aquí con las manos vacías.

acompañan los primeros minutos del filme son de gran significación, ya que el espectador es capaz de apreciar como el infante Vallon forja su ser a partir del actuar de su padre. Cuando Johnny (que no posee un tutor discernible) le pregunta a Amsterdam cuáles pandillas se enfrentarán y a cuál pertenece él, y sin dudar contesta que a “los conejos muertos”, pues el modelo del que ha copiado su identidad pertenece a esta pandilla.

Si a diferencia de lo narrado en la cinta, los conejos muertos ganaran el enfrentamiento y se coronaran como principal fuerza en los cinco puntos, la formación de la identidad de Amsterdam no se habría visto interrumpida, pues no habría perdido a su tutor, por lo que sería un personaje completamente diferente. Al morir el sacerdote Vallon, la construcción de la identidad prestada de Amsterdam queda trunca, por lo que construye su vida alrededor de lo poco que pudo aprender en su infancia aunado a un deseo de venganza.

Tal como lo señala Rosset, el individuo no puede dejar de copiar, pues “el otro que me ha formado es como el Dios de Descartes, que debe seguir creando el mundo sin cesar, [...] si deja de actuar, el mundo deja de existir.”¹¹⁷ Por supuesto, el que el tutor de un individuo desaparezca de la vida del mismo por cualquier razón, no significa que éste no pueda adoptar un nuevo modelo de imitación, lo cual comúnmente sucede y es ello lo que representa el principal conflicto que hace cuestionar a Amsterdam su identidad.

Cuando la influencia de un tutor es interrumpida, el individuo no es liberado, sólo cambia el lugar de donde esta proviene, es decir, el individuo, en este caso Amsterdam, no puede seguir existiendo sin imitar a un tutor. Como ya se dijo, el primero tutor del protagonista es su padre, el sacerdote Vallon, después de esto, se encuentra con Johnny Sirocco, quien lo reconoce de su infancia y lo conduce hasta Bill el carnicero, el segundo tutor de Amsterdam quien a la vez ve una parte de sí (quizá debido a la imitación) en el propio sacerdote, pues como señala más tarde:

¹¹⁷ Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, España, Marbot ediciones, 2007, pág.

“The priest and me, we lived by the same principles. It was only faith divided us. [...] This was a great man... A great man.” [sic]¹¹⁸

Bill le facilita un sentido de pertenencia a Amsterdam al aceptarlo como miembro de su pandilla y más tarde de su círculo interno. Esta relación se vuelve cada vez más estrecha y su punto culminante llega después del atentado del que Bill es salvado por Amsterdam, que es cuando confiesa, por un lado, que nunca tuvo un hijo (lo que indica que ve al personaje interpretado por DiCaprio como uno) y por otro que el sacerdote Vallon era el último hombre honorable que quedaba en Nueva York y ofrece algunos detalles de cómo fue su relación. Entre ellos, se encuentra el cómo el sacerdote le perdonó la vida y tiempo después se levantó en su contra y lo enterró en su propia sangre.

En este momento de la narración, Amsterdam pareciera haber renunciado a la venganza que lo motivó a regresar a los cinco puntos al comienzo de la historia, sin embargo, existe un catalizador que renueva la fuerza de su deseo de venganza, este es la pregunta que le hace Jenny: “¿quién eres?” Y debido a que nunca fue ni tuvo más que un deseo de venganza, Amsterdam se levanta en contra del hombre que años antes le perdonó la vida. Se podría argumentar que, a partir de este momento, que coincide con el inicio del tercer acto, Amsterdam deja atrás la influencia del carnicero en favor de la de Walter McGinn, lo cual se puede refutar sencillamente señalando que a partir de este momento se le puede ver rezando¹¹⁹, por lo que se infiere que la influencia del padre no llega a él esta vez de manera directa, sino que lo sigue como a un ideal.

Posterior a eso, cuelga un conejo muerto en el centro de los cinco puntos, lo que significa que ha decidido no sólo seguir los pasos de su padre, sino tomar su lugar e intentar rectificar el que fue su final, por ello trae de vuelta a la pandilla que el sacerdote lideró y busca terminar aquello a lo que dio inicio. Con esto, Amsterdam renuncia a lo que Rosset llama “la ilusión de la individualidad y de la identidad

¹¹⁸ Scorsese, Martin, Gangs of New York, Estados Unidos, Miramax, 2002, 01:29:34 El sacerdote y yo, vivíamos por los mismos principios, la fe era lo único que nos separaba [...] este era un gran hombre... un gran hombre.

¹¹⁹ Contrastando con el inicio de la cinta en que se le ve lanzando la Biblia al río

personal”¹²⁰ y acepta la imposibilidad de desear si no es por la mediación del deseo de otro, de este modo y al igual que no existe Don Quijote sin Amadís, Amsterdam liga su existencia a la de su padre al pronunciar las palabras: “The past is the torch that lights our way. Where our parents have shown us the path, we shall follow.” ¹²¹

De dicha manera, se opone una vez más a Bill el carnicero y busca su muerte, no porque haya tomado el lugar del padre y sea ahora el modelo a seguir de los miembros de los conejos muertos, no porque sea su voluntad, sino porque el individuo carece de voluntad y está forzado a seguir el camino que le fue indicado, el cual culmina con la sangre del carnicero en sus manos. No con un atentado, no de manera arbitraria ni en un lugar cualquiera, sino siguiendo el mismo camino ritual que tomó el sacerdote, mediante un desafío, sin armas de fuego, en la plaza Paradise.

No obstante, antes de que el enfrentamiento ritual pueda comenzar, es interrumpido, por los cañones de la armada que pretenden detener los disturbios que están sucediendo en la ciudad como resultado del reclutamiento masivo de ciudadanos para pelear en la Guerra Civil. Esto conduce a que en la confusión los dos enemigos se encuentren, se produzca un momento de anagnórisis y ambos cumplan con su función final dentro de la narrativa. Amsterdam la de vengar a su padre y Bill la de caer junto con el antiguo orden de Nueva York, así como redimirse de su vergüenza al no evitar la mirada de su adversario mientras este terminaba con su vida.

El final del tercer acto, de las pandillas y de la guerra, junto con la muerte de ambos tutores y todo aquello que dotaba al protagonista de una identidad social lo reduce a existir sólo como parte de la misma narración, pues tal como la finaliza: “It was like everything we knew was mightily swept away. And no matter what they did

¹²⁰ Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, España, Marbot ediciones, 2007, pág. 45

¹²¹ Scorsese, Martin, *Gangs of New York*, Estados Unidos, Miramax, 2002, 02:06:21 El pasado es la antorcha que ilumina nuestro camino. Hacia el camino que nuestros padres nos mostraron, debemos seguir.

to build the city up again, for the rest of time, it would be like no one even knew we was ever here.”¹²²

¹²² Scorsese, Martin, Gangs of New York, Miramax, Estados Unidos, 2002, 02:37:07 Fue como si todo lo que conocíamos fuse borrado por una impresionante fuerza. Y sin importar lo que hicieran por reconstruir la ciudad, sería en adelante, como si nadie supiera que alguna vez estuvimos aquí.

4.4.- Narradores y modos narrativos en *The Age of Innocence* y *Gangs of New York*

Gangs of New York y *The Age of Innocence* son dos cintas que comparten un gran número de semejanzas, siendo la más importante (y que resulta casi demasiado obvia para mencionar aquí) es que ambas fueron dirigidas por Martin Scorsese y además de ello, las dos cuentan con Daniel Day-Lewis en uno de los roles protagónicos. En adición a lo anterior, La acción narrada en los dos filmes sucede en la ciudad de Nueva York durante dos momentos históricos de gran importancia en el siglo XIX. Dichas cintas cuentan la historia de un personaje joven que antes que ninguna otra cosa busca averiguar cómo es que encaja en la sociedad en la que vive, no obstante, los estratos de la sociedad a que pertenecen son completamente opuestos.

Así pues, en términos narratológicos se puede decir que estas dos obras son opuestos complementarios, pues tratan temas, momentos, personajes y mundos estrechamente relacionados más no del todo semejantes. Ejemplo claro de ello es el momento histórico en que se ambienta cada una de las películas, La Guerra de Secesión, uno de los puntos más álgidos en la historia estadounidense en el caso de *Gangs of New York* y La Edad Dorada, un periodo de expansión económica sin parangón en Estados Unidos en *The Age of Innocence*.

Además de las marcadas diferencias en tanto al círculo social de los protagonistas, sus motivaciones y el mundo que habitan, existen diferencias claves entre los modos de narrar en cada una de las cintas. *The Age of Innocence* es el único filme dirigido por Martin Scorsese en el que el narrador entrega su discurso de manera verbal al espectador sin ser el primero un personaje de la cinta. Este tipo de narrador será referido como “verbal, omnisciente, objetivo, Sin intención discernible”. En el caso de *Gangs of New York*, el narrador es de tipo verbal, equisciente, subjetivo con Intención de tipo B.

En ambos casos, los narradores tienen un rol de importancia primordial para la trama, claro, no por los mismos motivos ni de la misma manera. En el caso de *The Age of Innocence*, la narradora funge como una entidad que permite al

espectador separar la narración en dos grandes bloques a los que se podría designar como “la acción” y “la inacción”, que en la mayor parte de los casos se refiere a lo que hacen los personajes y lo que piensan o desearían hacer. Esta misma dicotomía permite agrupar a los actantes de acuerdo con su rol en cada escena del relato, pues están aquellos que son principios de acción o catalizadores y están los que reaccionan al catalizador.

