
Fe en la realidad: el encuentro del documental y la ficción en el cine de Martin Scorsese

Faith in reality: how documentary and fiction meet in the cinema of Martin Scorsese

José Gabriel Ferreras Rodríguez
Universidad de Murcia

Martin Scorsese's career as a filmmaker has been closely related to documentary films, both by his making movies in this genre and by adding elements that usually characterize documentary films to his fictional movies. The present article aims to approach the dialogue between fiction and documentary in his work. Scorsese resorts to documentary techniques such as improvised or spontaneous filming, the use of random elements and strategies to capture the unpredictable. In fact, the impact and strength he attains in his fictional films are greatly due to how he applies these techniques and masters the relationship between these genres.

Key words: film, documentary, fiction, non-fiction, Martin Scorsese, film improvisation, acting, location shooting.

El cine de Martin Scorsese ha estado estrechamente vinculado desde sus inicios con el género documental, bien a través de la realización de películas documentales propiamente dichas, bien mediante la incorporación a sus filmes de ficción de elementos propios de este tipo de cine. El presente artículo se propone explorar el diálogo establecido en las películas dramáticas de Scorsese con métodos de filmación improvisada y "espontánea" de la realidad, usos del elemento azaroso y estrategias de captación de lo impredecible, generalmente asociadas al cine documental, y observar cómo el director basa precisamente en ellas buena parte del impacto y la fuerza documental que muchos momentos de sus películas poseen.

Palabras clave: cine, documental, ficción, no-ficción, Martin Scorsese, improvisación cinematográfica, interpretación, rodaje en localizaciones.

Desde los orígenes del cine y a lo largo de todo su primer siglo de historia, el público en general e incluso cineastas, críticos y estudiosos de la cuestión han manifestado una tendencia a situar en planos diferentes el cine de ficción y el cine documental, o cine de “no ficción”, entendiéndolos como categorías separadas. Así, sucede que el espectador que asiste a una película documental busca encontrar una representación de la “verdad” o realidad, mientras que el de la ficción aspira a lo que podríamos denominar un “artificio”. El primer impulso del cine fue el de documentar, registrar el mundo, como hicieron los hermanos Lumière o Edison. Es indudable que el cine de no ficción tuvo preponderancia sobre el de ficción en la primera década de historia del cine, entre 1890 y 1900 aproximadamente, al menos en términos de cantidad. Pero esa posición de privilegio no tardó en verse afectada, con más rapidez incluso de lo que muchos de los cineastas pioneros habían imaginado. Si bien las tomas de un tren que llegaba a una estación o de unos obreros que dejaban el trabajo tras el turno de día podían ser fascinantes, el cine era capaz de ofrecer otras cosas. Así, la producción cinematográfica no tardó en volverse hacia las ficciones narrativas de, por ejemplo, un Méliès, y en alejarse de las “actualidades” de los Lumière, a partir de lo cual, la distinción entre narrativa de ficción y narrativa documental fue vigorosamente mantenida desde ámbitos muy diversos, y la “tradición documental” siguió su desarrollo de forma paralela, pero a la sombra de la industria más exitosa de los largometrajes de ficción, representada principalmente por el cine de Hollywood.

Como resultado de esto, muchas teorías críticas cinematográficas del siglo pasado se desarrollaron también alrededor del dominio de las películas de ficción, que tienen un guión, y son puestas en escena e interpretadas, en lugar de la noción del cine como registro de sucesos espontáneos de la realidad. Dicho énfasis en el pensamiento crítico, sin embargo, produciría inevitables zonas de sombra. Por ejemplo, las tradicionales historias del cine han tendido a ignorar las frecuentes relaciones que se dan entre el documental y la ficción en los filmes narrativos y que constituyen una tendencia del cine desde sus comienzos. De la misma manera, la carrera de muchos directores que han cultivado las dos formas se ha analizado a menudo ignorando las aportaciones que han realizado en el terreno documental. Durante los años setenta y ochenta, igualmente, cuando los estudios de cine comenzaron a asentarse en la academia, la dicotomía entre los usos narrativo y documental del cine fue generalmente preservada por varias de las principales perspectivas teóricas del momento (neo-formalismo, psicoanálisis o post-estructuralismo). Como si la convicción de Dziga Vertov en los años veinte acerca de la superioridad ideológica y política del documental sobre la ficción, en la misma medida que la adherencia férrea de Hollywood desde sus comienzos a un modelo de la película narrativa determinado, garantizara que ambos campos iban a permanecer como polos culturales opuestos con diferencias estilísticas y retóricas irreconciliables.

No fue hasta el último cuarto del siglo veinte, bajo la influencia de la televisión y otros nuevos medios, cuando los cineastas (y seguidamente críticos y teóricos) comenzaron a cuestionarse las viejas dicotomías que habían mantenido al cine documental y al narrativo distantes durante tanto tiempo. Los cada vez más frecuentes híbridos entre documental y ficción que empezaron a realizarse y que son tan habituales hoy en día (en la obra de directores como Apichatpong Weerasethakul, Michael Winterbottom o Miguel Gomes, entre otros muchos) señalan el quiebre de la vieja batalla que había mantenido separados al documental y al cine de ficción en diferentes apartados de análisis. Como comenta, no sin sentido del humor, Kent Jones (2007: 124) acerca de lo que sucede en la actualidad, “el grado en que la ficción y el documental se relacionan uno con otro es suficiente para hacer enloquecer a cinéfilos y a conferenciantes sobre Flaherty por igual”.¹ Y, a pesar de todo ello, todavía podemos decir que no es un elemento crítico que haya sido resuelto y archivado para siempre. Cuando periódicos y espectadores discuten *ad infinitum* el “realismo” de un filme de ficción como *Salvar al soldado Ryan* (1998) o debaten sobre las distorsiones políticas en un filme de no ficción como *Fahrenheit 9/11* (2004), podemos ver cómo este solapamiento entre la ficción y no ficción en el cine, que cuenta ya con más de cien años, sólo ha continuado creciendo en complejidad y complejidad.

El presente artículo pretende ayudar a cubrir el vacío crítico sobre esta cuestión tomando como ejemplo el trabajo como director de Martin Scorsese y reconociendo las diversas formas en que las técnicas y estilo del documental influyen y son adoptadas en sus películas narrativas y comerciales. Aunque conocido fundamentalmente por sus trabajos de ficción, la trayectoria cinematográfica de Scorsese ha estado estrechamente asociada desde sus inicios con el documental, lo que indica no sólo una proclividad natural hacia esta forma en su carrera, sino al mismo tiempo una apreciación instintiva de la centralidad que la misma tiene en las películas en general.² Y el repetido uso que hace de las técnicas de este género en sus trabajos de ficción sugiere su interés en la naturaleza documental de las películas, así como su entendimiento de la intrínseca relación entre el documental y la ficción. Se trata de algo sobre lo que no conocemos aportaciones relevantes en el terreno académico y que, por lo tanto, consideramos necesario abordar. Y aunque por razones de extensión y de enfoque metodológico nos detendremos solamente en el análisis de la influencia documental en la ficción de Scorsese, un elemento complementario lo representa el uso que también hace el director de recursos de las narrativas de ficción en sus documentales, que a menudo emplea para hacer más vívido el drama y el conflicto de los sujetos “reales”. Pero son dos cuestiones que se pueden separar y que requieren de un espacio propio para ser analizadas con rigor.

