

**UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA**

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN Y COMUNICACIÓN



**LOS CRIMINALES Y MARTIN SCORSESE:  
ANÁLISIS DE LA FILMOGRAFÍA DE GÉNERO  
CRIMINAL DEL DIRECTOR**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

Trabajo presentado por D. Abel Rodríguez Gago para la obtención del título de Grado en Comunicación Audiovisual, bajo la dirección del profesor D. Javier Trabadelo Robles.

BADAJOS  
2015

**“Los criminales y Martin Scorsese: Análisis de la filmografía de género criminal del director”**

Trabajo presentado por D. Abel Rodríguez Gago para la superación de la asignatura *Trabajo Fin de Grado* (Código 500381), del título de Grado en Comunicación Audiovisual (curso 2015/2016), bajo la dirección de D. Javier Trabadela Robles, profesor del Departamento de Información y Comunicación de la Universidad de Extremadura.

El alumno

Vº Bº del Director

Fdo. Abel Rodríguez Gago.

Fdo. Javier Trabadela Robles.

## **“Los criminales y Martin Scorsese: Análisis de la filmografía de género criminal del director”**

### Resumen

Scorsese y el género criminal son dos elementos íntimamente relacionados por la especial querencia y habilidad narrativa del director con el género. Esta relación es estudiada en este trabajo académico con el objetivo principal de establecer el estilema del autor en las películas de su filmografía que se corresponden con el género criminal. Los títulos seleccionados para el análisis son cinco, *Malas Calles* (1973), *Uno de los Nuestrros* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) e *Infiltrados* (2006), siendo indispensable para su inclusión en dicho análisis una temática principal centrada en el crimen organizado. El análisis se centra en cuatro categorías, Estructura Narrativa, Personajes, Estética y Sonido. Como objetivo secundario el trabajo busca conocer los orígenes del género y su evolución histórica mediante la investigación bibliográfica y en línea sobre el cine criminal, así como las fuentes de inspiración y las motivaciones del director para la realización de las cinco películas que integran el análisis.

Palabras clave: Martin Scorsese, Estilema, Género criminal, Análisis filmográfico, Gángsters.

## **“Martin Scorsese and the criminals: Analysis of crime genre director's filmography”**

### Abstract

Scorsese and the criminal genre are two closely related elements for the special fondness and narrative skill of director with the genre. This relationship is studied in this academic work with the main objective of establishing the author's styleme in the films of his filmography that correspond with the criminal genre. The titles selected to the analysis are five, *Mean Streets* (1973), *Goodfellas* (1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) and *The Departed* (2006), being essential for its inclusion in that analysis a main theme focused on organized crime. The analysis focuses on four categories, Narrative Structure, Characters, Aesthetics and Sound. As a secondary objective, the academic work seeks to know the origins of the genre and its historical evolution through bibliographical and online research about criminal films, as well as director's sources of inspiration and motivations for the realization of the five films that integrate the analysis.

Keywords: Martin Scorsese, Styleme, Crime genre, Filmographic analysis, Gangsters.

## ÍNDICE GENERAL

1. INTRODUCCIÓN .....	5
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....	6
3. EL GÉNERO CRIMINAL .....	8
4. ESTUDIO DEL DIRECTOR MARTIN C. SCORSESE.....	12
4.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE M. SCORSESE.....	12
4.1.1 RESEÑA BIOGRÁFICA Y PRINCIPALES OBRAS .....	12
4.1.2 EL GENERO CRIMINAL Y SCORSESE .....	14
4.2 ESTILEMA DE LA SELECCIÓN .....	22
4.2.1 MALAS CALLES .....	22
4.2.2 UNO DE LOS NUESTROS .....	29
4.2.3 CASINO .....	41
4.2.4 GANGS OF NEW YORK.....	53
4.2.5 INFILTRADOS .....	66
5. CONCLUSIONES .....	78
6. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	84
7. ANEXOS.....	88
7.1 LISTADO DE IMÁGENES UTILIZADAS.....	88

## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo de fin de grado versa sobre la filmografía de género criminal del realizador cinematográfico Martin Charles Scorsese que actualmente está compuesta por cinco títulos dentro de su extensa filmografía. Su visión de gánsters y criminales reinventó un género que comenzó con los clásicos de Hawks, Leroy o Walsh y parecía haber alcanzado su máxima expresión, con la versión idealizada del gánster clásico y la *Famiglia*, ofrecida por Francis Ford Coppola en las dos primeras entregas de *El Padrino* ("The Godfather", 1972 y 1974). Con su nueva versión del crimen organizado, se abrió un nuevo mundo lleno de interesantes propuestas, con unos gánsters mucho más "humanos" y cercanos al público.

Comenzó su andadura en el género criminal con *Malas calles* ("Mean Streets", 1973), retrato de su barrio natal que puede considerarse el trampolín profesional del director. Dentro del género le sigue *Uno de los nuestros* ("Goodfellas", 1990) que bajo mi punto de vista es la mejor película del director, consagrándolo como clásico contemporáneo del cine criminal. En *Casino* (1995), vuelve a demostrar su dominio del género y su habilidad natural para contar historias de criminales con una profundidad nunca vista. Con *Gangs of New York* (2002) abandona las historias centradas en los individuos para mostrar un periodo histórico, el nacimiento de una nación a través del "protocrimen" organizado, las bandas del New York de mediados del s.XIX. Y por último y hasta el momento, tenemos a *Infiltrados* ("The Departed", 2006) retrato de la corrupción del sistema actual, heredero de ese origen antes mencionado. Fue premiada con el Oscar a la mejor película, pero bajo mi punto de vista fue, más bien, una forma de hacer justicia ante la falta de reconocimiento de la Academia en sus filmes anteriores.

Estos cinco títulos serán analizados, mediante las capacidades y conocimientos adquiridos durante estos cuatro cursos del Grado en Comunicación Audiovisual. Los frutos de estos análisis permitirán conocer las peculiaridades de cada película y establecer, bajo un criterio fundamentado en esa base teórica y en la investigación -bibliográfica y en línea-, las características estilísticas de estas obras pertenecientes al género criminal, es decir, el estilema cinematográfico de Martin Scorsese en dicho género.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este TFG es conocer en profundidad la obra del cineasta Martin Charles Scorsese, identificando los elementos característicos que conforman su estilema de autor dentro de un género cinematográfico con el que se le identifica muy positivamente: el cine criminal. Este concepto de estilema atañe a las características y procesos reconocibles en la forma de hacer cine de un determinado autor, tanto en el apartado técnico como en el contenido de sus obras, o como definen Caldevilla et al. "El concepto de "estilema de autor" hace referencia a una marca o huella personal, identificable e intransferible, aunque sí imitable, de una manera de hacer tanto en forma como en contenido de una persona respecto a un arte" (Caldevilla, J. et al, 2013:651)

Se limita la investigación, por la amplitud de su carrera como director, a uno de los géneros que más ha trabajado cuantitativa y cualitativamente, el cine criminal. Como este término es usado para describir un género de definición bastante imprecisa, prefiero reseñar que el género cinematográfico objeto de estudio, es el cine donde gánsteres y criminales son los personajes protagonistas. Cabe destacar este hecho ya que en el cine negro (*film noir*, como lo llamaron los críticos franceses en sus inicios) o el cine policiaco, el protagonista es el detective y las fuerzas del orden respectivamente aunque se tratan sin duda de subgéneros pertenecientes al cine criminal.

El motivo de esta limitación se debe a la cantidad de títulos que M. Scorsese tiene en su haber tanto en cine como en televisión ya que se trata de un realizador y productor muy fecundo, con más de cuarenta años de profesión y muchísimos títulos a sus espaldas - un total de cuarenta y tres títulos estrenados, contando cortometrajes, largometrajes y documentales cinematográficos como director, dejando de lado sus trabajos como productor y también como realizador en televisión.

No hay que pasar por alto el objetivo académico propio de este trabajo que es demostrar los conocimientos y capacidades adquiridos gracias a asignaturas pertenecientes al área de conocimiento inherentes a este TFG, como es Narrativa Audiovisual, extrayendo de esta gran parte de la base teórica y práctica para los análisis fílmicos que se llevarán a cabo en este trabajo, pero sin ser ésta la única materia incidente en la realización del mismo. Asignaturas como Historia y Teoría Cinematográfica, Guión, Montaje y Edición de Video y Audio, y por supuesto Teoría y Técnica del Lenguaje Audiovisual o Producción Audiovisual y Estructura del Sistema

Audiovisual en conjunto, componen el corpus académico que permitirá llevar a buen puerto este estudio de la filmografía criminal de M. Scorsese.

Otro objetivo es identificar con exactitud las características específicas del cine criminal y para ello se realizará una investigación en el apartado "El género criminal" sobre los orígenes del género, la estructura narrativa y características que lo definen, repasando el contexto que sirvió de incubadora para dicho género cinematográfico.

En el apartado "El género criminal y Scorsese", se realizará una investigación sobre las motivaciones del director a la hora de realizar cada título de la selección, sobre la temática y el guión de cada película y sobre otros datos de interés.

Para alcanzar los objetivos propuestos, se va a realizar una selección de películas que comprende títulos de este género abarcando diferentes décadas, desde 1973 hasta 2006. Los títulos seleccionados son *Malas calles* ("Mean Streets", 1973), *Uno de los nuestros* ("Goodfellas", 1990), *Casino* (1995), *Gangs of New York* (2002) e *Infiltrados* ("The Departed", 2006).

El análisis específico de cada película se realizará a través de las categorías; estructura narrativa, personajes, estética y por último sonido. Estos cuatro apartados engloban, bajo mi punto de vista, los aspectos más importantes de la película y permiten identificar la construcción formal propia del autor y recurrente en sus obras, definiendo las características de su lenguaje y escritura audiovisual. Este razonamiento se apoya en los fundamentos teóricos adquiridos en las asignaturas del Grado en Comunicación Audiovisual, Narrativa Audiovisual I y II, impartidas por el profesor Javier Trabadela Robles. El análisis detallado de estos ítems en cada película de la selección permitirá observar las similitudes y diferencias características de la dirección de M. Scorsese habidas durante este lapso de tiempo, de forma que se pueda ofrecer una visión general de su obra perteneciente al género mencionado, es decir su estilema de autor. Estas características comunes que conforman el estilema serán expuestas en el apartado conclusiones.

### 3. EL GÉNERO CRIMINAL <sup>1</sup>

*Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos -el western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual.*

(Richard T. Jameson, 1994:9)

Jameson define con este razonamiento simple el término género, y aunque permite entenderlo de forma sencilla, el término en cuestión es un concepto mucho más complejo. Solo hay que revisar la gran cantidad de académicos y teóricos que han centrado sus estudios en esta voz tratando de ofrecer una definición precisa, resultando siempre puntos de vista diferentes que no permiten el acuerdo para elaborar una definición de género unánime. Para mí una de las más acertadas es la que ofrece Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (2000:35), que dada la complejidad del concepto, lo define con múltiples significados:

- el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria;
- el género como estructura o entramado formal sobre el que se construyen las películas;
- el género como etiqueta o nombre de una categoría fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores;
- el género como contrato o posición espectral que toda película de género exige a su público.

Está claro que las películas de género comparten ciertas características fundamentales pero creer que tienen identidades precisas y estables es un error. Desde hace varias décadas, las películas de género puro ya no se realizan y los géneros cinematográficos actuales tienen fronteras difusas, los discursos actuales se construyen con elementos propios de los diferentes géneros establecidos, existiendo una constante hibridación entre las diferentes temáticas cinematográficas.

El género criminal no es diferente y de forma general, la narración de estas historias suelen tener un trasfondo dramático pero se mezclan elementos del cine cómico, político y de

---

<sup>1</sup> Datos obtenidos principalmente de las páginas web Quemarropa, Claqueta, IMDb y el blog spyone-spy entre otras. Véase el apartado "Fuentes y referencias bibliográficas" para más información sobre estas referencias.

terror. Para definirlo lo mejor posible lo dividiremos en los tres subgéneros específicos en los que coinciden la mayoría de autores. Estos tres subgéneros tienen en común historias protagonizadas por personajes relacionados con el delito de forma diferente; las películas de mafiosos y gánsteres centrada en él o los criminales, la policíaca o thriller, centrada las fuerzas del orden público y el cine negro o *film noir*, que se centra en la figura del detective privado.

El subgénero sobre el que versa este TFG en gran medida es el que pone en escena como protagonista al delincuente, al criminal. Esto es visible en la selección de películas, ya sea como capo del crimen organizado, como delincuente inexperto de barrio o como tiburón de las finanzas. En este subgénero la línea argumental suele adoptar dos formas típicas. La biografía del delincuente; los inicios, ascenso en la organización y caída que normalmente implica la muerte -inspirada en la mayoría de casos en capos reales, como Al Capone, Frank Costello o Lucky Luciano- y la otra línea, el golpe; la organización, ejecución y éxito o fracaso del delito.

Antes de esta consolidación como género, algunos pioneros del cine utilizaron el crimen en sus películas pero desde un prisma diferente al actual, por ejemplo desde el humor y la comedia. En 1895, William K.L. Dickson, mediante el quinetoscopio de Edison y los primeros estudios de cine de la historia, el *Black Maria*, (Sadoul, 1972: 13-15) nos muestra a un policía persiguiendo a un ladrón en una película de unos pocos segundos, *Pleito en una Lavandería China* ("Chinese Laundry Scene", 1895) una clara inspiración para la posterior producción de películas en estos primeros años del cine, donde el humor físico basado en persecuciones y caídas tuvo bastante éxito, un ejemplo son los "Keystone Cops".

El primer precedente de película criminal con un enfoque dramático, llegaría con el cortometraje *Historia de un crimen* ("Histoire d'un crime", 1901) de Ferdinand Zecca. En ella, un ladrón roba en una casa, matando a su inquilino, tras cometer su crimen es apresado y sentenciado a muerte. Aunque se trata de una película anterior a la proliferación del crimen organizado, el hilo argumental de esta película se aproxima en cierto modo a lo narrado en las posteriores películas de gánsteres, pero aún de forma inocente y con una intención didáctica.

Históricamente el contexto en el que nace el cine de gánsteres como género cinematográfico pleno, es el de la gran depresión económica estadounidense de los años 30. La crisis de valores que arraigó en la sociedad americana tras el crack de la bolsa del 29, espoleó la producción y el éxito de estas películas donde la figura del gánster y las bandas de crimen organizado atraían y fascinaban al gran público. Los directores de estas primeras producciones reflejaban la realidad de una América corrupta y deprimida encontrando la inspiración para sus historias en los textos periodísticos del momento, en la que los capos y sus organizaciones

aparecían regularmente primero por el juego clandestino y la prostitución y mas adelante con el contrabando de alcohol durante la ley Volstead de 1920, conocida como *ley seca*, o relacionados con la extorsión y otras actividades propias del sindicato del crimen. El periodista Raúl Navarro Valiente ratifica este hecho en su publicación en la revista en línea *Quemarropa*:

*En el caso del cine criminal, su progreso quedó marcado por los sucesos políticos y económicos paralelos a la crónica americana contemporánea (principalmente entre 1930 y 1960). Sucesos y prohibiciones como la ley seca, la Depresión económica tras el crack de la bolsa del 29, los cambios industriales y sus consecuencias sociales, encendieron las luces de escritores y realizadores que decidieron abonar sus ficciones desde ambos lados de la ley: la biografía del delincuente y la consumación (o intento) del delito, en contraposición al esfuerzo de los defensores de la ley por combatir el imperio del crimen.*

(Raúl Navarro Valiente, 2013)

Varios autores coinciden en otorgar a uno de los padres del lenguaje cinematográfico, D.W. Griffith, el merito de inaugurar el género criminal propiamente dicho, décadas antes del boom productivo de este género, con la película *Los mosqueteros de Pig Alley* ("The Musketeers of Pig Alley", 1912), inspirada en hechos reales que el propio director leyó en el periódico y decidió llevar a la pantalla. Esta película reúne por primera vez varias de las señas de identidad que definirán a este incipiente género en el futuro y que se utilizarán reiteradamente en las películas posteriores de esta temática.

Algunos elementos característicos son la dupla de policías y criminales, la ejecución del delito y su posterior complicación, las guerras entre bandas, la presencia de la mujer fatal y las relaciones amorosas complicadas, los "favores", las deudas y sobornos, la corrupción de las fuerzas del orden y del sistema, etc. así como algunas localizaciones icónicas, como el callejón, el barrio marginal, el club de baile, o el bar - refugio de los criminales. También aparecen elementos estéticos característicos de este tipo de filmes como la iluminación dura y pobre, la atmosfera oscura, la apariencia respetable del gánster y las miradas ocultas por los sombreros de ala.

Así pues el film de Griffith sentará las bases sobre el que se construirán los grandes clásicos del género, títulos como *La ley del Hampa* ("Underworld" ,1927) de Josef Von Sternberg, *Hampa Dorada* ("*Little Caesar*" ,1931) de Mervyn Leroy, *El Enemigo Público* ("The Public Enemy" ,1931) de William A. Wellman, *Scarface, el terror del Hampa* (Scarface ,1932) de Howard Hawks, *Los violentos años veinte* ("The Roaring Twenties" ,1939) de Raoul Walsh, o

*La Jungla de Asfalto* ("The Asphalt Jungle", 1950) de John Huston, constituirán la primera edad de oro del cine de gánsteres dejando paso durante la década de los cincuenta al cine negro y a la figura del detective privado.

Con *El Padrino* ("*The Godfather*", 1972) de Francis Ford Coppola, considerada una de las mejores películas sobre mafiosos, el subgénero volverá a alcanzar la popularidad perdida años atrás. La familia ficticia de los *Corleone* despertará de nuevo el interés por esta temática y algunos directores contemporáneos a Coppola crearán películas que se convertirán en títulos de culto como *Erase una vez América* ("Once upon a time in America, 1984") de Sergio Leone, *El precio del poder* ("Scarface", 1983) y *Los intocables de Eliot Ness* ("The Untouchables", 1987) de Brian de Palma, *Uno de los Nuestrros* ("Goodfellas", 1990) y *Casino* (1995) de Martin Scorsese, *Reservoir Dogs* (1992) o *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, *Ciudad de Dios* ("Cidade de Deus", 2002) de Fernando Meirelles, etc.