Con esto, se puede decir que cada uno de los personajes de la cinta esta dividido en dos partes de acuerdo con el principio acción/inacción que se ha señalado arriba y junto a cada una de estas categorías sería posible ordenar los motivos que determinan el hacer y no-hacer de los mismos de una manera semejante a la siguiente:

Acción	Inacción
Modernidad	Tradicición
Pasión	Deber
Rebeldía	Conformidad
Individualidad	Sentido de pertenencia

Por supuesto, no hay un personaje perfectamente equilibrado ni tampoco hay uno que sea todo acción o inacción. Claro es que cada uno tiende más hacia uno u otro lado, pero ninguno llega en momento alguno hasta el extremo más lejano de cada una de las categorías, pues incluso May sale del espectro de la inacción y la tradición cuando decide mentir a la condesa Olenska sobre su embarazo, así como Ellen sale del rango de la acción y la modernidad cuando considera regresar a Polonia con su esposo.

A la narradora no se le puede encasillar dentro de esa rudimentaria clasificación debido a que su participación en el relato narrado se da por completo fungiendo su rol de narradora, en otras palabras, no interactúa hacia adentro sino hacia afuera. Para aclarar esto hay que señalar que existe una diferencia entre los narradores y los personajes incluso cuando ambos roles parecieran ser desempeñados por una misma unidad de significación. Quizá la forma de precisar

esto con el menor número de complicaciones es señalar que el personaje de la narración experimenta la acción, mientras que el narrador ya la experimentó.

Siguiendo esta línea de pensamiento, los personajes como Ace Rothstein, Henry Hill y Amsterdam Vallon se encuentran en dos niveles temporales de la narración, el presente (cuando cuenta la historia) y el pasado (cuando forma parte de la historia). Esta presencia en diferentes niveles de la narración afecta el conocimiento que dichos personajes poseen de la acción, en otras palabras, el Amsterdam narrador sabe que todos sus intentos de venganza fueron inútiles, mientras que el Amsterdam personaje aún ostenta la esperanza de cumplir con el objetivo primordial que le da sentido a su existencia. En el caso de *The Age of Innocence*, la narradora se encuentra en el mismo tiempo que los personajes y que el espectador y va entregando piezas del conocimiento que posee de la acción según considera necesario, esto es, cada vez que se narra la historia, esta vuelve a suceder y no existe dentro de los actantes del relato alguno que posea información adelantada al tiempo narrado, por tanto, la narradora sabe todo cuanto ha sucedido en el mundo narrado en la cinta, mas no sabe todo lo que sucederá.

Lo anterior determina la principal diferencia entre los narradores de estas películas, ya que Amsterdam Vallon conoce la acción narrada desde el inicio hasta el final, sin embargo, este conocimiento de la acción está condicionado por su propia percepción de la realidad. Así, la narradora de *The Age of Innocence* no puede focalizar el relato desde una óptica específica, por eso, a pesar de que la cinta cuenta con un protagonista (Newland Archer) los personajes de Ellen y May gozan del mismo nivel de importancia en la narración y Newland es el héroe de esta sólo por encontrarse en el centro de la acción.

Por otro lado, el relato narrado por Amsterdam viene de su propia perspectiva, por ello se incrusta a sí mismo en el centro, ya que efectivamente, en un relato focalizado desde la perspectiva de un personaje, todo lo que sucede fuera del campo de visión del mencionado bien pudo no haber sucedido. Por ello, Newland, May, Ellen, Larry, Beaufort, Riviere, etc. Son cada uno una unidad de significado independiente cuyos caminos se entrelazan y eso da paso a la existencia

del relato, mientras que Bill el carnicero, El sacerdote Vallon, Jenny, Johnny, etc. Son unidades que giran en torno al núcleo narrativo que es Amsterdam.

Otro punto que se debe recalcar sobre el modo de narración es la pretensión de objetividad que tienen ambos narradores, pues, aunque Amsterdam es un narrador equisciente cuyo relato estará ineludiblemente manchado por su propia percepción de la realidad, es un narrador que aspira a la objetividad. Por ello es que se le cataloga como un narrador equisciente subjetivo de intención B, pues a diferencia de Ace Rothstein y Henry Hill, Amsterdam está consciente de las limitaciones de objetividad de su relato y pretende deshacerse de ellas al confesar que no está seguro qué partes de su relato sucedieron y qué partes provienen de sus sueños.

Así pues, se revela que estos dos narradores que parecieran ser completamente opuestos poseen un objetivo en común, el narrar la historia de los usos y costumbres de su época en un círculo social específico, claro es que sólo uno de ellos lo logra. Por supuesto, no se debe confundir el objetivo del narrador con el objetivo del director, ya que estos son dos entidades separadas. El objetivo del director bien puede ser el opuesto del ostentado por el narrador, tal como sucede en *Taxi Driver*, un filme feminista de acuerdo con Scorsese, que presenta como narrador a una unidad de significación que es una oposición conceptual absoluta del feminismo. Así, las deficiencias en las capacidades del narrador para cumplir su objetivo pueden ser precisamente el medio que permita al director lograr su cometido.

Con esto, es posible apreciar que los modos narrativos de las dos cintas serían completamente inútiles si se intercambiaran, pues un narrador verbal, omnisciente y objetivo, sería incapaz de expresar lo que sentían y pensaban las personas que habitaban las peligrosas calles del Nueva York de la Guerra Civil. Del mismo modo, si Newland narrara *The Age of Innocence* del mismo modo que Amsterdam (verbal, equisciente, subjetivo, intención B) el espectador no poseería la suficiente información para entender las estructuras de poder que determinaban el comportamiento de los miembros de la sociedad que se encuentra en el centro de la narración. Así pues, aun tratándose de los mismos tópicos, lugares y

personajes, se puede concluir que serían filmes muy alejados del corpus scorsesiano.

Con este breve ejercicio se puede conciliar la que es la mayor semejanza y a la vez diferencia entre estas dos cintas, es decir, el narrador y su modo narrativo y además, se puede reiterar la hipótesis de este escrito, esto es, que el rasgo definitivo del trabajo de Scorsese no son los temas, personajes, o eventos, sino los modos en que se ordenan los anteriores elementos a partir de la perspectiva de un narrador con la finalidad de producir una narración coherente y cohesiva.

CAPÍTULO V:

El thriller policíaco en el siglo XXI

5.1.- El thriller de crimen y el thriller psicológico

Se ha señalado en más de una ocasión a lo largo de este texto que un filme puede pertenecer a más de un género cinematográfico, a un subgénero y también que no siempre está del todo claro cual denominación genérica sirve mejor al caso específico de una cinta. Cuando el género de una película no es del todo reconocible es debido a que no existe un corpus de obras semejantes lo suficientemente amplio como para producir un nuevo género o subgénero. Así, una obra puede pertenecer a la categoría de drama y a la vez de comedia y de haber un número considerable de películas que compartan características, aparecería un género o subgénero que los combine, como la comedia dramática o el drama cómico.

Debido a lo anterior, es que el abanico de géneros cinematográficos se vuelve más y más amplio al pasar el tiempo. Tal como se sugirió en el apartado 3.1 de este texto, el crecimiento gradual de este abanico permite que se puedan englobar obras que al momento de su creación no pertenecían a un mismo género o bien, exactamente lo opuesto, provoca que dos obras que pertenecían a un mismo género sean separadas al ser cada una incluida en un subgénero diferente, como se explicó al hablar del cine de crimen y sus variantes.

Para hablar del género conocido como thriller, hay que establecer una diferencia (aunque también señalar sus semejanzas) entre el género ya mencionado y el suspenso, términos que comúnmente se utilizan como sinónimos debido a sus numerosas semejanzas. Una vez que se aclare ese punto, se puede hablar de los subgéneros del thriller, en específico de los dos que se tocarán en este capítulo. Primero hay que definir lo que es el suspenso. De acuerdo con el Diccionario técnico de cine Akal, el suspenso es “[un] Estado de incertidumbre y dilación que crea ansiedad mientras se permanece a la espera de la resolución de

una situación.”¹²³ Esta definición que pareciera ser insuficiente coincide con lo expuesto por Alfred Hitchcock en *El cine según Hitchcock*, como lo señala el director de *Psycho*, el suspenso es decirle a la audiencia que una bomba fue colocada debajo de una mesa y explotará en quince minutos, acto seguido, mostrar a un par de personas sosteniendo una conversación banal junto a dicha mesa.¹²⁴

el thriller, por otro lado, es un género cinematográfico definido por una única característica formal, esta es que su objetivo principal sea el de producir una sensación de emoción, inquietud o perplejidad en la audiencia, lo que provoca que el suspenso tenga un rol central en gran parte de las cintas de este género. Debido a esta reducidísima lista de requisitos para que un filme se considere un thriller, existe un amplio repertorio de subgéneros de esta categoría, como el thriller de horror, de guerra, de misterio, de crimen, ciencia ficción, policíaco, etc. Hay que resaltar que estos subgéneros a menudo se superponen entre sí, por lo que toda clase de combinación es posible.