En el siguiente apartado queremos hacer un repaso de las relaciones entre documental y ficción a lo largo de la historia del cine, antes de entrar, en sucesivos epígrafes, en el análisis específico de los trabajos de Martin Scorsese. Esto nos parece importante de cara, primeramente, a insertar a Scorsese dentro de una tradición de la que él es heredero y continuador. Igualmente, para indagar en la compleja red de formas y técnicas cinematográficas, estrategias retóricas y decisiones estéticas que caracterizan a ambos géneros, con fines metodológicos

estableceremos una serie de técnicas básicas que los filmes documentales utilizan y que Scorsese recupera en su cine de ficción, así como otra serie de prácticas secundarias que se irán tratando ordenadamente.

TAN LEJOS Y TAN CERCA

Desde el principio de la historia del cine, hay una especie de acuerdo general por el que lo documental es sinónimo de no-ficción y la ficción “recrea” la realidad. Generalmente, se acepta la convención según la cual una película es un documental cuando captura directamente la realidad, es decir, cuando las personas que aparecen en las imágenes no son actores y hacen y dicen cosas que no les han obligado a hacer ni decir. El documental aspira “a tratar el mundo en que vivimos, en lugar de un mundo imaginado por el director” (Nichols, 2010: XI). Mientras que, por otro lado, se acepta como película narrativa aquella que se apoya en recursos narrativos para construir una representación de lo “real” y que recrea con unos actores la realidad, tanto si ésta se basa en hechos o personas reales, como si estos personajes y hechos son ficticios. Se trata de una dualidad artificial planteada desde los más tempranos pasos que dio el cine, mediante la oposición que se estableció entre las películas “documentales” de los hermanos Lumière, como podía ser la famosa *Llegada de un tren a la estación* (1895), y las películas “de ficción” posteriores de Georges Méliès, como por ejemplo *Viaje a la Luna* (1902), inspirada en Julio Verne y H.G. Wells. Los hermanos Lumière supuestamente fotografiaban la “naturaleza”, mientras que Méliès aparentemente fotografiaba “reconstrucciones de la vida”.

Desde estos inicios del cine, sin embargo, la intersección entre la forma documental y la ficción ya existía, lo que hacía borrosas las fronteras entre ambas. *Blacksmith Scene* (1893), por ejemplo, el primer filme exhibido públicamente por Edison y Dickson muestra aparentemente lo que describe —tres herreros trabajando y disfrutando de una cerveza—, pero, por supuesto, los hombres que vemos no eran herreros profesionales, sino empleados de Edison, y el filme fue puesto en escena y rodado en los estudios del propio Edison. Ejemplos de ese tipo de manipulaciones fueron también en su época los muy famosos filmes sobre la Guerra hispano-americana, que usaron modelos y miniaturas para recrear batallas marinas y que se vendían convincentemente como retratos auténticos de lo sucedido. Edison quiso capturar eventos del pasado que obviamente no podían ser registrados, u otros también imposibles (como la primera ejecución en una silla eléctrica), así que su instinto inmediato fue representarlos.

No obstante, este impulso hacia la recreación de eventos para el documental y en noticiarios continuó durante toda la era del mudo y del sonoro. El legendario *Nanook el Esquimal* (1922), de Robert Flaherty, a menudo celebrado como el primer documental de la historia, fue ampliamente puesto en escena, como hoy se sabe. Y desde su creación en 1935, la famosa serie de noticiarios norteamericana, *The March of the Time*, usó actores para reproducir sucesos a los que las cámaras no habían tenido acceso, tratando temas como los robos y huidas de famosos fuera de la ley. Igualmente, durante la Segunda Guerra Mun-

dial, tanto cineastas británicos (Boulting, Jennings, Powell) como norteamericanos (Wyler, Ford, Huston, Capra) realizaron sus documentales de propaganda con abiertas convenciones dramáticas. Y eso por no referirnos a la revolución planteada en los años sesenta con el *cinéma vérité* francés (Jean Rouch, Agnès Varda o Chris Marker), en cuyos documentales el director aparecía como un personaje más (lo que se denominó posteriormente como una “mosca en la sopa”). Éste y otros movimientos no pretendían captar la realidad tal como era, sino provocarla para conseguir otro tipo de realidad, la realidad cinematográfica: la verdad de la ficción. Pero incluso el “cine directo” norteamericano, con su aspiración, en sentido contrario, a convertir el realizador en una “mosca en la pared” (según expresión de Pennebaker), presentó películas con tanto suspense como una película de ficción. Y los ejemplos podrían seguir y seguir.

Pero las conexiones entre el mundo de la ficción y la no ficción se llevaron a cabo también en otro frente, a medida que películas narrativas comerciales fueron incorporando cada vez más las formas y técnicas del cine de no ficción. Esto ocurrió, por supuesto, en el trabajo de los cineastas neorrealistas italianos de la posguerra (y de algunos de sus seguidores posteriores, como Vittorio De Seta, Francesco Rosi o Gillo Pontecorvo), con su rodaje (muchas veces, pero no siempre) en localizaciones naturales, el trabajo con actores no profesionales, etc. Aquellos filmes supusieron una influencia directa, a su vez, en los docudramas que aparecieron en Hollywood en la misma época, películas como *La ciudad desnuda* (1948) y *Yo creo en ti* (1948) o las producciones de Louis de Rochemont, *13 Rue Madeleine* (1947), *La casa de la calle 92* (1945) y *Cita a las once* (1952), construidas sobre el ciclo de “películas sociales” de la Warner de comienzos de los años treinta (*Gloria y hambre*, de 1933, por ejemplo). Estas películas fueron responsables de que los rodajes en localizaciones naturales comenzaran a ser más habituales en el cine americano y de incorporar varias técnicas del documental en sus narrativas.

Durante la Guerra hubo propaganda de ficción en el bando aliado con fuerte valor documental (el trabajo en Inglaterra, por ejemplo, de Sidney Gilliat, Frank Launder, Thorold Dickinson o Alberto Cavalcanti). Y deben citarse, del mismo modo, docudramas como *Toomai el de los elefantes* (1937), y en general el trabajo en ficción de documentalistas como Robert Flaherty, claves en esta fusión de los dos estilos. Así como la revolución en los años sesenta, con el trabajo de la *Nouvelle Vague* francesa, del *Free Cinema* inglés o del *New American Cinema*, y la capacidad de todos ellos para combinar dramas interpretativos con unos planteamientos de filmación directa, no controlada y espontánea de la realidad circundante y la asunción del principio de incertidumbre. Si bien todo esto se podría decir que ya ocurrió antes, en un modo u otro, en la misma *Ciudadano Kane* (1941), y no sólo por el segmento de *News on the March* (el uso de diferentes formatos de filme, las rayaduras y el envejecimiento del negativo para dar la apariencia de paso del tiempo), sino por toda la estructura de investigación con un entrevistador fuera de campo, similar a la de un documental. En muchos aspectos, el filme de Welles predijo la transferencia de las estéticas del documental a la ficción que irán convirtiéndose en lugar común con el transcurso de los años.

