

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSTGRADO

**Prestigio profesional de un director de cine en la
ciudad de Lima según la oferta de colecciones de libros
dedicadas a cineastas**

TESIS

para optar al grado de Magíster en Comunicación Social con mención en
Investigación en Comunicación

AUTOR

Jorge Luis Villacorta Santamato

ASESOR

Pedro Segundo Gibaja Vargas-Prada

LIMA - PERÚ

2007

PRESTIGIO PROFESIONAL DE UN DIRECTOR DE CINE EN LA CIUDAD DE LIMA SEGÚN LA OFERTA DE COLECCIONES DE LIBROS DEDICADAS A CINEASTAS

INTRODUCCIÓN	05
CAPÍTULO 1	
PRESTIGIO DE UN DIRECTOR DE CINE EN EL CAPITALISMO.....	11
CAPÍTULO 2	
PRESTIGIO PROFESIONAL DE UN DIRECTOR DE CINE EN LA CIUDAD DE LIMA SEGÚN LA OFERTA DE COLECCIONES DE LIBROS DEDICADAS A CINEASTAS	
2.1 Las colecciones dedicadas a cineastas	28
2.2 Frecuencia de aparición de los directores en las colecciones dedicadas a cineastas	32
2.3 Mayor frecuencia de aparición de los directores en los títulos publicados	34
2.4 Las colecciones dedicadas a cineastas y los cineastas peruanos	35
2.5 Otros textos dedicados al director más prestigioso	35
2.6 Número de películas dirigidas por Martin Scorsese y otros directores de las colecciones dedicadas a cineastas	39
CAPÍTULO 3	
MARTIN SCORSESE	
3.1 Formación laboral	41
3.2 Actitud laboral.....	42
3.3 Métodos de promoción de su trabajo	43
3.4 Objeto de investigación monográfica.....	44
CONCLUSIONES.....	45
BIBLIOGRAFÍA..	49

Anexo 1	
Anexo 1.1	56
Anexo 1.2	58
Anexo 1.3	59
Anexo 1.4	67
Anexo 1.5	71
Anexo 1.6	89
Anexo 1.7	91
Anexo 1.8	91
Anexo 1.9	92
Anexo 1.10	95
Anexo 1.11	96
Anexo 1.12	97
Anexo 1.13	101
Anexo 1.14	102
Anexo 1.15	106
Anexo 1.16	108
Anexo 1.17	113
Anexo 1.18	117
Anexo 1.19	119
Anexo 1.20	128
Anexo 1.21	130
Anexo 1.22	134
Anexo 1.23	137
Anexo 1.24	138
Anexo 1.25	145
Anexo 1.26	147
Anexo 1.27	149
Anexo 1.28	153
Anexo 1.29	156
Anexo 1.30	159
Anexo 1.31	161

Anexo 2

Información adicional

Anexo 2.1: Especialistas en cine	165
Anexo 2.2: Catedráticos	166
Anexo 2.3: Revistas de cine.....	166
Anexo 2.4: Prensa especializada	167

Anexo 3

Anexos adicionales

Anexo 3.1	169
Anexo 3.2	176
Anexo 3.3	177
Anexo 3.4	178
Anexo 3.5	179
Anexo 3.6	181
Anexo 3.7	182
Anexo 3.8	186
Anexo 3.9	187
Anexo 3.10	190
Anexo 3.11	191
Anexo 3.12	191
Anexo 3.13	193
Anexo 3.14	194
Anexo 3.15	195
Anexo 3.16	197
Anexo 3.17	198
Anexo 3.18	199
Anexo 3.19	202
Anexo 3.20	203
Anexo 3.21.....	206
Anexo 3.22	238
Anexo 3.23	238
Anexo 3.24	242

Anexo 3.25	246
------------------	-----

INTRODUCCIÓN

En el Perú, la exhibición de películas de producción nacional es mucho menos frecuente que la exhibición de películas de producción extranjera, particularmente estadounidense, que goza de un monopolio relativo. Como el fenómeno de exhibición está ligado al fenómeno de promoción, el intento de consolidación de la imagen de directores peruanos compite con el intento de consolidación de la imagen de directores foráneos. La industria cinematográfica extranjera, de mayor desarrollo que la peruana, cuenta con canales de promoción acordes con la realidad de su mercado y presenta una diversificación mayor en su oferta de mercancías ligadas a sus películas, tales como juguetes basados en su filmes, cuadernos, polos, revistas especializadas, videojuegos, vídeos, historietas, discos, etc.. Asimismo, la industria cinematográfica extranjera, expone un amplia oferta de sus técnicos como modelos en su área de trabajo, tanto en la dirección, la producción, la fotografía cinematográfica, la dirección artística, el diseño de vestuario, los efectos especiales o el guión como en la actuación, el maquillaje, la edición o la post-producción. Puesto que ya los estudios académicos establecen la importancia que desempeña el director como técnico durante la producción cinematográfica, este hecho proporciona la oportunidad de plantearse como estudio el determinar el nivel de prestigio profesional del que gozan los directores de cine peruanos.

La primera restricción impuesta a esta investigación es geográfica: se realizó en la Ciudad de Lima. A partir de aquí se intentó contestar a la interrogante: ¿quién es el director de cine con mayor prestigio profesional en la Ciudad de Lima?.

El método de análisis del prestigio de un director de cine en la ciudad de Lima se fundamenta en una propuesta de instrumento que delimita una de las formas de prestigio de un director: su inclusión en las colecciones de libros dedicadas a cineastas. Esta aproximación metodológica se basa en el criterio de exclusividad como factor de prestigio.

Se estableció que los indicadores de la variable “el prestigio profesional” (de directores de cine peruanos y extranjeros en la Ciudad de Lima) serían las:

- Colecciones dedicadas a cineastas peruanos (nombres de los directores)
- Colecciones dedicadas a cineastas extranjeros (nombres de los directores)
- Colecciones mixtas (dedicadas a cineastas peruanos y extranjeros) (nombres de los directores).

Se plantearon tres hipótesis que orientarían la investigación:

Hipótesis 1:

El director con mayor prestigio profesional en la Ciudad de Lima es peruano.
prestigio profesional director peruano > prestigio profesional director extranjero

Hipótesis 2:

El número de colecciones dedicadas a directores de cine peruanos es mayor que el número de colecciones dedicadas a cineastas extranjeros.

colecciones dedicadas a directores peruanos > # colecciones dedicadas a directores extranjeros

Hipótesis 3:

El director con mayor prestigio profesional es el director que ha dirigido mayor cantidad de largometrajes.

director con mayor prestigio profesional = director con mayor cantidad de largometrajes

Se definió a nivel conceptual que prestigio profesional es un fenómeno social que es comprendido por los sujetos sociales como un grado de importancia dentro de una categoría profesional social definida. La definición operacional utilizada es:

Definición operacional:

Un director tiene prestigio profesional equivalente a 1 si se le dedica un (1) texto que presenta las siguientes características:

- 1) El texto pertenece a una colección exclusivamente dedicada a directores cinematográficos o cineastas. Utilizamos los términos “director” y “cineasta” como equivalentes.

2) El texto pertenece a una colección que ha publicado cuando menos dos títulos que pueden estar dedicados al mismo director.

3) El texto está en castellano.

4) El nombre del director es parte del título.

5) El texto, o alguno de la misma colección, se ofrece en la Ciudad de Lima el año 2004.

6) El texto, o alguno de la misma colección, se ofrece en alguna de las siguientes librerías:

6.1) Librería “La Familia”

Sucursal: Av. Oscar R. Benavides 382 (Ex Diagonal) –
Miraflores.

Teléfono: 447-8353

6.2) Librería “El Virrey”

Sucursal: Miguel Dasso 141 – San Isidro. Lima 27.

E – mail: librería@elvirrey.com

www.virrey.com. Teléfono/fax: 440-0607

6.3) Librerías IBERO

Sucursal: Diagonal 500 - Miraflores.

diagonal@iberolibros.com

Teléfonos: 242-2798, 446-5935. Fax: 242-3152

7) El texto fue publicado hasta el 31 de Diciembre del año 2000.

- Entre directores a los que se dedique el mismo número de textos, se considerará que tiene mayor prestigio aquél al cual los textos dedicados pertenecen al mayor número de colecciones.

La recopilación de información se realizó durante el año 2004. La velocidad de circulación de textos que forman parte de colecciones en la ciudad de Lima, permite justificar este espacio temporal. Este se decidió luego de la observación pertinente. Tres visitas al año, cada cuatro meses, permiten identificar las colecciones de libros dedicadas a cineastas y asegurar un seguimiento confiable de las nuevas colecciones que puedan ser introducidas al mercado.

Una vez identificado el cineasta con mayor prestigio según el método planteado, para proponerlo como caso modelo se satisfizo tres objetivos específicos:

- a) Analizar los contenidos de los textos dedicados al director de cine más prestigioso según la oferta de colecciones dedicadas a cineastas en la Ciudad de Lima.
- b) Identificar los textos dedicados al cineasta con mayor prestigio en la Ciudad de Lima que pertenecen a colecciones de libros dedicados al cine en general.
- c) Analizar los textos dedicados al cineasta con mayor prestigio en la Ciudad de Lima que pertenecen a colecciones de libros dedicados al cine en general.

En el capítulo I, dado que existen marcos políticos básicos dentro de cada sociedad, se exponen las condiciones generales de prestigio de un director de cine en el sistema capitalista. Ya que la industria fílmica que mayor influencia ejerce sobre la exhibición cinematográfica y los medios de comunicación en el Perú es la estadounidense, que actúa en condiciones de capitalismo desarrollado, se le ha tomado como referente. El sistema burgués de producción tiene que consolidar el consenso general mediante la propaganda (en este caso las películas), al tiempo que extrae beneficios con la organización de la elaboración de estos mensajes movilizadores y concientizadores y con la propiedad de los mismos: Walt Disney, Sir Alfred Hitchcock, Brian De Palma, explican de modo sencillo la lógica política del filme comercial. Se señala la colaboración activa entre el Departamento de Defensa Estadounidense y las producciones de los estudios de Hollywood. Se examina cómo la imagen de un director – productor pasa a ser sinónimo de la representación de un aspecto de la vida comunal, de un contenido específico generado en la interacción diaria, que se vuelve identificable por el nombre del narrador antes que por las masas anónimas que lo generan. También se expone una método de ataque a la resistencia intelectual manifestada ante las películas comerciales de directores de cine particulares.

En el capítulo II se describen las colecciones de libros dedicadas a cineastas (tres colecciones) y se identifican los directores que aparecen en las

tres colecciones (1), en dos colecciones (21) y en una colección (54). Se analiza la frecuencia de aparición de los directores en los títulos publicados (a Martin Scorsese y a Francis Ford Coppola se les dedican tres textos a cada uno). Se especifican las colecciones dedicadas a cineastas peruanos (ninguna) y los directores peruanos que aparecen en las colecciones estudiadas (ninguno). Como Martin Scorsese aparece en tres colecciones distintas se identifican los textos vinculados a su persona y a su obra que son ofrecidos en la Ciudad de Lima y sus precios (recopilaciones de entrevistas concedidas por él, escritos de su autoría, recopilaciones de entrevistas a directores entre los cuales aparece él, narraciones relativas al desarrollo del cine estadounidense en las cuales desempeña un papel fundamental a lo largo de la historia). Finalmente se compara el número de producciones dirigidas por Martin Scorsese con el de otros directores que aparecen en dos colecciones (Sir Alfred Hitchcock, John Ford) y en una colección (George Cukor) [Martin Scorsese había dirigido menos producciones que esos tres directores al momento de realizar la comparación].

En el capítulo III se analiza el material recopilado relativo a Martin Scorsese y se examinan su formación laboral (tiene formación profesional en cine), su actitud laboral (es un apasionado de su trabajo), los métodos de promoción de su trabajo y su papel como objeto de investigación monográfica.

El Anexo 1 contiene los textos que sustentan las afirmaciones del capítulo III. Su lectura es esencial para comprender en detalle la información proporcionada.

El Anexo 2 (“Información Adicional”) se extiende más allá del estudio, el año 2004, del prestigio de los directores de cine en la Ciudad de Lima a través de las colecciones dedicadas a cineastas y los textos vinculados a Martin Scorsese, para exponer la visión nacional que los especialistas en cine, catedráticos, revistas de cine y prensa especializada tienen del director estadounidense. Dado que entre el tiempo de acopio de datos de este estudio, su análisis y la redacción del informe, Martin Scorsese fue postulado dos veces como mejor director al interior de la industria estadounidense (no fue

seleccionado en la primera oportunidad [2005] por “El Aviador” y fue premiado la segunda vez [2007] por “Los Infiltrados”) además de ya haber sido candidato el año 2003 por dirigir “Pandillas de Nueva York”, el Anexo 2 provee un contexto para reconocer mejor el fenómeno del prestigio de este director en el espacio social peruano, de capitalismo menos desarrollado que el de los EE.UU. de Norteamérica.

El Anexo 3 (“Anexos Adicionales”) contiene los textos que sustentan la información del Anexo 2. Este anexo, entre otra información, provee el material periodístico que se genera en el Perú en uno de los momentos más elevados del prestigio de un director establecido en la industria fílmica estadounidense: el día siguiente a obtener un Óscar.

CAPÍTULO 1

PRESTIGIO DE UN DIRECTOR DE CINE EN EL CAPITALISMO

En la sociedad capitalista, tiende a tener prestigio todo aquello que propicia el acrecentamiento del capital y el dominio político de una clase social: la burguesía.

En este sistema social, financiar un filme puede comprenderse dentro del modelo descrito por Norman H. Garey en "*Elementos de la financiación de películas*" (121):

Los mecanismos de financiación utilizados en la industria del cine son enormemente similares a los que se usan en el desarrollo de las propiedades inmobiliarias y en la industria de la construcción. Hacer una película es análogo a construir un edificio en un terreno. La propiedad literaria es el terreno, la pieza de bien inmueble. La película es análoga al edificio. El guionista es el arquitecto, el director es el contratista y el productor es teóricamente el propietario. El estudio (si hay alguno implicado) puede indistintamente representar a una institución de préstamos, a un socio de patrimonio neto y/o a un agente de arrendamiento para el edificio terminado (en su capacidad de distribuidor)¹.

El director de cine realiza el plan propuesto en el guión, que ya ha sido censurado políticamente por el productor (propietario del filme), quien a su vez, puede haberlo sometido a las fuerzas armadas burguesas de tendencia expansionista para su aprobación y subvención. David L. Robb lo indica (29):

Tal vez pensemos que el contenido de las películas estadounidenses está exento de interferencias gubernamentales, pero de hecho desde hace varias décadas el Pentágono viene dictando a los cineastas qué decir y qué no decir. Es el secreto más oscuro de Hollywood².

El productor se atiene a esta aprobación por motivos económicos, según señala David L. Robb (29):

¹ SQUIRE, Jason E., (comp.) *El juego de Hollywood. The movie business book*. Madrid, T&B Editores, 2006.

² ROBB, David L. . *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Madrid, Editorial Océano S.L., 2006.

Los productores de cine y televisión han permitido que esto suceda porque colaborar con el Pentágono puede ahorrarles mucho dinero. El presupuesto de una película puede verse reducido en millones de dólares si el ejército accede a colaborar con su producción³.

Los canales de comunicación entre los productores y las Fuerzas Armadas están institucionalizados, como explica David L. Robb (29):

Y todo aquello que un productor debe hacer para conseguir esta ayuda es enviar cinco copias del guión al Pentágono para su aprobación, introducir en el guión los cambios propuestos por el mismo, rodar el guión tal y como lo ha aprobado este y proyectar el montaje final ante un grupo de sus oficiales antes de su estreno en público⁴.

Los motivos de la colaboración, para la milicia, están definidos claramente. David L. Robb lo especifica (30):

Esta colaboración funciona porque el Pentágono tiene lo que Hollywood quiere: acceso a miles de millones de dólares en forma de sofisticados equipos militares que inmortalizar en celuloide; y Hollywood tiene lo que el Pentágono quiere: acceso a las retinas de millones de espectadores y potenciales reclutas. El Pentágono no se anda con rodeos a la hora de explicar los motivos de su colaboración con Hollywood. Según el propio manual del ejército – *A Producer's Guide to U.S. Army Cooperation with the Entertainment Industry* – la colaboración entre las Fuerzas Armadas y la industria del entretenimiento debe “contribuir al reclutamiento y permanencia del personal”⁵.

El director de cine está sujeto pues, a la consolidación de los intereses políticos burgueses y a promover la vigencia y desarrollo de las instituciones burguesas y su defensa armada. Es un propagandista que contribuye con otros técnicos para que el mensaje influya sobre la volición de los espectadores, mensaje creado con un presupuesto dentro de un plazo.

El aspecto económico aparenta ser la motivación para la producción de películas cinematográficas en Hollywood (Estados Unidos de Norteamérica) tal como establece Peter J. Dekom en “*Películas, dinero y locura*” (103):

³ ROBB, David L. . *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Madrid, Editorial Océano S.L., 2006.

⁴ ROBB, David L. . *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Madrid, Editorial Océano S.L., 2006.

⁵ ROBB, David L. . *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Madrid, Editorial Océano S.L., 2006.

En el momento de escribir esto, el presupuesto medio de una película de un gran estudio alcanza los 59 millones de dólares. El coste medio de estrenar una película con un lanzamiento masivo a nivel nacional ronda los 30 millones. Cuando se suman los intereses y los gastos generales (sí amigos, estos son costes efectivos reales), una película media tiene que generar una enorme cantidad solamente para cubrir los costes⁶.

Esta perspectiva económica de la industria cinematográfica al interior de Estados Unidos es reafirmada por el director Brian De Palma (estadounidense) a los entrevistadores Samuel Blumenfeld y Laurent Vachaud (178):

Desde el punto de vista del establishment sólo vales lo que haya producido tu última película. Así que para toda esa gente en este momento el realizador más genial es Michael Bay. ¡Fíjese con quién tengo que competir! ¡Con Michael Bay! ¿Será posible?⁷.

Sin embargo, el aspecto económico retrocede ante el aspecto político de la producción de propaganda, pues las tasas de rentabilidad son negativas, según expone Peter J. Dekom en su texto "*Películas, dinero y locura*" (104):

Hoy, observando los grupos cinematográficos de los diversos estudios (incluyendo desarrollo, producción, distribución y gastos generales de todo tipo, pero excluyendo sus departamentos de televisión y cualquier operación secundaria no cinematográfica), la industria del cine genera unas tasas de rentabilidad interna de entre el -20% y el 20% o más, estando el promedio de los últimos cinco años en la franja del -5% (sí, las películas son, en general, deficitarias)⁸.

Aunque pierdan dinero, los filmes estadounidenses mantienen su influencia clasista, que al ser propaganda burguesa, evita reflejar las relaciones sociales desde la vivencia de otras clases sociales o grupos de poder y promueve solamente cierto espectro emocional ante *los fenómenos comunales*. *Georgui Arbátov destaca esta tendencia (181):*

Las concepciones que dominan entre los especialistas en la teoría y la práctica de la propaganda imperialista se reducen a que la tarea del propagandista consiste en influenciar no sólo el intelecto, sino más todavía en las emociones del hombre. Semejante enfoque significa que el influjo ideológico

⁶ SQUIRE, Jason E., (comp.) *El juego de Hollywood. The movie business book*. Madrid, T&B Editores, 2006.

⁷ BLUMENFELD, Samuel y Laurent, VACHAUD. *Brian De Palma por Brian De Palma*. Barcelona, Alba Editorial s.l.u., 2003.

⁸ SQUIRE, Jason E., (comp.) *El juego de Hollywood. The movie business book*. Madrid, T&B Editores, 2006.

se suplanta, en esencia, por el psicológico (en la acepción que este término ha adquirido después de Freud)⁹.

La función del filme es la generación de emociones respetando los intereses de la propiedad privada de medios de producción. El realizador representa una parcela emotiva dentro del campo emocional delimitado por la burguesía. Esta especialización de los directores cinematográficos en un marco de competencia laboral es consciente y se fundamenta en la división del trabajo sentimental a favor de la clase burguesa según sus particularidades individuales, obtenidas durante su proceso de socialización en la sociedad capitalista.

Por ejemplo, “el maestro del suspense”, el británico Sir Alfred Hitchcock, describe su proceso propio en “*Que jueguen ellos a ser Dios*” (111):

El estilo de dirección se desarrolla lenta y naturalmente, como ocurre en cualquier otro campo. En mi caso chapoteé mucho en una pretendida versatilidad antes de hacerme mi propio hueco. Mis títulos incluyen películas tan variadas como *El vengador* (la versión muda con Ivor Novello), *Easy Virtue*, *The Farmer's Wife*, *Champagne*, *Juego sucio* y *Valses de Viena*. Luego empecé a interesarme cada vez más por desarrollar una técnica del suspense. Después de hacer *El agente secreto*, *Sabotaje* y *Treinta nueve escalones* ya me había decidido a rodar exclusivamente este tipo de historias.

Dentro de su estructura puedo contar cualquier historia que se me ocurra, pero en la pantalla tendrá un estilo claramente reconocible. Supongo que habría que señalar de paso que el estilo, sea cual sea el arte en que se expresa, no puede ser deliberadamente impuesto a ninguna obra. Ha de ser el resultado de la maduración y la paciente experimentación con las herramientas del oficio; el estilo surgirá con el tiempo de manera casi inconsciente.

Como les ha ocurrido a muchos otros, eso mismo me ha ocurrido a mí. Y me doy por contento de recoger los frutos que yo mismo he sembrado¹⁰.

El realizador se especializa en un campo emocional y su práctica a favor del gran capital adquiere carácter normativo en la sociedad burguesa. Por ejemplo, es el caso de Walt Disney, especialista en el campo de los dibujos animados y en la producción de películas “para toda la familia”, según explica Pastor Vega en “*Pequeña crítica ideológica a los llamados comics en América Latina*” (36):

⁹ ARBÁTOV, Gueorgui. *La lucha ideológica en las relaciones internacionales contemporáneas*. Moscú, Editorial Progreso, 1973.

¹⁰ GOTTLIEB, Sydney, (comp.) *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid, Plot Ediciones S.A., 2000. El texto de Sir Alfred Hitchcock, titulado “Dejemos que jueguen a ser Dios” [“Let ‘Em Play God”], fue publicado originalmente en *Hollywood Reporter* 100, No. 47, el 11 de Octubre de 1948 (edición del aniversario 18º).

La **función de Disney** dentro del conglomerado de manifestaciones culturales burguesas **ocupa el terreno vedado, fantasioso y sacralizado del mundo de los niños, esfera** diferenciada donde los valores eternos de “bondad”, “amor” e “inocencia” adquieren su definición más pura y aséptica.

Reparar en el hecho de que **el venerado Walt, más que como artista se define como una corporación de imágenes que pueblan las ilusiones infantiles, en la cual la cadena de montaje se traduce en la serialización siempre de acuerdo con los valores de una moral institucionalizada, equivale a un acto de terrorismo.** Por una razón: Disney se purifica en el sector infantil al que van dirigidos sus cartones aunque se efectúa una encuesta de orden sociológico se vería que la gama de receptores sobrepasa la frontera de los menores: muchos de estos candorosos productos – entre ellos los comics -, administran su mensaje a un público más vasto, en el que niños y adultos consumen por igual una emisión preparada “para todas las edades”¹¹.

Walt Disney era consciente de la cualidad rectora de la producción cultural burguesa, presentada con un “creador” identificable. Bob Thomas así lo señala (312):

Durante toda la historia del estudio, Walt se resistió a que se diluyera el “Walt Disney Presenta”. Confiaba en William Anderson, Bill Walsh, Jim Algar, Winston Hibler y Ben Sharpsteen para ayudarlo a desarrollar y producir proyectos cinematográficos, pero insistía en que cada película fuera una “Producción Walt Disney”. Explicaba su filosofía a un joven empleado, Marty Sklar, que estaba preparando una presentación en diapositivas para el informe anual: “Disney es una cosa, una imagen en la mente del público. Disney es algo que les sugiere cierta clase de entretenimiento, una cosa familiar, y todo está ligado a ese nombre. Si comenzamos a desbaratar eso, llamándolo una producción Bill Walsh para Walt Disney o una Aventura de la Vida real de Jim Algar para Walt Disney, el nombre de Disney ya no tendrá el mismo significado. Estaríamos descartando algo que hemos edificado a través de muchos años. Como verá, ya no soy Disney. Lo era antes, pero ahora Disney es algo que hemos puesto en la mente del público tras muchos años de esfuerzo. Representa cierta cosa y al público no hay que explicarle lo que es. Saben lo que es Disney cuando oyen de nuestras películas o van a Disneylandia. Saben que van obtener cierta calidad, cierto tipo de entretenimiento. Eso es lo que es Disney”.

Siempre estaba protegiendo “la cosa Disney” y su vigilancia se extendía a todas las operaciones de la compañía. En 1957 mandó a uno de sus ejecutivos un enérgico memorándum interno: “Entiendo que dio permiso, por honorarios, para usar la tonada *Wringle-Wringle* en un aviso comercial. En primer lugar, pienso que *ninguna* de nuestras músicas debe usarse en propaganda cantada, y mucho menos para la promoción de cerveza, cigarrillos y demás. Debe cuidarse mucho de cómo se emplee nuestra música, debido a nuestro amplio auditorio y también al valor permanente de nuestras películas. En el pasado rechazábamos muchas propuestas similares, y ésta es una política que debe continuarse. ¿Qué está sucediendo ahora? ¿Es que el dinero no entra con suficiente rapidez...?”¹².

El reconocimiento del nombre de un director de cine se torna un valor económico en la sociedad burguesa en la medida en que contribuye a preservar y fortalecer

¹¹ ORRILLO, Winston, (comp.) *La pedagogía reaccionaria de Walt Disney*. Lima, Editorial Causachun, 1981.

¹² THOMAS, Bob. *Walt Disney, personaje inimitable*. Zaragoza, Iberonet S.A., 1994.

los intereses capitalistas que emplean su fuerza de trabajo. Al socializarse y volverse de uso común el nombre del director, puede constituirse en un elemento de atracción utilizado para acrecentar la recaudación de taquilla, según el método que indicó Sir Alfred Hitchcock en 1933, en su texto “¿Son necesarias las estrellas?”, recopilado por Sydney Gottlieb (72):

Como productor cinematográfico, yo sé que el arte ha de ser en primer lugar comercialmente popular para alcanzar el éxito y que uno de los factores más importantes para asegurar el éxito comercial de una película es la popularidad de las estrellas que trabajan en ella.

Se mire como se mire, la cuestión de la “estrella” está ahí, porque el examen de cualquier obra o película de éxito nos revela que la recaudación de taquilla se debe a algún fuerte poder de atracción, y que si no se trataba del actor protagonista, entonces era el autor, o el productor, o el título, o incluso el efecto de la explotación eficaz de la producción.

Una producción que sea lo bastante asombrosa y magnífica como para justificar el redoble de los tambores publicitarios podría ser fácilmente la atracción “estelar”, como también podría serlo un título que sea un nombre muy conocido.

Por ejemplo, un título como “En el paro” probablemente tendría poder de atracción en sí mismo. Con todo esto sólo intento demostrar que para tener éxito en el cine, incluso en el teatro, hay que tener una “estrella”, y que si el imán no es humano entonces tiene que haber algún sustituto.

Creo en el “star system” porque el cine es un negocio y como director no me puedo permitir perder el dinero que invierto en mi negocio¹³.

La identificación del director cinematográfico se vuelve un valor explotable. Este reconocimiento por un gran número de consumidores generado dentro del dominio capitalista de los medios de producción es un fenómeno capaz de surgir por el uso de otros medios propagandísticos, además del cine. Lo señala José Luis Castro de Paz en el caso de Sir Alfred Hitchcock y su relación con la televisión (69):

Tras su largo y fructífero periplo, Hitchcock abandonó la televisión convertido en una popular y ya imperecedera estrella de la pequeña pantalla, debido a las continuas reposiciones de los programas en las cadenas locales y en la televisión por cable. Además, y dado que en 1964 había vendido los derechos de las series, junto con los de *Psicosis* – también de su propiedad -, a cambio de 150,000 acciones de MCA, Hitchcock era ahora el tercer accionista de la compañía, produciendo para Universal (propiedad de MCA y por lo tanto *suya*) el resto de los filmes de su carrera. La experiencia, en todos los sentidos – y especialmente teniendo en cuenta la *valorización autoral* que comenzaba en Europa en torno a su figura, *pese a su imagen televisiva* -, no había podido, pues, resultar más provechosa¹⁴.

¹³ GOTTLIEB, Sydney, (comp.) *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid, Plot Ediciones S.A., 2000. El texto de Sir Alfred Hitchcock, titulado “¿Son necesarias las estrellas?” [“Are Stars Necessary?”], fue publicado originalmente en *Picturegoer*, el 16 de diciembre de 1933.

¹⁴ CASTRO DE PAZ, José Luis. *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Barcelona, Paidós, 1999.

Alfred Hitchcock, al ser tema y propietario de los mensajes del medio propagandístico y generador de ganancias privadas que es la televisión en el capitalismo, se beneficia económicamente de modo directo al transferir sus derechos sobre sus mercancías televisivas y cinematográficas a cambio de las acciones de la Music Corporation of America (MCA) y se beneficia indirectamente al promocionarse personalmente mediante sus producciones, ya que esta conducta responde a la lógica de la propaganda capitalista de incentivo de mercancías (en este caso, las narraciones audiovisuales de Alfred Hitchcock). Que el director británico razona como un capitalista adaptado al sistema de producción cinematográfico estadounidense es resaltado por el director Brian de Palma. Podemos leer su comentario en la recopilación de entrevistas realizada por Nicolas Saada (92):

Pero Hitchcock era al mismo tiempo un consumado hombre de negocios americano. Es un hombre que hizo televisión antes de darse cuenta de la importancia que iba a tener, y que ganó mucho dinero. Según mi opinión, la clave de la industria cinematográfica americana es su esencia capitalista. Se puede admirar lo que hacen los franceses, los italianos o los alemanes, pero no es el sistema nuestro y creo que cuando tratamos de copiarlos es un desastre. Aquí hacemos coches, máquinas de coser y batidoras, y vendemos y trabajamos a gran escala. Es así y no creo que debamos cambiar¹⁵.

Esta lucrativa corriente acumulativa de identificación de la imagen de Alfred Hitchcock como consecuencia de la producción en gran escala de cierta clase de mercancías culturales, de la propagación de cierta clase de ideas, estimula la producción y el consumo de esos discursos en una variedad de formatos, además del cine y la televisión, tales como cuentos, novelas de misterio para niños, discos de cuentos y juegos de mesa. Dicho contenido se socializa y es identificado por los miembros de la comunidad mediante la figura del narrador cuya práctica se inició en el medio cinematográfico. Esto es establecido con total claridad por Paul Duncan (137):

Entre 1954 y 1960 Alfred Hitchcock produjo y dirigió nueve largometrajes y diecisiete episodios de programas de televisión con su productora Shamley Productions. Presentó más de 350 de los programas de televisión que llevaban

¹⁵ SAADA, Nicolas, (comp.) *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Cohen, Tim Burton*. Madrid, Ediciones JC, 1997.

su nombre. Además de otorgarle fama y reconocimiento, estos programas le recompensaban económicamente al dar a conocer su nombre, su imagen y su reputación en otros mercados. Su perfil aparecía en la portada de la revista mensual de cuentos *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*, que aún hoy se publica, y en las más de cien colecciones de cuentos publicadas en los veinte años siguientes. También se escribieron dieciocho novelas de misterios para niños de la colección *Alfred Hitchcock y los tres investigadores*, así como discos de cuentos y un juego llamado *Why?* En 1956 los ingresos personales de Hitchcock derivados de sus numerosos proyectos ascendían a cuatro millones de dólares, una suma que aumentaría con creces en años posteriores. Más tarde canjearía los derechos de sus programas de televisión por acciones de la Universal, de la que se convertiría en el tercer accionista principal. A pesar de sus elevados ingresos, Alma y Alfred vivían en una casa bastante modesta en Bel Air.

La creatividad de Hitchcock era aún mayor que su increíble capacidad de producción. Aparentemente podía hacer desde comedias negras hasta documentales realistas, desde alegres aventuras a oscuras tramas psicológicas, sin comprometer por su ello su estilo. Sin embargo, en esa época el público tenía tan interiorizada la percepción de Hitchcock “maestro del suspense” que a partir de entonces no aceptó que dirigiera ningún otro tipo de película. Consecuentemente se encasilló y, si hacía películas alejadas del género que le había hecho famoso, la crítica y el público no se lo perdonaban¹⁶.

Que el mismo narrador comprende que su nombre sirve para identificar un contenido específico es reconocido por Alfred Hitchcock. En la recopilación de entrevistas “*La política de los autores*”, el director lo expresa así ante una pregunta formulada por Claude Chabrol y François Truffaut (124):

¿Le desagrada de alguna manera que se le etiquete como “el maestro de la angustia”, “el rey del suspense”, “el fabricante de thrillers”, etc.?

En América, es fácil que alguien sea encasillado de por vida. Tengo que hacer películas de suspense, pues si no la gente se siente decepcionada. Dicho en otros términos, como suelo decirlo, si yo rodara *La Cenicienta*, “ellos” sólo estarían contentos si en la carroza hubiera un cadáver¹⁷.

Que los contenidos específicos en el sistema capitalista sean identificados con narradores particulares al margen de los colectivos de producción, de las fuerzas sociales que engendran esos contenidos, es consecuencia de la estructura de la formación socioeconómica, que permite que los medios de propaganda sean controlados por la clase capitalista para su propio beneficio. Sir Alfred Hitchcock, de manera absolutamente consciente utiliza los recursos tecnológicos y de organización que el capital coloca a su disposición para promocionarse como

¹⁶ DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock. El arquitecto de la angustia 1899-1980*. Italia, Taschen, 2003.

¹⁷ DANNEY, Serge, et. al. *La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.

profesional y para acrecentar su patrimonio. Esto es descrito con claridad por Donald Spoto (136):

El eco de *La muchacha de Londres* condujo inevitablemente a una serie de entrevistas por parte de periodistas y reporteros radiofónicos, y en 1930 Hitchcock se dio cuenta de que si su meta de mantener su nombre ante los ojos del público era esencial para su libertad, entonces lo mejor que podía hacer era contratar a un publicista. De hecho, hizo más que contratar a alguien para que le representara: formó una pequeña compañía, la Hitchcock Baker Productions, Limited, que tenía como única tarea el dar a conocer a la prensa las noticias referentes a Alfred Hitchcock, productor-director. En esta empresa invirtió anualmente una sustancial suma de dinero hasta su partida hacia América. El resultado fue no sólo una mayor mención en los periódicos y la creación de una imagen para Hitchcock como noticia perenne... sino que le proporcionó también un escudo protector contra los fuertes impuestos generados por sus enormes ganancias.

A lo largo de toda su vida, a Hitchcock le gustó dar a sus asociados y al público en general la impresión de que no sabía demasiado bien ni le preocupaban los beneficios económicos que su obra le reportaba. De alguna forma, siempre parecía que otros se ocupaban de aquellos asuntos por él, que nunca se preocupaba por ellos, y que no manchaba su tarea artística con las ambiciones lucrativas. La realidad era completamente distinta. Cuando formó la Hitchcock Baker, contrató también a un asesor de impuestos y finanzas, J. G. Saunders, que le daba cuenta semanalmente de sus ingresos, inversiones, y los otros factores que asegurarían que la parte más sustancial de sus ganancias no fueran exprimidas en apoyo del gobierno de Su Majestad¹⁸.

Aún los sectores que más resistencia intelectual pueden ejercer contra la fuerza propagandista capitalista pueden ser infiltrados y combatidos con sus mismos recursos. En el caso de Sir Alfred Hitchcock, al menos se redactó un libro con la finalidad exclusiva de transformar de negativa a positiva la visión que los críticos cinematográficos estadounidenses tenían de sus filmes, según revela François Truffaut (7):

Hoy, la obra de Alfred Hitchcock es admirada en todo el mundo y los jóvenes que descubren por vez primera *Rear Window* (La ventana indiscreta), *Vértigo*, *North by Northwest* (Con la muerte en los talones) en las ondas de las reposiciones creen que siempre ha sido así. Pero no es éste el caso, nada más lejos.

En los años cincuenta y sesenta, Hitchcock se encontraba en la cima de su creatividad y de su éxito. Famoso entonces por la publicidad que le había asegurado David Selznick en el transcurso de los cuatro o cinco años de contrato que los unía, colaboración subrayada por obras como *Rebeca*, *Spellbound* (Recuerda), *The Paradine case* (El proceso Paradine), Hitchcock se hace mundialmente célebre en tanto que produce y dirige la serie de emisiones televisivas "Suspicious" (Sospecha), después "Hitchcock presenta", hacia la mitad de los años cincuenta. Este éxito y esa popularidad, la crítica americana y europea iba a hacérselo pagar examinando su trabajo con condescendencia, denigrando un film tras otro.

¹⁸ SPOTO, Donald. *Alfred Hitchcock. El lado oscuro de un genio*. Navarra, Ultramar Editores S.A., 1986.

En 1962, encontrándome en Nueva York para presentar *Jules y Jim*, me di cuenta de que cada periodista me hacía la misma pregunta: *¿Por qué los críticos de "Cahiers du Cinéma" toman en serio a Hitchcock? Es rico, tiene éxito pero sus películas carecen de sustancia.* Uno de esos críticos americanos, a quien yo acababa de hacerle el elogio, durante una hora, de *Rear Window* (La ventana indiscreta), me respondió esta barbaridad: *A usted le gusta Rear Window (La ventana indiscreta) porque, no siendo habitual de Nueva York, no conoce bien Greenwich Village.* Le respondí: *Rear Window (La ventana indiscreta) no es una película sobre la ciudad, sino, sencillamente, una película sobre el cine, y yo conozco el cine.*

Regresé a París turbado.

Mi pasado de crítico era todavía muy reciente, yo no me había liberado de aquel deseo de convencer que era el punto común de todos los jóvenes de *Cahiers du Cinéma*. Entonces pensé que Hitchcock, cuyo genio publicitario sólo tiene parangón con el de Salvador Dalí, había sido finalmente la víctima, en América, al lado de los intelectuales, de tantas entrevistas superficiales y deliberadamente dirigidas hacia la burla. Contemplando sus films era evidente que este hombre había reflexionado sobre los medios de su arte más que ninguno de sus coetáneos y que, si por primera vez aceptaba responder a un cuestionario sistemático, podría resultar de ahí un libro capaz de modificar la opinión de los críticos americanos.

Ésta es toda la historia de este libro. Pacientemente puesto a punto con la ayuda de Helen Scott, cuya experiencia editorial fue decisiva; nuestro libro, creo que puedo decirlo, esperaba su salida. Mientras aparecía, un joven americano, profesor de cine me predijo: *Este libro hará tanto más daño a su reputación en América que su peor película.* Felizmente, Charles Thomas Samuels se equivocó y se suicida uno o dos años más tarde, creo que por otras razones. En realidad, los críticos americanos prestaron a partir de 1968 más atención al trabajo de Hitchcock – una película como *Psicosis* está considerada hoy por ellos como un clásico – y los cinéfilos más jóvenes adoptaron definitivamente a Hitchcock sin verse obligados por su éxito, por su riqueza y por su celebridad¹⁹.

El capital tiende a dirigirse hacia donde encuentra más rentabilidad y, en este aspecto es internacional. Una película estadounidense puede ser filmada fuera de ese país si es más económico y su consumo será también internacional. La resistencia intelectual a los filmes de Sir Alfred Hitchcock por la prensa especializada al interior de los Estados Unidos de Norteamérica, fue combatida primero desde fuera de las fronteras de ese país, a nivel internacional, específicamente desde Francia. Luego se hizo eco desde el interior a esas voces y se valoró un aspecto no intelectual de los filmes, como es el visual, tal como lo describe Andrew Sarris (57):

Alfred Hitchcock es el técnico insuperable del cine norteamericano. Ni siquiera sus muchos enemigos le niegan esta distinción; como Ford, Hitchcock corta en su mente y no en la sala de corte, con cinco diferentes disposiciones o arreglos para cada escena. Es el único estilo contemporáneo que aúna las tradiciones clásicas y divergentes de Murnau (movimientos de cámara) y de

¹⁹ TRUFFAUT, François y Helen, SCOTT. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

Eisenstein (montaje). (Welles, por ejemplo, debe mucho a Murnau, en tanto que Resnais está más próximo a Eisenstein). Es una lástima que Hitchcock reciba muy rara vez en las eruditas publicaciones anglo-norteamericanas dedicadas al arte cinematográfico, el análisis visual que merece. Se dedicarán páginas y páginas a las ideas sincronizadas de Resnais en *Last Year at Marienband*, pero el sutil disminuyendo de Hitchcock en las secuencias cruzadas de la versión norteamericana de *The Man Who Knew Too Much*, pasarán inadvertidas. Quizá Truffaut, Chabrol y Resnais rindan homenaje a Hitchcock, pero los admiradores anglo-norteamericanos de Hitchcock lo seguirán considerando una aberración europea. De esta suerte, “El Amo del Suspenso” no recibe honores en sus propios países²⁰.

Resalta el hecho de que la resistencia intelectual estadounidense apreciaba la capacidad técnica del director británico sin ser esta habilidad requisito suficiente para este sector le reconociese una posición prestigiosa. El que el director – productor diseñara sus mercancías para el consumo masivo era un demérito. François Truffaut utiliza un término con un significado y un prestigio establecido en el área literaria (“autor”) y lo aplica fuera de ese contexto de modo que traslada parte de ese prestigio a directores que, como Hitchcock, era acusados de “comercialismo” y así subvierte la resistencia intelectual estadounidense y británica. La técnica es explicada por Andrew Sarris (27):

La política de los *auteurs*, relacionada originalmente con la política de *Cahiers*, iba a favor de algunos directores y en contra de otros. Para Truffaut, el mejor filme de Delannoy es menos interesante que el peor de Renoir; este fue un ejemplo extremo de la *politique* en acción. Sirvió como declaración violenta de la crítica de la crueldad. El término “auteur” es confuso (cosa que soy el primero en reconocer) después de todas las controversias que me ha causado. Hablando estrictamente, “auteur” significa “autor” y así deberá traducirse cuando se refiere a personalidades literarias. Cuando Truffaut escribe sobre Gide o Giraudoux y se refiere a ellos incidentalmente como “auteurs” no hay el menor problema y “autor” es una traducción adecuada y fiel. Pero es una cuestión del todo diferente cuando Truffaut describe a Hitchcock y a Hawks como “auteurs”. “Autor” no sería una traducción ni adecuada ni fiel, debido a los prejuicios existentes en el establecimiento cultural anglo-norteamericano. En términos de este prejuicio, Ingmar Bergman no llegó a ser autor sino hasta que sus obras teatrales se imprimieron. La tesis de que un director no literato puede ser el autor de sus películas es difícil de comprender en los Estados Unidos. Y dado que la mayoría de los críticos cinematográficos norteamericanos son del tipo literario o periodístico, sin aspiraciones ni fantasías de llegar a ser directores fílmicos, la teoría de auteur ha tenido un desenvolvimiento difícil. Sin embargo, la mayor herejía de Truffaut no fue su ennoblecedora dirección como forma de creación, sino haber adscrito la calidad de autores a directores de Hollywood a quienes hasta entonces se les había endosado epítetos de comercialismo. Tal fue la principal contribución de Truffaut al fermento contra el establecimiento en Inglaterra y los Estados Unidos²¹.

²⁰ SARRIS, Andrew. *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929 -1968*. México D.F., Editorial Diana S.A., 1970.

²¹ SARRIS, Andrew. *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929 -1968*. México D.F., Editorial Diana S.A., 1970.

La defensa intelectual que se realizó desde Francia del trabajo de Sir Alfred Hitchcock no estuvo limitada a François Truffaut, pues su punto de vista propagandístico correspondió a una corriente de valoración de las películas que desplazó los criterios existentes hacia aspectos nuevos sobre los que se podían construir patrones de prestigio distintos a los establecidos culturalmente en esa época. Paul Duncan lo señala (137):

Para un director tan popular inmerso en el mundo de Hollywood debió de resultar bastante chocante saber que era el cineasta preferido de numerosos críticos franceses que escribían para *Cahiers du cinéma*. A mediados de la década de 1950 sugerían que el director, más que el productor, el guionista o los actores, era el autor del cine que hacía, y este planteamiento encajaba con la percepción de que Hitchcock controlaba cada uno de los aspectos de sus películas. En 1957 Eric Rohmer y Claude Chabrol publicaron un amplio estudio sobre Hitchcock y, en 1967, François Truffaut escribió un libro que recogía una extensa entrevista con el cineasta. Además de proponer una nueva forma de ver y analizar una película, estos críticos crearon el embrión de la *nouvelle vague*, a menudo invocando elementos del trabajo de Hitchcock en sus películas: Rohmer plasmó su visión de la obsesión en *La rodilla de Clara* (1970); Truffaut adaptó novelas negras estadounidenses de autores como David Goodis y Cornell Woolrich, y Chabrol dirigió numerosas películas de misterio con reminiscencias hitchcockianas como *El carnicero* (1970). Estos libros afianzaron el prestigio de Hitchcock y fueron los pioneros del gran número de obras que se publicaron posteriormente sobre el cineasta y su obra²².

Andrew Sarris reclamaba líneas arriba que las publicaciones anglo-americanas no dedicaban un análisis visual especial a los filmes del director británico. Los propagandistas franceses propusieron, según indica Paul Duncan, una forma nueva de ver una película. En ambos casos se plantea un énfasis en los aspectos visuales de los filmes antes que en los conceptuales vinculados al guión de la historia narrada. Los conceptos permiten un análisis racional de la vida social mientras que el aspecto visual puede desligarse fácilmente de los contenidos sociales reales y entrar en el campo de la alucinación. Se reconoce que, sobre unas bases tan desvinculadas de la práctica social cotidiana, podían introducirse valoraciones positivas de todo tipo de contenidos narrativos y crear patrones de prestigio que incluyeran cualquier tipo de filme, además de los de Sir Alfred Hitchcock. “Fantasía”, película estrenada en 1940 en los EE.UU. de Norteamérica, tenía un componente visual preponderante. Walt Disney

²² DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock. El arquitecto de la angustia 1899-1980*. Italia, Taschen, 2003.

comprendía la limitación intelectual de tal tendencia y se burlaba de quienes intentaban racionalizar el fluir de las imágenes. Esto es relatado por su hija, Diana Disney Miller (266):

No se puede contentar a todo el mundo, y mi padre nunca lo intentó. Por una parte no ha tratado de atraer a los intelectuales. Dice: “No sé lo que quieren. En *Fantasía* hice algunas abstracciones visuales sobre música de una fuga de Bach. Antes de empezar me dije: ¿Qué es arte abstracto? Y me contesté: Lo que sientes cuando ves algo. La impresión que recibes, la forma que un detalle observado toma en tu mente”.

Leopold Stokowski trabajó con mi padre en esa secuencia de Bach. Se saturaban de música los dos juntos. Mi padre decía: “Escuche este pasaje. En mi mente veo un grupo de arcos de violín subiendo y bajando”. Y para acompañar en la pantalla a la frase musical, hizo una serie de cosas que subían y bajaban.

La música subía en crescendo, y mi padre decía: “Esto es como salir de un túnel oscuro hacia una luz brillante”. Stokowski estaba de acuerdo, pero disintía en el color de la luz. Mi padre la veía naranja, Stokowski la imaginaba púrpura.

El hacer *Fantasía* resultó divertido, y mi padre se desahogó. Luego la gente intentó ver profundos significados en sus abstracciones animadas. Esto divertía a mi padre, pues las manchas de color y el movimiento eran producto de su cabeza. Eran su propia reacción instintiva ante la música²³.

Se observa pues que la resistencia intelectual que se niega a otorgar prestigio a los filmes de determinados directores, puede ser atacada mediante la creación de escalas de prestigio pseudo-intelectuales sustentadas en factores no racionales, como el visual. La industria cinematográfica estadounidense espera que sus mercancías, que su propaganda cultural, sea interiorizada por la mayor cantidad posible de consumidores. Estos compradores de boletos para las proyecciones fílmicas son menos intelectualizados que los académicos y críticos y su número y gustos es la base del prestigio capitalista de los directores de películas, pues ellos, en principio, generan la taquilla y financian los filmes. Brian De Palma lo remarca en una entrevista compilada por Nicolas Saada (92):

Fundamentalmente creo que a pesar de todo lo que dicen los libros sobre Hitchcock, cuando él se sentaba y pensaba en la película que iba a hacer se decía: “¿Les interesará? ¿Les dará miedo? ¿Les engañaré?” Era como si se preguntase: “¿Van a comprar este Ford?” Esencialmente ése es el modo en que concebía sus películas. Y los académicos y críticos pueden decir lo que quieran acerca de todos los símbolos católicos que mostraba en sus films, pero la motivación auténtica era “¿Cómo hacer diez millones de dólares con un millón de dólares?” Lo que, en mi opinión, es el sistema que domina América.

En lo que se refiere al estilo, Hitchcock no deja nunca que se imponga sobre el fin último de la película. En *Carrie* metí todas las ideas más locas que

²³ DISNEY MILLER, Diana. *Walt Disney*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1961.

tenía sobre el estilo, pero eso no me hacía nunca olvidar que se trataba de una chica que odiaba a muerte a sus compañeras y que mataba a todo el mundo. Ése era el motor de la película. Y creo que el problema de un director de cine capitalista independiente es que dice: “¡Mierda! ¡A la mierda los estudios! ¡A la mierda el público, soy un artista y lo que quiero es complacerme a mí mismo!” Quizás se complazca a sí mismo, pero quizás nadie quiera ver su película y eso es muy difícil de superar en el sistema americano, porque vivimos en un mundo en el que hay triunfar, en el que no se lee “Cahiers du cinéma” sino “Variety”. He ahí nuestro mundo: ¿qué taquilla se ha hecho en Petauchnoc? Todo el mundo dirá: “Pauline Kael ha hecho una buena crítica y me da igual la taquilla de Petauchnoc”, pero no es del todo cierto. Y creo que se deben hacer las cosas en función del número de espectadores que se quiera tener²⁴.

Walt Disney era consciente de quiénes constituían su base de apoyo social y qué gustos tenían, tal como corrobora Diana Disney Miller (267):

A veces, mientras mi padre y sus ayudantes están montando un argumento, alguno pregunta: “¿Qué dirán los críticos si hacemos esto?”

- No vamos a entretener a los críticos – contesta -. Me juego mis cartas con el público.

Los cursis tratan de rechazar la obra de mi padre como “el arte de postal de Disney”. Pero cuando lo hacen, mi padre no se inmuta. “Si el arte de postal emociona a la gente – dice – a mí me gusta el arte de postal. Si soy un sentimental, entonces hay millones de personas en este país que lo son también”²⁵.