Así pues, aunque la característica clave de una película sea el suspenso, no sería del todo correcto afirmar que una película pertenece al género de suspenso, pues esta característica puede presentarse en mayor o menor medida en todos los géneros fílmicos y literarios¹²⁵. Lo que sí sería apropiado es utilizar al suspenso para precisar el género específico en que se encuentran las obras, por ejemplo, *The Shining* de Stanley Kubrick es en su núcleo un filme de horror cuya característica central es la sensación de inquietud producida en el espectador por la alterada percepción de la realidad de su protagonista, por lo cual es correcto llamarle una película de horror psicológico y suspenso. Lo mismo sucede con piezas como *Vertigo*, que antes que nada es un filme negro, en que el misterio y el suspenso tienen roles cruciales, por lo que el género del filme puede ser precisado por estas dos características, mas no definido.

¹²³ Konigsberg, Ira, Diccionario técnico Akal de cine, Madrid, Akal ediciones, 2004, pág.527

¹²⁴ Truffaut, Francois *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 61

¹²⁵ Por supuesto, como se ha indicado, esta declaración podría cambiar con el tiempo, si es que un conjunto de filmes de características semejantes entre las que domine el suspenso y no puedan ser encasilladas dentro de otra categoría surgen en algún punto de la historia del cine.

Aclarado lo anterior, se vuelve posible tocar de manera detallada los dos subgéneros del thriller que se nombraron en el título de este apartado, es decir, el thriller de crimen y el thriller psicológico, ambos enmarcados dentro del thriller policíaco, pues los protagonistas de las dos cintas que serán tratadas son agentes de policía. Al igual que el cine de gangsters, el thriller policíaco toma su nombre del tipo de personajes que pueblan el relato narrado en las películas de esa categoría. Por lo general, el thriller policíaco se centra en las actividades que realizan los agentes de la ley de un tiempo y lugar específico dentro de los confines establecidos de la ley de dicho tiempo, es decir, a diferencia del detective que puede aparecer en el filme negro, el oficial de policía del thriller está condicionado por un conjunto determinado de leyes que marcan el límite de su capacidad de acción.

Uno de los temas narrativos más comunes en el thriller policíaco es la perpetración de un crimen o una serie de ellos y los intentos realizados (exitosos o no) por resolverlo(s). Por supuesto, el tratamiento del tema dependerá de la perspectiva o perspectivas narrativa(s) desde la que cada obra se sirva para entregar al espectador el relato. De tal modo, el thriller policíaco conserva una estrecha relación con el cine de crimen y su primordial diferencia reside en quién está narrando la historia, pues al igual que sucede en *Rashomon*, la realidad narrada depende enteramente del narrador. Por supuesto, existen cintas donde se narran los mismos eventos desde ambos lados de la ley, sin la necesidad de que estas realidades se opongan como en el filme de Kurosawa, un ejemplo perfecto de esto es *Heat*, dirigida por Michael Mann y estelarizada por Al Pacino y Robert DeNiro, que dan vida a los personajes opuestos complementarios (agente de policía y criminal) desde cuya perspectiva se narra el filme.

Las cintas que serán tratadas en este capítulo, siguiendo la misma línea estructural de capítulos pasados, son el thriller de crimen de 2006 *The Departed* y el thriller psicológico de 2010 *Shutter Island*. Que al igual que la dupla conformada por *The Age of Innocence* y *Gangs of New York*, parecieran relatar los extremos más alejados de un mismo fenómeno, en ese caso la consolidación de la ciudad de Nueva York, y en este, el ejercicio del detective dentro de los confines marcados por la ley. Es una ocurrencia afortunada que los personajes que fungen como

narradores principales en estas narraciones (al igual que en las cuatro tocaditas anteriormente) sean interpretados por los mismos actores (Robert DeNiro, Daniel Day-Lewis y Leonardo DiCaprio), lo que reduce la necesidad de un análisis del aspecto del personaje como punto de imantación semántica y permite centrar el análisis en el plano narrativo del relato, claro, esto será tratado en un apartado posterior.

El thriller de crimen es un subgénero complejo para abordar y más aún para clasificar, pues muestra en una medida casi idéntica características del cine de crimen, como del thriller, por lo que en términos técnicos puede considerarse un subgénero de cualquiera de estos dos géneros. Sin embargo, se debe tener en cuenta, como se ha sugerido antes y como es señalado por Rick Altman que el género no tiene identidades ni fronteras precisas o estables¹²⁶, por lo cual, “el contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público”¹²⁷ no se vería alterada, pues el subgénero mencionado sigue siendo una mezcla de los dos géneros señalados, sin importar cual sea el predominante.

Habiendo aclarado lo anterior, se puede definir de manera concisa al thriller de crimen como un subgénero cinematográfico caracterizado por plantear una situación tensa en la que un criminal que busca eludir a la justicia mientras comete uno o una serie de crímenes conocidos por la audiencia. Comúnmente la acción se narra desde la perspectiva del criminal en este subgénero fílmico. Algunos de los recursos de mayor incidencia del género son una trama intrincada, los giros narrativos inesperados, la anagnórisis, personajes de moral grisácea y, por supuesto, elementos de suspenso que suelen girar en torno al por qué o cómo se cometió el crimen que representa el núcleo de la acción narrada, o bien, cómo es que el criminal eludirá a la justicia por sus actos.

El thriller psicológico, por su parte, es un subgénero en el que el estado psicológico del personaje protagonista dicta el modo en que se abordará la narración del discurso. Los personajes de este género suelen mostrar fuertes indicios de haber sufrido traumas que alteraron el modo en que perciben el mundo

¹²⁶ Cfr. Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 1999.

¹²⁷ Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, España, Paidós, 1999.pág. 96

que los rodea, sin embargo, no siempre es claro cuál fue el trauma que modificó su percepción o el qué tanto perciben de la realidad de su entorno. Esta dificultad para identificar el estado psicológico del personaje se da especialmente cuando este y el narrador es uno mismo. Tal es el caso de *Shutter Island*, donde el estado psicológico de Teddy Daniels es un misterio para el espectador hasta un punto bastante avanzado de la trama. Otras piezas clave en la mayor parte de cintas del thriller psicológico son el suspenso, la exploración de la psique humana, los límites de la realidad y su percepción, entre otros.

Las precisiones anteriores facilitarán el señalamiento de las características típicas y atípicas contenidas en los filmes a analizar en este capítulo. Esto con la finalidad de centrar el análisis no en las características estructurales del filme, sino en la narración, los narradores y por supuesto, los modos narrativos. Lo que permitirá cimentar el último pilar del estudio propuesto desde el inicio de esta tesis y hará posible el análisis en conjunto de los seis filmes propuestos a lo largo de este escrito en el apartado de conclusiones.

5.2.- La acción narrada en *The Departed*

Detallar los pormenores de la trama de *The Departed* sin tener que diseccionarla o posicionar una de las cuatro historias narradas como la principal es ciertamente un desafío. Resultaría por demás sencillo el suponer que el narrador principal en *The Departed* es un narrador visual, omnisciente, objetivo cuyo discurso se ve auxiliado por intervenciones en off o en on por parte de los protagonistas, siendo el caso más notable el de Frank Costello, no obstante, eso significaría caer en una terrible simplificación del filme, pues le dejaría desprovisto de la principal herramienta que le permite crear situaciones de riesgo y suspenso, pues si se acepta que quien narra la historia conoce la acción en su totalidad, es objetivo y hace saber al narratario todo cuanto es necesario no se podría ahondar en los temas principales del filme, a los cuales sólo se puede llegar fraccionando y categorizando la acción narrada de acuerdo a quien la narra.

El tema principal de la cinta es la identidad y sus posibles desdoblamientos, esto se expresa dando dos roles que desempeñar en la narración a cada uno de los protagonistas, estos son (en orden de aparición): Frank Costello, Colin Sullivan y William “Billy” Costigan. Por supuesto, podría argumentarse que todos ellos representan un solo rol, el de infiltrado, no obstante, eso sería reducir su capacidad de acción a lo percibido por un puñado específico de personajes y es precisamente esa dualidad en la identidad de los protagonistas lo que permite que el relato se desenvuelva. En adición a la narración de estos protagonistas se cuenta con el conocimiento de la acción del sargento Dignam, que por su poco peso en el desenvolvimiento de la narración no se puede considerar como una perspectiva desde la cual se narra.

El primer personaje/narrador que conoce el espectador es Frank Costello (cabeza de la mafia irlandesa en Boston), quien desde su primera intervención en el relato deja clara su visión del mundo al declarar que no desea ser producto de su entorno, sino que busca que su entorno sea producto suyo.¹²⁸ Este personaje sirve

¹²⁸ Cfr. Scorsese, Martin, *The departed*, Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 2006.

como mentor a Colin Sullivan y representa la antítesis del capitán Oliver Queenan (interpretado por Martin Sheen). Se puede considerar que Frank Costello es además el principal catalizador de la acción esto debido a que es él quien incita a Colin Sullivan a unirse a la fuerza policial para funcionar como su informante y es también quien recluta a Billy Costigan en las filas de la mafia irlandesa (esto sin saber que Costigan trabaja para la policía).

Como ya se dijo, la narración se compone de tres relatos que representan la perspectiva de la acción de cada uno de los personajes antes mencionados, este modo de focalización es uno de los más peculiares en toda la obra de Scorsese, por que a diferencia de cintas como *The Age of Innocence* o *Casino*, no existe un personaje que cuente con información privilegiada que sea desconocida para el espectador, sino que se da el caso contrario, el espectador posee conocimiento que es buscado por los personajes, notablemente, quiénes son los infiltrados de Queenan y Costello en la mafia y la policía respectivamente. Así, a través de la presentación de estos personajes se obtiene el planteamiento esencial de la película y se presenta la duda que parece permear la acción en su totalidad y esta es: ¿cómo se construye la identidad?