En los últimos años las historias de gánsteres se han trasladado a la pequeña pantalla. Series como *Los Soprano* ("The Sopranos", 1999), de David Chase, *The Wire - Bajo Escucha* ("The Wire", 2002) de David Simon, *Breaking Bad* (2008) de Vince Gilligan o *Broadwalk Empire* (2010) de Terence Winter con la producción de Scorsese, han cosechado éxitos mayúsculos gracias a la apuesta de las productoras televisivas norteamericanas por ofrecer un producto de calidad, equiparable a una producción cinematográfica en cada capítulo.

## 4. ESTUDIO DEL DIRECTOR MARTIN C. SCORSESE

### 4.1 CONTEXTUALIZACIÓN DE M. SCORSESE<sup>2</sup>

#### 4.1.1 RESEÑA BIOGRÁFICA Y PRINCIPALES OBRAS

Martin Charles Scorsese, nació en Queens, el 17 de noviembre de 1942 en Nueva York (Estados Unidos). Sus padres eran Luciano Charles Scorsese y Catherine Cappa, descendientes de inmigrantes sicilianos. Creció en Little Italy, barrio de New York que más tarde serviría de inspiración para varias de sus películas.

Asmático desde su infancia, el joven Marty, apodo cariñoso utilizado por sus amigos y familia, deseó en principio convertirse en cura, llegando a ingresar en el seminario de la Cathedral College. Afortunadamente a finales de los años 50 abandonó esta idea e influenciado por directores como John Ford, Orson Welles, Luchino Visconti, Federico Fellini y sobre todo, Michael Powell, comenzó a rodar sus primeros cortos, como “Vesuvius VI” (1959).

Poco después, en el año 1964, se incorporó a la Universidad de Nueva York para estudiar cinematografía, su gran pasión junto con la música rock, que como veremos, aparecerán unidas en la mayoría de sus películas. En 1966 completó su formación con un máster en el mismo campo.

En este período rodó varios cortometrajes. “The Big Shave” (1967), el más famoso de todos sus cortos, por su radical idea e historia, es un precedente claro del habitual uso de la violencia y el *gore* que exhibirá en sus futuras obras. En ese mismo año dirigió su primer largometraje, *¿Quién llama a mi puerta?* (“I Call First”, 1967), la película fue montada por Thelma Schoonmaker, su habitual montadora de aquí en adelante y pieza clave en el triunfo artístico de varios de sus futuros proyectos.

Trabajó como asistente de dirección y editor del documental Woodstock (1970) y ganó la aclamación crítica y popular por *Malas calles* (“Mean Streets”, 1973), película que abre el desarrollo de este trabajo al igual que las fructíferas colaboraciones con el actor Robert De Niro.

Tres años más tarde, *Taxi Driver* (1976), también protagonizada por De Niro, fue galardonada con la Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, abriéndole las puertas a los

---

<sup>2</sup> Datos obtenidos principalmente de las páginas web IMDb, Alohacriticon, Mcnbiografias y Fotogramas. Véase el apartado "Fuentes y referencias bibliográficas" para más información sobre estas referencias.

grandes estudios. Siguieron a esta película *New York, New York* (1977), y *El último vals* ("The Last Waltz", 1978).

Los años 80 comenzaron de manera espléndida con *Toro salvaje* ("Raging Bull", 1980). Este *biopic* sobre las vivencias del boxeador Jake LaMotta, le valió un Oscar a Robert de Niro en la interpretación y otro a Thelma Schoonmaker en la edición. Scorsese recibió por esta película su primera nominación como director. Más adelante dirigió *El color del dinero* ("The Color of Money", 1986), *La última tentación de Cristo* ("The Last Temptation of Christ", 1988), *Uno de los Nuestros* ("Godfellas", 1990), *El cabo del miedo* ("Cape Fear", 1991), *La edad de la inocencia* ("The Age of Innocence", 1993), *Casino* (1995), y *Kundun* (1997), entre otras películas.

Otros títulos de su filmografía son *Gangs of New York* (2002), por la que fue de nuevo nominado al Oscar y obtuvo varios premios, incluyendo un Globo de Oro al mejor director, *El Aviador* ("The Aviator", 2004), la historia de Howard Hughes, con la que volvió a optar a la estatuilla como mejor director y mejor película, ganó cinco premios de la Academia, además de los premios Globo de Oro y BAFTA a la mejor película, e *Infiltrados* ("The Departed", 2006), remake que supuso su tercera colaboración consecutiva con Leonardo DiCaprio. Por este último film por fin ganó el Oscar al mejor director además de cuatro Premios de la Academia, incluyendo mejor película. En los últimos años se ha de destacar varias obras como el documental musical que aborda la carrera de los Rolling Stones *Shine a Light* (2008) y el exitoso thriller policiaco *Shutter Island* (2010), o la fantástica *La Invención De Hugo* ("Hugo", 2011) que ganó cinco premios de la Academia. Su último estreno resultó un éxito de taquilla, de nuevo con DiCaprio, la controvertida *El Lobo De Wall Street* ("The Wolf of Wall Street", 2013).

Al margen, no se ha dedicado únicamente al cine como director, productor, guionista y actor, también ha realizado numerosos productos para televisión, como el videoclip musical de Michael Jackson *Bad* (1987), o el encargo del British Film Institute para celebrar el 100 aniversario del nacimiento del cine, el documental de televisión de cuatro horas, *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995) co-dirigida por Michael Henry Wilson.

Para televisión también encontramos la exitosa serie *Broadwalk Empire* (2010), o documentales sobre artistas y bandas míticas, como por ejemplo el biográfico sobre Bob Dylan, *No Direction Home: Bob Dylan* (2005), entre otros, como el ya mencionado sobre los Rolling Stones o George Harrison, que sin duda son obras para la pequeña pantalla que también gozan de reconocimiento y honores críticos. Para el futuro Martin Scorsese tiene varios proyectos

cinematográficos importantes, un biopic sobre Frank Sinatra que aún no tiene fecha, o *Silencio* ("Silence") una película sobre la expansión de la fe cristiana en el Japón del siglo XVII que tiene previsto su estreno para 2016.

#### 4.1.2 EL GENERO CRIMINAL Y SCORSESE

Martin Scorsese es un director con una diversificada carrera. Tiene en su haber 26 largometrajes, centrándonos únicamente en su labor como director de cine, y es raro el género cinematográfico que no haya trabajado con una carrera tan dilatada. Si repasamos su filmografía película a película encontramos de todo: musicales como *New York, New York* (1977), comedias como *Historias de Nueva York* ("New York Stories", 1989), de género fantástico como *La invención de Hugo* ("Hugo", 2011), dramas de todo tipo; sociales como *Taxi Driver* (1976), románticos como *La edad de la inocencia* ("The age of Innocence, 1993), históricos como *La última tentación de Cristo* ("The Last Temptation of Christ" ,1988), etc. pero sin duda alguna su género cinematográfico predilecto es el criminal y específicamente el centrado en la mafia y los gánsteres. Como dice Adrián Massanet con total acierto en su crítica sobre *Uno de los nuestros* en *Blogdecine.com*:

*Scorsese ha hablado con gran talento de perdedores que quieren recuperar su dignidad, de artistas mezzquinos de gran talento, de boxeadores autodestructivos, de taxistas solitarios y esquizoides, pero sobre todo se le recordará, dentro de muchos años, por sus crónicas de los bajos fondos de Nueva York, Boston o Las Vegas.*

(Adrián Massanet, 2010)

Este subgénero ha sido reinventado por Scorsese alejándose de la visión clásica del mafioso ofrecida por Hawks y Walsh, también del gánster honorable de Coppola y sus códigos de conducta. Los gánsters de Scorsese son presentados desde un punto de vista más cercano y natural, tienen familia a parte de "la familia", necesidades, sentido del humor e incluso moral a la vez que lidian en su día a día con frágiles lealtades, escasos escrúpulos y salvaje cotidianidad. Esta reinención se siente hoy con intensidad en series como las ya mencionadas *Los Soprano* o *Breaking Bad* que son impensables sin la aportación de Scorsese al género de gánsters y criminales. A continuación se estudiarán las motivaciones del director para realizar las películas que conciernen a esta temática y forman la selección, así como el origen de cada guión.

No es extraño que su temática principal sean las historias urbanas mezcladas con asuntos sórdidos, ya que muchas de sus películas están inspiradas directamente en sus vivencias, en la

ciudad de Nueva York y sus barrios, como Little Italy donde creció y vivió durante su juventud, lugar en el que este tipo de historias eran bastante frecuentes y se aceptaban con normalidad. Aunque no tomara parte directamente en ellas por su condición asmática y su consecuente relativa reclusión, (que por otra parte le empujó a consumir mucho cine, haciéndole descubrir su gran pasión) su círculo social, amigos y familia sí que las vivían desde dentro y estas historias se "extendían" hasta "Marty" haciéndolas suyas, formando parte de su código social.

Un ejemplo claro lo encontramos en uno de los textos que escribió para la revista *Cahiers du Cinéma* hablando sobre *Malas calles* (1973), cuando la publicación le pidió para su número 500 que fuera redactor jefe:

*Recuerdo que mi padre decía: "Si hablas demasiado, al final no queda ninguna palabra disponible. ¡Lo único que puedes hacer es ir a buscar un bate de beisbol y golpear!". Se va más allá de las palabras. No olvidéis que no son gánsteres sino críos. Al sacar un revolver Johnny rompe por completo el código de conducta de la calle. Los tipos con los que yo pase mi juventud -algo que es muy importante en esta escena-, se parecían a Michael: en el fondo eran tipos muy amables. (Martin Scorsese, 1998:26)*

Este texto y muchos otros junto con varias entrevistas concedidas Martin Scorsese a la revista *Cahiers du Cinéma*, están recogidos en el libro escrito por él mismo, *Mis Placeres de Cinéfilo*.

*Malas calles* transcurre en este barrio neoyorquino donde se crió, con ella Scorsese dirige su primera gran película y aborda, como decíamos, algunas de sus inquietudes vitales: los bajos fondos, la mafia de baja estofa y la violencia, todo mezclado con la religión. Susana Farré afirma (en miradas.net) que Scorsese basó el guión de *Malas calles* en vivencias personales, los personajes fueron creados partiendo de amigos de su infancia, incluso él mismo plasmó su alter ego en el personaje de Michael, quien habla por boca de él mismo, como el director reconoce en el libro *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Recibió la ayuda de Mardik Martin para escribir el libreto, guionista que intervendría años mas tarde en la adaptación de *Toro Salvaje*.

Los protagonistas de la película no son mafiosos y aunque aspiran a serlo, solo llegan a pequeños timadores de tres al cuarto, que contrabandean incluso con petardos. Son, como dice Scorsese, críos que juegan a ser gánsters, soñando con ser alguien en el mañana, tal y como sus amistades de juventud. Se puede decir que en su primera película de peso, hizo a pies juntillas lo que Haig Manoogian, su mentor en la universidad, les repetía una y otra vez: "rodad lo que conocéis" (Scorsese, 1998:14).

La película es una declaración de intenciones, en ella muestra su original forma de narrar, de describir el ambiente de los bajos fondos urbanos, convirtiéndose en la antesala de la temática predominante de su obra, la temática gánster, en la que se convertirá en todo un maestro.

El título se refiere a una frase de Raymond Chandler "Un hombre tiene que dar la cara en esas malas calles" (Scorsese, 1989) y el subtítulo de la película, "Los domingos a misa. Los lunes al infierno", es un buen resumen de la situación que vive el protagonista. Charlie (Harvey Keitel), es un delincuente que intenta hacerse de los favores de su tío, un mafioso del barrio, y a la vez enmendar sus actos delictivos a través de la religión. Mantiene una relación tortuosa con Johnny Boy (Robert De Niro), un gamberro algo desequilibrado hacia el que siente algo así como una responsabilidad paternal, a este le persigue Michael (Richard Romanus) figura en la que se encarna el propio Scorsese, al que le debe dinero, después está Teresa (Amy Robinson) a la que ve a escondidas ya que es la prima de Johnny.

Se trata así de la primera colaboración de la fructífera relación Scorsese - De Niro. La crítica recibió la película con buenos comentarios y se abrieron para Martín las puertas de los grandes estudios de Hollywood y con ello el acceso a los grandes presupuestos.

Años más tarde, convertido ya en un realizador de renombre con obras maestras como *Taxi Driver* (1976) o *Toro Salvaje* (1980), dirige y co-escribe *Uno de los nuestros*. Bajo mi punto de vista se trata de su cátedra en lo que a cine de gánsteres se refiere, y sin duda es una de esas películas que cualquier cinéfilo debería ver si no la ha visto aún. Se debe mencionar que hay una copia almacenada en el National Film Registry para su futura conservación, por ser un bien definido como de "interés cultural".

La película trata el mundo de la mafia neoyorquina de "primera división", desde un punto de vista documental y autobiográfico, Henry Hill (Ray Liotta), hijo de padre irlandés y madre siciliana que vive en Brooklyn y se siente fascinado por la vida que llevan los gánsters de su barrio, nos cuenta él mismo su historia, sus inicios y ascenso en la organización y la posterior e irremediable caída. Paul Cicero (Paul Sorvino), el patriarca de la familia, es el protector del barrio. A los trece años, Henry decide abandonar la escuela y entrar a formar parte de la organización mafiosa como chico de los recados; muy pronto se gana la confianza de sus jefes, gracias a lo cual irá subiendo de categoría. Los compañeros de viaje de Henry son Jimmy Conway del que todos quieren aprender, y el peligroso Tommy DeVito interpretados por Robert De Niro, acertado como siempre, y un sensacional Joe Pesci respectivamente, que le valió el Oscar en la categoría de actor secundario.

La idea de rodar una nueva película de gánsteres le vino a la mente durante el rodaje de *El color del dinero*. Tal y como Scorsese cuenta en *Mis Placeres de cinéfilo* (1998: 37), llegó a sus manos un ejemplar del libro de Nicholas Pileggi, *Wiseguy*, la historia le cautivó, se dijo: "hace tiempo que no hago una película de gánsters" y trató de informarse sobre sus derechos. Uno de sus productores habituales, Irwin Winkler se ofreció a comprarlos. Entre los años 1986 y 1988 Pileggi y el director elaboraron un guión sólido, después de todo ese tiempo Scorsese tenía claro que se trataba de muy buen proyecto a pesar de que varias personas influyentes de su entorno profesional como Marlon Brando o Michael Powell, director de *Las zapatillas rojas* ("The red Shoe", 1948) y otros clásicos, le hicieron dudar, le preguntaron: "¿Por qué rodar una película de gánsters si ya lo has hecho?" Pasó el tiempo y a Scorsese le encantaba lo que habían escrito Nick Pileggi y él, estaba convencido, era un buen proyecto: "a comienzos de este periodo estaba seguro de que quería rodar *Uno de los nuestros*: era un buen guión y yo sabía qué era lo que iba a hacer con él" (*ibídem*).

Ya en 1989, después de *La última tentación de Cristo* y de *Historias de Nueva York* volvieron las dudas. Durante ese lapso de tiempo Thelma Schoonmaker le leyó a un casi ciego Michael Powell el guión, Michael le telefoneó y le dijo: "Comprendo por qué querías hacerlo. Rueda ese guión. Hazlo. Es verdaderamente una nueva visión de los gánsters". Scorsese convencido por estas palabras fue a ver a la gente de Warner Bros, que le pidieron una estrella como único requisito. Acudió a Bob (Robert De Niro), que había leído el guión hacía algún tiempo, para que le aconsejara a alguien para el papel de Jimmy. Bob dijo "Jimmy, ¿No ése algo mayor que solo aparece en algunas escenas? ¿Y si lo hago yo?". Una vez que De Niro estuvo dentro, Warner Bros se lanzó a hacer la película por un total de veintiséis millones de dólares. El rodaje fue como la seda, un rodaje perfecto, muy breve, en menos de un año se estrenó *Uno de los nuestros*.

Cinco años más tarde, tras *El cabo del miedo*, *La edad de la inocencia* y varios trabajos para televisión Scorsese profundiza de nuevo en el tema de la mafia con *Casino*. La crítica acogió la película muy positivamente, pero algunos de sus integrantes, intrépidos en sus declaraciones la tacharon de una simple repetición de la fórmula del éxito que fue *Uno de los nuestros*. Como veremos las similitudes formales entre ambas películas son más que evidentes, la puesta en escena y el equipo artístico que interviene en ambas son muy parecidos (los actores que repiten interpretación tienen personajes análogos) y aunque las dos historias son *rise & fall* (en castellano, algo así como subir y caer), en mi opinión abordan el tema de la mafia desde dos puntos de vista muy diferentes, *Casino* no dispone de la frescura y energía de *Uno de los nuestros*, pero gracias a esta cierta serenidad, recoge una mayor variedad de temas tratados y

profundización en estos. Scorsese comenta en *Mis placeres de cinéfilo* sobre este tema lo siguiente:

*En este país hay que darse prisa, cambiar constantemente, de lo contrario te dicen de manera perentoria: "Esto ya lo hiciste antes. ¡La siguiente!". Tengo ganas de responder: "Espere, espere, parece que sea la misma película, pero es diferente, o al menos eso espero...". Creo que es una película que va en una dirección diferente a Uno de los nuestros. Éramos conscientes de este peligro de amalgama de las dos películas al rodar Casino. Era un riesgo calculado.*

(Martin Scorsese, 1998:118)

Según el propio director (1998:108) las dos películas son documentales pero "en *Uno de los nuestros*, Henry Hill es una especie de guía que nos conduce al infierno de Dante, mientras que en *Casino* hay verdaderos personajes". Los personajes sobre los que se reparte la historia a partes iguales están situados, esta vez, en Las Vegas, con el juego y las apuestas como telón de fondo, mostrándonos cómo era la gente que frecuentaba estos establecimientos y sus dirigentes durante los años setenta. El juego no es lo realmente importante, "no me interesa nada, pero me gusta lo que el juego produce en los seres humanos" (*ibídem*), dice Scorsese.