En épocas posteriores, este borrado de las fronteras entre ficción y no ficción se puede detectar puntualmente en la obra de Stanley Kubrick (la voz en *off* de *Teléfono rojo*, 1964) o en el uso de entrevistas a cámara en *Rojos* (1981), de Warren Beatty; y, en nuestros días, si agitamos el puzzle de los nombres propios, en el trabajo de los hermanos Dardenne, Ken Loach, Paul Greengrass o, cómo no, Martin Scorsese. Si bien es cierto que, dentro del panorama del cine narrativo y comercial contemporáneo, la obra de Scorsese representa un caso especial. Y es que aunque su cine lleva las trazas de un fuerte hiperrealismo, haciendo visible la instancia enunciativa y llamando la atención sobre el uso de la cámara, el montaje, la luz, etc. (según una estilización propia del cine “interpretativo”), a su vez ese impulso se ve confrontado por todo un arsenal de técnicas propias del estilo documental al servicio de la verosimilitud y la credibilidad, que dan lugar a un estilo genuinamente original que supone una fuerte influencia, por cierto, en varias generaciones de cineastas posteriores. Como comenta Robert Kolker (2000: 181-182), uno de los pocos autores que ha escrito sobre Scorsese interesándose por esta cuestión,

el trabajo de Scorsese contiene tales elementos severamente antirrealistas, que el mundo que crea a menudo se vuelve expresionista, un espacio cerrado que refleja un particular, a menudo estresado, estado mental. Pero como Jean-Luc Godard, él entiende la naturaleza arbitraria de las convenciones documental/ficción y las mezcla libremente. En buena parte de su trabajo existe la sensación de capturar una “realidad” de lugares y hechos que podrían existir incluso sin su presencia.

Para analizar específicamente la influencia del documental en el cine de Scorsese, vamos a centrarnos en algunos de los principales recursos/códigos del género, desde la base de que, en cuanto a contenido, los documentales tratan de “gente, lugares y sucesos reales” (Rhodes y Springer, 2005: 6), frente a los de ficción, que “implican el uso de gente, lugares y sucesos inventados”. Para empezar, nos vamos a referir a la dimensión imprevisible del documental, su libertad respecto a la tiranía de un guión que indica a los protagonistas lo que deben decir y hacer, y que en el caso de una película de ficción se plasmaría en el uso de la improvisación en las interpretaciones. Otro es la sensación de que estamos viendo a gente “real” en situaciones “reales”, no a actores profesionales recitando un texto, lo que se refleja en el uso de actores no-profesionales en un filme. Y otro aspecto esencial es el hecho de estar registrando eventos en lugares “reales”, no en una grabación en estudio. Además de éstos, otras convenciones que detectaremos en el cine de Scorsese son el uso de formas de evidencia tales como el uso de fotografías o imágenes de archivo, el uso de letreros cronológicos durante la acción o el uso de “películas familiares” de los personajes integradas en la ficción.

Desde luego no son los únicos rasgos distintivos del género documental, y algunos elementos muy característicos han sido sin embargo descartados al no ser utilizados por el director. Por ejemplo, cabe recordar que, con algunas excepciones en momentos puntuales al comienzo de su carrera (algunas escenas de *Malas calles*, 1973, o *Alicia ya no vive aquí*, 1974), Scorsese no ha utilizado mucho

la cámara en mano, a menudo considerada una de las características visuales principales del género documental (y el sello particular del *cinéma vérité* y del cine directo, por ejemplo), prefiriendo en su lugar movimientos de cámara más controlados y firmes. Y el uso de la voz en *off*, habitual en la carrera del director, no responde a una praxis ortodoxa de este recurso (que no es utilizado como mero transmisor de información, según aparece, por ejemplo, en los noticiarios mencionados más arriba de *The March of the Time*). Sin embargo, consideramos que el trabajo demostrará la cuestión en juego con el análisis de los otros elementos mencionados, sin necesidad de entrar en una sistematización mucho mayor.

FILMACIÓN “ESPONTÁNEA”: LA IMPROVISACIÓN

Entre los varios recursos que aproximan las películas de ficción al género documental, uno de los más conocidos tiene que ver con el empleo que a veces deciden hacer los directores de la improvisación, es decir, la libertad que con frecuencia conceden a sus actores en los rodajes para poder inventar al margen de lo escrito en el guión. Todo ello en el intento de recrear la sensación de que una acción no está siendo “puesta en escena” o “representada”, sino que está sucediendo realmente, que se está registrando el *fluir* natural de los acontecimientos y haciendo presente la realidad. Este “efecto” puede estar sujeto a análisis, aunque a menudo es difícil, si no imposible, discernir precisamente cuándo y cómo sucede dentro de una película. Y, aun así, la mayoría estará de acuerdo con que la respuesta del espectador a la actuación en muchos filmes está en parte determinada por nuestro sentido de una cualidad espontánea y no ensayada que algunos directores, en diversos modos, consiguen reproducir.

Considerando la importancia de la improvisación para muchos cineastas modernos, es sorprendente que la técnica haya recibido tan poca atención crítica. Y es que este efecto, por supuesto, no sólo se aprecia en el cine de Scorsese, sino también en el de muchos otros directores, desde Godard (uno de sus pioneros) o Cassavetes (quien lo introduce en el cine americano), hasta Bertolucci o Robert Altman. Y la estrategia, en realidad, como indica Wexman (1980: 29), puede ser alcanzada de dos formas: o bien a través del uso de actores no profesionales que se comportan “normalmente”, como veremos en el siguiente epígrafe de este artículo, o bien a través de la habilidad de actores profesionales que improvisan dentro de sus personajes, como desarrollaremos a continuación.

En la filmografía de Scorsese, como señala Kolker (2000: 182), cabría destacar el trabajo del director con intérpretes de especial confianza para él: “Sus actores (en particular Robert De Niro, Harvey Keitel y Joe Pesci) crean sus personajes con una ligereza, inmediatez e imprevisible violencia que da la impresión de existencia no premeditada”. Lo que un director como Scorsese busca, trabajando en estrecha colaboración con ellos, es efectivamente un sentimiento de descubrimiento que proviene de lo impredecible y no esperado en el comportamiento humano. Y muchas veces, los mejores momentos en sus películas, los más verdaderos y auténticos, los que contienen la fuerza de un documental, provienen de las improvisaciones de estos actores, instantes en los que se con-

sigue capturar con escalofriante exactitud e inmediatez las actitudes de estos personajes, creando la impresión de comportamientos naturales que se desarrollan en tiempo real. Tal y como le sucedió al mismo Scorsese (Donato, 2007: 203) cuando asistía en el rodaje a algunas de las improvisaciones entre De Niro y Pesci en *Casino* (1995):

Mientras las veía desarrollarse, ya no sabía si seguía siendo una película —era como si estuviera sucediendo ante mis propios ojos. Eso es lo que a menudo intento lograr— esa especie de sentimiento bruto y desnudo cuando los actores pierden el sentido del artificio y las barreras entre la ficción y la realidad se rompen.

Uno de los ejemplos principales en el uso de la improvisación en el cine de Scorsese es por fuerza la conversación entre Charlie (Keitel) y Johnny Boy (De Niro) en la trastienda casi a oscuras de un bar en *Malas calles*, en la que los personajes discuten las razones por las que el segundo no puede devolver un dinero que otro amigo le había prestado. Es una secuencia central en la obra del director, y en parte precisamente por su uso de la improvisación, sobre todo en la actuación de De Niro, cuyo lenguaje parece espontáneo, surgiendo del momento. Pero, en realidad, la misma escena plantea el dilema central que atañe al uso de esta técnica, porque si bien “la improvisación ofrece un efecto de inmediatez y espontaneidad, en realidad es creada con trabajo y planificación: las exigencias del rodaje son demasiado precisas para permitir demasiados cambios y sorpresas cuando la cámara está funcionando” (Kolker, 2000: 192). De modo que el elemento de la improvisación se da, por necesidad, en un contexto bastante más controlado de lo que normalmente se piensa, y no se trata simplemente de que los actores se comporten “como ellos deseen” en una escena. Los actores llevan a cabo sus improvisaciones durante los ensayos de la escena junto a Scorsese (Schickel, 2011: 122), pero durante el rodaje todo se ha incorporado al guión y están repitiendo sus líneas de diálogo.

