

LA VIOLENCIA COMO OPCIÓN CREATIVA EN LA OBRA DE MARTÍN SCORSESE

Luis E. Cécereu Lagos

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

Martín Scorsese es uno de los autores más prestigiosos de la cinematografía actual. La densidad conceptual de sus filmes. Su estilística, definida en una rigurosa y personal factura. La diversidad de relaciones entre la tradición cinematográfica, como referentes en sus obras, constituyen algunos de los aportes que exhibe a través de una extensa filmografía.

La poética de la violencia. La consideración de ella como forma de vida. Las vivencias personales, referidas como códigos privados de información. Sus inquietudes religiosas. La obra cinematográfica como reflexión de su propio lenguaje.

Dichos factores son descritos en el presente trabajo, como elementos inherentes a la obra de Scorsese, los que tendrán en el filme **Mean Streets** (1973), una propuesta de exemplificación de ellos.

Palabras clave: violencia, tradición cinematográfica, vivencias personales, inquietudes religiosas.

Abstract

Martin Scorsese is one of the most prestigious authors of present-day film-making. The conceptual spissitude of her movies. His style is defined in a rigorous and personal construction. The diversity of relations to cinematic traditions, are constant referents in his works; they are some of the contributions offered throughout his extensive filmography.

The poetics of violence. Its postulation as form of life. Personal experiences presented as private codes of information. His religious concerns. The cinematic work as a reflection of his own language.

*Such factors are described in the present article, as elements inherent in Scorsese's work, which find in his movie **Mean Streets** (1973), a model of exemplification.*

Keywords: violence, cinematic traditions, experiences, religious concerns.

La filmografía de Scorsese se ofrece en una variedad de propuestas, cuya sustentación se verifica básicamente en la puesta en escena de un imaginario informado por diversas formas estructuradas en los signos de la violencia, como estructurando un mundo del cual ésta es inherente.

La poesía de la violencia en Scorsese emana desde un punto de vista que la inscribe

como un elemento que subyace históricamente en el devenir del hombre y de la sociedad, en su diversidad de circunstancias. Scorsese da cuenta, así, del hombre, a través de la condición ambivalente de sus personajes, al parecer destinados a una perpetua contradicción entre las luces y sombras que articulan destinos no pocas veces entendidos como la conflictiva obsesión que sólo podrá definirse en los cauces de la agonía o del martirio, como factores ineludibles en la autoconciencia unitaria del ser. Es el desgarro como evidencia del camino de la cruz que es necesario padecer, invariablemente, en la encrucijada de la salvación. Será, por lo tanto, una de las bases que sustentan el discurso católico de Scorsese entre cuyos principios, se irá escribiendo, particularmente, su imaginería en el concepto de obra, en concordancia con su concepción religiosa del mundo.



Martin Scorsese



The Last Temptation of Christ.
Cristo acompañado de María Magdalena
y Judas Iscariote

En la idea de la confrontación entre la dualidad del individuo y de la doble dimensión de éste, señalada anteriormente con las imágenes de los aspectos sombríos y luminosos que comparten la naturaleza del ser humano —aquel “embutido de ángel y bestia”, como decía Nicanor Parra— Scorsese nos propone una galería de personajes agobiados por este conflicto, aún cuando de naturaleza tan disímil como Cristo, en ***The Last Temptation Of Christ***(1988), Jake La Motta en ***Raging Bull***(1980), Bill Cutting, en ***Gangs of New York***(2002). Cabe consignar que, si Scorsese venía pensando, o soñando, esta última película desde principios de los años setenta, obviamente que se genera un campo propicio

para la unidad y coherencia de esos y otros personajes. Refiriéndose a Bill, Scorsese acentúa la oposición entre, la exuberante, fantasmagórica, poética, grotesca apariencia de *dandy*, con la esencia de su maldad, acentuada en el espacio del Circo de Satanás.

En la presentación y comentarios de ***Gangs Of New York***(Miramax Home, Films, Corp. 2002), Scorsese dice preferir el lado sombrío de ellos. La naturaleza oscura de la condición humana que lucha por sublimarse. Más que un protagonista, un agonista. Su epifanía nacerá desde el acto y éste, de la violencia. Evocación e invocación. Como en la violencia, el crimen, la sinrazón y la muerte, de los misterios manifestados por Raúl Ruiz en su **Poética del cine**. Sólo que en Scorsese hay un plan superior que, como el destino debe cumplirse para un Travis, un Frank o un Rothstein.

PARA UNA POSTULACIÓN POÉTICA DEL ACTO VIOLENTO

"...no me gusta la palabra suicidio. Prefiero ver más bien el acto de redención, el deseo de salvación, pero siempre representado en términos de violencia"

Sam Peckinpah

En Scorsese, la violencia no obedece a un concepto vago o reduccionista. Sus diversos prismas oscilan entre la reflexión moral, la perspectiva religiosa, la reactualización, al límite del documental, para dar cuenta de una visión personal de esa problemática. A lo que es necesario evocar, como se ha expuesto anteriormente, el misterio como paradoja de una forma de conocimiento de mundo. Los recuerdos como materiales significativos de la obra, evocando a Fellini. La poética de la violencia, como en *The Wild Bunch* (1969), teorizada, como se ha dicho, en esa obra, por Peckinpah. La introducción de la violencia, como clave del cine contemporáneo, creada por Akira Kurosawa. La llamada, Little Italy, barrio neoyorquino que enmarca la niñez y la adolescencia de Scorsese, emplazada como el espacio mágico, fundacional, formativo, son algunos de los factores entendidos como las claves primordiales de su cine.

Scorsese manifiesta, en los citados comentarios a *Gangs of New York*: "[. . .]he realizado muchas películas que se desarrollan en Nueva York. Es una de mis ciudades preferidas. Es la ciudad que elegí para vivir. La ciudad en que me educaron y crecí. Es una ciudad que me marcó, y aún lo hace". Doble dimensión: por una parte las vivencias como uno de los principios que potencian la gestión creadora. Por otra, el juicio analítico del material cinematográfico. Instancia cultural, inserta en la cinefilia del propio Scorsese, puesta en cuestionamiento al interior de su propio discurso.

En el cine de Scorsese la violencia es parte de un elemento propiciado a la vez, por la dinámica del concepto y del contexto pertinente. Son imágenes hechas de conceptos. Entre *Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) y *The Last Temptation of Christ*, *Raging Bull* o *Bringing Out The Dead* (1999). Esto es, la flexibilidad del signo manejado en las obras de Scorsese y la consecuente dinámica que abre, en correspondencia, con esa diversidad de campos de significación.

Es preciso señalar que Scorsese cuestiona enfáticamente el término "apología de la violencia". Esto, su cuestionamiento al problema, emerge de una constante oposición al incremento del sentido aparatoso de la violencia en el cine actual, cuya precaria frontera se agota, en un simple consumo. Característico, por lo demás, de la banalidad de los modelos mercantiles, propios de un alto porcentaje de la producción cinematográfica actual. Más aún cuando Scorsese se ha visto enfrentado directamente a dicho problema, como en el remake del mediocre filme de Jake L. Thompson, *Cape Fear* (1962), en donde supera eficazmente las imposiciones de la obra hecha por encargo y por ende, limitada por las exigencias de los productores.

Por el contrario, el *Cape Fear* (1991) de Scorsese, deviene en un eficiente ejercicio estilístico y exploratorio del diseño visual y en una atrayente dimensión creativa, hecha sobre la base de una singular exploración de ciertas orientaciones del cine actual, informadas entre otras por la demencia del criminal travestido, como en *Psycho* de Alfred Hitchcock (1960) y *Dressed to Kill*, de Brian De Palma (1980). O por el refinado canibalismo de Hannibal Lecter, expresión de maldad y locura, en *The Silence Of The Lambs* de Johnathan Demme (1991). Son, entonces, perspectivas del cine contemporáneo, entre la citación y el pastiche, sobre la base del material preexistente.

En ese punto es necesario acotar el doble juego marcado por la visión de una sociedad violenta, cuya base es la degradación de la cultura, consumida y desecharada por el materialismo. Sin eludir la instalación de un centro de gravedad en cómo se narra, en tanto supremacía sobre lo narrado.

La violencia, como se ha dicho, es en Scorsese un aspecto inherente al hombre y por ende, a la sociedad. Física o psicológicamente, aparece en las obras de Scorsese, como ocurre en **Casino** (1995). En Scorsese, la violencia es la singularidad de un sentido trágico que se ofrece sutilmente elíptica. Caracterizando directrices en un discurso determinado por el rigor analítico y la potencia de un estilo depurado y lúcido. Cuidada escritura, que nunca se aparta de los factores emocionales, estructurantes en la honestidad de su retórica.

Como diría Jorge Millas en **La Violencia y sus Máscaras**: “nada hay en la vida animal comparable a lo que es la violencia en la vida humana, considerando que ella se da en el contexto de una violencia capaz de juzgarla y controlarla” (18). La violencia es así, una creación del hombre que destruye su propia espiritualidad con recursos del espíritu mismo. Es un factor autodestructivo, presente en la condición humana, que la manipula y expande.

En ese orden, Scorsese ha puesto en escena la esencia de su sentido, o concepto, del humanismo. Reflexionado, estudiado, vivido. Es un sentimiento cristiano, opuesto al nihilismo de Nietzsche o al realismo de Maquiavelo. Como en el destino de los héroes míticos, Scorsese palpa la violencia en los recodos del camino, que es necesario enfrentar. Entre el martirio y la misericordia. El sufrimiento como antesala de la salvación. El perdón y el olvido. Eros y Tánatos.

La diversidad de opciones que otorga la obra de Scorsese, hace visible la tendencia a una progresión no exenta de elementos episódicos. Son susceptibles de ser reorganizados por el destinatario, en virtud de su ambigüedad y polivalencia persistentes en el conjunto de su filmografía.