Hay que notar que el arte mostrado en las postales también está reproducido según las reglas del mundo capitalista y está diseñado para la adquisición masiva. El respeto de Walt Disney al gusto de los miembros de su base social de apoyo está filtrado por una consideración política: que dicho gusto beneficie al sistema capitalista, es decir, que beneficie a la clase capitalista estadounidense, que es la que dirige la producción masiva de mensajes. La solidaridad de clase puede apreciarse en la relación entre Walt Disney, como productor cinematográfico, y el fundador y presidente de la junta directiva del banco que financiaba sus filmes con préstamos que excedían el riesgo financiero. El caso es descrito por Bob Thomas (206):

Como en la depresión, el estudio Disney no compartió la prosperidad de la industria cinematográfica. Las demás compañías estaban produciendo muchísimas películas de guerra y musicales para una nación que tenía gran necesidad de entretenimiento, y los teatros realizaban cuantiosas ganancias. Pero no con las de Disney.

²⁴ SAADA, Nicolas, (comp.) *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Cohen, Tim Burton*. Madrid, Ediciones JC, 1997.

²⁵ DISNEY MILLER, Diana. *Walt Disney*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1961.

Faltaba un *Blancanieves y los siete enanitos* que rescatara a los hermanos Disney de la deuda. Durante la guerra, el estudio terminaba anualmente una docena de películas breves; sus ganancias eran limitadas debido a la economía del negocio del cine. Las películas para adiestramiento y propaganda contratadas por el gobierno escasamente daban para el mantenimiento del personal técnico y el estudio. La deuda con el Bank of America subió a más de cuatro millones de dólares y algunos de los miembros de la directiva de la institución financiera expresaron su preocupación por el crédito rotatorio concedido a los Disney.

Un día, Joe Rosenberg, agente de enlace del banco en Los Angeles con el estudio, telefoneó a Roy solicitando que él y Walt comparecieran ante una reunión de la Directiva en San Francisco con el objeto de responder algunas preguntas sobre la financiación de la empresa. Años más tarde, Roy se deleitaba en contar como él y Walt habían viajado al norte con gran pesadumbre. Nunca antes se les había solicitado perentoriamente presentarse ante la junta. Como la guerra seguía ocupando los mayores esfuerzos del estudio, había pocas esperanzas de mejorar las finanzas de la compañía. Su pesadumbre creció al ser conducidos al salón de la junta con su oscuro enchapado de madera y ver a los doce directores de rostros graves, sentados en torno a una gran mesa. La sesión no podía iniciarse hasta la llegada de A. P. Giannini, fundador y presidente de la junta directiva del Bank of America. A los quince minutos llegó. De cara leonina y figura imponente, no quiso tomar asiento: escuchaba las discusiones mientras se paseaba en torno a la mesa. Al pasar junto a los Disney, dándoles un toque en la espalda, les dijo: "No se sientan tan alicaídos; el asunto no es tan grave como parece". Walt y Roy se sintieron algo aliviados. A. P. siempre había sido su defensor: cuando viajaba por Europa solía mandarles tarjetas postales con algún mensaje como: "Vi una de sus películas; me pareció muy buena".

El asunto del préstamo a los Disney se sometió a discusión ante la junta. Walt y Roy explicaron cómo las condiciones de guerra habían interferido con la habilidad del estudio para obtener beneficios. Giannini comenzó a interrogar a los directores: "Han estado prestando mucho dinero a los Disney. ¿Cuántas de sus películas han visto? ¿Cuáles?". Exigió una respuesta a cada miembro de la junta, y descubrió que algunos no habían visto ninguna.

"Yo sí las he visto – afirmó Giannini -. He estado observando muy de cerca las películas de Disney, porque sabía que les estábamos prestando mucho, y más allá del riesgo financiero. Pero sé que no hay nada en esas películas que pueda ser alterado por la guerra. Son buenas este año; lo seguirán siendo el año entrante, y también al siguiente. Hoy estamos en plena guerra y los mercados de Disney se hallan en dificultades. Sus fondos están congelados o no pueden obtenerlos en algunos países. Debemos tomarlo con calma, y darles tiempo para que lleven su producto al mercado. La guerra no ha de durar para siempre".

Giannini salió del salón. Walt y Roy regresaron a Los Angeles con la seguridad de que podrían continuar en el negocio²⁶.

La calificación positiva de las películas de Disney por A. P. Giannini responde a un cálculo político que evalúa la coyuntura económica como un factor más junto al aspecto propagandístico del filme. Se acepta que el contenido del mensaje tendrá validez en el sistema capitalista a lo largo del tiempo. La industria cinematográfica estadounidense, capitalista, sobrevive porque moviliza continuamente a la población de ese país y de otros. A esta propaganda de

²⁶ THOMAS, Bob. *Walt Disney, personaje inimitable*. Zaragoza, Iberonet S.A., 1994.

función movilizadora imprescindible para la subsistencia de la industria del cine se le conoce como “producto comercial”. La acumulación del capital en la industria estadounidense, para su reproducción ampliada, exige directores que sean concientes de la necesidad del “producto comercial”, del filme que llena las salas y adoctrina a favor de los intereses de una clase social. Sir Alfred Hitchcock describe esta situación en respuesta a tres interrogantes de Claude Chabrol y François Truffaut (122):

¿Hacer un producto comercial es una necesidad para usted?

Es solamente por conciencia. Es la conciencia lo que me obliga a hacer un producto que sea comercial. Porque, ténganlo en cuenta, una película cuesta mucho dinero, dinero de otras personas, que lo ponen para que te puedas expresar. Y mi conciencia me dice: hay que tocar con sordina para que “ellos” puedan recuperar su dinero, o bien se acabará la industria y morirá de muerte natural. He aquí la razón.

En La soga, Atormentada y Yo Confieso, ¿era usted su propio productor?

Sí.

¿Era porque los temas le interesaban mucho?

Sí, eso podría ser. Miren Inglaterra, “ellos” han hecho numerosos filmes no comerciales y la industria ha desaparecido: “ellos” ya no tienen dinero para hacer películas. Es algo que hay que tener en mente... Después de todo. ¿qué es un cine? Un cine es una pantalla con un gran número de butacas que hay que llenar. Desde luego que si el cine fuera diferente, si pasara en una habitación, como un cuadro que se contempla en una pared, eso cambiaría mucho las cosas, pero hay que reconocer los hechos. Es ahí precisamente donde reside la dificultad de hacer cine. Sería infinitamente más agradable si se pudiera rodar el filme en 16 mm y luego, como pasa en todas las artes, si consideramos que puede ser comercial, pasarlo a 35 mm para explotarlo. De entrada, costaría muy poco y luego, como en el caso de un manuscrito que se edita y se hace público, podría convertirse en algo grande. Pero en el estado actual de la situación, es un poco como si a un pintor le costara un millón de dólares pintar su cuadro y enmarcarlo²⁷.

La conciencia descrita por el director británico puede ser entendida como “conciencia de clase capitalista” (o “conciencia de clase burguesa”) porque asume las relaciones de producción cinematográfica en función de los intereses del capital. El prestigio que se obtiene en tal organización social de la producción, es en principio, el prestigio tal como lo entiende la burguesía: el director genera ventas que satisfacen las expectativas económicas de los inversores, por tanto, es bueno, gana en prestigio. Todos los demás añadidos respecto de su técnica, de su capacidad artística, son adornos que cumplen la

²⁷ DANEY, Serge, et. al. *La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.

función de glorificar su papel en el área financiera y sirven para justificar los recursos que utiliza para inducir al consumo a los otros miembros de la sociedad. Dependiendo de la coyuntura, llenar la sala de proyección puede ser el objetivo político primordial al margen del aspecto financiero inmediato, pues se cumple con la movilización social y, en esas circunstancias, un director también puede obtener prestigio ante el capital.

CAPÍTULO 2

PRESTIGIO PROFESIONAL DE UN DIRECTOR DE CINE EN LA CIUDAD DE LIMA SEGÚN LA OFERTA DE COLECCIONES DE LIBROS DEDICADAS A CINEASTAS.

2.1. Las colecciones dedicadas a cineastas.-

TRES (3) COLECCIONES SOBRE CINEASTAS IDENTIFICADAS EN LAS LIBRERÍAS: "IBERO", "EL VIRREY", "LA FAMILIA", EL AÑO 2004.

1.

CÁTEDRA

Signo e Imagen / Cineastas (51 títulos)

1. **INGMAR BERGMAN**, Juan Miguel Company (3ª edición).
2. **SERGIO LEONE**, Carlos Aguilar (2ª edición).
3. **STANLEY KUBRICK**, Esteve Riambau (3a edición).
4. **LUIS BUÑUEL**, Agustín Sánchez Vidal (3ª edición).
5. **JOHN FORD**, Patxi Urkijo.
6. **ERIC ROHMER**, Carlos F. Heredero y Antonio Santamarina.
7. **FRITZ LANG**, Quim Casas (2a edición).
8. **BILLY WILDER**, Claudiusv Seidl (3a edición).
9. **GEORGE CUKOR**, Augusto Martínez Torres.
10. **S.M. EISENSTEIN**, Jesús González Requena.
11. **JOHN CASSAVETES**, Thierry Jousse.
12. **AKIRA KUROSAWA**, Manuel Vidal Estévez (2ª edición).
13. **DAVID LEAN**, Ramón Moreno Cantero.
14. **ALAIN TANNER**, Christian Dimitriu.
15. **FEDERICO FELLINI**, Pilar Pedraza y Juan L. Gandía (2ª edición).
16. **STEVEN SPIELBERG**, Marcial Cantero.
17. **KENJI MIZOGUCHI**, Antonio Santos.

18. **JOSEPH L. MANKIEWICZ**, N.T. Bihn.
19. **NICHOLAS RAY**, Jean Wagner.
20. **PEDRO ALMODÓVAR**, Antonio Holguín (2ª edición).
21. **JEAN-LUC GODARD**, Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat.
22. **VINCENTE MINNELLI**, Augusto Martínez Torres.
23. **ROBERTO ROSSELLINI**, Ángel Quintana.
24. **PETER GREENAWAY**, Jorge Gorostiza.
25. **SAN PECKINPAH**, Francisco Javier Urkijo.
26. **VICTOR ERICE**, Carmen Arocena.
27. **VICENTE ARANDA**, Enrique Colmena.
28. **TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA**, José Antonio Évora.
29. **FERNANDO BIRRI**, (El alquimista poético – político), Fernando Birri.
30. **MICHAEL CURTIZ**, Pablo Mérida.
31. **CLINT EASTWOOD**, Alberto Pezzota.
32. **LUCHINO VISCONTI**, S. Liandrat-Guigues.
33. **NELSON PEREIRA DOS SANTOS**, Helena Salem.
34. **CARL THEODOR DREYER**, Manuel Vidal Estévez.
35. **LUIS GARCIA BERLANGA**, Francisco Perales.
36. **FRANCIS FORD COPPOLA**, Esteve Riambau.
37. **DAVID WARK GRIFFITH**, José María Marzal.
38. **ARTURO RIPSTEIN (LA ESPIRAL DE LA IDENTIDAD)**, Paulo Antonio Paranagua.
39. **JEAN RENOIR**, Angel Quintana.
40. **MARIO CAMUS**, José Luis Sánchez Noriega.
41. **SATYAJIT RAY**, Alberto Elena.
42. **WOODY ALLEN**, Jorge Fonte.
43. **WIM WENDERS**, Iñigo Marzabal.
44. **PIER PAOLO PASSOLINI**, Silvestra Mariniello.
45. **CLAUDE CHABROL**, Aldo Viganó.
46. **MARTIN SCORSESE**, José Enrique Monterde.
47. **JACQUES TATI**, Carlos Cuéllar.
48. **ELIA KAZAN**, Efrén Cuevas.
49. **ALFRED HITCHCOCK**, José Luis Castro.

50. CHARLES CHAPLIN, Esteve Riambau.

51. BRIAN DE PALMA, Marcial Cantero.

De próxima aparición:

52. Robert Bresson, Santos Zunzunegui.

2.

GLÉNAT

Coleccion Widescreen (5 títulos)

1. **DAVID LYNCH. Claroscuro americano.** Andrés Hispano.
2. **JOEL Y ETHAN COEN. El cine siamés.** Fernando de Felipe.
3. **MARTIN SCORSESE. Vivir el cine.** Enrich Alberich.
4. **TIM BURTON.**
5. **PAUL VERHOEVEN. Carne y sangre.**

3.

JC EDICIONES S.A.

Colección Directores de Cine (43 títulos)

1. **WOODY ALLEN.** Juan Carlos Rentero.
2. **FRANCIS COPPOLA.** César Santos Fontela. (Agotado).
3. **ALFRED HITCHCOCK.** José Ma. Carreño.
4. **BERNARDO BERTOLUCCI.** J Enrique Monterde y Esteve Riambau.
5. **JEAN-LUC GODARD.** José Ma. Carreño, Miguel Marías. (Agotado).
6. **WIM WENDERS.** Antonio Weinrichter.
7. **CARLOS SAURA.** Manuel Hidalgo. (Agotado).
8. **SAM PECKINPAH.** Carlos F. Heredero. (Agotado).
- 9-10. **HOWARD HAWKS.** Robin Wood.
11. **RAOUL WALSH.** Joaquín Casas. (Agotado).
12. **STEVEN SPIELBERG.** David Kaufman. (Agotado).
13. **RAINER WERNER FASSBINDER.** Augusto Martínez Torres.

- 14. JOHN HUSTON.** Carlos F. Heredero.
- 15-16. JOHN FORD.** Joseph McBride y Michael Wilmington.
- 17-18. LUIS BUÑUEL.** Agustín Sánchez Vidal.
- 19. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN.** Miguel Juan y José Luis López.
- 20. WALTER HILL.** Marcial Cantero.
- 21-22. JOSEPH L. MANKIEWICZ.** Carlos F. Heredero. (Agotado).
- 23. STANLEY KUBRICK.** Juan Carlos Polo. (Agotado).
- 24-25. NICHOLAS RAY.** Carlos Benpar.
- 26. BUSTER KEATON.** Eduardo José.
- 27. BRIAN DE PALMA.** Enrique Colmena.
- 28. MAX OPHULS.** Carlos Aguilar, Juan Cobos, José Ma. Guajardo, Miguel Marías y Juan Carlos Rentero.
- 29. BILLY WILDER.** Juan Carlos Rentero.
- 30. FRANCOIS TRUFFAUT.** Carlos Balagué.
- 31. ERNEST LUBITSCH.** Carlos García Brusco. (Agotado).
- 32. FRANK CAPRA.** Donald C. Willis.
- 33. VICENTE ARANDA.** Pascual Vera.
- 34. PEDRO ALMODÓVAR.** Boquerini. (Agotado)
- 35-36. FRITZ LANG.** Paul M. Jensen.
- 37-38. CHARLES CHAPLIN.** Manuel Villegas López.
- 39. DAVID LYNCH.** Miguel Juan Payán. (Agotado).
- 40. ERIC ROHMER.** Carlos García Brusco.
- 41. FRANCIS FORD COPPOLA.** Miguel Juan Payán.
- 42. RIDLEY SCOTT.** Juan Miguel Perea.
- 43. OTTO PREMINGER.** Gerald Pratley.
- 44. MARTIN SCORSESE.** Carlos Balagué.
- 45. CLINT EASTWOOD.** Antonio Trashorras.
- 46. ANDREI TARKOWSKI.** Carlos Señor.
- 47. OLIVER STONE.** Miguel Juan Payán.
- 48. QUENTIN TARANTINO.** Francisco Delgado. Miguel Juan Payán y Jacinto Uceda.
- 49. KEN LOACH.** Carlos García Brusco.
- 50. KING VIDOR.** Carlos Señor.

2.2. Frecuencia de aparición de los directores en las colecciones dedicadas a cineastas.-

DIRECTORES QUE FIGURAN EN TRES COLECCIONES: 1 director

1. **MARTIN SCORSESE** (Cátedra 46 / Glénat 3 / JC Ediciones 44)

DIRECTORES QUE FIGURAN EN DOS COLECCIONES: 21 directores

1. **DAVID LYNCH** (Glénat 1 / JC Ediciones 39)
2. **STANLEY KUBRICK** (Cátedra 3 / JC Ediciones 23)
3. **LUIS BUÑUEL** (Cátedra 4 / JC Ediciones 17-18)
4. **JOHN FORD** (Cátedra 5 / JC Ediciones 15-16)
5. **ERIC ROHMER** (Cátedra 6, JC Ediciones 40)
6. **FRITZ LANG** (Cátedra 7, JC Ediciones 35-36)
7. **BILLY WILDER** (Cátedra 8, JC Ediciones 29)
8. **STEVEN SPIELBERG** (Cátedra 16 / JC Ediciones 12)
9. **JOSEPH L. MANKIEWICZ** (Cátedra 18, JC Ediciones 21-22)
10. **NICHOLAS RAY** (Cátedra 19, JC Ediciones 24-25)
11. **PEDRO ALMODÓVAR** (Cátedra 20, JC Ediciones 34)
12. **JEAN-LUC GODARD** (Cátedra 21, JC Ediciones 5)
13. **SAM PECKINPAH** (Cátedra 25 / JC Ediciones 8)
14. **VICENTE ARANDA** (Cátedra 27 / JC Ediciones 33)
15. **CLINT EASTWOOD** (Cátedra 31 / JC Ediciones 45)
16. **FRANCIS FORD COPPOLA** (Cátedra 36 / JC Ediciones 2, 41)
17. **WIM WENDERS** (Cátedra 43 / JC Ediciones 6)
18. **WOODY ALLEN** (Cátedra 42 / JC Ediciones 1)
19. **ALFRED HITCHCOCK**, (Cátedra 49 / JC Ediciones 3)
20. **CHARLES CHAPLIN** (Cátedra 50 / JC Ediciones 37-38)

21. **BRIAN DE PALMA** (Cátedra 51 / JC Ediciones 27)

DIRECTORES QUE FIGURAN EN UNA COLECCIÓN: 55 directores

1. **INGMAR BERGMAN** (Cátedra 1)
2. **SERGIO LEONE** (Cátedra 2)
3. **GEORGE CUKOR** (Cátedra 9)
4. **S.M. EISENSTEIN** (Cátedra 10)
5. **JOHN CASSAVETES** (Cátedra 11)
6. **AKIRA KUROSAWA** (Cátedra 12)
7. **DAVID LEAN** (Cátedra 13)
8. **ALAIN TANNER** (Cátedra 14)
9. **FEDERICO FELLINI** (Cátedra 15)
10. **KENJI MIZOGUCHI** (Cátedra 17)
11. **VINCENTE MINNELLI** (Cátedra 22)
12. **ROBERTO ROSSELLINI** (Cátedra 23)
13. **PETER GREENAWAY** (Cátedra 24)
14. **VÍCTOR ERICE** (Cátedra 26)
15. **TOMÁS GUTIERREZ ALEA** (Cátedra 27)
16. **FERNANDO BIRRI** (Cátedra 29)
17. **MICHAEL CURTIZ** (Cátedra 30)
18. **LUCHINO VISCONTI** (Cátedra 32)
19. **NELSON PEREIRA DOS SANTOS** (Cátedra 33)
20. **CARL THEODOR DREYER** (Cátedra 34)
21. **LUIS GARCÍA BERLANGA** (Cátedra 35)
22. **DAVID WARK GRIFFITH** (Cátedra 36)
23. **ARTURO RIPSTEIN** (Cátedra 38)
24. **JEAN RENOIR** (Cátedra 39)
25. **MARIO CAMUS** (Cátedra 40)
26. **SATYAJIT RAY** (Cátedra 41)
27. **PIER PAOLO PASSOLINI** (Cátedra 44)
28. **CLAUDE CHABROL** (Cátedra 45)

29. **JACQUES TATI** (Cátedra 47)
30. **ELIA KAZAN** (Cátedra 48)
31. **JOEL Y ETHAN COEN** (Glénat 2)
32. **TIM BURTON** (Glénat 4)
33. **PAUL VERHOEVEN** (Glénat 5)
34. **BERNARDO BERTOLUCCI** (JC Ediciones 4)
35. **CARLOS SAURA** (JC Ediciones 7)
36. **HOWARD HAWKS** (JC Ediciones 9-10)
37. **RAOUL WALSH** (JC Ediciones 11)
38. **RAINER WERNER FASSBINDER** (JC Ediciones 13)
39. **JOHN HUSTON** (JC Ediciones 14)
40. **LUIS BUÑUEL** (JC Ediciones 17-18)
41. **MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN** (JC Ediciones 19)
42. **WALTER HILL** (JC Ediciones 20)
43. **BUSTER KEATON** (JC Ediciones 26)
44. **MAX OPHULS** (JC Ediciones 28)
45. **FRANCOIS TRUFFAUT** (JC Ediciones 30)
46. **ERNEST LUBITSCH** (JC Ediciones 31)
47. **FRANK CAPRA** (JC Ediciones 32)
48. **RIDLEY SCOTT** (JC Ediciones 42)
49. **OTTO PREMINGER** (JC Ediciones 43)
50. **ANDREI TARKOWSKI** (JC Ediciones 46)
51. **OLIVER STONE** (JC Ediciones 47)
52. **QUENTIN TARANTINO** (JC Ediciones 48)
53. **KEN LOACH** (JC Ediciones 49)
54. **KING VIDOR** (JC Ediciones 50)

De próxima aparición:

55. **Robert Bresson** (Cátedra 52)

2.3. Mayor frecuencia de aparición de los directores en las títulos publicados.-

Número de títulos publicados en las tres colecciones:

51 Cátedra + 5 Glénat + 43 JC Ediciones = 99 títulos

Número de directores distintos que aparecen en los 106 títulos:

1 (3 colecciones) + 21 (2 colecciones) + 54 (1 colección) = 76 directores distintos

Directores a los que se dedica tres textos:

1. MARTIN SCORSESE (Cátedra 46 / Glénat 3 / JC Ediciones 44)

2. FRANCIS FORD COPPOLA (Cátedra 36 / JC Ediciones 2, 41)

2.4. Las colecciones dedicadas a cineastas y los cineastas peruanos.-**Número de colecciones dedicadas a cineastas peruanos:**

Cero (0)

Número de cineastas peruanos que aparecen en las colecciones estudiadas:

Cero (0)

2.5. Otros textos dedicados al director más prestigioso.-

Acerca de Martin Scorsese (a,b,c,d). Año 2004.

a) Como monografías sobre Martín Scorsese y su obra (3 textos) (1.2.3.)

1.

Alberich, Enrich

Martín Scorsese. Vivir el cine.

Barcelona, Glénat, Primera edición: Diciembre de 1999. 461 páginas.

Precio: 98 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". Sábado 3/4/2004. Factura 001- No. 0018677. Pago al contado: 10% de descuento.

2.

Balagué, Carles

Martín Scorsese

Madrid, Ediciones JC, 1993. 190 páginas.

Precio: 32 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". 25/3/2004. Factura 001- No.0018551. Pago al contado: 10% de descuento.

3.

Monterde, José Enrique

Martín Scorsese

Madrid, Ediciones Cátedra, 2000. 580 páginas.

Precio: 43 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". 12/3/2004. Factura 001- No. 0018371. Pago al contado: 10% de descuento.

a) Precio monografías: 98+32+43=173 Nuevos Soles

b) Como recopilación de entrevistas únicamente concedidas por Martin Scorsese (2 textos) (4.5.)

4.

Thompson, David & Ian Christie editores

Martin Scorsese por Martin Scorsese

Barcelona, Alba Editores Sociedad Limitada, Primera edición: Junio de 1999.

375 páginas.

Precio: 88 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". 25/3/2004. . Factura 001- No.0018551. Pago al contado: 10% de descuento.

El precio aumentó para el mes de Octubre, hasta 95 Nuevos Soles.

5.

VV.AA.

Conversaciones con Scorsese

Madrid, Plot Ediciones S.A., Primera edición: Junio de 1987. 124 páginas.

Precio: 59 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". Sábado 3/4/2004. Factura 001- No. 0018677. Pago al contado: 10% de descuento.

b) Precio recopilaciones de entrevistas exclusivas: 88+59=147 Nuevos Soles

c) Como recopilación de entrevistas concedidas por Martín Scorsese sólo y con otros, por Thelma Schoomaker y artículos de Martín Scorsese (1 texto) (6.)

6.

Scorsese, Martin

Mis placeres de cinéfilo : textos, entrevistas, filmografía.

Barcelona, Editorial Paidós, 2000. 170 páginas.

Precio: 67 Nuevos Soles

Comprado en "La Familia". Viernes 23/4/2004. Factura 017- No. 0001234. Pago al contado. Sin descuento. Oferta de descuento para la próxima compra.

c) Precio entrevistas de Scorsese y otros y artículos de Scorsese = 67 Nuevos Soles

d) Como participante adicional en recopilaciones de entrevistas a directores de cine (2 textos) (7.8.)

7.

Saada, Nicolás. Compilador.

El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel y Ethan Coen, Tim Burton.

Madrid, Ediciones JC, 1997. 301 páginas.

Precio: 76 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". Miércoles 17/11/2004. Boleta de venta. Maquina Registro No.: 150230600403. Ticket No.:003-0003859. Cajero: Paco Sanseviero. Hora: 17:46. Pago contado: 8% de descuento.

Se llamo por teléfono el día anterior, Martes 16/11/2004 a "El Virrey", alrededor de las 6:00 P.M. y se preguntó por el texto. Contestaron que no lo tenían y ofrecieron un título similar. Al día siguiente se fue a verificar a la librería, se localizó fácilmente el libro y se adquirió.

El mismo Martes 16/11/2004, alrededor de las 6:00 P.M. y antes de llamar a "El Virrey" se llamó a "Ibero". Buscaron el libro manualmente, lo localizaron e indicaron el precio: 82 Nuevos Soles. Seis soles más que en "El Virrey".

8.

Tirard, Laurent

Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos.

Barcelona, Paidós, 2003. 223 páginas.

Precio: 110 Nuevos Soles

Comprado en "El Virrey". Pago al contado.

d) Precio de recopilaciones de entrevistas a diversos directores:

76+110=186

Precio Total: a) 173 + b) 147 + c) 67 + d) 186 = 573 Nuevos Soles

e) Como participante histórico en la formación del cine estadounidense (9.)

9.

Biskind, Peter

Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood.

Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. 671 páginas.

Precio: 154 Nuevos Soles

De venta en "El Virrey". Comprado en "Crisol". 16/12/2004. Boleta de venta. Máquina Registro No. :CR20001-009. Ticket Nro. 002-0000159105. Cajera: USER03. Hora: 07:09:28. Pago al contado: 16% de descuento.

e) Precio de los libros que relatan la participación de Scorsese y otros directores de su generación en el desarrollo del cine estadounidense = 154 Nuevos Soles

Precio Total a) 173 + b) 147 + c) 67 + d) 186 + e) 154 = 727 Nuevos Soles

2.6. Número de películas dirigidas por Martin Scorsese y otros directores de las colecciones dedicadas a cineastas.-

Desde 1968 hasta 1999, Martin Scorsese (17/11/1942 -) dirigió alrededor de 20 producciones. Alfred Hitchcock (1899-1980), entre 1925 y 1976 había dirigido 53

producciones. John Ford (1894-1973) dirigió 128 producciones entre 1917 y 1966. George Cukor (1899-1983), dirigió 49 producciones entre 1930 y 1981²⁸. El mayor prestigio profesional de un cineasta, no está vinculado a la dirección de mayor número de producciones según el índice propuesto.

²⁸ Para las afirmaciones respecto a la obra de Alfred Hitchcock, John Ford y George Cukor se ha consultado: RENTERO, Juan Carlos. *Diccionario de directores*. Madrid, Ediciones JC, 1996.

CAPÍTULO 3

MARTIN SCORSESE

3.1. Formación laboral.-

TIENE FORMACIÓN PROFESIONAL EN CINE

3.1.1. Pre-grado: Escuela de Cine de la Universidad de Nueva York (**anexo 1.1.**).

3.1.2. Post-grado: “Maestría en Comunicación Audiovisual” (**anexo 1.2.**).

3.1.3. Fue alumno destacado en el pre-grado.

Su primer cortometraje (*What’s a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*) fue financiado mediante fondos provistos por tres instituciones. Su segundo cortometraje (*It’s Not Just You, Murray!*) fue elegido como “mejor film estudiantil de 1964” y premiado con prácticas de seis meses en la Paramount Pictures. Su tercer cortometraje, luego de concluir sus estudios de maestría, fue premiado en un festival belga (**anexo 1.3.**).

3.1.4. Tuvo experiencia académica en la universidad enseñando cine (**anexo 1.4.**).

3.1.5. Desarrolla artículos y teorías en formato audiovisual y por escrito: “*Cahiers de Cinéma*” # 500, “*A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*” (**anexo 1.5.**).

3.1.6. Participa en cruzadas a favor del cine: preservación de negativos (**anexo 1.6.**).

3.1.7. Estimula a otros directores, noveles, mediante su trabajo como productor (**anexo 1.7.**).

3.1.8. Experimenta en la sala de montaje durante la edición de sus películas (**anexo 1.8.**).

3.1.9. Manía por las películas (cinefilia) (**anexo 1.9.**).

3.2. Actitud laboral.-

ES UN APASIONADO DE SU TRABAJO

3.2.1. Dibuja los story-boards a veces él mismo (“*Taxi Driver*”) y otras con artistas (“*Cabo de Miedo*”) (**anexo 1.10.**).

3.2.2. Detallado y sofisticado conocimiento de la música popular de su época y de la música en general (**anexo 1.11.**).

3.2.3. Constancia en la edición hasta alcanzar el objetivo deseado (8 meses para “*La edad de la inocencia*”) (y persistencia aunque le disguste el “*ADR*” o “*looping*” [cuando un actor dobla su propia voz y diálogo en la película porque la grabación original no es clara] durante la post-producción] (**anexo 1.12.**).

3.2.4. Conocimientos de montaje (él mismo fue montajista) (**anexo 1.13.**).

3.2.5. Respeto por el cine desde el ambiente familiar: Sus padres lo llevaban al cine. (Su padre era cinéfilo apasionado). Él y sus padres aparecen en sus películas. (**anexo 1.14.**).

3.2.6. Escritura y reescritura de guión pese a inconvenientes (escribe en carro con amigo) (**anexo 1.15.**).

3.2.7. Capacidad de negociación con los estudios para llevar adelante sus proyectos (propios, personales) y los de los estudios (**anexo 1.16.**).

3.2.8. Capacidad de entendimiento con los actores. Por ejemplo: Robert De Niro, Joe Pesci, Sharon Stone) (**anexo 1.17.**).

3.2.9. Le apasionan los títulos de crédito de sus películas (**anexo 1.18.**).

3.2.10. Preocupación por la psicología de sus personajes (**anexo 1.19.**).

3.2.11. Sus películas son vehículos de expresión de sí mismo. Se identifica con su temática (**anexo 1.20.**).

3.2.12. Confía en sus intuiciones (ideas simultáneas con Robert De Niro) (patear desde la mesa en “*Mean Street*”) (supersticiones) (**anexo 1.21.**).

3.2.13. Adaptabilidad a circunstancias de producción adversas (“Taxi Driver”) **(anexo 1.22.)**.

3.3. Métodos de promoción de su trabajo.-

PROMOCIONA SU TRABAJO MEDIANTE:

3.3.1. Participación y aceptación destacada premiada en festivales.- (Por ejemplo: “*Taxi Driver*”- Cannes, “*Toro Salvaje*”, “*La Edad de la Inocencia*”) **(anexo 1.23.)**.

3.3.2. Participación de sus películas en la ceremonia del Óscar **(anexo 1.24.)**.

3.3.3. Entrevistas televisivas alrededor del mundo (Por ejemplo: “*El Rey de la Comedia*” y “talk show” (entrevista televisiva) con Brian De Palma) **(anexo 1.25.)**.

3.3.4. Buena relación con otros cineastas. (Por ejemplo, de su generación: Brian De Palma, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, George Lucas) (Brian De Palma lo presentó en fiestas “a todo el mundo” (y también lo puso en aprietos)) **(anexo 1.26.)**.

3.3.5. Exposición de su vida privada y de sus ideas sobre las películas mediante entrevistas y escritos (drogadicto, entrevista con Paul Schrader, etc.). (Habla de la familia, su hija, hizo documental sobre sus padres “*Italianamerican*”) **(anexo 1.27.)**.

3.3.6. Preocupación por la mercadotecnia de sus películas (error en “*New York, New York*”, necesidad de estrellas (entrevista en “*Premiere*”, con Spike Lee)) **(anexo 1.28.)**.

3.3.7. Tiene un punto de vista coherente, una filosofía de la vida: “la violencia como medio de expresión más extendido en el mundo”; “si algo va a pasar será malo” (dicho de su madre) **(anexo 1.29.)**.

3.4. Objeto de investigación monográfica.-

SE ESCRIBEN MONOGRAFÍAS SOBRE ÉL

3.4.1. Listado de monografías enteramente dedicadas a su obra y listado de recopilaciones de entrevistas **(anexo 1.30.)**.

3.4.2. Se escriben críticas de cine y artículos elogiosos de sus películas en revistas especializadas y periódicos **(anexo 1.31.)**.

CONCLUSIONES

La oferta de colecciones de cine dedicadas a cineastas en la ciudad de Lima, durante el año 2004, está dedicada a directores de cine que no son peruanos.

El director estadounidense Martin Scorsese presenta el mayor prestigio concedido según la oferta de colecciones de libros dedicadas a cineastas. El análisis de los textos explica cómo el ha logrado un posición de prestigio en su campo laboral.

El prestigio de un director de cine sí se refleja en la cantidad y calidad de estudios publicados sobre su obra.

El director cinematográfico estadounidense Martin Scorsese ha alcanzado prestigio profesional mediante una combinación de:

- a) conocimientos especializados detallados adquiridos a través de un período de aprendizaje informal y formal que otorgan calidad reconocible a su obra cinematográfica;
- b) intensa motivación personal reforzada en el ámbito familiar desde la niñez y disposición ilimitada a su trabajo;
- c) labor de difusión de sus creaciones e intereses ante el gran público (mediante la televisión con entrevistas concedidas y documentales creados por él), el público especializado (que asiste a festivales) y la prensa especializada;
- d) producción propia de materiales escritos; y
- e) apoyo indirecto de los editores que publican estudios de académicos y eruditos en su obra y de las revistas especializadas que solicitan su participación.

Se reconoce que, al ser varios los factores que contribuyen al prestigio personal de un director de cine concreto, surjan distinciones entre el prestigio de distintos cineastas. El prestigio profesional surge de un trabajo encaminado hacia este objetivo.

El trabajo dirigido a la obtención de prestigio de un director de cine, exige habilidades de comunicación particulares, que satisfagan las distintas necesidades del público como conjunto.

En la aproximación al gran público como conjunto de distintos públicos, hay que llegar por los distintos canales de comunicación acordes a sus necesidades: televisión, periódico, revista, libro.

Por tanto, la comunicación dirigida a la obtención de prestigio profesional de un director de cine requiere organización y planificación de su desarrollo, es producto de una actividad consciente, de necesidad en un mercado de abierta competencia profesional.

La producción de materiales escritos por el director de cine y las monografías especializadas y las recopilaciones de entrevistas publicadas por terceros, otorgan prestigio al director en el ámbito académico, que trabaja mayormente con material escrito. Los libros (como medio de transmisión de conocimientos especializados) y los académicos (como poseedores de conocimientos especializados) tienen de por sí una carga de prestigio que beneficia al director hábil que sabe cómo aprovecharse de ello.

El caso de Martin Scorsese es un ejemplo de estrategia en este campo, el campo intelectual o académico. Su selección temática, dirigida a retratar la perversión anímica, es de por sí atractiva para quienes se dedican al estudio social y piensan que tienen que observar tanto aspectos positivos como negativos en la existencia.

En el caso de Martin Scorsese, sus películas obtienen su mayor prestigio en círculos muy restringidos, normalmente de individuos sumamente especializados en el campo cinematográfico. Así, sus películas pueden participar en la ceremonia del Óscar, pero no obtienen el trofeo para él, porque la perversión anímica es un asunto minoritario en la sociedad. Ejemplo de esto es el caso de Alfred Hitchcock, también experto en perversión anímica, que fue seleccionado para participar en el concurso del Óscar en más de una ocasión, y perdió cada vez.

Observamos pues, otro elemento del prestigio profesional del director de cine: su posicionamiento emotivo. El posicionamiento emotivo lleva a su reconocimiento por el público. Al posicionarse en un ámbito de poca demanda, la “perversión anímica”, Martin Scorsese no puede esperar reconocimiento por sectores más amplios de espectadores.

Es necesario, pues, que en su búsqueda de prestigio profesional, el director de cine utilice su inteligencia emocional y reconozca el posicionamiento emotivo en el cual le es posible ubicarse. Así, puede desarrollar su labor con plena conciencia emocional, tal cual hace Martin Scorsese cuando diseña su galería personajes autodestructivos y retorcidos, enfermos emocionalmente, desgarrados interiormente, siniestros.

En base a estas conclusiones elaboramos seis sugerencias:

1. Las publicaciones de libros deberían acompañar a los estrenos cinematográficos de las películas de directores de cine peruanos y hasta deberían formar parte del presupuesto de producción de la película, ya que son un índice de prestigio.
2. Los directores de cine peruanos que desean alcanzar prestigio deben estar dispuestos a realizar los esfuerzos y enfrentar las incomodidades que esto demanda.

3. Hay que estudiar más casos de directores de cine prestigiosos para asimilar sus técnicas de obtención de prestigio.
4. El director que desea alcanzar prestigio también debe realizar un trabajo sobre sí. Debe comprender sus emociones y definir su posicionamiento emocional. Esto le facilitará la formación de un público emocional que sustente su trayectoria profesional.
5. Se sugiere estudiar a los públicos cinematográficos desde la perspectivas de los “segmentos emocionales” antes que de los “segmento socioeconómicos” para describir ampliamente el “posicionamiento emocional” y facilitar la labor del director de cine que busca prestigio.
6. Se sugiere adaptar la estrategia de publicación de materiales escritos diseñados para obtener prestigio para el director de cine a las necesidades y consumo de la población peruana. La publicación de libros, podría estar vinculada a su distribución por partes en periódicos y estar financiada mediante avisos publicitarios para que también sirva como un vehículo más de publicidad general.

BIBLIOGRAFÍA

“Academia por fin premió a Scorsese”, en *OJO*, 26 de febrero de 2007, p. 17.

ALBERICH, Enric. *Martin Scorsese. Vivir el cine*. Barcelona, Glénat, 1998.

ARBÁTOV, Gueorgui. *La lucha ideológica en las relaciones internacionales contemporáneas*. Moscú, Editorial Progreso, 1973.

BALAGUÉ, Carles. *Martin Scorsese*. Madrid, Ediciones JC, 1993.

BEDOYA, Ricardo, et. al. “Las preferidas de los 90”, en *La Gran Ilusión* (No. 12), 2000, pp. 26-29.

BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004.

BISKIND, Peter. “The Sweet Hell of Success” en *Premiere The Movie Magazine*, octubre de 1997, pp. 84-100.

BLAIR, Iain. “Martin Scorsese Brings Out The Dead”, en *Film & Video*, octubre de 1999, pp. 42-48.

BLUMENFELD, Samuel y Laurent, VACHAUD. *Brian De Palma por Brian De Palma*. Barcelona, Alba Editorial s.l.u., 2003.

BUSTAMANTE, Emilio, et. al. “Los mejores estrenos de 1992”, en *El Refugio* (No. 4), enero de 1993, pp. 128-129.

CABREJO, José Carlos, et. al. “2006: Las 10 mejores”, en *Tren de Sombras* (No. 7), 2007, p. 29.

CACHAY, Raúl, et. al. “Para todos los gustos”, en *El Comercio*, 24 de diciembre de 2006, sección C, p. 2.

CARLÍN GEREDA, Ernesto. “El Oscar habla español”, en *El Peruano*, 26 de febrero de 2007, p. 24.

CASTRO COBOS, Mario, et. al. "Lo Mejor del 2006", en *Godard! Revista de cine* (No. 11), 2007, pp. 30-33.

CASTRO DE PAZ, José Luis. *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood: Alfred Hitchcock y la televisión*. Barcelona, Paidós, 1999.

CIMENT, Michael, et al. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid, Plot Ediciones S.A., 1987.

"Clint Eastwood se consagró con su chica del millón de dólares", en *El Comercio*, 28 de febrero de 2005, sección A, p. 2.

CORDERO, Claudio, et. al. "Martin Scorsese, la búsqueda de la perfección" en *Godard! Revista de Cine* (No.5), mayo de 2003, pp. 12-18.

COTLER, Andrés. "El infierno es el Otro", en *Somos* (No. 851), 29 de marzo de 2003, p. 70.

DANEY, Serge, et. al. *La política de los autores. Entrevistas*. Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.

DE CÁRDENAS, Federico. "2006 vuelta al año", en *Domingo, la revista de La República*, 31 de diciembre de 2006, pp. 22-23.

DISNEY MILLER, Diana. *Walt Disney*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1961.

DUNCAN, Paul. *Alfred Hitchcock. El arquitecto de la angustia 1899-1980*. Italia, Taschen, 2003.

"El aviador" de Scorsese perdió por K.O.", en *El Comercio*, 28 de febrero de 2005, sección A, p. 1.

"El cine de los 90... y después", en *La Gran Ilusión* (No. 12), 2000, pp. 24-25.

"El cine tuvo su fiesta", en *El Comercio*, 24 de marzo de 2003, sección A, p. 14.

“El Óscar ¡por fin! honró al maestro”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2007, sección A, p. 1.

“El Oscar se rindió ante Scorsese”, en *La Primera*, 26 de febrero de 2007, p. 15.

“El triunfo de Martin Scorsese”, en *La Razón*, 26 de febrero de 2007, p. 17.

“Finalmente”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2007, sección C, p. 1.

GOTTLIEB, Sydney, (comp.) *Hitchcock por Hitchcock*. Madrid, Plot Ediciones S.A., 2000.

“Helen Mirren y Forest Whitaker ganaron el Oscar”, en *Ojo*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

HENRY, Michael, et. al. *Conversaciones con Martin Scorsese*. Madrid, Plot Ediciones S.A., 1987.

KENNY, Glenn. “Leap of Faith”, en *Premiere The Movie Magazine*, diciembre de 1997, pp. 85-90.

KENNY, Glenn. “Dialogue: Martin Scorsese & Spike Lee”, en *Premiere The Movie Magazine*, octubre de 1999, pp. 74-77.

KONOW, David. “A Real Good Fella: Interview with Nicholas Pileggi”, en *Creative Screenwriting*, Marzo / Abril de 2001, pp. 38-43.

“La noche de Martin Scorsese”, en *El Men*, 26 de febrero de 2007, p. 12.

“La noche de Scorsese”, en *Correo*, 26 de febrero de 2007, p. 17.

“La gran noche de Scorsese”, en *Expreso*, 26 de febrero de 2007, p. 18.

“La noche de Scorsese”, en *La Razón*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

LEÓN FRÍAS, Isaac, et. al. "Los mejores estrenos de 1981", en *Hablemos de Cine* (No. 75), Mayo de 1982, p. 2.

"Los infiltrados" ganó cuatro Oscar", en *Expreso*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

"Los infiltrados, la gran ganadora del Oscar", en *Correo*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

"¡Luces, cámaras, acción!", en *El Comercio*, 15 de marzo de 2003, sección C, p. 10.

LLANOS, Rogelio. "El Cine Según Scorsese", en *El Refugio* (No. 4), enero de 1993, pp. 105-115.

"Martin Scorsese fue reivindicado en el Oscar", en *La Primera*, 26 de febrero de 2006, p. 1.

"Martin Scorsese gana merecido Oscar por Los Infiltrados", en *El Sol de Oro*, 26 de febrero de 2007, p. 14.

MCGRATH, Declan. *Editing and post-producción. Screencraft*. Singapur, RotoVision S.A., 2001.

MILLEA, Holly. "My Father, Myself", en *Premiere The Movie Magazine*, marzo de 1994, pp. 34-35.

MONTERDE, José Enrique. *Martin Scorsese*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2000.

MORANTE, Elisa. "Scorsese, un apasionado del cine", en *El Cinéfilo* (No. 19/20), abril de 1996, pp. 31-32.

ORRILLO, Winston, (comp.) *La pedagogía reaccionaria de Walt Disney*. Lima, Editorial Causachun, 1981.

PIMENTEL, Sebastián. "Arriba, Siempre Arriba", en *Somos* (No. 950), 19 de febrero de 2005, p. 72.

PIMENTEL, Sebastián. "Un Oscar para Scorsese", en *Somos* (No. 846), 22 de febrero de 2003, p. 86.

PIZZELLO, Stephen. "Ace in the Hole", en *American Cinematographer*, noviembre de 1995, pp. 34-46.

"Por fin se le hizo a Scorsese", en *Peru.21*, 26 de febrero de 2007, pp. 26-27.

RENTERO, Juan Carlos. *Diccionario de directores*. Madrid, Ediciones JC, 1996.

ROBB, David L. . *Operación Hollywood. La censura del Pentágono*. Madrid, Editorial Océano S. L. , 2006.

ROSTON, Tom. "Street Fighting Men", en *Premiere The Movie Magazine*, enero de 2003, pp. 66-71.

RUDOLPH, Eric. "Urban Gothic", en *American Cinematographer*, noviembre de 1999, pp. 30-41.

SAADA, Nicolas, (comp..) *El cine americano actual. Conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian DePalma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Capenter, Joe Dante, Joel y Ethan Coen, Tim Burton*. Madrid, JC Ediciones, 1997.

SARRIS, Andrew. *El cine norteamericano. Directores y direcciones 1929 -1968*. México D.F., Editorial Diana S.A., 1970.

SCORSESE, Martin, et. al. *Mis placeres de cinéfilo: textos, entrevistas, filmografía*. Barcelona, Editorial Paidós, 2000.

SCORSESE, Martin. "The Filmmaker Series: Scorsese", en *Premiere The Movie Magazine*, diciembre de 1995, pp. 110-117.

"Scorsese por fin la vio", en *El Popular*, 26 de febrero de 2007, p. 4.

"Scorsese se llevó 4 Óscar", en *La República*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

“Scorsese se llevó 4 Oscar”, en *La República*, 26 de febrero de 2007, p. 25.

“Scorsese se llevó el Oscar”, en *Perú.21*, 26 de febrero de 2007, p. 1.

SERVAT, Alberto, et. al. “Algunos brillos cinematográficos”, en *El Comercio*, 31 de diciembre de 2005, sección C, p. 6.

SERVAT, Alberto. “Géneros. El Filme de gansters. El cine según Martin Scorsese”, en *El Comercio*, 19 de febrero de 2003, sección C, p. 8.

SERVAT, Alberto. “Howard Hughes. Obsesión”, en *El Comercio*, 5 de febrero de 2005, sección C, p. 1.

SERVAT, Alberto. “Un triunfo inesperado”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2007, sección C, p. 2.

SQUIRE, Jason E., (comp.) *El juego de Hollywood. The movie business book*. Madrid, T&B Editores, 2006.

THOMAS, Bob. *Walt Disney, personaje inimitable*. Zaragoza, Iberonet S.A., 1994.

THOMPSON, David y Ian, CHRISTIE (comp.). *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona, Alba Editores Sociedad Limitada, 1999.

“They Wuz Robbed!”, en *Premiere*, abril 2001, pp. 66-71.

TIRARD, Laurent. *Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003.

“Todos los ganadores”, en *Expreso*, 26 de febrero de 2007, pp. 19.

TORRES, Carlos, et. al. “10 películas preferidas”, en *La Gran Ilusión* (No. 12), 2000, pp. 29-40.

TRUFFAUT, François y Helen, SCOTT. *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial S.A., 2002.

“Un desagravio para el maestro”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2007, sección C, p. 1.

“Y el ganador del Óscar es...”, en *El Comercio*, 26 de febrero de 2007, sección C, pp. 6-7.

“Y los ganadores son...”, en *Peru.21*, 26 de febrero de 2007, pp. 27.

ANEXOS

ANEXO 1

ANEXO 1.1.-

TEXTO 1.1.1.

“A los catorce años fui al Cathedral College, un seminario para jóvenes en el Upper West Side. Pero me expulsaron al cabo de un año porque no podía concentrarme en el trabajo: había conocido a una jovencita de la que me enamoré y estaba terriblemente distraído. El celibato significaba apartarte de la gente, y obligaba a vivir de una forma antinatural. Los viejos italianos del vecindario no se lo tomaban muy en serio; de hecho, constantemente lo descalificaban. Decían: “Es un cura, es un hombre, de modo que necesita una mujer; no tiene nada de especial”.

El *rock'n roll* era otra de nuestras grandes distracciones: Little Richard, Elvis Presley y toda aquella gente. Yo oía la radio constantemente y compraba todos los discos (algunos de ellos los he usado en mis películas porque no pude encontrar copias nuevas). Este período estaba dominado por las luchas de pandillas y las chupas de cuero. Yo tenía una cazadora de cuero, pero se burlaban de mí, porque las pandillas de mi zona llevaban trajes de alpaca. Lo único que no se podía llevar era el color rojo. Recuerdo que quería comprarme una chaqueta roja y mi padre me dijo: “Sólo los chulos se visten de rojo. Tú no lo vas a hacer y se acabó”. Vestirse de rojo era, además, una forma segura de atraer la atención de la policía.

A estas alturas era ya un auténtico forofó del cine. Recuerdo que incluso llegué a ahorrar diez dólares para comprar *The Film Till Now* de Paul Rotha. Para acabar mi educación fui al Cardinal Hays, un instituto superior del Bronx y pensé en ir a la Universidad de los Jesuitas en Fordham, donde estaban mis

amigos. Pero no lo conseguí por culpa de mis notas: me quedé en el grupo de calificaciones más bajas de mi promoción.

Antes de poder poner sus manos sobre un equipo profesional, Scorsese empezó a hacer películas de aficionado con un grupo de amigos. Una de ellas fue Vesuvius VI, una película épica ambientada en la Roma antigua e “inspirada” por la entonces popular serie de televisión 77 Sunset Strip. En la banda sonora aparece la canción “Does Your Chewing Gum Lose Its Flavour on the Bedpost Overnight?” (¿Pierde tu chicle todo su sabor cuando lo dejas pegado al cabecero de la cama durante la noche?) y en los títulos de crédito del final puede leerse “Dirigida por Martin Scorsese” escrito en llamas.