Es curioso cómo en varios comentarios y ensayos sobre *Casino* se establece una comparación con la leyenda del Rey Arturo, sobre todo por el triángulo amoroso entre el Rey, Ginebra y Lancelot. La película es una radiografía del sistema criminal que erigió los grandes casinos de la corrupta ciudad de Las Vegas, donde los sueños se hacen realidad (el fastuoso reino de Camelot) cómo funcionaban estos establecimientos cuando aún pertenecían a la gente de la calle, es decir a los capos mafiosos, que articulaban sus largos brazos desde el lejano Medio Oeste y colocaba al frente de los casinos a gente de confianza. Pero el verdadero hilo conductor de esta historia son las vidas entrelazadas de Sam "Ace" Rothstein (Arturo), un profesional de las apuestas, su amigo y protector Nicky Santoro (Lancelot) y la buscavidas Ginger McKenna (Ginebra). La misión de Ace (Robert De Niro), es controlar el funcionamiento del Casino controlado por la mafia y garantizar que la corriente de dinero siga fluyendo hasta los jefes. La hermosa y ambiciosa Ginger (Sharon Stone) entra en la vida del tahúr comprada con joyas y oro. Nicky (Joe Pesci), al que los jefes han encargado que cuide de Ace, se instala en Las Vegas y comienza a actuar por su cuenta interfiriendo con los intereses del tahúr, también se interesará por Ginger. Las vidas de los tres, destinadas al conflicto, romperán el difícil equilibrio y con la colisión se vendrá abajo todo el reino de forma similar a la leyenda artúrica.

De nuevo el guión se basa en la novela homónima de Nicholas Pileggi. El escritor se había interesado por la mafia de Las Vegas cuando había leído en "Las Vegas Sun" la enorme bronca (aparece en la película) que Geri McGee y Frank "Lefty" Rosenthal, habían mantenido en la puerta de su mansión. Investigando, se encontró con una historia apasionante y comenzó a escribir el libro. Cuando Scorsese conoce la historia le traslada su interés por llevarla a la pantalla, él y Pileggi redactaron el guión de forma conjunta nuevamente, al mismo tiempo que Pileggi seguía escribiendo su volumen. De hecho, cuando el rodaje comenzó en 1994, ambos continuaban recopilando documentación para la película y el libro, como cuenta Thelma Schoonmaker en las declaraciones obtenidas por teléfono por Nicolas Saada, para la revista *Cahiers du cinéma* en 1996 y recogidas de nuevo en *Mis placeres de cinéfilo* de Scorsese (1998:120). Las nuevas informaciones influían en algunas escenas y las orientaban en una nueva dirección, cambiándose muchas cosas sobre la marcha. Con esta forma tan particular de adaptar el guión, que traducía en imágenes una obra literaria inacabada sobre una historia real, estaba claro que *Casino* no iba a ser otra película más. La historia real se simplificó centrándose en un solo casino, el ficticio *Tangiers*, para no complicar demasiado la trama que ya era bastante suculenta, ya que Frank Rosenthal gestionó varios de ellos (Stardust, Fremont y Hacienda). Para evitar posibles problemas legales los nombres de los protagonistas reales de la historia también fueron alterados; de Frank "Lefty" Rosenthal a Sam "Ace" Rothstein, de Tony Spilotro a Nicky Santoro y de Geri McGee a Ginger McKenna.

En 2002, tras acometer con relativo éxito películas pertenecientes a otros géneros como *Kundun* (1997) o *Al límite* ("Bringing Out the Dead", 1999), Scorsese vuelve al género criminal, al origen de la mafia americana, con *Gangs of New York*. La película es una adaptación del ensayo literario de Herbert Asbury con el mismo nombre, *Gangs of New York. Bandas y Bandidos de la gran manzana (1800-1925)*, publicado en 1928, que recoge el germen primigenio del crimen organizado en la ciudad a través de pequeñas pero peligrosas bandas con nombres de cuento, como los *Feos de la chistera* ("Plug Uglies"), los *Camisas largas* ("Shirt Tails") o los *Cuarenta Ladrones* ("Forty Thieves") que existieron durante aquellos primeros años, además de otros sucesos importantes como los "Draft Riots", -los levantamientos populares más grandes de la historia en el nuevo continente, a causa del servicio militar obligatorio instituido por el Presidente Lincoln, que podía evitarse pagando 300\$- y la Guerra Civil americana, que también aparecen en la cinta de Martin Scorsese. El guión, que Scorsese y Jay Cocks afinaron durante largo tiempo, recibió para su versión definitiva las aportaciones de otros guionistas, como el ganador del Oscar Steve Zaillian ("Schindler's List") que trabajó en la

estructura de la historia y el galardonado dramaturgo Kenneth Lonergan (“You Can Count on Me”) que se concentró en los personajes (Miramax Films, 2002).

El proyecto de una película que tratase la protohistoria del crimen organizado rondaba la mente del realizador desde sus inicios. Este deseo se acentuó en 1970 cuando en una reunión de amigos, llegó a sus manos un ejemplar del libro de Asbury, tomando el proyecto una forma más definida que esperaba latente en su cabeza durante años, hasta que el devenir de su carrera le ofreciera la posibilidad de materializarlo. Esto tardó en ocurrir alrededor de 30 años y lo hizo de la mano del poderoso dueño de Miramax, Harvey “Manos tijeras” Weinstein, el apodo hace referencia a los minutos que recortó de la primera versión, alrededor de veinte, para dejar en dos horas y cuarenta y cinco minutos la versión final. A través del artículo de Rocío Ayuso en El País sabemos que el realizador afirmó lo siguiente: “Esta película ha sido mi sueño, y aunque suene a tópico, es lo que es: un sueño hecho realidad, porque los tópicos a veces también son ciertos” (Scorsese, 2003).

En esta ocasión Scorsese acomete una superproducción, en presupuesto -con más de 100 millones de dólares invertidos- y magnitud, ya que fue rodada íntegramente en los estudios *cinecittà* de roma, en un decorado de cuatro kilómetros cuadrados que recreaba el barrio neoyorquino de Five Points y otros espacios de la ciudad, diseñado por el director artístico Dante Ferretti. Este aspecto contribuye a la identificación de la película como una superproducción tradicional, de las que se hacían en el viejo Hollywood como explica el productor ejecutivo Michael Hausman:

*“Aunque existen una o dos escenas en las que hacemos trabajo de pantalla azul y efectos especiales, la mayor parte lo que uno ve en la pantalla es una descripción exacta de lo que estaba sucediendo en el set. En ese aspecto esto es lo tradicional, una filmación épica. La atmósfera era auténtica y ello contribuyó al sentido avasallador de realidad que comunica la película.”*

Michael Hausman (Revista *The Cult*, 2003. Texto cortesía de Manga Films y Miramax Films, 2002)

Con todo este potencial Scorsese construye un lienzo histórico sobre su ciudad natal, a mediados del siglo XIX. La película escarba en los orígenes de la ciudad portuaria, la macro urbe que nació en una amalgama de culturas y procedencias diferentes, producto de la inmigración masiva sobre todo desde Europa y que desde su fundación se vio afectada por la corrupción política y la asociación del poder con bandas criminales (las *Gangs*).

Agotado ya el filón italiano en lo que a crimen organizado se refiere, Scorsese se centra ahora en el emigrante irlandés (por aquellas fechas, cada semana llegaban a New York miles de inmigrantes irlandeses debido a la hambruna de la patata de 1847). Su protagonista, Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio), es el hijo de un emigrante irlandés, el Sacerdote Vallon (Liam Neeson), jefe de la banda de los "Conejos muertos", que muere a manos de su némesis, Bill "El carnicero" Cutting (Daniel Day-Lewis), líder de los "Nativos", en la batalla inicial que enfrenta a los dos clanes. El niño Amsterdam acaba en un orfanato y la banda de los "Conejos muertos" proscrita en Five Points, el barrio donde se desarrolla la historia. Con los años un adulto Amsterdam volverá a Five Points para vengar a su padre pero Bill Cutting se convertirá en una especie de protector para él. Una chica especializada en robar carteras, Jenny Everdeane (Cameron Diaz), también robara el corazón de Amsterdam sin este saber que la hermosa carterista pertenece a "El Carnicero".

Tras *Gangs of New York* nuestro director acomete varios trabajos para televisión. Vuelve al cine con *El Aviador* ("The Aviator") en 2004 y dos años después retoma la temática gángster que tan buenos frutos le dio siempre. En este caso, *Infiltrados*, no se trata de la adaptación de ninguna novela basada en hechos reales, ni es un guión original, sino que se trata de un *remake* de otra película, la hongkonesa *Juego Sucio* ("Infernal Affairs", 2002). Este *remake*, sorprendentemente le valió a Scorsese el tan ansiado Oscar al mejor director, entre otros premios de la academia importantes, como mejor montaje y mejor guión adaptado (cuando la adaptación de William Monahan dista muy poco del guión original hongkonés). Parece una ironía del destino que por fin la academia reconociera el talento del director con una película que, aunque es una buena cinta, se basa en otra creación audiovisual y bajo mi punto de vista no alcanza el nivel establecido por *Uno de los Nuestrros* y *Casino*, los filmes que le convirtieron en un clásico contemporáneo y que no fueron recompensados con la estatuilla de mejor director.

Ésta película sobre la mafia irlandesa está ubicada en otra ciudad histórica para los *irishman* de Estados Unidos, Boston. En esta película se analizan los vínculos de la mafia con las fuerzas del orden. El funcionamiento del sistema y la estabilidad de éste solo es posible a través de la corrupción institucionalizada -de forma similar a *Gangs of New York*- y el engaño. Esto se materializa en un juego paralelo establecido entre hombres infiltrados, un criminal en la policía y un policía entre los criminales.

Collin Sullivan (Matt Damon), fichado por Frank Costello (Jack Nicholson) en su niñez, se gradúa como policía estatal. Gracias a su vinculación con la mafia irlandesa asciende rápidamente para ocupar un puesto importante en la unidad de Investigaciones Especiales que

intenta cazar a Costello, nadie sabe que es el topo informante del mafioso. En el otro lado esta William Costigan (Leonardo DiCaprio) policía encubierto que se sirve de su apellido como aval delincuente -su padre y sus tíos eran conocidos por todos los delincuentes del sur de Boston- , infiltrándose en la organización de Costello sin levantar sospechas. Uno tras la pista del otro y viceversa, se verán consumidos por sus dobles vidas. Cuando ambas organizaciones comienzan a buscar entre sus hombres a sendos topos, estrecharán tanto el círculo que se encontrarán en un final excitante con sorprendentes y numerosos giros de guión.

## 4.2 ESTILEMA DE LA SELECCIÓN

En este apartado se realizará el análisis pormenorizado de la filmografía criminal de Martin Scorsese con el objetivo de establecer el estilema, es decir los aspectos característicos y comunes propios del autor dentro de la selección de películas. El análisis, por separado de cada película, lo conforman las categorías "Estructura narrativa", "Personajes", "Estética" y "Sonido".

Para proceder a analizar la estructura narrativa, se evaluará si ésta se corresponde con la estructura narrativa clásica o no, y si es posible, se identificarán los puntos clave o de interés conocidos como; "Problema", "Emerge conflicto", "Complicación", "Crisis", "Clímax" y "Resolución" al igual que la trama principal y los hilos secundarios. Con respecto a los personajes serán detalladas las características psicológicas de los personajes principales y las relaciones establecidas entre ellos. Para abordar la estética se realizará un análisis formal que comprenderá los tipos de planos y movimientos de cámara, los recursos estéticos utilizados, el montaje y el ritmo de la película, así como todo lo que tiene que ver con la forma, es decir, iluminación, vestuario, etc. En el sonido se atenderán todos los elementos relativos a este ítem, como el uso narrativo de éste, la música y su relación con el montaje.

### 4.2.1 MALAS CALLES

Quizá por tratarse de una de sus primeras películas, la **estructura narrativa** de *Malas Calles* es sencilla y se desarrolla de una forma lineal con alguna que otra narración paralela, sin saltos temporales. Encaja con la división en tres actos propia de la estructura narrativa clásica (planteamiento, nudo y desenlace), por lo que es fácil identificar en ella los seis puntos clave que jalonan este esquema tradicional; aunque la duración de los actos no se corresponden exactamente con el esquema tradicional (30' 60' 30') de una película de 120 minutos.

En el planteamiento, el acto de mayor duración, Scorsese nos presenta a los tres personajes principales, Michael, Johnny Boy y Charlie, también a Tony. Mediante pequeñas escenas el director nos muestra las motivaciones o conflictos íntimos de los personajes y el universo donde se desarrolla la historia. La primera toma de contacto con el "Problema" surge cuando Charlie y Johnny Boy (en adelante Johnny) hablan sobre las deudas este último, no ha pagado, y miente a Charlie con largas historias sobre partidas de póker y apuestas, que este escucha pacientemente.

La trama secundaria, tiene especial incidencia en la principal, se trata de un tira y afloja entre Teresa y Don Giovanni, Capo y tío de Charlie. Éste advierte a su sobrino sobre la nada favorable compañía de Johnny para sus intereses, "emerge el conflicto" cerca de la hora de largometraje. También le pide que se aleje de este y de su prima Teresa a la que ve como una loca por su enfermedad. Ésta y Charlie mantienen una relación sentimental, Teresa quiere sacarlo del barrio, pero Charlie no accede, porque esta medrando en la organización. Suponen un obstáculo en el ascenso de Charlie en la organización de su tío.

Ya en el segundo acto, las visitas de Michael, el acreedor de Johnny, se suceden sin verse satisfechas. Charlie actúa de intermediario consiguiendo varias "segundas oportunidades" que Johnny echa por tierra. "La complicación" es evidente cuando Michael le da a Charlie un ultimátum, si Johnny no paga el próximo día de cobro cumplirá sus amenazas de partirle las piernas. El ultimátum es trasladado a Johnny que, como siempre dice que pagará, de nuevo Johnny no aparece en la reunión, y Charlie en su afán protector, consigue una nueva oportunidad para esa misma noche, si no aparece, Michael le buscará para cumplir su amenaza. La curva de suspense se dispara cuando en un montaje paralelo vemos a Johnny caminar por la calle asustado y a hurtadillas, mientras Charlie y Teresa discuten en casa de la chica. Johnny aparece finalmente, pero su actitud no es nada colaborativa, tiene lugar la "Crisis" y se produce una pelea entre los dos amigos que provoca un ataque epiléptico en Teresa. La situación se calma, Johnny Boy quiere que Charlie recurra a su tío para saldar la deuda pero este último sabe que eso sólo empeorará la situación y convence a Johnny Boy para que se presente en la reunión aunque sea con los escasos 30 dólares que lleva encima.

El tercer acto comienza con la llegada de Michael al bar de Tony, el punto de encuentro, allí en contra de todo sentido común, Johnny insulta a Michael y cuando éste se le echa encima Johnny saca un revolver para sorpresa de todos, se produce el "Clímax". Michael se marcha, obligado por la situación, muy enfadado. Los dos amigos y Teresa montan en el coche de Tony, Charlie conduce para huir a Brooklyn, todo indica que escaparán pero repentinamente aparecen

Michael y su esbirro Shorty (cameo de Scorsese) conduciendo en paralelo. Se produce la "Resolución", Shorty saca un arma y dispara a Johnny en el cuello, provocando que Charlie pierda el control del auto para acabar chocando, Johnny sale dando tumbos del coche y muere en un callejón, Teresa y Charlie resultan gravemente heridos en el accidente.

*Malas calles* como decíamos, comienza con la presentación de los tres **personajes** principales junto al cuarto integrante de la banda, siguiendo un orden de importancia de menor a mayor, Tony, Michael, Johnny Boy y Charlie. Michael (Richard Romanus), Jhonny Boy (R. De Niro) y Charlie (Harvey Keitel) forman el triángulo sobre el que se construye la trama principal de la película.

Charlie, el protagonista, es un aspirante a mafioso creyente hasta la médula, que para redimirse de sus pecados, no le bastan las penitencias impuestas por un sacerdote y busca expiaciones adicionales como quemarse intencionadamente con cualquier llama, como saldando su deuda a plazos con el infierno, aunque esto es casi un juego. La verdadera penitencia es cuidar de Johnny Boy, el coprotagonista, son amigos y Charlie no puede abandonarlo a su suerte. La frase en *off* al comenzar la película; "Los pecados no se redimen en la iglesia, se redimen en las calles, se redimen en casa. Lo demás son chorradas y tú lo sabes" resumen su razón de ser. Guiar a ese golfo irresponsable e inaguantable que acabará muerto si nadie se preocupa por él es su redención.

Johnny es un gamberro despreocupado con una forma de ser inestable, es un vividor destinado al fracaso, parece arrepentirse de sus errores pero nunca es cierto, siempre vuelve a complicarlo todo. Disfruta al máximo del dinero que no tiene, por lo que tiene deudas con todo el barrio. Aquí entra en juego Michael, que se comporta como un gángster, pero como dice Scorsese (1998:26), en realidad es un muchacho amable que no pertenece a ese mundo, no tiene ni tripas ni cerebro para eso, cuando Johnny le llama imbécil en el clímax de la película: "todo el mundo en el barrio sabe que no se me puede prestar dinero. Entonces fui a ver al único imbécil que no estaba al corriente: ¡Tú!", Johnny está diciendo la verdad, pero algunas veces no es conveniente decir la verdad y esta provocación de Johnny Boy es demasiado, al sacar su revólver, obliga a Michael a actuar violentamente, de otro modo nunca lo haría.