Este tipo de escenas, por tanto, como comenta Wexner (1980: 31), en lugar de relegar al director del filme a un mero papel de registrador de lo que sucede, realza la importancia del mismo, requiere que el director juegue un papel todavía más activo, como una presencia de objetividad y de disciplina. No en vano, uno de los filmes que el propio Scorsese considera más fallidos entre los suyos es *New York, New York* (1977), bajo admisión de que no ejerció el suficiente control sobre las improvisaciones de sus actores, Liza Minnelli y Robert De Niro (Schickel, 2011: 123). En cierto sentido, el director representa en estas situaciones a la audiencia: es su responsabilidad asegurar que las contribuciones de sus actores se integren con el resto de elementos de una escena para crear un efecto unificado. Y, de este modo, cuanto más improvisación se utiliza en un filme, más importante es el papel que debe jugar la estructura general del filme, para que el espectador no se pierda, para que no desaparezca por completo un cierto sentido de lo predecible, de una forma inteligible bajo la improvisación.

En la carrera de Scorsese se cita igualmente, con relación a la improvisación, la famosa secuencia en *Taxi Driver* (1976) del protagonista Travis Bickle

(De Niro) apuntándose con una pistola ante un espejo, en su nuevo rol de vengador. Una secuencia que, como Paul Schrader, el guionista, comenta, surgió de la improvisación del actor: “La pieza de diálogo más memorable del filme es una improvisación: la parte de “¿Me estás hablando a mí?”. En el guión sólo decía: “Travis habla consigo mismo en el espejo” (Jackson, 2004: 117-119). Y la célebre escena de Joe Pesci bromeando y atemorizando a todos sus amigos en el Copacabana en *Uno de los nuestros* (1990), fuertemente improvisada durante el rodaje (Smith, 1999: 156), y en la que importan tanto las reacciones de genuina tensión y temor en los actores secundarios que aparecen en los encuadres —todos ellos cogidos por sorpresa, al no decirles Scorsese lo que iba a suceder—, como la interacción entre los dos protagonistas, Tommy (Pesci) y Henry (Ray Liotta).

Pero otro ejemplo menos conocido de lo que estamos intentando expresar es también la escena final del reencuentro entre los dos hermanos en *Toro salvaje* (1980), que llevan varios años sin hablarse, y para la que Scorsese impidió que Robert De Niro y Joe Pesci se vieran antes del rodaje —después de llevar varios meses sin hacerlo—, poniendo su fe en lo espontáneo, en el azar, lo casual y lo efímero, con la intención de capitalizar el factor sorpresa y de “realismo” en los actores al reaccionar ante dicha situación.³ Tal y como recuerda Joe Pesci (Kelly, 1997: 143):

En la última escena, Joey y Jake hacía mucho tiempo que no se veían. Igual que Bob y yo. Me había sometido a una dieta rigurosa para estar muy delgado y parecer envejecido, ya que la última escena transcurría varios años más tarde. Marty corría de un lado para otro entre mi trailer y el de Bob y no permitió que habláramos el uno con el otro. Era muy consciente de mantenernos separados. Dijo: “Vamos a ver lo que sucede en el set. Vamos a hacerlo, vamos a hacerlo. Simplemente di lo que sientas.

Una consecuencia de esta técnica es que frecuentemente el director busca rodar las situaciones en que quiere favorecer la improvisación simultáneamente con dos cámaras, captando al mismo tiempo a cada uno de los actores implicados, de modo que no se pierdan ninguna reacción o detalle de las interpretaciones. De forma inevitable, esta metodología de trabajo suele acarrear que Scorsese y su montadora habitual, Thelma Schoonmaker, se encuentren en la etapa de postproducción con una cantidad de material filmado enorme y que nunca es fácilmente controlable, debido a la voluntad de rodar todo el material por partida doble. Así sucedió, por lo visto, durante otra de las escenas más recordadas de la carrera de Scorsese, igualmente basada en la improvisación: la conversación y seducción entre Juliette Lewis y Robert De Niro en el teatro del instituto en *El cabo del miedo* (1991), que recuerda el guionista de aquel filme, Wesley Strick (Kelly, 1997: 290):

Marty puso en marcha dos cámaras, para captar la espontaneidad de las actuaciones. [...] Recuerdo que Marty me dijo después de rodarla que había tal cantidad de buen material rodado que estaba casi considerando dividir la pantalla en dos y dejar las dos interpretaciones a la vista al mismo tiempo.

Cosa que obviamente no sucedió. Pero todo este material capturado durante el rodaje tiene después que ser severamente estructurado, obrando muchas veces Scorsese y Schoonmaker de forma análoga a la de unos documentalistas, con mucho más material filmado del que luego van a utilizar y encontrando la estructura definitiva para una escena, según una severa disciplina en el momento mismo de la edición final.

ACTORES NO-PROFESIONALES

La otra forma de acercar las películas de ficción a la realidad a través de las actuaciones consiste en contar con actores no profesionales, gente sin experiencia dramática, para proponerles básicamente interpretarse a sí mismos y hacerles desempeñar ante la cámara el mismo papel al que se dedican en sus vidas cotidianas. Esto también es habitual en el trabajo de muchos directores actualmente (Ken Loach, Gus Van Sant, Matteo Garrone, por mencionar sólo unos pocos) y conecta directamente con una de las prácticas comunes del neorealismo italiano en la inmediata posguerra.⁴ Ahora bien, en esta categoría se puede actuar de dos formas, tal y como sistematiza James Naremore (1988: 273). Existen los directores que sólo ponen en práctica esta estrategia con actores secundarios (combinando a los profesionales con los no profesionales), y otros que, sin embargo, también los utilizan en papeles protagonistas o principales.

La convención de usar actores no profesionales de forma dispersa es consistente con la práctica estética aplicada por Scorsese, para quien los no actores son utilizados fundamentalmente en papeles secundarios. Los agentes del FBI o los policías que aparecen en determinadas escenas de sus películas de gánsters, como *Casino* o *Uno de los nuestros*, cuando las fuerzas del orden acuden a arrestar a los protagonistas, son agentes y policías auténticos. Los árbitros y boxeadores que aparecen en pequeños papeles en *Toro Salvaje* son árbitros y boxeadores profesionales o semiprofesionales, a muchos de los cuales el propio De Niro conoció en los gimnasios mientras se preparaba para el papel de Jake La Motta. Y, en *El rey de la comedia* (1983), el abogado y el manager del personaje protagonista (Jerry Lewis) son interpretados en una secuencia por el abogado y manager en la vida real de Scorsese, al igual que el encargado de seguridad que se lleva al personaje de Robert De Niro fuera de una estación de televisión está encarnado por un agente de seguridad profesional. Por no hablar de los figurantes o extras con los que a Scorsese le gusta poblar una escena, caras y cuerpos de los que a menudo depende también la autenticidad de una escena, y para los que, como él mismo dice, no busca “extras” (Ebert, 2008: 200), sino siempre vecinos o gente habitual de los lugares en que rueda, según un enfoque de buscar el “color local” que ha sido consistente a lo largo de toda su carrera (en lo que supondría una tercera categoría que Naremore distingue en el uso de no profesionales).