Decidí ir a la Universidad de Nueva York porque allí tenían clases de cine, además de las asignaturas más generales. Leí el programa y descubrí que podía elegir Cine como asignatura principal e Inglés como optativa. Había empezado a leer un montón, comenzando por Thomas Hardy, y pensé en volver al seminario más tarde, hasta que conocí al profesor Haig Manoogian, que dio las primeras clases de cine. Era un curso de tres horas a la semana llamado “La historia del cine, la televisión y la radio”. La mayoría de los chicos elegían esa asignatura porque creían que no había que hacer nada más que ver películas y ganar dos créditos por eso. ¡Pero Haig era brutal! Hablaba increíblemente rápido (incluso más rápido que yo) y lo describía todo con gran detalle desde el primer momento. No era el jefe del departamento porque odiaba el trabajo administrativo, pero era el modelo para todos los que querían hacer cine”.

(Páginas 35, 36, 37. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.1.2.

“El segundo cortometraje de Scorsese como estudiante, It’s Not Just You Murray! (¡No eres tú, Murray!), hecho en 1964, utilizaba historias reales de su vecindario, y su relato de dos amigos, dos incompetentes criminales de poca monta llamados Joe y Murray anticipa las relaciones de compañerismo de Who’s

That Knocking at My Door? (...). Pero el diálogo disparatado, el montaje lúdico y la mezcla de sonido ecléctica descubren la aparición de un talento original, al igual que el argumento, fresco y personal. *It's Not Just You, Murray!* ganó el Premio Jesse L. Lasky. Ese mismo año, Scorsese recibió su licenciatura en Comunicación Cinematográfica”.

(Página 40. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.1.3.

“(…). Bajo estas premisas empieza a rodar en el verano de 1963 su primer cortometraje, obteniendo un año más tarde el *Bachelor of Sciences*, paso previo al *Master of Arts*”.

(Página 18. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

ANEXO 1.2.-

TEXTO 1.2.1.

“(…). Scorsese obtuvo su *Bachelor of Sciences* en *Film Communications* en 1964, incorporándose de inmediato a la docencia como encargado de algunos cursos, hasta que en 1966 logró el *Master of Arts*. Ese mismo año abandonó la enseñanza para lanzarse a una actividad profesional lo suficientemente complicada como para retornar a aquella poco tiempo después, en 1969, tras una estancia europea que lo llevó a Amsterdam, París y Londres. Ese retorno a la NYU fue en calidad de profesor ayudante, impartiendo enseñanzas técnicas elementales, un curso de crítica cinematográfica y dirigiendo trabajos prácticos de escritura, realización y montaje de films de tres minutos. No obstante, no se mantuvo demasiado tiempo en el puesto, ya que el incremento de sus perspectivas profesionales le hicieron ausentarse más de la cuenta de unas clases que contaban con Oliver Stone o Jonathan Kaplan entre sus alumnos, por lo que en 1970 abandonó definitivamente la enseñanza”.

(Páginas 21, 22. “Martin Scorsese”. José Enrique Monterde).

ANEXO 1.3.-

TEXTO 1.3.1.

“Cualquiera puede enseñarte en dos minutos cómo se usa una cámara, pero Haig salía al estrado, soltaba una charla de hora y media y después ponía una película. Una vez nos puso *Avaricia (Greed)* de Stroheim y uno de los estudiantes preguntó por qué no tenía música. La respuesta fue contundente: “¿Cree que esto es un espectáculo? ¡Lárguese de aquí!”. Iba echando a gente semestre a semestre. La cuestión era ser todo lo serio posible, serio en el sentido de que podías reír, bromear y discutir sobre las películas, pero si estabas allí tenía que ser por verdadero amor al cine.

En el segundo curso había asignaturas que incluían hacer tu propia película de tres minutos en 16 mm, experimentando con iluminación frontal y contraluz, objetivos, cámara rápida, animación fotograma a fotograma y todo eso. En aquel momento, teníamos un equipo muy escaso, sólo una Arriflex de 16 mm y un Cine-Special. En tercer curso te permitían, si escribías tu propio guión y le gustaba a Haig, dirigir una película de cinco o seis minutos. Había un montón de politiquero, era como un pequeño estudio. Sólo había dinero para seis películas entre treinta y seis estudiantes que éramos, así que la cosa era dura. Pero Haig era una gran ayuda. Poseía una especie de fanatismo religioso y, si tenías una idea, antes de que te dieras cuenta... ¡estabas en la calle en mitad del rodaje!

Aunque Haig produjo mi primer largometraje, nunca estuvimos de acuerdo respecto a la películas. Una vez tuve que escribir un pequeño ensayo sobre una película y elegí *El tercer hombre*. Me puso un notable y me dijo: “Olvídala, no es más que un thriller”. Pero sí estábamos de acuerdo en que las películas debían ser personales. De hecho, cuando algún chaval le venía a decir: “Sé que puedo ser un gran director, sólo necesito un guión”, él les decía que tenían que escribir sus propios guiones si querían dirigir, que nadie lo iba a hacer por ellos”.

(Páginas 37, 38 . “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.3.2.

“Haig Manoogian se convirtió en mi primer productor con *Who’s That Knocking at My Door?*, que tardamos muchísimo en hacer. Empezamos en 1965, cuando intenté que fuera mi película de fin de carrera en la Universidad de Nueva York. En aquel momento no existía un verdadero departamento de proyectos de graduación, solo éramos Mike Wadleigh, yo y algunos otros quienes pusimos en marcha esta película. Mi padre consiguió seis mil dólares de un crédito para estudiantes y creo que fue la primera película que rodó un estudiante en blanco y negro y en 35 mm en la costa Este, aunque en realidad nunca la acabamos del todo. Éramos superambiciosos, hasta que descubrimos que no sabíamos mover la cámara y lograr los ángulos que queríamos. A pesar de todo, describía con acierto nuestra forma de vivir cuando no había nada especial que hacer, sólo estar tirados y dar vueltas por ahí. A cierto nivel, de eso trataba la película; en otro trataba de los problemas sexuales y de la Iglesia. Al final hicimos una versión titulada *Bring on the Beautiful Girls* (Traed a las chicas guapas), que no funcionó: duraba sesenta y cinco minutos y desconcertaba a todo el mundo. Hicimos una proyección para mucha gente y fue un desastre.

En 1966 yo estaba de nuevo en la calle, tratando de ganar algún dinero desesperadamente mientras mi matrimonio se venía abajo. Formé un equipo con un escritor llamado Mardik Martin, cuya fama como escritor le había traído de Bagdad a Nueva York y que, además de asistir a la universidad, trabajaba como camarero. Ninguno de los dos tenía dinero y los dos estábamos en las últimas. Yo había ganado algunos premios por mis películas de prácticas, pero las habían olvidado porque *Bring on the Dancing Girls* la detestó todo el mundo. Y cuanto peor se ponían las cosas, menos pensaba en rendirme. Mardik y yo acabábamos muchas veces escribiendo en su coche en medio de la nieve, tiritando y pensando que estábamos locos, porque el apartamento en que yo vivía era demasiado pequeño y nuestras mujeres estaban furiosas con nosotros. En aquel momento eran muy populares las películas “verdes” y a Mardik se le

ocurrió la idea de hacer una película titulada *This Film Could Save Your Marriage* (Esta película puede salvar su matrimonio), que era lo que todas proclamaban entonces. ¡Pero nosotros pensábamos dar todos los consejos al revés!

(...).

Mientras continuaba trabajando intermitentemente en el largo, Scorsese recibió una ayuda económica de Jacques Ledoux, conservador de la Cinémathèque Royale de Bélgica en Bruselas y destacado mecenas del cine de vanguardia, para hacer un corto de seis minutos. The Big Shave (El gran afeitado) surgió de un período de depresión profunda (¡cuando, al parecer, Scorsese tenía problemas para afeitarse!) y, aunque concebida muy en serio, resultó humorísticamente macabra. Con el sonido de la grabación de 1939 de “I Can’t Get Started” de Bunny Berigan, un hombre joven y guapo se corta al afeitarse y sigue haciéndolo hasta que está completamente cubierto de sangre. El decorado es un baño ultra blanco y en los créditos del final puede leerse “Blancura por Herman Melville”, mientras que otro dice crípticamente “Viet ‘67”. Scorsese concibió The Big Shave como una película contra la guerra de Vietnam y en cierto momento pensaba acabarla con imágenes de archivo de dicha guerra. La película ganó el Prix L’Age d’Or (llamado así por la obra maestra de Buñuel de 1930) en el Festival Ledoux de Cine Experimental que se celebra en la ciudad costera belga de Knokke-le-Zoute en diciembre. Mientras, unos meses antes, había acabado una nueva versión del largo”.

(Páginas 50, 51, 52, 53. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.3.3.

“El segundo cortometraje de Scorsese como estudiante, It’s Not Just You Murray! (¡No eres tú, Murray!), hecho en 1964, utilizaba historias reales de su vecindario, y su relato de dos amigos, dos incompetentes criminales de poca monta llamados Joe y Murray anticipa las relaciones de compañerismo de Who’s That Knocking at My Door? (...). Pero el diálogo disparatado, el montaje lúdico y la mezcla de sonido ecléctica descubren la aparición de un talento

original, al igual que el argumento, fresco y personal. It's Not Just You, Murray! ganó el Premio Jesse L. Lasky. Ese mismo año, Scorsese recibió su licenciatura en Comunicación Cinematográfica”.

(Página 40. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.3.4.

Mientras estudiaba en la Universidad de Nueva York, Scorsese hizo la fotografía de Inesita, una película de nueve minutos de una bailarina de flamenco dirigida por Robert Siegel. Más tarde observaría que este corto preveía las técnicas de montaje utilizadas en New York, New York.

What's a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? (¿Qué hace una chica tan guapa como tú en un sitio como éste?), su primera película de verdad, hecha en 1963, estaba inspirada en la colaboración de Mel Brooks con Ernest Pintoff en el corto de animación The Critic (El crítico). Una narración en off casi permanente acompaña a un montaje acelerado de fotografías fijas, objetos animados y algo de acción real, para contar la historia de Algernon, llamado Harry por sus amigos, obsesionado por una imagen de un bote en un lago. Descrita por Scorsese como un cuento de “pura paranoia”, fue rodada en 16mm con fondos de la Fundación Edward L. Kingley, la Screen Producer's Guild (Asociación de Productores de Cine) y el Festival de Cine de la Brown University”.

(Página 39. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.3.5.

“Scorsese rueda sus dos primeros cortometrajes en el Taller de la Universidad de New York Filmados en dieciséis milímetros son trabajos propiciados por la propia institución con la ayuda de algunas becas. (...).”

(Página 20. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

TEXTO 1.3.6.

“*The Big Shave* es una pequeña broma surrealista de seis minutos financiada gracias a una beca de la Cinemateca Belga, dirigida entonces por Jacques Ledoux; curiosamente, los periodistas ingleses David Thompson y Ian Christie, dedican el libro de Scorsese a su memoria”.

(Página 22. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

TEXTO 1.3.7.

“*It’s Not Just You Murray!*” Obtuvo el premio Jesse L. Lasky Intercollegiate Award, destinado a recompensar los más destacados trabajos universitarios. Ni que decir tiene que la historia de la que el cortometraje pretendía rendir cuenta era, en puridad, demasiado amplia para sus forzosamente reducidas dimensiones, por lo que el film estaba lejos de acercarse a algo parecido a la perfección, pero resultaba evidente que detrás de sus imágenes se escondía una personalidad cierta, inquieta, inventiva y, claro está, muy poco inclinada a lo rutinario.

Quizá sería el anuncio de esta acusada personalidad lo que llamaría la atención de **Jacques Ledoux**, por entonces patrón de la Cinemateca Real de Bélgica y célebre apólogo del cine de vanguardia, quien le prestaría apoyo financiero para que, en 1967, aún durante el dilatado proceso de producción del que iba a ser su primer largo, **Scorsese** pudiera abordar la realización de su tercer cortometraje, *The Big Shave*. (...).

(...)

The Big Shave fue galardonado con el premio L’Age D’Or en el festival experimental de Knokke-le-Zoute, obteniendo una subvención en especies consistente en diez latas de película virgen. Un acicate moral, pues, para un cineasta dispuesto a reemprender la aventura de su primer largometraje, aventura ya iniciada, quizá temerariamente, un tiempo atrás. Vamos a por ella”.

(Página 48. “Martin Scorsese. Vivir el cine”. Enric Alberich).

TEXTO 1.3.8.

“Es en este contexto, intelectualmente inquieto y estéticamente revolucionario, en el que se conciben y desde el que deben entenderse los cortometrajes de **Martin Scorsese**, los dos primeros rodados aún al amparo de la New York University. Después de ejercer como director de fotografía en *Inesita*, cortometraje de nueve minutos sobre una bailaora de flamenco realizado por **Robert Siegel**, en 1963 **Scorsese** dirige su primer corto, *What' a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?*, cuyo título preludia, curiosamente, el de la conocida canción del grupo **Burning** y el de la también popular comedia de **Fernando Colomo**, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?* Pero el tono del relato scorsesiano es diametralmente distinto al de sus probablemente involuntarios epígonos castizos. Rodado en 16 mm., en blanco y negro y con el apoyo financiero de la Edward L. Kingsley Foundation, la Screen Producers Guild y el Brown University Film Festival, el cortometraje reflejaba, en definición de su propio director, una pura paranoia en la que un hombre compra un cuadro en el que aparece otro hombre sobre una barca y termina por encontrarse dentro del cuadro, flotando sobre el agua.”

(Páginas 44, 45. “Martin Scorsese. Vivir el cine”. Enric Alberich).

TEXTO 1.3.9.

“La formación cinematográfica de la NYU implica no sólo una parte de su preparación para la profesión – la otra vendrá dada por el propio ejercicio de algunos oficios cinematográficos: guión, cámara, montaje, etc. – sino también la coincidencia con unas gentes tan ansiosas de hacer / ver cine como él mismo, algunos de los cuales trascenderán su etapa universitaria. Sin embargo, el contacto más importante para su futuro que hizo Scorsese en la NYU fue uno de sus profesores, Haig Manoogian: “Fue el entusiasmo de Manoogian que encendió en él y le encorajinó a creer que ésa era la dirección que debía tomar su carrera” (Dogan, pág. 20). Las tres horas semanales de su *Historia de la Cinematografía, la TV y la radio* fueron decisivas para el enfoque de su pensamiento cinematográfico: “No importa quién puede enseñar cómo se usa una cámara en dos minutos, pero Haig subía al estrado y nos asestaba un curso

magistral de una hora y media antes de proyectarnos un film”. Luego, en segundo curso, la incidencia de Manoogian se concretaba en algunos trabajos prácticos, consumados con el rodaje de un cortometraje de tres minutos con una *Arriflex* de 16 mm, mientras que, en tercero, se trataba de que Manoogian aceptase el guión elaborado para un film de cinco o seis minutos, si bien sólo había presupuesto para rodar seis films entre los trabajos presentados por los 36 estudiantes (uno de ellos fue Scorsese) supervivientes entre los 200 ingresados en primero. Como luego veremos, Manoogian sería también decisivo en relación a los primeros cortometrajes y el primer largo de la carrera de Scorsese, de forma que la admiración por su profesor perdurará más allá de la muerte de éste, en 1979, como testimonia la dedicatoria que abre *Toro salvaje*. Todo esto no quiere decir que las relaciones con Manoogian estuviesen exentas de conflictos, como manifestó la nota (B+) que obtuvo Scorsese por su trabajo en relación a *El tercer hombre* (*The Third Man*, 1950), debido a que para Manoogian sólo se trataba de un *thriller* más, mientras que Scorsese defendía sin paliativos la importancia del film de Carol Reed [Además de sus propios trabajos, Scorsese también colaboró con algunos compañeros, como cuando se encargó de la fotografía de *Inesita – The Art of Flamenco*, un corto de nueve minutos sobre una bailarina de flamenco, realizado por Robert Siegel.]”.

(Páginas 51, 52. “Martin Scorsese”. José Enrique Monterde).

TEXTO 1.3.10.

“ “IT’S NOT JUST YOU, MURRAY!” (1964)

(...).

Rodada dos meses después de *What’s a Nice Girl...* y entendida por muchos como un esbozo de la posterior *Malas calles*, *It’s Not Just You, Murray!* es una especie de recorrido por la actividades delictivas de dos pequeños mafiosos de origen siciliano entre 1922 y 1965, en los ambientes urbanos neoyorquinos de Little Italy y el Village, vinculados a la infancia y juventud de Scorsese, al parecer inspirada en la vicisitudes de un tío del cineasta. Esta nueva producción del *New York Department of Television, Motion Picture and Radio Presentation* significó para el cineasta el importante *Jesse L. Lasky Intercollegiate Award*, pero

también su primer trabajo con uno de sus más persistentes amigos y colaboradores, Mardik Martin, así como el debut ante las cámaras de Catherine, la madre de Scorsese, como madre de Murray al que lleva a la cárcel unos espaguetis.

De hecho la participación del entorno de Scorsese fue mayor que en su primer corto. Su padre, Charles, cubrió una parte del coste y su hermano Frank, además de aparecer en el film, cedió su coche para el rodaje, que se hizo en los apartamentos de su abuela, su tío y el suyo propio. Esos desvelos tuvieron buenos resultados, puesto que además de del citado premio otorgado por el *Producers Guild of America* el mejor film estudiantil de 1964 – que significaba una estancia de seis meses en la Paramount Pictures con un sueldo de 125 dólares semanales, aunque Scorsese no pudo completarlos debiendo volver a Nueva York antes de tiempo -, le valió también otro premio del *New York Film Festival*, lo que le condujo a ser incluido entre los 27 más significativos films del *new american cinema* y una buena recensión por parte del crítico Andrew Sarris, el influyente colaborador de *Film Culture* y *Movie*".

(Páginas 74, 75. "Martin Scorsese". José Enrique Monterde).

TEXTO 1.3.11.

“« THE BIG SHAVE » (1967)

(...).

El prestigio alcanzado con sus primeros cortometrajes permitió que por intercesión de Jacques Ledoux, conservador de la *Cinémathèque Royal* belga, el *Palais des Beaux Arts* de Bruselas y la AGFA mediante el regalo de 10 rollos de negativo en color) financiasen el breve tercer cortometraje de Martin Scorsese, primero filmado en color. Presentado en la cuarta edición del festival de cine experimental dde Knokke-le-Zoute en diciembre de 1967, obtuvo el importante premio *L'Age d'Or*, algo indudablemente merecido aunque sólo fuese por la centralidad de un instrumento tan buñueliano como era la navaja de afeitar usada por el protagonista para ejecutar su narcisista masacre. Posteriormente fue exhibido en el *New York Film Festival* del año 1968, como acompañamiento

del film checo *Hori má paneko* (Al baile, bomberos), de Milos Forman, y en el *New York Spring Film Festival* de 1970.

Como muy adecuadamente señalaba Bernard Cohn en su reseña para *Positif*, *The Big Shave* comenzaba como un aséptico spot publicitario sobre cualquier crema de afeitar y terminaba como un claro precedente de terror *gore*. Lo cierto es que tan escueto y sangriento relato no podía pasar *desapercibido* para quien lo viese, tal como testimonia que el especialista en vanguardismos Amos Vogel lo recogiese en su clásico *The Film as a Subversive Art* (Nueva York, 1974). Sin duda ha sido el cortometraje de Scorsese mejor conocido en Europa, cuando menos tras su presentación en la *Mostra* de Venecia de 1979".
(Páginas 78, 79. "Martin Scorsese". José Enrique Monterde).

ANEXO 1.4.-

TEXTO 1.4.1.

"En 1969 volví a la Universidad de Nueva York como profesor. Haig me consiguió el trabajo porque estaba sin blanca. En aquel momento había una clase de crítica en la que el profesor ponía a los estudiantes una película como *Fresas salvajes* o *Las noches de Cabiria* (*Le notti de Cabiria*) y les daba a leer un libro que la complementaba. Los estudiantes se enfadaron con el profesor y hubo una especie de levantamiento, así que reorganizamos el programa y les dijimos: "Ved todas esas películas de Ford y de Hawks, ¡son maravillosas!".

(Páginas 46, 47. "Martin Scorsese por Martin Scorsese". David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.4.2.

"En 1969 empezó además a enseñar en la Universidad de Nueva York como profesor adjunto, ocupándose de técnicas básicas y crítica de cine, y supervisando la realización de las películas de tres minutos de los estudiantes. En Mayo de 1970, trabajó como supervisor de producción y director de

*postproducción en Street Scenes (Escenas callejeras), hecha en su mayoría por estudiantes del New York Newsreel Collective *. La película empieza con un mitin en el que se pide a Estados Unidos que se vaya de Indochina, que acabe con la represión política interior, en especial la dirigida contra los Panteras Negras, y que retire las “máquinas de guerra” de los campus universitarios. Continúa cubriendo una manifestación en Wall Street y la marcha de Washington, todo esto intercalado con entrevistas, enfrentamientos con los medios y estallidos ocasionales de acid rock.*

A pesar de su clara influencia en el montaje, la única secuencia que Scorsese admite haber dirigido es la encendida discusión final sobre la utilidad de las manifestaciones y la función del cine, que tienen lugar en una habitación en Washington. Entre los participantes se encuentran un silencioso Scorsese, Harvey

Keitel, Jay Cocks y Verna Bloom. Entre los estudiantes que participaron en esta producción estaban los futuros directores Jonathan Kaplan y Oliver Stone”.

[*] “Newsreel empezó en América y es el modelo de otros proyectos similares por todo el mundo. Nacido de la unión del underground y de las posturas de oposición de los estudiantes a la guerra del Vietnam, Newsreel se convirtió en el arma fílmica del movimiento. Jóvenes cineastas comprometidos, como Robert Kramer y Norman Fruchter filmaron, recolectaron, supervisaron y reunieron material de las múltiples manifestaciones por todo Estados Unidos.

... En cuestión de estilo, Newsreel debe mucho al New American Cinema: bandas sonoras con música pop, sobreimpresiones, imágenes más que estructura narrativa, desenfoques, imagen tambaleante.” (Simon Hartog, “Newsreel”, Afterimage 1, abril de 1970.)]

(Página 57. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.4.3.

“(…).

A modo orientativo acompañamos la lista con una particular división por géneros debida al propio realizador, coherente con la anárquica disciplina escolar de sus clases en la Universidad de New York, saldadas en más de una ocasión con duros contenciosos con la dirección del centro, que decide su expulsión en 1969. Aparte de la cantidad de injustificadas ausencias a clase, motivo del expediente académico, parece que el principal problema radica en su particular manera de entender la docencia al margen de cualquier tipo de programa universitario, analizando las películas en razón de sus imágenes, dependiendo su análisis de determinadas soluciones de puesta en escena, del barroquismo formal de algunas planificaciones, sin detenerse en hacer historia de escuelas, movimientos o autores.

(...)”.

(Página 16. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

TEXTO 1.4.4.

“Sentimos curiosidad por conocer la experiencia del cine militante que supuso *Street Scenes* 1970. ¿Qué papel desempeñó usted en el seno del colectivo *Cinetracts*?”

Cuando la invasión de Camboya, yo enseñaba en la Universidad de Nueva York. El movimiento estudiantil estaba en su apogeo. Entonces tuve la idea de utilizar el equipo, muy perfeccionado, del departamento de cine y organizar cuadrillas de estudiantes que irían a filmar o grabar las manifestaciones. A varios de ellos los zurraron los contramanifestantes de Wall Street, algunas cámaras fueron destruidas. La única escena que dirigí fue la de la violentísima discusión del final, en una habitación en Washington a la que habíamos ido a parar el último día, tras una semana de agotador rodaje. Estábamos como apartados del mundo, la mayoría habían sido maltratados o gaseados y yo estaba malísimo... Harvey Keitel estaba allí, no había traído fotos. Como nosotros, estaba hecho una furia, no podía soportar más aquella espera y aquella impotencia. Además, como el final del curso, todo el mundo se dispersó. No quedó nadie para montar nuestros kilómetros de película. El decano de la Universidad me hechó una bronca, ya que habíamos perdido 16.000 dólares en

equipo. Me apremió para que diera forma a aquella masa de materiales. Los mejores documentos los trajo Don Lezer, que había trabajado en **Woodstock**: pude utilizar sus planos tal cual estaban. Monté todas las noches durante diez días, sin parar, tratando de dar una estructura final al conjunto, jurándome además a mí mismo que no me dejaría embarcar nunca más en una película política si no podía realizarse de principio a fin. Cuando se la mostré a los participantes, no les gustó nada: no la encontraron lo bastante contestaria. Se sintieron traicionados, no reconocían lo que habían vivido. Sin embargo, creo que el cuadro resultaba bastante honesto: mostraba la triste realidad, la cólera, la frustración, la irresponsabilidad, el sentimiento general de impotencia. No se trataba de *weathermen*, de verdaderos radicales, sino de estudiantes medios, hijos de ricos, izquierdistas de fin de semana. Y eso fue lo que no admitieron. Yo era bastante amargo y la película termina con una nota pesimista, a mitad de una frase, con un fundido en negro brutal. Siempre que la proyectamos, los espectadores, incluso estudiantes no comprometidos, continuaban espontáneamente el debate en la sala, retomando los argumentos de la discusión de Washington. Ese fue el único mérito de **Street Scenes**".

(Páginas 8, 9. "Conversaciones con Martin Scorsese". VV. AA.)

TEXTO 1.4.5.

"Después de su frustrante experiencia con *The Honeymoon Killers*, nuestro cineasta se embarcó en un ambicioso proyecto de trasfondo militar, pero sus intenciones pronto se vieron abortadas ante la imposibilidad de hallar financiación. Su currículum no era, en este momento, el más idóneo para poder aspirar a levantar grandes capitales. Necesitado de trabajo, regresa a la New York University en 1969, aunque esta vez lo hace en calidad de profesor asistente, impartiendo clases de técnica y crítica cinematográficas e interviniendo en la supervisión de cortometrajes realizados por los alumnos. En mayo de 1970 es requerido por la New York Newsreel Collective, una asociación más o menos satélite de la universidad y que agrupa a gentes del *underground* – como **Robert Kramer** o **Norm Fruchter** – y a estudiantes de cine implicados en los movimientos contra la guerra de Vietnam. Las gentes de

Newsreel se mueven en el terreno documental, siempre desde un prisma militante. Aprovechando su estancia en la universidad, a **Scorsese** se le encarga por parte de este colectivo la labor de controlador de la producción y director de post-producción del documental *Street Scenes*, lo que hablando llanamente, equivalía a intentar dar forma coherente, a través del montaje, a miles y miles de metros de celuloide rodado por los estudiantes y que daba cuenta de las recientes manifestaciones en protesta de la intervención norteamericana en Camboya. Aunque, oficialmente, *Street Scenes* ha pasado a la historia como el segundo largometraje en la carrera de **Martin Scorsese**, éste nunca ha reconocido su paternidad, aduciendo que únicamente trató de ordenar un material inconexo y que él sólo filmó una ínfima parte de metraje, en concreto la correspondiente a una discusión final sobre la eficacia de las manifestaciones, discusión que tiene lugar en una habitación de Washington y en la que, entre muchos otros, aparece el propio **Scorsese** en compañía de **Harvey Keitel**, **Jay Cocks** y **Verna Bloom**. En cualquier caso, el interés que hoy en día pueda despertar *Street Scenes* obedece mucho más a motivos históricos y testimoniales que a razones auténticamente cinematográficas. Por otro lado, el numeroso colectivo estudiantil que colaboró en la producción – y en el que se encontraban futuros cineastas como **Jonathan Kaplan** y **Oliver Stone** – se mostró, por lo general, bastante disconforme con el montaje final de la película, generando la creación de una atmósfera enrarecida que bien pudo influir en la inminente decisión de Scorsese de hacer maletas y buscar nuevos horizontes profesionales en California”.

(Página 66, 67. “Martin Scorsese. Vivir el cine”. Enric Alberich).

ANEXO 1.5.-

TEXTO 1.5.1.

“Cuando se encontraba todavía en pleno rodaje de *The Age of Innocence*, **Scorsese** recibió una propuesta del British Film Institute para elaborar, con plena libertad, un film-documento en torno a la historia del cine americano,

inserto en la política del BFI de producción de documentales conmemorativos del primer centenario del llamado séptimo arte. Se trataba de una idea que se deslizaba ya por la mente del cineasta desde hacía algún tiempo, idea fundamentada, en lo primordial, por su voluntad de reivindicación de ciertos directores hoy sepultados en un injusto olvido, sobre todo por parte de la crítica y la historiografía norteamericanas. El resultado de esta propuesta sería un vasto documental de casi cuatro horas de duración, *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*, finalizado en 1995 y realizado por **Scorsese** en colaboración con el historiador, guionista y documentalista **Michael Henry Wilson**, trabajo que dio lugar a una transcripción en forma de libro.*

Tanto del documental como de su traslación literaria se desprenden dos conceptos básicos, los cuales se ramifican a su vez en un conjunto de conclusiones. El primer concepto tiene que ver con la difusión de la historia del cine a las nuevas generaciones: es el concepto de herencia, de filiación. No hay cine del presente – o no debería haberlo – sin cine del pasado. Existe una corriente de transmisión entre los pioneros, los clásicos y sus epígonos, y la evolución de un arte se mide por la evolución de sus formas expresivas. El segundo gran concepto se relaciona con el oficio de director y su obligatoria convivencia con la industria, mayormente hollywoodiense en el caso del cine norteamericano. Es esta convivencia la que obliga a los cineastas a agudizar el ingenio y, a través de la puesta en escena, adueñarse de, al menos, una porción del territorio narrativo. Entramos de lleno en el campo de los cineastas ilusionistas, contrabandistas e incluso iconoclastas, por emplear las denominaciones acuñadas por **Scorsese** y **Wilson**.

Retomando el concepto de filiación, *A Personal Journey...* se sitúa en un encomiable punto de equilibrio, que es el mismo punto de vista equilibrado que **Scorsese** mantiene respecto al cine pretérito: no hay, ni debe haber, negación del pasado – entre otras cosas, porque ahí radica la fuente de todo lo posterior – pero tampoco un infantil culto nostálgico, una cinefilia de cromos y pegatina vanamente aferrada al *glamour* y a la enfermiza idea de que cualquier tiempo pasado fue mejor. A la vez, se percibe en *A Personal Journey...* una cierta tendencia a abolir las leyes del tiempo, a emparentar, por ejemplo, un plano de **Kazan** con uno de **Griffith**, o ciertas experiencias visuales de **Murnau** con otras

de **Tay Garnett**, o una secuencia de **Cassavetes** con una frase de **John Ford**, en un juego de asociaciones que puede parecer en principio extraño pero que debe más a la reflexión sobre las formas y las analogías más profundas que a un recitativo curso de historia, como defendiendo, de un modo práctico y visual, que la evolución de un medio expresivo viene dada más por los avances derivados de la inventiva y el atrevimiento de un individuo que por el mero desarrollo social y técnico, por más que éste tenga también un papel preponderante. Los adelantos técnicos – el paso del mudo al sonoro, la llegada del color, la aparición del formato Scope – tienen su lugar en *A Personal Journey...*, pero la constatación de su irrupción va acompañada por una serie de preguntas: ¿Cómo utilizar este nuevo instrumento? ¿Cómo incorporarlo a la narrativa? ¿Qué aspectos potencia?... Y así, porque importa menos la mera cronología que el modo de empleo, puede hablarse de **Murnau**, de **Jacques Tourneur**, de **Ulmer**, de **Fuller** o de tantos otros como de auténticos exploradores de un medio de expresión, como de auténticos adelantados a su tiempo.

Pese a ello, por supuesto, el contexto interviene. Y Scorsese sabe que, a fin de cuentas, cada film es, directa o indirectamente, un producto de su momento histórico. Del mismo modo que la pantalla en CinemaScope era un respuesta a la televisión, un deseo de ofrecer más que ella, también la planificación que dicho formato comportaba en sus comienzos solía mantenerse bajo unas pautas más o menos definidas. Y también, por poner un ejemplo muy diáfano, la gestualidad típica del período mudo debía cesar al encarar el cine el camino del sonoro. Lo que permanece de los clásicos, lo memorable, es, pues, la esencia de su expresividad, la manera y la intensidad con que, en un momento determinado, dotaron de soluciones concretas a situaciones filmicas asimismo concretas, superando la rutina, trasluciendo una personalidad ética y estética a través de esas mismas soluciones, alcanzando, en las más felices ocasiones, una gran capacidad de abstracción”.

*[Scorsese, M.; Wilson, M.H.: *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies*. Nueva York: Hyperion/Miramax Books, en asociación con el British Film Institute, 1997. En adelante, el texto de referencia será la edición

francesa del mismo: *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*. París: Editions Cahiers du Cinéma, 1997.]

(Páginas 14, 15, 16. “Martin Scorsese. Vivir el cine”. Enric Alberich).

TEXTO 1.5.2.

“Viaje con Martin Scorsese a través del cine norteamericano

Entrevista

- ¿Cómo se le ocurrió la idea de *Personal Journey*?

- Me llamó Colin McCabe, del British Film Institute. Yo estaba rodando *La edad de la inocencia*. Desde hacía tiempo me interesaba la posibilidad de proponer otra historia del cine norteamericano; una especie de historia alternativa, si queréis, porque lo que deseaba era hablar de algunos realizadores en particular. No quería evocar los nombres de cineastas prestigiosos, célebres y reconocidos por Hollywood como tales. Nombres como los de Fred Zinneman, William Wyler o Robert Wise, realizadores a los que admiro enormemente, pero cuyas películas están cargadas de Oscars y han recibido mucha atención. Se pueden ver a menudo en televisión o en retrospectivas.

Yo prefería despertar la curiosidad de los espectadores más jóvenes, contarles que junto a estas películas A, en la historia del cine norteamericano hay películas que no han gozado de la misma atención y que, pese a ello, tienen una importancia equiparable. Estas películas no fueron reconocidas en el momento de su estreno, y entre ellas hay algunas – no todas – que son, sin ninguna duda, más importantes que algunos “clásicos” de Hollywood. Estas películas no fueron reconocidas en el momento de su estreno, y entre ellas hay algunas - no todas – que son, sin ninguna duda, más importantes que algunos “clásicos” de Hollywood. Estas películas de bajo presupuesto no correspondían a la moda de la época. Lo que me interesa, sobre todo, es que sus autores hicieron seguramente todo lo posible para no llamar demasiado la atención. De

lo contrario, nunca habrían conseguido expresar lo que se proponían. Dentro de las reglas del género que ilustraban, en sus películas, sus historias y sus personajes abundaban los sobreentendidos, las implicaciones y los significados ocultos. Y lo más destacable es que todo se inscribía perfectamente en el interior del género. Me parece verdaderamente fascinante. La expresión personal se desarrollaba dentro de una lógica de fabricación mecánica, que es la de los estudios”.

(Página 71. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.5.3.

“GÉNEROS El filme de gangsters

El cine según Martin Scorsese

DIRECTOR DE “PANDILLAS DE NUEVA YORK” NO SE CONFORMA CON HACER PELÍCULAS Y HA ESCRITO SU PROPIA HISTORIA DEL CINE AMERICANO

ALBERTO SERVAT

Cuando Martin Scorsese se animó a publicar su propia historia del cine americano en 1995 no trataba de ofrecer un estudio amplio y pormenorizado de los avatares de la industria de Hollywood. Más bien daba a conocer su particular mirada sobre el desarrollo que había sufrido como espectador y cineasta. Por ello el libro, del que realizó también un documental, lleva el título de “Un viaje personal con Martin Scorsese a través de las películas americanas”. Uno de los capítulos más apasionantes es el dedicado al ‘filme de gangsters’ porque es la visión de un artista sobre un género en el que ha sabido inscribirse con “Calles peligrosas” (1973), “Taxi Driver” (1976), “Buenos muchachos” (1990) y, ahora, “Pandillas de Nueva York” (2002).

Inicia su narración señalando los filmes realizados antes de la Primera Guerra Mundial y que marcaron el inicio de un cine de acción pero también de denuncia social. Dos son los títulos determinantes: “Los mosqueteros de Pig Alley” (1912), de David W. Griffith, y “Regeneración” (1915), de Raoul Walsh. En

ambas producciones, el crimen callejero corrompía las calles y cambiaba el rumbo de las vidas de quienes se cruzaban en su camino. Era un mundo criminal violento y salvaje, pero en cierta forma desordenado y anárquico. Todo cambiaría muy pronto.

La prohibición

La prohibición de venta de alcohol trajo consigo una serie de cambios sociales. El primero de todos: la aparición de un nuevo criminal, el contrabandista de licor. La película más representativa de entonces fue “Caracortada” (1932), de Howard Hawks. “Lo que me vuelve loco de este filme es la objetividad fría y distante de Hawks”, señala Scorsese. “Muestra a Tony Camonte (Paul Muni), también conocido como Al Capone, como un personaje vicioso, inmaduro, irresponsable. El mundo criminal resultaba atractivo por su irresponsabilidad. ¡Y eso era lo perturbador! Incluso, por momentos, el filme era muy divertido. Lo que no es una sorpresa porque Hawks era tan maestro de la comedia como de la acción”.

“Héroes olvidados” (1939), de Raoul Walsh, es otro de los filmes determinantes de entonces. “Una crónica de la era de la Prohibición que habría de ser el último gran filme de gangsters antes del advenimiento del ‘fil noir’. Era la apasionante saga de un héroe de guerra convertido en contrabandista de licor (James Cagney) y su caída tras la quiebra de la bolsa en 1929. A partir de entonces el gángster se convirtió en una figura trágica y Walsh se atrevió incluso a terminar el filme con una imagen semirreligiosa que evocaba La Piedad”.

La post-guerra

La Segunda Guerra Mundial fue devastadora para la sociedad. Cambiaron los puntos de vista, los patrones tradicionales de la moral urbana se vieron fuertemente resquebrajados y el rol de las personas fue alterado dramáticamente. Incluso el papel del criminal sufrió cambios. De pronto, el gángster se convirtió en un hombre de negocios y las viejas pandillas se transformaron en corporaciones anónimas. Para Scorsese, el primer filme en mostrar todo esto fue “I Walk Alone” (1948), de Byron Haskin. “Pero otros filmes,

como el notable 'Force of Evil' (1948), de Abraham Polonsky, fueron más lejos incluso y pintaron a la sociedad entera como corrupta", escribe Scorsese.

A partir de entonces no hubo marcha atrás para el hombre vinculado con el crimen organizado. Nadie podía oponerse al sistema, la deuda era de por vida. Todo estos conceptos dieron por resultado "El padrino" (1972), de Francis Ford Coppola. "Como Al Pacino descubre al regresar de la guerra, el hijo debe seguir la senda criminal del padre", dice Scorsese. "Los valores americanos – familia, libertad de empresa, patriotismo – están totalmente invertidos. Incluso el individualismo estaba muerto. La organización era un estado dentro del estado; el gánster el presidente de la empresa; el crimen se había convertido en una manera de vivir".

[Texto de una fotografía: "**Pandillas de Nueva York**. La génesis de un universo que el propio Scorsese se encargó de ilustrar en su particular historia del cine americano".]

("El Comercio". Miércoles 19 de Febrero del 2003. Sección C. Página 8.).

TEXTO 1.5.4.

"MIS PLACERES CULPABLES por Martin Scorsese

He aquí una lista de cinéfilo. Es una especie de almohada: puedes dormirte pensando en estas películas. Si no estás cómodo, puedes tumbarte de lado y apoyarte en **Tierra de faraones**.

PELÍCULAS ESPECTACULARES

Tierra de faraones. Es mi película favorita desde que, siendo niño, la vi por primera vez. Siempre me habían apasionado las epopeyas históricas, pero esta película era diferente: realmente te daba la impresión de participar. Así es como vivía la gente; así pensaban, creían y sentían. Esto se percibe a lo largo de toda la película: los techos bajos, los interiores alumbrados por antorchas, la forma de las columnas, los rostros de los figurantes. Hay un momento maravilloso, cuando retiran del campo de batalla los ataúdes que contienen a los

muerdos y alguien dice: "Oigamos la palabra de los dioses de Egipto". La cámara hace una panorámica sobre una de las estatuas de los dioses, y habla. Claro que sí, la estatua habla. No la vemos mover la boca, sólo oímos la voz. A continuación, panorámica sobre otro dios, y es él quien habla. Pronto hay cuatro dioses hablando. Nunca te dicen: "Así es como lo hacían: era una broma, un truco". En cierto sentido, los egipcios te hacían penetrar en su intimidad y entrar en su religión. Veo esta película una y otra vez. La pongo encabezando la lista, porque es mi película favorita.

Kartum. Me gusta todo lo relacionado con la presencia inglesa en el Sudán. Me gusta la versión de 1939 de *Las cuatro plumas*. En esa película, los ingleses estaban decididos a vengar el asesinato de Chinese Gordon a manos del Mahdi, el santo redentor. La acción de *Kartum* transcurre diez años antes. Charlton Heston está magnífico en el papel de Gordon y Laurence Olivier se lo pasa en grande interpretando el personaje del Mahdi, con un hueco entre los dientes. No es muy buen cine, pero la película posee cierta calidad mística. Se trataba de una guerra santa. Finalmente, cuando el Mahdi mata a Gordon y él mismo muere seis meses más tarde, es como si los dos hombres se hubieran eliminado mutuamente, tanto en el plano religioso como en el histórico. Es una historia que no me canso de escuchar, como un cuento de hadas.

Los diez mandamientos: su teatralidad y sus imágenes. He visto **Los diez mandamientos** puede que cuarenta o cincuenta veces. Olvidemos la historia – más vale – y centrémonos en los efectos especiales, la textura y los colores. Tomemos un ejemplo: cuando Dios hace morir al primogénito, se presenta en forma de humo verde; después en la terraza, mientras hablan, un vapor verde y helado toca el talón de George Reeves, o de algún otro, que muere.

A continuación está el mar Rojo y la sangre del cordero pascual. Las películas de De Mille son como fantasmas, como sueños, y si las hemos visto de pequeños, quedamos marcados para el resto de nuestras vidas.

Gigante. He visto esta película más de cuarenta veces. No me gusta el romanticismo demasiado visible ni el excesivo rebuscamiento, pero en esta película hay más de lo que la gente ha visto. Es la descripción de un estilo de vida durante un largo período de tiempo. La gente crece bajo nuestra mirada. Me gusta James Dean. Me gusta el empleo de la música, aunque sea de Dimitri Tiomkin. Me gusta la forma con que Boris Leven concibió la casa y las transformaciones de ésta. Me gusta el largo plano de Mercedes McCambridge cabalgando un bronco, largo plano entrecortado por un primer plano cercano en el que espolea a su caballo. Por lo que se refiere a la puesta en escena, **Gigante** es una película muy sugerente. No me refiero al plano moral, sino al plano visual. Es una película completamente visual.

El cáliz de plata. Debido en parte a esta película contraté a Boris Leven para hacer los decorados de *New York, New York*. **Gigante y El cáliz de plata:** el hombre que había hecho los decorados de estas dos películas... era justo lo que necesitaba. El cáliz de plata, que es una mala película, no es en absoluto realista. Es puro teatro, y eso se debe sobre todo a los decorados. Son claros y límpidos; se trata casi de otra vida, de otro mundo. No sabemos qué aspecto tenía la Roma antigua, así que, por qué no hacer como Fellini en el *Satyricon*: ciencia-ficción en el pasado. **El cáliz de plata**, quince años antes, no está lejos de ello.

PELÍCULAS DE GUERRA

Ángeles del infierno. Las escenas de diálogos dirigida por Whale son atroces e inexcusables. Pero las escenas aéreas me dejan estupefacto: los aviones son auténticos aviones, las casas son realmente bombardeadas, se ven graneros estallando y cosas que vuelan por los aires, y toda la película está filmada desde lo alto. Lo que vi de *Alas* no tiene ni punto de comparación. Mostré *Ángeles del Infierno* a John Millius y Steven Spielberg mientras preparaban *Encuentros en la tercera fase*. Después de la proyección, Millius hizo un discurso: "Este es el tipo de películas que se deberían hacer hoy en día".

Espía por mandato. Antes de *Espía por mandato*, la mayor parte de las películas de guerra eran en blanco y negro – la influencia del neorrealismo, de Rossellini -. Nos habíamos acostumbrado a ello. Después, de pronto, llegó esta película: inteligente, admirablemente hecha y lujosa. El guión estaba basado en acontecimientos reales – la interpretación de William Holden y de Lili Palmer es extraordinaria – y todo esto en colores vivo. Eramos chicos educados en los campos de batalla en blanco y negro de los noticiarios y el empleo del color – sobre todo del rojo, que es muy importante- dio a la película un realismo y un carácter inmediato, que nos asustaron.

Mercenarios sin gloria. En la secuencia inicial, Michael Caine transporta un cadáver en su jeep y se escucha una marcha militar italiana. Enseguida sabemos que vamos a ver algo único. *Mercenarios sin gloria* no es una película sádica, pero es malvada. Los personajes carecen de virtud social para redimirse, y eso me gusta. Hay una escena en la que simulan ser soldados italianos, para burlar a los árabes: uno de los árabes descubre algo, entonces sacan sus armas y los matan a todos.

No piensan, actúan. Tienen un trabajo que hacer y van a hacerlo. Este nihilismo y este pragmatismo son terroríficos.

Almas en la hoguera. Sé todo sobre Gregory Peck, no siga leyendo, Gregory Peck es Gregory Peck, cuando trabaja en una película se le acepta como tal, es un dato, como en un teorema de geometría; vale, Gregory Peck. Pero aquí es un hombre que hace la guerra, y tiene su conciencia y sus miedos. Creemos, que este tipo es tan insólito que puede encajar cualquier cosa. Pero he aquí que llega el momento en que debe subir al bombardero, y el macho se viene abajo. Es incapaz de subir al avión. Y eso me encanta. La película vuelve a poner al hombre de guerra en un plano humano. Por no poder encajar cualquier cosa, precisamente por eso, este tipo es tan sólido.

Primera victoria. Unas naves situadas a lo largo de las costas del Pacífico, la noche y la asociación de imágenes y de la música anuncian el peligro, los horrores de la guerra. Hasta que finalmente todo hace explosión en

la última escena de batalla: se desencadena sobre el puente, y la forma con que te penetra es terrorífica. John Wayne es el típico americano: le preguntan si quiere un *scotch* y responde: “no, una Coca-Cola.”

PELÍCULAS MUSICALES Y COMEDIAS

Una mujer en la penumbra. Leisen se desenfrenó. La película es tan vulgar y desmedida que debe tener algo dentro. Desde luego, la psicología barata es ridícula, pero las escenas de sueño son maravillosamente *kitsch*. Me gusta el lado onírico de la película. Me gustan las canciones de Kurt Weill e Ira Gershwin. Me gusta *Jenny*. En mi opinión, la película alcanza su punto culminante cuando Ginger Rogers canta: *Poor Jenny, bright as a penny*: se abre el vestido, un vestido rojo y forrado de piel. Esta película me influyó mucho. La vi antes de rodar ***New York, New York***, para ver los colores y el empleo del carmín, etc. Liza Minnelli lleva el nombre del personaje interpretado por Ginger Rogers; Ira Gershwin fue su padrino.

My Dream is Yours y **The Man I Love**. Son dos musicales negros sobre la vida de cantantes de club nocturno. Tienen muchos puntos en común con ***New York, New York***. Doris Day, preguntada a propósito de ***My Dream is Yours*** declaró: “Es la historia de mi vida”. Me serví del estilo, los colores y el decorado en ***New York, New York***. Para los títulos de crédito quería el *skyline* de Nueva York, el de **The Man I Love**. Acabamos por pintar en el negativo.

Always Leave Them Laughing. Milton Berle es el arquetipo de cómico duro y malvado. La película describe de un modo muy preciso el tipo de personaje que es Milton Berle – el verdadero Milton Berle - . Me siento fascinado por los cómicos, su trabajo conlleva dificultades y angustias. Es una de las películas más honestas que se han hecho sobre los cómicos. Admiro la cara que Berle le hechó para hacer esta película autobiográfica sobre un tipo realmente desagradable. Creo que Berle terminó la película cuando Roy Del Ruth enfermó tras de las tres cuartas partes del rodaje.

The Road to Zanzibar y **Cielo azul**. Me gustan la mayor parte de las películas de Bing Crosby. Su personaje me fascinaba. Es encantador, no para de cantar – y mientras tanto va recorriendo todo el mundo - . En la serie de las **Road to**, se aprovecha de Bob Hope de principio a fin, y sin embargo, el que se lleva a la chica al final de la película es él. Se vale de Hope sin ningún escrúpulo, ¡pero con gran integridad y seguridad! Esto me inspiró en la relación entre Robert de Niro y Harvey Keitel en **Malas calles**. En **Cielo azul**, Crosby es un personaje sorprendente, peligroso, demasiado nervioso como para quedarse en un sitio. Cada vez que uno de sus clubs se convierte en un lugar de éxito, lo vende y vuelve a empezar en otra parte. Fred Astaire es el simpático muchacho equilibrado. Pero el héroe es Crosby: inestable, irracional, quizá loco, y ¡qué encanto! Influyó al personaje de De Niro en **New York, New York**.

Lost in a Harem y **Abbot and Costello Go To Mars**. En **Lost in a Harem** hay uno de los grandes sketches de Abbot y Costello: “me volví lentamente... paso a paso ... poco a poco ... me tomé la revancha”. Cuando hacen su juego de palabras, nadie les llega a la suela de los zapatos. Se adueñan de la lengua inglesa, la disecan, la tiran por los aires; desvelan su absurdo. Esta película es realmente Teatro del Absurdo: Beckett, Ionesco..., todos están ahí. **Abbott and Costello Go To Mars** me la recomendó Michael Chapman, mi director de fotografía, mientras rodábamos **Taxi Driver**. Se la ponía a sus hijos los domingos por la mañana. “La escena de la falta de gravedad” resulta muy vanguardista. Dos gánsters se pelean, y cuando están en estado de ingravidez, hablan a cámara lenta. Uno de ellos dispara, y la bala sale lentamente y acaba por caer simplemente al suelo. Esta película es totalmente surrealista. Estos tipos corrían muchos riesgos, y al hacerlo, les ocurrían cosas inesperadas. Vale la pena ver la película, no será más que un domingo por la mañana.

PELÍCULAS DE TERROR Y WESTERNS

Los crímenes del museo de cera. Es la mejor película en relieve – y ¡André De Toth era tuerto! -. Durante el primer tercio de la película, la cámara no

para de dar girar en torno a Vincent Price y a las figuras de cera, que dan la impresión de ser personas reales. Y cada vez que alguien entra en campo, no se sabe si se trata de un maniquí o de una persona real. Cuando el museo de cera se incendia, los ojos de los maniquís se salen de sus órbitas y caen al suelo: esta escena produce un efecto sorprendente. Tan extraña y exagerada es la película. Y me gustan el hecho de que la acción se sitúe en Mulberry Street, la calle de mi infancia.