El personaje de Tony (David Proval), el dueño del bar y amigo de los tres, es casi anecdótico, solo tiene importancia como canalizador de los momentos cómicos, es un complemento de los protagonistas. Teresa (Amy Robinson) la prima de Jhonny Boy, es otro de los nexos que unen a Charlie con este chico problemático, Charlie la quiere y cuida de Johnny aparte de por amistad y forma de redención, para librar de sufrimiento a Teresa, que en

contrapunto, ve a Johnny como un caso perdido e intenta durante gran parte del film convencer a Charlie para escapar del barrio.

*Malas calles* sienta muchas de las bases de la **estética** "Scorsesiana", en esta película utiliza recursos estéticos por primera vez, que se convertirán en recurrentes a lo largo de la selección de películas propuesta. Varias de sus señas de identidad las encontramos nada más comenzar, en los títulos de crédito ya se intuye la mano creadora de un realizador diferente. Utiliza imágenes cotidianas de los personajes, la "vida real" de estos a través de grabaciones caseras (en formato *súper 8*) aportando esa visión propia del Neorrealismo italiano que tanto influyó en el director.



**Imagen 1. Créditos de apertura de *Malas calles* filmados con *súper 8*. (DVD *Malas calles*, 1973).**

A continuación nos muestra una original forma de presentar a los protagonistas al inicio del film mediante pequeñas escenas, definiendo en cierto modo la esencia de cada personaje a través de su contexto, rematadas con un título, que posteriormente será imitada por muchos realizadores.



**Imagen 2. Presentación de personajes mediante título. (DVD *Malas calles*, 1973).**

La introducción de gags dialógicos o momentos humorísticos en mitad de situaciones dramáticas para relajar la tensión es otra característica de la narración de Scorsese, un ejemplo es cuando huyen del bar tras el ajuste de cuentas, donde un hombre homosexual se monta con los protagonistas en el coche y comienza a llamar la atención de los transeúntes coqueteando con estos a voces.

El montaje dinámico y con ritmo es otro de sus sellos, que se verá perfeccionado con la incorporación de Thelma Schoonmaker en futuras producciones, en está el editor es Sidney

Levin. Las acciones son narradas con planos variados, desde muchos puntos de vista en la mayoría de ocasiones, incluso nos muestra de forma paralela a la acción principal lo que ocurre en otros lugares (suicidio del socio del restaurante o durante el accidente de automóvil final).

Cuando la acción es narrada sin cambios de plano, los movimientos de cámara toman protagonismo, son muy inquietos y algo imprecisos. El uso de la cámara al hombro nos hace partícipes, nos introduce en la historia como un espectador que no quiere perderse absolutamente nada. Los travelling de seguimiento (*following*) son muy utilizados y se convertirán en el futuro en uno de sus sellos más reconocibles, en ocasiones la cámara incluso "empuja" a los personajes y no sólo los sigue (como en la absurda pelea en el billar), acentuando esta sensación de espectador partícipe.



**Imagen 3. *Following*, de izquierda a derecha y de arriba a abajo, durante la pelea en el billar. (DVD *Malas calles*, 1973).**

Hay que mencionar el fantástico uso de *snorricam* -que se popularizo después de esta escena<sup>3</sup>-, que Scorsese hace durante la borrachera de Charlie en la fiesta del bar. La cámara va fijada al pecho del protagonista mediante un tipo de soporte especial, los movimientos del personaje se transmiten a la cámara, permaneciendo el personaje fijo en el centro mientras todo su entorno se mueve mientras camina, generando cierta sensación de vértigo en el espectador. El punto de vista que ofrece dicha técnica, en un primer plano corto, permite mostrar a la vez las acciones de otros sobre Charlie, sus expresiones faciales y su estado, que pasa de la diversión a caer redondo en el fondo del bar.

<sup>3</sup> Según IMDb, la única película precedente en su uso es *Plan diabólico* ("Seconds", 1966) y a partir de su utilización en *Malas calles* su uso se disparó tanto en cine como en televisión.



**Imagen 4. Técnica *snorricam* durante la borrachera de Charlie. (DVD *Malas calles*, 1973).**

Destacan otros recursos visuales que no parecen propios de un realizador novel. El uso expresivo de la cámara lenta, siempre de forma acertada, como cuando Johnny Boy entra al bar acompañado por dos chicas mientras suena el *Jumping Jack Flash* de los Rolling Stones, no para detenernos en los detalles visuales, sino para enriquecer la subjetividad del personaje y enfatizar que Johnny es un vividor despreocupado (la voz en off de Charlie refuerza esta intención, dice que Dios le envía esta peculiar penitencia). También podemos ver en alguna secuencia el uso de la cámara rápida pero con menor acierto (el accidente del coche está acelerado, pero resulta algo falso)



**Imagen 5. Johnny Boy y sus acompañantes entrando en el bar a cámara lenta. (DVD *Malas calles*, 1973).**

Abundan también las escenas de situación mediante descripciones del entorno con planos generales del barrio y en otras ocasiones con planos cerrados recorriendo pequeños detalles del mismo que enriquecen el relato y le otorgan el carácter documental común en sus obras.



**Imagen 6.** Arriba, planos generales de *Little Italy*. Abajo, detalles del barrio. (DVD *Malas calles*, 1973).

El uso abundante de la sangre, el *gore* y la violencia explícita (tiro en el cuello a Johnny), se convertirán en elementos característicos del director. En la película además, encontramos una reacción sobrehumana como ocurre durante el ajuste de cuentas en el bar, el asesinado, con tres o cuatro tiros en su cuerpo persigue e incluso forcejea con su agresor más allá de los límites humanos.



**Imagen 7.** Uso abundante de la sangre. Abajo, secuencia con la reacción sobrehumana del asesinado, un cameo de David Carradine. (DVD *Malas calles*, 1973).

El **sonido** tiene especial relevancia en *Malas calles* y, como veremos más adelante en toda la obra de Scorsese. Su protagonista, Charlie, suele expresar gran parte de sus pensamientos íntimos y reflexiones profundas mediante la *voz en off*. El uso de la música es continuo durante toda la cinta y siempre muy acertado, conformando una banda sonora aclamada por crítica y

público. La selección de temas comprende música rock y pop, anterior a la época que narra, pues como dice Scorsese (1998:43) "es la que los personajes prefieren: así pues en vez de escuchar los éxitos de 1973 se deleitan con *Johnny Ace* o *The Ronnetes*. La banda sonora combina a los *Rolling Stones*, *Eric Clapton*, *The Chantells*, etc. con otros temas propios del folclore italoamericano, *Giuseppe di Stefano* o *Renato Carosone*. Esta mezcla musical evoca la esencia de la "pequeña Italia" neoyorquina durante los años que narra la película.

El montaje y la música, colaboran siempre, apoyando la acción y reforzando las sensaciones o sentimientos que el director quiere hacernos sentir (Charlie borracho durante la fiesta con la *snorricam* colgada al ritmo de una melodía chistosa y descontrolada). Esto ocurre incluso cuando la acción está ralentizada, las cámaras lentas suelen ir acompañadas de música que enfatiza la subjetividad de la escena (Charlie bailando pausadamente, recorriendo casi flotando el bar, al ritmo del *Tell Me* de los *Rollings*). En *Malas calles* la música está presente de forma diegética, en muchas ocasiones reforzando las escenas y fusionándose a veces sin percatarnos de ello para convertirse en extradiegética, normalmente este uso de la música sirve como transición de forma fluida y natural.

#### 4.2.2 UNO DE LOS NUESTROS

En *Uno de los nuestros* la **estructura** lineal desaparece, la historia comienza en un punto medio de especial importancia, se trata del evento catalizador del desastre final, llevan un cadáver en el maletero, pero resulta que no está muerto, Tommy y Jimmy lo rematan de forma contundente y muy violenta. Tras esto hay un flashback que nos remonta al principio de todo, los inicios de Henry Hill en la organización criminal y a partir de ahí el protagonista, como narrador autodiegético, nos cuenta su propia historia.

A pesar de no estar confeccionada siguiendo un orden cronológico lineal, la película está dividida, en tres actos, que se corresponden - más allá de la fórmula; planteamiento, nudo y desenlace- con los tres impulsos vitales del protagonista a lo largo de la historia, es decir las motivaciones que le empujan a actuar en cada momento de la película; primero convertirse en un gángster, después perpetuar su estilo de vida a través del narcotráfico y finalmente el instinto de supervivencia, estas tres divisiones otorgan a la historia un carácter episódico. La estructura narrativa tradicional se diluye al avanzar la historia deteniéndose en los hechos importantes de la vida de Henry, intercalando elipsis de varios años que separan un episodio de otro, condensando alrededor de tres décadas (desde 1955 hasta finales de los 80) en 140 minutos.

En la primera parte, a mediados de los años cincuenta, el joven Henry es el chico de los recados y en poco tiempo comienza a hacer los primeros encargos sencillos. En este largo primer acto, Scorsese siempre mediante la *voz en off* del protagonista, nos presenta los personajes, el entorno social y el *modus operandi* de la organización con detalle. Una elipsis de ocho años muestra ya a un adulto Henry que da sus primeros golpes importantes, ganando mucho dinero. Pasan las noches en clubes elitistas, una de esas noches entre bromas, la conversación entre Henry y Tommy se vuelve tensa por un simple comentario de Henry (dice que Tommy es un tipo gracioso), todo acaba en una broma y todo el mundo ríe siguiéndole el juego a Tommy por el miedo que despierta, el espectador se da cuenta rápidamente que se trata de un tipo peligroso e inestable, es la primera toma de contacto con el "Problema".

Pasa el tiempo y todo es respeto, dinero y privilegios. Henry conoce a Karen, que maravillada por el poder, la protección y el nivel de vida que le otorga queda enamorada de él. Se casan y todo es felicidad y buenos momentos, la *voz en off* de Karen toma aquí el protagonismo para mostrar el punto de vista de la esposa de un gángster. La subtrama de su matrimonio con Karen desencadenará, en el futuro, uno de los puntos de inflexión de la trama principal.

Tras esto, Billy Batts, miembro respetado de la familia, sale de la cárcel y coincide con los chicos en el local de Henry. Batts sabiendo de su posición de intocable falta el respeto a Tommy. Los chicos retienen a Tommy pero esto no quedara así, que vuelve más tarde para asestar una paliza de muerte al capo. Así -cerca de la hora de metraje- "Emerge el conflicto", catalizador, como decíamos, del desastre final y a su vez el punto inicial de la película, asesinan a Batts en dos tiempos como ya sabemos, dando comienzo al segundo acto.

El matrimonio con Karen se debilita por los diferentes escauceos amorosos de Henry hasta que esta estalla de celos. Karen muy dañada habla con Paulie provocando un nuevo giro en la historia. El capo habla con Henry, Karen esta histérica y puede arruinarlo todo, lo manda a Tampa para que haga "un trabajo" y desconecte para luego arreglar su matrimonio. Tras una breve elipsis, resulta que el sujeto extorsionado en Tampa tiene conexión con el FBI y son encarcelados él y varios de los dirigentes de la organización.

Su posición social les permite vivir muy bien en la cárcel, pero Henry debe mantener a su familia por lo que trafica con drogas en prisión, cumple su condena y se produce una elipsis de 4 años. Al salir de prisión, quiere recuperar su estilo de vida e intenta traer cocaína desde Pittsburgh. Paulie le advierte sobre el narcotráfico, no quiere que siga en ese negocio, las condenas son muy altas y podían arrastrarle a él.

La "Complicación" aparece cuando Henry omite la advertencia de Paulie, vende drogas a espaldas del jefe, a pesar de todo, la jugada de Pittsburgh le sale bien y se forra. El negocio crece y se asocia con Jimmy y Tommy, el dinero vuelve a fluir. De esta asociación, nace el gran golpe -el golpe de la Lufthansa-, una nueva subtrama. También sale bien, pero Jimmy Conway, es reacio a repartir el dinero y comienza a eliminar a los participantes en el atraco con la mínima excusa. Volviendo al hilo principal, el trío recibe la noticia de que Tommy será de la familia, se entusiasman por él pero se produce la "Crisis", en una inversión de expectativas total ejecutan a Tommy, se trataba de la venganza de la familia por liquidar a Billy Batts.

Se produce una elipsis de varios años hasta el 11 de mayo de 1980, haciendo arrancar el desenlace de treinta minutos con una trepidante secuencia que resume el día completo, tan movido, de Henry. Se construye así un "Clímax" largo e interrumpido que alcanza su punto álgido por la noche, los agentes de narcóticos que le habían vigilado durante todo el día le detienen y aunque no lleva la droga encima por caprichos del destino, encuentran la suficiente en el piso franco para meterlo en la cárcel de nuevo.

No les queda nada pero sale bajo fianza pagada por la madre de Karen. Temiendo por su vida, tiene que arreglar la situación con Paulie, antes de que lo haga él, pero éste le da la espalda. Karen habla con Jimmy buscando ayuda, que convoca a Henry. A pesar del peligro que entraña va hablar con Jimmy, cuando éste le encarga eliminar a alguien -en más de 20 años jamás le hizo ese tipo de encargos- se cerciora totalmente, es una encerrona. Se ha convertido en un problema para la organización y quieren quitarlo del medio produciéndose la "Resolución", sólo tiene una salida, colaborar con los federales para sobrevivir. En el juicio señala a Jimmy y a Paulie en una escena muy intensa, se acoge al programa de protección de testigos y aunque acaba teniendo la vida que nunca quiso, la de un don nadie cualquiera, vive.

Los **personajes** importantes en *Uno de los nuestros* son de nuevo tres. Henry, Jimmy y Tommy, aunque Karen la esposa de Henry también tiene un peso fundamental en el relato. Están inspirados en personajes reales al igual que toda la historia. La película muestra la frágil amistad que se establece entre los tres, formando una sociedad basada en la confianza pero siempre al borde de la fractura. Al final la amenaza constante de la traición se materializa sobre los más crueles Jimmy y Tommy, y Henry sin embargo es el traidor, que apuñala para no ser apuñalado. Como dice irónicamente el título original en jerga mafiosa, son *buenos compañeros* ("goodfellas"). Son personajes fuertes pero a la vez débiles, la idea de ser distintos del resto de *gilipollas* (como llama el protagonista a la gente normal), de no ser un don nadie que se mata a trabajar para vivir dignamente, es una excusa para no enfrentarse a las reglas del mundo real, por

eso necesitan "saltarse algunas normas" y asegurarse de que están perpetuamente protegidos por *la familia*.

Henry Hill (Ray Liotta) es un chico de barrio que crece, como otros protagonistas de Scorsese, con la obsesión de convertirse en gánster. La primera frase que pronuncia su *voz en off* y que vehicula todo el relato es "Que yo recuerde, desde que tuve uso de razón, quise ser un gánster". Fascinado por el respeto, dinero y privilegios del que disfrutaban los gánsters que controlan su barrio, en contrapunto a los esfuerzos que tiene que hacer su padre para ser un don nadie trabajando honradamente, entra en la organización muy joven como chico de los recados. Crece dentro de ésta dando la espalda a su familia convirtiéndose en pocos años en uno de los hombres de confianza de Paulie Cicero (Paul Sorvino). Aunque no duda en usar la intimidación y la violencia, no es un asesino, es divertido y desenfadado y en ese mismo tono se nos cuenta la historia. Su actitud apaciguadora es el freno en muchas situaciones donde las consecuencias serían mucho peores sin su intervención. Es un buen chico lo que pasa que no deja de ser un gánster, ni quiere dejar de serlo, como le cuenta directamente al espectador en el desenlace de la película. Finalmente se ve obligado a dejar de serlo, resignándose con la frase "soy un don nadie y tengo que vivir el resto de mi vida como un *gilipollas*"

Tommy DeVito (Joe Pesci) comienza también muy joven en la organización, ya de adulto es el más irascible violento y estúpido de todos. Su obsesión es el respeto, su complejo de inferioridad le convierte en un "mal bicho", un loco muy agresivo que la gente teme, nadie sabe de lo que es capaz de hacer, ni hasta dónde va a llegar por la mínima contrariedad. El director muestra ese carácter inestable por primera vez durante la famosa conversación con Henry, ("¿Crees que soy gracioso?"), que finalmente acaba en una broma. Esa broma violenta le empujará a cometer el asesinato de Billy Batts un intocable, lo que será su sentencia de muerte, será engañado con un cebo succulento, pertenecer a "la familia". Incluso mata a un muchacho (Spider) al ser provocado, en broma, por Jimmy. No puede quedar por debajo bajo ningún concepto. El chico únicamente le contesta airadamente, cansado de sus burlas, cuando anteriormente ya le había disparado en el pie al no traer su bebida a tiempo. La vida para él no tiene ningún valor.

Jimmy Conway (Robert De Niro) es el más viejo y astuto de los tres, es el mentor de los dos chicos y quien los presenta, guiándolos durante sus primeros encargos. Muy joven ya es toda una leyenda, por su trayectoria de asesinatos y robos, cuando los chicos aún son recaderos. Aunque es un despiadado asesino su especialidad son los robos, es más inteligente que Tommy, y calcula sus actos con frialdad. Es el cerebro del golpe a la Lufthansa que le reporta grandes beneficios, para evitar repartir la cantidad comienza a eliminar a los participantes que le dan

algún pretexto, en una toma muy acertada del director, mantiene una penetrante mirada y aunque parece que solo esté tomando una copa, casi se le puede oír contando las cabezas de los presentes. La venganza de la familia sobre Tommy le afecta bastante y se distancia de ella. Cuando a Henry lo detienen los federales intenta engañarlo para liquidarlo y así evitar que hable, pero Henry se lo huele y colaborando con el FBI envía a Tommy y a Paulie a prisión.