En conformidad, se propondrá un primer conjunto que, por sus condiciones, otorga la factibilidad de asumirlo en forma secuencial. Más aún, como se ha señalado, Scorsese visualiza sus obras con bastante antelación. Este primer vector, enfatizando que se efectuará una operación fundamentada en entidades que se irán distinguiendo según determinadas recurrencias. Pero de ninguna manera, presentándolas escindidas, como provenientes de una obra disgregada, que no es el caso en la producción de Scorsese.

De esa manera, se establecerán factores que hacen posible la diversidad, la continuidad estructural de los filmes **Mean Streets** (1973), **Goodfellas** (1990) y **Casino** (1995).

LA MAFIA COMO SISTEMA DE PODER

El llamado cine negro norteamericano, caracterizado por la puesta en escena de un universo de *gángsters*, mafiosos y delincuentes, fue descubierto, según Scorsese en su documental **AFI'S 100 Years... 100 Movies: In Search Of**—realizado en 1998, como homenaje al centenario de la cinematografía—, por la *Nouvelle Vague*. Es importante destacar el contexto de dicha afirmación, dados los vínculos que tiende hacia sus principales exponentes y el influjo que ha recibido de ellos, especialmente de Jean Luc Godard.

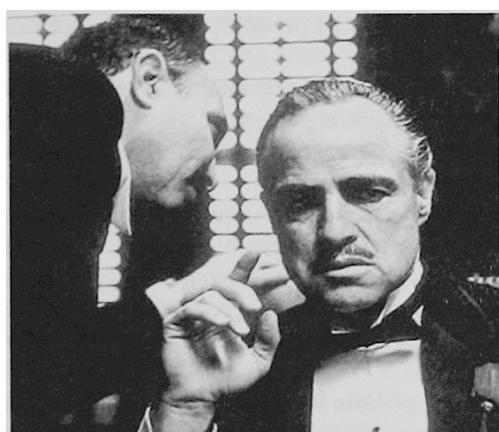
Los clásicos del cine negro: **Scarface**, de H. Hawks (1932); **The Petrified Forest**, de A. Mayo (1936); **The Maltese Falcon**, de J. Huston (1941) y muchos otros, junto a un contexto social signado por el carácter sombrío de su diseño, por la ambigua condición de antihéroe y marginalidad de sus protagonistas (lúcidamente reseñados en el documental **A Personal Journey With Martín Scorsese Through American Movies**), fueron dando forma, no sólo a un género cinematográfico, sino a una mitología. Era una encubierta crítica al sistema de vida norteamericano, y la metáfora de un sistema social puesto en crisis. Junto a ello, la potencia del realismo de su puesta en escena, que posteriormente derivará, por ejemplo, en el rigor documentalista como estrategia de producción asumido por Scorsese, a propósito de la mencionada **Gangs of New York**.

Pero el cine negro no está exento de un cierto destino que fuerza a sus personajes hacia un proceso que no pueden cambiar. Es decir, un sentido trágico omnipresente, cuya base está en la estructura de la mafia, adosada a los modelos sicilianos, que son tan cercanos al propio Scorsese. Constituían círculos cerrados como en **The Godfather**(1972) de Coppola, que Scorsese define con atinada pertinencia, refiriéndose a dicho filme. Es la imposibilidad de salirse del sistema. El peso de la fidelidad al sindicato de por vida, fundiendo el concepto tradicional de familia con la asociación o sindicato mismo. Es la conciencia que asume Michael Corleone, cuando asume que debe seguir la trayectoria criminal de su padre. Siendo un Corleone no hay escapatoria. Era una familia perversa, agrega Scorsese, “determinada por el miedo y destrozada por la traición, pero estabas en ella sin ni siquiera cuestionar su legitimidad. La organización era un estado dentro del Estado. El gángster era el director del consejo y el crimen se convirtió en un modo de vida” (**A Personal Journey**, 57).

Pero también están las imágenes sicilianas que, como se ha señalado, significan para Scorsese una suerte de saga familiar, informada en los relatos de su padre. De esta manera,

Scorsese permanecerá ligado a una mitología personal que se inserta profundamente en las circunstancias involucradas con sus vivencias, como ciudadano ítalo-norteamericano, formado en el rudo espacio de la “Pequeña Italia”, en Nueva York.

Dichos factores irán emergiendo en una imaginería de recuerdos y emociones canalizados, por ejemplo, en **Mean Streets** o **Goodfellas**. Será la valoración de la familia como institución primordial. La violencia de las calles y los códigos de la mafia. La sacralización de los bares y de las salas de juego. Los códigos implícitos del honor y de la amistad. La protección será un deber ineludible, como en el vínculo entre Charlie y Johny Boy. Los clanes cerrados, serán sistemas de ataque y defensa. La



The Godfather.

El padrino, según la tradición siciliana

pandilla, sociedad neurótica y tribal.

Por otro lado, la representación violenta del mundo es, particularmente en **Mean Streets**, la evocación del siciliano, tal como lo describe el príncipe Salina, de la novela de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ya mencionada, **Il Gattopardo**, registrado literalmente en la película homónima de Luchino Visconti, que será a su vez, un referente significativo para Scorsese:

El sueño, el sueño es lo que los sicilianos quieren; ellos odiarán siempre a quién los quiera despertar... todas las manifestaciones sicilianas son manifestaciones oníricas, hasta las más violentas: nuestra sensualidad es deseo de olvido; los tiros y las cuchilladas, deseo de muerte; deseo de inmovilidad voluptuosa, es decir, también la muerte... esta violencia del paisaje, esta crueldad del clima, esta tensión continua en todos los aspectos... todas estas cosas han formado nuestro carácter, que así ha quedado condicionado por fatalidades exteriores, además de por una terrible insularidad de ánimo.

El fragmento descrito por el príncipe Salina, lo podemos relacionar en la primera parte de **The Godfather**, con la secuencia del viaje de Michael Corleone a un poblado siciliano. En el espacio que enmarca la relación entre Michael y Apollonia, la hermosa joven del pueblo.

Es un amor repentino e intenso. Una pasión telúrica, como el paisaje ardiente de Sicilia. El principio fundamental del matrimonio de ellos estará condicionado por el sentido del honor que impone el padre de Apollonia, que será respetado por Michael y sus guardaespaldas. Intuición brillante de Coppola, Apollonia contrasta, en todo sentido, con Kay, la novia norteamericana de Michael. Es la misteriosa relación de dos mundos.

En Michael hay un destino que debe cumplirse. Será víctima de un atentado que fracasa, pero que significa la muerte de Apollonia. Michael, ya convertido en criminal, no tiene acceso a la plenitud del amor.

El regreso de Michael a Sicilia, en la tercera parte de la saga, supone un ajuste con el pasado. Su relación con Kay, siempre precaria, sólo es un espejismo en las calles sicilianas. Es el momento en que la muerte violenta de su amigo, Don Tomassino, anuncia la soledad de su propio final.

Es preciso recordar, que esa tercera parte aparece informada por fragmentos de la partitura de *Cavalleria Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni, que anteriormente había propuesto Scorsese para los créditos de *Raging Bull*, como clave de información del tema de la fuerza del destino. Scorsese, Coppola, Mascagni, aparecen en esta situación, en concordancia con el factor inherente a los subcódigos del emisor, como en el modelo de descodificación poética de Umberto Eco.

La mafia siciliana fue definida por Giuseppe Carlo Marino, en su **Historia de la Mafia**, como una sociedad sin estado. En concordancia con las ideas expresadas anteriormente por Scorsese, se aprecia que su conocimiento del tema se ajusta a la rigurosa documentación desplegada en la preparación de sus obras, como también de los relatos de su padre. Al rigor evidenciado por Marino, en tanto historiador especialista en el tema mencionado, podemos destacar, por analogía, el estudio y la especializada asesoría que demanda Scorsese para el desarrollo de sus proyectos. Este aspecto otorga a su filmografía dos aspectos relevantes: su prematura vocación que lo conduce a la cinefilia pertinente para asumir las condiciones del género, como en el cine negro, y su adhesión al neorealismo italiano, que se reflejará en *Mean Streets* o en *Casino*, como se detallará más adelante.

Para Marino, el mafioso siciliano habría sido el representante de una clase emergente de prepotentes, de una burguesía parasitaria, decidida a obtener el poder, con métodos inescrupulosos, opresivos y crueles. Bajo cualquier circunstancia. Sin entrar en detalles, es preciso acotar en la historia de Sicilia, una suerte de inestabilidad constante. Derivada fundamentalmente, de las circunstancias propias de un territorio afectado por sucesivas dominaciones, que no sólo sentaban las bases para un espacio propicio para la violencia, en todas sus formas, sino que, por lógica generaba mecanismos de defensa que, tradicionalmente, eran manejados al interior de distintos clanes, grupos o familias. En este punto, sobresale la ostentación del poder en determinadas personas, encargadas, incluso, de administrar justicia. En la figura de esos jefes, tenemos la imagen arquetípica del padrino, que podemos apreciar en Don Vito Corleone (*The Godfather*), Paul Cicero (*Goodfellas*), Giovanni (*Mean Streets*), Don Corrado Prizzi (*Prizzi's Honnor*), esta última de John Huston, autor de importantes obras asociadas al cine negro.

Scorsese diseña al mafioso como un personaje al que le interesa sólo ganar dinero, prescindiendo de trabajos complicados. Son criminales, en cierto sentido, movidos por las circunstancias. Salvo neuróticos compulsivos, como Nicky (Joe Pesci), en *Casino*. En la revista *Cahiers du Cinema*, N° 500, dedicada a Scorsese, manifiesta que lo fascinante de los *gángsters* reside en que pueden ser a la vez manipuladores y muy brutos, aún cuando no descuidan su rol de protectores. Sin embargo, como Marino tiene un claro conocimiento de la sociedad campesina y de las costumbres que generan aspectos de la mafia siciliana. De sus sistemas de protectorado. Del carácter mafioso de los ancianos que controlaban los clanes, al interior de una sociedad extremadamente desconfiada. De la capacidad innata de sacar

el máximo provecho, en un ambiente de analfabetismo e ignorancia. En Sicilia, dice, no se remiten jamás a las autoridades, ni de la iglesia, ni del gobierno. Se escucha a los ancianos.