The Uninvited. *The Uninvited* da aún más miedo que **Los crímenes del museo de cera**. En realidad es la mejor historia de fantasmas que se haya hecho nunca. Es tan terrorífica que Ray Milland debe soltar de cuando en cuando alguna pulla para impedir que la gente abandone la sala.

Frankenstein Created Woman. Me gustan todas las películas de la Hammer. Si he elegido ésta, no es por ser la que más me gusta – es una película sádica, muy dura de ver - , sino porque aquí verdaderamente aíslan el alma: una bola brillante y traslúcida.

La metafísica subyacente está próxima a lo sublime.

El exorcista II: el hereje. También aquí se trata de la metafísica. La película plantea una pregunta: ¿la suma bondad atrae al mal supremo? Esto se remonta al libro de Job; es Dios poniendo a prueba al alma pura. En este sentido, Regan (Linda Blair) es una santa de nuestros días – como Ingrid Bergman en **Europa 51**, y en cierta medida, Charlie en **Malas calles**. Me gusta el primer **Exorcista**, debido a mi sentimiento católico de culpabilidad, y porque verdaderamente me cagué de miedo, pero **El hereje** la supera. Quizá Boorman no llevó a cabo su proyecto por entero, pero la película merece mejor suerte de la que tuvo.

El rostro impenetrable. Es una pena que se deba incluir esta película aquí, es única. No comprendo cómo una visión tan extraordinaria y personal pudo ser un fracaso. Brando tiene incluso la audacia de ir en un caballo blanco hacia el sol poniente, mientras hace un signo con la mano, y nos lo creemos.

Hasta en la versión cortada es un triunfo asombroso, uno de los mejores westerns de todos los tiempos.

LOS DUROS

Al volver a la vida. A finales de los años 40, la Paramount sacó una serie de películas negras diferentes a las que se hacían por entonces. Las producía Hal B. Wallis y la estrella era generalmente Burt Lancaster o Kirk Douglas. En **Al volver a la vida**, Lancaster sale de la cárcel donde ha pasado diez años – ha pagado por sus amigos – e intenta conseguir su parte del club nocturno que su compañero Douglas ha comprado con el botín. Pero todo ha cambiado. No consigue integrarse. Para resolver sus problemas sólo conoce un medio: la brutalidad. **Al volver a la vida** es una película muy inteligente sobre un hombre completamente descorazonado por el nuevo mundo de la posguerra. Y aquel mundo se convirtió también en el nuevo mundo del cine. El gángster de los años 30 se convirtió en el gangster de los años 40.

Noche en la ciudad. Esta película fue una fuente de inspiración para el ambiente de **Malas calles**. En ella, la violencia emocional es muy intensa. Richard Widmark es un obseso, un buscavidas que se pasa la noche corriendo, aterrorizado y desesperado, como Charlie en **Malas calles**. Y acaba por ser destruido; como en Charlie, el destino está inscrito en su rostro.

Estación 6 Sahara. Unos hombres viven aislados en una estación de perforación en el desierto. La homosexualidad está claramente sugerida – y luego, en una escena extraordinaria, una vampiresa (Caroll Baker) irrumpe con su marido y todos los hombres intentan matarse unos a otros - . La sensación de desolación y de sordidez es más fuerte que todo lo que se puede encontrar en el *National Enquirer* *. El montaje y el empleo de diálogos, que se superponen, son extraordinarios – Seth Holt empezó siendo montador -. Se tiene la clara sensación de estar en un lugar y no poder salir de él. Y te enteras de lo que le ocurre a la gente que vive fuera. Fuera, muy lejos.

El último tren a Katanga. Esta película – Rod Taylor contra los Mau-Mau – era la más violenta que había visto hasta entonces. Hay una escena en la que Taylor se bate a cadenas con un ex nazi. En otra escena, un tren lleno de refugiados ha conseguido escapar de los Mau-Mau del valle y está a punto de alcanzar la cima de la colina, pero el tren no tiene suficiente potencia, vuelve a bajar la pendiente y los refugiados son aniquilados.

Es una película realmente sádica, pero hay que verla. Pienso que, debido a su marcado carácter racista, mucha gente la encontró molesta y prefirieron ignorarla. En esta película sobresale una sensación de violencia desbordante, lo demás no cuenta. La respuesta a todas las preguntas es “¡mata!”.

Guns Don't Argue. Con un presupuesto increíblemente bajo, esta película cuenta toda la historia del F.B.I., con Pretty Boy Floyd, Ma Barker, Bonnie and Clyde, etc. Contiene pequeños episodios, lo que la hace muy documental. Hay una escena en la que Ma Barker sabe que debe matar a su marido. Le dice que se vaya al bosque; fundido sobre una metralleta; nuevo fundido y Ma está en el coche. Es una película asombrosa. Habría que estudiarla de cerca, porque ahí se ve cómo hacer una película con un bajo presupuesto. Cuatro duros.

Murder by Contract. Es la película que más me ha influido. Había puesto un extracto de ella en *Malas calles*, pero tuve que quitarlo porque era muy largo y un tanto esotérico. Hay una escena de entrenamiento físico que recuerda mucho a la de *Taxi Driver*. En *Taxi Driver* traté de reencontrar el espíritu de *Murder by Contract*. Lerner era un artista que sabía trabajar taquigráficamente, como Bresson y Godard. Esta película nos avergüenza a todos, por su economía de estilo, sobre todo al principio, en la escena del asesinato en la peluquería. Vince Edwards está sensacional en el papel del asesino capaz de matar a una mujer. A los tipos del barrio que no sabían nada de cine les gustaba *Murder by Contract*. Les gustaba la película simplemente porque veían en ella algo único.

The Magic Box. La vi cuando era pequeño. Es la película que me enseñó la magia del cine (sobre todo aprendí a hacer *flip-books*)**. La escena en la que Robert Donat enseña su película a Laurence Olivier lo dice todo sobre el cine. Abre la puerta del mundo mágico del cine. Mundo mágico y loco: un hombre se envicia más y más – a expensas de su familia, de su carrera, de todo. Es una obsesión. Te dan ganas de entrar en el juego. Si tienes ocho años, te entran ganas de ser cineasta.

[* Periódico sensacionalista.

**Pequeño libro de imágenes en el que las páginas, pasadas a velocidad, producen ilusión de movimiento.]

(Páginas 111, 112, 113, 114. “Conversaciones con Martin Scorsese”. VV. AA.)

TEXTO 1.5.5.

“Prólogo

Este libro nace de la voluntad de ver reunidos en un solo volumen el conjunto de los textos y declaraciones de Scorsese publicados por *Cahiers du cinéma* desde hace algunos años. Martin Scorsese habla con la misma precisión de sus películas que de los filmes de los otros, y estos textos de homenaje, testimonios o análisis brillantes transmiten un amor ilimitado por el cine, ya sea de ayer o de hoy.

Este libro retoma parcialmente el contenido del número 500 de *Cahiers du cinéma*, en el que Martin Scorsese aceptó desempeñar el papel de jefe de redacción invitado. También se incluye la entrevista concedida en 1995 acerca de su documental, codirigido con Michael Henry Wilson, *A Personal Journey Through American Movies*. A éstos se añaden numerosos textos, entre ellos uno inédito, una apasionante mesa redonda acerca de la Historia y su representación en compañía de Simon Schama y Kent Jones.

Los únicos textos que no son de Martin Scorsese son la entrevista con su montadora Thelma Schoonmaker, que aporta informaciones valiosas acerca de su trabajo, así como la filmografía, que tomamos prestada del libro *Scorsese por*

Scorsese (publicado por Faber & Faber en Londres y por la editorial de *Cahiers du cinéma* en París). [Hay trad. cast.: *Martin Scorsese por Martin Scorsese*, Barcelona, Alba, 1999.]

Cineasta cinéfilo, Martin Scorsese une así la práctica de su arte con el recuerdo de las películas que han marcado su vida de espectador. Como los grandes creadores, Martin Scorsese nunca separa la vida de su trabajo. Ambos se reencuentran en un movimiento secreto, íntimo, que se expresa tanto en sus películas como en sus textos, que a menudo son profundamente emocionantes.

La preparación del número 500 es, sin duda, uno de los recuerdos más bellos de la redacción de *Cahiers du cinéma*, asociado a las pocas semanas pasadas junto a uno de los talentos más singulares y más potentes del cine norteamericano.

Más que una recopilación, este libro está construido como una variación en torno a tres ideas: la vida, las películas y el trabajo, a partir de las cuales se dibuja un índice en tres capítulos, independientes e indisociables al mismo tiempo, a imagen de esta obra cinematográfica única en la que pasado y presente forman un todo. Cinéfilo pragmático, Martin Scorsese construye su pasión por el cine en forma de vínculo viviente, que busca la inspiración en la obra de los maestros para expresar su visión atormentada y apasionada del mundo. El amor al cine nutre permanentemente el deseo de hacer películas. Este libro intenta, muy modestamente, hacer partícipe de este amor y esta pasión al lector, sea éste cinéfilo o cineasta, con la esperanza de que al compartirlos se convierta un poco en ambos.

Nicolas Saada

Este libro no habría sido posible sin el valioso apoyo del propio Martin Scorsese, y de Kent Jones y Helen Morris, que han seguido de cerca su preparación”.

(Páginas 9, 10, 11. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.5.6.

“Las relaciones de Martin Scorsese con el cine se remontan también a los momentos de su infancia, bajo la condición de espectador, primero inadvertido, luego cada vez más implicado con el objeto de su interés, hasta hacer razonable la idea del cineasta-cinéfilo confirmada por la publicación de *Mes plaisirs de cinéphile. Textes, entretiens, filmographie*, recopilación de entrevistas y escritos sobre cine publicados en *Cahiers du Cinéma* [Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, París, 1998.], o en las serie televisivas *A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies* (1995) e *Il dolce cinema* (1999), dedicadas al cine americano e italiano, respectivamente”.

(Página 44. “Martin Scorsese”. José Enrique Monterde).

TEXTO 1.5.7.

“TEXTOS DE MARTIN SCORSESE

«Introduction», en Peter Cowie, *World Cinema : Diary of a Day : A celebration of the Centenary of the Cinema*, Londres, Overlook Press, 1995.

«Foreword», en David Robinson, *From Peep Show to Palace. The Birth of American Film*, Nueva, Columbia Univ. Press, York 1996.

«Canyon Passage», en Bill Krohn (ed.) *Feux croisés. Le cinéma américain vu par ses auteurs (1946-1997)*, Lucerna, Inst. Lumière/Fest. Locarno/Actes Sud, 1997.

«Akira Kurosawa un samouraï du cinéma», *Cahiers du Cinéma*, núm. 528, octubre de 1998.

CARDIFF, Jack, y SCORSESE, Martin, *Magic Hour: The Life of a Cameraman*, Londres, Faber & Faber, 1990.

CHRISTIE, Ian, y SCORSESE, Martin, *Arrows of Desire: The Films of Michael Powell and Emeric Pressburger*, Londres, Waterstone & Co., 1985 (2a ed., 1994)

DE TOTH, André, y SCORSESE, Martin, *Fragments: Portraits from the Inside*, Londres, Faber & Faber, 1996.

FUJIWARA, Chris, y SCORSESE, Martin, *Jacques Tourneur: The Cinema of*

Nightfall, Nueva York, 1998.

GREENBERG, Alan, y SCORSESE, Martin, *Love in Vain: A Vision of Robert Johnson*, Nueva York, Da Capo Press, 1994.

POWELL, Michael, y SCORSESE, Martin, *Million Dollar Movies*, Nueva York, Random House, 1995.

SCORSESE, Martin, y WILSON, Michael Henry, *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, Nueva York, Hyperion/Miramax Books + British Film Institute, 1997.

SCORSESE, Martin, *Mes plaisirs d cinéphile, Textes, entretiens, filmographie*, París, Cahiers du Cinéma, 1998.

- *Fashion/Cinema*, Nueva York, Gingko, 1999.

- *On the Dalai Lama*, Nueva York, Random House, 2000”.

(Página 575, 576. “Martin Scorsese”. José Enrique Monterde).

ANEXO 1.6.-

TEXTO 1.6.1.

“En tanto que apasionado amante del cine, **Martin Scorsese** se ha empeñado, desde la época en la que empezó a gozar de un prestigio internacional, en procurar devolverle al cine una parte de lo mucho que éste le ha dado. Desde contribuir a la restauración y difusión de copias y películas antiguas hasta protagonizar la defensa pública del blanco y negro en contra del coloreado y otros atentados a la integridad del trabajo de los realizadores del pasado, sin olvidar su apoyo, en tanto que productor, a la labor de directores a su juicio interesantes como **John McNaughton** o **Stephen Frears**. Esta sería, por decirlo así la cara oficial de su cinefilia. (...)”.

(Página 14. “Martin Scorsese. Vivir el cine.” Enric Alberich.)

TEXTO 1.6.2.

“Pese a que su ritmo de trabajo ha decrecido notablemente, todavía aspira a poner en marcha la fundación dedicada a la restauración y conservación del patrimonio cinematográfico. (...).

(Página 181. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

TEXTO 1.6.3.

“Inmediatamente después de terminar el rodaje de Uno de los nuestros, Scorsese voló a Japón para cumplir un viejo compromiso, hacer una breve aparición especial en Los sueños de Akira Kurosawa. Ambos directores se conocieron en 1980, cuando Kurosawa acudió al Festival de Cine de Nueva York para presentar Kagemusha, la sombra del guerrero (Kagemusha), y Scorsese aprovechaba la menor oportunidad para dar publicidad a su petición de que la Eastman Kodak fabrique negativo de color de mayor perdurabilidad, para conservar en un futuro la obra de los cineastas”.

(Página 224. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.6.4.

“(...). Antes de su estreno, el 5 de abril del año anterior, Scorsese declaró: «¡Todo lo que estamos haciendo ahora no vale para nada!». En tanto que el material sensible usado en prácticamente todas las películas que se habían hecho desde la desaparición del Technicolor de tres bandas, alrededor de 1950, siguiera siendo tan vulnerable a la pérdida del color, los cineastas no tenían la menor garantía de que su trabajo fuera a durar. Hizo una gira por festivales y filmotecas, paralela a la presentación de Toro salvaje, y aprovechó la ocasión para dar una conferencia ilustrada sobre el problema de la pérdida del color.

Eastman Kodak, el principal proveedor de material sensible en Estados Unidos y en todo el mundo, ha puesto en el mercado después de esto, y sin coste adicional, un material considerablemente menos vulnerable a la pérdida del color. Irónicamente, algunas producciones de los cuarenta en Technicolor de

tres bandas, como las de Powell y Pressburger o Ford, han resultado ser más fáciles de restaurar que las películas hechas después en Eastman Color”.

(Página 122. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

ANEXO 1.7.-

TEXTO 1.7.1.

“Después de apoyar el lanzamiento de su última producción, *Mad Dog and Glory (La chica del gángster)*, de John McNaughton, el director de *Henry, retrato de un asesino*, presentado por Scorsese como el gran descubrimiento del cine americano de los noventa, parece que actualmente se encuentra preparando la adaptación de una novela de su guionista Richard Price con Robert de Niro dando vida a un teniente de homicidios de una pequeña ciudad americana”.

(Página 181. “Martin Scorsese”. Carles Balagué).

TEXTO 1.7.2.

“(…) sin olvidar su apoyo, en tanto que productor, a la labor de directores a su juicio interesantes como **John McNaughton** o **Stephen Frears**. Esta sería, por decirlo así la cara oficial de su cinefilia. (...)”.

(Página 14. “Martin Scorsese. Vivir el cine.” Enric Alberich.)

ANEXO 1.8.-

TEXTO 1.8.1.

“Montaje

Entrevista con Thelma Schoonmaker

(...).

-¿Podría comparar el trabajo en Casino con otras películas en las que hayas trabajado con Scorsese?

-Creo que ésta era muy diferente de las películas anteriores, porque – como dijo Marty – es una película que tiene una historia pero no intriga. Ha experimentado mucho, tratando de no basarse en un intriga. La película funciona además siguiendo casi una lógica episódica. En cierto sentido, era muy experimental. Si se quiere, nos enfrentamos a los mismos problemas de reestructuración del relato con *¡Jo, qué noche!*: tuvimos que cortar 45 minutos de *Casino*, que eran verdaderamente maravillosos. Es lo único que cabía hacer para que la película pudiera funcionar. Pero *¡Jo, qué noche!* es completamente diferente...

(...)

-¿Tienes la impresión de experimentar más con esta película que con otras?

-No; en realidad, no. En *Toro salvaje*, por ejemplo, hubo un trabajo enorme. Se experimentaron muchas cosas en *Uno de los nuestros*. En *¡Jo, qué noche!* nos pasamos horas enteras con ese simple plano en el que las llaves del piso caen a la calle. Lo mismo ocurrió en *El color del dinero*, donde había un gran trabajo con los fundidos. Todas sus películas son muy experimentales”.

(Páginas 119, 126, 127. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

ANEXO 1.9.-

TEXTO 1.9.1.

“-Al oírte, uno tiene la impresión de que siempre partes de un choque formal, emocional, y de que a partir de ahí estableces una teoría. Como si trataras de racionalizar todos esos primeros encuentros.

- No lo había pensado en estos términos, pero es cierto que nuestro enfoque parte un poco de ahí. Por ejemplo, por volver a aquella escena que os describía de *Autumn Leaves*, al verla por primera vez me dije: “Esto es una locura, es la representación de la locura d una mente psicótica”. Yo tenía trece años.

Lo que me impresionó era puramente cinematográfico. Para hablar de nuevo de Anthony Mann, un película que me causó una enorme impresión fue *La colina de los diablos de acero* [Men in War, 1957]. El estilo era muy nuevo: con primeros planos, inmensos, que invadían la pantalla. Y luego estaba ese personaje del oficial, bajo los efectos del choque, mudo.

-Era una película sin acompañamiento musical.

-Sí es verdad. Una película muy imponente, como una película de terror, sobre todo a causa d este personaje mudo, fijo, sentado en el jeep. Aquí juega todo: la banda sonora, la elección de los objetivos. Otra película de la que me acuerdo es *Attack!* [1956], de Robert Aldrich. En aquella época, con mis compañeros, íbamos a menudo a ver películas de guerra como *Bataan* [1953], de Tay Garnett o *El día más largo* [The Longest Day, 1962], que es una película de guerra clásica, magníficamente producida. Spielberg se refiere a menudo a las secuencias finales de *Bataan*. Hay escenas de combate cuerpo a cuerpo realistas, muy brutales, que resultan sorprendentes en una película de propaganda. Es una película muy dura, muy honrada, acerca de lo que puede ser la atrocidad de una guerra. *La colina de los diablos de acero* y *Attack!* son, por el contrario, películas psicológicas, que tratan más del estado mental de los soldados. Todo pasa por la utilización del encuadre, del montaje, de la banda sonora. Es posible que estas películas me impresionaran porque crecí en los años cincuenta, en una época en la que el cine norteamericano se hacía cada vez más psicológico.

-Esta cinefilia, ¿te ha sido útil desde un punto de vista pragmático, en tu trabajo como cineasta?

-Sí. Veo a menudo estas películas cuando ruedo. El rodaje de *Casino* fue muy duro y requirió mucho trabajo, mucha reflexión. Durante los fines de semana, cuando estaba solo, veía películas antiguas, no necesariamente películas importantes. Películas del oeste de serie B de los años cuarenta, en colores. Las miraba sin prestar realmente atención a las historias. Me ayudaban a aclararme, a ser más receptivo. En otros rodajes, puede ocurrir que vea películas más importantes, para buscar algo en ellas, algunas soluciones. Por ejemplo, en relación con el asunto de la improvisación de los actores dentro del plano. Hay buenos ejemplos en Hawks o en John Ford. La escena junto al río de *Dos cabalgan juntos* [Two Rode Together, 1961] me lo enseñó casi todo al respecto. Si se combina esta escena con *Sombras*, de John Cassavetes, surge algo completamente distinto. Y si a ello se le añade una angulación de cámara de Welles, puede que salga aún otra cosa diferente. ¡Que puede ser una catástrofe! [risas]. Pero a mí me gusta partir de estos elementos. Por ejemplo, la escena junto al río en la película de Ford, me impresionó ya la primera vez, cuando la vi en el momento del estreno. Había ido con mis amigos, que no eran cineastas, sino los compañeros con los que había crecido, y recuerdo el impacto de esta secuencia. Luego me obsesionó porque remite a muchas cosas: describe la relación entre estos dos hombres, sus relaciones con el ejército, con las mujeres, con el matrimonio, con el trabajo.

- Da la impresión de que relaciones permanentemente todas estas películas. Por ejemplo, cuando pasamos a Cassavetes citas una frase de Ford...

-Sí, hay una calidez auténtica en Ford, en los personajes, que se encuentran también en Cassavetes. Y también en Welles. Su humor, en *Ciudadano Kane* y en *Míster Arkadin* [Mister Arkadin/Confidential Report, 1955], con el personaje de Akim Tamiroff. El punto en común entre Ford, Hawks y Cassavetes es que hablan de la gente, y por esta razón, mueven muy poco la

cámara. El encuadre parte de las rodillas. No hay muchos primeros planos. Todo pasa por el lenguaje del cuerpo.

(...)”.

(Páginas 84, 85, 86. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

ANEXO 1.10.-

TEXTO 1.10.1.

[Texto de unas ilustraciones]

“Dibujos originales de Martin Scorsese para la escena culminante de *Taxi Driver*”

(Página 235. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.10.2.

[Texto de unas ilustraciones]

“Storyboards para la secuencia culminante de la tormenta en *El cabo del miedo*, dibujados por un ilustrador profesional y basadas en su totalidad en las notas de guión y los bocetos de Scorsese”

(Página 235. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.10.3.

“(...). Entre 1968 y 1972 siempre tenía miedo de que me volvieran a despedir. Así que cuando empecé *Boxcar Bertha* dibujé cada escena. En total, alrededor de quinientos dibujos

Roger vino una mañana a la habitación del hotel para ver cómo iba la preparación y yo empecé a enseñarle dibujos. Dijo: «Perdona, ¿has hecho esto para toda la película? » Admití que así era. Y él dijo: «Vale, no me enseñes más. Está bien», y se marchó. Esto no quería decir que fuera a filmar exactamente lo

que había dibujado. Pero significaba que si había algún problema, siempre podía recurrir a los dibujos y reordenarlos. Suponiendo que aún me faltaran dos o tres planos, quizá podría combinarlos de alguna manera en uno. Sólo se trata de estar preparado. *Boxcar Bertha* tenía veinticuatro días de rodaje, sin tiempo ni para que los actores se cortaran el pelo... un producto profesional”.

(Página 64. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.10.4.

“Había planificado casi todo con *storyboard*, si no con dibujos, al menos con notas. Hoy realmente no dibujo cada plano, pero sí sabía exactamente cómo quería mover a cámara. (...)”.

(Página 213. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

ANEXO 1.11.-

TEXTO 1.11.1.

“La ecléctica recopilación que compone la banda sonora de Uno de los nuestros abarca desde el pop italoamericano de los cincuenta hasta el rock and roll clásico de los sesenta, y termina en el punk mientras Henry paga el precio final por su amoral carrera. La cuidada selección musical refleja los enciclopédicos conocimientos de Scorsese sobre música popular, y desempeña un importante papel estructural en la película, además de situarla cronológicamente.

Hoy día, las películas utilizan un montón de música sólo para localizar una época y un lugar, lo cual me parece una actitud muy cómoda. Ya desde *Who’s That Knocking* y *Malas calles*, he querido aprovechar el impacto emocional de la música. Incluso hay cosas que son de los años cuarenta. Lo que quiero decir es que un montón de sitios tenían sinfonolas en las que seguía sonando Benny

Goodman y antiguas canciones italianas cuando aparecieron los Beatles. En **Uno de los nuestros** la única regla fue emplear música que sólo se pudiera escuchar en esa época. Si una escena ocurría en 1973, sólo podía utilizar música de ese año, o anterior. Por ejemplo, quería usar una canción de los Rolling Stones para el final, «*She Was Hot*», para la noche vieja de 1979, pero la publicaron un año después, por que tuve que usar otra cosa. Según algunos, era imposible que un gángster estuviera escuchando «*Sunshine of Your Love*», de Cream, en 1967, pero les señalé que la canción estaba en el Top 40 de la radio americana, así que tendrían que oírla, ¡quisieran o no! Usé esa canción cuando Jimmy está en el bar, echando un vistazo y decidiendo que tiene que deshacerse de toda esa gente, y la cámara se acerca a su cara muy lentamente. Probamos diez canciones, y resultó que la más interesante era «*Sunshine*»: vimos que sus ojos quedaban perfectos en el plano a cámara rápida, y que eso creaba una sensación de auténtico peligro y sexualidad.

Muchas de las escenas sin diálogos las rodamos con música de fondo: por ejemplo, pusimos «*Layla*» en el plató al rodar el momento en el que se descubren los cadáveres en el coche y en el camión frigorífico. Además, a veces poníamos la letra de alguna canción entre los diálogos para subrayar la acción; por ejemplo, cuando ponen al bebé en el cochecito para pasar la droga, se oye el «*Monkey Man*» de los Rolling Stones, y lo primero que dice la letra es: «*I'm a flea-bit monkey and all my friends are junkies*» («Soy un mono pulgoso y todos mis amigos son yonquis»). También hay un fragmento de «*Memo from Turner*», de *Performance*, donde se oye el comienzo de esa increíble *slide guitar* de Ry Cooder que entra cuando Henry mete las armas en el maletero. Básicamente, elegimos la música teniendo en cuenta el ritmo y la emoción de cada escena”.

(Página 222, 223. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

ANEXO 1.12.-

TEXTO 1.12.1.

“Estrenada en el Festival de Cine de Venecia el 31 de agosto de 1993, La Edad de la inocencia ha sido la producción que más tiempo le ha llevado a Scorsese hasta la fecha. Una de las razones de este retraso fue la larga enfermedad de su padre, que murió el 23 de agosto, y a quien está dedicada la película.

Debido a ese exhaustivo seguimiento que hay en día en Estados Unidos acerca del mundo del espectáculo, con todos esos canales nuevos que se sienten obligados a hablar de lo que pasa, me di cuenta de que, de repente, me retrataban como alguien obsesionado con el detalle (¡como si fuera un rasgo negativo!) que, a veces, tardo seis meses en montar una película, y en este caso llevaba nueve meses o diez meses, ¡por lo que tenía que haberme vuelto loco! Pero, actualmente, la situación es que los estudios tienen una fecha de estreno, y ya están proyectando trailers mientras la película sigue en fase de rodaje. Eso es lo que pasa, en muchísimas ocasiones, con las películas de aventuras, que para ellos más comercio que arte. Pero sigo pensando que tienes que saber cómo montar ese tipo de películas, que lo mejor del cine de aventuras está en la acción, y que la acción es inherente al montaje, y, si aceptamos que, como señaló Kubrick, el momento del montaje es el más original del proceso de creación de una película, ¿por qué vamos a acortarlo? De hecho, intenté terminar *La edad de la inocencia* en diciembre de 1992, pero realmente no pude, y entonces nos llevó otros siete u ocho meses, porque el estudio dijo: «No podemos estrenarla en primavera, y está claro que no podemos estrenarla en verano, así que tiene que ser septiembre». Por extraño que parezca, casi habría sido mejor que hubieran dicho: «Vale, Marty, se estrena en junio, ¡así que termínala!» Entonces habría trabajado más deprisa. Pero, de hecho, nos tomamos nuestro tiempo, y aunque no cortamos ni eliminamos escena alguna, nos dedicamos a mejorar el ritmo y el *tempo*. Y mientras tanto, yo iba escribiendo otros guiones”.

(Página 264, 265. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.12.2

“skip lievsay

(...). Skip gravitated towards sound editing which was where the work was at the time. In 1989 he got together with other sound editors and they set up C5 – a sound post-production facility in Manhattan. His credits include films for (...) Martin Scorsese (**After Hours** (1985), **The Color of Money** (1986), **The Last Temptation of Christ** (1988), and **Cape Fear** (1991)); (...).

A lot of the locations that Spike Lee and Martin Scorsese shoot are noisy, therefore a lot of the track has to be replaced. There is a lot of ADR in a Spike Lee film, usually over 50 per cent, though sometimes it can be as much as 75 percent. Scorsese’s **GoodFellas** (1990) was a good example of a film needing ADR because it was shot on location in New York. Also de Niro is a very internal actor so he does not project which make it even harder again for the sound recordist. Despite these problems Scorsese does not like to do looping. It is very difficult to get as much emotion on an ADR stage six months later as you did during the original well-rehearsed performance. Most actors do not know how to loop well enough to repeat the same emotion as on set. Even during the shoot the director may accept that dialogue will need to be re-recorded. An example is when special effects are creating noise on set. At the end of **Cape Fear** De Niro is drowning in this huge storm. The storm was created by wind machines. These are like huge noisy aircraft propellers so it was always clear that we would have to loop. As De Niro is drowning he is “speaking in tongues” or babbling. When he came back to record the dialogue he took bottles of water and was gurgling and spitting out the water as he said the lines. This was to make him sound like a man drowning! During the ADR recording for **The Color of Money** Paul Newman did not want to do some lines. I said: “it’s a very important line but none of us understand what you’re saying so we need to re-record it.” Newman gave me a look and said: “OK, I’ll do it if we can do it outside.” So we went to the roof of the building and I took a mike with me. This line was partially off-camera, so the lip sync was easy to cheat. The sound was a great match because we recorded it outside like the production dialogue.”.

(Páginas 165, 166. “Editing and Post-Production. Screencraft”. Declan McGrath.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.12.2

“skip lievsay

(...). Skip fue atraído hacia la edición de sonido, que era en donde estaba el trabajo en ese momento. En 1989 se reunió con otros editores de sonido y fundaron C5 – un local de post-producción en Manhattan. Sus créditos incluyen películas para (...) Martin Scorsese (**After Hours** (1985), **El Color del Dinero** (1986), **La Última Tentación de Cristo** (1985), y **Cabo de Miedo** (1991)); (...). Muchísimas de las locaciones que Spike Lee y Martin Scorsese filman son ruidosas, por lo que mucho del sonido debe ser reemplazado. Hay abundante ADR [Automatic Dialogue Replacement / Reemplazo Automático de Diálogo] en una película de Spike Lee, comúnmente más del 50 por ciento, aunque algunas veces puede llegar hasta el 75 por ciento. **Buenos Muchachos** de Scorsese (1990) fue un buen ejemplo de un filme que requiere ADR porque fue filmado en locación en Nueva York. También, De Niro es un actor interno, así que no proyecta, lo que lo hace aún más difícil para el grabador de sonido. Pese a estos problemas a Scorsese no le agrada utilizar ADR. Es tan difícil obtener tanta emoción en el escenario del ADR seis meses después como durante la muy bien ensayada representación original. La mayoría de los actores no saben lo suficientemente bien cómo reemplazar su propia voz como para repetir la misma emoción expresada en presencia de la escenografía. Aún durante la filmación el director puede aceptar que se necesitará que (partes del) diálogo sean regrabadas. Un ejemplo es cuando los especiales están creando ruido en el decorado. Al final de **Cabo de Miedo** De Niro está ahogándose en una tormenta gigantesca. La tormenta fue creada por máquinas de viento. Éstas son semejantes a propulsores de avión ruidosos y gigantes, así que siempre fue claro que tendríamos que aplicar el proceso ADR. Mientras De Niro se ahoga “habla en lenguas” o parlotea incomprensiblemente. Cuando volvió a grabar el diálogo tomó botellas de agua y estuvo produciendo gorgoteos y escupiendo el

agua mientras decía las líneas. ¡Esto, para hacerlo sonar como uno hombre ahogándose!. Durante la grabación ADR para **El Color del Dinero** Paul Newman no quería hacer ciertas líneas. Yo dije: “es una línea muy importante pero ninguno de nosotros entiende lo que estás diciendo así que necesitamos re-grabarla”. Newman me miró y dijo: “OK, lo haré si lo podemos hacer afuera”. Así que fuimos al techo del edificio y llevé un micrófono conmigo. Esta línea estaba parcialmente fuera de cámara, así que la sincronización con los labios fue sencilla de trampear. El sonido tuvo muy buena sincronización porque lo grabamos en el exterior, tal como el diálogo de producción”.

(Páginas 165, 166. “Edición y Post-Producción. Técnica de la Pantalla. Declan McGrath.).

ANEXO 1.13.-

TEXTO 1.13.1.

“A finales de los sesenta Scorsese viaja a California contratado por Freddie Weirtraub, vice-presidente de la Warner, para montar un documental sobre la gira veraniega de varias figuras del rock: B. B. King, Alice Cooper, Doug Kershaw, Delaney and Bonnie, David Peel. Su reputación como avisado montador de conciertos no ha pasado desapercibida para la Warner, distribuidora de *Woodstock*. La «major» acaba de comprar los derechos de un nuevo trabajo del incombustible documentalista François Reichenbach y ha pensado en su habilidad para poner a punto las nueve horas de material almacenado. En un principio se trata de un contrato de quince días, pero al cabo de nueve meses sigue luchando con la herencia de Reichenbach,. [Prolífico documentalista que se dio a conocer con *L'Amérique insolite*. Después siguió las huellas de Bardot, Herbert von Karajan, Arthur Rubinstein y Orson Welles. Su miniatura sobre el autor de *Citizen Kane* formó programa doble con *Una historia inmortal*. Parece que después arremetió contra las cantantes y conjuntos de rock]”.

(Páginas 38, 39. “Martin Scorsese”. Carles Balagué.).

TEXTO 1.13.2.

“A mí me llevó a California Freddy Weintraub, entonces vicepresidente de la Warner Brothers y uno de los responsables de que compraran *Woodstock* cuando ya estábamos realmente en situación. No sé como, hizo que un helicóptero nos llevara un cheque certificado y nosotros dijimos: «Bueno, ésta es una película de la Warner Brothers» ¡y nos pusimos a rodar! Freddie tenía otra película de la Warner Brothers» ¡y nos pusimos a rodar! Freddie tenía otra película de rock titulada *Medicine Ball Caravan* (La caravana de la pesa), que había dirigido François Reichenbach, y de la que había nueve horas de material rodado. Parte de éste estaba en 8 mm, la mayoría en 35 mm y Techniscope y el resto en 16 mm. Me contrató como montador para poner un cierto orden; se suponía que iba a ser un trabajo de dos semanas. Cuando llegué a Hollywood me compré un poster de *Dos semanas en otra ciudad* de Minnelli y lo colgué sobre mi cama. Al final la cosa duró nueve meses y fue un período muy, muy desagradable para mí sobre todo por las diferencias entre Nueva York y California, que son muy difíciles de superar, especialmente si eres un neoyorquino recalcitrante”.

(Página 58, 59. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

ANEXO 1.14.-**TEXTO 1.14.1.**

“(…). El descubrimiento de esta película fue extraordinario para mí. Yo tenía diez años. Mi padre me llevó a verla a la Academia de Música de Nueva York, en 1953. La película contaba la historia del inventor británico William Friese-Greene, uno de los pioneros desconocidos del cine balbuciente. Fue una revelación. (...). Era la primera vez que yo entendía qué eran las películas. Unas películas que, como chaval de diez años, me habían cautivado desde que tenía

recuerdos; y de súbito comprendí como fabricarlas. Desde entonces ya no fui el mismo. La película mostraba también la vida de Friese-Greene; el ver sufrir a este hombre por haber inventado una máquina increíble que iba a abrir nuevos horizontes al espíritu y al alma de la humanidad, dejó en mí una marca indeleble.

Es decisivo que fuera mi padre quién me llevó a ver esta película, pues en muchos aspectos él representaba todo lo que estuvo en el origen de mi vocación. Mi padre no era lo que podríamos llamar un hombre erudito: en casa no había libros; era un obrero que trabajaba como afilador en el barrio de los talleres de confección. Pero adoraba el cine. Esto no me impide preguntarme por qué me llevó a ver *The Magic Box*. Yo padecía asma y mis padres me llevaban continuamente al cine. Me gustaban las películas del oeste, y por ello me invitaban a menudo a ver alguna del oeste que figurara en la parte baja del cartel de un programa doble: en la parte de arriba del cartel había una gran película como *El crepúsculo de los dioses* [Sunset Boulevard, 1950], *Cautivos del mal*, películas para adultos que yo veía también. Pero *The Magic Box*... Hará unos quince días, hice algunas averiguaciones, para ver cuál era la otra película que daban en la Academia de Música en ese programa: se trataba de *Secret Flight* [1950], otra película británica realizada por Peter Ustinov. Así pues, me pareció particularmente conmovedor que ese tipo, mi padre, un obrero de confección, quisiera ver una película sobre el nacimiento del cine. Esto me lleva a pensar en la universalidad del cine, en su poder para atravesar todo tipo de fronteras y dirigirse a todos en todo el planeta. Huelga decir que mi padre no podría prever el impacto que esta obra tendría en mí”.

(Páginas 56, 57. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.14.2.

“Las apariciones de Scorsese como actor en sus propias películas serán, por cierto, un elemento frecuente durante toda su trayectoria. Más que un guiño cómplice a la manera de la esperada y ritual aparición de un Hitchcock, por ejemplo, los cameos del realizador responden, como el mismo ha señalado repetidamente, a un cierto deseo de implicarse en la acción, de ponerse en riesgo, de asumir y experimentar en su propio pellejo esa clase de

responsabilidad que siente todo verdadero actor delante de una cámara, algo sin duda importante para un cineasta que, como él, ha fundamentado sus métodos de dirección actuarial en el autodidactismo, la observación de películas ajenas y la acumulación paulatina de experiencia. Ahora bien, a la hora de definir la función narrativa de dichas apariciones no puede hablarse, a mi modo de ver, de ningún tipo de regla fija. En muchos casos – *Who's That Knocking at My Door?*, *Alice Doesn't Live Here Anymore*, *Raging Bull* -, el detalle apenas trasciende lo anecdótico y puede pasar del todo desapercibido para el espectador no avisado. En otros, por el contrario, su presencia y el tipo de personaje que se asigna a sí mismo marcan o bien una conexión con la naturaleza íntima del relato – el sicario de *Mean Streets*, el voyeur vengativo de *Taxi Driver* – o bien una ironía en referencia a su punto de vista y a su implicación en relación al mismo – el realizador televisivo al que encarna en *The King of Comedy*, el retratista de *The Age of Innocence* -. En cualquier caso, y como sucede en su cine con tantos otros factores, la elección parece obedecer más a un impulso lúdico o a una intención puntual que no a la consolidación de un plan estratégicamente concebido de antemano. Pero, además de ese aludido deseo de experimentación del hecho interpretativo como parte de un aprendizaje, hay que contar con un cierto placer de su parte ante este tipo de riesgo, como lo atestigua su participación como intérprete en films ajenos. Su intervención en *Round Midnight* sería, hasta la fecha, su trabajo más destacado en esta orientación, sin olvidar su breve pero intensa aparición en *Quiz Show* de **Robert Redford**".

(Página 76. "Martin Scorsese. Vivir el cine". Enric Alberich.).

TEXTO 1.14.3.

"My Father, Myself

Luciano Charles Scorsese 1913-1993 MY FIRST REAL MEMORY of my father was in a theater, watching a trailer for a Roy Rogers movie. I was about four. Trigger looked so beautiful, and Dad said, 'I'll take you to see that next week.' "
From that moment until his passing last year, Luciano Charles Scorsese, a

garment worker, remained his son's greatest influence. "Normally, at a certain age you push your parents away," says Martin. "But when I started making movies, it was more or less embracing the situation, saying, Look, this where I come from. And this is what feeds into the work. So I [should] have them around." His mother, Catherine, and his father have appeared in many of his films, most significantly the 1974 documentary *Italianamerican*, which, to this day, he considers his best work. "I learned a great deal about them. For example, I learned that they had a life before I was born. I guess that's what all children learn after a while. They didn't start with me."

H.M."

(Página 34. "PREMIERE. The Movie Magazine". Marzo de 1994.)

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.14.3.

"Mi Padre, Yo Mismo

Luciano Charles Scorsese 1913-1933 MI PRIMER RECUERDO REAL de mi padre fue en una sala, mirando los avances cinematográficos de una película de Roy Rogers. Tenía alrededor de cuatro años. Trigger lucía tan bello y Papá dijo, "Te llevaré a ver esa la próxima semana". Desde ese instante hasta su deceso el año pasado, Luciano Charles Scorsese, un operario de (la industria del) vestido, permaneció como la más grande influencia de su hijo. "usualmente, a determinada edad, apartas con la mano a tus padres", dice Martin. "Pero cuando comencé a hacer películas, ello fue más o menos como aceptar la situación, diciendo, Mira, esto es de donde vengo. Y esto es lo que se junta al trabajo. Así que yo [debía] tenerlos alrededor". Su madre, Catherine, y su padre han aparecido en muchos de sus filmes, el documental de 1974 *Italianamerican* más significativamente, el cual, hasta este día, él considera su mejor trabajo. "Aprendí mucho sobre ellos. Por ejemplo, me enteré de que tuvieron una vida antes de que yo naciese. Supongo que es algo que todos los niños aprenden después de un tiempo. Ellos no comenzaron conmigo".

H.M."

(Página 34. "PREMIERE. La Revista de Cine". Marzo de 1994.)

ANEXO 1.15.-**TEXTO 1.15.1.**

“En 1966 yo estaba de nuevo en la calle, tratando de ganar algún dinero desesperadamente mientras mi matrimonio se venía abajo. Formé equipo con un escritor llamado Mardik Martin, cuya fama como escritor le había traído de Bagdad a Nueva York y que, además de asistir a la universidad, trabajaba como camarero. Ninguno de los dos tenía dinero y los dos estábamos en las últimas. Yo había ganado algunos premios por mis películas de prácticas, pero las habían olvidado porque *Bring on the Dancing Girls* la detestó todo el mundo. Y cuanto peor se ponían las cosas, menos pensaba en rendirme. Mardik y yo acabábamos muchas veces escribiendo en su coche en medio de la nieve, tiritando y pensando que estábamos locos, porque el apartamento en el que yo vivía era demasiado pequeño y nuestras mujeres estaban furiosas con nosotros. (...).”

(Página 51. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.15.2.

“ A REAL GOOD FELLA / david konow talks with **NICHOLAS PILEGGI**

Nicholas Pileggi barely knew who the mobster Henry Hill was when he accepted the offer to write his story, but it turned out to be the best decision he ever made. The resulting book, *Wiseguy*, became a bestseller that Mario Puzo himself called, “One of the few true pictures of the criminal life.” It also attracted the attention of Martin Scorsese, who saw a movie in its pages. Pileggi and Scorsese collaborated on a script that went through twelve drafts and as he told Scorsese biographer Mary Pat Kelley in *Martin Scorsese: A Journey*, “every one of those drafts was fun.” When the script was finished, the late director Michael Powell called it “one of the best constructed scripts that I have ever read... it is not just a script on paper, it is very much alive.” “

(Página 38. “Creative Screenwriting”. Vol. 8. No 2. Marzo / Abril 2001.)

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.15.2.

“REALMENTE UN BUEN AMIGO / david konow habla con **NICHOLAS PILEGGI**
 Nicholas Pileggi difícilmente sabía quién fue el mafioso Henry Hill cuando aceptó la oferta para escribir su historia, pero resultó la mejor decisión que hizo alguna vez. El libro resultante, *Wiseguy* [“el sabelotodo”, “el tipo atrevido”], se transformó en uno de los libros más vendidos, al cual Mario Puzo mismo llamó, “Una de las pocas descripciones auténticas de la vida criminal”. También atrajo la atención de Martin Scorsese, quien vió una película en sus páginas. Pileggi y Scorsese colaboraron en un guión que pasó tras doce borradores y que, tal como le narró a la biógrafa Mary Pat Kelley en *Martin Scorsese: Un Viaje*, “cada uno de esos borradores fue divertido”. Cuando el guión estuvo terminado, el director (fallecido) Michael Power lo denominó “uno de los guiones mejor construidos que he leído alguna vez... no sólo es un guión en papel, es inmensamente vívido”.

(Página 38. “Guiones Creativos Para la Pantalla”. Vol. 8. No 2. Marzo / Abril 2001.)

TEXTO 1.15.3.

“ALICIA YA NO VIVE AQUÍ

(...).

¿Trabajó mucho en el guión?

Muchísimo. Hay también más improvisación que en *Malas calles*. Durante los tres meses de preproducción, Getchell se unió a las revisiones. Ellen Burstyn trabajaba conmigo: decía los monólogos ante un vídeo, hacía improvisaciones con otros actores. Larry Cohen y Sandy Weintraub, que fueron físicamente los productores de la película, ayudando en el rodaje y buscando el reparto, también participaron en las sesiones de reescritura.

Los resultados de nuestro trabajo se hacían llegara Getchell, ya que éste se había ido a descansar, él daba su opinión, y aprobaba o no nuestras propuestas. Luego retomaba nuestras escenas, escuchaba sugerencias, hacía

otras, retocaba el guión y volvía a dárnoslo. De nuevo se improvisaba. Esos intercambios mutuos no cesaron hasta el rodaje e incluso los hubo durante éste. (...).”

(Página 19. “Conversaciones con Martin Scorsese”. VV.AA.).

ANEXO 1.16.-

TEXTO 1.16.1.

“Como alguna vez trabajo para estudios, mis películas se prueban con un público para ver cuál es su reacción. Me parece interesante por cuanto permite descubrir los rudimentos de lo que estás haciendo. Descubres si no se han comunicado determinadas cosas, si determinadas cosas resultan confusas y es preciso clarificarlas, si hay problemas de duración o redundancias, ese tipo de cosas. Pero si el público dice: «No me gustan los personajes que me estás enseñando, no iría a ver la película»; bueno... ¡pues así es la vida! Cuando se estrene el filme, tendrá publicidad y la gente que vaya a verlo sabrá que esperar. Sin embargo, con un público de prueba, habrá mucha gente a la que le traiga sin cuidado. Así que tienes que saber cuáles son los comentarios que debes escuchar y a cuáles no debes hacer caso. Por descontado, esto crea problemas con el estudio, porque lo quieren todo estudiado.

El único filme que he hecho para un público en especial ha sido *El cabo del miedo*, pero se trataba de una película de género, un *thriller* y, cuando haces algo así, hay ciertas reglas que debes seguir para que el público reaccione de un modo determinado: suspense, miedo, excitación, risa... Pero, a pesar de todo, permíteme que lo exprese así: el esqueleto de la película lo hice para el público; el resto fue para mí”.

(Página 82. “Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos”. Laurent Tirard.).

TEXTO 1.16.2.

“Street Fighting Men

DiCaprio, Diaz, and Day-Lewis star in *Gangs of New York*, an epic tale of warring immigrant groups. It was a 25-year struggle for Martin Scorsese, who has the battle scars to prove it.

BY TOM ROSTON

(...).

Jump to 1998, when talent guru Michael Ovitz asked his friend Scorsese if he had a dream project. Suddenly, *Gangs* was given new life. Ovitz suggested his firm’s client Leonardo DiCaprio for the lead, which opened the door to financing, with Miramax footing part of the bill and taking on the role of distributor. The movie would follow DiCaprio’s character, Amsterdam Vallon, in his search for vengeance against Bill the Butcher, a gang chieftain (played by Daniel Day-Lewis) who kill’s Vallon’s father (Liam Neeson) in 1846 at the start of the film, the rest of the action plays out in the 1860s, when the Dead Rabbits, a group of first-generation Irish immigrants, rises up again to battle Bill’s gang of second – and third – generation Nativists; it culminates in 1863 with the Civil War Draft Riots.

With such A-list talent involved, and which such an epic American tale, there was bound to be anticipation. But the involvement of Miramax’s tempestuous cochairman Harvey Weinstein, who is well known for his battles with directors over costs and cuts as he is for garnering Oscar gold, raised one central, inevitable question: Would the revered director, who has never been one to chase mainstream audiences, be compromised by a studio head with his eye on the bottom line?

“It was hard, but we were collaborating and, sure, arguing,” says Scorsese. “There were difficulties. I guess both of us were stuck with each other – the good and the not-as-good. There is a lot of give-and-take on a picture, especially with so much money at stake.” Even now, sitting in his office, Scorsese, who has been temporarily wrested away from the editing room, is working with a smaller cutting crew than usual, as suggested by Weinstein.

(...).

If Scorsese is famous for his long hours in the editing bay, Weinstein, dubbed “Harvey Scissorhands,” is equally well known for encouraging shorter cuts of his movies. But Weinstein does not take kindly to reports that *Gang* is not

Scorsese's movie. The studio head took the unusual step of writing an article in the *New York Post* in April 2002 attacking the cynicism of reporters and asserting, "We... unequivocally encouraged Marty to take as much time as he needed in the editing room and provided him with the final cut."

"The stories about any fracas that I had with Marty are totally exaggerated," Weinstein now maintains. "I was dealing with a man who's a perfectionist. Somehow I had to get Marty everything he wanted and not break the bank." (DiCaprio agrees: "Maybe there were situations with time and money and release dates, but I think [Scorsese would] rather die a slow death than compromise what he does.")"

(Páginas 67, 68, 70. "PREMIERE.The Movie Magazine". Enero 2003.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.16.2.

"Hombres Que Pelean En Las Calles

DiCaprio, Diaz y Day-Lewis protagonizan en *Pandillas de Nueva York*, una historia épica de grupos inmigrantes en guerra. Esta fue una contienda para Martin Scorsese, quien tiene las cicatrices de batalla para probarlo.

BY TOM ROSTON

(...).

Jump to 1998, cuando el gurú del talento Michael Ovitz le preguntó a su amigo Scorsese si tenía un proyecto soñado. De repente, a *Pandillas* se le otorgó nueva vida. Ovitz sugirió al cliente de su firma Leonardo DiCaprio para el rol principal, lo cual abrió la puerta al financiamiento, con Miramax pagando parte de la cuenta y tomando la función de distribuidor. La película seguiría al personaje de DiCaprio, Ámsterdam Vallon, en su búsqueda de venganza contra Bill El Carnicero, un jefe tribal de pandilla (representado por Daniel Day-Lewis) quien asesina al padre de Vallon (Liam Neeson) en 1846 al comienzo de la película, el resto de la acción se desenvuelve en los 1860s cuando los Conejos Muertos, un grupo de inmigrantes irlandeses de primera generación, se levanta de nuevo para combatir a la pandilla Nativista de Bill de segunda - y tercera - generación; esto culmina con los Tumultos de la Leva de la Guerra Civil.

Con tal talento de primera línea envuelto y con tal historia épica estadounidense, estaba destinada a generar expectativas. Pero la participación del tempestuoso co-presidente de Miramax Harvey Weinstein, quien es bien conocido por sus batallas con los directores respecto de los costos y la edición tanto como por recolectar el oro del Óscar, levantó una pregunta central, inevitable: ¿El reverenciado director, quien nunca ha sido de los que persiguen los públicos numerosos, transigiría con la cabeza de un estudio que tenía su mirada en los resultados contables de las ganancias y pérdidas?