Karen Hill (Lorraine Bracco) es una chica judía que nada tiene que ver con la mafia, pero que por casualidad conoce a Henry. Se ve seducida por lo bien relacionado que está este y el tren de vida que le ofrece. Cuando un vecino la ataca sexualmente, Henry la defiende golpeando violentamente al agresor con un revólver. Ella se siente excitada por la acción y se enamora, casándose al poco tiempo. El personaje de Karen ofrece la visión de la esposa del gánster, narrando su *voz en off* esta parte de la historia. En un principio tiene algunas reticencias sobre el modo de vida que llevan, pero el abrigo social que ofrece la familia mafiosa acaba normalizando todas las situaciones que vive y hace que se produzca en ella la aceptación total (eso y el dinero). Todo va bien hasta que aparecen otras mujeres, Karen empujada por unos celos justificados, incluso encañona a su marido. Con la entrada de Henry en la cárcel, el matrimonio vuelve a unirse paradójicamente. Al final se convierte en la cómplice de Henry en el negocio del narcotráfico, tanto en prisión como fuera.

*Uno de los nuestros* en cuestión de **estética** tiene muchísimos aspectos reseñables, en esta película la dirección de Scorsese es mucho más madura que en *Malas calles*. Scorsese rueda con naturalidad y fluidez una historia de gánsters de forma nítida y sin prejuicios. Las presentaciones de personajes, siempre con la *voz en off* desenfadada de Henry que nos dice sus apodos, resultan dinámicas y muy entretenidas.

La cámara recoge con precisión lo que no se ve a simple vista mediante el uso más expresivo del plano detalle, esos matices que resultan fundamentales para entender la acción o el personaje, como anillos, joyas, símbolos de poder y paquetes de droga, o zapatos, corbatas y revólveres ensangrentados que complementan el discurso enriqueciéndolo visualmente.



**Imagen 8. Detalle de joyas de gánster (izquierda), pistola ensangrentada con la que Henry golpea al vecino de Karen (centro) y laminado de ajo con cuchilla que practica Paulie en la cárcel. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

El vestuario y la utilería esta recreado excelentemente, sufriendo la evolución propia del paso del tiempo, desde los cincuenta hasta los ochenta.



**Imagen 9. Evolución del vestuario de Henry Hill a lo largo de las diferentes épocas. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

En esta película la violencia tiene mayor presencia que la anterior, ya que es algo intrínseco al relato contado por Henry. El uso de la sangre también es generoso pero mucho más elaborado y creíble. Son habituales los estallidos de violencia casi inesperados, esta violencia viene acompañada en numerosas ocasiones de un humor negrísimo que desde mi punto de vista es muy efectivo (los protagonistas sueltan frases como "no quería llenarte el suelo de sangre" o "ya me ha estropeado los zapatos" tras golpear salvajemente a Billy Bats). Por ejemplo, la escena de la cena casera en casa de la madre de Tommy, tras perpetrar el asesinato de Billy Bats, está llena de este tipo de humor.

Se produce una mejora visual importante con respecto a *Malas Calles*, el responsable de ésta es el director de fotografía Michael Ballhaus que ya había trabajado habitualmente para Scorsese y lo hará en el futuro (entre otras, *Gangs of New York* e *Infiltrados*). Con su colaboración, se produce una perfecta iluminación y calidad de imagen durante toda la película. Su trabajo mantiene un equilibrio entre la fotografía natural y la disposición más teatral de las luces y los colores con valores expresivos. Por ejemplo la luz roja del freno durante la escena del maletero sobre los alertados rostros de los protagonistas otorga a la escena mayor tensión.



**Imagen 10. Ejemplo de luz roja con uso expresivo durante el remate de Billy Bats. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

El uso del rojo con connotaciones expresivas se repite durante el cavado del agujero donde enterrarán por segunda vez el cadáver, esta vez con cierto aire de misterio. Los tonos se vuelven totalmente rojizos como si la misma película cinematográfica estuviera manchada de sangre, es claramente una advertencia sobre la trascendencia del hecho cometido.



**Imagen 11. Segundo ejemplo de uso expresivo del color rojo, de nuevo en relación con el asesinato de Billy Bats. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

Los movimientos de cámara que antes eran nerviosos e inquietos aquí son resueltos y muy precisos. Los *following* o travelling de seguimiento siguen siendo muy utilizados, las acciones y personajes son perseguidos creando la inclusión del espectador en la escena. La complicación de estos movimientos es resuelta con maestría a pesar de ser largos, con numerosos participantes y objetos cruzándose durante el recorrido, sobre todo en interiores repletos de personajes -otra seña del director- donde los espacios son muy reducidos y a pesar de esto se consiguen con mucha naturalidad, un buen ejemplo es el seguimiento a Karen y Henry cuando entran en el Copacabana atravesando las cocinas.



**Imagen 12. *Following* de Henry y Karen a través de las cocinas del Copacabana. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

La cámara literalmente no para quieta, los travellings se combinan incesantemente con otros movimientos de cámara como barridos rápidos para relacionar dos personajes o panorámicas más lentas que recorren las mesas de los locales de apuestas o las caras de los personajes. Hay que mencionar también los cambios en el punto de vista durante algunos travellings. Estas transformaciones comienzan ofreciendo un punto de vista subjetivo para pasar en mitad de la acción a un punto de vista objetivo, es decir, el plano comienza mostrando el

punto de vista del personaje que se desplaza y en un momento dado ese plano se convierte en un mero plano del personaje, normalmente de seguimiento. Esto ocurre por ejemplo, cuando Henry entra en el local donde se reúnen los mafiosos y todos los miembros de la banda saludan a cámara ya que se trata del punto de vista del protagonista, para luego aparecer en el plano empujando los abrigos de piel mientras la cámara le sigue.



**Imagen 13.** Ejemplo de travelling subjetivo de Henry que se convierte en *following* del mismo. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).

Casi al final del film vuelve a utilizarse este recurso, ocurre durante la reunión de Henry con Jimmy en el restaurante donde le encarga liquidar a un tipo. Vemos en punto de vista subjetivo como Henry se aproxima a la mesa hasta que aparece Jimmy, en ese momento Henry entra en plano y el plano subjetivo se convierte en un plano de los dos mafiosos abrazándose. Además, tras esta escena, con los dos mafiosos sentados ya en una mesa, hay una toma específica que llama la atención por el efecto que consigue. Combina el movimiento de la cámara en un travelling de retroceso con un *zoom-in*, de forma que se crea un efecto óptico curioso, los objetos distantes se acercan al espectador, la perspectiva se aplana y a la misma vez se mantiene el mismo encuadre.



**Imagen 14.** Travelling de retroceso combinado con *zoom-in*, que crea un efecto óptico interesante. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).

Cuando la cámara no tiene ningún desplazamiento ni movimiento dentro de su eje, es habitual el uso de *zoom-in* muy marcados que acaban en primeros planos cortos, estos movimientos ópticos acentúan la importancia del personaje o del objeto en una determinada escena, en otras ocasiones son utilizados para mostrar las expresiones y miradas duras que se

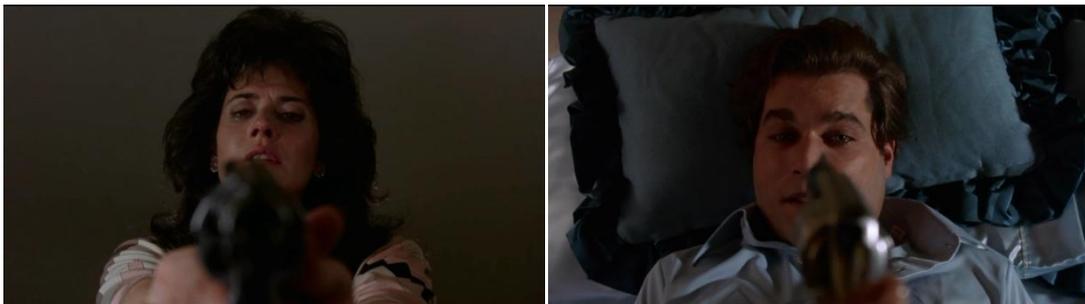
mantienen entre personajes. Cuando Henry señala en el juicio a Jimmy y a Paulie se producen dos ejemplos perfectos de ello.



**Imagen 15. Zoom-in que acaba en primer plano de Paulie, su dura mirada se clava en Henry que testifica contra él y Jimmy. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

Cuando se rememoran por parte de Henry ciertos actos pasados, como el asesinato de Billy Batts, se utiliza la cámara lenta con un bajo número de imágenes por segundo, interrumpiendo la fluidez de la escena, se realiza así el carácter evocativo de esas imágenes y su dramatismo.

En la película encontramos también una conversación que utiliza el *plano - contra plano* de forma original por hacerlo desde un punto de vista subjetivo. Karen, empujada por los celos, empuña un revólver que aparece desenfocado en ambos planos, cuando la cámara se sitúa en el punto de vista de Henry, somos apuntados por el cañón y desde el punto de vista de Karen, somos quien empuña el arma.



**Imagen 16. Plano - contra plano subjetivo con el revólver como nexo entre ambos personajes. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

Otro elemento que no se había producido anteriormente en el estilo de Scorsese es la apelación directa al espectador mediante el personaje en sí, no solo con la voz, también con la mirada y sus movimientos. Henry en mitad del juicio se levanta enérgicamente y se desplaza sin que nadie repare en él, dirigiéndose a la cámara que retrocede asustada, *la voz en off* habitual durante toda la película es acompañada en este momento por el personaje que nos habla directamente, contándonos con nostalgia lo que le permitía su vida anterior y lo que le molesta

tener que vivir como un don nadie, vestido con un albornoz ya bajo el programa de protección de testigos, mientras recoge el periódico como cualquier hijo de vecino.



**Imagen 17. Apelación directa al espectador de Henry Hill. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

El montaje, a cargo de la montadora habitual de Scorsese, Thelma Schoonmaker, es una auténtica obra de arte. La película, con una duración de 140 minutos no decae en intensidad en ningún momento gracias, entre otras cosas, al montaje llevado a cabo. El ritmo que en un principio es pausado, va acelerando en la mitad del film a medida que la caída de Henry se hace palpable volviéndose frenético durante el último tercio. Aquí la transición entre plano y plano se realiza al corte, pero de forma muy elegante, ya sea apoyado por los movimientos internos del plano o por la relación establecida entre un plano y el siguiente, los hechos narrados (la venta de las armas y el transporte de droga, mezclado con la preparación de las albóndigas y la cena en familia) junto con el montaje ágil al corte y la música (*Jump into the fire* de *Harry Nilsson*), hacen que las sensaciones de un Henry pasado de rosca y nervioso por el helicóptero se traspasen al espectador.

Un recurso novedoso en Scorsese, utilizado en el montaje en varias ocasiones, es la congelación de imágenes. La imagen se detiene durante unos segundos para que el espectador deje de recibir información visual y centre la atención sobre la *voz en off* de Henry, resaltando la importancia de sus palabras, el resultado es realmente efectivo. Además este recurso suele puntualizar un hecho importante de la historia o cambios en el personaje.



**Imagen 18. Ejemplos de congelación de imagen en momentos reflexivos o de cambios importantes en el protagonista. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

Con los destellos de los disparos y los flashes fotográficos también se detiene la imagen pero no se trata del mismo efecto, lo que el director busca es recrear el resultado real de un destello potente en nuestras retinas. Lo usara más veces a lo largo de su carrera.



**Imagen 19. Destello del disparo, recreando la sobreimpresión de nuestras retinas durante un fogonazo de luz potente. (DVD *Uno de los nuestros*, 1990).**

Las elipsis, que se producen por varios años, o por varios días se definen mediante pantallas en negro con títulos sencillos en blanco que detallan el tiempo transcurrido, o bien, la fecha del día en el que retomamos la historia. En una ocasión determinada (cuando lo detienen los federales) el rotulo no detalla la fecha, sino que apunta que lo que veremos a continuación es la consecuencia ("aftermath" como señala el rotulo) de la secuencia anterior.

El **sonido** en *Uno de los nuestros* goza de la importancia habitual en las películas de Scorsese, el elemento sonoro que destaca de forma prioritaria es sin duda la *voz en off* de Henry,

que vertebra todo el relato. Tras la boda de Henry y Karen, la voz de la esposa toma el protagonismo, produciéndose en este punto una especie de dialogo entre ambos narradores. Karen nos cuenta los aspectos más familiares o domésticos de la vida mafiosa. La voz de Karen relata los hechos, a pesar de ser cotidianos y sin demasiada trascendencia, con cierto tono de preocupación por el devenir futuro de los acontecimientos, mientras que la voz siempre desenfadada de Henry, acompaña los actos realmente dramáticos que se suceden a lo largo de toda la película. Este carácter desenfadado y risueño del personaje, otorga el tono narrativo a la película actuando como un bálsamo frente a la crueldad de los actos, nos distancia de ellos, se suavizan, llegando incluso en muchos momentos a presentarse de forma cómica.

Cuando la *voz en off* está presente suele ir acompañada de música extradiegética por lo que, como es habitual en Scorsese, está presente durante toda la cinta. La música de fuente diegética también está presente mediante las actuaciones en directo que continúan hasta enlazar con la siguiente escena convirtiéndose en extradiegética, también ocurre con la actuación del Copacabana que sigue sonando mientras los protagonistas dan el golpe a Air France. El *montaje en L*, en el que el sonido del plano anterior continúa en el plano siguiente o viceversa es muy habitual en esta película. La música es usada de esta manera como transición de forma muy suave entre escenas e incluso se utilizan, tras la escena del *plano - contra plano* del revólver, los gritos de Karen de este modo.

Esta vez la selección de canciones, que supera la cifra de cuarenta, es contemporánea a las décadas comprendidas en la historia. Podemos encontrar, clásicos de los cincuenta como *Rags to Riches* de *Tony Bennett* o *Speedo* de *The Cadillacs* al principio de la película, varios temas del italoamericano *Giuseppe di Stefano* o *Il cielo in una stanza* de *Mina*. En los sesenta canciones propias de la época como *Then he kissed me* de *The Crystals* o *Look in my eyes* de *The Chantels* durante el golpe a Air France, en los setenta *What is life?* de *George Harrison*, *Sunshine of your love* de *Cream* mientras Jimmy cuenta cabezas y *Derek and The Dominos* con *Layla* acompañando musicalmente los asesinatos ya perpetrados, varios temas musicales de los *Rolling Stones* como *Gimme shelter* o *Monkey man* e incluso una versión del *My way* de *Sinatra* al final del film interpretada por *Sid Vicious*. La variedad de épocas y estilos musicales conforman una banda sonora muy completa que responde a una cuidada selección por parte del director, las canciones se integran perfectamente con la imagen y con la *voz en off* de Henry, apoyando la huida siempre hacia adelante del personaje y reflejando su nivel de estrés o tranquilidad en alguna que otra situación, es decir, su estado emocional.

#### 4.2.3 CASINO

En *Casino*, la trama se ocupa de mostrar el funcionamiento de este tipo de establecimientos, como todo funciona hasta que, mediante las acciones de los tres personajes protagonistas, la situación se complica, todo el sistema se hunde y Ace pierde "su paraíso en la tierra" como él lo denomina. La **estructura narrativa**, similar a *Uno de los nuestros* en varios aspectos, se corresponde con una lógica episódica, pero esta vez se construye mediante las interacciones de los tres personajes, que hacen avanzar la historia, no son los eventos en la vida de un solo hombre. Los episodios permiten al director detenerse en los pequeños detalles sin importancia aparente pero que dotan de autenticidad a los hechos narrados. Según Thelma Schoonmaker, en *Mis placeres de cinéfilo* de Scorsese (1998:119), ésta era la mejor manera de contar la película, debida a la dimensión épica que querían que adquiriera el film, que intercala de forma paralela y desordenada, la historia personal de Ace, Ginger y Nicky, con otra historia, la de la corrupción y los lazos entre el hampa y Las Vegas.

Desde el inicio, el orden de los sucesos no es cronológico y se producen saltos en el tiempo que alteran el orden de los hechos. La película comienza con el atentado explosivo contra Ace en 1983. Es nuevamente un evento de especial importancia en la historia, que se corresponde con la "Resolución" de todas las tramas. Después de empezar con el final, se presentan los personajes mediante la *voces en off* retrospectivas de Ace y Nicky que nos ponen en situación, como funciona el casino y el movimiento del dinero. A continuación se produce un *flashback* de diez años que nos traslada a 1973, conocemos bajo qué situación es nombrado Sam "Ace" Rothstein, tahúr profesional, director en la sombra del casino *Tangiers*.

Otro *flashback* aún más atrás en el tiempo, en el que no se detalla lo retrocedido, nos traslada a Chicago (a "casa" como llaman los protagonistas a la ciudad) y vemos de donde proviene la amistad de Nicky y Ace. Mediante la *voz en off* del primero conocemos la vinculación de Ace con los jefes mafiosos a los que hace ganar mucho dinero mediante las apuestas. Uno de los jefes con mayor estatus, Remo, le dice a Nicky que no pierda de vista a Ace, se convierte en su protector.

Volvemos a 1973 con un *flash forward*, vemos como se despluma a los multimillonarios y como se mima a los políticos para que hagan la vista gorda y a continuación Scorsese presenta con mayores detalles a Ginger, la buscavidas más famosa de la ciudad, de la que Ace, el metódico judío, se enamorará perdidamente, dando lugar a una trama amorosa tan intensa que compite en importancia dramática con la de corrupción, como decíamos antes ese era el objetivo

del director. Nicky se muda a Las Vegas y Ginger y Ace se casan bajo una especie de acuerdo económico, básicamente Ace compra el amor de la buscona que ve resuelta su vida. El negocio va mejor que nunca, el matrimonio es feliz y los jefes están contentos.