LA INICIACIÓN: MEAN STREET

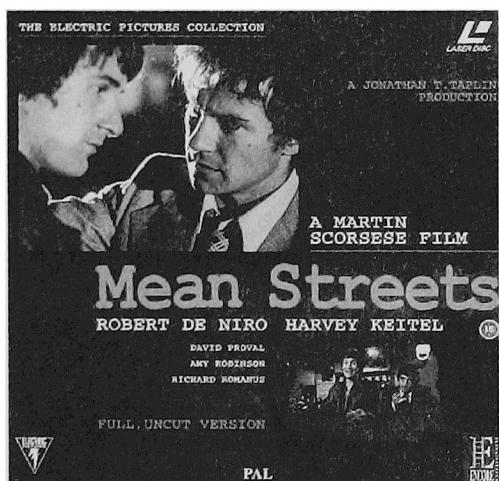
“...gracias, Señor, por abrirme los ojos...”
Charlie

Mean Streets (*Calles peligrosas*, 1973) marca elementos relevantes de lo que será el discurso de Martín Scorsese, más allá, incluso, de su propia filmografía. Entendido esto por la diversidad de entrevistas, artículos y documentales, en donde irá exponiendo sus puntos de vista sobre la creación cinematográfica. **Mean Streets** es el punto de partida para un trabajo que insistentemente irá marcando las particularidades de su visión de mundo, en conformidad

a lo que es en ese momento el cine independiente en Nueva York. En este sentido, Roger Corman, productor del largometraje de Scorsese, **Boxcar Bertha** (1972), quien lo proyecta a un sistema de distribución más amplio. Scorsese está compartiendo, en ese momento un proceso formativo que, en muchos aspectos, se va definiendo en el ambiente no sólo cinematográfico, sino cultural, de los años sesenta.

Es la vivencia de Scorsese con el apogeo del Cine *Underground*. El estudio y el reconocimiento de las obras y cineastas enmarcados en el Neorealismo Italiano, la Nueva Ola francesa, el *Free Cinema* inglés. La adhesión a las obras de cineastas europeos inclasificables, por el carácter rigurosamente personal de sus obras. El apogeo de los movimientos llamados pop.

Scorsese comprende la consolidación de la música rock y el entramado que ésta tiene con diversas expresiones artísticas. Entiende la



Mean Streets

El pecado se expía en las calles

época de John Cage y lo que eso significa, no sólo para la música, sino las artes visuales, la literatura, el teatro. Sabe de la nueva marginalidad, en la narrativa de William S. Burroughs y la obra Charles Bukowsky. Como de la conjunción Duchamp-Jones-Warhol. Se integra a la dinámica de los procesos de la cultura y de la sociedad, comprendiendo, como tantos otros, que esos años terminan, no sólo con la inocencia, sino con la hegemonía cultural de los Estados Unidos.

En el año 1970, Scorsese participa como ayudante de dirección del intenso documental **Woodstock**. Testimonio de uno de los eventos culturales emblemáticos de los años sesenta. Experiencia que para Scorsese es la máxima integración a la música popular. La que no sólo tendrá en **The Last Waltz** (1978), un homenaje al conjunto The Band, en su función de despedida. Sino la oportunidad para explorar y testimoniar, desde las raíces, más de veinte años de música popular norteamericana.

Scorsese será extremadamente cuidadoso en la manipulación de esa música. A lo largo de su filmografía apelará a manifestaciones musicales, como ocurre en **Casino**, en New York, **New York** (1977), en **Goodfellas**, o en **The Last Temptation of Christ** y **Gangs of New York**, contando, por ejemplo, para estas últimas, con colaboración de Peter Gabriel.

Para sus obras, Scorsese realizará no sólo un detallado estudio de la música perteneciente a la época. Procura, a través del recurso musical, una propuesta de significación estética propia de su concepción personal del lenguaje cinematográfico.

LAS PRIMERAS FUENTES

“un hombre debe andar en estas calles miserables”

Martín Scorsese

John Cassavetes es uno de los cineastas de mayor trascendencia al interior del movimiento que propiciaba cambios profundos en las orientaciones del cine norteamericano. Su presencia en la década del sesenta es protagónica, no sólo en el confinamiento del Cine *Underground*, sino en las postulaciones más adecuadas para generar la instalación de una cinematografía independiente, capaz de erogar las bases para un espacio determinante en la gestación de esas nuevas direcciones que se estaban buscando.

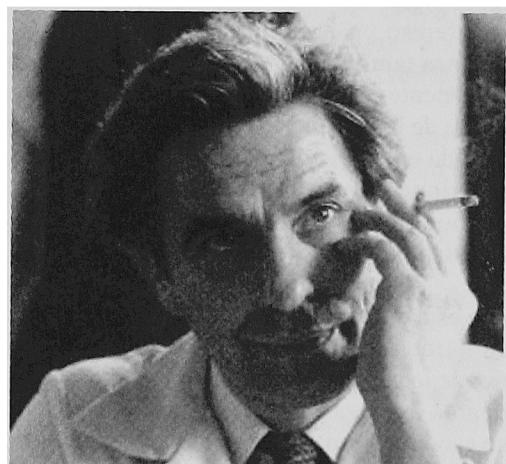
Cassavetes postulaba, ya en sus primeras obras, un estrecho vínculo con la realidad. Una reactualización, incluso, de formas vanguardistas del verismo. Parker Tyler, en su estudio sobre el Cine *Underground*, señala que John Cassavetes logra en su “extraordinaria” película **Shadows** (1957), un efecto de *cinema verité*, perteneciendo a una perspectiva rigurosamente vanguardista. Entre otras cosas, Cassavetes logra conjugar la lógica del argumento, con la espontaneidad de sus actores, los cuales tenían libertad de improvisación. Parker Tyler hacía notar en Cassavetes una notable facilidad para captar a la gente en escenas dialogadas que “se llegaba a sospechar que se utilizase una cámara oculta” (210).

El tono documental de Cassavetes será un modelo para definir ciertos tonos usados por Scorsese en **Mean Streets**. No sólo la influencia de Cassavetes fue decisiva en el proceso formativo de Scorsese que, como se recordará se inicia a principios de la década del sesenta. De cierta manera, tiene una incidencia directa con esa película. Scorsese recuerda un encuentro que tiene con Cassavetes, en donde éste lo increpa duramente a propósito de **Boxcar Bertha** (1972), inmediatamente anterior a **Mean Streets**. “Marty, tu viens de passer un an de tu vie à fabriquer ce tas merde. C'est un film correct, mais ne te fais pas bouffer par ce genre de cinéma-essaye de faire un film personnel” (*Cahiers*, 58).

Era la época en que Scorsese especulaba con la idea de ser un director estilo Hollywood, de la vieja escuela que realizaría filmes de género. Sin embargo, la influencia de filmes europeos era para él demasiado fuerte. No tenía elección. Decide recurrir nuevamente a Cassavetes, quien lo motiva a terminar el guión de **Mean Streets**.

Según Scorsese, Cassavetes era el más independiente de los directores que optaban por ese tipo de hacer cine. Él ha sido para mí, dice, un guía y un maestro. En los mencionados *Cahiers du cinema* declara que sin el apoyo ni los consejos de Cassavetes, “ye ne sais pas ce que je serais devenus dans le monde du cinéma” (59).

Hay en **Mean Streets** una estructura hecha de momentos que se suceden sin marcar en



John Cassavetes. Cineasta fundamental del cine independiente norteamericano.

forma abrupta los límites de las secuencias. Esa fluidez narrativa que recuerda a Cassavetes en su conciliación con un nuevo encuentro con la realidad. Pero esas conjunciones tienen, además, un referente que Scorsese nunca olvida: Federico Fellini.

Entre la complejidad de circunstancias que confluyen a la realización de **Mean Streets**, Scorsese señala, además, el influjo que genera en él, la película de Fellini **I Vitelloni** (1953). El interés que señala por la obra del maestro italiano, nace a partir del modelo neorrealista. De esa nueva estética de la realidad que señalaba Andre Bazin, como un encuentro centrado en aspectos contingentes, para ser expuestos en concordancia con una visión personal, subjetiva, sin excluir el factor documental, propio del movimiento surrealista. Scorsese valora en **I Vitelloni**, la dimensión de los personajes, de los cuales uno de ellos, como es recurrente en las obras de Fellini, será su propio doble. Estructura que propicia una dimensión relativa, escurridiza, frente a la realidad "real" que será puesta en acto. Factor que se ofrece con mayor intensidad, poniendo en relieve la voz del narrador, matizando la redundancia y la oposición con las imágenes visuales, en un depurado manejo del lenguaje cinematográfico. Factor que condiciona esa fragilidad y transparencia a los personajes, desde la limitada visión no sólo de su mundo interior, sino del entorno, no menos precario que los circumscribe.

Como reafirmación de ello, Scorsese destaca en su documental **Il Mio Viaggio in Italia** (1999) que "una de las cosas más bellas de **I Vitelloni**, y que influyó en mí, fue que Fellini se interesó en el ánimo de los personajes y que filmó pequeños momentos de sus vidas". Destaca también, en esos personajes, su condición de soñadores. Como los de Lampedusa. La persistente ociosidad. El mar grisáceo, aletargado y somnoliento es el reflejo melancólico del sueño de los inútiles. De sus planes, que nunca se llevan a cabo. Es, por lo tanto, la experiencia de vida en un pueblo adormecido. La espera del próximo reflejo de felicidad, para que borre el aburrimiento y la tristeza. Su deseo es irse, señala Scorsese, pero les aterra dejar la seguridad del hogar. "Cuando era adolescente, en Nueva York, yo creía que pudiera ser uno de ellos", enfatiza en el mencionado documental.