Tampoco se puede dejar de hacer mención al caso de la madre del director, Catherine Scorsese, utilizada por su hijo en numerosas películas antes de su fallecimiento en 1997, frecuentemente interpretando a su vez a la madre de alguno de los protagonistas. De forma más célebre, quizás, se la recuerda por su escena

en *Uno de los nuestros*, compartiendo elenco con Robert De Niro, Joe Pesci y Ray Liotta, cuando los personajes que interpretan aparecen en medio de la noche en su casa después de haber matado a un gánster, y ella les sirve de cenar. Es otra escena fuertemente improvisada a la que, además, Scorsese añade el elemento de usar a una actriz no profesional:

Mi madre, como la madre de Joe Pesci, sirve comida a Pesci, Bob De Niro y Ray Liotta cuando llegan en medio de la noche, y la escena es sobre el diálogo en la mesa, la calidez de la conversación. No había nada escrito, pero no era necesario. Bob, Joe y Ray eran buenos improvisando, y mi madre era capaz de comportarse ante la cámara igual que en la vida real. Ésa era ella: estaba sirviendo comida a su hijo, igual que me había servido a mí y a mi hermano cuando vivíamos en casa y llevábamos a nuestros amigos. Su hijo puede ser un asesino, puede que ella lo sepa o puede que no, o puede que finja no saberlo, pero no importa, porque es su hijo y ella está feliz de verle (Donato, 2007: 202-203).

En este sentido, Scorsese ejemplificaría la formulación de André Bazin sobre la “ley de la amalgama”, derivada del neorealismo clásico, en la que actores profesionales y no profesionales son mezclados a voluntad del director (1971: 23);⁵ con la diferencia de que Scorsese no comparte la aversión que Bazin mostraba hacia el *star-system*, incorporando en sus películas estrellas americanas como Paul Newman, Sharon Stone, Matt Damon, Michelle Pfeiffer o Jack Nicholson en sus películas, o disfrutando de prolongadas relaciones con algunas otras como Robert De Niro y, actualmente, Leonardo Di Caprio. Podría decirse que el objetivo perseguido por Scorsese es de doble dirección: por un lado, que los actores profesionales influyan en los no profesionales, ayudándoles a situarse en un contexto profesional de la interpretación; y, por el otro, que los no profesionales exijan un grado de autenticidad adicional a la actuación de los profesionales, obligándoles a mostrarse en una versión de sus personajes lo más auténtica posible, en términos de movimientos, lenguaje corporal, dicción, etc.

Scorsese también ha flirteado en ocasiones con la práctica de dar papeles protagonistas a desconocidos en algunos de sus filmes, apartado en el que es obligado mencionar el caso de Cathy Moriarty en *Toro salvaje*, en el papel de Vickie La Motta, en lo que suponía el debut cinematográfico de la actriz, que no tenía ninguna experiencia previa como intérprete. Su actuación, entre la intimidación ante la situación y el desafío a su *partenaire*, convenía perfectamente al papel de sufrida esposa del protagonista, y tuvo como recompensa una nominación al Oscar a la mejor actriz de reparto. Tampoco se puede dejar de mencionar el caso en su carrera en el que Scorsese llegó más lejos en el empleo de actores no profesionales: *Kundun* (1997), sobre la vida del decimocuarto Dalai Lama, en la que juntó un *casting* de protagonistas compuesto en su totalidad de auténticos monjes tibetanos sin ninguna experiencia previa como actores tampoco, en este caso sí, al más puro estilo neorrealista. La interpretación de estas “antivedettes” sin duda contribuyó a la autenticidad, tanto física y de comportamiento como emocional, de muchas de las escenas del filme, en especial algunos de los enfrentamientos entre tibetanos y militares chinos, durante los cuales los intérpretes, visiblemente, estaban “viviendo el momento” (Ebert, 2008: 223).

Esta práctica estética trae inevitablemente a primer plano la discusión acerca de la supuesta “naturalidad” de los intérpretes no profesionales, igual que la de los sujetos de un documental al verse enfrentados a una cámara. Los detractores del “cine directo”, por ejemplo, ya argumentaban que, a menos que la cámara esté oculta, los participantes se suelen percatar de su presencia y, por lo tanto, reaccionan modificando su comportamiento. Edgar Morin (2001: 43) comenta que el sujeto filmado intenta siempre “enmascarar el temor y la intimidación que nacen de la cámara”, realizando “esa casi imposibilidad de ser natural ante una mirada extra lúcida”. ¿Cómo esperar entonces captar algún tipo de “verdad” ante la presencia de una cámara? Es un debate, sin embargo, que el propio Scorsese observa desde una óptica ligeramente diferente. Y es que, si bien él no niega que la cámara sea un “estimulante” y produzca un efecto determinado en quien la tiene delante, también cree que es posible llegar a un punto en que la persona/actor deje de ser consciente de ella (Donato, 2007: 204):

Eso es lo que siempre intento buscar con los actores en un filme dramático. A veces necesitas 20 tomas para obtenerlo, a veces sólo una. Yo he estado delante de la cámara varias veces ya, y aunque a menudo me interpreto a mí mismo en las películas, encuentro que en cuanto la cámara me enfoca me vuelvo consciente de dónde estoy sentado, hacia dónde miro, cómo camino [...] Por eso tengo tanta admiración hacia los actores que logran entregarse, que logran limpiarse de todo rastro de autoconciencia, como si la cámara no existiera.

Los actores no profesionales en ocasiones son utilizados por la propia cualidad *amateur*, más rígida pero, al mismo tiempo, más cotidiana y creíble que la de los profesionales. Aunque lógicamente habría que hacer la distinción entre aquellos no profesionales que representan un “talento” natural, que logran comportarse ante una cámara como lo hacen en la vida real, y aquellos que sufren más la intimidación. Los primeros pueden encarar el reto de interpretar un papel más importante, pero la función principal de los segundos es señalar lo que es “cotidiano” u “ordinario”. Como dice James Naremore (1988: 272), estos últimos se encargan de “aportar al filme un *look* de credibilidad, ofreciendo relajamiento al trabajo de las celebridades y sugiriendo un mundo más allá del *show-business*”. Y son los que los directores utilizan principalmente para dar ese “color local” al que nos referíamos arriba, aun a riesgo de comportamientos poco profesionales como miradas a cámara u otros. Varias películas de Scorsese destacan por este uso, como *El rey de la comedia* (las escenas de discusiones entre De Niro y Sandra Bernhard en las calles de Nueva York) o *El color del dinero* (1986, las escenas en los locales de billar alrededor de la zona de Chicago). En casos como éstos, los actores anónimos y *amateurs* nos harían conscientes de una división profesional o hasta de clase social dentro de las mismas películas.

LOCALIZACIONES NATURALES

El análisis de las localizaciones tampoco es un enfoque habitual en los estudios sobre cine, y la razón es difícil de entender cuando se ha optado tanto

por la valorización del rodaje en localizaciones naturales y las nociones de autenticidad desde la posguerra. Efectivamente, la estética consistente en trasladar un rodaje a los escenarios auténticos donde acontece la acción que el filme describe conecta también directamente con los filmes neorrealistas italianos de esa época. Fue una cuestión que empezó a ser más creciente en el cine norteamericano con los docudramas de Henry Hathaway para la 20th Century-Fox. Pero el uso de localizaciones naturales también tuvo que ver con la revolución, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, en los métodos de filmación de la época, los equipos de cámaras y sonido más ligeros, y el quiebre del sistema de los grandes estudios. Muchos cineastas deseosos de buscar una alternativa, de escapar de los confines del plató y captar la vida real del modo en que transcurre, comenzaron a probar con estas técnicas. No sólo pioneros en la forma documental directa, como Lionel Rogosin, Morris Engel o Shirley Clarke, sino cineastas en el ámbito de la ficción como John Cassavetes, en Estados Unidos, Truffaut, Louis Malle y otros exponentes de la *Nouvelle Vague* en Francia, o Karel Reisz y otros componentes del *Free Cinema* en Inglaterra.