“Fue difícil, pero estábamos colaborando y, por supuesto, discutiendo”, dice Scorsese. “Existieron dificultades. Supongo que ambos estábamos aprisionados con el otro – lo bueno y lo no-tan-bueno. Hay mucho de dar y tomar en un filme, especialmente con tanto dinero en juego”. Aún ahora, sentado en su oficina, Scorsese, quien ha sido temporalmente sacado con dificultades del cuarto de edición, está trabajando con un equipo de montaje más pequeño de lo usual, tal como sugirió Weinstein.

(...).

Si Scorsese es famoso por sus largas horas en el cuarto de edición, Weinstein, apodado “Harvey Manos De Tijera”, es igualmente bien conocido por fomentar montajes más cortos de sus películas. Pero Weinstein no enfrenta amablemente los informes de que *Pandillas* no es una película de Scorsese. La cabeza del estudio se tomó la inusual acción de escribir un artículo en el *New York Post* en Abril de 2002 atacando el cinismo de los periodistas y asegurando “Nosotros... inequívocamente fomentamos que Marty tome tanto tiempo como necesite en el cuarto de edición y le proporcionamos (concedimos) la edición final”.

“Las historias acerca de cualquier riña que tuve con Marty son totalmente exageradas”, Weinstein sostiene ahora. “Yo estaba negociando con un hombre que es un perfeccionista. De alguna manera, yo tenía que darle a Marty todo lo que quería y no quebrar el banco”. (DiCaprio está de acuerdo: “Es posible que existieran circunstancias con tiempo y dinero y fechas de entrega, pero yo pienso que [Scorsese se] moriría con una muerte lenta antes de transigir con lo que hace”).

(Páginas 67, 68, 70. “PREMIERE. La Revista de Cine”. Enero 2003.).

TEXTO 1.16.3.

“A dozen of Hollywood’s most influential and celebrated directors unleash their passions, fears, and frustrations in a freewheeling discussion about the state of their art

The SWEET Hell OF SUCCESS

(...)

BY PETER BISKIND

(...)

It is a sorry comentary when the greatest directors in America can barely get their films financed

Scorsese: The studios don’t care. And you can understand it. They’re in the business to make money. These pictures are making hundreds of millions of dollars. But, hey, I can’t complain. I just made a picture that cost \$28 million with Tibetans”.

(Páginas 85, 92. “PREMIERE.The Movie Magazine”. Octubre 1997.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.16.3.

“Una docena de los más celebrados e influyentes directores desencadenan sus pasiones, miedos y frustraciones en una discusión sin reglas respecto del estado de su arte

EI DULCE Infierno del ÉXITO

(...)

POR PETER BISKIND

(...)

Es un comentario penoso el que los más grandes directores en América puedan difícilmente conseguir que se financien sus filmes.

Scorsese: A los estudios no les preocupa. Y lo puedes entender. Ellos están en el negocio para hacer dinero. Estas películas están produciendo cientos de millones de dólares. Pero, hey, no me puedo quejar. Acabo de hacer una película que costó 28 millones de dólares con Tibetanos”.

(Páginas 85, 92. “PREMIERE. La Revista de Cine”. Octubre 1997.).

ANEXO 1.17.-

TEXTO 1.17.1.

“Sharon Stone, en Casino, es sin duda el personaje femenino más fuerte desde Alicia ya no vive aquí. ¿Cómo la escogiste?”

-De entrada, se moría de ganas de hacer el papel; estaba dispuesta a todo para interpretarlo. Había otras actrices en la cola, pero ella fue la que cité primero. Todo comenzó con un malentendido de seis semanas entre su agente y el mío, algo muy estúpido y muy complicado. Luego fijamos una cita. Yo regresaba de Las Vegas en tren – detesto el avión -, y el tren llevaba mucho retraso, a causa de un accidente. Ella me estaba esperando en Los Ángeles. Tuve que disculparme. Fui a buscarla a un restaurante para justificarme. Ella comprobó mi historia. Desde ese primer contacto, observé su comportamiento: tenía una fuerza y un aspecto increíbles, y se parecía a la mujer en la que se basa el personaje. Geri. Cuando llegamos a las lecturas del guión, me di cuenta de inmediato que encajaba perfectamente en el personaje. Yo quería saber si era capaz de actuar en mi película, puesto que sólo la había visto en películas de género. De Niro quería una actriz que fuese capaz de enfrentarse con él, de volverse loca, necesitaba veracidad en la cólera. Se ve en la escena del jardín, cuando ella le chilla y De Niro se queda allí, mirándola, vestido con su batín de Sulka. Discutí mucho con ella y de pronto me di cuenta de que actuaría en el estilo que yo quería. Dicho con otras palabras, si eran precisas cuarenta tomas para obtener algo concreto, no dudaría en hacerlo, y no sólo en la interpretación. Hasta en los movimientos de cámara más precisos... Luego tuvimos una audición, en Nueva York; había que ver cómo se comportaría con Bob [De Niro]”. Fui yo el que hizo el papel de Joe Pesci... y lo hice muy bien [risas]”. Ella estuvo fantástica. Finalmente nos volvimos a ver en Los Ángeles- Bob estaba allí, y tras algunos minutos de conversación con él, le dije: “¡Vale, hacemos la

película!”. Ella soltó una lágrima, ¡y ya está! Quisiera añadir que casi no le hemos pagado nada; quiero decir que su salario está realmente muy alejado de lo que suele pedir habitualmente. Otra cosa: cuando la conocí me encontré con una actriz que no es eso que en Hollywood se suele llamar “el perfume del mes” (o del año). Es una mujer que trabaja desde hace dieciocho años en este oficio, lo cual me hizo pensar que podía utilizar esta experiencia para el papel Ginger, su desesperación. Era un riesgo calculado”.

(Páginas 113, 114. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.17.2.

“En *Casino* [Casino, 1996] quería dos personajes, uno controlado y otro peligroso. Los actores sólo podían ser Bob y Joe [Pesci]. Conocimos a Rosenthal, que inspiró el personaje que interpreta Bob en la película, y sabíamos que de entrada el papel sería diferente de lo que él hiciera. Es un hombre que oculta sus emociones, lo que resulta interesante. Su forma de vestir, además, nos gustaba bastante a Bob y a mí. Le hice participar en las sesiones de escritura de guión, como hago siempre. No teníamos una historia completa, lineal. A medida que escribíamos el guión, buscábamos cada vez más información. Cuando me daban un elemento nuevo, se lo transmitía a Bob que en seguida pedía más detalles a Rosenthal. Luego podía ocurrir que Rosenthal le contara otra historia a Bob, o a Nick Pileggi por teléfono. Lo anotábamos todo. Y a partir de lo que nos habían dicho Rosenthal y otros, hallamos una forma de contar la evolución de su relación con Ginger [el personaje interpretado por Sharon Stone], basada en incidentes reales que incorporamos. Se cambió la cronología, se alteraron algunas cosas... Esto fue muy largo, muy difícil, porque el rodaje estaba previsto para finales de ese mismo año. En el caso de *Uno de los nuestros* tuvimos dos años para escribir el guión. Yo no quería una película de dos horas. Era necesario que tuviera otra dimensión, como una especie de gigantesca máquina que reflejaría la América de ayer y de hoy. Todo el simbolismo que la gente busca en ella está ahí. En realidad, es la historia de dos personajes que corren tras un saco lleno de dinero. Están casados y quieren ese dinero.

Era preciso que De Niro fuera más sobrio. No quiero rehacer las mismas cosas. Me siento más cómodo cuando me expreso a través de él, como actor. He tenido suerte con él, porque no teme interpretar a personajes que en algunos momentos son desagradables, espantosos. Lo interesante en él es que hay honradez, bondad y compasión. El público lo nota, creo. Consiguió comunicarlo con su personaje de Travis Bickle en *Taxi Driver*. Yo no sé cómo lo hace. Hay momentos en que ni siquiera necesitamos hablar para entendernos. Da igual que se trate de confianza, de culpabilidad o de orgullo. Lo sabemos. Así nos ahorramos todos los problemas sin interés con los que a menudo se enfrentan los demás.

Publicado en *Cahiers du cinéma*, número 500”

(Páginas 42, 43. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.17.3.

“Es importante no limitar a los actores, aunque, por otra parte, no puedo permitir que los actores me den algo que no quiero. En una película como *Casino*, hubo mucha improvisación, cosa que está bien. Si un actor se siente muy cómodo interpretando a ese personaje en ese mundo, le dejo improvisar en una escena determinada y la ruedo de una forma bastante sencilla: planos medios y primeros planos... Cuando lo haces, el mundo está recreado prácticamente por los actores. Los sitúo en el fotograma y el plató que les rodea forma parte de su vida, pero ellos le insuflan vida. Cuando sucede esto, y cuando va en la dirección que tú querías, puede resultar increíblemente gratificante. Muchas veces, en esa película, me encontré sentado detrás de la cámara no tanto como director, sino como miembro del público. Me impliqué tanto en el visionado que era como si estuviera viendo una película que estaba dirigiendo otra persona. Y cuando tienes esa sensación, sabes que has encontrado algo bueno”.

(Páginas 80, 81. “Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos”. Laurent Tirard.).

TEXTO 1.17.4.

“In a journal written while preparing the film ‘Casino,’ the man considered to be America’s greatest living director offers an inside view of the angst and art of making movies

THE FILMMAKER SERIES

Scorsese

(...).

Preproduction

(...).

We talk and talk, rewrite with Nick, and improvise with Bob and Sharon. Bob convinces her as one human being to another, rather than by using some dramatic device. At the end of the scene she turns to him and says, “What’s in for me?” She doesn’t put it that way, but that’s what she means. And he says, “You’ll be taken care of like you could never expect in your life, and specially if there’s a child. Take a chance. Why don’t you take a chance?” This is Sharon’s first scene, and she does great. She has the will to work and she is able to respond to him. I think she could feel it in his eyes and when he spoke to her.

(...).

Bob cuts to the heart of it. Really charms her into relaxing, into swearing on her daughter’s life, making it intense and real. She feels at ease and trusting, and then when he takes out the tape recorder, she has the perfect reaction, which is to get away as far as possible from this guy. My assistant Alfonso transcribes our rewrites from the tape recorder. [Ultimately the scene will be dropped.]”

(Páginas 111, 114, 115. “PREMIERE. The Movie Magazine”. Diciembre 1995.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.17.4.

“En un diario escrito mientras se preparaba la película ‘Casino’, el hombre que es considerado el más grande director viviente de Estados Unidos ofrece una mirada desde dentro de la angustia y arte de hacer películas.

LA SERIE DEL DIRECTOR

Scorsese

(...).

Preproducción

(...)

Nosotros hablamos y hablamos, rescribimos con Nick e improvisamos con Bob y Sharon. Bob la convence como un ser humano a otro, en lugar de utilizar algún recurso dramático. Al final de la escena ella se voltea hacia él y dice: “¿Qué hay para mí en esto?”. Ella no lo pone de ese modo, pero es lo que quiere decir. Y él dice: “Serás cuidada como nunca pudiste esperar en tu vida y especialmente si hay un niño. Toma la oportunidad. “¿Por qué no te aventuras?”. Esta es la primera escena de Sharon, y la hace excelente. Ella tiene la voluntad de trabajar y es capaz de responderle. Pienso que ella podía sentir eso en los ojos de él y cuando él le habló.

(...).

Bob corta al corazón de ello. Realmente la encandila para que se relaje, para que jure por la vida de su hija, haciéndolo intenso y real. Ella se siente cómoda y confiada y entonces, cuando él saca la grabadora de cintas, ella tiene la reacción perfecta, la cual es alejarse tanto como sea posible de este tipo. Mi asistente Alfonso transcribe nuestros reescritos desde la grabadora de cintas. [Por último la escena será suprimida.]”.

(Páginas 111, 114, 115. “PREMIERE. La Revista de Cine”. Diciembre 1995.).

ANEXO 1.18.-

TEXTO 1.18.1.

“(...). Estaba tan maravillado por las películas que veía en aquella época, que dibujaba guiones en imágenes para películas imaginarias dirigidas por gente como Hitchcock y Huston – en ese momento de mi vida ni siquiera sabía cuál

era el cometido de un director -, y todos los títulos de crédito de estas película imaginarias estaban firmados por Saul Bass. Saul convirtió los títulos de crédito – que hasta entonces eran fáciles, típicos y no deparaban ninguna sorpresa – en una forma artística como tal. Sus títulos de crédito presentaban una película de la misma manera que una obertura presenta una ópera.

(...).

Huelga decir que quedé encantado al descubrir que Saul trabajaba de nuevo con su mujer Elaine. Yo acababa de terminar *Uno de los nuestros*, en la que yo mismo había hecho los títulos de crédito, pero la película necesitaba algo especial. Me fijé en que Saul y Elaine estaban acreditados al final de *Big* [Big, 1989] y decidí llamarles. Para gran sorpresa mía y aún más placer, aceptaron trabajar conmigo. Es un poco difícil de contar, pero trabajar con ellos era como un sueño. Como comprenderán, las imágenes de Saul formaron parte hasta tal punto de mi experiencia de cinéfilo cuando era joven, que me costaba creer que estaba colaborando realmente con él y Elaine. El sueño era también que nuestra colaboración fue muy afortunada y muy estrecha; eran unos encuentros que yo esperaba con impaciencia. Y por si esto no bastara, su trabajo era realmente sorprendente, tan fresco y tan moderno en el nuevo Hollywood como lo había sido en el Hollywood de hacía cuarenta años.

Mirábamos juntos un primer montaje de las películas, discutíamos, y Saul y Elaine se iban a trabajar. Y los resultados eran siempre sorprendentes, sobre todo su trabajo en *La edad de la inocencia*. Saul y Elaine nos llamaron y nos dijeron que querían enseñarnos algo, y nos aseguraron que eran unos esbozos. Colocaron lo que tenían en un proyector, una serie de imágenes de flores floreciendo a cámara lenta, y pusieron diferentes muestras de encaje sobre la pantalla para mostrarnos el efecto que querían producir. Todo estaba ahí. Ésa era la esencia de la película que intentaba hacer: el deseo, el sentimiento de una pasión oculta. Como ya dije antes, esto no revela el secreto de la película sino que preserva su misterio.

El gran arte tiene una claridad penetrante que produce el choque del reconocimiento; capta algo que parece fugaz y efímero. Por ello es al mismo tiempo embriagador y desgarrado: siempre debe llegar a un fin. (...)."

(Páginas 100, 101. "Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo". VV.AA.).

ANEXO 1.19.-

TEXTO 1.19.1.

“(…). En *La edad de la inocencia* tenemos ocho comidas, y son todas diferentes para expresar distintos momentos dramáticos. La comida tenía importancia como indicador de lo que es la gente. No podía estar allí con la única finalidad de que la comieran, tenía que estar presentada de determinada manera. No era sino otro detalle más, otra especie de piedra que impide moverse a Newland Archer. En esa sociedad, a medida que la gente iba envejeciendo, resultaba más difícil romper las ataduras. Por eso, la escena con el señor Letterblair la dejamos tal cual estaba en el libro: una cena para dos personas, con cinco platos.

(…).

De hecho, los detalles nos permiten hacernos una idea de todo aquello con lo que Newland ha de cortar para romper con aquella sociedad. Constantemente se añade más imaginería del detalle y, si se explica lo que significan estos detalles, se verá que nada pasa de forma casual, y empezamos a darnos cuenta de lo difícil que le resulta dar un paso. Ha sido educado así; si viniera de fuera, no significaría nada. Muchas veces, lo que me gusta de un objeto es el empleo ritual que se hace de él.

(…).

En el libro, el primer indicio de que él piensa que May está al corriente es cuando ella dice en el vestíbulo, de noche: «Y has de asegurarte de ir a ver a Ellen». Newland quiere creer que nadie lo sabe, y, a lo largo de la película, me interesaba colocar al espectador en su forma de pensar. (…).

(…).

(…). Parece que es un tema que me encanta, y ya está en películas como *Who's That Knocking at My Door?* O *Taxi Driver*, en la que Travis Bickle está obsesionado con Betsy. Puedo identificarme con esos sentimientos de querer hacer algo y no poder hacerlo, por muchas y muy diversas razones: timidez, determinada clase de pudor, o decidir que no era tan buena idea. En cierto

sentido, yo tuve una adolescencia tardía, incluso diría que hasta el momento de empezar a rodar

Me pareció maravillosa la forma en que *La edad de la inocencia*. Me ha hecho pensar, con cincuenta años, ¿qué pasaría si yo hubiera sido otra clase de persona, alguien que hubiera podido enfrentarse fácilmente a cosas así? ¿Habría cambiado en algo mi vida?

Me pareció maravillosa la forma en que *La edad de la inocencia* trata este dilema, pero Wharton va más allá y defiende una vida que no se ha vivido realmente bien, sino una vida que se le viene encima. Newland tiene sus hijos, luego descubre que su esposa siempre ha estado al tanto de su amor por Ellen, y que incluso se lo ha contado a su hijo. Básicamente, él es lo que en América se llama un *stand-up guy* : un hombre de principios que no abandonaría a su esposa e hijos. Cuando realmente deseó algo, lo abandonó por su hijo. Eso me parecía muy interesante. No sé si yo, o mucha otra gente, podría hacer lo mismo, pero sé que incluso hoy día, algunos lo harían. Se trata de tomar una decisión en tu vida y permanecer fiel a ella, contentándote con lo que tienes. Y luego, por supuesto, durante la conclusión te das cuenta de que ya ha pasado una generación. Los hijos no reaccionan del mismo modo; la Primera Guerra Mundial acecha, y no pueden comprender por qué todo el mundo está furioso. No estoy diciendo que sea un final feliz, pero sí es realista y bonito”.

(Páginas 255, 256, 257, 261, 262, 263, 264. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.19.2.

“CELLULOID HEROES

Leap of Faith

WHAT COMPELLED **MARTIN SCORSESE**, THE MAESTRO OF AMERICAN LOWLIFE, TO MAKE ‘**KUNDUN**,’ A MOVIE ABOUT THE SPIRITUAL LEADER OF TIBET?

(...).

BY GLENN KENNY

(...).

PREMIERE: In some ways, this movie is reminiscent of *Taxi Driver*: Just as *Taxi Driver* gets into the mind and body of Travis Bickle, so too is *Kundun* told subjectively, from the young Dalai Lama's perspective.

Martin Scorsese: That's right. *Taxi Driver* is exactly where I took my cue from. The only way I can ever get a sense of anything that this young boy is perceiving is to be as subjective as possible, because I don't know the culture that well. I don't know Tibetan Buddhism that well. But I think I understand some *people* [Smiles] Somehow, if we make that little leap and be one of the young Dalai Lama's family at the table – if I can do it, you can do it, believe me. Because I'm from New York, you know? [Laughs] And I was very nervous about breakfast scenes and dinner scenes and things, but I think I took the cue, just kind of put the camera in the mind or body of the young boy.

You recently said how difficult it is for you to make a film that didn't originate from an idea or emotion that you have had yourself, At first glance, the subject matter of *Kundun* seems totally alien to you. Why did you make it?

I think what spurred me on was that is was about the life of a man who is faced with such a cataclysm, a man who exists in a spiritual world that takes precedence over the physical and the material. And he has to behave in a manner that takes into account the future rather than his own immediate satisfaction. How does one lead a spiritual life in this world? And then, ultimately, is there such a thing as a spirit in the body? The physical, the flesh and the spirit. It's the same interest I had in *The Last Temptation of Christ* and *Mean Streets* – very, very similar. I think. I just seem to be drawn to that sort of thing. In this world there just seem to be a strong need for consolation of the spirit: when you simply deal with fulfilling material desires, something is lacking. What is that? Why? For some people, religion fulfills it. Others, something else. Here is a man who lives on a spiritual plane, and he has some physical problems with another ideology coming in, a man who, according to his religion, has been reborn and whose job is to come back and love every living thing, which is not such a bad thing to do. But I'm fascinated with the dark side – the other side – because

where I grew up I saw both. I saw the kindness and I saw the danger. The big question is, When you work on a picture like this, what really is a human being? What are we? Are we the Chinese or are we Tibetans? [Laughs] I know we're a combination of the two, but which will survive?"

(Páginas 85, 86. "PREMIERE. The Movie Magazine". Diciembre 1997.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.19.2.

"CELLULOID HEROES

¿QUÉ FORZÓ A **MARTIN SCORSESE**, EL MAESTRO DE LA VIDA CRIMINAL ESTADOUNIDENSE, A REALIZAR 'KUNDUN', UNA PELÍCULA ACERCA DEL LÍDER ESPIRITUAL DEL TIBET?

(...).

POR GLENN KENNY

(...).

PREMIERE: En algunos aspectos, esta película recuerda a *Taxi Driver*: Así como *Taxi Driver* se introduce en la mente y cuerpo de Travis Bickle, también *Kundun* está contada subjetivamente, desde la perspectiva del joven Dalai Lama.

Martin Scorsese: Es correcto. *Taxi Driver* es exactamente de donde sigo el ejemplo. La única forma por la que alguna vez puedo obtener una percepción de lo que sea que este joven esté percibiendo es ser tan subjetivo como sea posible, porque yo no conozco la cultura tan bien. No conozco el Budismo Tibetano con detalle. Pero pienso que puedo comprender a algunas *personas* [Sonríe] De algún modo, si realizamos ese pequeño salto y somos uno de la familia del joven Dalai Lama en la mesa - si yo puedo hacerlo, tú puedes hacerlo, créeme. Porque soy de Nueva York ¿sabes? [Risas] Y yo estaba muy nervioso respecto de las escenas de desayuno y cena y cosas, pero pienso que seguí el ejemplo, simplemente puse, más o menos, la cámara en la mente y cuerpo del joven muchacho.

Recientemente dijo cuán difícil es para usted realizar una película que no se originó de una idea o emoción que usted mismo ha tenido. En una

primera mirada, el tema de *Kundum* parece totalmente extraño a usted. ¿Por qué lo realizó?

Pienso que lo que me incentivó a hacerla fue que es acerca de la vida de hombre que se enfrenta a tal clase de cataclismo, un hombre que existe en un mundo espiritual que es considerado más importante que el físico y el material. Y él tiene que comportarse de modo que toma en cuenta el futuro antes que su propia satisfacción inmediata. ¿Cómo dirige uno una vida espiritual en este mundo? Y entonces, por último, ¿existe tal cosa como un espíritu en el cuerpo?. Lo físico, la carne y el espíritu. Es el mismo interés que tuve en *La Última Tentación de Cristo* y en *Malas Calles / Calles Peligrosas* – muy, muy similar. Pienso. Aparentemente soy arrastrado a ese tipo de cosa. Precisamente, en este mundo parece haber una fuerte necesidad por consuelo del espíritu: Cuando simplemente tratas con deseos materiales satisfactorios, algo está faltando. ¿Qué es eso?. ¿Por qué?. Para algunas personas, la religión llena eso. Otros, alguna otra cosa. Aquí hay un hombre que vive en un plano espiritual y tiene algunos problemas físicos con otra ideología que viene, un hombre que, de acuerdo a su religión, ha renacido y cuyo trabajo es regresar y amar cada cosa viviente, lo que no es tan mala cosa para hacer. Pero estoy fascinado con el lado oscuro – el otro lado – porque donde crecí vi a ambos. Vi la amabilidad y vi el peligro. La gran pregunta es, cuándo trabajas en una película como ésta, ¿qué es realmente un ser humano?. ¿Qué somos?. ¿Somos los chinos o somos tibetanos? [Ríe] Sé que somos una combinación de los dos, pero ¿cuál sobrevivirá?”.

(Páginas 85, 86. “PREMIERE. La Revista de Cine”. Diciembre 1997.).

TEXTO 1.19.3.

“Urban Gothic

Cinematographer Robert Richardson, ASC rejoins director Martin Scorsese for a harrowing look at the life of a troubled EMT in *Bringing Out the Dead*.

by Eric Rudolph

(...).

Scorsese explains the absence of multiple formats by stating simply, “I don’t like to use different formats in my films. Bob has done an extraordinary job with that sort of thing, but I just don’t see the world that way. I also don’t have the subject matter for that, certainly not in *Bringing Out the Dead*. To me, the very act of using 8mm, video, 16mm and this and that, all mixed together and thrown onscreen in superimposition and madness, is a moral statement in itself, about the state of our culture. I find that idea interesting, but it had nothing to do with what I was trying to accomplish in *Bringing Out the Dead*.” Scorsese reiterates that this emphasis was the drama that results from Pierce’s internal spiritual numbness.

Of course, Scorsese has his own array of stylistic signatures, including the use of a moving camera on stationary actors, but he decided to tone down those techniques because of the intensely interior nature of the story. “I didn’t want to be distracting, especially in the scenes between Nic and Patricia,” the director says. “Neither of them knows how to reach the other; Frank doesn’t even know how to talk to a woman. All he can think of to say to her is, ‘Do you want to get some pizza?’ He’s reaching out, but how can he? He’s a complete, utter spiritual wreck all the way until the end, when he finally gains some perspective and says to Mary Burke, ‘We’re all dying.’

“Something happens in that moment,” Scorsese continues. “All along, he’s been trying to reach her, but due to his response to the incredible stresses of his job, he’s cut off from people, particularly women. He has a great need for forgiveness, but first he must forgive himself. When you’re dealing with that sort of material, you don’t want to move the camera; you leave it alone, especially if you’re filming in anamorphic widescreen.” “

(Páginas 30, 36, 38. “American Cinematographer”. Noviembre 1999.)

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.19.3.

“Gótico Urbano

Director de fotografía Robert Richardson, ASC [American Society of Cinematographers] (Sociedad Estadounidense de Directores de Fotografía) vuelve a reunirse con Martin Scorsese para mirar conmovedoramente la

vida de un EMT [Emergency Medical Technician] (Técnico Médico de Emergencias) trastornado en *Vidas Al Límite* [*Bringing Out the Dead*].

Por Eric Rudolph

(...)

Scorsese explica la ausencia de formatos múltiples diciendo simplemente, “a mí no me gusta usar distintos formatos en mis películas. Bob (Robert Richardson) ha realizado una labor extraordinaria con esa clase de cosa, pero yo no veo al mundo de ese modo. Tampoco tengo el tema para ello, no ciertamente en *Vidas Al Límite*. Para mí, el acto mismo de usar 8mm, vídeo, 16mm y esto y el otro, todo junto y mezclado y arrojado a la pantalla sobrepuesto y orate, es una declaración moral en sí misma, respecto del estado de nuestra cultura. Encuentro esa idea interesante, pero no tiene nada que hacer con lo que estuve tratando de alcanzar con *Vidas Al Límite*”. Scorsese reitera que su énfasis fue el drama que resulta del entumecimiento espiritual interno de Pierce.

Por supuesto, Scorsese posee su propia disposición de marcas estilísticas, incluyendo el uso de una cámara en movimiento que enfoca a actores estáticos, pero él decidió disminuir el tono de estas técnicas dada la naturaleza inmensamente interior de la trama. “Yo no quería distraer la atención, especialmente en las escenas entre Nic y Patricia”, dice el director. “Ninguno de ellos sabe cómo alcanzar al otro; Frank ni siquiera sabe cómo hablarle a una mujer. Todo lo que puede pensar decirle es, ‘¿Deseas pizza?’ Él está tendiendo la mano, ¿pero cómo puede?. Está completamente hecho polvo espiritualmente, totalmente, hasta el final, cuando finalmente gana alguna perspectiva y dice a Mary Burke, ‘Todos nosotros estamos muriendo’.

“Algo sucede en ese momento”, continua Scorsese. Desde el principio, él ha tratado de alcanzarla, pero debido a su respuesta a las tensiones increíbles de su trabajo, está separado de la gente, las mujeres en particular. Tiene una gran necesidad de perdón, sin embargo primero se debe perdonar a sí mismo. Cuando estás tratando con esta clase de material, no deseas mover la cámara; la dejas sola, especialmente si estas filmando en pantalla ancha anamórfica”.

(Páginas 30, 36, 38. “American Cinematographer” [Director de Fotografía de Cine Estadounidense]. Noviembre 1999.).

TEXTO 1.19.4.

“Ace in the Hole

Director Martin Scorsese recruits a crack production team, including Academy Award-winning cinematographer Robert Richardson, ASC, to help create his complex Las Vegas crime epic, *Casino*

by Stephen Pizzello

(...).

Asked why he is drawn to mob-related subject matter, Scorsese muses, “I find these types of stories inherently dramatic. Even the ancient Greek playwrights always said that the antagonist is more interesting than the protagonist. Let’s face it, the bad guy is more interesting than the good guy! My attraction to this material also goes back to where I grew up, and being familiar with a certain kind of lifestyle. When I was 8 or 9, I saw that lifestyle around me in the streets, and I recognized it as another, more rebellious way of living, rather than settling into the norm of the mainstream.

“That’s a pretty big subject,” he asserts. “I find these characters and their lives to be almost a microcosm of the outside world of politics, government, and so on. It’s like the old line from *The Threepenny Opera*, when Mack the Knife makes a speech as he is about to be hanged. He asks the people, ‘Why are you hanging me? Ultimately, what’s the robbing of the bank to the founding of a bank?’ “

Pausing to chuckle at the wisdom of this rhetorical query, Scorsese expands, “One man robs legitimately, and the other man robs illegitimately. In a street philosophy, quite often the illegitimate thief is seen as the more honest one. I’m not saying I’m that way, or my family’s that way, but when you grow up in the streets, that’s what it’s like. You tend to look at things a little differently. But

of course one has to recognize that such a a lifestyle is, at the very least, extremely destructive.” “

(Páginas 35, 36. “American Cinematographer”. Noviembre 1995.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.19.4.

“As en la Manga

El director Martin Scorsese recluta un equipo de producción excelente, que incluye al director de fotografía Robert Richardson, ganador del Premio de la Academia, para ayudar a crear la compleja epopeya criminal de Las Vegas, *Casino*

Por Stephen Pizzello

(...)

Al preguntársele por qué él es atraído al tema relativo a la organización criminal, Scorsese reflexiona, “encuentro este tipo de historias inherentemente dramáticas. Aún los antiguos dramaturgos griegos siempre dijeron que el antagonista es más interesante que el protagonista. ¡Encarémoslo, el tipo malo es más interesante que el tipo bueno! Mi atracción a este material también se remonta a donde crecí y estar familiarizado con cierta clase de estilo de vida. Cuando tuve 8 o 9 años, vi el estilo de vida en las calles y lo reconocí como otro estilo de vida, más rebelde, en lugar de acomodarse a las normas de las creencias o estilo de vida aceptados por la mayor parte de la gente.

“Ése es un tema bastante grande”, asegura. “Encuentro que estos personajes y sus vidas son casi un microcosmos del mundo extremo de la política, del gobierno y así sucesivamente. Es como la antigua línea de *La Ópera de los Tres Peniques*, cuando Mack El Cuchillo da un discurso mientras va a ser colgado. Le pregunta a las personas. ‘¿Por qué me cuelgan?. A la larga, ¿qué es el asalto al banco comparado con la fundación de un banco?’ “.

Deteniéndose brevemente a reír entre dientes frente a la sabiduría de esta interrogante retórica, Scorsese se extiende, “un hombre roba legítimamente y el otro hombre roba ilegítimamente. Dentro de una filosofía callejera, muy

frecuentemente el ladrón ilegítimo es visto como el más honesto. No estoy diciendo que yo soy así, o que mi familia es así, pero cuando creces en las calles, ése es el modo en que es. Tiendes a mirar las cosas un poco distintamente. Pero, por supuesto, uno tiene que reconocer que tal estilo de vida es, al menos, extremadamente destructivo” “.

(Páginas 35. 36. “American Cinematographer” [Director de Fotografía de Cine Estadounidense]. Noviembre 1995.).

ANEXO 1.20.-

TEXTO 1.20.1.

“Si el cine era para usted un modo de distanciarse, ¿cómo reaccionó su banda ante esta «traición»?

Al principio se sintieron fascinados, me ayudaron a realizar *Murray*, participaron muy de cerca en la búsqueda de decorados y vestuario. Pero dos años después, cuando emprendí mi primer largometraje, esta vez una historia dramática, utilicé sus nombres reales y se sintieron ofendidos por la película. El único personaje bien planteado era J.R. ¡Y J.R. era yo! Se dieron buena cuenta de ello. Era demasiado narcicista. No mostré más que la centésima parte de su carácter y sintieron que los presentaba desde el peor punto de vista posible. En realidad, yo había querido confrontar a un muchacho educado como católico con una chica en la que él quiere ver tan pronto a una madona como una puta. ¡Un problema tan antiguo como Sicilia! Cuando proyecté la película a mi profesor, éste sostuvo que todo aquello estaba anticuado desde hacía mucho tiempo, que había que estar al día, hablar de la droga y del amor libre. Pero los que se han criado en los ghettos, los polacos, los judíos, los irlandeses, los italianos, comprendieron. Y la tristeza de esas vidas la veo por todas partes, en todas las minorías. Robert Redford, para mí, es otro planeta, una América extraña que observo desde lejos.”

(Página 5. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

TEXTO 1.20.2.

“Who’s that Knocking es un poco la primera entrega de su autobiografía.

Cada incidente es autobiográfico. Más aún que en *Malas calles*. En realidad no hay intriga: J.R. se enamora de una chica, pero siempre está con sus amigos, que sienten celos de ella. Sintiéndose culpable, renuncia a hacer el amor con ella en la cama de su madre (rodé esa escena en la habitación de mi madre, con estatuas por todas partes...), ella no le comprende, entonces él la lleva a ver *Río Bravo y Scaramouche*, y allí le señala a Angie Dickinson, explicándole que ése es su tipo de mujer... Las escenas con la banda apenas están estructuradas. Se les ve, vestidos de negro, jugando con armas, luego se les vuelve a encontrar en la montaña, completamente fuera de lugar y torpes, con miedo a las culebras, insultándose. En la cima, J.R. les hace admirar el crepúsculo. Luego ¡zas! se pasa a la chica diciendo que ya no es virgen. J.R. se niega a admitirlo, quiere creer que ha sido violada, se reúne con sus amigos en el transcurso de una fiesta orgiástica. Al día siguiente, él, al que le gustan Percy Sledge y Ray Baretta ¡la encuentra leyendo *Suave es la noche*, y oyendo un disco de Sinatra! La besa, ella le pide perdón, la perdona, luego vuelve a tratarla de «puta» y rompe todo. Va a reunirse con la banda, pero, en realidad, también los abandona. Todo se derrumba a su alrededor. Eso es lo que me ocurría en aquella época, y creo que esa es la razón por la que no conseguí hacer una película inteligible. No tenía perspectiva. Es un «parcheado», pero, aun así, aquí y allá hay algunas secuencias buenas, como ésa en la que la banda ve Charlie Chan en la televisión y aquella, a cámara lenta, en la que Baretta canta *El Watusi*”.

(Páginas 7, 8. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

TEXTO 1.20.3.

“(...). Un médico se ocupó de mí durante diez días. Bob vino a visitarme. Estaba el guión de Paul, pero yo no lograba, pero yo no lograba recuperarme. Se estaba a punto de seleccionar el reparto, pero en realidad yo no le prestaba atención. Estaba tan agotado que no llegaba siquiera a hablar durante las sesiones de

selección. Bob esperaba de veras que yo remontara la pendiente. Por mi parte, no lograba entender qué encontraba de interesante en ese tema. Yo sabía que estaba aumentando de peso para el papel. Por aquel entonces ambos teníamos treinta y cinco o treinta y seis años. Él no cesaba de repetirme: “Sólo tengo dos años para hacerle sufrir esto a mi cuerpo. Es verdaderamente necesario hacer esta película”. YO no siempre lograba entender lo que estaba en juego en este proyecto. Luego, un día, vino a visitarme y me dijo: “Pero, ¿qué te ocurre?” Y luego añadió: “¿No quieres hacer esta película? ¡Sólo tú puedes hacerla!”. Respondí que sí. Y entonces comprendí; fui consciente de que yo era él... [Scorsese muestra la foto de De Niro interpretando a Jake La Motta obeso]. Yo podía hacerlo. Esa película hablaba de mí. No tenía que decírselo a Bob: ya lo sabía. Todo lo que quería de mí era un compromiso. Y de algún modo, en mí se disparó un resorte. Dije: “Lo haremos. ¡Adelante!” “.

(Página 32. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

ANEXO 1.21.-

TEXTO 1.21.1.

“(...). El corte era algo más corto que el que luce Bob en la película, pero se parecía mucho. Ya no recuerdo quién dijo que había que aprovechar eso. Bob dice que fue él quien tuvo la idea. Es una de esas historias que los dos nos hemos apropiado [risas] ¡Se la cedo a él! Recuerdo que nos miramos al mismo tiempo. En aquella época, estas ideas simultáneas entre Bob y yo ocurrían cada vez más a menudo. Incluso muy recientemente, en *El cabo del miedo* [Cape Fear, 1991]. Yo me había ido a la montaña durante un par de días -algo que, en principio, nunca hago- y él intentó reunirse conmigo. Sólo le llamé a mi regreso. Le conté que durante esa estancia volví a ver el primer *El cabo del terror* [Cape Fear, 1962] y me di cuenta de era preciso utilizar a toda costa la música original de Bernard Herrmann. Entonces me dijo: “Era exactamente por eso por lo que quería verte, ¡yo pienso lo mismo!” [Risitas]. Siempre es así desde *Taxi Driver*.

(Página 27. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.21.2.

“Malas Calles

Habíamos ensayado la escena de la sala de billares. Pero Bob saltó sobre la mesa con el comportamiento de un animal acorralado. No recuerdo si eso es lo que habíamos ensayado, pero creo que habíamos previsto algo del estilo de: “La última llama de una vela, antes de apagarse, es la más brillante”... y eso es lo que él hizo allí. Ya no sé si fue improvisación, pero formaba parte de un largo plano-secuencia. Si uno vive en la calle, es preciso saber dar patadas, te puede salvar la vida si tus puñetazos no son muy potentes... Bob lo sabía perfectamente, y eso es lo que da autenticidad a la escena. Yo era asmático, y por lo tanto incapaz de pelear; no sólo me faltaba valor, sino que además, por culpa del asma, difícilmente podía huir corriendo. Habría sido ridículo pegar una patada y luego permanecer allí quieto como un idiota”.

(Página 25. “Martin Scorsese, Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.21.3.

“Gran parte de la improvisación de la película se grabó durante los ensayos y después se pasó al guión a partir de esas cintas. Algunas escenas, como aquella en la que De Niro y Keitel pelean con cubos de basura, se improvisaron durante el rodaje. Recuerdo que, al final de una toma. Bobby le tiró uno a Harvey y Harvey se lo volvió a tirar y dije: «Genial, vamos a hacerlo en la siguiente toma». En la escena del almacén entre De Niro y Keitel poco después de que se hubieran conocido en el bar; pensé que sería divertido improvisar para mostrar más cosas de los personajes. Descubrimos que nos gustaban muchísimo Abbot y Costello, sus diálogos con doble sentido y un ritmo maravilloso. Intentamos mantener esa onda tanto como fuera posible, aunque tendríamos que rodar muy de prisa. Y el resultado tiene tal estructura que, si sólo ves esa escena, sabes más de ellos que con cualquier otra cosa de la película. Vemos cómo se desplaza la confianza, cómo Johnny confía en Charlie

pero, Dios mío, ¡tiene tantos problemas! ; y cómo Charlie confía en Johnny, pero le está utilizando. La escena fue idea de Bob y, puesto que ni él ni Harvey tienen miedo de probar cosas, dije: «¿Por qué no?». Cuando la rodé duraba unos quince minutos, era tronchante y aclaraba todo por completo. Es como esas escenas de abuso de confianza que tanto me gustan en las películas de Hope y Crosby, en las que un personaje se aprovecha del otro.

Rodé la escena culminante en la que Bobby de repente apunta a Richard Romanus con una pistola el último día de rodaje. Había pasado algo entre Bobby y Richard, porque la animosidad entre ellos era real, y yo saqué partido de ella. Se habían exasperado tanto el uno al otro que habían llegado a un punto en el que querían matarse de verdad. Yo me puse a rodar una toma detrás de otra de Bobby vociferando aquellos insultos, mientras el equipo se ponía cada vez más nervioso”.

(Páginas 74, 75. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores).

TEXTO 1.21.4.

“A nadie explotó Marty más que a Sandy. Ella lo cuidaba, lo mimaba, lo ayudaba con los guiones; también lo quería. “[Marty] necesitaba muchísima atención”, dice Weintraub. “Había que comprarle ropa a Martin, había que comprarle un coche a Marty. Tenía un Lotus pequeño. Era un amor, él tan bajito y en ese coche enano.” Cuando la cosa pasaba de la raya, ella se quejaba y decía que Marty le chupaba la sangre como un vampiro. De hecho, lo llamaban “Drácula”, por sus hábitos nocturnos.

Scorsese, todo fobias y ansiedades, empezó a ver a un terapeuta. Detestaba volar, y durante el despegue apretaba con fuerza un crucifijo hasta que los nudillos se le ponían blancos. Vivía agobiado por supersticiones, una mezcla de catolicismo y otros arcanos de su cosecha: premoniciones tomadas de sueños, señales y aversiones y presagios de varias clases. Su número de mala suerte era el once; como vivían en un edificio con plazas de aparcamiento numeradas, él evitaba todas las plazas cuyos dígitos sumaban once. No viajaba el día once de ningún mes ni aceptaba una habitación en el piso once de ningún

hotel. Tenía también un talismán de oro para mantener alejados los malos espíritus, y llevaba al cuello una especie de relicario lleno de amuletos. El día en que lo perdió, casi le dio un ataque. Sandy tuvo que salir corriendo a comprarle más chucherías de la buena suerte para llenar un nuevo relicario.

“Marty profesaba una filosofía estilo Rimbaud”, dice Taplin. “Una vez me dijo: “No pasaré de los cuarenta.” En efecto, su filosofía era: vive a tope, haz tu trabajo y muere joven. No es que fuera autodestructivo; simplemente tenía una sensación malsana de muerte inminente, creía que iba a morir en un accidente de avión, por ejemplo, o que su salud iba a fallarle, y por eso tenía que conseguir todo lo que pudiera, cuanto antes.””

(Páginas 306, 307. “Motos tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood”. Peter Biskind.).

TEXTO 1.21.5.

“La religión ocupó un lugar importante durante su juventud. ¿Sigue siendo así?”

Ni más ni menos de lo que se veía en *Malas calles*. Un sentimiento de culpabilidad, sí. También muchas supersticiones. Me rodeo de toda una serie de rituales, detesto ciertos números, hay algunos papeles que no tiraría por nada del mundo, pero ya no pongo los pies en una iglesia, ya no hablo con los sacerdotes...”

(Página 4. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

TEXTO 1.21.6.

“«La religión es un chantaje como cualquier otro», le dice Tony a Charlie...”

La historia del retiro me sucedió a mí personalmente. Yo creí firmemente lo que me contaba el cura. Ya sabe: las novias que no pueden contenerse de hacer el amor en un coche antes de casarse, y que justo en ese momento son aplastadas por un camión... La última noche de ese retiro tuve una visión: Jesucristo me miraba tras la ventana. Huí a toda prisa en la oscuridad... Al día

siguiente se lo contaba todo a un amigo y éste me decía que también a él le habían venido con el mismo cuento. ¡Era algo rutinario! Después de todo, es su trabajo. Es una organización.

¿Por qué sustituyó a Harvey Keitel para pronunciar la primera frase de la película?

Era un modo de implicarme. Cuando Charlie está ante los cirios, soy yo quien dice la plegaria. Siempre me ha fascinado el ritual caníbal de la Eucaristía. Y lo dije yo mismo, porque yo la escribí y la encuentro formidable. Es como si tomase a Charlie de la mano para presentárselo al espectador y decir: «He aquí lo que vamos a hacer». Mi impresión sobre la Iglesia es que no debería haber estado dirigida como un negocio. Charlie piensa que debería estar en la calle, entonces él baja a la calle, se convierte en la Iglesia, pero a pesar de todo también el trata de hacer de ello un negocio”.

(Página 14. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

ANEXO 1.22.-

TEXTO 1.22.1.

“TAXI DRIVER

Entrevista con Paul Schrader

LOS ANGELES, ENERO DEL 76

(...).

¿Pudo usted escoger a Scorsese para hacer *Taxi Driver*?

Taxi Driver es un caso especial: es una película que se llevó a cabo porque todas las personas involucradas hicieron grandes sacrificios económicos y se mantuvieron firmes por mucho tiempo. El coste total para Scorsese, De Niro, Michael y Julia Philips y Tony Bill (los productores), Peter Boyle, Jodie Foster y para mí, es posible que se acercaran a 150.000 dólares; lo hacíamos a cambio de casi nada.

Esperamos mucho tiempo. Michael y Julia Philips leyeron el guión hace tres años, alrededor de un año después de que fuera escrito. Les gustó, compraron una opción sin tener en mente perspectivas reales. Entonces vi la dureza de **Malas calles**. En aquel momento, estábamos hablando de hacer *Taxi Driver* con Robert Mulligan y Jeff Bridges. Yo luchaba contra eso, porque no tenía ningún sentido para mí. Sin embargo, era una posibilidad, y Dios sabe que yo quería ver la película hecha. En honor de Michael y Julia hay que decir que tampoco ellos estaban entusiasmados, pero era algo que estaba ahí y pudo haber salido. Vi **Malas calles** y dije: «Ya está. De Niro y Scorsese». Ellos lo vieron y también dijeron: «Ya está». Nunca consideramos ninguna otra posibilidad, nos mantuvimos firmes. Entonces vinieron **El golpe, Alicia ya no vive aquí, El padrino II, Yakuza** y de pronto se convirtió en algo comercial. Ningún estudio quería hacer la película, pero, sencillamente, les estábamos ofreciendo un negocio demasiado bueno. El presupuesto original era de 1,3 millones (al final subió a 1,9) y ellos recibían todos esos elementos por ese precio. Es como apostar en el fútbol americano: puede que tú no quieras un equipo ganador, pero se apuesta tanto por él que tienes que ir con ese equipo.

¿Y la única razón por la que el acuerdo global se mantuvo fue porque todos los socios principales optaron por mantenerlo en lugar de seguir cada uno con su suerte?

Oh, sí, así es. Ninguno de nosotros podía haber roto el acuerdo. Bobby soportaba una gran presión. Obtuvo treinta o treinta y cinco mil por hacer la película, y le estaban ofreciendo medio millón por alguna otra. Fue uno de los más firmes para conseguir hacerla – completamente inflexible.

¿Por qué todos se sacrificaban tanto para hacer *Taxi Driver*? Desde luego, no para hacer fortuna.

Todos nosotros éramos lo bastante jóvenes como para hacer algo que perdurase. De Niro me dijo, cuando estábamos hablando sobre si la película daría o no dinero, que él sentía que se trataba de una película que la gente seguiría viendo dentro de cincuenta años, y que no tenía importancia si la gente no la veía hasta dentro de un año. Así fue como llegamos a hacerla, y por eso

no hicimos ninguna concesión. Pensamos que si cedíamos en cuanto al dinero, desde luego que no íbamos a hacer ninguna otra concesión. No hay nada en la película que se pusiera en ella ante la insistencia del estudio. Hay cosas con las que no estamos de acuerdo, cosas que yo habría hecho de otro modo”.

¿Tuvo éxito esa estrategia de regateo con el estudio?

Casi no hubo regateo.

¿El estudio no se inmiscuyó en nada?

Eran conscientes de la especial naturaleza de la película, y de que nosotros siempre presentábamos ante ellos una postura de grupo unido. Si hubieran podido apartar a De Niro, o incluso a Michael Phillips, habría sido diferente. Pero todos nos mantuvimos unidos.

Eso se refleja de forma interesante en el método del autor de separar los talentos que se están involucrados en un proyecto; yo no creo que la gente que está tan involucrada pueda hacerlo. Para mí es muy difícil separarnos a Marty, a Bobby y a mí. Michael Phillips vio una escena de *Taxi Driver* y me dijo: «Eres tú. Bobby está ahí interpretándote de maravilla». Yo no lo veo así, pero sé que Bobby me pidió que le grabara todo el diario en una cinta; y llevaba mi camisa, mis botas y mi cinturón en la película”.

(Páginas 25, 27, 29. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

TEXTO 1.22.2.

“Gran parte de *Taxi Driver* surge de mi sensación de que el cine es una especie de estado onírico, o como tomar drogas. (...).

(...). Debido al bajo presupuesto, dibujamos toda la película en *story board*, hasta los primeros planos de diálogo. Para que todo conectara. Tuve que crear esa sensación onírica en los dibujos. (...).

(...). Aunque cada plano de la película se había dibujado previamente, debido a las dificultades que encontramos, incluidos cuatro días de rodaje perdidos a causa de la lluvia, gran parte del material que se rodó desde el coche tuvo que hacerse como un documental”.

(Páginas 87, 88. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.).

TEXTO 1.22.3.

“Supongo que la principal lección sobre la cinematografía que he aprendido es que consiste en una tensión entre saber exactamente lo que quieres y ser capaz de cambiarlo en función de las circunstancias o sacar partido de algo más interesante. Así que todo el problema radica en ser capaz de saber lo que es fundamental, lo que no puedes, ni debes, cambiar bajo ningún concepto y saber dónde puedes ser más flexible.

En ocasiones, vas a unos exteriores y resulta que son muy diferentes de lo que te tenías en mente cuando imaginabas los planos que ibas a rodar ahí. Y ¿qué haces? ¿Intentas conseguir unos exteriores nuevos o cambiar los planos? En otros casos, puedes preparar los planos a partir de los exteriores. Yo lo he hecho de las dos maneras. Algunas veces, he ido primero a los exteriores y he diseñado los planos desde ahí y otras veces he decidido los planos previamente y he intentado que funcionaran con las restricciones de los exteriores; con todo, suelo inclinarme por esta segunda posibilidad”.

(Página 76. “Lecciones de cine. Clases magistrales de grandes directores explicadas por ellos mismos”. Laurent Tirard.).

ANEXO 1.23.-

TEXTO 1.23.1.

“Taxi Driver ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1976. Sólo había costado 1.900.000 dólares. Pero para evitar la calificación X (sólo para adultos) en su estreno en los Estados Unidos, que habría reducido sus posibles ingresos en taquilla, Scorsese aceptó añadir un tinte rojo al baño de sangre del final. (...)”.

(Página 101. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.).

TEXTO 1.23.2.

“Toro salvaje estaba dedicada, «con amor y decisión», a Haig Manoogian, que murió antes de acabarla. Se estrenó en el Festival de Berlín en febrero de 1981 y ganó el Oscar al Mejor Actor para De Niro y el de Mejor Montaje para Thelma Schoonmaker. (...)”.

(Página 122. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.)

TEXTO 1.23.3.