Fellini señala que él fue un vitellón, un ocioso. Como uno de los personajes de la película, que está encarnado por Roberto, su hermano. Para Fellini, el sueño de los ociosos deforma los contornos del recuerdo, en donde la nostalgia deviene peligrosa, pero también creativa. Es ahí, donde la subjetividad está signada en el plano de una realidad nueva. Es el toque de Fellini que denota ligereza y seguridad a la vez, dice Scorsese. Es la verdad autobiográfica de Fellini, que se asocia a la mediatización de los recuerdos de Scorsese en **Mean Streets**.

Scorsese valora, además, los momentos finales, cuya excelencia en los cortes y movimientos de cámara, influirán en él, como reconoce, durante toda la vida. Es el movimiento envolvente, por momentos imperceptibles, de la cámara de Scorsese. Entre Fellini y los movimientos sacramentales de las cámaras de Passolini.

I Vitelloni, dice Scorsese en **Il Mio Viaggio in Italia**, "es una película que me inspiró mucho para hacer **Mean Streets**. Sobre todo la captura que denota Fellini para capturar las emociones amargas y dulces del momento que nos llega a todos: crecer o seguir siendo niño para siempre". Está, en ese aspecto, la dolorosa iniciación de Charlie, de Teresa y de Johny en **Mean Streets**. Pero, además, se destaca la perspectiva cristiana que adoptan ambos cineastas. Y, no menos, la Italia de las raíces scorsesianas.

Otro aspecto a considerar, que anteriormente fue detallado: el cine negro. **Mean Streets** replantea ese género. De esa fascinación americana, como dice en la anteriormente citada, **A Personal Journey with Martín Scorsese Through American Movies**, por el tema de la violencia y la ausencia de la ley, que era aprovechado en el cine de gángsters. Posteriormente, influyendo a Scorsese, pero con el tono personal que lo define.

LAS MALAS CALLES

“Crecí en un mundo donde la violencia era una opción”
Martin Scorsese

Mean Streets posee nítidamente las condiciones propias de una obra personal, en el amplio sentido de la tradición cinematográfica, y en los conceptos que, en este sentido, maneja el propio Scorsese. Elementos característicos de ello son: los personajes, el entorno, el paisaje callejero, el clima de inminente violencia al interior de los bares, como se ha señalado.

Hay en **Mean Streets** una tentativa por documentar la experiencia de mundo vivida por Scorsese, demarcando con nitidez lo que serían elementos emblemáticos del espacio físico que enmarca su propia infancia y juventud. Iconos de ello son, por ejemplo, las imágenes de la Catedral de San Patricio, como acota Scorsese, la primera Catedral Católica de Nueva York. “Hice algunas de las tomas de **Mean Streets** ahí afuera”, señala en sus comentarios sobre **Gangs of New York**. “Se las mostré también a Dean Tavoularis, el gran diseñador de producción de **Godfather**, cuando buscaba escenarios para el film. Le mostré esa iglesia. Escogieron el interior para la secuencia en donde Al Pacino (Michael Corleone) está bautizando al niño”. Se citan estas acotaciones no sólo para enfatizar la importancia que el mencionado edificio reviste para Scorsese, sino como una reafirmación de los vínculos existentes entre lo que llama “nuestra generación”. Resaltando además la relación que se da entre **Mean Streets** y **The Godfather I**, en tanto obras realizadas por cineastas católicos, que tratan de mafiosos católicos.

El mencionado concepto, documentar, queda asociado al concepto de cine documental. Es el deseo de Scorsese entregar su propia visión de realismo cinematográfico. Persiste en ello, su voluntad de ofrecer, una suerte de testimonio subjetivado, de fragmentos de realidad que por sus características, son inherentes a entidades propias de la memoria colectiva. En este caso, no sólo la Pequeña Italia, como una micro-estructura. Es la ciudad de Nueva York, que no sólo la enmarca, sino la define. Nueva York será el espacio primordial en gran parte de la filmografía de Scorsese.

Ese deseo de una nueva documentación de la realidad se hace patente al inicio de **Mean Streets** en la voz, fuera de campo, del propio Scorsese: “El pecado no se expía en las calles, lo demás son embustes”. Doble situación: Scorsese aparece en la mayoría de sus filmes, pero a diferencia de Hitchcock, no lo hace con un carácter lúdico ni humorístico. Se instala como un personaje dotado de una carga significante. El parlamento se entiende como un designio que ilumina al protagonista, Charlie (Harvey Keitel), para erogar una sentencia asociada a imágenes bíblicas, que anuncian su vía crucis, entendido desde la perspectiva católica de Scorsese (debe recordarse que su primer llamado vocacional fue el sacerdocio, en virtud de lo cual se incorpora a un seminario jesuita, que abandona al poco tiempo para dedicarse al cine).

La mencionada sentencia obedece, además, como un signo del destino, del fatalismo. Elemento intenso, familiar, genético en Scorsese. “Ese fatalismo siciliano que encuentro maravilloso. No hagas nada más, porque lo que vendrá será peor. Una vez que se dice eso, no hay más problemas. Y la vida es, la mayor parte del tiempo, un problema. Eso es lo que aprendí en mi familia, una suerte de fatalismo: lo que vendrá será inevitablemente duro. Es preciso enfrentarlo, continuar viviendo, no dejarse morir” (*Cahiers*, 63).

EL DESPERTAR

Laertura de **Mean Streets** anuncia el tono goddardiano del film, en los movimientos trémulos de la cámara, inquieta, como vehiculando sensaciones. En un estrecho espacio, definido por sucesivas tomas de primeros planos de Charlie (Harvey Keitel) activados por un lente gran

angular. El despertar angustiado de Charlie devela en él cierto carácter de iluminado, alucinación y tormento. Dualidad que se enfatiza por su relación con el espejo que domina la habitación y que determinará soluciones posteriores, como en *Alice Doesn't Live Here Anymore*, en la escena donde Ben Eberart (Harvey Keitel), arremete brutalmente a su mujer, ante la mirada atónita de Alice (Ellen Burstyn), en el espacio cerrado determinado por un espejo que le otorga a la escena una cierta atmósfera diabólica. Lo mismo ocurrirá en *Raging Bull*, en las escenas en que Jack la Motta (Robert de Niro), reflexiona y dialoga ante el espejo. Charlie y Jack llevan su dualidad, de carga y agonía, como ocurrirá, además, con Cristo (Wilhem Dafoe), en *The Last Temptation of Christ* o con Frank Pierce (Nicholas Cage), en *Bringing Out the Dead*.

LA SENTENCIA BÍBLICA

En la primera imagen de *Mean Streets*, Scorsese emite con su propia voz la sentencia sobre el pecado. En un fondo neutro, en off: "El pecado no se expía en la iglesia... sino en la casa... y en las calles. Lo demás son embustes". Inmediatamente después, la mencionada escena de Charlie en su habitación, encadenada con un proyector que da paso a los créditos, diseñados sobre un fondo de imágenes familiares de formato pequeño, como de aficionado. Son tomas que muestran a Charlie, seguidas del ritual festivo de un bautizo, cuyas denotaciones han sido expuestas anteriormente, a propósito de *The Godfather*. Vemos a la novia de Charlie, Teresa (Amy Robertson). En otra toma aparece Charlie con su amigo sacerdote, imagen sobre la cual Scorsese inscribe su nombre como director de la obra. Se cita esta imagen en virtud de la primitiva vocación religiosa de Scorsese, para generar un código privado, que a la postre será un frecuente recurso en sus obras. El conjunto está enmarcado por la canción "Be My Baby" (interpretada por The Ronettes, un trío femenino de notable popularidad en la década del sesenta. Se deberá recordar lo manifestado en torno a la música en la obra de Scorsese. Expresiones de la cultura popular, ampliamente conocidas y valoradas por el autor). El otro marco, lo otorgan las imágenes de la procesión de San Genaro, festividad primordial de la comunidad ítalo-norteamericana en Nueva York.

Scorsese propone variadas informaciones para el diseño de los créditos. Recordemos los trabajos de Saul Bass, para *Cape Fear*, *Casino*, *The Age Innocence* (1993), o la música de Bernard Herman, para *Taxi Driver*. La solución elegida para los créditos de *Mean Streets*, junto a sus apariciones como personaje en sus filmes, no son humoradas, como lo hacía Hitchcock. Es la inserción de Scorsese como personaje de la diégesis, del mundo narrado. Esto supone, por una parte la adopción de un signo que informa el carácter personal de la obra, que se informará en la secuencia final, cuando Scorsese, aparece como un pandillero encargado de asesinar a Johnny Boy (Robert de Niro), hiriendo de paso a los otros protagonistas, Charlie y Teresa.

Apelando al concepto narrativo del personaje intradiegético, deberá recordarse que entre sus características está la visión limitada del mundo narrado. Analogía de la opción, en ese momento, de Scorsese por la precariedad de la puesta en escena. Recurso concentrado en la presentación de los créditos, que nos remite a Cassavetes y al cine independiente.

Como se ha expuesto, Scorsese manifiesta una profunda adhesión a John Cassavetes, a quien considera uno de sus maestros. De Cassavetes, cita el film *Shadows* (1959), filmado en 16mm, con una significativa carencia de recursos económicos. Pero logrando resultados tan impactantes, dice Scorsese, que por su potencia sólo es necesaria una revisión para captar en toda su magnitud, la verdad y la honestidad que emana de sus personajes. Del sentido de su trabajo, teniendo en cuenta que Cassavetes diseña un modelo de filme independiente, Scorsese postula que ese cine no se define por la simple circunstancia que lo sitúa al margen de los mecanismos de la industria de Hollywood. Su condición es más profunda y compleja.