De acuerdo a Clement Rosset, no hay mejor solución para la falta de identidad que tomar una prestada, pues sólo a través de la imitación es que se puede constituir una identidad propia. Sin embargo, ¿cuál identidad llega a ser la verdadera para quienes imitan más de un modelo? ¿Es la identidad verdadera la que llegó primero? O acaso lo es la última que se constituye. Para expresar el problema que representa reconocer la identidad propia se muestra a un conjunto de actantes opuestos complementarios que atraviesan circunstancias semejantes. Por un lado se encuentra el par Colin Sullivan/Billy Costigan y por otro Frank Costello/Oliver Queenan. Quizá el segundo par de personajes parece menos equilibrado de lo que podrían ser, por ejemplo, Frank Costello/Sean Costigan, ya que el capitán Queenan es incapaz de actuar fuera de la ley, lo que lo convierte en un personaje opuesto, más no complementario de Costello, como sí podría serlo Sean Dignam.

Si se toman en cuenta las funciones narrativas cumplidas por cada uno de los cinco personajes anteriores, se puede asegurar que Costigan y Sullivan son semejantes en capacidades intelectuales físicas y rango de acción. Son personajes virtualmente idénticos que trabajan en el lado opuesto de la ley, su arco se desarrolla de manera idéntica en el cumplimiento de sus funciones narrativas y opuesto y en tanto al espacio diegético ocupado, es decir: mientras Sullivan avanza de rango en la policía, Costigan lo hace en la mafia. Así pues sus arcos son algo semejante al reflejo el uno del otro, lo mismo sucede con Queenan y Costello, quienes cumplen de manera casi simultánea cada uno de sus roles en la película, incluso su muerte, que hay que mencionar, sucede en ambos casos como resultado de una operación propuesta por Colin.

La cinta inicia mostrando a Sullivan siendo un niño, entrando en contacto por primera vez con Costello y recibiendo consejos del mismo, entre ellos se incluyen rechazar las enseñanzas que recibe en la iglesia. Entonces, a través de la elipsis, la trama da un salto hasta el momento en el que Sullivan es un joven cadete en la academia de policía, y acompañando la primera imagen, la voz en off de Costello se refiere a él como su muchacho. Lo que indica claramente que Colin se prepara para ser los oídos de Frank al interior del departamento de policía de Massachusetts. Por otro lado, también en la academia de policía, se muestra a Billy Costigan terminando su entrenamiento y posterior a ello vienen un conjunto de escenas mediante las cuales se contrasta el desarrollo profesional de cada uno de estos dos personajes.

Mientras Sullivan es recibido con calidez por el capitán Queenan y alentado a seguir trabajando duro en el departamento de policía con la promesa de que podrá avanzar rápidamente, Costigan es rechazado de inmediato y se le indica que nunca llegará a formar parte del cuerpo de policía. Después de lo anterior, Sullivan ingresa a una unidad de élite, se muda a un apartamento nuevo y como se lo indica el vendedor, llega a formar parte de la clase alta de Boston, mientras Billy ve morir a su madre y debe cumplir un tiempo en prisión para ocultar que es un policía.

Desde la perspectiva de todos en el mundo diegético que habitan, Sullivan es un policía excepcional y Costigan un criminal cualquiera, ellos mismos deben

hacerlo parecer así, deben adoptar y abrazar esa identidad, sin embargo, ese aspecto sólo representa una fracción del ser y hacer de dichos personajes, por ello, lo más apropiado es decir que dependiendo de quiénes los narren es como son. Así, lo más atinado no sería decir que su identidad es la de el infiltrado, sino que poseen una identidad dual, pues no existe una que sea más falsa que la otra.

Un punto clave en la teoría de identidad de Rosset es la consideración ilusoria de la autonomía del yo,¹²⁹ en este sentido, los personajes de esta cinta no son muy diferentes a Don Quijote, ya que a pesar de considerar falsa a una de sus identidades, los estragos que producen cuando se encuentran inmersos en ellas son completamente reales. Así, no puede existir el Colin policía sin el Colin de la mafia y no puede existir el informante sin la combinación de los dos anteriores, lo mismo sucede en el caso de Billy, sólo que se invierten temporalmente las funciones de policía y criminal.

A lo largo de la cinta, Scorsese se esfuerza por hacer difusa la línea entre policía y criminal, ello con la finalidad de difuminar también el rango de alcance de la identidad de los personajes que saltan en ambos las del espectro dividido por esa línea (Colin, Billy, Frank y Oliver) y es que “cuando estás de frente a un arma cargada, ¿cuál es la diferencia?”¹³⁰ Al no dejar claros los límites del alcance del crimen y la ley, se espera que el espectador emita juicios morales respecto al actuar de los mismos y pueda darse cuenta a través de este ejercicio, que toda justificación es válida y cualquier castigo suficiente si la persona que cuenta la historia así lo decide.

Por ello es por lo que es tan peculiar la focalización interna de esta cinta, hace al espectador darse cuenta de que la identidad es un constructo incapaz de determinar o definir con precisión lo que una persona es, además le hace reconocer sus propias nociones de moralidad al interior de un universo diegético diferente al suyo, pues es muy probable que considere que es injusto el rápido ascenso de

¹²⁹ Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, España, Marbot ediciones, 2007, pág. 44

¹³⁰ Scorsese, Martin, *The departed*, Estados Unidos, Warner Bros. Pictures, 2006. 00:04:56 When you are facing a loaded gun, what's the difference?

Sullivan en el departamento de policía, la muerte de Queenan, de Costigan, etc. Por otro lado, la muerte de Costello y Sullivan le parecerán un acto de justicia y es en ese momento donde cobra relevancia la pregunta que abre el párrafo anterior: ¿cuál es la diferencia entre un policía y un criminal al estar frente a un arma cargada? Parfraseando a Shylock, ¿acaso no son los dos nutridos por la misma comida, heridos por las mismas armas y curados por la misma medicina?¹³¹

Después de plantearse la doble identidad y por consiguiente vida doble que llevan los personajes se muestra que tanto Colin como Billy, a pesar de llevar vidas tan diferentes se ven afectados psicológicamente por la carga que representa llevar una vida doble, se muestran los estragos que esas afectaciones producen y cómo la respuesta parece ser la misma para los dos: salir de la situación en que se encuentran, abandonar su doble identidad. Billy se lo expresa directamente a Queenan, quien le promete que lo sacará de la unidad, provisto del tiempo necesario, no obstante, el capitán muere antes de poder rescatar a Costigan, por lo que se encuentra atrapado en la pandilla de Costello. Caso contrario es el de Sullivan, pues sabe que sólo a través de la muerte de su tutor este podrá abandonar una de sus dos identidades.

Por supuesto, la muerte de los personajes que desempeñan el rol de tutor tendrían el mismo efecto en aquellos a quienes han acogido, es decir, se borraría el conocimiento de la dualidad de su identidad, nuevamente, en el caso de Sullivan sería la respuesta a sus problemas, mientras que eso representaría el final de Costigan, su identidad como policía sería anulada si no existe nadie capaz de reconocerla y validarla, así pues la identidad personal de Costigan se vería reducida a esa persona fantasmal de que habla Rosset, aquel que ronda cerca suyo pero nunca llegará a tocarlo.¹³²

Tomando en cuenta la estructura simétrica de este filme y notando cómo es que cada función completada por un personaje es llevada a cabo inmediatamente después por su doble opuesto complementario, resulta lógico creer que posterior a la muerte de Queenan y complicación de la situación de Costigan vendrá la muerte

¹³¹ Shakespeare, William, *El mercader de Venecia*, San José, Imprenta Nacional, pág. 51

¹³² Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, España, Marbot ediciones, 2007

de Costello y posteriormente la liberación de Sullivan, tal es lo que sucede. Después de una operación fallida de Costello y un último intento de Colin por salir del mundo en que se encuentra inmiscuido, Frank cae abatido de la mano de Colin Sullivan.

Llegada la trama a este punto, ambos personajes tienen dos motivaciones: ya no renunciar a una de sus identidades, sino recuperar y validar la que consideran real y encontrar al otro infiltrado, encontrar a ese otro yo cuyas acciones son exactamente opuestas a las propias. Este planteamiento sienta las bases para el enfrentamiento entre estos dos que por supuesto representará el cierre del filme y validará por vez final la identidad de cada uno, la cual es muy diferente a la que se consideraba la identidad “oficial” al inicio de la película.

Los dos personajes se encuentran en la azotea del edificio donde murió el capitán Queenan, cada uno posee una pieza de información deseada por el otro, la cual les proveería de la facultad de recuperar y legitimar la identidad que desean conversar. Por supuesto, estos dos personajes, al igual que Queenan y Costello, no pueden coexistir, uno de los dos debe dejar de existir para dejar paso al otro y poner la última piedra al asunto de infiltración dual que se ha tratado a lo largo de la cinta.