“Estrenada en el Festival de Cine de Venecia el 31 de agosto de 1993, La edad de la inocencia ha sido la producción que más tiempo le ha llevado a Scorsese hasta la fecha. Una de las razones de este retraso fue la larga enfermedad de su padre, que murió el 23 de agosto, y a quien está dedicada la película”.

(Página 264. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.)

TEXTO 1.23.4.

“(...). La película, titulada A Century of Cinema: A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies, se terminó durante una época de gran ajetreo para Scorsese, y se estrenó en el Festival de Cine de Cannes, en mayo de 1995”.

(Página 267. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.)

ANEXO 1.24.-**TEXTO 1.24.1.**

“They Wuz Robbed!

(...)

Lavish production numbers aren't the only crimes committed at the Academy Awards each year. Sometimes the Oscar ends up in the wrong hands. Our exclusive polls correct the mistakes of the past 25 years and return the stolen goods to their rightful owners.

(...).

The discerning reader may notice a pattern. Our film professionals (for a complete list, go to www.premiere.com) are mostly directors and writers, and tend to salute films they regard as the product of the personal vision of a single auteur (Allen, Huston) – while the folks online, when given the choice, seem ready to vote for anything by Spielberg, whose *E.T. The Extra-Terrestrial* was the best-picture pick of the two polls for 1982.)

For both groups, sentimentality and social consciousness are the first casualties of revisionism. Looking back over Oscar's picks of the last quarter century, a lot of noble, high-minded pictures top the list. Robert Redford's staid suburban drama *Ordinary People* besting Scorsese's fierce, intense *Raging Bull* in 1980 is an oft-cited example of the Academy's impaired judgement (both polls righted that wrong, awarding *Raging Bull* best-picture nods), but 1979's Oscar selection of the divorce-court drama *Kramer vs. Kramer* is just a jaw-dropping, given the competition”.

(...)

Many brilliant directors have been neglected by the Academy, of course, and this is nothing new: Neither Alfred Hitchcock nor Orson Welles ever won a best-picture Oscar. Our polls' big martyr is Martin Scorsese, whose *Taxi Driver*, *Raging Bull*, and *GoodFellas* failed to get the gold. Now that both of our polls selected all three of those films, he is ready for beatification. “*GoodFellas* was so amazing, it conquered the genre,” writes producer and screenwriter John August (Go) in a typical comment. “Plus, it had a tremendous impact on teenage boy culture, especially with gangsta rap. You just can't say that about *Dances With Wolves* [the winner in 1990].”

(...).

Revisionism also has its party line – and its rebels. “I am sure out of all the years, the voters will revote *GoodFellas* over *Wolves*,” writes Tarantino on his 1990 ballot. “However, as impressive as Scorsese’s film is, the moment in Costner’s epic, when captured by the Whiteman and interrogated, [he] screams at them, ‘My name is Dances With Wolves and I do not acknowledge you,’ is literally one of my personal favorite movie moments of all time.”

(Páginas 66, 67, 68, 71. “PREMIERE. The Movie Magazine”. Abril 2001.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.24.1.

“¡Fueron Robados!

(...)

La producción de números (musicales) pródigos no son los únicos crímenes cometidos en los Premios de la Academia cada año. Algunas veces el Óscar termina en las manos equivocadas. Nuestros sondeos exclusivos corrigen los errores de los 25 años pasados y regresan los bienes hurtados a sus propietarios legítimos.

(...)

El lector perspicaz puede notar un patrón. Nuestros profesionales cinematográficos (para una lista completa vaya a www.premiere.com) son en su mayoría directores y escritores y tienden a honrar las películas que consideran como el producto de la visión personal de un autor (auteur) único (Allen, Huston) – mientras la gente “en línea” (en internet), cuando se les permite elegir, parecen estar listos para votar por cualquier cosa creada por Spielberg, cuyo *E.T. El Extra-Terrestre* fue la selección para mejor película de los dos sondeos para 1982).

Para ambos grupos, el sentimentalismo y la conciencia social son las primeras víctimas del revisionismo. Mirando retrospectivamente los elegidos del Óscar del último cuarto de siglo, un montón de películas nobles, bien intencionadas, coronan la lista. *Gente Como Uno (Ordinary People)*, el drama suburbano formal de Robert Redford derrotando a la intensa, feroz, *El Toro Salvaje (Raging Bull)* de Martin Scorsese en 1980 es un ejemplo frecuentemente citado del juicio menoscabado de la Academia (ambos sondeos enderezaron

esa equivocación, concediéndole a *El Toro Salvaje* sus asentimientos como mejor película), pero la selección del Óscar de 1979 del drama de tribunal de divorcio *Kramer Contra Kramer* es simplemente para dejar con la boca abierta, dados los competidores (que fueron *All That Jazz*, *Apocalypse Now*, *Breaking Away*, *Kramer vs. Kramer* y *Norma Rae*).

(...)

Muchos directores brillantes han sido desatendidos por la Academia, por supuesto, y esto no es nada nuevo: Ni Alfred Hitchcock ni Orson Welles ganaron alguna vez un Óscar a mejor película. El gran martir de nuestros sondeos es Martin Scorsese, cuyos *Taxi Driver*, *El Toro Salvaje* y *Buenos Muchachos* (*GoodFellas*) fracasaron en obtener el oro. Ahora que ambos de nuestros sondeos seleccionaron todos los (tres) filmes, él está listo para la beatificación. “*Buenos Muchachos*” fue tan asombrosa, conquistó el género”, escribe John August (Go), productor y escritor, en un comentario típico. “Además, tuvo un gran impacto en la cultura adolescente, especialmente con el “rap gangsta” (estilo musical “rap” pandillero). No puedes decir lo mismo respecto a “*Danzando Con Lobos*” (*Dances With Wolves*) [la ganadora en 1990]”.

El revisionismo también tiene su línea partidaria – y sus rebeldes. “Estoy seguro de que pese a todos los años (pasados), los votantes reelegirán *Buenos Muchachos* sobre *Lobos*”, escribe Tarantino en su cédula de votación de 1990. “De todos modos, tan impresionante como es el filme de Scorsese, en la epopeya de Costner el momento cuando es capturado por el Hombre Blanco e interrogado, les grita, ‘Mi nombre es *Danzando Con Lobos* y a ustedes no los conozco’, es uno de mis momentos cinematográficos preferidos de todos los tiempos, literalmente”.

(Páginas 66, 67, 68, 71. “PREMIERE. La Revista de Cine”. Abril 2001.).

TEXTO 1.24.2.

“(...). Desde luego no ganó el Oscar, cosa importante pues, lo digo sin ironía, si lo hubiera ganado eso hubiese significado quizá que algo iba mal. Habría estado bien tener una estatuilla en casa, la que mirábamos de niños. En todo caso, me sorprendió que la película gustase a mucha gente. Por eso di la vuelta al mundo

con *Toro salvaje*, para ver si la película gustaba del mismo modo, digamos espiritual, a los espectadores. Fue así en muchos lugares. (...)."

(Página 132. "El cine americano actual". Nicolas Saada (compilador).).

TEXTO 1.24.3.

"Un Oscar para Scorsese

Un tardío pero merecido reconocimiento a una fértil carrera cinematográfica

Sabemos que el Oscar no es tanto cuestión de mérito. Hasta ahora, el que suele ser considerado como el mejor realizador vivo de su país – Martin Scorsese – ha tenido cinco nominaciones, sin haber ganado nunca. En su momento, las desencantadas TAXI DRIVER y BUENOS MUCHACHOS perdieron ante las patrióticas ROCKY y DANZA CON LOBOS, respectivamente. Sin embargo, esta vez el autor de CASINO no solo ha hecho la que en mi opinión es una de sus más admirables obras maestras. Se trata de un fresco histórico con grandes valores de producción, que hurga en la violenta fundación de EEUU, razón más que contundente para ganarse el aprecio de la Academia.

Scorsese es también uno de los que más se ha preocupado por rescatar la memoria fílmica de su país (recordemos su imprescindible documental sobre el cine americano), preocupándose además por la labor de restauración y conservación. Más allá de que PANDILLAS DE NUEVA YORK pueda dar la sorpresa la noche del Oscar, por lo menos podemos pronosticar un triunfo en la categoría a mejor director. Sería el punto final de un tardío reconocimiento precedido por un Globo de Oro, así como por el máximo galardón en tributo a toda una carrera que otorgará este primero de marzo el gremio de directores norteamericanos. **(Sebastián Pimentel)**

(Página 86. "SOMOS". No 846. Sábado, 22 de Febrero de 2003.).

TEXTO 1.24.4.

“El infierno es el Otro

Ignorado por la Academia, el filme de Scorsese relata la “barbarie” e “impureza” norteamericanas

Como se esperaba, PANDILLAS DE NUEVA YORK de Martin Scorsese fue totalmente ignorada en la última premiación de la academia norteamericana. Allí no estaban en discusión sus méritos cinematográficos, sino el cuestionamiento del relato nacional norteamericano en plena guerra en Iraq. El filme de Scorsese desafía varios de los tópicos que los discursos del poder en Estados Unidos han sabido construir para consumo interno y externo: la libertad e igualdad consagrada en la Declaración de la Independencia, la sapiencia de sus Padres Fundadores, la igualdad de oportunidades para aquellos inmigrantes que huían de la miseria, la persecución política o religiosa. La épica norteamericana en PANDILLAS DE NUEVA YORK resulta menos edificante y religiosa, más real y conflictiva: el relato nacional propuesto por Scorsese dramatiza el idílico, armónico y progresista relato del *establishment* y muestra su propia barbarie, sus discriminaciones, su pobreza, la violencia de su sociedad escenificando la masacre perpetrada por el Estado contra aquellos – los pobres, los inmigrantes – que se sublevaron contra la ley de la Leva. La eterna dicotomía colonial: Ellos son los civilizados; los Otros – Iraq, Colombia o Africa – los bárbaros. **(Andrés Cotler)**

(Página 70. “SOMOS”. No 851. Sábado, 29 de Marzo de 2003.).

TEXTO 1.24.5.

“HOWARD HUGHES

OBSESIÓN

EL GENIAL MAGNATE VUELVE A LA NOTICIA COMO PROTAGONISTA DE “EL AVIADOR”, EL NUEVO FILME DE MARTIN SCORSESE

Alberto **Servat**

Sus excentricidades lo convirtieron en un ser más que misterioso. Al momento de su muerte – delgadísimo, con la melena y las uñas crecidas en exceso, totalmente ensimismado – el mundo ya se había acostumbrado a él. ¿Qué quedaba entonces del fascinante heredero de un imperio petrolero capaz de multiplicar la fortuna familiar? Poco o nada. Tampoco rastros del mujeriego empedernido y, mucho menos, del cineasta obsesionado con el busto de sus descubrimientos. Howard Hughes (1905-1976) creó su leyenda de tal manera que ni si quiera él pudo evadirla. De manera que la leyenda terminó devorándolo.

Su genialidad, inseguridades y tremendas pasiones se convirtieron en el eje de “El Aviador”, un producción ganadora de varios Globos de Oro y que se perfila como la favorita del Óscar. Leonardo Di Caprio da vida al protagonista, en una actuación que muchos califican como su trabajo definitivo, y Cate Blanchett, Kate Beckinsale y Gwen Stefani, a algunas de las mujeres que lo acompañaron en su excitante paso por Hollywood.

(...)”.

(Página 1. “El Comercio”. Sección “C”. Luces. Sábado, 5 de Febrero de 2005.).

TEXTO 1.24.6.

“Ellen Burstyn ganó un Oscar por su sólida interpretación del personaje protagonista de Alicia ya no vive aquí, que recogió Scorsese, ya con su popular barba. Robert Getchell fue nominado y recibió el encargo de hacer una serie de televisión basada en los personajes. (...)”.

(Páginas 84, 85. “Martin Scorsese por Martin Scorsese”. David Thompson e Ian Christie editores.).

TEXTO 1.24.7.

“You’ve never won an Oscar. Are you disappointed? Angry?”

It's all too late now. And one shouldn't feel that your whole life is validated just by that. An Award validates your whole career? For what? A film you've done that's up to their standards? What about your own standards? If they both happen to coincide, that's great. Because a lot of it's to do with timing and the political climate, the nature of the film and the type of statement the Academy wants to make about the industry. Look at *Midnight Cowboy*, a film I happen to like, which won in '70 which was accepted on their terms. If I'd made it, it wouldn't have won. There seems to be something I do that doesn't sit well with them philosophically and morally, and the timing's always wrong. But one must go on. You don't make films to win awards. The making of the film is the award.”.

(Página 48. “FILM & VIDEO”. Octubre 1999.).

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.24.7.

“Jamás ha ganado un Óscar. ¿Está desilusionado?. ¿Molesto?.

Ahora es demasiado tarde. Y uno no debería sentir que tu vida entera es validada únicamente por eso. ¿Un Premio (de la Academia) valida toda tu carrera?. ¿Gracias a qué?. ¿Una película que has realizado que es suficientemente bueno para sus patrones?. ¿Qué hay sobre tus propias normas?. Si ocurre que ambas coinciden, es estupendo. Porque una gran parte tiene que ver con la coyuntura y el clima político, la naturaleza de la película y la clase de declaración que la Academia desea realizar respecto de la industria. Fíjate en *Midnight Cowboy*, un película que me agrada (aunque no lo creas), ganó en el 70' aceptada en sus propios términos. Si yo la hubiera hecho, no hubiese triunfado. Parece haber algo que yo realizo que no concuerda con ellos filosófica y moralmente y la coyuntura es siempre inadecuada. Pero uno tiene que seguir. No haces películas para ganar premios. La realización del filme es el premio”.

(Página 48. “FILM & VIDEO” [PELÍCULA & VÍDEO]. Octubre 1999.).

ANEXO 1.25.-

TEXTO 1.25.1.

“(...). El alegato de la defensa, en el juicio de Hinkley, se apoyaba en *Taxi Driver*, que el tipo había visto quince veces. Pero ¡hubo gente que vio la película cuarenta y cinco veces!

Me dio la sensación de que se rebelaba ante la idea de censurar una película que estaba usted haciendo, del modo que fuera, a causa de lo que había pasado.

Sin duda. No podía censurarla. Pero hubiese preferido no estar produciendo la película en ese momento preciso a causa de todo lo que implicaba. Me hubiera gustado estar trabajando con otro guión pero era imposible dar marcha atrás. En *Toro salvaje* no di entrevistas en América salvo una aparición en el programa “Today Show”. Sin embargo, vine a Europa e hice entrevistas en París, Londres, Berlín, Tokio e Italia. Di la vuelta al mundo con *Toro salvaje* para ver cómo reaccionaba cada público según su cultura. Era una película muy importante para mí. En el caso de *El rey de la comedia*, sólo yo podía conceder entrevistas. Sandra Bernhard es una principiante, Jerry Lewis cayó enfermo, Bob trabajaba en un rodaje. Felizmente pudimos hacer juntos el “Today Show” y nos divertimos mucho. Eso fue todo. Pero hablé, hablé y hablé de la película sin parar, y cada vez que lo hacía surgía el caso Hinkley. Algunas personas eran malévolas. Algunos decían: “*Hablemos únicamente de la película*” y, una vez delante de las cámaras de televisión, se ponían a hablar del caso Hinkley. Una persona lo ha hecho hace poco y yo me enfadé muchísimo. Se pasaban la vida diciendo que la argumentación de la defensa se basa en la historia de *Taxi Driver*. Entonces dije: “*Muy bien, mejor, así pueden dormir por la noche.*” Ahora toda América puede dormir por la noche porque, al fin y al cabo, no se trata más que de una película. Censúrese la película y nada de esto habría ocurrido. ¿Verdad? Todos podrán dormir tranquilos”.

(Páginas 127, 128. “El cine americano actual”. Nicolas Saada (compilador).).

TEXTO 1.25.2.

“El trabajo con el color recuerda también a sus películas de ficción, especialmente las peleas en el bar de Malas calles o el prólogo de *Alicia ya no vive aquí*.”

Boris Leven construyó para mí el ciclorama. También fue él quien me sugirió el decorado de ***La Traviata***. Y los decorados «celestes» en la M.G.M., fue él también. Yo quería los colores de William Cameron Menzies, los del incendio de Atlanta en **Lo que el viento se llevó**, colores un poco apagados, de tonos castaño dorado, rojos, pardos chocolate. Saben lo que me dijo Brian De Palma: «Vaya, vaya, Scorsese ha pasado por aquí! ¡Ahí hay demasiado rojo! ¡Demasiado rojo!». Siempre que nos vemos, nos peleamos. La última vez, en Nueva York, me perseguía por los pasillos del hotel, porque yo seguía sin ver ***Carrie*** y ***La Furia***. Entonces me puse a llamarle de todo: «Eres el padrino de mi hija y aún no le has enviado tu regalo de cumpleaños. Eres un mendigo, y lo que es más, ¡un mendigo presbiteriano! Te avergüenzas de ser católico. Te avergüenzas de ser italiano. ¡Es repugnante! ¡No quiero volver a oír hablar de ti!». Está loco, pero me cae bien. Nos entrevistaron juntos en el **Dick Cavett Show** en la televisión. Dick Cavett preguntó a Brian: «¿Hay algo en las películas de Marty de lo que se sienta celoso?». Brian se mostró muy elocuente, incluso lírico, hablando de cómo dirigía yo a los actores, de la carga eléctrica de mis películas, etc. Cavett se vuelve entonces hacia mí, me hace la misma pregunta. Y yo tartamudeo lamentablemente: «Ehhh, ¡no! No sé de nada. Eh, bueno, puede que...». Brian se había quedado de piedra y yo me hundía cada vez más. ¡Imposible recobrarme! Trataba de hablar de sus movimientos de cámara, pero no conseguía terminar las frases. Entonces solté: «Saben ustedes, a mí lo que me gusta es ***Lassie!***». Brian explotó tratándome de fante insoportable, etc. ¡Un verdadero número de *night-club!*»

(Página 47. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

ANEXO 1.26.-

TEXTO 1.26.1.

“¿Qué piensa de la evolución de su grupo de amigos y cineastas, eso que se ha llamado «la banda Scorsese - De Palma-Lucas - Spielberg»?

Todo lo que ellos hacen me interesa enormemente, pero creo que me siento más cercano a Coppola, incluso aunque se ha convertido en un ricachón, y se preocupe cada vez más del *marketing* o del *merchandising*. Al igual que a él, me apasionan más mis personajes que las proezas técnicas. Todos nosotros hemos tomado caminos distintos, ¡tanto es así que ya no tenemos razones para envidiarnos! Ahora podemos reírnos los unos de los otros: ¡cada uno sabe como hace el otro sus películas y podría hacerlas él mismo si quisiera! *Entrevista realizada por Michael Henry y publicada en diciembre del 78 en la revista Positif, No 213*”.

(Página 53. “Conversaciones con Scorsese”. VV.AA.).

TEXTO 1.26.2.

“Recuerda Scorsese: «Los años entre mil novecientos setenta y uno y mil novecientos setenta y seis fueron los mejores, porque estábamos empezando. Nos moríamos de impaciencia por ver la siguiente película de nuestros amigos, la nueva de Brian, la de Francis, queríamos ver qué estaban haciendo. Comidas en restaurantes chinos a mediodía, con Spielberg y Lucas, en Los Ángeles. Mi hija bautizó una de las películas de Steven; la llamó *Watch the Skies*, aunque después él la rebautizó y le puso *Encuentros en la tercera fase*.»”

(Página 300. “Motereros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood”. Peter Biskind.).

TEXTO 1.26.3.

“¿Cómo lo despidieron?

Martin Scorsese y yo fuimos a una fiesta en casa del productor Fred Weintraub. Ted Ashley, que era el director del estudio, estaba allí, y también Fred, y ochenta y tres secretarias de la Warner. Era una fiesta para las chicas (*risas*). Scorsese y yo teníamos los dos un contrato con la Warner, éramos dos

novatos que, esa noche, estábamos en el patio de recreo de los mayores... Eran los setenta, así que ni que decir tiene que circulaban bastantes drogas y bastantes pastillas. Como a nosotros eso no nos iba, empezamos a aburrirnos una barbaridad. Como todo el mundo andaba soltándose las hipocresías más descaradas, cosas como: «Eres maravilloso; no hay nadie como tú», se nos ocurrió la idea de hacer burla a la gente. Nos metimos en una habitación aislada y empezamos a decirnos: «Pero, so gilipollas, ¿de dónde has sacado esa birria de traje? ¡Y vaya zapatos! ¡Pero qué pinta! ¿No habrás sido capaz de gastarte el dinero en eso?», y así sucesivamente. Nos reíamos de ellos y su cortesía forzada. Nos reíamos tanto que, poco a poco, todo el mundo se fue metiendo en esa habitación y empezó a mirar el juegucito. Y, en estas, ¿quién aparece con una sonrisa de oreja a oreja? ¿A que no lo adivinan? Pues Ted Ashley. Silencio mortal. Nadie se atreve a decir ni pío. Que no se les olvidde que todos trabajábamos para él. Todos se callaron. Pero Brian no. Le miré a los ojos y le dije: «Llevas un traje grotesco. Pero te queremos muchísimo, Ted», y más cosas. Ashley sonrió y salió de la habitación. Pero ya se imaginan que a la semana siguiente ya me habían puesto de patitas en la calle. Había dejado de existir. Me despidió John Calley, el segundo de a bordo de la Warner. Esos individuos no olvidan nunca; no se los puede dejar en ridículo. Hay que trabajar para ellos. Así son las cosas. Eso me recuerda el famoso libro de John O'Hara, *Appointment in Samara* [Cita en Samara], y esa parte en que el protagonista le tira un vaso de licor a la cara a su jefe, sin saber por qué lo hace. Y con esos individuos pasa lo mismo. Hay que trabajar para ellos, hacer las películas que le piden a uno; pero con todo eso va creciendo el desprecio que sientes por ellos y un día ya no puedes contenerte más y la cosa explota. Eso fue lo que me pasó y lo estuve pagando durante cuatro o cinco años”.

Páginas 69, 70, 72. “Brian De Palma por Brian De Palma”. Samuel Blumenfeld y Laurent Vachaud, editores.).

ANEXO 1.27.-

TEXTO 1.27.1.

“Tenía otra idea: era *Gangs in New York*, una película sobre los gánsters neoyorquinos de los años veinte. Pero yo no sabía realmente lo que quería contar. El fracaso de *New York, New York* fue recibido con una especie de júbilo en Hollywood. Y me hundí completamente en ese mundo, diciendo: “Adelante, vamos directos al infierno, y ya veremos lo que ocurre”. En aquella época era lo bastante joven como para pensar todavía que no iba a morir. Eso fue entre los años 1977 y 1978: frecuenté a mucha gente de cine en el mundo y en Hollywood. La droga circulaba, estaba por todas partes. Robbie me decía: “Hay una fiesta en París, ¿te vienes?”. Íbamos a todas partes: París, Roma, Londres, Nueva York. Era siempre la misma fiesta. Luego me dije: “¿Es así como voy a encontrar a la mujer de mi vida? ¿Acaso voy a vivir experiencias sexuales inolvidables? ¡Lo dudo!” De todos modos, ¡me iba bastante mal! [Risas]. Ellos eran estrellas del rock: tenían todo lo que querían. Yo me limitaba a seguirles e intentar vivir a su ritmo. Ya no conseguía concentrarme en mi trabajo. Trataba de vivir la vida de manera idiota, pero ya no estaba en condiciones de trabajar. Llegué a un punto en que de cada siete días cuatro los pasaba en la cama, enfermo, a causa de mi asma, de la coca, de las pastillas. ¡Cuatro de cada siete días!

Durante todo ese período, estaba encolerizado contra mí mismo por el fracaso de *New York, New York*. ¿Qué podía hacer después de eso? Sabía que quería seguir haciendo películas, pero ya no sabía sobre qué. Buscaba sencillamente una situación, unos personajes cuya historia quisiera contar. Luego sucedió algo muy interesante. Yo había hecho una película maravillosa, magnífica: *El último vals*, que era el resultado del trabajo de otra gente absolutamente maravillosa: Bob Dylan, Van Morrison, Joni Mitchell. Hice un verdadero trabajo con eso, experimentando con mis dos montadores. Lo supervisé durante dos años. Yo había hecho la película, pero ésta era ante todo su película. Recuerdo la noche del estreno en el Cinerama Dome. Era sin duda lo mejor que había hecho, y sin embargo no era feliz. Pero esa noche no sentí ninguna satisfacción desde el punto de vista creativo. Ninguna. En ese momento comprendí que había un problema, que había una especie de vacío dentro de mí. ¡Y me drogué más! Luego, toqué fondo, me hundí.

Fue entonces cuando conocí a Isabella Rossellini. Intenté recuperarme, pero ya era demasiado tarde. Mi cuerpo estaba descuidado. Pesaba 49 kilos. Ahora peso 70. No lograba recobrar ni física ni psicológicamente. Recuerdo que en el festival de Telluride no conseguí ver hasta el final una película soberbia de Win Wenders. Win estaba allí. Tuve que decírselo. No conseguía aguantar en la sala de proyección. Mi cuerpo ya no funcionaba. No sabía qué me sucedía. Estaba a punto de morir, tenía una hemorragia interna pero no lo sabía. Mis ojos sangraban, mis manos, todo. Escupía sangre. Y en septiembre de 1978, me encontré en Las Vegas con Tom Luddy, dos directores checos, Isabella Rossellini y Win Wenders. Para mí fue una pesadilla. Volví a Nueva York, me metí en la cama y me encontré en urgencias del Hospital de Nueva York. Un médico se ocupó de mí durante diez días. Bob vino a visitarme. (...). Cuando volví, dejé la droga. Una noche, durante ese período, me encontré con Robbie. Se levantaba cada cierto tiempo para ir al servicio. Le dije: "Si vas al servicio para drogarte, no te preocupes: puedes hacerlo delante de mí". Me respondió: "Yo no me drogo, Marty. ¿Por qué tendría que hacerlo? Tú las has probado todas..." Lo que quería decir, en tono de broma, era hasta qué punto todo aquello había sido una pérdida de tiempo y de energía. Yo ya no la necesitaba. Había vuelto a encontrar o que quería hacer, lo que quería decir. La opinión de los demás ya no me importaba. Nunca hablé de esto con Bob, pero él sabía lo que quería hacer con esa película. Y yo también lo sabía. Nos dimos cuenta de ello durante ese período de trabajo en la isla. Estaba tan claro, era tan preciso. Tenía la misma convicción que en el momento de *Malas calles* y de *Taxi Driver*. De nuevo me sentía a gusto. Me daba cuenta de que mi actitud con la droga había sido ridícula. Pero sé que todos los que han pasado por eso sienten lo mismo: te avergüenzas un poco, temes que la gente se acuerde y que te aborrezcan por ello. Es falso. Lo que cuenta es lo que eres y lo que haces en el momento en que lo haces".

(Páginas 30, 31, 32, 33. "Martin Scorsese. Mis placeres de cinéfilo". VV.AA.).

TEXTO 1.27.2.

"La familia

La familia es algo muy importante para mí, es una referencia. De Niro y Keitel son parte de mi familia. Mis padres también les consideran como hijos suyos. Joe Pesci también forma parte de la familia. Igual que otros. Coppola es como un hermano mayor. De Palma también. Y Jay Cocks, Thelma Schoonmaker... Para un realizador, como para los actores, la idea de la familia hace las cosas más fáciles, más agradables. Pienso que se debería poder hacer una película de la misma manera que mis padres cuentan historias en *Italianamerican*. Debería ser tan sencillo como eso y dar la misma impresión. Cada película es diferente de las demás. Aunque la fuerza de una historia es lo más importante. Es lo que aprendí al rodar *Italianamerican*. Yo conocía algunas de las historias que me contaban mis padres, pero no todas. Y, sobre todo, descubrí su historia de amor. Estuvieron casados durante sesenta años. (...)"

(Página 69. "Martin Scorsese. Mis placeres de cinéfilo". VV.AA.).

TEXTO 1.27.3.

"Para mí, mis recuerdos de espectador están indisolublemente ligados a la familia. Mi padre y yo nos comunicábamos en silencio al compartir juntos estas imágenes y emociones extraordinarias. Todo esto me marcó tanto, hasta el día de hoy, que lo esencial de mi deseo y de mi necesidad de expresarme por medio del cine surge directamente de ahí.

Con el paso de los años, una parte de ese amor y de esa comunicación se ha trasladado a mi relación con mis hijos. Les muestro estas películas – las mismas que yo vi – en el momento preciso de su vida que pienso que sabrán apreciarlas mejor; muy recientemente le he mostrado *El tercer hombre* a mi hija de quince años.

Publicado en *Cahiers du cinéma*, número 500"

(Páginas 53, 54. "Martin Scorsese. Mis placeres de cinéfilo". VV.AA.).

TEXTO 1.27.4.

"(...). La primera entrevista es en realidad un diálogo entre dos cineastas (Scorsese y su guionista Paul Schrader), dos amigos que recuerdan sus itinerarios tanto personales como profesionales. A petición de "Cahiers", que quería contar con la presencia de Scorsese en su número "Made in USA" (abril de 1982), Paul Schrader consigue encontrarse con este último mientras está terminando The King of Comedy [El rey de la comedia, 1983]. Esta conversación permite así hacer el balance del camino recorrido por Scorsese, sus esperanzas, sus angustias. El cineasta tiene, como suele decirse, todas las cartas en la mano.

(...).

I. 1982, NUEVA YORK**PAUL SCHRADER DIALOGA CON MARTIN SCORSESE**

Esta entrevista tuvo lugar el 29 de enero de 1982 en casa de Scorsese, en la parte baja de Manhattan. Él había pasado la noche en el montaje de *El rey de la comedia*; yo por mi parte, la había pasado explorando los clubs del Upper West Side hasta la madrugada. Cuando a las siete la luz entró por las ventanas que daban al Hudson, nos pusimos a hablar. En el transcurso de la primera hora, hablamos de cine americano; durante la segunda, de nuestra colaboración".

(Páginas 101, 103. "El cine americano actual". Nicolas Saada (compilador).).

ANEXO 1.28.-**TEXTO 1.28.1.****"NEW YORK, NEW YORK**

CANNES, MAYO DEL 78

Podría temerse que la enorme «maquinaria» de *New York, New York*, le hubiera hecho sentirse un poco abrumado. Sin embargo, fue todo lo contrario; la película fue tan inmensamente personal que a veces uno piensa en un psicodrama. Ha sabido usted desviar en beneficio propio el tradicional género de las biografías musicales, ¿cómo explica usted el malentendido que se da en la naturaleza misma de la película?

A decir verdad, cuando emprendí *New York, New York*, no imaginaba que la película resultaría tan personal. Fue dos semanas después del inicio del rodaje cuando cambié completamente de punto de vista respecto al material y lo transformé todo. Debo precisar que con el apoyo que Irwin Winkler y Bob Chartoff, mis productores, así como del estudio, United Artists. De arriba debajo de la escala, creyeron en mí; por sorprendente que parezca... No, lo que nos hundió fue la publicidad. Desde el comienzo, la campaña estuvo centrada en lo «retro», la nostalgia y todas esas idioteces. No conseguí controlarla, y en el fondo sabía lo que nos esperaba. Sabía que danzábamos al borde del precipicio. La película no fue juzgada por sus propios méritos, sino en función de las previsiones que aquella publicidad idiota había creado. A veces me remuerde la conciencia por haber arrastrado a todos a ese infierno, por haber hecho compartir a artistas con talento como Liza Minelli y Robert de Niro los riesgos que yo corría. Creyeron en mí y me siguieron hasta el final, costara lo que les costara. Insisto en ello, *New York, New York*, no ha perdido dinero. No ha sido el desastre económico que algunos del gremio han mencionado”.

(Página 37. “Conversaciones con Martin Scorsese”. VV. AA.).

TEXTO 1.28.2.

“VANGUARD DIALOGUE

Martin Scorsese & Spike Lee

»»» NOT ONLY HAVE SPIKE LEE (*DO THE RIGHT THING, HE GOT GAME*) and Martin Scorsese (*Taxi Driver, Raging Bull, GoodFellas*) directed some of the most remarkable, emotionally resonant films of the American cinema, they are also good friends. Indeed, Lee regard’s Scorsese (who coproduced Lee’s film

Clockers) as a mentor. “Marty’s been very supportive of my work from the get-go,” Lee says. “Even before *She’s Gotta Have It*.” The two met at Scorsese’s offices this past August for an animated chat (moderated by PREMIERE senior editor Glenn Kenny) about the current state of filmmaking. They shared an easy rapport, their sometimes dark musings leavened by raucous humor.

LEE: It’s rough getting films made today through the studio system – unless you have a star.

SCORSESE: That’s it. If your budget goes over a certain point, the only way to do it is with a major star. My next picture is going to be with Leonardo Di Caprio – *Gangs of New York*. It’s going to be a very big film, so you need names, and rightly so – you want people to come see it. And it’s going to be a film that’s within the tradition of old Hollywood cinema – films like *Dead End* and so on. Having big stars in *Gangs of New York* is totally natural to the film.

LEE: I’ve been very comfortable, for the most part, in that I view myself as an independent filmmaker – as one of the few directors that has final cut. And the deal’s always been this: “Spike, we’re not willing to give you so much money, so make do it with what you have got.” You can’t argue with that.

SCORSESE: That’s the way to do it”.

(Página 74. “PREMIERE. The Movie Magazine”. Octubre 1999.)

TRADUCCIÓN. (Realizada por el tesista Jorge Luis Villacorta Santamato).

TEXTO 1.28.2.

“DIÁLOGO DE VANGUARDIA

Martin Scorsese & Spike Lee

»»» SPIKE LEE (*DO THE RIGHT THING, HE GOT GAME*) Y MARTIN SCORSESE (*Taxi Driver, El Toro Salvaje, Buenos Muchachos*) no han dirigido solamente algunas de las películas más notables, resonantes emocionalmente, de la historia del cine estadounidense, son buenos amigos también. De hecho, Lee considera a Scorsese (quien coprodujo su película *Clockers*) como a un mentor. “Marty ha apoyado mi trabajo mucho desde el comienzo”, dice Lee. “Aún antes de *She’s Gotta Have It*”. Los dos se reunieron en las oficinas de Scorsese este Agosto pasado para una charla animada (moderada por Glenn Kenny, editor de alto rango en PREMIERE) respecto del estado actual del quehacer

cinematográfico. Compartieron un entendimiento mutuo sosegado, sus reflexiones sombrías ocasionales entremezcladas con humor estridente.

LEE: Hoy es brutal hacer películas mediante el sistema de estudios – a menos que tengas una estrella.

SCORSESE: Eso es. Si tu presupuesto excede cierto punto, el único modo de realizarla es con una estrella importante. Mi próximo filme será con Leonardo Di Caprio – *Pandillas de Nueva York*. Va a ser una película muy grande, así que necesitas nombres, y con todo derecho – quieres que la gente venga y la vea. Y será una película que está en la tradición del cine del Hollywood antiguo – películas como *Dead End* y así sucesivamente. Tener estrellas importantes en *Pandillas de Nueva York* es innato totalmente a la película.

LEE: Me he sentido muy cómodo, la mayor parte del tiempo, viéndome como un director o productor de películas independiente – como uno de los pocos directores que tiene derecho a la edición final. Y el acuerdo (comercial) siempre ha sido este: “Spike, no estamos deseosos de darte tanto dinero, así que hazlo (aunque sea insuficiente o no te guste) con lo que has conseguido”. No puedes discutir con eso.

SCORSESE: Ése es el sistema para hacerla”.

(Página 74. Premiere. La Revista de Cine. Octubre 1999.)

ANEXO 1.29.-

TEXTO 1.29.1

“Sin embargo, donde acaban explicándose y explotando esos personajes en su muy definido ambiente es en relación a la violencia, uno de los grandes *items* del cine de Scorsese. Prestar atención al universo mafioso, como ha hecho nuestro cineasta, significa en alguna medida asumir la dosis de violencia que esas formas de vida generan. Una violencia machista, pues para muchos de sus personajes «no queda más que la violencia para afirmar su identidad de macho» (Domecq, pág. 25) y con amplias connotaciones sexuales en muchos casos, casi siempre con el uso de una pistola como explícita metáfora fálica.

Como ha indicado el propio cineasta, la violencia forma parte de la realidad, tal como ha rodeado su propia vida, y sobre ello se ha referido numerosas veces: «La violencia pertenece a la vida. Por tanto yo la muestro»; «tal como odio la violencia, también sé que ella está en mí, en usted, en todos y cada uno, y quiero explotarla. Intento hablar incluso de la pequeña violencia, de una cantidad de pequeñas violencias que están diseminadas por la vida» (cit. en Bertolina, pág. 7); u «odio la violencia, nunca he tomado parte en una pelea, aunque crecí en un barrio muy conflictivo. Eso es lo que intenté mostrar en *Malas calles*. Pero por mucho que odie la violencia, debo reconocer que está en mi interior, en el interior de todos nosotros, y me veo obligado a explorarla».

(Página 61. “Martin Scorsese”. José Enrique Monterde.)

TEXTO 1.29.2.

“(...). Mi padre murió hace dos años. Gracias a mi madre, y a esa parte de mi familia, aprendí el sentido del humor. Ese fatalismo siciliano que me parece maravilloso: “No te preocupes. ¡Ocurra lo que ocurra, será malo!” [*Risas*]. Una vez lo sabes, ya no hay problemas. Uno ya no busca ser feliz. Se contenta con pequeñas cosas de vez en cuando. Pero es necesario seguir viviendo. Y la vida es, la mayor parte del tiempo, un problema [*risas*]. Esto es lo que aprendí en el seno de mi familia, una especie de fatalismo: ocurra lo que ocurra, inevitablemente será algo duro. Por lo tanto, es preciso afrontarlo, seguir viviendo, no dejarse morir.

Por otro lado, como se ve en *Italianamerican*, mi padre representaba el dominio de las cosas. Formaban un equilibrio, aunque nunca supe cómo. Se puede ver este intercambio entre mis padres, esta complicidad bastante única en su género. Gracias a ellos aprendí a contar una historia. De eso no hay ninguna duda. Escribí palabra por palabra lo que ellos me contaban, las historias del barrio, que Nicholas Pileggi y yo utilizamos para un proyecto de película de cinco horas; para la televisión, por supuesto. Cuando mi padre contaba algo, se basaba en una idea moral: ¿quién se equivoca, quién tiene la razón? Los buenos a un lado, los malos al otro. Como venía de la calle, sabía que se podía discutir hasta cierto punto. Pero al cabo de un rato, las palabras eran inútiles y

empezaba la riña. Era la ley de la calle. ¡Por desgracia esta ley se ha convertido en la de la mayoría de gobiernos del planeta! *[Risas]*. Para volver a la familia, lo que prefiero en un rodaje es la sensación de calidez que une a todo el mundo. Especialmente con los actores. Por otra parte, como ocurre en una familia, los actores pueden resultar muy exigentes, plantear muchas peticiones. Hay que prestarles mucha atención. Pero eso forma parte de la puesta en escena, donde la atención ha de centrarse en los detalles”.

(Páginas 69, 70. “Martin Scorsese. Mis placeres de cinéfilo”. VV.AA.).

TEXTO 1.29.3.

“La escena en la que Joe Pesci mata al chico es horrible.

(...). Pero lo más inquietante de la película es sin duda la actitud de Spider. En esa escena no se vierte mucha sangre; lo que choca es la manera en que se desarrolla todo, así chasqueando los dedos.

Casi con indiferencia.

Sí... El otro le había dicho que se fuera a la mierda; y es su respuesta. Es pura locura. *(Silencio)*.

En cuanto al vecino, le rompen la cara porque ha tirado a la chica del coche. Al menos eso es lo que se supone. Es lo que ella le cuenta a Henry. No se ve. En ese mundo, la violencia es la principal forma de expresión... de hecho, en el mundo entero; seamos lúcidos. Se supone que somos civilizados pero, en fin, las reacciones aquí a la salida de mi película *La última tentación de Cristo* fueron las peores del mundo. Eso me sorprendió mucho. Es fascinante. Asombroso. Se puede discutir y discutir... Y sin embargo volvemos siempre a lo mismo: basta con que uno pegue a otro y la discusión se acabará. Es una locura. ¿Sabe? Crecí de esta manera. Tenía un pie en la iglesia y empezaba a tomar conciencia en serio de la religión, de Jesús, del amor al prójimo, del perdón... y entonces, cuando salía de la iglesia veía un gángster sacudiendo a alguien, a niños de la calle pegando a los portorriqueños porque no les querían en el barrio: se temía que destruyesen todo el edificio social de los

italoamericanos. La respuesta al problema era ésa: pegar, matar... Es completamente deprimente”.

(Páginas 137, 138. “El cine americano actual”. Nicolas Saada (compilador).).

ANEXO 1.30.-

TEXTO 1.30.1.

“(...). Apabullado por cantidad de homenajes, convertido en director estrella, las retrospectivas y publicaciones sobre su obra se han multiplicado; como Coppola ya viaja con la familia a costas, pero sigue sorprendiéndonos con genuinas declaraciones de principios que le llevan a no perder la lucidez ni la distancia sobre su oficio: (...)”.

(Página 181. “Martin Scorsese”. Carles Balagué.).

TEXTO 1.30.2.

“Bibliografía

MONOGRAFÍAS SOBRE MARTIN SCORSESE

ALBERICH, Enrique, *Martin Scorsese. Vivir el cine*, Barcelona, Glénat, 1999.

BALAGUÉ, Carlos, *Martin Scorsese*, Madrid, Ediciones J.C., 1993.

BERTOLINA, Gian Carlo, *Martin Scorsese*, Florencia, Il Castoro Cinema/La Nuova Italia, 1981.

BLISS, Michael, *Martin Scorsese and Michael Cimino*, New Jersey, *Filmmaker*, núm. 8, The Scarecrow Press Inc., Londres/Metuchen, 1985.

- *The World Made Flesh: Catholicism and Conflict in the Films of Martin Scorsese*, Nueva York, 1995.

BRUNO, Edoardo (ed.), *Martin Scorsese*, Roma, Gremese/Cultura, 1992.

CIEUTAT, Michel, *Martin Scorsese*, París, Rivages/Cinéma, 1986.

CONNELY, Marie Katheryn, *Martin Scorsese: An Analysis of His Feature Films*, Nueva York, McFarland & Co., 1993.

DOMECQ, Jean-Philippe, *Martin Scorsese. Un rêve italo-américain*, París, Continents - Hatier, 1986.

-DOUGAN, Andy, *Martin Scorsese. The Making of His Movies*, Londres, Orion Media, 1997.

EHRENSTEIN, David, *The Scorsese Picture: The Art and Life of Martin Scorsese*, Nueva York, Birch Lane Press, 1992.

FRIEDMAN, Lawrence S., *The Cinema of Martin Scorsese*, Oxford, Roundhouse, 1997.

GRIST, Leighton, *The Films of Martin Scorsese, 1963-1977: Authorship & Context*, Nueva York, St. Martin Press, 2000.

KELLY, Mary Pat, *Martin Scorsese: the First Decade*, Nueva York, Redgrave Publ. Co., 1980.

- *Martin Scorsese. A Journey*, Nueva York, Thunder's Mouth Press, 1991 (2a ed. 1997).

KEYSER, Luc, *Martin Scorsese*, Nueva York, Twayne Publ., 1992.

SCORSESE, Catherine, y DOWNARD, Georgia, *Italian-American: The Scorsese Family Cookbook*, Nueva York, Random House, 1997.

STERN, Lesley, *The Scorsese Connection*, Londres, British Film Institute, 1995.

TAYLOR, Bella, «Martin Scorsese», en John Tuska (ed.), *Close-Up: The Contemporary Director*, Londres/Metuchen, Nueva Jersey, The Scarecrow Press, 1981.

VV.AA., *Martin Scorsese*, Munich, Carl Hauser Verlag, 1986.

VV.AA., *Martin Scorsese*, en *Garage. Cinema autori, visioni*, Turín, Scriptorium/G.B. Paravia, 1996.

WEISS, Marion, *Martin Scorsese: a Guide to Reference and Resources*, Boston, G.K. Hall & Co., 1987".

(Páginas 573, 574. "Martin Scorsese". José Enrique Monterde.)

TEXTO 1.30.3.

"RECOPIACIONES DE ENTREVISTAS

BRUNETTE, Peter (ed.), *Martin Scorsese. Interviews*, Jackson, Miss., University of Mississippi, 1999.

EBERT, Roger y SISKEL, Gene, *The Future of the Movies: Interviews with Martin Scorsese, Steven Spielberg & George Lucas*, Kansas City, Andrews & McMed, 1991.

REER, Rochelle (ed.), *Dialogue on Film: Martin Scorsese*, American Film Institute, vol. 4, núm. 7, abril de 1975.

THOMPSON, David y Christie, Ian (eds.), *Scorsese on Scorsese*, París, Cahiers du Cinéma, 1991.

V.V. A. A., *Conversaciones con Scorsese*, Madrid, Plot, 1987.

V.V. A. A., *El cine americano actual*, Madrid, Ediciones J.C., 1997 (París, 1995)".

(Página 574. "Martin Scorsese". José Enrique Monterde.)

ANEXO 1.31.-

TEXTO 1.31.1.

“En los años 70 hubo un grupo de jóvenes realizadores a quienes la industria de Hollywood llamó “Los chicos de la escuela”, dado que la mayoría de ellos contaba con estudios sobre cine en distintas universidades del país (UCLA en la costa Oeste y New York en la costa Este). Estos nuevos cineastas dieron a la industria un impulso caracterizado por brindar elementos del denominado “cine de autor”, en el que se reflejaban tintes de análisis de la realidad social, mostrando su tradición y su problemática. Dentro de estos nombres – Coppola, De Palma, Cimino – podemos encontrar el de Martin Scorsese.

Este realizador descendiente de inmigrantes sicilianos, nació un 17 de noviembre de 1942, en New York en la zona de Elizabeth Street, conocida como “little italy”, una especie de *ghetto* de las familias llegadas de la península en la que se reproducen las costumbres de su país de origen, aspecto que influyó sobremanera en la obra del autor.

Cuestiones como la fuerza de los vínculos familiares, la convivencia con la mafia y la fuerza del catolicismo tradicional, influyen en él y por eso decide seguir estudios religiosos en la Cathedral College, pero su espíritu rebelde (siempre fue un amante del rock) lo obligó a dejar esto y más bien decide ingresar a la New York University, donde estudia Arte y Cinematografía desde 1961 a 1965.

(...).

Ya en los 80 lo encontramos como un director polémico y consagrado con obras como **Toro salvaje** y **La última tentación de Cristo**, también con sonados fracasos como **New York, New York** y **El rey de la comedia** o encargos de la industria como **El color del dinero**.

(...).

En los 90 vuelve a sorprender con **Buenos muchachos**, **Cabo de miedo** y **Casino**. Lo que sigue a continuación es una exploración de su filmografía.

Morante”

(Página 32. “El Cinéfilo”. Abril 1996. Año III. Número 19/20. Lima-Perú.).

TEXTO 1.31.2.

“Revisiones

A Yolanda, por el tiempo robado

EL CINE SEGÚN SCORSESE Por Rogelio Llanos

I

Con el neoyorquino Martin Scorsese ocurre algo que nos recuerda lo que acontecía con François Truffaut, el director de *Jules et Jim*: obra y autor mueven a la admiración y avivan los fuegos del acercamiento afectuoso.

Esto se explica por la entrega apasionada del cineasta a quehacer fílmico, entrega que lo ha llevado a construir con un empeño a toda prueba - y la plasmación de su antiguo proyecto *La última tentación de Cristo*, sorteando todo tipo de dificultades es el mejor ejemplo – una obra bastante sólida, rebosante de vitalidad, nostalgia y sabiduría.

Pero, también se explica por esa profunda humildad, desconocedora de las poses demagógicas y de los delirios de grandeza, que lo han conducido a valorar públicamente – en entrevistas, escritos y guiños cinéfilos – la influencia recibida de sus maestros (los clásicos norteamericanos, Godard, Truffaut, Kurosawa, etc.) y declarar abiertamente, con el celo de un adolescente, su amor por las películas.

No resulta insólito entonces, que el cine de Martin Scorsese posea una rara mezcla de lirismo y reflexión, poesía y compromiso. En un momento encontramos al virtuoso hacedor de imágenes, en otro al obcecado moralista que defiende con ardoroso tesón sus principios.

Fascinado por las imágenes, la libertad de la cámara, como la llamaron los franceses de la Nueva Ola, es decir la libertad para examinar la realidad bajo ángulos, propósitos y posturas impensadas e impresionado por la inusual trasgresión de los códigos convencionales al uso, Scorsese, en pleno ejercicio de la dirección, parece no terminar nunca de maravillarse de las vastas posibilidades que el cine le ofrece para mostrar su universo. “Para mí, los dos primeros minutos de *Jules et Jim* son lo más liberador de todo. Aún los uso como ejemplo para los escritores con los que trabajo”, sostiene entusiasmado.

Cinéfilo empedernido, los “westerns” y su esencia de espectáculo, así como su magnífica sensación de libertad debieron seguramente ejercer sobre él una influencia importante: “La primeras imágenes en una pantalla de cine que yo recuerdo corresponden a un avance de una película de Roy Rogers... Los ‘western’ fueron mis películas favoritas hasta los diez años”.

(...)

(Páginas 105, 106. “El Refugio”. Enero de 1993. Año 2. Número 4. Lima - Perú.)

TEXTO 1.31.3.

“Arriba, Siempre Arriba

Leonardo Di Caprio es Howard Hughes en EL AVIADOR, lo nuevo de Scorsese

Por **SEBASTIÁN PIMENTEL**

(...).

Pocas veces la voluptuosidad estilística de Scorsese ha adquirido una expresión tan justa. Pocas veces las piezas tan bien dispuestas – desde el guión de John Logan; el reparto; la música de Howard Shore – para conjurar una película retorcida y sublime a la vez, dura y tierna, sólida y excitante. Tal como sucedió en su tiempo con ese otro actor incondicional que fue Robert DeNiro, la colaboración con DiCaprio ha resultado fabulosa. Ahora solo queda esperar los próximos trabajos que están proyectando juntos, entre lo que se cuenta una nueva cinta de gánsters y un remake de EL ÁNGEL EBRIO de Kurosawa”.

(Página 72. “SOMOS”. No 950. Sábado, 19 de Febrero de 2005.).

ANEXO 2

INFORMACIÓN ADICIONAL

ANEXO 2.1. ESPECIALISTAS EN CINE

2.1.1. Mario Castro Cobos, Claudio Cordero, César Guerra, Werner Jungbluth, Martín Mauricio, Gabriel Meseth, José Romero Carrillo, José Sarmiento, Jorge Zavaleta, Ernesto Zelaya y Raúl Cachay, clasifican a “*Los Infiltrados*”, de Martin Scorsese, entre las 10 mejores películas del año 2006 (**anexo 3.1.**).