Para Scorsese, el motivo central del cine independiente es el de la voluntad, la fortaleza,

la pasión necesaria para exponer algo tan fuerte como para que nada ni nadie pueda detenerlo. El homenaje a ello está en los créditos de **Mean Streets** y en la secuencia la relación sentimental, la boda y la formación de la familia de Jake la Motta y Vicki, en **Raging Bull**. Eso es una reflexión sobre el cine y una teorización de ella. Es decir, una poética.

La mencionada sentencia sobre el pecado, está ligada a la escena de la confesión de Charlie. No se propone un decisivo arrepentimiento de su parte, para dar paso a una situación cargada de ambigüedad, que será definitiva en la obra. Sólo lo vemos arrodillado frente al altar, mirando la cruz, para escuchar el tono inconfundible de la voz de Scorsese, como emergiendo de la conciencia de Charlie, que de nuevo aparece, como lo hará reiteradamente, registrado con un notorio gran angular que, icónicamente, le otorga una singular dimensión.

El enunciado que ofrece la motivación de la escena tiene ecos bíblicos: "Señor, no soy digno de consumir tu carne, ni de beber tu sangre", que conforman un llamativo entorno. La imagen de la *Pietá*. El primer plano de la mano de Cristo ya muerto: analogía del encuadre sobre la mano de Big Shelley (David Carradine), crucificado en la escena final de **Boxcar Bertha**, filme inmediatamente anterior a **Mean Streets**. La mano del Cristo de la *Pietá* se encadena con el primer plano de una bailarina de club nocturno. La iglesia y la cantina. Las palabras de Charlie, reafirman la sentencia: "Si hago mal quiero pagarla a mi manera. Todos son embustes, menos las penas del infierno". Son penitencias informadas en la analogía de los cirios, signo del fuego y de la purificación como en las llamas de la escena del film de Roger Corman, **The Tomb of Ligeia** (1965), que se puede entender, además, como un homenaje de Scorsese a Corman, en su calidad de productor de **Boxcar Bertha**.

El infierno, según Charlie tiene dos penas: la que se puede tocar y la del alma, es decir, la del espíritu. Pero está también la posibilidad de la redención, propia del sentimiento católico de Scorsese. Charlie verá su salvación en su compromiso de amor con Teresa y en la protección que le ofrece a Johny. Pero eso tiene un precio, los tres deberán padecer las heridas del sufrimiento, del desgarro, del dolor. Charlie, arrodillado frente al manantial de un grifo callejero. Teresa emergiendo, lacerada, desde el interior del automóvil. Sugerente imagen, propiciadora del reenvío a la mano del Cristo de la *Pietà* y de la bailarina del Volpe's. Johny, caminando dificultosamente, apoyado en la pared de una callejuela sombría, cargando el peso de sus heridas, como en el camino de la cruz. El lirismo de esta escena, compuesta básicamente por luces que nacen desde las sombras, resumen, como epifanía, el sentido moral y religioso del film.

En efecto, si el pecado se paga en las calles, como señala Scorsese, habrá allí una relación directa con la muerte, con la violencia. Con ese fatalismo siciliano que tiene su respuesta en la fe. Como el agua que limpia la sangre, signo del pecado en Charlie. Scorsese, ofrece una consecuencia moral a la violencia, para explorarla o poetizarla. Para hacer de ella un soporte creativo en el hacer cinematográfico. Su propia respuesta está en San Pablo, estudiado y comprendido por Scorsese. Clave de su postura católica es: "presentaos vosotros mismos a Dios como vivos de entre los muertos, y vuestrlos miembros a Dios como instrumentos de justicia" (Romanos 5,13). Como en la cita de San Juan, que cierra textualmente "**Raging Bull**", dedicada a su amigo Mardik Martín, coguionista de **Mean Streets**, fallecido antes de la realización de ese film.

RETRATO DE FAMILIA

Evocando a Visconti, en **Rocco y sus hermanos**, Scorsese presenta a cuatro personajes, incluyendo a Charlie, vectores en la estructura dramática, de **Mean Streets**. Recurso que, en alguna medida, se ofrece análogo en **Godfathers**. Cuatro breves, pero elocuentes escenas

definen, prácticamente, lo esencial de ellos. Una vez terminada cada presentación, se imprime el nombre del protagonista sobre su imagen. Primer factor que señala, además, las relaciones con **I Vitelloni**. Se recordará que en la película de Fellini, la voz fuera de campo del narrador presenta los personajes del film, para seguir la historia de cada uno, limitando la participación del protagonista, otorgando así, un mayor realce al conjunto. Es el anteriormente mencionado rescate que hace Scorsese de esos relatos de pequeñas historias en **I Vitelloni**, y de la preocupación por sus personajes.

La estructura de **Mean Streets** se informa circularmente. Los protagonistas, salvo Teresa, abren y cierran el film. Solución que, desde otra perspectiva, se involucra con **I Vitelloni**. Tal circularidad aparece, además, en **Casino** y en **Raging Bull** y, en cierta medida, en **Goodfellas**.

La disposición de las cuatro escenas delata la eficacia de Scorsese en la estructura del relato, montaje, planificación y movimientos de cámara. De esa manera, el conjunto se inicia con Tony de Vienazo (David Proval), para definir el mundo del bar. Son dos escenas ligadas por la cámara envolvente, que define un plano secuencia característico de Scorsese. Tony sorprende a un drogadicto en plena acción de inyectarse, para expulsarlo violentamente de su local. En el bar se acepta, obviamente, la ebriedad. Sin embargo, la droga está proscrita, como en las enseñanzas de Paul Cicero (Paul Sorbino), el padrino de **Goodfellas**. Es la autodestrucción de Henry Hill (Ray Liotta), del mismo film, y de Ginger McKenna, (Sharon Stone), en **Casino**. Es la moral gangsteril, como en la tradición ya señalada en Don Vito y Michael Corleone, en **The Godfather**. Por otro lado, la encadenación sonora en el montaje, informada por la música de la procesión de San Genaro, que abre la escena, es la primera señal que informa elementos básicos del film enmarcados en ideas e imágenes en constante apelación (pecado-penitencia-calles). David Proval, tiene a su haber una extensa filmografía, pero en papeles secundarios, generalmente como gangster (**The Sopranos**).

La segunda escena del conjunto se define con el predominio del exterior, a diferencia de la precedente. Corresponde a Michael Lango (Richard Romanus). Es el aspirante a mafioso del conjunto. Según Scorsese, "es un joven amable, pero no pertenece a ese mundo. El se comporta como un truhán, pero todo el mundo sabe que no lo es. Johny lo fuerza, entonces a utilizar la violencia" (*Cahiers*, 24). Michael es contrabandista, torpe, extorsionador, prestamista y asesino. Romanus al igual que el actor anterior, desarrolla su carrera, como actor de reparto.

La escena siguiente define a Johny "Boy" Cивello (Robert de Niro). Su ociosidad queda de manifiesto haciendo estallar un artefacto explosivo, de mediana potencia, en un buzón de correos. De Niro, actor fetiche de Scorsese, tiene a su haber una importante filmografía. Ha incursionado, además, en la dirección, con la exitosa **A Bronx Tale** (1993). Es recomendado a Scorsese por su amigo y compañero de generación, Brian de Palma. La realización del film **Raging Bull**, se debe en gran parte a la entusiasta gestión de Robert de Niro, ante un Scorsese desmotivado y escéptico.

La última escena pertenece a Charles Cappa, Charlie. Es su confesión al interior de una iglesia que, por sus características, ya ha sido referida anteriormente. Sólo es preciso agregar en este punto que, como en la angustia bergmaniana, existencial y religiosa, transparente en claves encarnadas por personajes arquetípicos de sus filmes, las angustias de Scorsese se irán manifestando en las contradicciones de Charlie. Keitel es otro actor importante en el universo de Scorsese (**Who's That Knocking At My Door** (1968), **Alice Doesn't Live Here Anymore**, **Taxi Driver** (1976), **The Last Temptation of Christ**). De notable participación en el cine independiente, Keitel se inicia en el cine con Scorsese.

La mención a los actores que se ha señalado es la verificación del acierto, propio del cuidado en la planificación de sus obras que hace Scorsese. Keitel y De Niro aportan no sólo su calidad como actores, sino su propia iconicidad constituye el valor conceptual de su trabajo,

como ejes estructurantes en la construcción visual y dramática de **Mean Streets**. Situación que se hace extensiva a Amy Robinson, que salvo una participación secundaria en otro filme, se dedicará sólo al trabajo de elaboración de guiones y de producción en la industria cinematográfica. Sin embargo, interpretando a Teresa en el film de Scorsese, construye un personaje que entrega todo el lirismo, la sutileza y la potencia que se le encomienda. A lo que es preciso añadir los atractivos rasgos propios de la fisionomía de raíz italiana, que Scorsese requería para interpretar el personaje de Teresa Ronchelli.

EN EL NIGHT CLUB

El Volpe's, sugiere, en términos onomásticos, la idea de guarida. El refugio del animal. Regentado por Tony, el Volpe's es lugar de encuentro de italo-norteamericanos. Es parte de los códigos privados de Scorsese. De sus recuerdos informados por *The Little Italy*, como también parte de sus estrategias de producción ya destacados anteriormente.

La primera escena en el Volpe's está ligada a la confesión de Charlie en la iglesia. Sin interrumpir el monólogo interior de éste, se genera el corte que nos introduce a la imagen del bar. De esta manera, la concatenación de iglesia vacía —pulcra, plena de recogimiento— con el recinto bullicioso, atestado de parroquianos. Es la dualidad del espacio sagrado y profano que deviene en uno de los signos más transparentes del conflicto de Charlie.