Quien sale victorioso de este enfrentamiento es Colin Sullivan que buscará legitimar su propia identidad como héroe de la policía al recomendar a Costigan a la medalla al mérito de manera póstuma. Y nuevamente, como sucedió al momento de morir Queenan, el doble opuesto complementario de Costigan debe cumplir la última función que igualará sus arcos narrativos, es decir, morir y establecer definitivamente una de sus dos identidades, esto ya que Sullivan muere de manera anónima a manos de Dignam.

5.3.- La acción narrada en Shutter Island

Los ojos no están aquí
No hay ojos aquí
En este valle de moribundas estrellas
En este valle vacío
Mandíbula rota de nuestros reinos perdidos

- T.S. Eliot

El inicio de toda narración, como pareciera sugerirlo Aristóteles en su poética, es la introducción de un catalizador frente a lo que antes parecía ser únicamente caos. Así pues, para contar con un recuento lógico y coherente de eventos, pensamientos o posibilidades, es necesario marcar un punto a través del cual el conjunto de objetos sensibles que han de ser tratados atraviesen el umbral de la inteligencia humana para poder ser definidos y catalogados como mejor convenga al individuo cuya inteligencia formula el ordenamiento de los encuentros, objetos y mecanismos que se le presentan.

Este catalizador que transforma el caos puede tomar un sinnúmero de formas y encontrarse en toda clase de discursos, sean estos dramáticos, poéticos, fílmicos, o incluso filosóficos. Sin embargo, como bien lo indica Rosset, hablar de “una ‘filosofía trágica’ sería inadmisibles porque significaría la negación previa de cualquier otra filosofía.” Esto debido a que el objeto primordial de la actividad filosófica es la de trazar un orden que permita dar sentido a todo cuanto existe en el mundo, mientras que lo trágico es aquello que no se puede decir, aquello que no se puede explicar, ni puede ser moldeado por la razón. Por este mismo motivo es que la filosofía casi siempre relega lo trágico hacia los dominios del discurso artístico.

¿Es pues, una filosofía de lo trágico inalcanzable? De acuerdo con Rosset: no, pues “filosofar significa que uno interviene en la dispersión inerte de los objetos de pensamiento, es decir, en la totalidad de “lo que existe”: se tejen aquí y allá, relaciones que permiten pasar de la visión de agregados azarosos a la comprensión

de sistemas.” Es decir, la actividad filosófica no implica necesariamente el tomar los objetos que son apreciables para la razón del filósofo y pretender ordenarlos dentro de un gran sistema, pues otro modo de filosofar es mirar al caos en su vastedad y determinar que la razón no es suficiente para dar cuenta de todo cuanto hay en el mundo.

El objetivo detrás de este escrito, por supuesto, no es el de delimitar qué tan compatibles o incompatibles son lo trágico y lo filosófico, ni mucho menos intentar crear un puente entre ambas nociones. Lo único que se busca es ilustrar como es que lo trágico (de acuerdo con Rosset) permea desde el principio hasta el final la acción narrada en el filme *Shutter Island*, esto siguiendo la línea estructural de los capítulos que componen este documento y con el fin de presentar al lector un breve recuento del film del que se habla sin tener que entregarle poco menos que una burda sinopsis.

Así pues, este escrito cuenta con dos objetivos simultáneos, el de explicar los eventos narrados en el filme a partir de lo trágico y el de exponer el concepto de trágico a través de la cinta. Para lograr estos objetivos se vuelve necesario definir (en la medida de lo posible) lo que Rosset entiende como “trágico”, el rol que esto tiene o puede tener en el discurso cinematográfico, cómo es que eso se encuentra en el plano narrativo de la cinta que se analizará y por último, empatar ciertos conceptos o roles presentados por Rosset en “*La lógica de lo peor*” con diferentes unidades de acción narrativa que se pueden encontrar en el filme, tales como el narrador, los personajes, el tiempo narrado, el mundo y los sucesos narrados. Para ello se seguirá la misma forma de los casos anteriores, dividir la película en secciones que obedezcan a la trama y sobre cada sección presentar la relación entre lo trágico y el film.

Según lo declarado por Rosset en *La lógica de lo peor*: “lo trágico empieza (o empezaría) cuando no hay (o cuando no habría) nada que decir ni que pensar.”¹³³ Así pues, lo trágico es aquello que no se puede explicar, es la existencia fuera del orden, lo indecible, lo impensable. Para el pensamiento trágico lo único que existe

¹³³ Cfr. Rosset, Clement, *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona. Seix Barral, 1976.

es el azar, es decir, todo orden que pueda conformarse no es más que un conjunto de sucesos azarosos interpretados por alguien que decide poner un punto de inicio (también azaroso) y quizá de final. El pensamiento trágico no busca ordenar ni mejorar la existencia como lo hace la filosofía, su única intención es hacer evidente que existe algo que no se puede entender.

Lo trágico (o bien, conceptos del pensamiento trágico) puede encontrarse expresado en el discurso artístico en múltiples formas, ya sean visuales o narrativas, tal como el abismo mirando de vuelta hacia el enunciatario en la famosa escena de la bañera en *Psycho*, el eterno retorno en los ciclos de vida de los miembros de la familia Corleone en *El Padrino* o la incapacidad del individuo de reconocer un orden en la existencia caótica y azarosa que lo rodea como sucede en *After Hours* o *Magnolia*, donde la desesperanza del narrador ante el caos y la necesidad de orden expresa el pensamiento trágico magistralmente al decir: “Es en la humilde opinión de este narrador que esto no es simplemente algo que pasó. Esto no puede ser una de esas cosas. Esto, por favor, no puede ser eso. Y lo que quisiera decir, no puedo. Esto no fue solo el azar ha, ha. Estas cosas extrañas suceden todo el tiempo.”¹³⁴

Para comenzar, hay que quebrar la acción narrada en *Shutter Island* en cinco momentos clave, estos son: la llegada, el adentramiento en el misterio, la conspiración, la revelación y el caos. El filme comienza con el personaje principal (el alguacil Teddy Daniels) siendo presentado al espectador, hecho bastante común en toda clase de películas, lo que en una primera revisión no conoce el espectador es que el protagonista está siendo presentado a sí mismo debido a su condición psicológica que más tarde es revelada. Teddy Daniels, junto con su compañero Chuck Aule se dirige a una isla en la que se encuentra el hospital Ashecliffe, donde se tratan a pacientes psiquiátricos, su trabajo en dicha isla será encontrar a uno de los pacientes que ha escapado.

¹³⁴ Anderson, Paul, Thomas, *Magnolia*, Estados Unidos, New Line Cinema, 1999 00:05:39 And it is in the humble opinion of this narrator that this is not just something that happened. This cannot be one of those things. This, please, cannot be that. And for I would like to say, I can't this was not just a matter of chance. Ha,ha. These strange things happen all the time.

La paciente desaparecida es Rachel Solando, a quien el doctor John Cawley describe como una viuda de guerra que ahoga a sus tres hijos en el lago detrás de su casa para después sentarlos junto a la mesa y cenar a su lado. Después señala a los agentes de policía que las condiciones de su desaparición son inexplicables y que ella simplemente parece haberse desvanecido. La condición descrita de Solando es el primer punto de encuentro que se tiene del pensamiento trágico en la cinta ya señalada, pues cuando se le pone en un mundo que no puede entender, Rachel simplemente ordena los sucesos a su alrededor para dar sentido a su existencia. Ella se niega a aceptar que se encuentra en una institución psiquiátrica, por lo que percibe una realidad propia para explicar a las personas y eventos que le rodean y así creer que sigue en su propia casa y que sus hijos están en la escuela.

La línea que divide la realidad de la ilusión de Rachel es muy difusa para ella aunque sea completamente clara para los otros, es incapaz de ver al abismo, no es capaz de sobrevivir a la catástrofe en que se ha tornado su existir y por ello escapa hacia un orden de fabricación propia. Este por supuesto es un reflejo del caso de Teddy, pero se hablará de ello al llegar a esa parte. Mientras los dos oficiales de policía investigan la institución encuentran pistas no sólo de la desaparición de Rachel, sino de alguien más, el misterioso paciente 67. Daniels interroga al personal de la institución, sin embargo, la información que le proveen parece fragmentada. A partir de este punto se vuelve poco claro para el alguacil Daniels (como para el espectador) quién podría estar ocultando algo.

Después de esto, el narratario descubre que el personaje desde cuya perspectiva se narra no está exento de tener secretos, estos se revelan a través de la analepsis mediante flashbacks de lo experimentado por Daniels durante la Segunda Guerra y sueños sobre su regreso a Estados Unidos. Los símbolos principales de estos sueños son la ceniza y el agua, de acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, la ceniza “se identifica con la *nigredo*¹³⁵ alquímica, con la muerte y la disolución de los cuerpos. [...] Relacionada con el

¹³⁵ La Nigredo es la etapa preparatoria, en la cual el alquimista experimenta con materias primas desconocidas y problemáticas. Esta etapa simboliza un primer encuentro con la oscuridad y con la profundidad de la tierra, de ahí que se identifique con el color negro.

polvo de un lado, con el fuego y lo quemado, de otro.”¹³⁶ El agua, por su parte “simboliza la unión universal de virtualidades, *Fons et origo*, que se hallan en la precedencia de toda forma o creación.”¹³⁷

La presencia recurrente de estos dos símbolos oponiéndose uno al otro sugiere al enunciatario que la psique del personaje se encuentra en un bucle de reconocimiento de la muerte y la vida de su esposa, este es el primer acercamiento que en la cinta se tiene del eterno retorno nietzscheano. Hay que señalar que, como recalca Daniels “It was the smoke that got her, not the fire”.¹³⁸ Y que además de Dolores, Teddy reconoce la muerte de otros tres individuos en el incendio del edificio que menciona al inicio de la cinta.