Esto sigue siendo una práctica enormemente común hoy en día, en Hollywood y fuera de Hollywood. Pero en el cine de Scorsese ha cobrado una dimensión especial en particular por su consistente utilización de la ciudad de Nueva York como marco de muchas de sus ficciones. Igual que Fellini con la ciudad de Roma, o Almodóvar con Madrid, por mencionar dos ejemplos, Scorsese es frecuentemente identificado con la ciudad de Nueva York, donde nació (asociación que comparten con el mismo lugar otros cineastas muy diferentes a él, como Sidney Lumet, Woody Allen o Spike Lee). Desde el comienzo de su carrera, ha sentido un compromiso de ser honesto respecto a la esencia y la visión de Nueva York que él tiene. Unas veces de manera más realista: ahí está, por ejemplo, la secuencia del encuentro entre Jake La Motta y Vickie en una piscina al aire libre del Bronx en *Toro salvaje*; y otras desde una perspectiva alucinada: ahí están los diversos enclaves del SoHo y de Hell’s Kitchen transformados en pesadilla de *Jo, qué noche* (1985) y *Al límite* (1999). No nos referimos sólo al rodaje en la calle, sino también en interiores reales, dentro de auténticos edificios, bares, comisarías, restaurantes, apartamentos, cárceles, hospitales, etc.

La necesidad de exactitud que Scorsese busca al rodar en localizaciones de Nueva York se refleja perfectamente en su trabajo en dos de sus más famosas películas y dos de los retratos claves de la ciudad en los años setenta: *Malas calles* y *Taxi Driver*. Muchos todavía se sorprenden al saber que la mayor parte del rodaje de la primera de ellas se llevó a cabo, por necesidades de producción, en interiores y exteriores de Los Angeles (como el tiroteo y accidente de coche al final). Sin embargo, Scorsese fue insistente en exigir algunos días de rodaje en Nueva York (ocho para ser exactos, aumentando los cuatro previstos en el plan inicial). Así, aprovechó para rodar en lugares claves de la acción, como en los alrededores de la Vieja Catedral de San Patricio, pero también en otros de los que era imposible encontrar equivalentes en Los Angeles. Por intrascendente que parezca, por ejemplo, la escena en que Amy Robinson y Harvey Keitel discuten en el patio interior de un edificio, sobre el que cuelga la ropa tendida en las ventanas de los vecinos, era para Scorsese una localización clave, por su carácter específicamente

neoyorquino, y fue una de las escenas rodadas en esos pocos días en Nueva York (Sanders, 2006: 27).

En *Taxi Driver*, por otro lado, el deseo de Scorsese de filmar una conversación entre Robert De Niro y Cybill Sheperd en una cafetería de la ciudad con vistas a Columbus Circle, se enfrentó al contratiempo de la lluvia que comenzó a caer en la calle y la exigencia de los productores de filmar la escena sin vistas a la ciudad (Hodenfield, 1999: 130). Para él era crucial capturar el movimiento de la calle en sus planos, el tránsito de la gente y el tráfico tal cual eran, y sólo su amenaza con dejar la dirección de la película le aseguró poder rodar la escena como él quería, con las vistas a la ciudad por detrás de los personajes. Como resultado de ello, lo real en esta viñeta continúa más allá de lo que ésta en particular pudiera sugerir, y la sensación de que la vida está sucediendo más allá del encuadre, y no sólo dentro de él, acaba convirtiendo a la misma ciudad en un personaje más de su película. Pero Scorsese, al obrar así, está cumpliendo también dos objetivos: de un lado, capturar una autenticidad física y geográfica que siempre es difícil de igualar con una recreación de estudio; y, por otro lado, contribuir a que el hecho de rodar y ensayar en lugares reales influya positivamente en la propia autenticidad de los actores al interpretar sus papeles y en la aparición de “accidentes” debidos al azar.⁶

Las películas rodadas en Nueva York, como decimos, constituyen un bloque con entidad propia dentro de la carrera de Scorsese.⁷ Pero en otras que le han alejado de su ciudad natal ha seguido el mismo principio, como podemos ver en trabajos tempranos: *El Tren de Berta* (1972), rodada en localizaciones alrededor de Arkansas, o *Alicia ya no vive aquí*, en lugares de Arizona y Nuevo México. Más tarde encontraríamos su incursión en el medio-oeste norteamericano con *El color del dinero* o en la zona de Florida con *El cabo del miedo*, y en Las Vegas con *Casino*. Mientras que en *Infiltrados* (2006) sucedería algo parecido a lo que años atrás le había pasado con *Malas calles*: aunque la historia de la película se desarrolla en Boston, la mayor parte del metraje fue rodado en Nueva York por necesidades logísticas. Pero para localizaciones y escenas que necesitaban de un sabor específicamente local, el equipo rodó también en Boston algunas semanas (Wilson, 2011).

Por otro lado, cuando por motivos de las historias que ha contado, Scorsese ha tenido que reproducir en estudio el pasado y lugares ya inexistentes, las recreaciones siempre han intentado ser lo más realistas posibles. En películas como *La edad de la inocencia* (1993), *Gangs of New York* (2002) o, más recientemente, *Hugo* (2011), el esfuerzo invertido por director y sus ayudantes en la documentación sobre la época retratada y en la reconstrucción con minuciosidad de la misma deriva en un tipo de práctica ya casi en desuso en el cine actual: aquella que consiste en la construcción de decorados reales ocupando grandes extensiones de un estudio, en lugar de recurrir al empleo de la tecnología digital omnipresente hoy en día; así, la recreación del barrio de Five Points de segunda mitad del siglo XIX en *Gangs of New York*, en los estudios Cinecittà italianos, o, en el caso de *Hugo*, de la antigua estación parisina de tren de Montparnasse, en los estudios Shepperton de Inglaterra (por no mencionar las varias recreaciones de locales del Hollywood de los años veinte en *El Aviator*, 2004, incluyendo la calle de Los Angeles con el célebre Grauman's Chinese Theater o el club nocturno Coconut Grove). Pero esta ambición en el trabajo de reconstrucción y el cuidado de los más mínimos deta-

lles comparten, al fin y al cabo, el mismo objetivo que la ubicación de un rodaje en localizaciones naturales: crear la sensación en el espectador de estar contemplando un lugar real y, a su vez, favorecer el trabajo de los actores, haciéndoles sentir inmersos en el universo de la acción, en lugar de estar rodando contra una pantalla verde o azul sobre la que luego se realizará un *chroma*.