Los hechos como decíamos se cuentan mediante episodios fragmentados, esta fragmentación se produce dependiendo del personaje o situación que se aborda en cada momento, interrumpiendo sin ningún reparo la historia que está siendo contada, como si de un paréntesis se tratara, para retomarla más tarde. De esta forma se cuentan las dos historias principales. Los hechos analizados a continuación son interrumpidos siguiendo esta lógica episódica, pero serán expuestos de forma continua para su mejor comprensión.

Este largo primer tercio, que se extiende hasta el ecuador de la película, sirve al director para generar el contexto donde sucede todo, los antecedentes de la historia, la presentación de personajes y todo el funcionamiento del casino. Al final de esta parte comienzan a aflorar los múltiples "Problemas" que se irán complicando hasta el trágico desenlace. Nicky ve Las Vegas como un terreno virgen para sus operaciones, es expulsado de los casinos, lo que provoca en él una respuesta aún peor, comienza a robar en las urbanizaciones de alto nivel de la ciudad. Ace despidió al cuñado de Pat Webb, Concejal del Estado, lo que le traerá problemas en el futuro.

Por otro lado Ginger y Ace tienen sus primeros problemas matrimoniales, Ginger sigue viéndose con Lester Diamond, su novio/chulo anterior al matrimonio, al que ve a escondidas y presta dinero. Ace les descubre y Lester sufre una buena paliza. Ginger se enfada con Ace por esto y comienza a tener problemas con la bebida.

"Emergen Conflictos" varios cuando los jefes comienzan a incomodarse por la reducción de beneficios que se produce paulatinamente, y se descubre que Phill Green, la cara visible del *Tangiers* tiene un socia que también recibe su parte. La socia lo demanda y desde "casa" deciden acabar con el problema, ordenan a Nicky eliminar a la socia, lo que provocará mayor presión federal sobre el *Tangiers*. Nicky, comenzará a actuar por su cuenta sin rendir explicaciones a la organización, los robos se convierten en asesinatos muy sonados y el gángster será vigilado muy de cerca, echándose encima al FBI. El concejal del estado, molesto por el despido de su cuñado, utiliza sus influencias para comenzar una investigación sobre la licencia inexistente de Sam Rothstein para trabajar en el casino.

En el segundo tercio las "Complicaciones" provocarán la decadencia de los protagonistas. En primer lugar, un micrófono del FBI colocado en el establecimiento de Artie Piscano, uno de los intermediarios en el flujo de dinero, recoge muchos de los detalles de la organización. A continuación Ace afronta el juicio de la Comisión de Juego en 1980, en el que no tendrá ninguna

posibilidad. Su reacción desmedida contra los integrantes de la comisión le hará aparecer en los titulares por lo que desde "casa" le piden que deje de llamar la atención, Ace haciendo oídos sordos, emprende una cruzada mediática contra la comisión. Los jefes envían a Andy, un hombre de confianza para que este ceje en su empeño y durante la conversación Ace culpa en cierto modo de la presión policial a Nicky. Cuando este se entera de dicha inculpación se pone en contacto con Ace y quedan para verse en el desierto, Ace piensa que Nicky va a acabar con él pero solo discuten airadamente, la repercusión es el cese de la amistad entre ambos.

En la trama amorosa llegamos a un punto de total degradación de la relación con el divorcio de la pareja, en este momento se produce un *flashback*, indicado mediante la voz de Ace. En un intento de arreglar la relación se dan espacio y Ginger viaja a Beverly Hills con Amy, la hija de ambos. Allí se la juega a Ace y se ve con Lester con el que pretende fugarse a Europa con su hija y el dinero del banco que Ace dispuso a su nombre. La esposa es aconsejada por Nicky, en un principio ayudando a que vuelva a Las Vegas. Ace y el mafioso hablan sobre el tema, parece que Nicky se preocupa por su amigo. Finalmente Ace la perdona y vuelve, pero hay mucho rencor. Al volver a casa Ginger pide a alguien que mate a Ace mientras él escucha, se produce una gran discusión entre ambos y Ginger acaba en la calle.

La "Crisis" se produce al día siguiente, Ginger va a hablar con Nicky sobre la relación, si lo deja con Ace no podrá acceder al dinero del banco (la llave la tiene Ace). Durante la conversación se muestran muy cariñosos el uno con el otro y traicionan a Ace teniendo sexo. Ace se huele el engaño con Nicky y acaba confirmándolo al hablar con Ginger esa misma noche, el hecho de pegársela con Nicky puede suponer la muerte para ambos con una orden de los jefes ya que el asunto les pone nervioso, Nicky también los teme. A la misma vez los botines que llegan a los jefes son cada vez más pequeños y los rumores del engaño amoroso llegan a oídos de estos. Frank Marino el hombre de confianza de los jefes y compañero de Nicky miente a Remo sobre el tema por miedo a las represalias. Frank y Nicky planean el asesinato latente de Ace, pero no llegará a materializarse.

En un episodio que atestigua el deplorable estado mental de Ginger, Ace llega a casa y la niña está atada a la cama mientras ella se emborracha en el restaurante de Nicky. La actitud de Ginger provoca a Ace que la insulta y ella acude de nuevo a Nicky con la idea de matar al judío, Nicky conoce a ese tipo hace 35 años y se niega, Nicky la aparta de su lado y ésta comienza a golpear al mafioso, la echan a la calle. Nicky se cerciora de como a metido la pata liándose con esa mujer.

En el último acto tiene lugar el "Clímax" cuando Ace, presintiendo un ataque contra él se arma con una escopeta, aguardando toda la noche pero, finalmente, Ginger acude sola. Totalmente fuera de sí, monta un espectáculo en la puerta de la casa del matrimonio que atrae a la policía. Ella haciéndose la víctima consigue que Ace la deje entrar a casa para recoger ropa acompañada de un agente, su único objetivo son las llaves de la caja fuerte del banco. El FBI que sigue todos los movimientos de Ginger, la detiene por colaboración con banda criminal. Esta secuencia da pie a otra en la que todos los implicados en los movimientos de dinero son detenidos, no necesitan ni la colaboración de Ginger ya que entre los delitos de Nicky, la información obtenida de la tienda de Piscano y la licencia de Ace, tienen motivos suficientes para detenerlos, "habíamos conseguido joder nuestro propio paraíso" como dice el protagonista. Aunque tienen pruebas suficientes encuentran el libro de contabilidad, donde Piscano apuntaba todos y cada uno de los detalles de las operaciones, que establecían la relación entre el casino y los jefes de Chicago.

Comienza la "Resolución" con una reunión de los capos mafiosos en el mismo juicio, que enfrentándose a grandes condenas, deciden eliminar a todos los implicados, para evitar que nadie hable. Matan a Andy y a John Nance en Costa Rica (el encargado de sacar el dinero del casino). Ginger se mata con una sobredosis después de una temporada dando tumbos por Los Ángeles.

La siguiente escena es la que da inicio a la película, la explosión que tiene como objetivo acabar con Ace. Parece que la película acabará así, con su muerte, ya que a la vez va cesando la música, pero justo cuando se produce la ignición, la acción se interrumpe y el mismo Ace, en una repetición de la escena, nos cuenta que sobrevive, gracias a que el autor del atentado es un aficionado. No fueron los jefes, pero sospecha quien lo ordenó... y los jefes también. De nuevo se produce otra interrupción tras la explosión, a modo de paréntesis, nos enseñan el brutal final que tiene la vida de Nicky y su hermano que son apaleados hasta morir por los hombres de los jefes, entre ellos Frank Marino, la larga escena y el ensañamiento con el que son asesinados incluso nos hace sentir lástima por Nicky. Tras esto volvemos a la explosión y vemos que Ace sale indemne. La película cierra con una secuencia que intercala la destrucción de los casinos y la llegada de cientos de ancianos a "la nueva Las Vegas". El fin de la película muestra el fin de una época, el control de la ciudad pasa de manos de los capos y el sindicato de camioneros, a otras organizaciones delictivas, las grandes multinacionales, que destruyen los viejos casinos para edificar los grandes complejos hoteleros actuales mediante los bonos basura. Convierten el "paraíso en la tierra" en "Disneyland para adultos".

Como hemos visto, la historia nuevamente gira en torno a tres **personajes** principales, Ace, Nicky y Ginger, basados en las personas que encarnaron la historia real. La historia particular de estos tres personajes es el eje vertebrador de otra historia más general, la de la corrupción de la ciudad. La genialidad del director permite contar las dos historias como si se tratara de una sola. Al principio la relación entre los tres es cordial. Ace y Nicky son compañeros y buenos amigos, Ginger y Ace viven un idilio amoroso y Nicky actúa como confidente de Ginger. Cuando las cosas comienzan a torcerse en el aspecto profesional y personal, las relaciones entre los personajes también los hacen configurándose un triángulo amoroso muy peligroso por el nerviosismo que despierta el adulterio entre los viejos jefes de Chicago. La decadencia de los personajes, hasta su final, coincide con la destrucción de los antiguos casinos y todo el sistema que permitía a la "gente de la calle" controlar algo tan valioso como Las Vegas, que finalmente cae en manos de las multinacionales. Los personajes más radicales tendrán un final radical, mientras que Ace que siempre esgrimió la razón como arma, tendrá un final más razonable, parecido al de Henry Hill en *Uno de los nuestros*, marcado por la nostalgia y la intrascendencia.

Sam "Ace" Rothstein es un profesional de las apuestas que mantiene estrechos lazos con la mafia de Chicago. Judío de religión, es metódico y calculador en todas sus decisiones, no solo con las apuestas, el conocimiento de todos los detalles y el control de la situación le obsesiona. Cuando la mafia le propone dirigir desde la sombra el *Tangiers*, Ace antes de aceptar, se cerciora de todos los detalles y condiciones, asumirá el cargo solo si se hace a su manera. El único movimiento que hará en su vida sin tenerlo todo calculado será enamorarse perdidamente de Ginger, la buscona de altas miras que nublará su juicio consiguiendo que se olvide de los detalles que siempre vigila en todas sus operaciones. El amor de esta mujer indomable, comprado con joyas y dinero, no perdurará en el tiempo y a la vez que Ginger se autodestruye, Ace casi perderá la cabeza. A pesar de ser el jefe, de tenerlo todo controlado, la situación se le escapa de las manos y su estilo de vida -su paraíso terrenal-, se verá destruido por las acciones de otros y por las suyas propias. Será la víctima de la historia, a pesar de no acabar muerto.

Ginger Mckenna es la buscona con más caché de Las Vegas, siempre en compañía de hombres jugadores que costeen sus necesidades. El tahúr la describe como la reina del casino, su belleza y su sistema, donde todos los que la ayudan reciben una compensación, le permite ciertos favores y privilegios. Exprime a sus acompañantes hasta que no les queda ni un centavo para apostar. En la escena donde queda patente su carácter subversivo, la vemos sisar fichas al jugador que está con ella, cuando éste le da "su parte" a Ginger le parece escasa y la chica arroja todas las ganancias del pobre diablo sobre la gente. Ace "compra" su amor con dos millones que

deposita a su nombre en el banco, es una especie de contrato que garantiza el futuro para Ginger y así deje de "ganarse la vida" en los casinos. Fuera del casino, esa chica segura de sí misma y ambiciosa se vuelve insegura y manipulable al lado de Lester Diamond, del que sí está enamorada. Ginger se sentirá frustrada al tener que permanecer al lado de un hombre al que no quiere, tras un intento de huir a Europa con la hija de ambos, complicará sobremanera la situación vendiéndose en todos los sentidos, incluso acaba liándose con Nicky en busca de un nuevo protector, las drogas y el alcohol la conducirán hacia una espiral de autodestrucción que terminara en sobredosis.

Nicky Santoro es un hombre de confianza para los jefes de Chicago, Ace y él se conocen desde la juventud, desde esos primeros trabajos en Chicago Nicky es una especie de guardián para Ace, por orden directa de Remo, el capo principal. Cuando el judío es nombrado director del *Tangiers* se muda a Las Vegas y una vez establecido allí, ve un terreno virgen por explotar. Con Ace pensando y Nicky ejecutando, el negocio marcha como la seda pero el mafioso está lleno de ambición y necesita más. Pronto comienza a actuar por su cuenta sin rendir cuentas ante los jefes, primero con robos en las grandes mansiones y luego con asesinatos y ajustes de cuentas que ponen en su búsqueda al FBI, añadiendo mucha presión policial sobre el casino, Ace y todo su entorno. Sus bolsillos se llenan de dinero y su ego aumenta proporcionalmente, se cree por encima de todo el mundo pero los excesos de su vida diaria le pasarán factura. Los jefes se preocupan por él, es su hombre, pero cuando Nicky Santoro echa abajo toda la operación y los federales detienen a todo el mundo, la protección cesa. El intento de eliminar a Ace provocará en los jefes una respuesta proporcional. Nicky caerá en una trampa, él y su hermano serán enterrados vivos tras una brutal paliza con bates de beisbol.

Cabe mencionar que Nicky Santoro es casi una extensión de Tommy DeVito, el personaje de *Uno de los nuestros*, ambos interpretados por Joe Pesci. El personaje de *Casino* es algo más contenido, es mas frio y calculador que Tommy, necesita una provocación mayor para acabar con una vida pero en esencia no hay mucha diferencia, son tipos sin escrúpulos capaces de los actos más crueles. El paralelismo entre estos personajes podemos encontrarlo en múltiples momentos, un ejemplo es la escena en el bar donde Nicky apuñala con una pluma estilográfica a un tipo que le falta el respeto a Ace, en una explosión de violencia muy similar a la paliza que sufre Billy Bats a manos de Tommy en el film de 1990, incluso ambos personajes mueren de forma similar cayendo en una trampa de sus supuestos compañeros.

Al igual que en otros aspectos, la **estética** de *Casino* es continuista con respecto a la película anteriormente analizada, así encontramos múltiples recursos estilísticos, utilizados en

ambas películas que suponen ya un sello de autor. La película goza también de particularidades novedosas de las que no disponían las películas analizadas anteriores. La fotografía corre a cargo de Robert Richardson con un diseño que hace especial hincapié en la luz artificial. Ésta impregna la película en su totalidad con brillos y destellos propios de la atmósfera "casinera", incluso en determinadas escenas vemos como la luz incide en algunos personajes (sobre todo Ace y Ginger) creando un halo cegador a su alrededor que los engrandece y destaca sobre el resto de personas que pululan por el casino. Se capta la esencia nocturna de la ciudad con sus anuncios luminosos y fachadas cubiertas de miles de bombillas de colores, incluso en los interiores, seña de identidad de la ciudad y de la época.



**Imagen 20. Ejemplos del uso de la luz en exteriores e interiores. (DVD Casino, 1995).**

Fiel a la época también es el diseño de la utilería y el vestuario, económicamente caro pero de pésimo gusto con sus colores chillones y sus formas extrañas, mención aparte tienen los trajes y complementos del protagonista con un vestuario de más de 140 trajes, cada cual más llamativo y hortera.



**Imagen 21. Ejemplos del llamativo vestuario, decoración y utilería. (DVD Casino, 1995).**

Nada más comenzar nos encontramos con unos créditos de apertura muy originales que utilizan estos elementos identificativos de la ciudad de forma espectacular y con una carga simbólica significativa. Diseñados por Elaine y Saul Bass, estos muestran al protagonista hundiéndose en el fuego del explosivo inicio. Este fuego se combina con los neones y bombillas de los casinos mientras el personaje sigue cayendo, estableciendo una metáfora entre Las Vegas y el infierno, todo acompañado con el ritmo operístico de Johann Sebastian Bach, esta introducción actúa como una premonición ya que la película narra la caída al abismo del personaje desde la cima del éxito.



**Imagen 22. Créditos de apertura de *Casino*. (DVD *Casino*, 1995).**

La violencia y el humor van de la mano y están muy presentes, como no puede ser de otra manera en una película sobre criminales de Scorsese, utilizándose de forma muy acertada. Concretamente las escenas violentas están muy bien conseguidas en su ejecución haciendo que le "duela" al espectador (martillazos en la mano, la cabeza en la prensa o el "batazo" en la espalda de Nicky son ejemplos de esta sensación). Hay que mencionar que su uso no se realiza de forma gratuita, a pesar de su crudeza es el reflejo de la realidad que cuenta y por lo tanto es necesaria en el relato. Los toques de humor mediante el diálogo o por medio de determinados personajes (por ejemplo Artie Piscano y su madre) también están presentes en *Casino*.



**Imagen 23. Ejemplos de violencia efectista en *Casino*. (DVD *Casino*, 1995).**

Hay que destacar los tiros de cámara poco habituales en sus películas que Scorsese introduce en *Casino*, por ejemplo los grandes planos aéreos del inicio que muestran el vasto desierto de Nevada donde se entierran los "problemas" de Las Vegas y en especial el que se produce en la oscura noche donde destacan las luces de la ciudad como si de un oasis lumínico se tratara.



**Imagen 24. Planos aéreos utilizados en *Casino*. (DVD *Casino*, 1995).**

Otro tiro de cámara poco habitual por su angulación extrema es el encuadre cenital, utilizado de forma habitual en la película. Ejemplos claros del fantástico uso descriptivo de este

plano tienen lugar durante la explicación del funcionamiento del casino, en la presentación de Ginger cuando lanza al aire las fichas y conquista a Ace o durante la escena donde Ace descubre a los tramposos.



**Imagen 25. Ejemplos de tiros de cámara con angulación cenital. (DVD *Casino*, 1995).**

Otra angulación recurrente en los tiros de cámara es el contrapicado, este suele utilizarse sobre todo al principio de la película cuando el sujeto filmado es Sam Rothstein, magnificando al personaje por la exitosa situación inicial. En estas situaciones, este tipo de encuadres se combinan a veces con movimientos de cámara especiales, como los *travellings* circulares alrededor de su figura o los *travellings* verticales que bajan desde la altura de los ojos del protagonista para acabar en los ya citados ángulos contrapicados, el resultado es un refuerzo en la sensación de poder y control de la situación de Ace en el casino.