La relación de los sueños y la realidad percibida por el alguacil se vuelve más estrecha conforme los descubrimientos sobre el caso de Rachel y el paciente 67 avanzan, volviendo cada vez más difusos los límites de realidad, sueños y alucinaciones. Poco a poco, el espectador es capaz de reconocer en Daniels el mismo padecimiento que se describió más temprano en la cinta en referencia a Rachel Solando, lo que lleva al surgimiento de dos dudas, la primera: Qué parte de la acción corresponde a cada una de las categorías anteriores (realidad, sueños, alucinaciones). La segunda duda es si acaso esta condición le es inducida como parte de uno de los experimentos llevados a cabo en la isla.

A medida que Teddy Daniels penetra cada vez más cerca del núcleo de los secretos que parece ocultar esta institución, la estructura narrativa del filme parece cada vez más absurdo como si se construyese exclusivamente de hechos inexplicables e improbables. Esto, por supuesto, se debe a que la película que ve el espectador no es más que la retorcida visión que de la realidad tiene Daniels y mientras más se acerca a descubrir su propia identidad, más intensos deben ser los mecanismos de defensa y los medios de represión que su mente utiliza.

¹³⁶ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2010. Pág. 130

¹³⁷ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2010. Pág. 69

¹³⁸ Scorsese, Martin, *Shutter Island*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2010. 00:03:10 Fue el humo lo que la mató, no el fuego.

En este momento es que el filme muestra más elementos característicos del thriller de suspenso y donde el pensamiento trágico se muestra con mayor intensidad, pues se muestra como la necesidad de confrontar los sufrimientos de su pasado llevan a Teddy Daniels a experimentar un desdoblamiento de su persona y la de su esposa, convirtiéndola a ella en un ser que vive y muere al mismo tiempo y a sí mismo en el culpable de su muerte y el perseguidor de ese culpable. En adición a ello, fabrica ilusiones constantemente sobre la absolución de su culpa, a la cual llega descubriendo y llevando su propia justicia ante el culpable¹³⁹. Cada vez que reconoce en sí mismo al responsable vuelve al punto de inicio, donde llega a Ashecliffe a investigar el caso de una paciente desaparecida. Así, Teddy Daniels, (llamado Andrew Laedis después del momento de anagnórisis) experimenta la eterna recurrencia de sus traumas pasados, de sus ilusiones, y de su intento por superarlos.

Es hasta el punto en que el doctor John Cawley le revela la verdad a Laedis que sucede el primer cambio de focalización en la cinta, lo cual permite saber al espectador que todo cuanto presencié solo era la perspectiva de Laedis, quien es un paciente psiquiátrico “altamente inteligente y delirante [...] proclive a la violencia que no muestra remordimiento por sus crímenes cometidos ya que niega que hayan sucedido.”¹⁴⁰ En este sentido, el filme guarda una estrecha relación de semejanza en términos narrativos con *After Hours*, ya que no solo es completamente imposible fiarse del relato del narrador principal sino que no existe una narración complementaria¹⁴¹ que permita vislumbrar la nula fiabilidad del protagonista, como sí sucede, por ejemplo, en *The King of Comedy* o *Taxi Driver*.

Después de todo ello viene el caos, las pretensiones de ordenamiento de Laedis demuestran ser insuficientes y es obligado a reconocer que no existe una solución para su crimen. Aquí se expresa lo que Nietzsche llamó amor fati, pues Laedis necesita aceptar su destino para evitar volver a caer en la ilusión que lo ha

¹³⁹ La acción narrada en el filme sólo es una de tantas ficciones formuladas por el personaje interpretado por DiCaprio.

¹⁴⁰ Scorsese, Martin, *Shutter Island*, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2010. 02:18:05

¹⁴¹ Hasta el final de la cinta.

absorbido los últimos dos años. Sin embargo, al adentrarse al caos es incapaz de mirar al abismo sin perderse y nuevamente le busca una solución a su destino, quizá la única que considera más efectiva que sus delirios, el suicidio.

5.4.- Narradores y modos narrativos en *The Departed* y *Shutter Island*

Al igual que sucede al comparar *The Age of Innocence* y *Gangs of New York*, se puede apreciar que los principales puntos de unión de los filmes residen precisamente en la percepción de la realidad que tienen los personajes. En ambas cintas los protagonistas se enfrentan a situaciones misteriosas y confusas en las que no pueden confiar en nadie. Por supuesto, como se ha indicado en apartados anteriores, en el caso de *The Departed* el espectador no comparte la sensación de confusión de los personajes y por ello mismo podría llegar a creer que la respuesta al enigma que los ocupa es bastante obvia, o bien, que no existe un enigma del todo.

A través de una inspección superficial se pueden encontrar muy pocas semejanzas entre *Shutter Island* y *The Departed*, siendo el rol de Leonardo DiCaprio la más notoria. Son dos cintas que no coinciden en el tiempo narrado, ambientación, tono, tipo de personajes, ni tipo de narradores, ¿por qué entonces resulta lógico agruparlas dentro de este capítulo? Precisamente por sus diferencias, al demostrar que dos filmes tan separados uno del otro poseen una característica unificadora que se encuentra además en todos los filmes mencionados en este texto se puede contribuir a la legitimación de la hipótesis de esta tesis, es decir: que la focalización interna es la principal característica autoral de Martin Scorsese.

Para hablar de la focalización interna en estas dos películas, es necesario, identificar primero, a los narradores y modos narrativos. En *Shutter Island* hay un narrador principal cuyo discurso predominante es el visual, su conocimiento de la trama es limitado y a pesar de que cree ser objetivo, gran parte de su narración surge como un mecanismo de defensa para enfrentar los traumas de su pasado, por lo que es acertado decir que la historia que cuenta no es mucho más que una de sus alucinaciones. En *The Departed* existen tres narradores, cuyos discursos primordiales son visuales, no obstante, uno de ellos se vale de la narración oral para enriquecer su relato. Los tres narradores poseen conocimiento limitado de la acción y se perciben como el centro de la operación que representa el núcleo de la trama.

Los modos narrativos pues, no pueden encontrarse tan separados de cinta a cinta si se considera que la única diferencia entre los narradores de una y otra son el número, y la intención detrás de la narración. Uno de los puntos clave para diferenciar (a la vez que conciliar) los modos narrativos de *Shutter Island* y *The Departed*, es que las intenciones de los personajes en la segunda cinta son claras desde el comienzo y los roles representados por cada personaje (aunque cambiantes) permanecen estáticos.

Es decir, a diferencia de Colin Sullivan y Billy Costigan que son personajes con dos identidades que pueden equilibrarse de manera más o menos exitosa, Teddy Daniels y Andrew Laeddis son dos personajes que no pueden existir de manera simultánea, la existencia de uno implica necesariamente la muerte del otro, por ello precisamente es que cada uno posee un nombre propio (aunque compuesto mediante un anagrama del nombre original) lo que indica que son dos unidades léxicas de significado independientes.

Así, Andrew Laeddis es el paciente 67 del hospital Ashecliffe, mientras que Teddy Daniels es el mariscal encargado de investigar la desaparición de uno de los pacientes del hospital mencionado. Mientras la narración provenga de la perspectiva de Daniels, la realidad percibida por el narratario será pues, la que este experimente como realidad es decir, mientras no haya indicadores que comprometan la fiabilidad de su narración, su verdad no podrá ser contradicha. Por tanto, no se puede considerar a Teddy Daniels como un fragmento de Andrew Laeddis, sin importar cuál haya existido primero dentro de los hechos cronológicos del mundo narrado.

Además de la anterior hay que señalar que cada uno de los narradores en *The Departed* sabe tan poco de lo que sucede a su alrededor como Teddy Daniels, la gran diferencia es que el espectador puede llegar a perder esto de vista debido a que él conoce cada uno de los aspectos de cada relato. Si se invirtieran los modos de narrar y el número de narradores en estas cintas, se podrían encontrar un sinnúmero de semejanzas. Para ilustrar lo anterior hay que visualizar cómo sería *The Departed* si el espectador conociera únicamente los hechos conocidos por Billy Costigan. Al igual que en *Shutter Island*, el misterio que debe resolver el agente parece imposible

de descifrar, no hay evidencia alguna que apunte al infiltrado de Costello en la policía, no existen los medios para comprobar que Frank es un informante del FBI y al no contar con su confesión, esa parte de la trama permanecería un misterio hasta el cierre de la película.

Si se narrara exclusivamente desde la perspectiva de Sullivan, la situación sería igual de oscura, no tendría modo de saber si Queenan tiene un hombre trabajando con Costello, si Frank ha hablado con el FBI sobre él, cómo fue que las grabaciones de sus llamadas con Costello llegaron a manos de Madolyn y eventualmente de Dignam, etc. Del mismo modo, si *Shutter Island* contara con la narración simultánea de Teddy Daniels, el doctor Sheehan y el doctor John Cawley, el espectador contaría con toda la información necesaria para descartar lo que Daniels percibe como realidad, por lo que los giros en la trama tendrían un impacto mucho menor en el relato del que tienen en el producto real.