Finalmente, en un asunto relacionado, pero que realmente merecería una consideración más profunda en otro artículo, el cine de Scorsese manifiesta un aliento antropológico y un impulso, podríamos decir, “no narrativo” heredado directamente, según confesión del propio director (Donato, 2007: 199), de los aspectos documentales en películas de Roberto Rossellini (en particular su ciclo de películas “didácticas”, dedicadas a personajes como Luis XIV, Sócrates o Pascal) y la fidelidad en éstas a los detalles históricos y sociales. Este impulso adopta con frecuencia la forma de digresiones que interrumpen la trama en sus películas y permiten al director detenerse en la descripción de determinados aspectos de la sociedad que retrata, en su voluntad de crear una imagen, un retrato lo más preciso posible de cierto universo, de la comunidad, los estilos, cultura y formas de vida que explora en sus historias. Al comienzo de *Casino*, por ejemplo, una escena prácticamente documental describe el recorrido del dinero dentro de una casa de juego, desde que entra en una máquina traga-perras hasta que sale volando dentro de una maleta en un avión hacia Kansas City. La recreación de diversas ceremonias, costumbres y rituales de la cultura budista en *Kundun*, como la fiesta de la ópera en Lhasa, responden al mismo interés. Así como la mirada de la cámara sobre objetos y elementos decorativos en las mansiones en diversos puntos de *La edad de la inocencia* (1993). Estas digresiones provocan que, en la fase de montaje, Scorsese y Schoonmaker a menudo modifiquen también la estructura del guión original, cambiando el orden inicialmente previsto de algunas escenas (Christie y Thompson, 2003: 205), de forma similar nuevamente al método de trabajo que se sigue al montar un documental, donde el guión, de existir, normalmente es sólo una guía a partir de la cual poder probar diversas alternancias y combinaciones.

OTRAS TÉCNICAS

La acusada tendencia hacia el tono documental y la raíz realista en el cine de Martin Scorsese, sin embargo, no puede estar completa sin hacer mención de ciertas técnicas estilísticas propias del género a las que también recurre el director. Nos referimos, entre otras, a la utilización que hace, por ejemplo, de letreros cronológicos jalonando la acción en muchas de sus películas (*Toro salvaje*, *Uno de los nuestros*, *Casino*...); pero también a la inclusión en varios de sus trabajos de documentos audiovisuales auténticos extraídos de noticiarios, fotos de revistas, archivos radiofónicos, etc., según una técnica no tan diferente de la utilización de archivos reales en un reportaje o en un filme documental. Ejemplos los encontramos en *Toro salvaje*, cuando Scorsese usa la narración radiofónica real de un combate de boxeo entre Jake La Motta y Sugar Ray Robinson de fondo sobre la última pelea que aparece en la película.⁸ Algo similar sucede también al final

de *El aviador*, cuando el breve despegue del famoso avión *Hércules* construido por Howard Hughes es acompañado de la emisión radiofónica original que se difundió para todo Estados Unidos. Pero podemos destacar, igualmente, la recuperación de fotografías de la Guerra de Secesión y de grabados aparecidos en prensa de los disturbios en Nueva York que se retratan en *Gangs of New York*; la restauración de imágenes de archivo, nuevamente en *El aviador*, durante la secuencia del estreno en Hollywood de la película *Los ángeles del infierno* (1930), que Scorsese recrea mezclando imágenes propias con imágenes del evento emitidas en noticiarios de la época y convenientemente coloreadas, o durante la celebración en las calles de Nueva York del regreso de Howard Hughes tras un vuelo de récord alrededor del mundo, usando Scorsese imágenes de archivo donde inserta la cara de Di Caprio para que parezca que el actor está en los hechos históricos reales.

No obstante, el vínculo más sugerente con el documental en la obra de su director puede venir representado por el uso que hace Scorsese en algunos de sus filmes de películas caseras de los protagonistas (rodadas con los actores correspondientes), que pueden ser o bien inventadas, como en *Malas calles*, o bien copiadas al detalle de filmaciones hechas por los protagonistas reales de una historia, como en el caso de *Toro salvaje*, la biografía del boxeador Jake La Motta. La inserción en la narración del filme de estas imágenes de estilo *amateur*, tomadas sin iluminación, sin trípode, con los colores desaturados, estropeadas por el paso del tiempo, y con constantes saltos de continuidad, busca sin duda introducir una impresión de “lo real” en el curso de los acontecimientos. Además, conectan directamente con uno de los momentos claves de la historia del cine, en cuanto al cruce de lo documental con la ficción: la célebre secuencia, mencionada al comienzo de este artículo, del noticiario ficticio *News on the March* en *Ciudadano Kane*, en la que se repasa toda la vida del personaje después de su muerte y en la que Orson Welles utilizó imágenes de archivo y las combinó con otras rodadas por sí mismo, para después rayar el negativo con la intención de que parecieran imágenes auténticas de un noticiario de la época por las que había pasado el tiempo, lo que supone un ejemplo temprano y valiente de hibridación entre las dos formas, del que ha bebido abundantemente Scorsese y con el que parece apropiado terminar este análisis.

CONCLUSIÓN

La segregación entre el documental y la narración que ha dominado tanto tiempo la ortodoxia crítica, por tanto, a la vista del análisis de filmes como los de Scorsese, no puede ser sostenida hoy en día. Sus filmes ni siquiera representan la tendencia, tan en boga actualmente, de mezclar documental y ficción alternativamente dentro de un mismo filme. Pero incluso en las más estilizadas y visualmente barrocas de entre sus películas (y la mayoría lo son tanto como cualquier otra salida de Hollywood), es posible encontrar momentos en los que la acción parece discurrir como la vida misma, momentos que muestran cómo el documental puede nutrir y alimentar en todo momento al cine de ficción. En entrevistas, conferencias, etc., se pregunta a Scorsese de forma constante o se escribe insistentemente sobre temas como la violencia en sus películas, pero no se dice

suficiente de muchas otras cuestiones que animan su cine, entre las cuales una de las más representativas es este peculiar encuentro entre la ficción y el documental. Se trata de un juego entre uno y otro género que el mismo director evoca a la perfección como “un pacto entre ambas formas para mantenerse honesta la una a la otra” (Scorsese, 1998), igual que en un juego de vasos comunicantes.

En cuanto medio visual basado en una representación fotográfica del mundo, el cine siempre ha alimentado este tipo de ambigüedades, pero el hecho, en definitiva, y contra lo que se dice a menudo, es que el cine de ficción y el cine documental han ido cogidos de la mano desde el principio, y con ello los dos impulsos alternativos hacia el “registro” y hacia la “interpretación”. En cierto sentido, todas las imágenes cinematográficas, las buenas imágenes cinematográficas, cabría decir, son elementos documentales, en la medida en que capturan algo esencial acerca de la gente, los lugares o los objetos que examinan. Por eso, las películas de ficción con frecuencia nos conmueven con su sentido de realidad histórica. O, por eso, los documentales a menudo nos absorben con su capacidad dramática. En realidad, esto es verdad para cualquier filme, como comenta Kent Jones (2007: 125): “Toda buena ficción aspira a la condición del documental y viceversa, y siempre ha sido así”. Algo que el propio Scorsese (2005) también aborda en parecidos términos:

El documental es algo que ha alimentado mi trabajo en el sentido de que es a lo que aspiramos cuando hacemos películas. Hay una verdad y una belleza en ocasiones en la gente cuando habla, cuando se mueve o cuando permanece en silencio. Hay una fuerza. Es algo que siempre intento alcanzar en mis filmes dramáticos.

Las películas de Scorsese, en definitiva, se sitúan en un terreno fronterizo de mestizaje entre el documental y la ficción, cuestionando la posibilidad de una clara distinción entre la idea clásica pero cada vez más rechazada de una división estable entre los dos géneros. Cualquier documentalista notable, desde los Lumière hasta un Frederick Wiseman, es capaz de observar la poesía, las metáforas y la narrativa contenida en el material que busca capturar/cultivar. Del mismo modo que ningún director de ficción de respeto responde al típico prototipo de controlador absoluto, sino que busca rendirse continuamente ante lo imprevisible, aspira a permitir que la vida se inscriba a sí misma en y a través de las imágenes. Algo que Renoir ya expresó con enorme pero elocuente sencillez cuando dijo: “La realidad siempre es mágica”.