**Imagen 26. Ejemplo del uso del contrapicado para magnificar la figura de Ace. (DVD *Casino*, 1995).**

Continuando con los movimientos de cámara, en *Casino* el aparato combina de infinitas formas todo tipo de movimientos, giros, acercamientos, grúas, iris, barridos, panorámicas, etc. y se convierte en un impertinente objetivo que sigue de cerca todos los detalles por ínfimo que sea, captando toda la complejidad de la acción indiferentemente de las partes que la formen o los participantes que intervengan, al igual que hace Ace con la gestión de su casino. Un ejemplo evidente de este uso combinado de movimientos, con un uso descriptivo excelente, es la escena donde Ace descubre a los tramposos y su sistema por código Morse. La cámara describe panorámicas, *travellings* alrededor de Ace, *travellings* que se desplazan por el techo ofreciendo

un plano cenital, fundidos, acercamientos con grúa... todo lo necesario para describir la acción a la perfección.

Otra escena a destacar es la que describe el sistema de vigilancia del casino que empieza por los crupieres y acaba con los ex-tramosos contratados. En esta escena se producen varios barridos rápidos consecutivos que recorren la jerarquía de vigilantes, lo novedoso de su realización es la inclusión de fundidos en mitad del movimiento que permiten la ágil relación entre los vigilantes a pesar de encontrarse en salas diferentes con un resultado visual muy interesante, este uso del fundido en mitad de un barrido se da en múltiples puntos de la película donde es necesaria la relación de personajes o hechos en lugares diferentes dotando de un ritmo ágil a la escena.

No faltan en *Casino* los habituales *followings* de Scorsese, largos y complicados en su realización con, incluso, movimientos imposibles que sitúan a la cámara en lugares donde no cabe la misma. Un ejemplo de *following* o más bien de *followings* consecutivos se produce al principio de la película, la cámara sigue las monedas que se desplazan en la cadena de transporte de la sala blindada para a continuación cortar y seguir con John Nance, el encargado de sacar el dinero del casino, todo este proceso es narrado con un *following* que se detiene con especial detalle en el dinero, en los contables de la sala blindada y en como John Nance guarda los fajos en su maleta para llevarlo en avión a Kansas City, donde el *following* continua en la tienda de ultramarinos donde se reúnen los jefes para recibir el dinero. El resultado es una descripción de la acción totalmente inmersiva.



**Imagen 27. *Followings* encadenados durante la secuencia de transporte del dinero, primero en la cadena de transporte (izquierda), después John Nance sacándolo del casino (centro) y entregándolo a los jefes en Kansas City (derecha). (DVD *Casino*, 1995).**

De nuevo es habitual que los travelling de seguimiento a personajes varíen en su punto de vista como ocurría en *Uno de los nuestros*. En el *following* descrito en el párrafo anterior tiene lugar un ejemplo de ello. La cámara sigue a John Nance en su viaje recaudatorio y cuando este abre la puerta blindada el objetivo se sitúa en sus ojos ofreciéndonos su visión de la habitación, da un paso adelante y la cámara gira bruscamente para mostrarnos al personaje cerrando la puerta ya en un plano objetivo de él, la cámara abandona el punto de vista subjetivo para volver a

seguir al personaje y desplazarse mostrándonos los demás elementos importantes de la escena como los contables y el dinero.



**Imagen 28. Transformación de *following* de John Nance (izquierda) en plano subjetivo del personaje al abrir la puerta (centro) , al cerrarla el plano vuelve a convertirse en *following* de Nance (derecha). (DVD *Casino*, 1995).**

Los recursos estéticos utilizados en otras películas vuelven a estar presentes, la cámara lenta para momentos reflexivos del personaje, ejemplos de ello los encontramos justo después de que Nicky agrede brutalmente con la pluma a un tipo, cuando Ace queda prendado de Ginger, o en la reflexión final de Ace con los jubilados entrando en los casinos. También se vuelve a hacer uso de la congelación de imágenes para marcar un momento trascendente (de nuevo cuando Ace ve por primera vez a Ginger) e incluso se repite la recreación de deslumbramiento por flash ya mencionada en otras películas.



**Imagen 29. Ejemplos de congelación de imagen, Ace se queda prendado de Ginger (izquierda) y recreación de ceguera por flash (centro y derecha). (DVD *Casino*, 1995).**

Donde quiero hacer hincapié es en la utilización de un recurso estético inédito hasta el momento, se trata del uso del plano detalle de un elemento simbólico, como es el dado y la bombilla de flash en ignición, a cámara lenta y con unas condiciones de iluminación especiales. Estas imágenes se utilizan a modo de transición entre escenas. En el caso del dado cerrando la parte inicial donde se expone el funcionamiento del casino, o bien, dando paso a una nueva con la bombilla del flash, que alude al éxito cosechado por Ace. Como apunte mencionar que en la escena a continuación, los flashes se suceden sobre la pareja, con congelaciones de imágenes que emulan la sensación visual que sufrimos cuando nos deslumbra un flash vista en el párrafo anterior. Otro recurso estético inédito es una especie de cortinilla circular, un iris que se cierra sobre Ace y sobre Nicky y que marca el fin de una determinada secuencia.



**Imagen 30. Uso del dado y la bombilla a cámara lenta como transición. (DVD *Casino*, 1995).**

El montaje fue ejecutado, de nuevo con total maestría, por la genial Thelma Schoonmaker logrando que una película que casi alcanza las tres horas de duración, transcurra en un suspiro y no decaiga en interés a pesar de carecer de intriga (conocemos el final desde el principio). Este milagro es posible mediante un ritmo trepidante conseguido con técnicas ya utilizadas en películas anteriores, como el *montaje en L* que enlaza las escenas relacionadas mediante la música, narraciones sin tiempos muertos ni respiros, la adición incesante de información jugosa para el espectador mediante la *voz en off*, o con técnicas novedosas, como el ya comentado uso del fundido en mitad de rápidos movimientos y la combinación de estos en todas sus posibles combinaciones. A su vez este tipo de montaje permite alcanzar el éxito narrativo mediante la lógica episódica, donde muchos hubieran fracasado al contar un relato general sobre un periodo histórico de Las Vegas, a través de las vidas concretas de tres de sus habitantes (influyentes, eso sí).

En lo respectivo al **sonido**, este elemento goza en *Casino* de gran importancia como en su predecesora, tanto por el uso de la *voz en off* como vehículo de la narración como por la presencia constante de la música en el papel significativo que le otorga Scorsese. Las *voces en off* de Ace y Nicky como narradores protagonistas vehiculan la historia tomándose el relevo la una a la otra, cesando sólo en determinadas situaciones donde el sonido del "directo" resulta más trascendente que el punto de vista del narrador como ocurre por ejemplo durante los diálogos. La *voz en off* nos ofrece los hechos de forma distanciada, pero los personajes que nos lo cuentan lo hacen de primera mano, son ellos mismos los participantes ofreciendo su visión subjetiva por lo que el tono de la película adquiere aún más ese carácter documental. Es curioso el caso de Nicky Santoro que cuenta mediante su *voz en off* como cayó en la trampa de sus jefes, cuando es golpeado su voz cesa estrepitosamente, ya no puede seguir hablando. En un momento puntual de la película, las dos voces protagonistas ceden su espacio como narradores al personaje de Frank Marino, cuando Remo le pregunta a éste sobre los rumores de adulterio ya que Nicky y Ace desconocen esta conversación del capo con su lacayo y por lo tanto no pueden contárnoslo.

Con respecto a la música, al igual que en las demás películas analizadas hasta el momento, no hay una banda sonora original, es decir, hecha específicamente para la película. La selección no se trata simplemente de un acompañamiento sonoro sino que tiene entidad y sentido propio, huella de las selecciones musicales del director, reforzando la escena al coincidir con la energía de las imágenes, aunque a veces, en cierto modo, se utiliza irónicamente. Es una excelente recopilación musical que comprende temas pop, clásicos y jazz de los sesenta, junto con pop y rock&roll de los setenta y ochenta, con la única excepción de *La Pasión según San Mateo* de *J.S. Bach* que acompaña los créditos de entrada y con la que se inicia el film.

En la película encontramos grandes temas jazz como por ejemplo temas de *Louis Prima* como *Angelina & Zooma Zooma* que aparece con un fundido sonoro justo después del clásico de Bach. También podemos escuchar el *Sing, sing, sing* del mítico trompetista cuando el FBI detiene a todo el mundo, temas del gran *Ray Charles* o temas blues de *Muddy Waters* como el conocido *Hoochie coochie man* que suena mientras Ace y su gestión llenan las arcas del casino. Tampoco faltan algunos temas italianos como *Nel blu dipinto ni blu (Volare)* de *Domenico Modugno* cuando Nicky viaja a Las Vegas o temas como *I Can't get no (Satisfaction)* o *Whip it* de bandas míticas de los ochenta como *Devo*. Hay temas que encajan a la perfección con la escena donde se escuchan como es *Love is Strange* de *Mickey and Sylvia* mientras Ace, enamorándose de Ginger la observa atónito y otra canción a destacar por su acompañamiento genial de la imagen durante el desenlace de la película es *The house of the rising sun* de *The Animals*. Mencionar también que en *Casino* encontramos interpretes y grupos ya utilizados en *Uno de los nuestros*, como *The Velvetones*, *Tony Benett* o los ineludibles *Rolling Stones* que incluso repiten canción con *Gimme Shelter*, de nuevo utilizada con drogas de por medio.

#### 4.4.4 GANGS OF NEW YORK

En esta película la financiación directa de un gran productora como Miramax se hace evidente, en aspectos como la construcción de un macro decorado o en la inclusión de estrellas fichaje (el caso de DiCaprio), pero también por la vuelta a la **estructura narrativa** clásica más afín a los éxitos comerciales, con sus tres actos fácilmente identificables. La película comienza con el Sacerdote Vallon delante de un espejo que se corta afeitándose (quizás se trate de un homenaje a su corto "The Big Shave"), aleccionando a su hijo Amsterdam, niño todavía, sobre la permanencia de la sangre en la hoja. Tras esto, el planteamiento aumenta su intensidad con los preparativos de una sangrienta batalla entre los "Conejos muertos", inmigrantes irlandeses, y los "Nativos", hijos de la guerra de independencia contra los ingleses, encabezados por Bill Cutting,

“El Carnicero”, para los que los irlandeses son las hordas invasoras. El resultado de la batalla, es la muerte de Vallon a manos de "El Carnicero" en presencia de Amsterdam y la derivada derrota de los "Conejos muertos" que quedarán proscritos en Five Points, sentando así las bases del "Problema" que desencadenara la trama de toda la película.

Un *flasforward* nos muestra a un adulto Amsterdam que sale del reformatorio, ha crecido gestando la venganza de su padre durante dieciséis años. Este salto temporal es la única modificación en la linealidad temporal del relato junto con algunos *flashbacks* de muy corta duración que muestran los recuerdos infantiles del protagonista sobre su padre y en sus encuentros con los antiguos integrantes de los "Conejos Muertos".

Durante esos dieciséis años los "Nativos" han afianzado su dominio en el barrio y Bill Cutting se ha convertido en la máxima autoridad. Al volver al barrio, Amsterdam se reencuentra con Johnny Sirocco un amigo de la infancia que le pone al día sobre Five Points y las bandas que siguen actuando. Durante esta contextualización ofrecida por Johnny, conocemos a Jenny Everdeane, la tercera protagonista, con menos peso que Bill y Amsterdam. Varios sucesos nos muestran la mecánica del barrio. La ciudad es un espejismo de civilización en la que todo se gana luchando primitivamente por ello. Todas las bandas pagan un tributo a "El Carnicero" y a la que pertenece Johnny también, Amsterdam se unirá a ellos en un principio. Son unos ladronzuelos que subsisten repartiéndose las ganancias a partes iguales, el jefe de policía recauda también su parte visitando a los rateros, este funcionario es uno de los antiguos integrantes de los "Conejos Muertos" en un flashback vemos que es el lugarteniente de Vallon, conocido como "Happy Jack" Mulraney.

Tras esto Amsterdam comienza a urdir un plan para vengar la muerte de su padre, obtiene información de los inmigrantes chinos, que odian incluso más que los irlandeses a los "Nativos", se entera de que cada año Bill y su banda celebra el aniversario de la muerte del Sacerdote Vallon con una fiesta en la pagoda china de Sparrow.

Bill "El Carnicero" conocerá a Amsterdam cuando le llevan su parte del botín. Al llegar al lugar, en el "Satan's Circus", Amsterdam descubre a otro integrante de los "Conejos" que se ha pasado a los "Nativos", McGloin, de nuevo se produce un corto *Flashback* donde vemos al personaje en su juventud. Bill les encarga un trabajo, saquear un barco atracado en el puerto, una vez allí vemos cientos de féretros, son los resultados de la Guerra de Secesión, suceso histórico que transcurre como telón de fondo mientras avanza la historia. El barco ya ha sido saqueado por otra banda y para no volver con las manos vacías venden un cadáver a los médicos y obtienen

algunos dólares, esta resolución de Amsterdam agrada a Bill, comienza una relación mentor - alumno, que confundirá a Amsterdam en su determinación vengativa.

Amsterdam, en un paseo matinal vuelve a toparse con Jenny. En las distancias cortas se nota la atracción entre ambos aunque simulan odiarse. Esta subtrama amorosa a punto de comenzar, es el único respiro del protagonista en el difícil Five Points. Hay que añadir que Johnny, el amigo, está enamorado de Jenny, ya que este hecho tendrá gran repercusión en la historia.

Acaba el primer acto con el desarrollo la relación mentor - alumno entre los enemigos, una escena que muestra a Bill enseñando a apuñalar a Amsterdam utilizando un cerdo como pelele, los recortes de prensa y carteles de la muerte de su padre que adornan la "oficina" del "Carnicero" hacen brotar los recuerdos de la conversación con su padre sobre la sangre en la hoja, pasa por su mente apuñalar a Bill, que le cede el cuchillo para que practique sobre el cerdo. Esta dicotomía del personaje hace "Emerger el Conflicto" interno de este, que da pie al segundo acto.

Este segundo tercio comienza con un baile en el que Jenny es elegida reina y puede seleccionar a su acompañante, en vez de escoger a Johnny a pesar de saber de su devoción por ella, elige a Amsterdam confirmando la atracción que vimos en otras escenas. Todo se tuerce cuando se entera de que Jenny pertenece al "Carnicero". Más adelante durante un combate de boxeo organizado por Bill, la policía ejecuta una redada. Amsterdam interviene y hace posible la continuación del mismo en el puerto. El nivel de amistad entre Bill y Amsterdam sigue aumentando, paradójicamente se está convirtiendo en el protegido del asesino de su padre. Este hecho se materializa de forma inversa cuando, durante una función de teatro un pistolero intenta asesinar a Bill, el tiro no es mortal gracias a la intervención de Amsterdam desviando la mano del asesino, ha salvado de la muerte al ejecutor de su padre, el conflicto interno se acentúa, es la "Complicación". La conversación que mantiene Amsterdam con Monk justo después de salvar la vida a Bill sobre su padre hace sufrir al protagonista haciendo evidente esa lucha interna por la que está pasando.

En la fiesta posterior, los cuidados de Jenny al "Carnicero" despiertan los celos en Amsterdam. Cuando suben al piso de arriba y están a solas se produce un encuentro muy apasionado que comienza como una pelea para acabar en la cama. Johnny se asoma por la puerta entornada y los ve juntos, este hecho provocara la potente crisis más adelante.

En mitad de la noche, Amsterdam se despierta y junto a la cama, arropado con la bandera americana, está un insomne Bill observándoles. "El Carnicero" le espetará un magnifico discurso

sobre el miedo y el Sacerdote Vallon. Cuando Bill se marcha, Amsterdam suelta la tensión acumulada llorando y le cuenta a Jenny, que lo ha escuchado todo, quien es en realidad. Esa noche renovará su determinación vengativa lanzando el cuchillo una y otra vez contra un poste.

La noche siguiente se celebra el aniversario de la muerte del Sacerdote en la pagoda china. Durante los preparativos del gran número final, Johnny empujado por los celos, traiciona al chico y le cuenta al líder nativista quien es en realidad Amsterdam. "La Crisis" se produce durante el ritual de Bill para honrar la memoria del Sacerdote con un trago de licor en llamas. Justo cuando se dispone a tomarlo, el protagonista lanza su cuchillo para ejecutar su venganza pero "El Carnicero", estando sobre aviso, desvía el cuchillo con uno de los suyos. Bill le herirá de muerte pero no acabará con su vida, Amsterdam será marcado en la mejilla con un cuchillo candente para que todo el mundo sepa que se trata del único hombre perdonado por Bill "El Carnicero", terminando así el segundo acto.

Durante tres meses Jenny cuidará de un malherido Amsterdam hasta su recuperación total, entremedias "Monk" le visitará de nuevo y le entregará la cuchilla de afeitar de su padre, con la que el Sacerdote alecciona al niño Amsterdam. Con fuerzas renovadas declarará la guerra a los "Nativos" y comenzará la recuperación de la antigua banda de su padre, los proscritos "Conejos Muertos", comienza el último acto.

Bill encargará al jefe de policía Mulraney, "ex Conejo" que acabe con el chico. "Happy Jack" Mulraney perseguirá a Amsterdam hasta llegar a la iglesia en construcción, escenario donde el joven Vallon le dará muerte estrangulándolo con una cuerda. El trofeo será expuesto en la plaza Paraíso, para que la declaración de guerra llegue a todo el barrio.

La banda comienza a unirse de nuevo, los primeros en acudir son los integrantes de la banda, incluido el arrepentido Johnny. Este confesará su traición y Amsterdam para no matarle, le expulsará de Five Points. Los "Nativos" le capturarán y tras herirlo de muerte lo colgarán en la reja de la plaza Paraíso. Cuando Amsterdam descubre a Johnny en esta situación, la guerra entre bandas es imparable. A pesar de su traición la muerte de Johnny duele a nuestro protagonista.