Con lo anterior se puede apreciar que a pesar de las diferencias que hay entre estas dos obras en cuanto a estructura, temas, tono, personajes e incluso diferencias en el modo de narrar a través de la perspectiva de los personajes se puede conciliar el estilo característico de Scorsese en el modo en que secuestra la visión y oídos del espectador y los transforma en los ojos y oídos de los personajes que cuentan un relato específico. Esto permite, nuevamente señalar que la narración desde la perspectiva de los personajes es la piedra angular del estilo que define la producción artística de Martin Scorsese.

CONCLUSIONES

Mientras el panorama del discurso cinematográfico sigue expandiéndose y evolucionando, el legado de Martin Scorsese parece no hacer más que establecerse con mayor fuerza en la historia del cine mundial. Ya sea su labor como director, guionista, productor o conservador de cine, no se puede negar el enorme impacto que éste ha tenido en el cine en los últimos sesenta años, por ello es que, antes de adentrarse en conclusiones se debe reconocer que esta colección de páginas (sea cual sea su alcance e importando poco lo que se haya logrado o no comprobar en ellas), no son más que un renglón que se agrega en el siempre creciente conjunto de obras críticas y teóricas producidas como resultado directo de la influencia de Scorsese en el cine, quienes lo hacen, lo consumen y lo teorizan. Así, semejante a lo que escribió Octavio Paz en una carta a Buñuel, debo disculparme por lo poco que mis palabras son y lo mucho que es su obra¹⁴².

En la introducción de este texto se propuso que la característica que define el trabajo de Martin Scorsese como director no reside en los temas o personajes tratados como se suele afirmar, sino que se encuentra en el narrador y específicamente en cómo es que dicho narrador entrega su relato al espectador. Como ya se dijo, el narrador principal puede valerse de un discurso visual o verbal, de narradores auxiliares, puede ser objetivo o subjetivo por un conjunto de razones explicadas en los apéndices y puede o no dirigirse directamente al espectador. Lo anterior ha podido comprobarse en los tres capítulos anteriores a través del análisis de los modos narrativos de seis filmes que representan algunas de las más y menos icónicas piezas en la filmografía de Scorsese, hay una característica que une a dichas cintas, esta es la tantas veces mencionada focalización interna.

No importa si se trata del pormenorizado relato de juventud de Henry Hill, o un solo día en la vida de Andrew Laeddis, de la pálida y trágica vida de Jake LaMotta o las excéntricas costumbres y deseos de Howard Hughes, de las intrincadas y enigmáticas formas oníricas de la narración de Paul Hackett o de la sobria y concisa

¹⁴² Cfr. Paz, Octavio, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

crónica del Padre Sebastião Rodrigues. La focalización interna casi siempre se encuentra presente, a través de discursos verbales o visuales; en eventos reales, ficticios, sueños y alucinaciones.

Por supuesto, se debe hacer hincapié en ese “casi” que desequilibra ligeramente el renglón anterior donde parecía anunciarse una victoria definitiva y una innegable comprobación del enunciado con que se abrían estas páginas. Aunque se considera que la focalización interna es efectivamente la característica de estilo más reiterativa en la obra de Scorsese, es necesario indicar que hay cintas en la que es casi imperceptible o bien, simplemente no se encuentra ahí salvo en uno o dos momentos del film. Por ello se puede decir de manera concreta que a pesar de que existe un modo narrativo que define la mayor parte de la obra de Scorsese, no se puede afirmar de manera tajante como se buscaba al comienzo que en todas y cada una de sus cintas se puede encontrar su característico modo de narrar.

De este modo, es posible reformular la respuesta con que se esperaba resolver la hipótesis de este texto del siguiente modo: Los modos de focalización narrativa interna y múltiple se encuentran de manera notoria y persistente en más del 90% de la obra de Scorsese, siendo el primero de estos dos el predilecto. Dichos modos de narrar cubren un porcentaje de obras vastamente superior que cualquier otra característica narrativa, visual o estructural, por lo que se puede afirmar que la hipótesis de esta tesis se ha resuelto de manera positiva.

En conclusión y después de un examen meticuloso de la totalidad de la filmografía de Martin Scorsese se puede afirmar que en efecto, la focalización interna se encuentra como hilo conductor de la trama en la mayoría de la obra de Scorsese, que no hay otra característica estilística que repita con la insistencia de la focalización interna y que esta es por tanto, la marca autoral de mayor peso en la obra del italoamericano. Por supuesto, se puede argumentar que esta técnica ha sido utilizada por muchos otros directores antes y después del que aquí nos atañe, no obstante, no se ha declarado que sea Scorsese el único cineasta que hace uso de este recurso sino que de entre todo lo que lo caracteriza, sobresale el modo de narrar.

Concluir este texto de tal modo permite indagar sobre un aspecto poco explorado en la obra del director de *Raging Bull* y *Taxi Driver*, pues a pesar de contar con una de las carreras más celebradas en la historia del cine mundial y ser uno de los directores más reconocidos y estudiados, poco se había dicho del modo en que obliga al espectador, a través de su modo de narrar, a ocupar los zapatos y los ojos de quien cuenta el relato que se desliza frente a sus ojos, sin importar cuán lejana se encuentren la vida y el conocimiento del espectador de aquellos presentados por el narrador de cada una de sus películas.

El arrojar luz a esta clase de conceptos y realizar estudios que demuestren lo factible y sencillo que resulta analizar el cine como un modo de creación más cercano a la literatura, el teatro y la poesía que a la fotografía abre un horizonte de posibilidades sin igual. Por ello, aunque esta tesis se centra exclusivamente en el análisis de un solo aspecto narrativo en una porción reducida de la carrera de un solo director, no se debe perder de vista el panorama general de la generación de conocimientos en torno al cine y el statu quo de la teoría cinematográfica que pareciera haberse asfixiado en medio de la estéril crítica de cine contemporáneo.

Al centrar esta investigación en el plano narrativo de uno de los pilares del Nuevo Hollywood se logra generar discusión en torno a uno de los puntos de mayor importancia en el séptimo arte que a la vez pareciera ser uno de los menos abordados en la teoría cinematográfica, la narración. A lo largo de este escrito se ha logrado rastrear la influencia que llevó al director de *Taxi Driver* a encontrar en este modo narrativo la manera predilecta de contar una historia, además de ello, se logró delimitar el alcance de cada uno de los narradores y modos de focalización interna propuestos por Scorsese.

De este modo se ha logrado no solo comprobar la hipótesis planteada al inicio del texto, sino que este ejercicio de exploración de la focalización interna en la obra de Martin Scorsese busca enriquecer las posibilidades y ampliar las fronteras de la comprensión académica de la obra de Martin Scorsese, sus contemporáneos, sucesores y por supuesto sus predecesores. Lo anterior permite abrir las puertas a un vastísimo abanico de herramientas que fueron pensadas para el análisis de la literatura y pueden sin el menor problema ser aplicadas en el cine.

Con lo anterior, no sería descabellado analizar, por ejemplo, los filmes de Orson Welles desde una perspectiva estructuralista, los filmes mexicanos de Luis Buñuel desde una perspectiva hermenéutica o incluso compararlos con la obra de alguno de los poetas mexicanos contemporáneos. Yendo más allá, bien se podría estudiar la trilogía de películas de *El Padrino* como un poema épico de tres capítulos, pues no se puede negar que el conjunto de cintas efectivamente poseen un ritmo, una métrica y una rima que las caracteriza. Todos los personajes pueden ser descritos de acuerdo a las características que propone Aristóteles en la *Poética*, la acción, el desarrollo de los actantes, el mimético a que pertenecen, etc. Con eso en mente es válido preguntarse ¿Qué ha evitado que se realice un análisis minucioso de estos conceptos poéticos en la película más estudiada del último siglo cuando claramente están ahí?

La rima cuando se piensa en el cine es mucho más compleja que lo es en la poesía, pues en la poesía la rima se limita a los sonidos que producen dos palabras, pero en una película pueden rimar sonidos, encuadres, movimientos de cámara, temas, silencios, personajes, colores, escenas enteras. La rima visual se da cuando se repiten o invierten las composiciones visuales para crear un sentido de cohesión y resonancia en la narrativa. La rima auditiva, por otro lado, se logra mediante la repetición o variación de elementos sonoros, como efectos de sonido, música, patrones de diálogo o efectos especiales.

Cuando se habla de métrica en el cine se trata de la distribución y duración de las tomas, escenas y secuencias. La métrica cinematográfica influye en el ritmo y la fluidez de la narración, una película de escenas cortas, rápidas y llenas de diálogo puede darle propiedades específicas a una cinta, de suspense, por ejemplo. Por otro lado, una película que se construye con escenas prolongadas, movimientos de cámara lentos y diálogos pausados puede tratar temas más profundos y complejos.