2.1.2. Federico de Cárdenas clasifica a “*Los Infiltrados*”, de Martin Scorsese, entre las 12 mejores películas del circuito comercial del año 2006 (**anexo 3.2.**).

2.1.3. Alberto Servat otorga a “*Los Infiltrados*” de Martin Scorsese una “mención especial”, en un agregado a su selección de las 10 mejores películas del año 2006 (**anexo 3.3.**).

2.1.4. Bruno Pinasco y Sebastián Pimentel clasifican a “*El Aviador*”, de Martin Scorsese, entre las 10 mejores películas del año 2005 (**anexo 3.4.**).

2.1.5. Emilio Bustamante, Mario Lucioni, Irela Núñez del Pozo, Jaime Nieto, Flor Sánchez y Roberto Ortigas, clasifican a “*Cabo de Miedo*”, de Martin Scorsese, entre los ocho mejores estrenos de 1992 (**anexo 3.5.**).

2.1.6. Álvaro Mejía clasifica a “*Cabo de Miedo*”, de Martin Scorsese, entre los mejores nueve estrenos de 1992, y lo coloca en la tercera posición (**anexo 3.6.**).

2.1.7. Ricardo Bedoya, Joel Calero, Rogelio Llanos Q., José Luis Ridoutt, Enrique Silva, Carlos Torres Rotondo, Fernando Vivas Sabroso y Christian

Wiener clasifican a “*Buenos Muchachos*” de Martin Scorsese entre las mejores 10 películas del período 1990-1999 (**anexo 3.7.**).

2.1.8. Federico de Cárdenas clasifica a “*Buenos Muchachos*” de Martin Scorsese entre las mejores 14 películas del período 1990-1999 (**anexo 3.8.**).

2.1.9. Isaac León Frías, Ricardo Bedoya, José Carlos Huayhuaca, Reynaldo Ledger, Melvin Ledger, José Luis Ridoutt y Guillermo Niño de Guzmán clasifican a “*El Toro Salvaje*” de Martin Scorsese entre los mejores doce estrenos de 1981 (**anexo 3.9.**).

2.1.10. Federico de Cárdenas clasifica a “*El Toro Salvaje*” entre los trece mejores estrenos de 1981 (**anexo 3.10.**).

2.1.11. Francisco Lombardi clasifica “*El Toro Salvaje*” entre los ocho mejores estrenos de 1981(**anexo 3.11.**).

ANEXO 2.2. CATEDRÁTICOS

2.2.1. El catedrático sanmarquino Atilio Bonilla Carlos considera a Martin Scorsese entre los directores contemporáneos con más prestigio (**anexo 3.12.**).

2.2.2. El catedrático Igor Navarro Vílchez, con una valoración católica, excluye a Martin Scorsese de los directores a los que otorga más prestigio (**anexo 3.13.**).

ANEXO 2.3. REVISTAS DE CINE

2.3.1. “Tren de Sombras” (No. 7), clasifica a “*Los Infiltrados*”, de Martin Scorsese, entre las 10 mejores películas del año 2006 (**anexo 3.14.**).

2.3.2. “Godard!” (No. 11), clasifica a “*Los infiltrados*”, de Martin Scorsese, entre las 10 mejores películas del año 2006 (**anexo 3.15.**).

2.3.3. “La Gran Ilusión” (No. 12), clasifica a “*Buenos Muchachos*” de Martin Scorsese entre las 10 películas del período 1990-1999 preferidas por sus críticos (**anexo 3.16.**).

2.3.4. “Godard!” (No. 5), analiza 10 películas de Martin Scorsese “que de algún modo resumen una trayectoria ejemplar, temáticamente coherente, y siempre innovadora en el lenguaje” (**anexo 3.17.**).

ANEXO 2.4. PRENSA ESPECIALIZADA

2.4.1. El Lunes 26 de Febrero de 2007, siete (7) diarios limeños publicaron en su portada las palabras “*Scorsese*”, “*Óscar*” y “*Los Infiltrados*”, como parte de un titular o como texto que acompaña al titular: “El Comercio” (No. 85,960), “Correo” (No. 9,706), “Expreso” (No. 16,560), “Perú.21” (No. 1,651), “La Primera” (No. 713), “La Razón” (No. 2115), “La República” (No. 9,188) (**anexo 3.18.**).

2.4.2. El Lunes 26 de Febrero de 2007, el diario “Ojo” (No. 14114) publicó en su portada, como parte de un titular o como texto que acompaña al titular, las palabras “*Los Infiltrados*” y “*Óscar*”, sin publicar la palabra “*Scorsese*” (**anexo 3.19.**).

2.4.3. El Lunes 26 de Febrero de 2007, el diario oficial “El Peruano” (No. 21810) publicó en su última página (página 24), las palabras “*Scorsese*”, “*Óscar*” y “*Los Infiltrados*”, como parte de una nota informativa sobre la entrega de premios “*Óscar*” (**anexo 3.20.**).

2.4.4. El Lunes 26 de Febrero de 2007, once (11) diarios limeños publicaron notas internas sobre la entrega de premios “*Óscar*”, que mencionaron las palabras “*Martin Scorsese*” e “*Infiltrados*”: “El Comercio” (No. 85,960), “Correo”

(No. 9,706), “Expreso” (No. 16,560), “El Men” (No. 2828), “Ojo” (No. 14114), “Perú.21” (No. 1,651), “El Popular” (No. 8248), “La Primera” (No. 713), “La Razón” (No. 2115), “La República” (No. 9,188), “El Sol de Oro” (No. 1844) **(anexo 3.21.)**.

2.4.5. El Lunes 28 de Febrero de 2005, el diario “El Comercio” (No. 85,232) publicó como parte de los titulares de su portada, en referencia a los premios “Óscar” : “ ”El aviador” de Scorsese perdió por K.O.” **(anexo 3.22.)**.

2.4.6. El Lunes 28 de Febrero de 2005, el diario “El Comercio” (No. 85,232) publicó como parte de los titulares de la página siguiente a su portada, en referencia a los premios “Óscar” y a la película “El Aviador” de Martin Scorsese: “EMOCIONANTE FINAL ENTRE EL AVIADOR Y EL BOXEADOR” **(anexo 3.23.)**.

2.4.7. El Sábado 15 de Marzo de 2003, el diario “El Comercio” (No. 84,516) publicó en su sección “C”, página 10, una reseña de las carreras profesionales de los cinco directores nominados a los premios “Óscar” ese año: Pedro Almodóvar, Stephen Daldry, Roman Polansky, Rob Marshall y Martin Scorsese **(anexo 3.24.)**

2.4.8. El Sábado 24 de Marzo de 2003, el diario “El Comercio” (No. 84,525) publicó como parte de los titulares de la página 14 de su primera sección (sección “A”), en referencia a los premios “Óscar” y a la película “Pandillas de Nueva York” de Martin Scorsese: “Con mayores medidas de seguridad, un puñado de ausencias y algunas, muy pocas, palabras contra la guerra, la edición número 75 del Óscar favoreció a “Chicago” y “El pianista”. “Pandillas de Nueva York” fue la gran perdedora” **(anexo 3.25.)**.

ANEXO 3

ANEXOS ADICIONALES

ANEXO 3.1.-

TEXTO 3.1.1.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

Mario Castro Cobos

1. Días de Campo
2. Una Historia Violenta
3. El Niño
4. Miami Vice
5. Los Infiltrados
6. Match Point
7. El Nuevo Mundo
8. Vida en Pareja
9. Hipnosis Mortal
10. Flores Rotas”

(Página 30. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.2.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

Claudio Cordero

1. Días de Campo
2. Brokeback Mountain
3. El Nuevo Mundo
4. Una Historia Violenta
5. Hipnosis Mortal
6. Match Point
7. Buenas Noches y Buena Suerte
8. Los Infiltrados
9. Siria
10. Vuelo 93"

(Página 30. "Godard! Revista de Cine". Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.3.**"ranking****Lo Mejor del 2006**

(...).

César Guerra

1. Una Historia Violenta
2. Días de Campo
3. Primavera, Verano, Otoño...
4. El Niño
5. El Nuevo Mundo
6. Hipnosis Mortal

7. Volver
8. Flores Rotas
9. Los Infiltrados
10. Match Point”

(Página 30. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.4.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

Werner Jungbluth

1. Vida en Pareja
2. Brokeback Mountain
3. Una Historia Violenta
4. Munich
5. Hipnosis Mortal
6. Vuelo 93
7. Primavera, Verano, Otoño...
8. Buenas Noches y Buena Suerte
9. Volver
10. Los infiltrados”

(Páginas 30, 31. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.5.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

Martín Mauricio

1. Vuelo 93
2. Hipnosis Mortal
3. Volver
4. Match Point
5. Una Historia Violenta
6. Los Infiltrados
7. Brokeback Mountain
8. El Niño
9. Orgullo y Prejuicio
10. El Descenso”

(Páginas 30, 31. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.6.**“ranking****Lo Mejor del 2006**

(...).

Gabriel Meseth

1. Los Infiltrados
2. Vida en Pareja
3. Primavera, Verano, Otoño...
4. Miami Vice
5. Una Historia Violenta
6. El Niño

7. Hipnosis Mortal
8. Flores Rotas
9. El Nuevo Mundo
10. Syriana”

(Páginas 30, 31. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.)

TEXTO 3.1.7.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

José Romero Carrillo

1. Una Historia Violenta
2. Volver
3. El Nuevo Mundo
4. Miami Vice
5. El Niño
6. Los Infiltrados
7. Están entre nosotros
8. Match Point
9. El Descenso
10. Flores Rotas”

(Páginas 30, 32. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.)

TEXTO 3.1.8.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

José Sarmiento

1. El Niño
2. Días de Campo
3. Una Historia Violenta
4. Flores Rotas
5. Match Point
6. Volver
7. El Nuevo Mundo
8. Los Infiltrados
9. Buenas Noches y Buena Suerte
10. Orgullo y Prejuicio”

(Páginas 30, 32. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

TEXTO 3.1.9.**“ranking****Lo Mejor del 2006**

(...).

Jorge Zavaleta

1. Volver
2. Los Infiltrados
3. El Nuevo Mundo
4. Vida en Pareja
5. Una Historia Violenta
6. Flores Rotas

7. Buenas Noches y Buena Suerte
8. Match Point
9. Primavera, Verano, Otoño...
10. Miami Vice”

(Páginas 30, 32. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.)

TEXTO 3.1.10.

“ranking

Lo Mejor del 2006

(...).

Ernesto Zelaya

1. Los Infiltrados
2. Buenas Noches y Buena Suerte
3. Hipnosis Mortal
4. El Aura
5. El Descenso
6. Match Point
7. Capote
8. V de Venganza
9. Soldado Anónimo
10. Flores Rotas”

(Páginas 30, 33. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.)

TEXTO 3.1.11.

“BALANCE 2006. CINE

(...).

RAÚL CACHAY A.

1. **“Paraíso ahora”**, de Hany Abu-Assad
2. **“Una historia violenta”**, de David Cronenberg
3. **“Primavera, verano, otoño, invierno... y otra vez primavera”**, de Kim Ki-duk
4. **“Hipnosis mortal”**, de Park Chan-wook
5. **“El niño”**, de Jean-Pierre y Luc Dardenne
6. **“Flores rotas”**, de Jim Jarmusch
7. **“Match Point”**, de Woody Allen
8. **“Los infiltrados”**, de Martin Scorsese
9. **“Despertar del diablo”**, de Alexander Ajá
10. **“Muerte súbita”**, de Richard Donner”

(Página 2. Sección C. “El Comercio”. Domingo, 24 de Diciembre de 2006.)

ANEXO 3.2.-

TEXTO 3.2..1.

“Cine | crítica

2006

vuelta al año

Breve encuentro de lo mejor visto en la pantalla grande

POR FEDERICO DE CÁRDENAS

A CONTINUACIÓN, y orden de ingreso a la cartelera, las que son para este crítico las más destacadas películas vistas en el circuito comercial: 1) **Una historia violenta** (David Cronenberg); 2) **Secreto en la montaña** (Ang Lee); 3) **Match point** (Woody Allen); 4) **Buenas noches, y buena suerte** (George Clooney); 5) **El nuevo mundo** (Terrence Malick); 6) **Flores rotas** (Jim Jarmush); 7) **Días de campo** (Raúl Ruiz); 8) **El aura** (Fabián Bielinski); 9) **Volver** (Pedro Almodóvar); 10) **Hipnosis mortal** (Park Chang-wook); 11) **Los infiltrados** (Martin Scorsese) y 12) **El niño** (Jean-Pierre y Luc Dardenne)".

(Página 22. "Domingo. La revista de La República". Lima, Domingo 31 de Diciembre de 2006.

ANEXO 3.3.-

TEXTO 3.3.1.

"BALANCE 2006. CINE

(...)

ALBERTO SERVAT

1. **"Paraíso ahora"**, de Hany Abu-Assad
2. **"Una historia violenta"**, de David Cronenberg
3. **"Match Point"**, de Woody Allen
4. **"Múnich"**, de Steven Spielberg
5. **"Flores rotas"**, de Jim Jarmusch
6. **"Volver"**, de Pedro Almodóvar
7. **"Madeinusa"**, de Claudia Llosa
8. **"El niño"**, de Jean-Pierre y Luc Dardenne

- 9. “El nuevo mundo”, de Terrence Malick
- 10. “Hipnosis mortal”, de Park Chan-wook

Menciones especiales: “Vuelo 93”, “Los infiltrados” y “Casino Royale”. Vistas fuera del país o en DVD (originales): “Little Miss Sunshine”, de Jonathan Dayton y Valerie Faris; “Babel”, de Alejandro González-Iñárritu; y por supuesto, la copia restaurada de “L’Armeé des ombres” (1969), de Jean-Pierre Melville, de lejos la mejor película del año”.

(Página 2. Sección C. “El Comercio”. Domingo, 24 de Diciembre de 2006.)

ANEXO 3.4.-

TEXTO 3.4.1.

“LA OPINIÓN DE LOS CRÍTICOS

(...)

BRUNO PINASCO (CANAL 4)

1. “Ciudad del pecado”, de Robert Rodríguez y Frank Miller
2. “Charlie y la fábrica de chocolate”, de Tim Burton
3. “Los coristas”, de Christophe Barratier
4. “Golpes del destino”, de Clint Eastwood
5. “Descubriendo el País de Nunca Jamás”, de Marc Foster
6. “Harry Potter y el cáliz de fuego”, de Mike Newell
7. “King Kong”, de Peter Jackson
8. “Batman inicia”, de Christopher Nolan
9. “El aviador” de Martin Scorsese
10. “Episodio III: La venganza de los Sith” ”

(Página 6. Sección C, “Luces”. “El Comercio”. Sábado, 31 de Diciembre de 2005.)

TEXTO 3.4.2.

“LA OPINIÓN DE LOS CRÍTICOS

(...)

SEBASTIÁN PIMENTEL (SOMOS)

1. “Golpes del destino”, de Clint Eastwood
2. “Vera Drake”, de Mike Leigh
3. “La vida acuática”, de Wes Anderson
4. “El cielo gira”, de Mercedes Álvarez
5. “Charlie y la fábrica de chocolate”, de Tim Burton
6. “Cuento de otoño”, de Eric Rohmer
7. “Descubriendo el País de Nunca Jamás”, de Marc Foster
8. “Conociendo a Julia”, de István Szabó
9. “El aviador”, de Martin Scorsese
10. “La casa de los cuchillos voladores”, de Zhang Yimou ”

(Página 6. Sección C, “Luces”. “El Comercio”. Sábado, 31 de Diciembre de 2005.)

ANEXO 3.5.-

TEXTO 3.5.1.

“LOS MEJORES ESTRENOS DE 1992

Emilio Bustamante

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.

2. *Hammett* de Win Wenders.
3. *JFK* de Oliver Stone.
4. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
5. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
6. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
7. *Sombras y niebla* de Woody Allen.
8. *Los dueños de la calle* de John Singleton.

Mario Lucioni

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
2. *Hammett* de Wim Wenders.
3. *JFK* de Oliver Stone.
4. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
5. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
6. *Los dueños de la calle* de John Singleton.
7. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
8. *Príncipe de las mareas* de Barbra Streisand, y *Noches de Rosa* de Martha Coolidge.

(...)

Irela Núñez del Pozo

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
2. *Hammett* de Win Wenders.
3. *JFK* de Oliver Stone.
4. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
5. *Los dueños de la calle* de John Singleton.
6. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
7. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
8. *Sombras y niebla* de Woody Allen.

Jaime Nieto

1. *Drácula* de Francis Ford Coppola.

2. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
3. *Hammett* de Win Wenders.
4. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
5. *JFK* de Oliver Stone.
6. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
7. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
8. *Sombras y niebla* de Woody Allen.

Flor Sánchez

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
2. *JFK* de Oliver Stone.
3. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
4. *Drácula* de Francis Ford Coppola.
5. *Hammett* de Win Wenders.
6. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
7. *Los dueños de la calle* de John Singleton.
8. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.

Roberto Ortigas

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
2. *JFK* de Oliver Stone.
3. *Drácula* de Francis Ford Coppola.
4. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
5. *Hammett* de Win Wenders.
6. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
7. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
8. *Los dueños de la calle* de John Singleton”.

(Páginas 128, 129. “El Refugio”. Enero de 1993. Año 2, No 4. Lima- Perú).

ANEXO 3.6.-

TEXTO 3.6.1.**“Alvaro Mejía**

1. *Los imperdonables* de Clint Eastwood.
2. *Hammett* de Win Wenders.
3. *Cabo de miedo* de Martin Scorsese.
4. *Batman vuelve* de Tim Burton.
5. *Thelma y Louise* de Ridley Scott.
6. *Gran Cañón* de Lawrence Kasdan.
7. *JFK* de Oliver Stone.
8. *Los dueños de la calle* de John Singleton.
9. *Sombras y niebla* de Woody Allen”.

(Páginas 128. “El Refugio”. Enero de 1993. Año 2, No 4. Lima- Perú).

ANEXO 3.7.-**TEXTO 3.7.1.****“Las preferidas de los 90****Ricardo Bedoya**

El sol del membrillo [Víctor Erice]

Un mundo perfecto [Clint Eastwood]

Van Gogh [Maurice Pialat]

Cambio de vientos [Aki Kaurismaki]

Buenos muchachos [Martin Scorsese]

Contra viento y marea [Lars Von Trier]

Perros de la calle [Quentin Tarantino]

Cuento de otoño [Eric Rohmer]

La vida de Jesús [Bruno Dumont]

El nacimiento del amor [Philippe Garrel]

(La regla de consignar sólo películas estrenadas es una camisa de fuerza. Salvo las cuatro primeras, las demás no son necesariamente las mejores que vi. Prefiero *Close Up*, de Abbas Kiarostami; *El río y Viva el amor*, de Tsai Ming-Liang; *Vale Abrao*, de Manoel de Oliveira; *Histoire(s) du cinéma*, de Jean-Luc Godard. Ninguna se exhibió en el Perú).

(...)

Joel Calero

Contra viento y marea

La flor de mi secreto [Pedro Almodóvar]

Un mundo perfecto

El largo día termina [Terence Davis]

Buenos muchachos

Perros de la calle

El silencio de los inocentes [Jonathan Demme]

(2/3 partes de) *Sol ardiente*

Vidas cruzadas [Robert Altman]

Los encuentros de París [Eric Rohmer]

NOTA No hay juegos sin trampa: grande fue mi tentación de parecer lúcido, cinéfilamente correcto y hacer, en consecuencia, un ponderado de las opiniones de la santísima trinidad de esta revista (León, de Cárdenas y Bedoya), pero luego se impuso mi arbitrariedad, aunque no la del crítico, sino la del cineasta en ciernes. Así, esta relación inimputable de amores, taras, filias y dogmatismo no tiene otro interés que ser una especie de sudario de un aprendiz de brujo del clan culturoso más maltratado en el Perú de los 90, la década en cuestión. Perdonen la tristeza.

(...)

Rogelio Llanos Q.*Los imperdonables**Buenos muchachos**Cuento de otoño**Flores de fuego**Balas sobre Broadway**Cuento de verano**La muchacha de la fábrica de fósforos**Los puentes de Madison [Clint Eastwood]**Contra viento y marea**El placer de estar contigo [Claude Sautet]***José Luis Ridoutt***Contra viento y marea**Buenos muchachos**Los imperdonables**Secretos y mentiras [Mike Leigh]**El sol del membrillo**De paseo a la muerte**El silencio de los inocentes**Van Gogh**Cuento de otoño**Principio y fin**(...)***Enrique Silva***Los imperdonables**Buenos muchachos*

El sol del membrillo
Contra viento y marea
Caro diario
Tiempos violentos
Crash
Ed Wood
Flores de fuego
El silencio de los inocentes

Carlos Torres Rotondo

Tiempo violentos
Los imperdonables
Crash
Ed Wood
Buenos muchachos
Contra viento y marea
La muchacha de la fábrica de fósforos
Los encuentros de París
De paseo a la muerte
Flores de fuego

Fernando Vivas Sabroso

Caro diario
Buenos muchachos
Los imperdonables
Jackie Brown [Quentin Tarantino]
El joven manos de tijera
La flor de mi secreto
Pequeño asesinato en Manhattan
Principio y fin
Secretos y mentiras

Felicidad [Todd Solondz]

Christian Wiener

Ed Wood

El sol del membrillo

Caro diario

Van Gogh

Los imperdonables

Las noches salvajes

Underground [Emir Kusturica]

Buenos muchachos

La muchacha de la fábrica de fósforos

Adiós a mi concubina

(Páginas 26, 27, 28. “La Gran Ilusión”. No 12. Año 2,000. Lima.).

ANEXO 3.8.-

TEXTO 3.8.1.

“Federico de Cárdenas

(sin orden de preferencia)

Buenos muchachos

De paseo a la muerte [Joel Coen]

Van Gogh

El sol del membrillo

Adiós a mi concubina [Chen Kaige]

Los imperdonable

Ed Wood

Caro diario [Naomi Moretti]

Balas sobre Broadway [Woody Allen]
Contra viento y marea
Crash [David Cronenberg]
Flores de fuego [Takeshi Kitano]
Todo sobre mi madre [Pedro Almodóvar]
Cuento de otoño

(Página 26. “La Gran Ilusión”. No 12. Año 2,000. Lima.).

ANEXO 3.9.-

TEXTO 3.9.1.

“CINE de aquí y de allá

LOS MEJORES ESTRENOS DE 1981

ISAAC LEÓN FRÍAS

- 1) El imperio de los sentidos
- 2) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 3) El toro salvaje
- 4) Más allá de la gloria
- 5) Apocalipsis ya
- 6) El otro Sr. Klein
- 7) Las mil y una noches
- 8) El tambor de hojalata
- 9) Naufragio
- 10) Popeye
- 11) Decamerón
- 12) El pez que fuma

(...)

RICARDO BEDOYA

- 1) Más allá de la gloria
- 2) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 3) El toro salvaje
- 4) El otro Sr. Klein
- 5) La flauta mágica
- 6) Apocalipsis ya
- 7) El imperio de los sentidos
- 8) Asalto a la prisión 13
- 9) Amor profano
- 10) Zombie
- 11) Naufragio
- 12) El vago

JOSÉ CARLOS HUAYHUACA

- 1) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 2) El toro salvaje
- 3) Más allá de la gloria
- 4) Apocalipsis ya
- 5) El imperio de los sentidos
- 6) El otro Sr. Klein
- 7) El tambor de hojalata
- 8) La puerta del cielo
- 9) Cazadores del arca perdida
- 10) El engendro del diablo
- 11) Sólo para sus ojos
- 12) Jack el magnífico

REYNALDO LEDGARD

- 1) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 2) El toro salvaje
- 3) Más allá de la gloria

- 4) Apocalipsis ya
- 5) El otro Sr. Klein
- 6) La puerta del cielo
- 7) El imperio de los sentidos
- 8) Las mil y una noches
- 9) La flauta mágica
- 10) Asalto a la prisión 13
- 11) Picnic en Hanging Rock
- 12) El tambor de hojalata

MELVIN LEDGARD

- 1) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 2) Más allá de la gloria
- 3) La puerta del cielo
- 4) El toro salvaje
- 5) Asalto a la prisión 13
- 6) El imperio de los sentidos
- 7) El otro Sr. Klein
- 8) Cazadores del arca perdida
- 9) Estado de sitio
- 10) El hombre elefante
- 11) Apocalipsis ya
- 12) Picnic en Hanging Rock

JOSÉ LUIS RIDOUTT

- 1) Más allá de la gloria
- 2) Kagemusha, la sombra del guerrero
- 3) El toro salvaje
- 4) Apocalipsis ya
- 5) La flauta mágica
- 6) El imperio de los sentidos
- 7) Amor profano
- 8) Asalto a la prisión 13

- 9) Zombie
- 10) Naufragio
- 11) Mentes destructoras
- 12) Los cazadores del arca perdida

GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN

(sin orden de preferencia)

- El toro salvaje
- Excalibur
- El imperio de los sentidos
- Kagemusha, la sombra del guerrero
- El tambor de hojalata
- Apocalipsis ya
- Más allá de la gloria
- La puerta del cielo
- Naufragio
- Niña bonita
- El jinete eléctrico
- Recuerdos”

(Página 2. “Hablemos de cine”. No 75. Año XVIII. Mayo de 1982.).

ANEXO 3.10.-

TEXTO 3.10.1.

“FEDERICO DE CÁRDENAS

(sin orden de preferencia)

- El resplandor
- El otro Sr. Klein
- Más allá de la gloria
- El tambor de hojala

- Apocalipsis ya
- El toro salvaje
- La flauta mágica
- El imperio de los sentidos
- Gloria
- Kagemusha, la sombra del guerrero
- Popeye
- La puerta del cielo
- Excalibur”

(Página 2. “Hablemos de cine”. No 75. Año XVIII. Mayo de 1982.).

ANEXO 3.11.-

TEXTO 3.11.1.

“FRANCISCO LOMBARDI

(sin orden de preferencia)

- Kagemusha, la sombra del guerrero
- Apocalipsis ya
- El toro salvaje
- Popeye
- Café Express
- Mentas destructoras
- Una pasión irresistible
- Excalibur”

(Página 2. “Hablemos de cine”. No 75. Año XVIII. Mayo de 1982.).

ANEXO 3.12.-

Entrevista al catedrático Atilio Bonilla Carlos, docente sanmarquino a cargo del curso “Apreciación Cinematográfica” de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, con larga trayectoria en la promoción cultural mediante la organización de actividades de cineclubismo. La entrevista se realizó el día Sábado 10 de Marzo de 2007, entre las 6:00 p.m. y 8:00 p.m..

La conversación giró alrededor de la siguiente interrogante:

“¿Cuáles son los directores de cine que tienen más prestigio?”

Dentro de su desempeño profesional, en el área de cineclubismo, y tras considerar al director como coordinador de un grupo humano que realiza esfuerzos conjuntos, el profesor Bonilla indicó que consideraba entre los cineastas “clásicos”, a los siguientes:

- 1) Sergei Eisenstein
- 2) Orson Welles
- 3) Luis Buñuel
- 4) Akira Kurosawa

Y entre los cineastas contemporáneos, sobrevivientes, pese a que no han concluido su proceso creativo pueden considerarse los siguientes:

- 1) Martin Scorsese
- 2) Francis Ford Coppola
- 3) Stanley Kubrick (fallecido)
- 4) Woody Allen

Resaltó que Martin Scorsese es un promotor prototipo a nivel cultural, entre otras razones, por la realización de su documental “Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano”. Su película “La Edad de la Inocencia” es

una obra maestra, así como es de resaltar su filme “La Última Tentación de Cristo”.

Además, el profesor Atilio Bonilla indicó que Stanley Kubrick fue quien abrió las posibilidades para la presencia de individualidades en el cine de Estados Unidos, que es una industria.

ANEXO 3.13.-

Entrevista al licenciado Igor Navarro Vílchez, profesor del curso “Cine y Educación” en la Universidad Católica Sedes Sapientiae, durante el ciclo académico 2006-II (inicio: 04 de Septiembre de 2006 – término: 19 de Enero de 2007). El curso otorgaba dos créditos. La entrevista se realizó el 22 de Diciembre de 2006, aproximadamente a las 7:30 p.m.. La entrevista fue realizada por Jorge Villacorta Santamato.

El licenciado Navarro indicó que al ser la Universidad Sedes Sapientiae una Universidad Católica, la orientación del curso se impartió en ese contexto cultural.

Tomando en consideración este marco conceptual previo, en su concepción los siguientes directores emergen como directores con valor:

- 1) Pier Paolo Pasolini
- 2) Federico Fellini
- 3) Elia Kazán
- 4) Christophe Barratier
- 5) James Clavell

Federico Fellini es un ejemplo de las características de dirección, producción y mensaje que, como profesor del curso, encuentra apreciables el Lic. Igor Navarro. “La Strada”, película de Felini, merece su más alta consideración.

En esta perspectiva educativa, un director de cine como Christophe Barratier, director de Les Choristes (2004) (Francia / Suecia / Alemania) (96 minutos), es un “ícono a imitar”.

James Clavell es director de la película “Al Maestro, con Cariño” (“To Sir, with Love”) (1967). James Clavell es también guionista de la película, basada en la novela de E.R. Braithwaite

Consultado respecto de los directores de cine que probablemente serían considerados como relevantes por los críticos ajenos al compromiso educativo de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, fueron señalados los siguientes nombres:

- 1) Akira Kurosawa
- 2) Elia Kazán
- 3) John Ford
- 4) Pier Paolo Pasolini
- 5) Frank Capra
- 6) François Truffaut
- 7) Luis Buñuel

ANEXO 3.14.-

TEXTO 3.14.1.

“NUESTRAS FAVORITAS

1. Una historia violenta

(A history of violence. David Cronenberg, 2005)

2. Volver (Pedro Almodóvar, 2006)

3. Hipnosis mortal (*Oldboy*. Park Chan-wook, 2003)

4. Los infiltrados (*The departed*. Martin Scorsese, 2006)

5. Primavera, verano, otoño, invierno ... y primavera
(Bom yeorum gaeul gyeoul geurigo bom. Kim Ki-duk, 2003)

6. El aura (Fabián Bielinsky, 2005)

7. Días de campo (Raoul Ruiz, 2004)

8. El niño (*L'enfant*. Jean Pierre y Luc Dardenne, 2005)

9. Munich (Steven Spielberg, 2005)

10. Flores rotas (*Broken flowers*. Jim Jarmusch, 2005)”

(Página 29. “Tren de Sombras”. Número 7. Año 4. Lima 2007.).

ANEXO 3.15.-

TEXTO 3.15.1.

“CONSOLIDADO

Con 12 menciones

Una Historia Violenta.

Con 11

Match Point.

Con 10

Hipnosis Mortal.

El Nuevo Mundo.

Los infiltrados.

Con 9

El niño.

Con 8

Volver,

Buenas Noches y Buena Suerte.

Con 7

Flores Rotas.

Con 6

Días de Campo, Primavera, Verano, Otoño, Invierno y Otra Vez Primavera,
Brokeback Mountain: Secreto en la Montaña.

Con 4

Vida en Pareja, Miami Vice, El Descenso.

Con 3

Vuelo 93, Siria.

Con 2

Orgullo y Prejuicio.

Con 1

Paraíso Ahora, El Aura, Están entre Nosotros, Munich, Capote, V de Venganza, Soldado Anónimo”.

(Página 33. “Godard! Revista de Cine”. Año 7. No 11. (Sin fecha: Primer ejemplar del año 2007). Lima.).

ANEXO 3.16.-

TEXTO 3.16.1.

“10 PELÍCULAS PREFERIDAS

CONTRA VIENTO Y MAREA

(...)

LOS IMPERDONABLES

(...)

BUENOS MUCHACHOS

(...)

UN MUNDO PERFECTO

(...)

VAN GOGH

(...).

CARO DIARIO

(...)

TIEMPOS VIOLENTOS (PULP FICTION)

(...)

LA MUCHACHA DE LA FÁBRICA DE FÓSFOROS

(...)

ED WOOD

(...)

EL SOL DEL MEMBRILLO”

(Páginas 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35. “La Gran Ilusión”. No 12. Año 2,000. Lima.).

TEXTO 3.16.2.

“El cine de los 90... y después

Una explicación

Una vez más somos convocados por el juego de las listas preferenciales, aplicado en este caso a las mejores películas del período 1990-1999 que se han estrenado comercialmente en Lima o que se han visto en proyecciones fílmicas en el circuito cultural. No han ingresado a la lista final la relación de Federico de Cárdenas que no tiene un orden preferencial ni la de los colaboradores extranjeros Miguel Marías y Eduardo A. Russo, que corresponden a lo que han visto en sus respectivas ciudades, Madrid y Buenos Aires y que, obviamente, es muchísimo más amplio de lo visto aquí. (...)”.

(Páginas 24, 25. “La Gran Ilusión”. No 12. Año 2,000. Lima.).

ANEXO 3.17.-

TEXTO 3.17.1.

“martin scorsese

La búsqueda de la perfección

Martin Scorsese (New York, 1942) pertenece a la última gran generación de cineastas americanos aquella que ayudó a cambiar Hollywood en la década de los setenta. Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Michael Cimino y Steven Spielberg fueron sus más prominentes compañeros de ruta.

Además de ser el autor de clásicos modernos como **Taxi Driver** y **Buenos muchachos**, Scorsese es un importante preservador del patrimonio fílmico mundial. Su admiración y compromiso por el cine del pasado ha sido bien documentado en películas de su propia autoría, y en artículos esporádicamente publicados en revistas especializadas.

Este homenaje tiene como pretexto el estreno de **Pandillas de Nueva York**. Nos ha sido imposible revisar la filmografía completa de Scorsese pero nos hemos concentrado en 10 títulos esenciales que de algún modo resumen una trayectoria ejemplar, temáticamente coherente, y siempre innovadora en el lenguaje”.

(Página 12. Godard!. Número 5. Año 3. Mayo de 2003.).

ANEXO 3.18.-

TEXTO 3.18.1.

“UNA LARGA NOCHE DE PELÍCULA [C1-7]

Scorsese se llevó los aplausos

El Óscar ¡por fin! honró al maestro

|| La edición 79 de la entrega del Óscar no tuvo una película que arrasara con las estatuillas, pues estas se repartieron entre varios filmes. “Los infiltrados” se llevó el premio a Mejor Película y, sobre todo, le significó a su director Martin Scorsese ganar – después de cinco postulaciones frustradas en 30 años – el premio que corona su genio y brillante trayectoria. Honor a quien se lo merece”.

Fotografía - Texto:

“THANK YOU, THANK YOU! Su trabajo al frente de “Los infiltrados” le significó a Martin Scorsese su primer Óscar. La producción también ganó los premios por Mejor Película, Mejor Edición y Mejor Guión Adaptado”.

Fotografía – Imagen:

Muestra a Martin Scorsese sonriente. Levanta la estatuilla “Óscar” con la mano izquierda.

(Página 1. Sección A. “El Comercio”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.2.

“Por fin se lo dieron a Scorsese

Los infiltrados, la gran ganadora del Óscar

»»ESPECTÁCULOS / 17”

Fotografía - Imagen:

Muestra a Martin Scorsese levantando la estatuilla “Óscar” con la mano izquierda.

(Página 1. “Correo”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.3.

“LA MEJOR PELÍCULA

“Los infiltrados” ganó cuatro Óscar

Mejor director: Martin Scorsese

Mejor actriz: Helen Mirren por “La Reina”

Mejor actor: Forrest Whitaker por “El último rey de Escocia” ”

Fotografía – Imagen:

Aparecen Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg y George Lucas. Martin Scorsese sostiene la estatuilla con la mano derecha.

(Página 1. “Expreso”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.4.

“TRIUNFÓ CON LOS INFILTRADOS.

TODA LA FIESTA Y GLAMOUR DE HOLLYWOOD

///PÁGS. 26 Y 27

Scorsese se llevó el Óscar”

Fotografía – Imagen:

Martin Scorsese levanta la estatuilla “Óscar” con la mano izquierda

(Página 1. “Perú.21”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.5.

“POLÍTICA

Martin Scorsese fue reivindicado en el Óscar

Logró 4 estatuillas por “Los infiltrados”, incluyendo mejor director | VER 15”

Fotografía – Imagen:

Martin Scorsese levanta la estatuilla “Óscar” con la mano izquierda.

(Página 1. “La Primera”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.6.

“Un merecido Óscar por “Los Infiltrados”

La noche de Scorsese

Rompió la maldición que lo persiguió durante 30 años con cinco nominaciones fallidas”

Fotografía – Imagen:

Martin Scorsese, sonriente, sostiene la estatuilla “Óscar” con la mano izquierda.

(Página 1. “La Razón”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.18.7.

“ESPECIAL

EL TRIUNFADOR SCORSESE SE LLEVÓ 4 ÓSCAR

“Los infiltrados” fue premiada como Mejor Película. **P.25”**

(Página 1. “La República”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

ANEXO 3.19.-

TEXTO 3.19.1.

“Los infiltrados fue la mejor película

HELEN MIRREN Y FOREST WHITAKER GANARON EL ÓSCAR
OJO SHOW/17”

(Página 1. “ Nuevo Ojo”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

ANEXO 3.20.-**TEXTO 3.20.1.**

“El Óscar habla español.

SÉTIMO ARTE. GRAN PRESENCIA LATINA EN 79ª ENTREGA DEL ÓSCAR

El laberinto del fauno es la cinta hispana con más premios en la historia

Martin Scorsese logra primera estatuilla y Peter O'Toole aún espera

ERNESTO CARLÍN GEREDA

ecarlín@editoraperu.com.pe

Los primeros premios de la Academia correspondieron a la producción hispanomexicana *El laberinto del fauno*. Esta cinta se hizo acreedora a los dos galardones con los que se inició la 79ª entrega del Óscar: mejor dirección artística y mejor maquillaje. Esto fue el prelude de una noche en que la presencia latina estuvo más presente que nunca.

El laberinto del fauno se constituyó en una de las sorpresas de la noche al conseguir tres estatuillas, aunque no obtuvo el galardón a mejor película en

lengua extranjera. Guillermo del Toro, su director, tendrá que esperar otra oportunidad. A estos galardones se suma el segundo Óscar a mejor música original para el argentino Gustavo Santaolalla por su trabajo en *Babel*.

Otras cintas y artistas provenientes del mundo hispanohablante –como el director mexicano Alfonso Cuarón, la actriz Penélope Cruz o los cortos animados españoles nominados – no tuvieron igual suerte.

Entre los galardones más importantes, Martin Scorsese logró, después de varias postergaciones, su primer Óscar como mejor director. Sin embargo, el gran Peter O'Toole sumó su octava postulación sin suerte.

Otro premio importante fue el recibido por *La verdad incómoda* en la categoría documental y mejor canción. Esta cita, dirigida por Davis Guggenheim, tiene la peculiaridad de haber sido impulsada por Al Gore, ex candidato a la presidencia de Estados Unidos”.

“Cifras

14 veces, incluida ésta, ha sido nominada Meryl Streep

8 ocasiones Martin Scorsese tentó el Óscar, antes de ganarlo ayer.

4 estatuillas cosechó *Infiltrados*, la ganadora de la noche

8 nominaciones tuvo *Soñadoras*, la mayor cantidad del año. Sin embargo sólo consiguió dos.

3 directores mexicanos – Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro – compitieron en diferentes categorías.

2 películas de Clint Eastwood participaron en esta edición del Óscar: *Cartas desde Iwo Jima* y *La conquista del honor*”.

(...).

EL ÓSCAR ES PARA...

La 79a entrega de los premios de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas tuvo alrededor de 200 nominados. Sólo unos pocos se alzaron con la deseada estatuilla. Los principales galardones se repartieron así:

MEJOR PELÍCULA

Babel [*Infiltrados*] *Cartas desde Iwo Jima* *Pequeña Miss Sunshine* *La reina*

MEJOR DIRECTOR

Alejandro González por *Babel* [Martin Scorsese por *Infiltrados*]
 Clint Eastwood por *Cartas desde Iwo Jima* Stephen Frears por *La reina*
 Paul Greengrass por *Vuelo 93*

MEJOR ACTOR

L. DiCaprio por *Diamante de sangre* Peter O'Toole por *Venus*
 Will Smith por *En busca de la felicidad*
 [Forrest Whitaker por *El último rey de Escocia*]
 Ryan Gosling por *Half Nelson*

MEJOR ACTRIZ

Penélope Cruz por *Volver* Judi Dench por *Escándalo*
 [Helen Mirrer por *La reina*] Meryl Streep por *El Diablo viste a la moda*
 Kate Winslet por *Little Children*

MEJOR PELÍCULA EN LENGUA EXTRANJERA

After the Wedding, Dinamarca *Indigènes*, Argelia
 [*The Lives of Others*, Alemania] *El laberinto del fauno*, España
Water, Canadá"

(Página 24. Sección "Personaje". "El Peruano. Diario Oficial". Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

ANEXO 3.21.-**TEXTO 3.21.1.**

“OSCAR
EDICIÓN ESPECIAL
2007”

Fotografía – Texto:

“UNA REUNIÓN INESPERADA: FRANCIS FORD COPPOLA, GEORGE LUCAS
Y STEVEN SPIELBERG CELEBRAN A SU QUERIDO AMIGO: MARTIN
SCORSESE

Finalmente”

**(Página 1. Sección C, “Luces”. “El Comercio”. Lunes, 26 de Febrero de
2007.)**

TEXTO 3.21.2.

“OSCAR
EDICIÓN ESPECIAL
2007

Un triunfo inesperado

TODOS ESPERÁBAMOS EL TRIUNFO DE SCORSESE. LO QUE NADIE
QUERÍA ERA LA CORONACIÓN DE UNA PRODUCCIÓN COMO “LOS
INFILTRADOS” COMO MEJOR PELÍCULA DEL AÑO. ¿CLINT EASTWOOD
FUE ROBADO? NUNCA LO SABREMOS.

Alberto **Servat**

No es una novedad. La academia actúa con retardo. Acaba de premiar a “Los infiltrados” y a su director, el veterano Martin Scorsese por una película que, ni de lejos, es su mejor producción. Pero así sucede y a Scorsese no parece molestarle. Es un premio de revancha pero que pasa encima del talento de otros cineastas, comenzando por el gran Clint Eastwood por “Cartas desde Iwo Jima”. A nadie debe sorprenderle esta situación, ni siquiera a los ganadores ni mucho menos a los perdedores. Si el año pasado ganó “Crash”, ¿qué podíamos esperar de este año?

“Los infiltrados” no es la mejor película de Scorsese. Podríamos citar “El toro salvaje”, “Buenos muchachos” y, sobre todo, “La edad de la inocencia”. Todas y cada una son mejor que “Los infiltrados” pero la Academia insiste en lo contrario. Tal vez con el mismo concepto premió la película alemana sobre “El laberinto del fauno”. Y es que la Academia no tiene remedio: premia años después. Nunca se da cuenta de la realidad, pasa por encima de los talentos naturales y solamente se inclina por el tema racial cuando este se pone de moda. Lo que, a la larga, es una vergüenza. Nadie puede pensar que “Los infiltrados” sea la mejor película del año. Ni siquiera Scorsese puede pensar eso”.

Fotografía:

“LOS MEJORES. El productor Graham King y Jack Nicholson celebran el premio a “Los infiltrados” ”.

“MARTIN SCORSESE |||| Óscar al Mejor Director

Un desagravio para el maestro

AUNQUE PAREZCA INCREÍBLE, MARTIN SCORSESE RECIBIÓ ANOCHE EL PRIMER ÓSCAR DE SU CARRERA. TODOS LOS PRONÓSTICOS

APUNTABAN A QUE SU TRABAJO EN “LOS INFILTRADOS” LE PERMITIRÍA OBTENER LA ESTATUILLA

La maldición se terminó. Martin Scorsese, uno de los grandes maestros del séptimo arte, obtuvo por fin el Óscar al Mejor Director, aunque muchos expertos aseguren que cuando menos irónico que la haya logrado por una de las películas menos interesantes de su filmografía, “Los infiltrados”, un ‘remake’ de una cinta asiática cuyo título en inglés es “Infernal Affairs”.

El cineasta neoyorquino logró alzarse con el premio de la Academia en su sexta nominación y a los 64 años.

Su thriller sobre la mafia irlandesa de Boston venció anoche en cinco categorías, entre ellas la de Mejor Película.

Scorsese competía con Clint Eastwood (“Cartas desde Iwo Jima”), uno de sus archirrivalés en la carrera por el Óscar en ediciones anteriores; el mexicano Alejandro González Iñárritu, nominado por “Babel”; y los británicos Stephen Frears y Paul Greengrass, por “La reina” y “Vuelo 93”, respectivamente.

Aunque Scorsese despuntaba como favorito tras haberse llevado por este mismo trabajo el Globo de Oro y el Premio del Sindicato de Directores (DGA) semanas atrás, no todo estaba escrito. En los Óscar del 2005, su biopic sobre Howard Hughes, “El aviador”, encabezaba la carrera por la estatuilla hasta Eastwood la dejó atrás con su drama boxístico “Golpes del destino”.

En 1981, la obra maestra “Raging Bull” (“Toro salvaje”) permitió a Robert de Niro obtener el premio al Mejor Actor y a Scorsese se le escapó entre las manos la estatuilla al Mejor Director, que recayó en Robert Redford por “Gente como uno” (“Ordinary People”).

Otro tanto sucedió en 1991, cuando Kevin Costner se llevó el Oscar al Mejor Director por “Dances with Wolves” (“Danza con lobos”), y él se marchó con las manos vacías a pesar de que competía con “Goodfellas” (“Buenos muchachos”), una de las mejores cintas de toda su carrera.

Scorsese también perdió en la final de los Óscar por “La última tentación de Cristo” en 1989 y “Gangs of New York” (“Pandillas de Nueva York”) en el 2003. Scorsese, muy discreto durante la promoción de su película, ha evitado siempre dar la impresión de que hace campaña por la victoria.

Este descendiente de inmigrantes italianos, nacido en 1942 y criado en el barrio Little Italy, siempre tuvo una reacción comedida y elegante ante sus derrotas en las ceremonias del Óscar, además ha recalcado con insistencia que no quería un premio de la Academia por piedad: “Siempre he dicho que lo más importante para mí es la obra”.

A los 31 años, y tras haber hecho algunos cortometrajes, se lanzó de lleno a la producción de cintas con “Mean Streets”, una historia que marcó lo que sería el sello de su obra; violencia, traición, mafiosos, lealtad y dos actores que serían fetiches de sus filmes, Harvey Keitel y, sobre todo, Robert de Niro, tal y como hoy es el joven Leonardo DiCaprio, protagonista de sus tres últimos filmes. Se hizo justicia. El apellido Scorsese ya está en la lista dorada de los vencedores de la estatuilla más codiciada de Hollywood”.

Fotografía - Texto:

“POR FIN.

Scorsese recibió la estatuilla de manos de tres de sus mejores amigos: Francis Ford Coppola, George Lucas y Steven Spielberg”.

(...)

(Página 2. Sección C, “Lucas”. “El Comercio”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.3.

“OSCAR

EDICIÓN ESPECIAL

2007

Y el ganador del **Óscar** es ...

“BABEL” Y “CARTAS DESDE IWO JIMA” PERDIERON FRENTE A “LOS INFILTRADOS”, PERO OTROS CELEBRARON LA NOCHE DE LOS PREMIOS DE LA ACADEMIA. HELEN MIRREN, FOREST WHITAKER Y JENNIFER HUDSON CONFIRMARON QUE ERAN LOS FAVORITOS DESDE EL INICIO.

LOS VENCEDORES

Finalmente, después de largas semanas de especulaciones y rumores, estos son los ganadores del galardón más importante en la industria del cine. Como siempre, hubo muchas sorpresas...

Mejor película

“Los infiltrados”

Mejor director

Martin Scorsese, por “Los infiltrados”

Mejor actor

Forrest Whitaker, por “El último rey de Escocia”

Mejor actriz

Helen Mirren, por “The Queen”

Mejor cinta extranjera

“Das Leben der Anderen”

Mejor filme animado

“Happy feet”

Mejor actor de reparto

“Alan Arkin, por “Little Miss Sunshine”

Mejor actriz de reparto

Jennifer Hudson, "Dreamgirls"

Mejor guión original

Michael Arndt, por "Little Miss Sunshine"

Mejor guión adaptado

William Monahan, por "Los infiltrados"

Mejor partitura musical

Gustavo Santaolalla, por "Babel"

Mejor canción original

"I Need to Wake Up", de Melissa Etheridge ("La verdad incómoda")

Mejor dirección artística

Eugenio Caballero y Pilar Revuelta, por "El laberinto del fauno"

Mejor dirección de fotografía

Guillermo Navarro, por "El laberinto del fauno"

Mejor diseño de vestuario

Milena Canonero, por "María Antonieta"

Mejor edición

Thelma Schoonmaker, por "Los infiltrados"

Mejor edición de sonido

"Cartas desde Iwo Jima"

Mejor mezcla de sonido

"Dreamgirls"

Mejores efectos visuales

“Piratas del Caribe: El cofre de la muerte”

Mejor maquillaje

David Martí y Montse Ribé por “El laberinto del fauno”

Mejor documental

“La verdad incómoda”

Corto documental

“The Blood of Yingzhou District”

Mejor corto animado

“The Danish Poet”

Mejor cortometraje

“West Bank Story”

Fotografía (de un total de 9 fotografías) - texto:

“**MEJOR EDICIÓN.** Martin Scorsese besa a Thelma Schoonmaker, editora de muchos de sus filmes, tras el anuncio del Óscar por “Los infiltrados””.

(Páginas 6, 7. Sección C, “Luces”. “El Comercio”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.4.

“La noche de Scorsese

Martin Scorsese se convirtió en el gran vencedor de los premios Óscar tras ganar las categorías de Mejor Película y Mejor director por *Los infiltrados*

Con una tradicional parodia protagonizada por algunos de los directores de cine y actores que aspiraban a las doradas estatuillas, la 79ª ceremonia de entrega de los Óscar arrancó anoche en un abarrotado Teatro Kodak, en Los Angeles, ante la presencia de unas 3,400 personalidades. “Este es un gran año para los Óscar, porque es el año más internacional, con un éxito de candidaturas para México”, reconoció la anfitriona de la ceremonia, la actriz y presentadora de televisión Ellen DeGeneres, resaltando además la diversidad de nominados en cuanto a nacionalidad se refiere.

Tras gastar bromas y mencionar que “si no hubiera negros, homosexuales y judíos” no habría una premiación como la de ayer, DeGeneres dio paso a las estrellas Nicole Kidman y Daniel Craig para anunciar como primer ganador de la velada a *El laberinto del fauno* en el apartado de Mejor dirección de arte y otras dos estatuillas. Sin embargo, la más fantástica obra del mexicano Guillermo del Toro fue vencida, contra todo pronóstico, por la historia de espionaje alemana *La vida de otros* como Mejor película extranjera.