Un refinado desplazamiento lateral de la cámara, el movimiento ralentido describe a los clientes del local, una falsa subjetiva indica la entrada de Charlie. El fondo musical de The Rolling Stones (“Tell Me”) forma parte de las preferencias personales de Scorsese y del conjunto de temas caracterizadores de época, como en **Casino**. Pero se liga, además, con el “Be My Baby” de The Ronettes. En efecto, la música utilizada por Scorsese narra su particular historia, como código no sólo en **Mean Streets**, sino en todas sus películas, llegando a realizar, incluso, un excelente documental sobre la tradición y el valor de la música popular norteamericana.

En Volpe's, hay una llamativa imagen que nuevamente se integra a la iglesia mencionada. La figura reclinada de una bailarina de plástico y neón, es la contraparte del Cristo yacente en la *Pietà*, como sentido de su omnipresencia, patente en la postura religiosa de Scorsese. De la mencionada figura, se pasa fluidamente a una bailarina de color Diane (Jeannie Bell, a la sazón, popular modelo de la revista *Playboy*). Es parte de los recursos usados por Scorsese en relación a su concepto del realismo y a las cuidadosas relaciones de contexto que propicia en la puesta en escena del mundo narrado).

La presencia de Diane genera un intenso contraste con Teresa, como idea de integración en las oposiciones. Pero también es el personaje que, junto a una joven judía, potencia el racismo del clan de Charlie y, por extensión, los grandes conflictos raciales que sacuden la Nueva York de los años sesenta.

La luz del Volpe's es una atmósfera rojiza que tiende a enfatizar la sensación del artificio, como marco persistente de la violencia. De la vacuidad. De la degradación, cuyo eje está en la profunda y, por ende, grotesca borrachera de un borracho anónimo, interpretado por David Carradine, quien había interpretado a Big, “Billie” Shelley, un activo líder sindicalista, literalmente crucificado, en **Boxcar Bertha**, el film precedente a **Mean Streets**. Queda clara la intención de Scorsese por establecer una distancia tan acentuada entre un rol y otro. Es el proyecto generado con la finalidad de no clausurar sus filmes, sino de agilizarlos, mediante la traslación de signos entre sus obras. Se explica así, entre otras cosas, la facultad de intercambiar signos entre **Mean Streets** y **Goodfellas**, sin caer en impertinencias o en textos manipulados estéticamente.

El Volpe's genera el espacio donde Charlie se desenvuelve relajadamente. Su presencia es motivo de singular respeto, como un anuncio, no de liderazgo, sino de padrinaje. Singularmente

elegante, aunque nada se sabe de su fuente de ingresos, Charlie es el eje, en el espacio del Volpe's, de la conjunción de los personajes que abren, como referíamos, en pequeñas escenas de *Mean Streets*, junto a Johny Boy, Michael y Tony.

LA PENITENCIA DE CHARLIE

*Bueno; gracias, Señor, por abrirme los ojos.
Me mandaste esta penitencia. Tú pones las reglas del juego ¿No es cierto?
Charlie*

El desplazamiento fluido de la cámara, nítida en la estilística de Scorsese y el ralenti que se encadena a ella confluye en un elegante Charlie, apoyado en el mesón del bar, con apariencia de padrino. El contraplano muestra al enfiestado Johny Boy, acompañado de dos damas y en franca decisión de juerga. Es la penitencia que debe aceptar Charlie. La aceptación de la falacia, la mentira, la irresponsabilidad, el hedonismo a ultranza, aunque determinado por la inmadurez y un no menor grado de inocencia. Pero también es su lado opuesto, en el juego de dualidades generado por Scorsese. Por un lado, la dualidad que conforma internamente las contradicciones de Charlie; por otro, la configuración de un personaje escindido que deviene informado por la conjunción Charlie-Johny.

La penitencia, en la voz de Charlie, conlleva el fatalismo descrito anteriormente, se asoma con pasión y resignación. Su postura religiosa deviene primitiva e incolmable, fundamentada en los ejes pecado-penitencia y culpa-redención. Elementos que son los factores elementales en la estructura neurótica de Charlie, que se hace patente en las relaciones entre su tío Cesare, Teresa y Johny, como sus vínculos más directos y las "reglas del juego", impuestas en conformidad al designio divino. El Volpe's, como primer escenario de la penitencia está diseñado en conformidad a una sugerente estructura, de luces contrastadas, que otorga un color púrpura al ambiente. Es el lugar que evoca tanto al pecado, como al principio de purificación que le es inherente. Es el espacio, como se ha dicho, de la degradación y de la violencia, que no está clausurado. No es circular, como es un signo inscrito en la memoria colectiva. De milenario sentido básico, como un arquetipo mítico, capaz de otorgar un giro a la imagen mefistofélica del infierno, el Volpe's ya no será el infierno. Sino el territorio del pecado que, en las autoflagelaciones de Charlie, tendrá en el fuego una instancia purgatoria.

En *Mean Streets* hay un galería de personajes "deudores", incapaces de pagar sus cuentas debido a la usura mafiosa. En términos de un conducto conceptual en la obra, esas deudas son signos del pecado, enmarcado en el territorio donde los deudores son víctimas de fatalismos que los arrastran a esa condición, como ocurre con Oscar (Murray Morston) un modesto trabajador que le pide a Charlie interceder ante su tío Giovanni, para conseguir más plazo para pagar. Confluyen así, en Charlie, en forma continua, dos deudores que debe proteger, presentados en escenas ligadas directamente. Para entregar el encuentro de Charlie y Oscar, Scorsese emplaza un movimiento de cámara análogo al que abre la escena precedente. Es un movimiento lateral que se cierra envolviendo a Charlie.

Son movimientos inspirados por Hitchcock, en *Vértigo* (1959) y por Visconti, en *Morte a Venezia* (1971). Sólo que Scorsese, especialmente en el abrupto giro de la cámara en torno a Charlie, cambia el carácter descriptivo del movimiento, para enfatizar la dimensión conceptual de ella, y la distancia frente a la convención ya académica del recurso. Scorsese opta por un movimiento crispado, neurótico, para dejar de manifiesto el paulatino encierro de Charlie, convirtiéndose en prisionero de sus obligaciones con la mafia y con la iglesia.

En consecuencia con la imagen que Scorsese tiene de ello: "la mafia es la más fuerte. Primero está la familia, es decir, la tuya más la mafia, luego la iglesia. Primero, la ayuda

material, luego la espiritual. En la jerarquía del respeto, el sacerdote va después del padrino” (*Conversaciones*, 34). Así, Charlie se ve enfrentado a la necesidad moral de responder a la protección de Johny y al amor de Teresa, con la consecuente situación de conflicto que se le presenta frente a las mencionadas obligaciones. En ese tono menor, Scorsese crea un personaje mayor.

Charlie, es el héroe de una anti-epopeya, en términos cinematográficos. Despojada de toda seducción grandilocuente *Mean Streets*, recoge con naturalidad las motivaciones de personajes que pelean, aman, mienten o matan. Es la opción inversa a la saga de *The Godfather* o de *Once Upon a Time In América* (1983), de Sergio Leone. Obras de tono mayor, no exentas de exabruptos y desmesura. Para Scorsese, en ese momento, vale más el testimonio personal. La fidelidad a su espacio de realidad. Entre el Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola francesa, como se ha señalado. Entre la tradición del género cinematográfico norteamericano y el cine “B” Entre *Scarface* (1932), de Howard Hawks y *The Public Enemy* (1931), de William Wellman.

TERESA, DEL AMOR Y DEL DOLOR

“...sólo que es sangre. Y la derramo por todos lados, en ti, en mí, en mis manos”
Charlie

La primera imagen de la relación entre Charlie y Teresa proviene del sueño que Charlie narra a Johny. La imagen más intensa es la mutación del semen en sangre cuyo sentido se asocia al concepto del castigo, de Charlie, junto a su propia sexualidad volcada en Teresa. Analogía del amor y de la muerte, Charlie ama a Teresa, pero acepta de ella su enfermedad, la epilepsia. Signo ambivalente, de evocación bíblica. La enfermedad despreciada, asociada al demonio, a la locura, a la maldición. La sensualidad de Teresa resuelta sutilmente, generando dudas y represiones en Charlie. Pero también, el compromiso de honor que hace suyo, a pesar de las condiciones que le impone el padrinazgo de su tío, sobre la necesidad de alejarse de ella.

La imagen referida emerge ligada por la voz en off de Charlie, narrando el sueño, que otorga una dimensión onírica a la escena. Ambos están en la habitación de un hotel. Más que enfatizar la carga erótica, Scorsese construye la escena como una opción lúdica. Un juego asociado a Charlie, frente a la sensual desnudez de Teresa. Es la escena más luminosa de *Mean Streets*, anunciando el carácter purificador, o catártico, del amor, para ofrecer la imagen de un sueño. La intensidad de la luz, la ausencia de sombras, la toma cenital que define la escena, Charlie sobre Teresa, evocando la imagen de la cruz, genera el lirismo del eros que, en términos sacramentales no exime la experiencia del dolor. Es como la toma cenital que conceptualiza el sacrificio de Travis, en *Taxi Driver*. La contrapartida de la escena luminosa se devela inmediatamente después, en los pasillos del hotel. Laberínticos, penumbrosos, orillado de cruces, como señalando el camino que espera a Charlie en su relación con Teresa la pareja de amantes.

Las escenas callejeras alcanzan la excelencia que Scorsese ve en las obras de Cassavetes. Son imágenes neuróticas, llenas de la aspereza centrada en Charlie, en Johny Boy, en Michael. En su tratamiento se hace sentir el influjo de Goddard, particularmente en el tratamiento de la cámara. Son escenas que confrontan la violencia de los personajes con la procesión de San Genaro. Es la voluntad realista de Scorsese, documentada “in situ”, como en las obras de Rossellini. Pero ese realismo adopta nuevamente una tonalidad onírica, tanto en la iluminación, como en la manera algo mágica del tratamiento de la procesión. Cabe consignar la importancia de esos recursos realistas en las tendencias del cine independiente de la década del setenta, en los Estados Unidos, especialmente en el conducto social que asumen las obras de Peter

Bogdanovich, Hal Ashby, Martín Ritt, Robert Altman, John Schellesinger, Mike Nichols y otros.