El ritmo en el cine se relaciona con la cadencia y la velocidad con la que se presentan los eventos visuales y sonoros en la película. Es la sensación de movimiento y fluidez que experimenta el espectador mientras sigue la narrativa. El ritmo cinematográfico se controla mediante la duración de las tomas, la edición, la

composición visual y la música. Un ritmo más rápido puede crear una sensación de urgencia y emoción, mientras que un ritmo más lento puede permitir una exploración más profunda de los personajes y las situaciones. Pero todo lo anterior, deberá explorarse a detalle en un texto separado a este.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman**, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Paidós, España, 1999.
- Arendt**, Hannah, "Qué es la libertad" en: Zona erógena No. 8, Argentina, 1991.
- Barthes**, Roland, Eco, Umberto, Todorov, Tzvetan, et al. Análisis estructural del relato, Coyoacán Ediciones, México, 1998
- Booth**, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Bosch, España, N/A
- Bouzereau**, Laurent *Making 'Taxi Driver'*, Columbia TriStar Home Video, Estados Unidos, 1999.
- Campbell**, Joseph, El héroe de las mil caras, Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 1972
- Canudo**, Ricciotto, Manifiesto de las siete artes, Gazette des sept arts, Francia, 1923
- Chatman**, Seymour, *Historia y discurso*, Taurus, España, 1990.
- David A. Cook, *A History of Narrative Film* (2nd edition, W. W. Norton & Company, 1990).
- Chion**, Michel, *Como se escribe un guion*, Madrid, Catedra, 2009
- Castillo**, Robert, *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*, Toronto, University of Toronto Press, 2006
- Cook**, David A. (1996) *A History of Narrative Film*, third edition, New York and London: W.W. Norton.
- Dorfles**, Gillo, *El devenir de las artes*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Ebert**, Roger, *Scorsese by Ebert*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008
- , Roger, *Brutality beneath the manners*, Estados Unidos, 2005
- Eco**, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Lumen, España, 2000.
- Frye**, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Princeton University Press, Canadá, 1957.
- Garagalza**, Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Anthropos, España, 2002.
- Genette**, Gerard, *Figuras III*, Lumen, España, 1989.
- Grist**, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963–77 Authorship and Context*, Londres, Macmillan Press LTD, 2000.

-----, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1978–99 Authorship and Context II*, Londres, Macmillan Press LTD, 2013.

Konigsberg, Ira, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal ediciones, 2004, pág. 350

Manini, Luca, *Meaningful literary names. Their forms and functions, and their translation*. En:

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.1996.10798972>

Olabuenaga, Teresa, *El discurso cinematográfico: un acercamiento semiótico*, Editorial Trillas, México, 1991.

Paz, Octavio, *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

Pessoa, Fernando, *El libro del desasosiego*, Seix Barral, España, 1997

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI editores, México, 1998.

-----, Luz Aurora, *Visión autoral/vision figural: una mirada desde la narratología y fenomenología en: Acta poética 27 número 1*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006,

Rausch, Andrew J., *The films of Martin Scorsese and Robert De Niro*, Plymouth, Scarecrow Press Inc., 2010

Raymond, Marc, "How Scorsese Became Scorsese: A Historiography of New Hollywood's Most Prestigious Auteur", Publicado en el libro: *A Companion to Martin Scorsese*, Wiley Blackwell, Nueva Jersey, 2015

Rosenstone, Robert A., *Parvulescu Constantin, A Companion to the Historical Film*, Reino Unido, Wiley Blackwell, 2013

Rosset, Clément, *Lejos de mí: Estudio sobre la identidad*, Marbot ediciones, España, 2007

-----, Clement, *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Seix Barral, Barcelona. 1976.

Scorsese, Martin, Ribera, Robert (Editor), *Martin Scorsese Interviews*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2017

Vogler, Christopher, *Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*, Ma Non Troppo, N/A

Wallek, René; Austin Warren, *Teoría literaria*, Gredos, Madrid, 2009.

Wilson, Ron, *The Gangster Film: Fatal success in american cinema*, Nueva York, Columbia University Press, 2015

FILMOGRAFÍA

Anderson, Wes, Isle of Dogs, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2018

-----, Wes, The French Dispatch, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2021

-----, Wes, The Grand Budapest Hotel, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2014

Burton, Tim, Beetlejuice, Estados Unidos, Warner Bros, 1988

-----, Tim, Corpse Bride, Estados Unidos, Warner Bros, 2007

-----, Tim, Edward Scissorhands, Estados Unidos, 20th Century Fox, 1990

-----, Tim, Sweeney Todd: The demon barber of Fleet Street, Estados Unidos, Paramount Pictures, 2007

Scorsese, Martin, A personal journey with Martin Scorsese through American Movies, British film institute, Reino Unido, 1995.

-----, Martin, Casino, Universal Pictures, Estados Unidos, 1995.

-----, Martin, Gangs of New York, Miramax, Estados Unidos, 2002.

-----, Martin, Goodfellas, Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 1990.

-----, Martin, Shutter Island, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2010.

-----, Martin, Taxi driver, Estados Unidos, Columbia pictures, 1976

-----, Martin, The age of innocence, Columbia Pictures, Estados Unidos, 1993.

-----, Martin, The departed, Warner Bros. Pictures, Estados Unidos, 2006.

CYBERGRAFÍA

American Film Institute, AFI's 10 top 10, disponible en: <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>.

Bordwell, David, Shot-Consciousness En: David Bordwell's website on cinema, disponible en: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/01/16/shot-consciousness/>

Ebert, Roger, Interview with Martin Scorsese, En:

<https://www.rogerebert.com/interviews/interview-with-martin-scorsese>

-----, Roger, "Taxi Driver review". En:

<https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-taxi-driver-1976>

The Film Foundation, Mission Statement, disponible en: <https://www.film-foundation.org/mission-statement>

ANEXOS

Tabla de clasificación de narradores

Narrador								
Modo discursivo predominante	Verbal				Visual			
Nivel de conocimiento de la acción narrada	Omnisciente		Equisciente		Omnisciente		Equisciente	
Clase de narración	Objetiva	Subjetiva	Objetiva	Subjetiva	Objetiva	Subjetiva	Objetiva	
Intención de la clase de narración		A B				A B C		

Intención de clase de narración A = La narración es intencionalmente subjetiva debido a que el narrador desea proyectar al narratario una imagen positiva de sí mismo.

Intención de clase de narración B = El narrador pretende ser objetivo, sin embargo, hay elementos inverosímiles en su narración que plantean al narratario dudas que no pueden ser resueltas.

Intención de clase de narración C = El narrador cree ser objetivo, sin embargo, gran porción de lo que considera real es producto de su imaginación, lo cual resulta claramente discernible para el narratario.

A través de la utilización de la tabla anterior, es posible clasificar a todos los narradores que se encuentran presentes en la obra de Scorsese y a partir de ello se pueden clasificar los filmes de acuerdo con las semejanzas entre sus narradores. Como ejemplo de la utilización de esta herramienta, se ofrece la siguiente tabla que

muestra los tipos de narradores posibles junto a algunos que se encuentran dentro de cada clasificación. De este modo, el lector será capaz de percibir que hay modos narrativos reservados para ciertos géneros cinematográficos, que los narradores/personaje cuya identidad es semejante eligen los mismos modos de narrar y que entre más parecidos sean los narradores de dos o más cintas, más parecidas serán estas entre sí.

Clasificación	Nombre del narrador	Filme en que aparece
Verbal, omnisciente, objetivo, Sin intención discernible	“La narradora”.	The Age of Innocence
Verbal, equisciente, subjetivo, intención A	Henry Hill, Ace Rothstein, Jordan Belfort, Frank Sheeran.	Goodfellas, Casino, The Wolf of Wall Street, The Irishman.
Verbal, equisciente, subjetivo, Intención B	Travis Bickle, Frank Pierce, Amsterdam Vallon.	Taxi Driver, Bringing Out the Dead, Gangs of New York.
Verbal, equisciente, Objetivo, Sin intención	Jesucristo, Padre Sebastião Rodrigues	The Last Temptation of Christ, Silence.
Visual, equisciente, subjetivo, Intención A	Howard Hughes, Jake LaMotta, Francine Evans, Eddie Felson.	The Aviator, Raging Bull, New York, New York, The Color of Money.
Visual, equisciente, subjetivo, Intención B	Paul Hackett, Teddy Daniels.	After Hours, Shutter Island
Visual, equisciente, subjetivo, Intención C	Rupert Pupkin.	The King of Comedy
Visual, equisciente, objetivo, Sin intención	Dalái Lama Tenzin Gyatso	Kundun

Hay que señalar que hay dos combinaciones posibles de narrador omitidos en la tabla anterior, el “narrador visual, omnisciente, subjetivo” y el “narrador visual, omnisciente, objetivo”. Esto debido a que esos roles narrativos (de existir) son desempeñados por la cámara en todos los filmes y complementados por uno (o más) de los ocho arriba señalados, por ello, todos los filmes cabrían en mayor o menor medida en esa categoría (según la interpretación que se les dé).

El primero de estos tipos de narradores se da brevemente en la famosa escena del pasillo en *Taxi Driver*¹⁴³ y no funge como narrador principal en cinta alguna, el segundo tipo de narrador señalado pareciera tomar un rol relativamente importante en dos filmes: *Cape Fear* y *Hugo*, no obstante, hacia el final de la cinta es posible discernir que el relato vino de uno de los protagonistas (Danielle e Isabelle). Incluso en el caso de considerar que el narrador principal de dichas cintas es el mencionado narrador visual, omnisciente, objetivo se tiene que señalar que este es complementando por intervenciones verbales de personajes cercanos a los protagonistas, lo cual permite que se cumpla la hipótesis propuesta en este texto, es decir, que todo filme dirigido por Scorsese se narra mediante el uso de la focalización interna.

¹⁴³ Escena en que la cámara pareciera escapar de Travis mientras este habla al teléfono.