Acorde con los pronósticos, los ya premiados Helen Mirren y Forest Whitaker se consagraron por sus sólidas actuaciones en *La reina* y *El último rey de Escocia*; mientras que la novata Jennifer Hudson se hizo totalmente merecedora a Mejor actriz de reparto por *Soñadoras*, así como un incrédulo Alan Arkin por *Pequeña miss Sunshine*.

Pero la sorpresa de la noche la dio, definitivamente, el realizador de cine Martin Scorsese, y no porque se convirtió en el Mejor director por *Los infiltrados* (*The departed*), sino por ser galardonado, finalmente, en el apartado de Mejor película. “Pueden chequear el sobre de nuevo”, expresó Scorsese luego de que sus amigos y colegas Francis Ford Coppola, Steven Spielberg y George Lucas lo anunciaron como el gran vencedor, dejando atrás *Babel*, *La reina*, *Cartas desde Iwo Jima* y *Pequeña miss Sunshine*”.

“Y el ganador del Óscar fue...

Película: *The departed*

Director: Martin Scorsese, *The departed*

Actriz: Helen Mirren, *The Queen*

Actor: Forest Whitaker, *The last king of Scotland*

Actor de reparto: Alan Arkin, *Miss little sunshine*

Actriz de reparto: Jennifer Hudson, *Dreamgirls*

Película animada: *Happy feet*

Película extranjera: *The lives of others*, Alemania

Dirección de arte: *El laberinto del fauno*

Dirección de fotografía: *El laberinto del fauno*

Maquillaje: *El laberinto del fauno*

Efectos especiales: *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*

Vestuario: *Marie Antoinette*

Cortometraje animado: *The danish poet*

Cortometraje de acción: *West bank store*

Cortometraje documental: *The blood of Yingzhou district*

Documental: *An inconvenient truth*

Edición: *The departed*

Mejor música original: Gustavo Santaolalla, *Babel*

Edición de sonido: *Cartas desde Iwo Jima*

Mezcla de sonido: *Dreamgirls*

Guión original: *Miss little Sunshine*

Guión adaptado: *The departed*

Canción original: *I need to wake up*, de Melissa Etheridge para *An inconvenient truth*"

(...).

Fotografía (entre 9 fotografías en la misma página) - texto:

"YA ERA HORA. Cineasta recibió el principal galardón de manos de sus amigos"

(Página 17. "Correo". Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.5.

“La gran noche de Scorsese

El cineasta estadounidense Martin Scorsese y su película “Los Infiltrados” fueron los triunfadores de la entrega de los premios Óscar

En una ceremonia bastante desabrida y sin sorpresas, donde la mayoría de las películas nominadas a los premios de la Academia de Hollywood se llevaron al menos un premio, el destacado realizador estadounidense Martin Scorsese y su película “Los Infiltrados” (“The Departed”) se convirtieron en los grandes ganadores de la 79 entrega de los premios Oscar con cuatro estatuillas, entre ellas las principales a mejor película y mejor director.

De esta forma, el realizador de cintas tan exitosas como “Toro salvaje” (1980), “La última tentación de Jesucristo” (1988), “Buenos muchachos” (1990), “La edad de la inocencia” (1993), “Pandillas de Nueva York” (2002) y “El Aviador” (2004), obtuvo por primera vez el mayor galardón de la Academia de Hollywood, Scorsese esperaba este premio desde hacía años. Muchos años. Tantos que era una verdadera injusticia que este genial cineasta no lograra llevársela nunca a su casa. Pero ayer fue su noche, finalmente.

Por eso, no sorprendió cuando el propio Scorsese, al recoger su estatuilla como mejor director de las manos de Steven Spielberg, Francis Ford Coppola y George Lucas, pidiera bromeando que revisasen si su nombre estaba en el sobre, en clara alusión a las siete anteriores en las que fue candidato pero no consiguió el premio.

“Agradezco el trabajo de mi equipo y de los actores”, aseguró un Scorsese contento y, como él mismo dijo, “sobrecogido” con la buena noticia. Con una audiencia que inmediatamente se puso en pie para aplaudirle, Scorsese dedicó el galardón a sus compañeros de trabajo y a todos aquellos que han deseado este premio para mí durante estos años”. El anuncio del Óscar a mejor película para “Los infiltrados” fue dado por los actores Jack Nicholson y Diane Keaton, y el encargado de recibir la estatuilla fue el productor del filme Graham King quien subrayó su alegría por recibir un premio por una película dirigida por Scorsese y protagonizada por un reparto de lujo, en el que figuran actores de la talla de Leonardo DiCaprio, Matt Damon, Jack Nicholson o Martin Sheen”.

(...).

“Todos los ganadores

MEJOR PELÍCULA:

“Los infiltrados”

MEJOR DIRECTOR:

Martin Scorsese por “Los Infiltrados”

MEJOR ACTOR PRINCIPAL:

Forest Whitaker (“El último rey de Escocia”)

MEJOR ACTRIZ PRINCIPAL:

Helen Mirren (“The Queen”)

MEJOR ACTOR SECUNDARIO:

Alan Arkin “Little Miss Sunshine”

MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA:

Jennifer Hudson (“Soñadoras”)

MEJOR GUIÓN ORIGINAL:

“Little Miss Sunshine”

MEJOR GUIÓN ADAPTADO:

“Los Infiltrados”

MEJOR PELÍCULA DE HABLA NO INGLESA:

“La vida de los otros” (Alemania)

MEJOR PELÍCULA DE ANIMACIÓN:

“Happy Feet”

MEJOR BANDA SONORA:

“Babel” para Gustavo Santaolalla.

MEJOR CANCIÓN:

“I Need to Wake Up” (“La verdad incómoda)

MEJOR MONTAJE:

“Los Infiltrados”

MEJOR DOCUMENTAL:

“La verdad incómoda”

MEJOR DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA:

“El laberinto del fauno”

MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA:

“El laberinto del fauno”

MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO:

“Marie Antoinette”

MEJOR MAQUILLAJE:

“El laberinto del fauno”

MEJOR MONTAJE SONORO:

“Cartas desde Iwo Jima”

MEJOR MEZCLA DE SONIDO:

“Soñadoras”

MEJORES EFECTOS ESPECIALES:

“Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto”

MEJOR CORTO DE ANIMACIÓN:

“The Danish Poet”

MEJOR CORTOMETRAJE:

“West Bank Story”

MEJOR CORTO DOCUMENTAL:

“The blood of Yingzhou district”

OSCAR HONORÍFICO:

Ennio Morricone (compositor)”

(Páginas 18, 19. “Expreso”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.6.

“Infiltrados fue la más premiada

LA NOCHE DE MARTIN SCORSESE

Una noche histórica, un solo personaje, un ganador: Martin Scorsese, un genio del cine que en diversas ocasiones se tuvo que convencer con una

nominación. Para los entendidos el descendiente de inmigrantes italianos tenía que ganar sí o sí, la Academia le debía el máximo reconocimiento.

CEREMONIA

En medio del glamour y la comedia se realizó la 79 entrega de los premios Óscar, máximo reconocimiento a lo mejor del cine mundial. Bajo la conducción de la actriz y comedianta Ellen De Generes se vivió minuto a minuto una noche emocionante. La película “Infiltrados” lideró a los ganadores con 4 estatuillas, seguida de cerca por el valor latino de “El Laberinto del fauno” (3), “Soñadoras” (2), “Pequeña Miss Sunshine” (2), “Babel” (1) y “La reina” (1)

GANADORES:

ÓSCAR A MEJOR PELÍCULA

Infiltrados

ÓSCAR A MEJOR DIRECTOR

Martin Scorsese, por Infiltrados

ÓSCAR A MEJOR ACTOR

Forest Whitaker, por El Último rey de Escocia

ÓSCAR A MEJOR ACTRIZ

Helen Miren, por the Queen – La reina

ÓSCAR A MEJOR ACTOR SECUNDARIO

Alan Arkin, por Pequeña Miss Sunshine

ÓSCAR A MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA

Jennifer Hudson, por Dreamgirls

ÓSCAR A MEJOR FILME ANIMADO

Happy Feet

ÓSCAR A MEJOR PELÍCULA EN IDIOMA EXTRANJERO

La vida de otros (Das Leben der Anderen), de Alemania

ÓSCAR A MEJOR GUIÓN ORIGINAL

Michael Arndt, por Pequeña Miss Sunshine

ÓSCAR A MEJOR GUIÓN ADAPTADO

William Monaham, por Infiltrados

ÓSCAR A MEJOR FOTOGRAFÍA

Guillermo Navarro, por El laberinto del Fauno

ÓSCAR A MEJOR EDICIÓN

Thelma Schoonmaker, por Infiltrados

ÓSCAR A MEJOR DIRECCIÓN ARTÍSTICA

Eugenio Caballero y Pilar Revuelta, por El laberinto del Fauno

ÓSCAR A MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO

Milena Canonero, por María Antonieta

ÓSCAR A MEJOR BANDA SONORA ORIGINAL

Gustavo Santaolalla, por Babel

ÓSCAR A MEJOR CANCIÓN ORIGINAL

-**"I Need To Wake Up"**, Melissa Etheridge, de Una verdad incómoda (An inconvenient Truth)

ÓSCAR A MEJOR MAQUILLAJE

David Martí, Montse Ribé, por El laberinto del Fauno

ÓSCAR A MEJOR MEZCLA DE SONIDO

Michael Minkler, Bob Beemer, Willie D. Burton, por Dreamgirls

ÓSCAR A MEJOR EDICIÓN DE SONIDO

Alan Robert Murria por Cartas desde Iwo Jima

ÓSCAR A MEJOR EFECTOS VISUALES

John Knoll, Hal T. Hickel, Charles Gibson, Allen Hall por Piratas del Caribe: El Cofre del Hombre Muerto

ÓSCAR A MEJOR LARGO DOCUMENTAL

Una verdad incómoda de Davis Guggenheim

ÓSCAR A MEJOR CORTO DOCUMENTAL

The Blood of Yingzhou District de Ruby Yan y Thomas Lennon

ÓSCAR A MEJOR CORTO ANIMADO

The Danish Poet, de Torill Kove

ÓSCAR A MEJOR CORTO DE ACCIÓN VIVA

West Bank Story, de Ari Sandel

ÓSCAR HONORÍFICO

Ennio Morricone"

Fotografía – Imagen (entre seis fotografías más):

Martin Scorsese, de cuerpo entero, con los brazos abiertos horizontalmente, sonrió desde detrás del micrófono. Sostiene la estatuilla Óscar con la mano izquierda.

Fotografía – Texto (entre seis fotografías más):

“MEJOR DIRECTOR

***Martin Scorsese*”**

(Página 12. Sección “ESPECIAL”. “El Men. El diario que lucha por tus derechos”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.7.

“LOS INFILTRADOS” TAMBIÉN GANÓ ÓSCAR A MEJOR PELÍCULA

Academia por fin premió a Scorsese

“Los infiltrados”, un policial duro y con actuaciones sobresalientes, se alzó con el Óscar a la mejor película y logró para Martin Scorsese su estatuilla como Mejor Director, en la 79 edición de los premios de cine de la Academia de Hollywood. El director, que recibió el premio de manos de Steven Spielberg y George Lucas, pidió bromeando que revisasen si su nombre estaba en el sobre, en clara alusión a las siete ocasiones anteriores en las que fue candidato pero no consiguió el premio. Su triunfo dejó sin galardón al mexicano Alejandro González Iñárritu (“Babel”), Clint Eastwood (“Letters from Iwo Jima”), Stephen Frears (“The Queen”) y Paul Greengrass (“United 93”).

La británica Helen Mirren se convirtió en un miembro de la realeza de los Óscar al ganar la estatuilla a la Mejor Actriz por su retrato de Isabel II en “La reina”.

Mirren, de 61 años, venció la dura competencia de Penélope Cruz (“Volver”), Meryl Streep (“El diablo viste a la moda”), Judi Dench (“Notes on a scandal”) y Kate Winslet (“Little children”).

Mientras que Forest Whitaker se alzó con el Óscar al mejor actor principal, por su trabajo en “The last king of Scotland”. El intérprete venció en la categoría a Leonardo DiCaprio (“Blood diamond”), Will Smith (“The pursuit of happiness”), Peter O’Toole (“Venus”) y Ryan Gosling (“Half Nelson”).

(...).

Fotografía – Imagen - Texto (entre 10 fotografías):

Imagen: Fotograma de la película “Los Infiltrados”, con fotografía del rostro de Martin Scorsese calada.

Texto:

“**Policia**l. Conquistó a los miembros de la Academia hollywoodense”.

(Página 17. “Nuevo Ojo”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.).

TEXTO 3.21.8.

“Escenarios (...)

POR FIN se le hizo a Scorsese

La Academia se reivindicó con el cineasta y le otorgó galardones en la categoría de Mejor Película por su filme *Los infiltrados* y como Mejor Director. Helen Mirren ganó a Mejor Actriz y Forest Whitaker a Mejor Actor.

La noche del Óscar fue de Martin Scorsese. El cineasta rompió la ‘maldición’ que lo persiguió durante 30 años con cinco nominaciones fallidas al coronarse con las codiciadas estatuillas doradas a Mejor Película, por su filme *Los infiltrados*, y a Mejor Director.

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, que celebró ayer su 79 edición, se reivindicó con Scorsese que superó a Clint Eastwood y a

Alejandro González Iñárritu. Además, su cinta protagonizada por Leonardo DiCaprio, Matt Damon y Jack Nicholson, superó a *Cartas desde Iwo Jima*, *La Reina*, *Pequeña señorita Sunshine* y *Babel*. “Podrían verificar el sobre, por favor. Este premio es para todo el elenco de la película”, dijo muy emocionado. El premio Óscar a Mejor Actor fue para Forest Whitaker por *El último rey de Escocia* y la británica Helen Mirren se convirtió en miembro de la realeza al ganar la estatuilla a la Mejor Actriz por *La Reina* y tras vencer a Penélope Cruz, Meryl Streep, Judi Dench y Kate Winslet.

En tanto, Jennifer Hudson se adjudicó el Óscar a Mejor Actriz de Reparto por su papel de corista en *Sañadoras*. Y el veterano Alan Arkin obtuvo el premio a Mejor Actor de Reparto por *Pequeña señorita Sunshine*. El filme mexicano *El laberinto del fauno* se alzó con tres premios Óscar: Mejor Dirección Artística, Mejor Maquillaje y Mejor Fotografía.

Finalmente, el compositor italiano Ennio Morricone (78), que estremeció al público con sus notas en *Cinema Paradiso*, *Los Intocables* y otras 500 cintas, fue homenajeado con el Óscar Honorífico”.

(...).

“SORPRENDIDO. Scorsese no creía que había ganado y pidió que leyera nuevamente el sobre. [2] ESTABA CANTADO. La británica Helen Mirren triunfó como Mejor Actriz. [3] EMOCIONADO. Forest Whitaker se llevó la estatuilla a Mejor Actor. [4] Vellones impuso su voz en la noche de los Óscar. [5] Los pequeños Abigail Breslin y Jaden Christopher Syre Smith se robaron el show. [6] El mexicano González Iñárritu (centro) perdió en los rubros principales, pero su par, Guillermo del Toro, logró tres estatuillas. [7] Ellen DeGeneres fue la anfitriona. Se esperaba más de esta humorista”.

(...)

“y los GANADORES son...

Mejor película

LOS INFILTRADOS

Este filme obtuvo cuatro estatuillas y consagró a Scorsese

Mejor actor principal

FOREST WHITAKER

El último rey de Escocia

Mejor actriz principal

HELLEN MIRREN

La Reina

Mejor actor secundario

ALAN ARKIN

Pequeña señorita Sunshine

Mejor actriz secundaria

JENNIFER HUDSON

Soñadoras

Mejor director

MARTIN SCORSESE

Los infiltrados

Mejor película de animación

HAPPY FEET

George Miller

Película de habla no inglesa

LAS VIDAS DE OTROS (Alemania)

Guión original

MICHAEL ARNT

Pequeña señorita Sunshine

Guión adaptado

LOS INFILTRADOS

William Monahan

Dirección de fotografía

GUILLERMO NAVARRO

El Laberinto del Fauno

Edición

THELMA SCHOONMAKER

Los infiltrados

Dirección artística

EL LABERINTO DEL FAUNO

Eugenio Caballero y Pilar Revuelta

Mejor diseño de vestuario

MARÍA ANTONIETA

Milena Canonero

Mejor canción

UNA VERDAD INCÓMODA

Mejor banda sonora

GUSTAVO SANTAOLALLA

Babel

Maquillaje

EL LABERINTO DEL FAUNO

David Martí y Montse Ribé

Mejor sonido

SOÑADORAS

Michael Minkler, Bob Beemer y Willie Burton

Mejor edición de sonido

CARTAS DESDE IWO JIMA

Allan Robert Murray y Bub Asman

Efectos especiales

PIRATAS DEL CARIBE: EL COFRE DEL HOMBRE MUERTO

John Knoll, Hal Hickel, Charles Gibson and Allen may

Mejor documental

UNA VERDAD INCÓMODA

Mejor corto documental

THE BLOOD YINGZHOU DISTRICT

Mejor corto de animación

THE DANISH POET

Mejor cortometraje

WEST BANK HISTORY

Óscar honorífico

ENIO MORRICONE"

(Páginas 26, 27. "Perú.21". Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.9.

"TUVO SU GRAN NOCHE EN EL OSCAR

Scorsese por fin la vió

El laureado cineasta Martin Scorsese por fin logró anoche ganar el Óscar a mejor director por su película Los Infiltrados, que también ganó el premio a mejor película. El director fue ovacionado de pie en el Teatro Kodak. Los premios a mejor actor actor fueron para Forest Whitaker, por El último rey de Escocia y Hellen Millen (SIC) ganó por mejor actriz con el film La Reina. La película El Laberinto del Fauno, del mexicano Guillermo del Toro, y el documental La verdad incómoda, del ex vicepresidente norteamericano AlGore, dieron la sorpresa al ganar tres y dos premios Óscar”.

Fotografía – Imagen:

Aparecen Martin Scorsese y Steven Spielberg.

Fotografía – Texto:

“Scorsese no lo podía creer”.

(Página 4. Sección “actualidad”. “El Popular”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.10.

“El Óscar se rindió ante Scorsese

Esperada noche de premiación se reivindicó con Martin Scorsese y Ennio Morricone.

La Academia de Artes y Ciencia Cinematográficas celebró ayer la 79ª edición del Óscar que pasará a la historia como la del año de los hispanos.

La maestra de ceremonias en esta ocasión fue Ellen DeGerenes, “Este es un gran año para los Óscar porque es el año más internacional, con un éxito de

candidaturas para México”, dijo la actriz, en el abarrotado Teatro Kodak de Los Ángeles. Noche emotiva sobre todo a medida que las ternas daban como ganadora tres veces, durante la primera hora, a “El laberinto del fauno” del mexicano Guillermo del Toro. La Academia saldó su deuda con el músico italiano Ennio Morricone quien recibió el premio honorífico, que le fue negado en cinco ocasiones.

Las últimas ternas dieron como ganadora (cantada) a Helen Mirren por “La Reina” sobreponiéndose a Penélope Cruz y Meryl Streep, como “Mejor actriz principal”, mientras que Forrest Whitaker logró la estatuilla como “Mejor actor principal” por la cinta “El último rey de Escocia”.

El director de “Los infiltrados”, Martin Scorsese se llevó el merecido Óscar como “Mejor director”, el cual recibió emocionado de manos de Spielberg y George Lucas.

La esperada última terna de “Mejor Película” fue presentada por Jack Nicholson y Diane Keaton, quienes entregaron a Scorsese la estatuilla por la misma cinta”.

“Los Infiltrados logró 4 premios Óscar, mientras que Dreamgirls, Little Miss Sunshine lograron dos estatuillas. Por su lado, El laberinto del Fauno consiguió 3 premios y la voceada Babel sólo logró 1”.

“MEJOR PELÍCULA

“Los infiltrados” se convirtió en la película ganadora de la 79 entrega del Óscar, al ganar cuatro de cinco nominaciones

MEJOR DIRECTOR

Muy abrumado Martin Scorsese por “Los infiltrados”, logró ganar la estatuilla que en siete ocasiones le había sido esquiva.

MEJOR ACTRIZ PRINCIPAL

Helen Mirren favorita y ganadora de esta terna, dijo compartir su Óscar con las actrices que compitieron por la estatuilla.

MEJOR ACTOR PRINCIPAL

Forest Whitaker se llevó el premio por su papel del dictador de Uganda Idi Amin en la película “El último rey de Escocia”.

MEJOR BANDA SONORA

El argentino Gustavo Santaolalla al poner la música al filme Babel. El año pasado también ganó por Secreto en la Montaña.

ACTRIZ SECUNDARIA

Jennifer Hudson, por Dreamgirls, superó a la favorita Cate Blanchett. La otrora finalista de American Idol lloró de emoción.

ACTOR SECUNDARIO

El actor Alan Arkin por interpretar al abuelo del filme Little Miss Sunshine. Y muy emocionado cargó a Rachel Weisz.

PELÍCULA DE ANIMACIÓN

La guapa Cameron Díaz le entregó el premio a George Miller (Happy Feet), la cinta de pingüinos dirigida por George Miller.

MEJORES EFECTOS

John Knoll, Hal T. Hickel, Charles Gibson, Allen Hall recibieron su premio por Piratas del Caribe: El Cofre del Hombre Muerto.

PREMIO HONORÍFICO

El italiano Ennio Morricone recibió su condecoración de manos de Clint Eastwood, y no pudo contener la emoción por el premio”.

(Página 15. “La Primera”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.11.

“Ganó su primer Óscar como mejor director por la película “Los infiltrados”

El triunfo de Martin Scorsese

El que la sigue la consigue. Luego de innumerables intentos, el célebre Martin Scorsese ganó esta madrugada el Óscar como Mejor Director por la película “Los infiltrados”. El realizador ítaloamericano recibió una ovación de pie al subir al estrado para recibir su estatuilla. Helen Mirren ganó como mejor actriz principal y Forest Whitaker fue reconocido como el mejor actor.

Scorsese es uno de los cineastas más importantes, influyentes y apasionantes de las últimas décadas, que nunca desmayó en busca del preciado trofeo.

Su productor Graham King, fue el encargado de recibir la estatuilla de manos de los actores Jack Nicholson y Diane Keaton. El triunfo de esta cinta dejó sin premio a la mexicana “Babel”, “Little Miss Sunshine”, “Letters from Iwo Jima” y “The Queen”.

La película ambientada en Boston, narra cómo a la vez que un policía (Leonardo DiCaprio) se infiltra en la mafia irlandesa, uno de los mafiosos (Damon) se consigue introducir en el departamento de policía. Nicholson interpreta a un gángster irlandés.

La ceremonia

La 79 edición de los galardones que entrega la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood en el Teatro Kodak de Los Ángeles, comenzó con una parodia protagonizada por algunos de los actores y directores de cine que aspiraban a los Óscar.

La maestra de ceremonias en esta ocasión fue Ellen DeGeneres, actriz y presentadora del programa de televisión, “The Ellen DeGeneres Show”, en la cadena estadounidense NBC.

“Este es un gran año para los Óscar porque es el año más internacional, con un éxito de candidaturas para México”, dijo DeGeneres, de 49 años y nacida en Nueva Orleans (Luisiana), en un abarrotado Teatro Kodak de Los Ángeles, en el que se dieron cita las grandes figuras del cine.

Los Óscar de “El laberinto del Fauno”

La producción mexicano-española “El laberinto de fauno” pisó Hollywood con fuerza. Los dos primeros Óscar de la noche fueron para la película del director Guillermo del Toro, en las categorías Mejor dirección artística y Mejor Maquillaje. Toda una sorpresa que alegra al mundo de habla hispana.

“¿Dónde estás Guillermo?, gracias, gracias, Guillermo esto es para ti”, dijo a punto de llorar David Martí junto a Montse Ribé, dos jóvenes maquilladores de Barcelona.,

En esta categoría la cinta de fantasía del mexicano Guillermo del Toro competía con los maquilladores de “Apocalypto”, Aldo Signoretti y Vittorio Sodano y “Clic”, Kazuhiro Tsuji y Bill Corso.

Mejor filme animado

El largometraje animado “Happy Feet”, la historia sobre un pingüino bailarín rechazado por su tribu por no saber cantar, se llevó el domingo el Óscar 2007 a mejor filme animado de Hollywood.

“Happy Feet” (en español presentada como “Rompiendo el hielo” o “El pingüino”) superó así a “Monster House” y a la favorita “Cars” y se quedó con la estatuilla dorada, entregada a George Miller, su realizador, guionista y productor.

La película ya está acostumbrada a las sorpresas, dado que se dio el lujo de superar en su estreno en América del Norte al último episodio de James Bond, “Casino Royale”. En total, “Happy Feet” recaudó 191 millones de dólares en la taquilla de Estados Unidos y Canadá y otros 162 millones de dólares en el resto del mundo.

El Mejor actor de reparto

Alan Arkin, un multifacético artista que ya había sido nominado dos veces al Óscar, se llevó la estatuilla a Mejor Actor de Reparto por encarnar a ese abuelo trasgresor que hace de las suyas con la “Pequeña Miss Sunshine”.

La tercera es la vencida, y Arkin, un conocido inconformista en el mundo de Hollywood que cumplirá 73 años en un mes, logró ganar el Óscar al que aspiraban talentos más jóvenes como Eddie Murphy (“Dreamgirls”), Mark

Wahlberg (“Los infiltrados”), Djimon Hounsou (“Diamante de sangre”) y Jackie Earle Haley (“Little Children”)

La Mejor actriz de reparto

En tanto, la actriz Jennifer Hudson se adjudicó de la estatuilla dorada por su interpretación en el musical “Dreamgirls”. La película con más nominaciones para la edición 79 de los Óscar logra así su segundo galardón de la noche. “El laberinto de Fauno” (con tres Óscar hasta ahora) no logró imponerse en la categoría Mejor película en idioma extranjero en la que ganó “La vida de otros” (Alemania).

La alegría del argentino

El compositor argentino Gustavo Santaolalla conquistó el primer Óscar para la película Babel por Mejor banda sonora original. El argentino, estatuilla en mano, dedicó este galardón a “todos los latinos”. El 2006, Santaolalla recibió su primera estatuilla por “Brokeback Mountain”.

El mejor documental

El ex – vicepresidente de EEUU, Al Gore, se alzó con el Óscar al mejor documental en la 79 edición de los premios de cine de Hollywood por la cinta ecologista “An inconvenient truth” (“Una verdad incómoda”).

“Lista de ganadores:

MEJOR ACTOR DE REPARTO

Alan Arkin – “Little Miss Sunshine”

MEJOR GUIÓN ADAPTADO

“The Departed”. Guión de William Monahan.

MEJOR DIRECCIÓN DE ARTE

“El laberinto del Fauno”

MEJOR PELÍCULA ANIMADA

“Happy Feet”

MEJOR DISEÑO DE VESTUARIO

“Marie Antoinette”

MEJOR MAQUILLAJE

“El laberinto del Fauno”

MEJOR CORTOMETRAJE ANIMADO

“The Danish Poet”

MEJOR CORTOMETRAJE

“West Bank Story”

MEJOR EDICIÓN DE SONIDO

“Letters from Iwo Jima”

MEJOR MEZCLA DE SONIDO

“Dreamgirls”

MEJOR CINEMATOGRAFÍA

“El laberinto del Fauno”.

(Página 17. “La Razón”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.12.

“Especial

POR SU PELÍCULA SOBRE LA MAFIA “LOS INFILTRADOS”

Scorsese se llevó cuatro Óscar

De las películas latinas la que mejor quedó fue “El laberinto del fauno”, del mexicano Guillermo del Toro, que acaparó tres codiciados trofeos.

Martin Scorsese se alzó con cuatro trofeos Óscar por su película sobre la mafia “Los infiltrados”. Ganó en las categorías Mejor Película, Mejor Director, Mejor Guión Adaptado y Mejor Edición.

Scorsese recibió el Óscar de manos de tres monstruos de Hollywood: Steven Spielberg, Francis Ford Coppola y George Lucas.

La sorpresa de la noche la protagonizó el artista afroamericano Forest Whitaker por su papel en “El último rey de Escocia”, sobre el dictador de Uganda Idi Amin Dada.

De los mexicanos que aspiraban al preciado galardón, Guillermo del Toro sumó tres Óscar por su película de la guerra civil española “El laberinto del fauno”: Mejor Maquillaje, Mejor Dirección Artística y Mejor Fotografía.

Lamentablemente, “Babel”, de Alejandro González Iñárritu, uno de los que generó mayor expectativa, solo se llevó un trofeo por Mejor Banda Sonora, que estuvo a cargo del argentino Gustavo Santaolalla, quien sumó el segundo Óscar de su carrera.

OTROS GANADORES

Penélope Cruz, postulada por su papel en “Volver”, de Pedro Almodóvar, perdió ante la favorita Helen Mirren, la actriz inglesa que encargó el papel principal de “The Queen”.

El documental “La verdad incómoda”, sobre el ex vicepresidente norteamericano Al Gore y su campaña mundial para concienciar al mundo sobre el calentamiento global, también sorprendió con un Óscar.

La alemana “Los otros” le arrebató el galardón de Mejor Película de Habla Extranjera a “El laberinto del fauno”.

“Little Miss Sunshine” se llevó el Óscar por tener el Mejor Guión Original, y en el caso de mejor actor de reparto, el trofeo fue a manos de Alan Arkin, por la misma película. Jennifer Hudson triunfó como actriz de reparto por “Dreamgirls”

“¿No se ha confundido?”, preguntó Scorsese a Spielberg, Coppola y Lucas cuando subió al entarimado para recibir su Óscar. La Academia hizo esperar varios años al director de raíces italianas antes de otorgarle la máxima distinción de la industria. El legendario compositor Ennio Morricone recibió el Óscar honorífico”.

“GANADORES

MEJOR PELÍCULA. “Los infiltrados”

MEJOR DIRECTOR. Martin Scorsese por “Los infiltrados”

MEJOR ACTRIZ. Helen Mirren por “The Queen”

MEJOR ACTOR. Forest Whitaker por “El último rey de Escocia”

MEJOR PELÍCULA EXTRANJERA. “La vida de los otros” (Alemania)

MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA. Jennifer Hudson por “Soñadoras”

MEJOR ACTOR SECUNDARIO. Alan Arkin por “Little miss Sunshine”

MEJOR PELÍCULA ANIMADA. “Happy feet”

MEJOR CORTOMETRAJE. “West Bank Story”

MEJOR BANDA SONORA. Gustavo Santaolalla por “Babel”

ÓSCAR HONORARIO. Ennio Morricone”

(...)

Fotografía – Texto (entre cinco fotografías más):

“GRANDES.

Coppola, Lucas y Spielberg contemplan al gran triunfador de la noche, Martin Scorsese, que se alzó con cuatro trofeos por su película “Los infiltrados”.

(Página 25. “La República”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

TEXTO 3.21.13.

“MARTÍN SCORSESE GANÓ MERECIDO ÓSCAR POR LOS INFILTRADOS

Fue el ganador de la noche

La academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos celebró anoche la 79 edición de los Óscar con una fuerte presencia del cine hispano.

Los premios fueron repartidos, casi democráticamente, entre las películas nominadas como favoritas por la crítica cinematográfica. Sin embargo, fue la noche de un grande del cine, que estuvo marginado de los premios por mucho tiempo. Martín Scorsese. Se hizo justicia.

- Mejor película: Infiltrados. Sin sorpresas. Los Óscar vuelven a la fórmula tradicional y el galardón lo consigue la película del Mejor director de la noche.

- Mejor director: Martin Scorsese. A la séptima va la vencida y el director por fin consigue el galardón por Infiltrados. La Academia de Hollywood tenía una deuda con el realizador de Taxi Driver o El cabo del miedo, entre otras películas.

- Mejor actor: Forest Whitaker. Otro premio cantado. El protagonista de El último rey de Escocia consigue el primer Óscar de su carrera por su papel del dictador ugandés Idi Amin.

- Mejor actriz: Hellen Mirren. Se cumplen los pronósticos y la actriz inglesa consigue la estatuilla. Mirren agradece el premio al equipo de 'The Queen'. Penélope Cruz sonrío emocionada desde la platea, la actriz había declarado los días anteriores que no esperaba ganar el galardón.

- **Mejor montaje:** Infiltrados. Kate Winslet entrega el premio a Thelma Schoonmaker por Infiltrados. Fue el segundo Óscar de la noche para el filme dirigido por Martin Scorsese.

- **Mejor canción:** I need to wake up, canción del documental Una verdad incómoda. Queen Lathifah, ganadora de un Óscar por Chicago, y John Travolta entregan a Melissa Etherige la estatuilla por el tema ganador.

- **Mejor guión original:** 'Pequeña Miss Sunshine'. Michael Arndt da a una de las nominadas a Mejor película su segunda estatuilla de la noche.

- **Mejor banda sonora:** El argentino Gustavo Santaolalla da a Babel su primer premio de la noche.

- **Óscar Honorífico:** Clint Eastwood es el encargado de presentar el homenaje al compositor Ennio Morricone, galardonado con el Óscar honorífico de esta edición. Eastwood es el protagonista del filme El bueno, el feo y el malo cuya banda sonora es una de las más famosas compuestas por el autor italiano. Otras partituras célebres suyas son la Misión, Cinema Paradiso o Los intocables, entre otras.

Celine Dion interpreta en directo una canción homenaje a Ennio Morricone, que lo recibe muy emocionado. El compositor italiano recibe el aplauso de un público puesto en pie. El compositor pronuncia su discurso de agradecimiento en italiano, y que Clint Eastwood tradujo para los asistentes de la gala.

- **Mejor Documental:** Una verdad incómoda, documental impulsado por Al Gore consigue el galardón. El ex vicepresidente de Estados Unidos, que acude por segunda vez al escenario, vuelve a hacer una defensa del medio ambiente y del desarrollo sostenible.

- **Mejor corto documental:** Eva Green y Gael García Bernal entregan el premio a The blood of Yingzhou district.

- **Mejor actriz de reparto:** Jennifer Hudson. La intérprete de Dreamgirls recoge muy emocionada el galardón. La actriz, que era la gran favorita en esta categoría, es muy popular en EE UU por su participación en el concurso American Idol, el Operación Triunfo estadounidense.

- **Mejor película de habla no inglesa:** 'La vida de los otros', Sorpresa en Hollywood. A pesar de ser la película más premiada, por ahora, de la noche El

laberinto del fauno no consigue el galardón. Cate Blanchett y Clive Owen han sido los encargados de comunicarle la mala noticia a Guillermo del Toro.

- **Mejores efectos visuales:** Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto.

- Mejor fotografía: 'El laberinto del fauno'. Tercer premio de la noche para la cinta de Guillermo del Toro.

- **Mejor vestuario:** El Óscar recae en María Antonieta.

- Mejor guión adaptado: Tom Hanks y la nominada Hellen Miren entregaron el galardón a el autor del guión de los Infiltrados.

- **Mejor película de animación:** Happy Feet. La historia de los pingüinos artistas se lleva el Óscar.

- **Mejor secundario:** Alan Arkin. El abuelo de Pequeña Miss Sunshine deja el Óscar en el suelo para pronunciar su discurso de agradecimiento, uno de los más largos de la noche.

- **Mejores efectos sonoros:** Dreamgirls. Film consigue su primer premio de la noche, de sus ocho candidaturas.

- **Mejor sonido:** Cartas desde Iwo Jima. Greg Kinnear y Steve Carell, actores de Pequeña Miss Sunshine, entregan el premio a Alan Robert Murria.

- **Mejor corto de acción real:** West Bank Story, que traslada la célebre West side story al conflicto palestino-israelí, se impone a las cintas de Borja Cobeaga y Javier Fesser.

- **Mejor corto animado:** La nominada por Pequeña Miss Sunshine, Abigail Breslin, y Syre Smith, hijo de Will Smith, entregan el Óscar a la cinta The Danish Poet.

- **Mejor maquillaje:** Will Ferrell, Jack Black y John C. Reilly entregan el segundo premio de la noche para El laberinto del fauno a David Martí y Montsé Ribé.

- **Mejor dirección artística:** El laberinto del fauno. Fue el primer premio de la noche de la mano de la española Pilar Revuelta y el mexicano Eugenio Caballero. La cinta de Guillermo del Toro fue una de las grandes favoritas”.

(Página 14. Sección “ESPECTÁCULOS”. “El Sol de Oro”. Lunes, 26 de Febrero de 2007.)

ANEXO 3.22.-

TEXTO 3.22.1.

“tema del día PELÍCULA DE CLINT EASTWOOD SE LLEVA LOS PRINCIPALES PREMIOS [A2,3]

“El aviador” de Scorsese perdió por K.O

“Million Dollar Baby”, la película que Clint Eastwood rodó en sólo 37 días, obtuvo cuatro anoche cuatro de los principales premios de la Academia, al llevarse los Óscar a la mejor película, director, actriz principal y actor de reparto. “El aviador”, de Martin Scorsese, recibió cinco estatuillas que, fuera de la mejor actriz de reparto, premiaron aspectos técnicos. El mundo hispano tuvo una buena noche: la película española “Mar adentro” ganó el Óscar a la Mejor Película Extranjera y “Diarios de motocicleta”, el premio a la mejor canción.

Un Óscar a la pasión”

Texto de fotografía:

“GOLPE CERTERO. Clint Eastwood muestra los dos Óscar que recibió de la Academia por mejor director y mejor película. Eastwood asegura que tiene mucho por hacer en el cine. “Million Dollar Baby” no ha sido estrenada en Lima”.

(Página 1. “El Comercio”. Sección “A”. Lunes, 28 de Febrero de 2005.).

ANEXO 3.23.-

TEXTO 3.23.1.

“EMOCIONANTE FINAL ENTRE EL AVIADOR Y EL BOXEADOR

Clint Eastwood se consagró con su chica del millón de dólares

:: El apretado duelo entre dos veteranos cineastas terminó con un ‘knock out’

:: La extraordinaria “Million Dollar Baby” ganó tres de los premios principales

Si bien en número el filme de Martin Scorsese, “El aviador”, venció por un punto al de Clint Eastwood, “Million Dollar Baby”, (cinco y cuatro, respectivamente), la de ayer fue sin duda la gran noche de Clint Eastwood. El veterano actor y director logró alzarse con dos de las estatuillas más codiciadas, las correspondientes a mejor película y mejor director. Asimismo, el filme le aportó a la talentosa Hillary Swank el segundo Óscar, por su brillante interpretación de una deportista de temple de acero.

Este es el segundo Óscar como director para Eastwood, quien en 1993 ganó con “Los imperdonables”. Su historia de valor, amistad y muerte derrotó así a la biografía de Howard Hughes dirigida por Scorsese, quien vuelve a salir con las manos vacías luego de su quinta nominación como mejor realizador. Es cierto que la trayectoria del realizador de origen italiano ya merece ser reconocida por la Academia, pero “El aviador” no es precisamente su filme más logrado.

Entre los premios ganados por “El aviador”, el más importante es el que ganó Kate Blanchett, como actriz de reparto, por su acertada encarnación de la diva Katharine Hepburn. El duelo entre estas dos cintas había dividido todos los vaticinios sobre cuál de los dos grandes directores viviría su gran noche. La suerte favoreció al realizador de westerns, quien esta vez impacta con una cinta en la que un drama intenso es manejado con una narración impecable.

PUNTOS LATINOS

Era muy poco probable que la colombiana Catalina Sandino, protagonista de “María, llena eres de gracia”, ganara en la categoría de mejor actriz. Pero si ella no pudo darle a la noche un triunfo con sabor en español, sí lo hicieron otros dos iberoamericanos: el realizador español Alejandro Amenábar, quien luego de una breve pero exitosa trayectoria consiguió su primera nominación y su primera estatuilla gracias a su filme “Mar adentro”; el otro es un compositor y cantante poco conocido en nuestro medio, el uruguayo residente en España Jorge Drexler”.

“TODOS LOS GANADORES

Película

:: “Million Dollar Baby”

Director

:: Clint Eastwood – “Million Dollar Baby”

Actor

:: Jamie Foxx – “Ray”

Actriz

:: Hillary Swank – “Million Dollar Baby”

Actor de reparto

:: Morgan Freeman – “Million Dollar Baby”

Actriz de reparto

:: Cate Blanchett – “El aviador”

Película animada

:: “Los increíbles”

Película extranjera

:: “Mar adentro” (España), de Alejandro Amenábar

Guión adaptado

:: “Entre copas”

Guión original

:: “Eterno resplandor de una mente sin recuerdos”

Dirección artística

:: “El aviador”

Vestuario

:: “El aviador”

Maquillaje

:: “Lemony Snicket’s: Una serie de eventos desafortunados”

Fotografía

:: “El aviador”

Edición

:: “El aviador”

Edición de sonido

:: “Los increíbles

Mezcla de sonido

:: “Ray”

Efectos visuales

:: “El Hombre Araña 2”

Banda sonora original

∥ “Descubriendo el país de Nunca Jamás”

Canción original

∥ “Al otro lado del río” – “Diarios de motocicleta”

Largometraje documental

∥ “Born into Brothels”

Cortometraje documental

∥ “Mighty Times: The Children’s March”

Cortometraje de ficción

∥ “Wasp”

Corto animado

∥ “Ryan” “

(Página 2. “El Comercio”. Sección “A”, “Tema del día”. Lunes, 28 de Febrero de 2005.).

ANEXO 3.24.-

TEXTO 3.24.1.

“EL ÓSCAR Mejor director

¡Luces, cámaras, acción!

LOS VERDADEROS ARTÍFICES DE LAS PELÍCULAS ESPERAN EL FINAL DE UNA GUERRA DE NERVIOS. ESTOS SON LOS NOMINADOS.

Pedro Almodóvar [Hable con ella]

Biografía: Nació el 25 de setiembre de 1951 en La Mancha, España. Dejando fuera a Buñuel, es sin duda el director español de mayor impacto internacional. A comienzos de los años ochenta era vocalista de la banda Almodóvar & McNamara y fue uno de los propulsores de la “movida madrileña”. Tras “Pepi, Lucy, Bom y otras chicas del montón” (1980), su primer largometraje, consiguió formar un culto alrededor de él. El impacto que causó más adelante con “Laberinto de pasiones” (1982) y “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” (1984) le permitió seguir una carrera cinematográfica. Finalmente llegó el reconocimiento internacional con “Mujeres al borde de un ataque de nervios” (1988) pero no fue hasta “Todo sobre mi madre” (1999) que Hollywood se rindió totalmente a sus pies.

Historial en la Academia: Esta es su segunda nominación, incluyendo su candidatura este año como guionista por el mismo filme.

Posibilidades: Hollywood está deslumbrado con él. Ya era momento que el talento ajeno a las viejas tradiciones se impusiera. Almodóvar merece el Óscar tanto o más que algunos de sus compañeros de nominación.

Stephen Daldry [Las horas]

La historia: Nació en mayo de 1960 en Dorset, Inglaterra. El éxito que alcanzó con “Billy Elliot” le permitió emprender el proyecto de “Las horas”, reuniendo a las mejores actrices del momento.

Historial en la Academia: Esta es su segunda nominación como director, la primera la obtuvo por “Billy Elliot” (2000).

Posibilidades: Pocas, muy pocas. Sin embargo, la indecisión del electorado por un nombre mayor podría beneficiarlo.

Roman Polansky [El pianista]

Biografía: Roman Liebling nació el 18 de agosto de 1933 en París, Francia. Poco antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial su familia se trasladó a Polonia y fue enviada a un campo de concentración. Su madre no sobrevivió al horror del holocausto. Terminada la guerra ya sabía que su vocación estaba en el cine. Comenzó como actor y luego se interesó por la realización. Llamó la atención con “Cuchillo en el agua” (1962) y pasó al plano internacional con “Repulsión” (1965) y “Cul-de-sac” (1966). Se estableció en Estados Unidos con “La danza de los vampiros” (1967) y “El bebé de Rosemary” (1968), pero el brutal asesinato de su esposa, la actriz Sharon Tate, lo deprimió tanto que decidió volver a Europa. Una segunda carrera en Hollywood parecía comenzar con “Chinatown” (1974) pero un escandaloso proceso por violación de una menor lo expulsó por siempre de Estados Unidos. Incluso ahora está impedido de volver. De sus otros filmes recordamos especialmente “El inquilino” (1976), “Tess” (1979) y “Luna de hiel” (1992).

Historial en la Academia: Incluyendo su nominación como productor este año, Polanski ha obtenido un total de cinco nominaciones. Como director por “Chinatown” (1974) y “Tess” (1980). Como guionista por “El bebé de Rosemary” (1968).

Posibilidades: Es difícil saberlo. La nominación en sí misma es un triunfo para una personalidad que ha sido vetada de la industria por tanto tiempo. El Óscar en su caso sería el perdón definitivo de una sociedad reaccionaria frente a un artista como pocos.

Rob Marshall [Chicago]

Biografía: Nació el 17 de octubre de 1960 en Madison, Wisconsin. Es prácticamente un desconocido en Hollywood.

Musicales a la orden: “Chicago” es su primer filme en la pantalla grande, pero su vocación por el musical lo llevó a dirigir una versión de “Annie” (1999) para la televisión. Originalmente es coreógrafo. Su trabajo más conocido en el teatro ha sido la más reciente reposición de “Cabaret” en Broadway, que codirigió con Sam Mendes.

Historial en la Academia: Esta es su primera nominación.

Posibilidades: Ha ganado todos los premios de la temporada por lo que el Óscar podría parecer ya ganado.

Martin Scorsese [Pandillas de Nueva York]

Biografía: Nació el 17 de Noviembre de 1942 en Queens, Nueva York. Abandonó su vocación religiosa por la cinematográfica cuando era un adolescente. Como San Pablo, estaba llamado a una gran misión: renovar el cine estadounidense. Lo ha conseguido y hoy en día es un maestro en todo el sentido de la palabra. Su vida sentimental ha sido tan accidentada como sus películas, entre las mujeres a las que estuvo ligado se encuentran Isabella Rossellini y Liza Minnelli.

Historial en la Academia: Esta es su sexta nominación. Como director postuló por “El toro salvaje” (1980), “La última tentación de Cristo” (1988), y “Buenos muchachos” (1990). Como guionista por “Buenos muchachos” y “La edad de la inocencia” (1993).

Posibilidades: Ya es el momento que la Academia se decida por uno de los talentos mayores del cine estadounidense de las tres últimas décadas. Sin duda alguna es nuestro favorito y si hay justicia él ganará”.

Texto de las fotografías:

“**Notable.** Daldry y Nicole Kidman”.

“**Tablas.** Marshall y Zellweger”.

“**Maestro.** Scorsese y Di Caprio preparan una escena”.

(Página 10. “El Comercio”. Sección “C”, “Cine”. Sábado, 15 de Marzo de 2003.).

ANEXO 3.25.-

TEXTO 3.25.1.

“ESPECIAL ENTREGA DEL ÓSCAR

Con mayores medidas de seguridad, un puñado de ausencias y algunas, muy pocas, palabras contra la guerra, la edición número 75 del Óscar favoreció a “Chicago” y “El pianista”. “Pandillas de Nueva York” fue la gran perdedora

El cine tuvo su fiesta

Antes de que comenzara la gala anual de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, la atención del mundo estaba en la guerra. Mas ni bien comenzaron a desfilas las estrellas por la alfombra roja - que no fue eliminada, sino reducida al mínimo – millones de espectadores en el mundo se volvieron a la gran fiesta del cine.

Los seis premios para “Chicago” no sorprendieron, pues la película llegó como la favorita con 13 nominaciones. Si resultaron una sorpresa, en cambio, los que se llevó “El pianista” en categorías como director, actor y guión. Especialmente teniendo en cuenta que el protagonista, Adrien Brody, era un desconocido antes de esta película, y que el director, Roman Polanski, lleva años lejos de Estados Unidos por tener una orden de captura en ese país.

Otra de las gratas sorpresas fue el triunfo de Pedro Almodóvar, que sentará un precedente en Hollywood, pues rara vez un latino consigue una nominación en una categoría distinta a la de mejor filme extranjero. El español no solo consiguió dos (director y guión), sino que ganó el Óscar al mejor guión. Hollywood ya se rindió a sus pies.

La gran perdedora fue “Pandillas de Nueva York”, que pese a tener 10 nominaciones se fue con la manos vacías. Quienes pensaron que la Academia saldaría cuentas con Martin Scorsese se equivocaron. Y es que el talentoso director es tan respetado como envidiado en Hollywood.

Anoche se vio una vez más que el cine es la más poderosa industria del entretenimiento. Con guerra o sin ella, el show debe continuar. AP”

“Los ganadores

De las 24 categorías en juego, en 6 ganó “Chicago”, “El pianista” en 3 y “Frida” en 2.

Película

“Chicago”

Director

Roman Polanski – “El pianista”

Actor

Adrien Brody – “El pianista”

Actriz

Nicole Kidman – “Las horas”

Actor de reparto

Chris Cooper – “El ladrón de orquídeas”

Actriz de reparto

Catherine Zeta-Jones – “Chicago”

Guión original

“Hable con ella”

Guión adaptado

“El pianista”

Dirección artística

“Chicago”

Cinematografía

“Camino a la perdición”

Edición

“Chicago”

Sonido

“Chicago”

Edición de sonido

“El señor de los anillos: Las dos torres”

Banda sonora original

“Frida” – Elliot Goldenthal

Canción original

“Lose Yourself” – “8 Mile”

Vestuario

“Chicago”

Maquillaje

“Frida”

Efectos especiales

“El señor de los anillos: Las dos torres”

Película extranjera

“Nowhere in Africa” (Alemania)

Película animada

“Spirited Away”

Documental

“Bowling for Columbine”

Cortometraje documental

“Twin Towers”

Cortometraje de ficción

“This Changing Man” (Der Er Yndig Mand)

Cortometraje animado

“The Chubb Chubbs!”

Óscar honorario

Peter O’Toole”

Textos de seis fotografías:

“**SU HORA.** Nicole Kidman ganó por su interpretación de Virginia Woolf”

“**TRIUNFO ROTUNDO.** Pedro Almodóvar ganó su segundo Óscar, esta vez en una categoría inédita para un latino”.

“**TRIBUTO.** Meryl Streep felicita a Peter O’Toole por su Óscar honorario”.

“**FELICIDAD.** Catherine Zeta-Jones y Sean Connery”.

“**SORPRESA.** Es el primer Óscar para Adrien Brody”.

“AUSENTE. Polanski ganó pero no pudo estar presente”.

(Página 14. “El Comercio”. Sección “A”. Lunes, 24 de Marzo de 2003.).