Esas escenas marcan una alternancia notable con los interiores, de manera que, enlazadas, van marcando un cuidadoso manejo, tanto de las unidades, como de la dramaturgia, con la requerida economía de recursos a la que Scorsese debe recurrir. De esa manera, la escena en que Charlie recibe de su tío la promesa de un restaurante, señala en un par de planos, la ansiedad de uno y la potestad del otro. El impertérrito rostro de Giovanni es la clara oposición a la inquietud y a las contradicciones del sobrino. La sugerente disposición del espacio de Giovanni enfatiza el contexto ítalo-norteamericano. Retratos de los Kennedy, al lado una foto de Su Santidad, el Pontífice Juan XXIII, la reproducción de un cuadro de Cristo crucificado, ante la cuál se detiene Charlie, un póster de Florencia, la bandera italiana y la de los Estados Unidos. Giovanni hablando en italiano a unos mafiosos. Son signos elocuentes de los factores que Scorsese rescata de su percepción de *The Little Italy*. Deberá recordarse que en el exterior, en la calle, se está desarrollando la fiesta de San Genaro. Son elementos metonímicos que informan la coherencia del conjunto. El filme da cuenta de un modo de ser, de las aristas de una comunidad, más que de una sociedad. Pero de una comunidad que lleva larvada la violencia como forma de vida. De esa actitud propia que resalta Scorsese, recordando una entrevista de Roberto Rossellini: "la gente sólo sabe vivir en sociedad, no en comunidad. El alma de la sociedad es la ley y el de la comunidad es el amor" (*Comentarios a Gangs of New York*).

En el restaurante de Giovanni, Scorsese marca el distanciamiento moral de Charlie frente al universo criminal de su tío. Por un lado, el tío-padrino de Charlie planificando acciones mafiosas, por otro, Charlie refugiado en el baño. Nuevamente la imagen se resuelve en el gran angular, en cierta medida desrealizador, que define a Charlie en su acción de mirarse al espejo, como buscando la esencia de su identidad. O bien el sentido purificador que denota la acción de lavarse las manos que reiteradamente están seducidas por el fuego. Son signos de la dualidad y de las contradicciones del personaje señaladas anteriormente. El sentido conceptual de la escena está ligada, por ello, a la primera escena del filme.

La mirada al espejo se encadena con un luminoso exterior. Charlie y Teresa caminan en las arenas de una playa dorada, desierta, otoñal. Esto es, la luz otorga nuevamente a la pareja una tonalidad onírica. Es la luminosidad del amor, que se asocia a Teresa. Su postura es más lúcida que la de Charlie, quien se compara con San Francisco en su compromiso de proteger. Teresa es en ese momento, un personaje más íntegro, o maduro, que Charlie. Sus apariciones se dan en circunstancias claves del devenir de Charlie, pero éste no lo advierte con claridad. Desde el momento en que Charlie le manifiesta a Teresa que sólo le interesan el barrio y los muchachos. La protección a Johny, como su obligación. En contraste, el deseo de Teresa de independizarse de sus padres, en consecuencia, de vivir con Charlie. Éste da muestras de su escindida condición, entre propiciarse un porvenir desde el ofrecimiento mafioso del tío, o bien su deseo de expiación instrumentalizado en Teresa y en Johny Boy.

LAS CALLES VIOLENTAS

Los primeros planos del duro rostro de San Genaro, presentados en tomas cortas, al ritmo de la banda popular, operan según el ritual que liga lo sagrado con lo profano. Característica propia de los rituales italianos, que Scorsese utiliza para enmarcar el rumbo de sus personajes por las calles, ajenos a la celebración. La música de fondo, definiendo la unidad de tiempo que marca un manejo destacado en la obra, para enmarcar adecuadamente las unidades de acción y de espacio. *Mean Streets* da cuenta de un control eficiente y creativo de Scorsese, que será constante en su filmografía.

De igual manera, la imagen de Cristo con los brazos abiertos, abre otra escena callejera

cuya estructura secuencial da cuenta de las acciones violentas y perturbadoras que enmarca. Todo ello, como se ha dicho, vehiculando la tentativa de Scorsese por situarse en un tono documental.

Si lo religioso que informa la procesión plantea otro elemento de carácter dual, éste será el factor que informa desde otra perspectiva, la dualidad de Charlie. Esto es, la definición de un punto de vista convergente y estructurante en Charlie. Así, se suceden los delitos de Michael, las jugarretas de Charlie y Johny, el espectáculo cinematográfico que delata la cinefilia del propio Scorsese, a través de las escenas *The Searchers* (1956), de John Ford. Cuya presencia se debe a la admiración de Scorsese por el western, tanto como predilección de su juventud, como por la influencia que ejercen sobre algunos de sus filmes. De tal manera, las imágenes del fuego en *The Tomb of Ligeia* (1965), de Roger Corman conlleven la doble acción que representa el fuego para Charlie y el homenaje de Scorsese a Corman, quien produjera su filme precedente.

La violencia callejera tiene su respuesta inmediata, como espejo, en los interiores. En el Volpe's es asesinado el borracho, seguido por la "ebriedad" del movimiento de la cámara, enmarcado por una iluminación sanguinolenta, púrpura, como en el infierno. El cadáver del borracho es arrojado a la callejuela del Volpe's, como una basura entre la basura. En una sala de billares, Charlie y sus amigos se enfrentan a unos pandilleros, sin ningún otro afán que la propia pendencia. Conducta consecuente con la adopción de la violencia como modo de vida. La escena es otra evidencia de la maestría de Scorsese. Valiéndose de una cuidada coreografía, del movimiento preciso de la cámara para evitar cortes que limiten la fuerza del tiempo real de la agilidad del gran angular, Scorsese crea uno de los momentos de mayor intensidad del filme. Para él, la escena está lograda en toda su autenticidad, entre otras cosas, merced a la performance de Robert de Niro, quien había logrado captar la esencia del golpe de pie, que puede salvar la vida cuando los puños no son potentes. En esta escena, Scorsese entrega, además, en la denuncia al policía corrupto, la desconfianza hacia los sistemas sociales que ha venido manejando entre Charlie y Johny. En las calles nocturnas, otro tipo de violencia que Scorsese recoge posteriormente en *Taxi Driver* y en *Bringing Out The Dead*. La violencia encarnada en los vagabundos, las prostitutas, los homosexuales. La suciedad que Travis pretende limpiar, los rostros de las culpas de Frank Peirce.

LA DEGRADACIÓN DE CHARLIE

Cuando Charlie pone las manos al fuego en la cocina del restaurante, se devela el punto más alto de su crisis. Por un lado, el tío le ofrece el restaurante con la condición de alejarse de Teresa y Johny. Por otro, Charlie no es capaz de romper con Teresa ni de abandonar a Johnny. Aún más, queda de manifiesto su confusión al arrepentirse de haber seducido a Diane, la bailarina de color, abortando la cita en el último momento. Los acontecimientos se precipitan mientras Charlie debe adoptar una decisión, entre la seguridad de un futuro y la fidelidad a sus convicciones morales. De esa manera las manos en el fuego limitan con la degradante borrachera de Charlie que, en su propio calvario, es el signo que delata el paso por las tinieblas, recurrente en la postura católica de Scorsese. Es el tránsito sacramental como instancia del sacrificio que debe preceder a la salvación o a la purificación.



Taxi Driver. La consagración de Scorsese

Los interiores que definen a Charlie son estrechos, claustrofóbicos, opresivos, asfixiantes. Es el espacio que define el rito de la preparación de Charlie, para la fiesta privada en el Volpe's. El carácter ritual le otorga una cierta condición de oficiante, más allá de la puesta en escena del rito que Scorsese le otorga, como recurso parabólico. El registro de ello mediante el acentuado gran angular se define en un factor conceptual. En tanto, la preocupación por los detalles, nos entrega al tono fetichista del vestuario, en la camisa preparada por la madre, o en la caricia de Charlie a sus iniciales, bordadas en dicho atuendo. Es un rito análogo al de Henry Hill en *Goodfellas* y al de Sam Rothstein, de *Casino*. En términos generales, es la evocación de la ostentosa elegancia del gángster en la tradición del cine de género.

La fiesta en el Volpe's convoca al grupo de Charlie, incluido Michael, el extraño en ese mundo. La fiesta está determinada por perturbadoras ambigüedades. Charlie bendice el licor que beberá, parodiando el rito católico:

Charlie:	Que Dios esté contigo.
Tony:	Y con tu espíritu...
	Dime una cosa
	¿Sois rey de los judíos?
Charlie:	¿Lo dices por mí u os dijeron algo?
Tony:	¿Yo soy judío?
Charlie:	Mi reino es terrenal

Posteriormente, Charlie le regala a Jerry (Harry Northup), combatiente del Vietnam, una bandera norteamericana, como evidencia de la distancia entre el cerrado mundo de The Little Italy y el conflicto bélico que marca uno de los puntos más complejos en la política y la sociedad de los Estados Unidos, en la década del sesenta. Más aún, la propia escena de la fiesta se abre delatando la xenofobia en Michael, como reforzando el arrepentimiento de Charlie en su cita con Diane, la bailarina negra.