Si uno los observa con atención, los documentales que Scorsese ha realizado también se apartan de la presunta objetividad del documental y se acercan hacia las técnicas de la narrativa de ficción, particularmente en su manera de estructurarlos, de darles un ritmo, de crear un clímax. “El documental, en el caso de Scorsese, impulsa a la fabulación, a imaginar lo que hay detrás de lo que se ve y escucha; y la ficción scorsesiana alienta, por su parte, una decisiva parcela documental”, comenta Enric Alberich (1999: 123-124). Sería sin duda un complemento interesante de analizar, pero por la extensión que ese trabajo requeriría si se quisiera hacer con el rigor debido, queda fuera del presente artículo. Simplemente dejamos apuntada la cuestión como un terreno fértil para futuros trabajos de investigación.

José Gabriel Ferreras Rodríguez, doctor por la Universidad Complutense de Madrid, es profesor colaborador en el Departamento de Información y Documentación de la Univer-

sidad de Murcia. Sus intereses investigadores se centran en historia del cine, patrimonio audiovisual y la crítica y análisis cinematográficos.

Notas

¹ Todas las citas de libros en inglés han sido traducidas por el autor del artículo.

² La relación de Scorsese con el género documental se remonta a los primeros años de su carrera, cuando participa en el montaje de varias películas ubicadas en el mundo del rock, como *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), *Medicine Ball Caravan* (François Reichenbach, 1971), o *Elvis on Tour* (Pierre Adidge y Robert Abel, 1972). Después, ya como director, Scorsese ha ido alternando la realización de películas de ficción con documentales, habitualmente ignorados en los análisis de su obra, entre ellos *Italianamerican* (1974), *American Boy* (1978), *El último vals* (1978) o sus trabajos sobre el cine americano (*Un viaje personal con Martin Scorsese por el cine americano*, 1995) y sobre el cine italiano (*Il Mio Viaggio in Italia*, 2001). En los últimos diez años, sus incursiones en el género se han multiplicado llamativamente, con documentales sobre los orígenes de la música blues (*Feel Like Going Home*, dentro de la serie de televisión *The Blues*, en 2003) y sobre la vida de Bob Dylan (*No Direction Home*, 2005), Elia Kazan (*A Letter to Elia*, 2010), Fran Lebowitz (*Public Speaking*, 2010) y George Harrison (*Living in the Material World*, 2011), así como su filmación de un concierto de los Rolling Stones en *Shine a Light* (2008). Fruto de la importancia de su trabajo en el género fue el ciclo que en 2005 organizó la Cineteca de Bologna en su homenaje, con el título *Martin Scorsese: Il Mio Viaggio nel Cinema Documentario*.

³ “Quiero un documental con actores”, dijo el cineasta a propósito de esta película (Kelly, 1980: 33).

⁴ Ejemplos de utilización de actores no profesionales en el cine neorrealista pueden observarse en el trabajo de directores como Roberto Rossellini (*Paisà*, 1946, o *Roma, ciudad abierta*, 1945), Luchino Visconti (*La Terra Trema*, 1948) o, posteriormente también, otros como Francesco Rosi (*Salvatore Giuliano*, 1962), Vittorio De Seta (*Banditi a Orgosolo*, 1961) o Pier Paolo Pasolini (*Accattone*, 1961, y *Mamma Roma*, 1962).

⁵ Bazin define la “ley de la amalgama” en la página 23 de su libro: “No es la ausencia de actores profesionales lo que históricamente representa el sello del realismo social o del cine italiano. En realidad, es específicamente el rechazo del concepto de estrella y la mezcla casual de profesionales y aquellos que actúan sólo ocasionalmente”.

⁶ A menudo, en las secuencias en escenarios naturales, a Scorsese le gusta conservar también el sonido directo registrado durante el rodaje, tanto en relación a los diálogos de los actores —huyendo de los doblajes en postproducción— como a los sonidos reales captados en la calle o en el edificio, y que contribuyen a la impresión de la “vida real” discutiendo en el fondo de la escena.

⁷ Entre sus trabajos de ficción, los que se ambientan en Nueva York son: *Who's That Knocking at My Door*; *Malas calles*; *Taxi Driver*; *New York, New York*; *Toro salvaje*; *El rey de la comedia*; *Jo, qué noche*; *Apuntes del natural (su episodio para el filme Historias de Nueva York)*; *Uno de los nuestros*; *La edad de la inocencia*; *Al límite*; *Gangs of New York* y el trabajo que actualmente se encuentra rodando, *The Wolf of Wall Street*.

⁸ En el mismo filme, todos los combates de la carrera del protagonista son reconstruidos a partir de las filmaciones originales de las peleas. E, igualmente, los gestos que hace la mujer de Jake, Vickie La Motta, agachando la

cabeza para no mirar durante el último combate contra Ray Robinson, están calcados de las poses que se observan en unas fotos de la protagonista real publicadas en la revista norteamericana *Life*.

Bibliografía

- Alberich, E. (1999). *Martin Scorsese: Vivir el cine*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- Anónimo (2005). Scorsese Praises Reality. *Today's Buzz Stories*. 12 Abril 2005. Disponible en: <<http://www.cnn.com/2005/SHOWBIZ/04/12/showbuzz/#1>>. Consultado el 7 de agosto de 2011.
- Bazin, A. (1971). *What is Cinema? Volume II*. California: University of California.
- Christie, I.; Thompson, D. (2003). *Scorsese on Scorsese*. London: Faber & Faber.
- Donato, R. (2007). “Docufictions: An Interview with Martin Scorsese on Documentary Film”. *Film History*. Vol. 19, n. 2, p. 199-207.
- Ebert, R. (2008). *Scorsese by Ebert*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hodenfield, Ch. (1999). “You’ve Got to Love Something Enough to Kill It: The Art of Non-Compromise”. En: Brunette, P. (ed.) *Martin Scorsese: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Jackson, K. (2004). *Schrader on Schrader*. London: Faber & Faber.
- Jones, K. (2007). *Physical Evidence: Selected Film Criticism*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Kelly, M.P. (1980). *Martin Scorsese: The First Decade*. New York: Redgrave Publishing Co.
- . (1997). *Martin Scorsese: A Journey*. New York: Thunder’s Mouth. Press.
- Kolker, R. (2000). *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*.

- New York: Oxford University Press.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the Cinema*. Los Angeles: University of California Press.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- . (2010). *Introduction to Documentary*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Rhodes, G.D.; Springer, J.P. (2005). *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Sanders, J. (2006). *Scenes From the City: Filmmaking in New York*. New York: Rizzoli.
- Schickel, R. (2011). *Conversations with Scorsese*. New York: Alfred A. Knopf.
- Scorsese, M. (1998). Fact and Fiction. *Double Take Magazine*. Primavera 1998. Disponible en: <<http://members.cox.net/scorseseinfo/articles/DT.html>>. Consultado el 15 de agosto de 2011.
- Smith, G. (1999). “Martin Scorsese Interviewed”. En: Brunette, P. (ed.) *Martin Scorsese: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Wexman, V.W. (1980). “The Rhetoric of Cinematic Improvisation”. *Cinema Journal*. Vol. 20, n. 1, p. 29-41.
- Wilson, M.H. (2011). *Scorsese on Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.