El carácter desgarrador de la fiesta se estructura en planos cortos, contrastados, extraños, violentos. El tío Giovanni jugando con una linterna, Michael ajeno a la fiesta, Charlie progresando rápidamente en su borrachera, hasta llegar a un grado degradante, informado por un primer plano deformado por el gran angular. Es un plano prolongado resuelto con una cámara que sigue muy de cerca los grotescos rictus de su ebriedad, en todos sus movimientos. Recurso que convoca expresionismo de F. Murnau en *Der Letzte Man* (1926).

El despertar de Charlie anuncia el desenlace. Su diálogo con Michael, quien jura agredir a Johny si no cancela su deuda, le recuerda su penitencia. Por esto, Scorsese apela a la conjunción con la escena siguiente, de manera que se sitúe en conformidad con el desajuste de Charlie. En ella vemos a Jerry, iracundo, arremetiendo violentamente contra una ebria, siendo rápidamente contenido por otros contertulios, quienes le recuerdan que está en Estados Unidos. La repentina locura de Jerry es la nota antibélica de Scorsese, que se aprecia más intensa y poética con el pausado lamento proveniente de la banda sonora (*Pledging My Love*, por Johnny Ace). El cierre de la secuencia de la fiesta anuncia el desenlace. Teresa llega al Volpe's buscando a Charlie, porque Johny está disparando en la azotea de un edificio. Nótese la estructura dramática de la secuencia, formada por la ebriedad de Charlie, la ira de Jerry y el anuncio de la locura de Johny.

EL DELIRIO DE JOHNY

*“Mira, voy a apagar la luz del Empire State”
Johny*

La escena en la azotea es otro de los momentos en que Scorsese devela su intuición en los aspectos relativos a la dirección de actores. A lo largo de **Mean Streets**, se suceden en progresión dramática las escenas entre Charlie y Johny, que se caracterizan por la diversidad de matices y sutilezas logradas por Keitel y de Niro. Son el complemento encontrado por Scorsese para trabajar con un margen de improvisación. Para resolver escenas en donde las palabras poco dicen, porque provienen de personajes que hablan mucho y hacen poco.

Efectivamente, los disparos de Johny en la azotea no son el resultado de una mente criminal. Es propio del carácter de Johny señalado al principio del filme, detonando una bomba en el buzón de correos. Es parte de un juego. Por lo tanto Scorsese enfatiza así, una de las claves de la penitencia de Charlie. Reafirmado visualmente desde el mismo instante en que mediante un plano general muestra a Johny, reducido a un insignificante punto luminoso en medio de la oscuridad, como dice Enrich Alberich, “es la imagen de un idiota en medio de la nada”

Los disparos en la azotea son el inicio del encuentro de Charlie y Johny con sus fantasmas de la muerte. El odio de Johny a la dueña de las funerarias, el regreso a Batán, el refugio en el cementerio. Lugar de correrías infantiles informadas por los recuerdos personales de Scorsese, la escena en el cementerio entrega el tono de la fatalidad, el anticipo del desenlace. Johny se recuesta sobre una tumba, discuten sobre la deuda con Michael. Charlie se da cuenta que aquello no tiene solución, aceptando que eso le pasa por involucrarse, como asumiendo su sentencia, en la penumbra del cementerio.



*Mean Streets
Relaciones difíciles entre Johny*

En un departamento aledaño al cementerio la estridencia de una fiesta y su música (“Ritmo Sabroso”, por Ray Baretta) se fijan en un primer plano del rostro de Charlie que alternadamente mira a Johny, respondiendo a su dualidad entre la festiva y nihilista de la tentación y la caritativa y heroica de la redención. Más que un grito, un alarido cierra la escena, anunciando el tono trágico, recurrente en las obras de Scorsese, cuyas estructuras básicas están texturadas en un sutil entramado que acoge los conductos de la redención, por la vía del martirio, de la fe, del amor, del perdón.

HACIA EL FINAL

*“He escogido el camino de la verdad
y deseo tus decretos”
Salmos, 119-30*

El grito en el cementerio se encadena con una breve y alucinante escena. En pleno día a la salida de un bar se encuentran Charlie y Shorty (Martín Scorsese). Deberá recordarse la significación conceptual señalada anteriormente, con relación a la presencia de Scorsese, interpretando pequeños roles en sus filmes. En esta escena, la cercanía con el documental y la evocación del neorrealismo italiano se hace transparente. Logrando la percepción de una cámara ausente, enfatizando la iluminación diurna, Scorsese prepara el desenlace. Charlie se

*Mean Streets**Johny, la penitencia de Charlie.*

dirige despectivamente a Shorty (caracterización onomástica generada por el vocablo short cuyo significado es corto o diminuto) llamándolo enano (Scorsese es visiblemente bajo de estatura) para enrostrarle, además un posible “delirio de grandesas”. Inmediatamente después se integra Michael, amenazando con delirantes castigos contra Johny Boy, ante la mirada complaciente y la enigmática sonrisa de Shorty. Si bien es cierto, para el estreno de **Mean Streets**, Scorsese no era un cineasta conocido, su presencia como actor debería pasar inadvertida. Hoy, dada su fama y manejo mediático, la solución que entrega no deja de ser sorprendente. La filmación de la toma que registra a los tres personajes hace resaltar el vidrio que se interpone entre la cámara y los actores. Es un recurso técnico para filmar directamente en las calles, que Scorsese le otorga, además, un sentido estético, diluyendo dicho realismo. Es la última luz del día. Como en un espejo.

LA ÚLTIMA ESTACIÓN

La festividad de San Genaro es un elemento que, en su recurrencia, enmarca el relato en **Mean Streets**. La procesión se define como el lirismo que presagia la fatalidad. Pero ese fatalismo se resuelve en la conjunción del compromiso, de la amistad, del amor, engarzada en Charlie, Teresa y Johny. Esa configuración triangular reaparece en otros filmes de Scorsese. Sin embargo, aparecerá como el triángulo sentimental de los amores fracasados, en **The Age Of The Innocence**, o malditos, como en **Casino**.

Dicho triángulo se devela secuencialmente en las escenas de la procesión, seguidas del encuentro entre Charlie y Teresa que, en su aspereza patente y en su ternura latente, define la reciprocidad del amor entre ellos. La escena tiene en la performance de Amy Robertson y Harvey Keitel, la base propicia para que Scorsese penetre hasta el alma de sus personajes. Intercalando una escena callejera, sombría que muestra a Johny Boy, alterado y agresor, caminando hacia la oscuridad, hacia la nada, seguido por una cámara no menos neurótica y acompañado de una música popular siciliana que ahonda sus confusiones. En la escena entre Charlie y Teresa, como en la de Johny, vibran, en todo su esplendor, los recursos de Scorsese para disponer su imaginería visual. Los laberínticos espacios que encierran a Charlie, la luz cálida que envuelve a Teresa, los planos secuencia que envuelven a ambos, para acrecentar la situación dramática, dan cuenta de la gran capacidad de Scorsese para crear mundos hechos de matices y sutilezas, con la debida honestidad en los personajes y en la creación cinematográfica que él tanto defiende.

Como se ha dicho, Scorsese ve la violencia como forma de vida en **Mean Streets**, como en muchas otras de sus obras. Así cuando Johny se encuentra con Charlie y Teresa, propiciará una violenta discusión cuyo desenlace es el ataque epiléptico de Teresa, la que será atendida por una vecina italiana, interpretada por Catherine, la madre de Scorsese. En conformidad con lo que será habitual en el autor, integrar a familiares en sus obras. Como lo hacía Cassavetes, Fellini, Hitchcock, Coppola. Aún cuando Scorsese, como Coppola, le otorgan conceptualmente el tono familiar de raíces italianas.

El Volpie's constituye la antesala del final. La penumbra rojiza es el signo que define al contradictorio Charlie, con su absurdo y xenofóbico simulacro de seducción a una joven judía. Esa luz detonante, evocación de las llamaradas de *The Tomb of Ligeia*, confronta a Johny con Michael y Shorty, para determinar el posterior acto criminal.

Como en *I Vitelloni*, existe en los protagonistas el sueño de salir de los límites que conforman su propio reducto. El espacio de sus vidas limitadas es la frontera que Charlie, Teresa y Johny intentan desbordar en la noche de The Little Italy. En el interior de un automóvil los vemos relajados, optimistas. Plenos de una íntima comunión, que se ve alterada por el ataque de Michael y las balas asesinas de Shorty, que por la circunstancia de ser interpretado por Scorsese, genera una dinámica plena de condiciones ambivalentes. Es la epifanía encarnada en las imágenes finales que resumen el nexo entre el martirio y la salvación. Así, la imagen de Charlie, herido y arrodillado, genera el carácter circular, sacramental, del filme.

Si la mano sangrante de Teresa, saliendo de entre los vidrios del automóvil destrozado, nos reenvía a la imagen del Cristo del dolor. Si las heridas de Johny generan el peso de cruz en la callejuela penumbrosa y doliente. Ellas dan cuenta de la última estación de un vía crucis que se asume y se acepta. De un proceso iniciático cuya condición es el sacrificio para acceder a situaciones nuevas, limpias, nacientes. Scorsese diseña en ello la situación catártica que tendrá en el manantial de agua, centro luminoso de la escena, el signo bautismal, purificador, liberador, de un destino que ya se ha cumplido. De un costo que se ha debido asumir. Del acto generoso que ha tenido sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- Cahiers du Cinema, Nº 500. Paris, 1996.
Marino, Giuseppe Carlo. **Historia de la Mafia**. Barcelona: Ediciones B, 2002.
Millas, Jorge. **La Violencia y sus Máscaras**. Santiago: Aconcagua, 1976.
Ruiz, Raúl. **Poética Del Cine**. Santiago: Sudamericana, 2000.
Scorsese, Martín y otros. **A Personal Journey With Martín Scorsese Through American Movie**. London: Akal, 1997.
Scorsese, Martín y otros. **Conversaciones con Scorsese**. Madrid: Plot, 1987.
Tyler, Parker. **Cine Underground**. Barcelona: Planeta, 1973.