La inmigración irlandesa se une mediante la fe y los hombres hartos de la explotación nativa se adhieren a la causa de los "Conejos Muertos". Tweed, el representante Tammany se aleja de los "Nativos" y ve en este colectivo la oportunidad de una victoria en las urnas. Busca la alianza con Amsterdam que acepta con tal de conseguir un cargo de cierta importancia de origen irlandés, un Sheriff que mejore las condiciones para su gente. El candidato será Walter McGinn "Monk", el mercenario barbero. La rivalidad de las bandas se traducirá en una guerra electoral, Bill harto de esta lucha carente de honor visitará a "Monk" para resolver las diferencias entre

ambos de forma violenta, el irlandés rehusará el combate para intentar resolverlo de forma pacífica. Cuando se gira para abrir la puerta de su barbería, Bill le lanzara su enorme cuchillo a la espalda y lo rematará con el garrote del propio "Monk". Este asesinato desencadenara el "Clímax", la batalla final entre los "Conejos" y los "Nativos" en mitad de la sublevación de toda la ciudad. Jenny quiere abandonar Five Points pero Amsterdam no puede irse sin acabar lo empezado, ella intentará abandonar la ciudad de todas formas.

Esta última secuencia contenedora del clímax, combina la preparación de la batalla de bandas con la sublevación popular por la leva militar, mediante un montaje paralelo. La revuelta afecta a toda la ciudad, la ya de por si castigada clase obrera no puede evitar el reclutamiento como hacen los acaudalados y se revelan unidos contra el poder ejecutivo obviando sus nacionalidades y demás diferencias, la guerra llega a Nueva York. El ejército interviene para sofocar la revuelta y los buques de guerra se colocan en el puerto para bombardear todo Manhattan. Las bandas se disuelven, confundidas por los cascos y los impactos, mientras que los dos líderes se buscan en la nube de polvo levantada por el bombardeo. Bill asesta varios cortes a Amsterdam aprovechando la confusión y el polvo, hasta que un impacto de cañón muy cercano los hace caer al suelo, el "Carnicero" esta herido por la metralla que se ha alojado en su vientre, Amsterdam solo tiene heridas superficiales. Llegamos a "La Resolución", ambos arrodillados uno en frente del otro ese tambalean aturridos, Bill exclama "gracias a Dios, muerdo como un autentico americano" y asintiendo con la cabeza prácticamente le da permiso a Amsterdam para que acabe con su vida.

Jenny que vuelve magullada a la plaza Paraíso, se encuentra con un Five Points con las calles llenas de cadáveres y heridos de todos los bandos. Entre los cuerpos a Amsterdam hasta dar con él cubierto por el polvo junto al cadáver de su enemigo. La última escena de la película muestra a ambos frente a las tumbas del Sacerdote y del "Carnicero" que irónicamente descansan el uno junto al otro, con el *skyline* de la ciudad aún humeante de fondo que cambiará lentamente hasta su estado en la actualidad (2001), mientras las tumbas van desapareciendo por el paso del tiempo.

De nuevo los **personajes** principales de la historia son tres, Amsterdam, hijo del testimonial aunque no carente de importancia, Sacerdote Vallon, Bill "El Carnicero" y Jenny Everdeane. La relación entre los personajes principales tiene forma de triangulo amoroso pero primero hay que mencionar, por su mayor importancia, la cambiante relación entre Amsterdam y Bill.

En un principio Amsterdam Vallon (Leonardo DiCaprio) tiene un odio visceral por el "Carnicero" enquistado durante los años que ha estado recluido, desde que el líder nativo acabara con la vida de su padre, el Sacerdote Vallon. El huérfano que se ha criado sin familia, en el reformatorio y en las calles, es de carácter fuerte y sabe moverse entre los maleantes, su vuelta al barrio dieciséis años después no es difícil. Cuando por fin se ha ganado la confianza del líder nativista gracias a su inteligente proceder y puede ejecutar su venganza, se ha establecido entre ellos una relación mentor - alumno, aparentemente basada en la lealtad y el respeto mutuo. La calidez de la protección que le brinda Bill es muy agradable y entorpece enormemente su determinación para vengar la muerte de su padre, hasta incluso salvar al asesino de su padre de una muerte segura. La reflexión posterior acciona en él de nuevo la determinación vengativa, hasta que es descubierto por la traición de Jhonny y la confrontación se vuelve abierta y encarnizada. Cuando finalmente Amsterdam le da muerte tras ser herido, vemos que aun hay respeto por el "Carnicero" estrechando su mano hasta que no queda vida en él. Amsterdam es un héroe puro, surgido de la calle, figura poco habitual en la filmografía de Scorsese.

Bill "El Carnicero" Cutting (Daniel Day - Lewis) es un antagonista de esos que atraen al público incluso generando simpatía, por su convicción y personalidad. Es el líder de los "Nativos" y el amo y señor del feudal Five Points. El apodo, que proviene en principio por su profesión, muy importante y respetada en aquella época, hace también referencia a su particular modo de mantener el orden durante tantos años, basado en la brutalidad y el miedo. Es un patriota americano y apoya toda su filosofía de vida en este hecho. Cree que ser hijo de un combatiente en la Guerra de Independencia Americana le da derechos plenos sobre la tierra que pisa, negando a todo extranjero cualquier oportunidad de medrar sobre ella. Todas las bandas le deben tributo en su hegemonía tras erradicar a los "Conejos Muertos". Venera a su enemigo ya vencido, el Sacerdote Vallon. Según Bill, él y el Sacerdote se regían por los mismos principios, de ahí esa afinidad que siente por su difunto rival. Perdonará la vida de Amsterdam tras una brutal paliza y humillación pública, marcado a fuego como el único indultado por Bill "El Carnicero" en Five Points, tal y como el Sacerdote hizo con él años atrás. Él mismo se sacó el ojo en aquella ocasión por la vergüenza que le producía no poder aguantar la mirada del Sacerdote cuando este le tuvo a su merced. Al ser herido de muerte por el fuego naval de la Unión se siente realizado, encontrando la muerte en combate como un auténtico americano, el mismo exclama esto justo antes de permitir a Amsterdam asestar la cuchillada que extinga su vida totalmente.

Como mencionaba, la relación entre los tres protagonistas es un triángulo amoroso con Jenny Everdeane (Cameron Díaz) en el vértice central de la figura geométrica. Fue acogida por

Bill cuando quedo huérfana y con los años se convirtió en su concubina protegida por llamarla de alguna manera. Jenny se ha abierto camino en este difícil mundo, perfeccionando sus artes picaras. Es una autentica fuera de serie como carterista, confunde a sus víctimas con su hipnótica belleza y grandes dosis de falsa simpatía. Además su natural refinamiento le permite ser una "tórtola", práctica que consiste en colarse en las grandes mansiones como sirvienta para dar grandes golpes, esta definición la conocemos mediante Amsterdam que la sigue para recuperar el medallón que la carterista le sustrae en un encontronazo. Amsterdam y ella comienzan así con mal pié, pero pronto la atracción que sienten el uno por el otro se materializa. Amsterdam desconoce que Jenny es especial para el "Carnicero" y cuando se entera la repudia. Los celos que siente al ver los cuidados de Jenny a Bill le hacen desear aún más a la chica y finalmente acaban juntos en un encuentro muy apasionado que comienza como una pelea, para acabar con otra clase de caricias. Cuando Bill deja gravemente herido a Amsterdam, Jenny le cuidará hasta curarse, reafirmando el lazo amoroso entre ambos y apartándose para siempre del peligroso "Carnicero".

Al estudiar la **estética** de *Gangs of New York*, son evidentes las particularidades con respecto a las obras anteriormente analizadas por el condicionamiento propio que supone rodar una película histórica. Pero aún así, encontramos algunos recursos estéticos a simple vista que son ya marcas reconocibles del autor.

Los movimientos de cámara son un perfecto ejemplo de ello. Cuando es necesaria una descripción de la acción amplia, la cámara recorre los espacios mediante grúas que ofrecen, en una misma toma, encuadres y angulaciones muy diferentes, desde el plano detalle al plano general variando el ángulo de filmación en el mismo movimiento. Hay varios ejemplo de este uso de las grúas durante el filme, uno de ellos ocurre durante la confrontación de las bandas en la batalla final, la cámara desciende sobre los "Conejos", después se centra en Amsterdam dirigiéndose a sus tropas y finalmente ofrece un contrapicado que magnifica al héroe callejero dando la orden de ataque. Tras este último plano contrapicado, aunque no se trata de un movimiento sino más bien un recurso del montaje, la toma es interrumpida mediante corte por otro plano muy similar, en composición y acción narrativa, creando una fácil identificación para el espectador que resulta efectista. Es la orden del bombardeo naval.



**Imagen 31. Uso de grúa ofreciendo diferentes encuadres y angulaciones (arriba). Planos consecutivos similares en composición y acción. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Siguiendo con los movimientos de cámara, nuevamente encontramos rápidos barridos laterales que enlazan situaciones y lugares dispares. Esto se consigue mediante la técnica del fundido en mitad de dicho movimiento, técnica ya utilizada en otras películas y que en ésta encontramos por ejemplo en la secuencia en la que Johnny describe las bandas de Five Points.

Los *following* típicos de Scorsese también aparecen en este filme, un ejemplo especial de este tipo de desplazamiento tiene lugar en el Satan's Circus, el lugar de reunión de los "Nativos". La cámara sigue a Johnny durante un breve recorrido. Luego cambia de personaje, siguiendo al intérprete (Finbar Furey, cantante folk) que canta una canción marinera mientras la cámara le sigue manteniendo un primer plano de dicho personaje. Durante el trayecto intervienen prostitutas, peleas y borrachos que enriquecen este magnífica toma.



**Imagen 32. Ejemplo de *following* en el Satan's Circus. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

En *Gangs of New York* encontramos un tipo de *following* inédito hasta el momento en los filmes analizados anteriormente, son los *following* paralelos. Como su nombre indica, se desplaza la cámara siguiendo al actor, trazando un eje paralelo al recorrido del personaje. Un ejemplo de este tipo de seguimiento lateral tiene lugar con "Happy Jack" Mulraney, cuando persiguiendo a Amsterdam es estrangulado por éste, que le espera escondido tras una columna.



**Imagen 33. Ejemplo de *following* paralelo en la persecución de "Happy Jack" tras Amsterdam. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Este movimiento lateral termina con la muerte del jefe de policía en un plano general cargado de simbolismo, aspecto muy importante en la película como veremos más adelante. En esta escena en concreto, la acción en sí, la composición del plano con el crucifijo de fondo y la iluminación remarcan el aire teatral que impregna toda la película y que con este tipo de escenas se hace aún más evidente. Otra escena ejemplo de esta teatralidad en la construcción formal de la película lo encontramos en la cívica reunión, que se celebra para sentar las reglas de la brutal batalla final o durante el enfrentamiento individual entre los protagonistas envueltos por la nube de polvo levantada por el bombardeo.



**Imagen 34. Ejemplo de escenas que contribuyen a la teatralidad de la película. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Uno de los mayores responsables de esta palpable teatralidad, es el director de fotografía Michael Ballhaus, que al igual que en *Uno de los Nuestrros* combina la iluminación realista y natural en equilibrio perfecto con la iluminación más teatral abierta a la interpretación subjetiva, con el uso de colores expresivos y la utilización del claroscuro y la penumbra. Muestras de estas técnicas de iluminación se dan por ejemplo en la escena del incendio cuando "El Carnicero" llega sobre el coche de bomberos. La luz roja inunda la escena y se expande mediante el vapor del ingenio por toda la calle. Toda esta disposición de elementos, dotan al vehículo de la imagen propia de una bestia infernal que el personaje maneja, cabalgando sobre su lomo.



**Imagen 35. Uso expresivo del color (izquierda) y técnica del claroscuro (derecha). (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Otro recurso estético utilizado en películas anteriores es la cámara lenta. En la batalla inicial se produce su uso reiterado y en ocasiones se combina con pérdida de fotogramas para dar a la escena mayor efecto dramático. La cámara lenta no se usa exclusivamente en batallas pero si suele estar relacionada con momentos de especial dramatismo, como ocurre durante la masacre de los ciudadanos en la revuelta, en varias muertes de personajes a manos de los soldados y en el atentado a Bill durante la obra de teatro.

La sangre y la violencia explícita está obviamente presente en esta historia sobre el crimen organizado primigenio, al igual que en los demás films analizados. Su uso es abundante aunque realista. Por ejemplo, en la batalla inicial encontramos un auténtico repertorio de cortes, heridas y lesiones espeluznantes mientras la nieve se tiñe de rojo. El efecto en el espectador aumenta mediante la corta permanencia en pantalla de esos planos, constituyendo un auténtico bombardeo de imágenes grotescas a través de un montaje rápido y muy ágil. De nuevo, en ocasiones se combina con el humor negro e irónico en estas situaciones escabrosas, por ejemplo cuando Bill lanza su enorme cuchillo sobre la espalda del Sheriff "Monk" diciendo que se trata del voto de la minoría, y preguntando que qué le parece su sistema, mientras la víctima se retuerce en el suelo.



**Imagen 36. Lesiones y heridas producidas durante la batalla inicial. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Por otro lado, encontramos en la película el uso de imágenes simbólicas. Los primeros símbolos que encontramos sirven para construir la personalidad los personajes principales. Un ejemplo es el ojo que le falta a Bill, una prótesis con la imagen del águila imperial americano

ocupa su lugar, símbolo de su radical patriotismo. En el caso del Sacerdote, éste porta como arma un contundente crucifijo que le define como hombre de Dios. La personalidad de Amsterdam también se refuerza mediante una toma simbólica a cámara lenta, donde arroja al río la biblia que le da el director del reformatorio a su salida. El director nos da así a entender que la estancia en ese establecimiento no ha significado nada para él. La religión está presente desde el principio como un cisma entre las dos bandas, los "Conejos Muertos" católicos de origen irlandés y los "Nativos" protestantes, por este hecho esta tan presente la simbología religiosa en muchas escenas, por ejemplo como vimos antes en la muerte del jefe de policía.



**Imagen 37. Ejemplos de simbolismo en la película. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

También encontramos en el filme un paralelismo visual interesante, establecido entre un plano cenital del cruce de las cinco calles que dan el nombre al barrio (Five Points) que se disuelve lentamente, mediante fundido, con un plano de la mano del "Carnicero" cerrándose lentamente. Bill le da a entender al político Tweed, que él controla el barrio y cerrando la mano (cada calle es un dedo) puede lanzarlo en su contra como si de un puñetazo se tratara.



**Imagen 38. Paralelismo visual entre el cruce de Five Points y la mano del "Carnicero". (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

Es curiosa la utilización de diversos grabados reales de la época que ilustran la revuelta real y que son recreados en la película mediante cortas escenas, como el ensañamiento con la población negra durante las revueltas entre otras muchas situaciones, como el asalto a las mansiones o a la comisaria.



**Imagen 39. Ejemplo de grabado real y su recreación en la película. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

A cargo del montaje está de nuevo Thelma Schoomaker, bajo la supervisión de Scorsese, como es habitual en la dupla. En el inicio el montaje es rápido y se sirve de muchos movimientos, junto al acompañamiento de la potente música tribal que hace que el espectador abra bien los ojos. Después de la breve calma previa a la batalla, contemplamos -de nuevo con un montaje ágil- el sangriento espectáculo. En esta batalla los planos generales, cámaras lentas y otros efectos como la pérdida de fotogramas, se combinan con movimientos de grúa que nos introducen en el calor de la batalla, todo esto crea una escena sobrecogedora.

La secuencia donde Johnny nos presenta a las diferentes y curiosas bandas que operan en Five Points, está montada de nuevo con rápidos movimientos de cámara que enlazan de forma magistral unas secuencias con otras mediante los barridos fundidos descritos líneas arriba. Este tipo de montaje recuerda a las descripciones minuciosas que vimos en *Casino* y que usaban estas mismas técnicas.

La intensidad del montaje en cuanto a ritmo, se relaja durante la parte media del film, para volver a dispararse durante el desarrollo del clímax, como es habitual en las películas de Scorsese. Durante estos minutos el montaje se vuelve frenético, con una construcción de la acción en paralelo que describe tres escenarios diferentes. Se narra el enfrentamiento, el del ejército y la población, junto con la preparación para la batalla de bandas y además la huida de Jenny en mitad de las revueltas. A la misma vez que se encadenan las imágenes similares de los bandos enfrentados, el sonido también lo hace, combinándose la música tribal de los preparativos y el sonido del telégrafo que se usa para transmitir los incidentes. Este ascenso del ritmo narrativo se detiene con el bombardeo naval preparando al espectador para el desenlace.

Al final del film, se utiliza la técnica *morphing* mediante técnicas digitales, el *skyline* de la ciudad cambia pasando por varias épocas. Aparece el puente de Brooklyn y los rascacielos, cada vez más altos, mientras que las tumbas de los líderes desaparecen por el paso del tiempo hasta llegar al el *skyline* de la ciudad en 2001, aún con las torres gemelas en pie aunque ya

hubiesen sido abatidas por los ataques terroristas. Por este motivo y por los bombardeos que podían herir la sensibilidad, aún a flor de piel de los neoyorquinos, la película se estreno a finales de 2002 a pesar de estar acabada mucho antes.



**Imagen 40. De izquierda a derecha y de arriba a abajo, evolución del Skyline de New York mediante técnica digital del *morphing*. (DVD *Gangs of New York*, 2002).**

En *Gangs of New York*, con respecto al **sonido**, la primera particularidad que debemos destacar es la existencia de una banda sonora original creada exprofeso para la película por el compositor Howard Shore, hecho no habitual en Scorsese, que suele utilizar únicamente canciones anteriores o contemporáneas a la época en la que se desarrolla la historia como ya hemos visto en otros análisis. Esta banda sonora original, está formada en su mayoría por temas melódicos, aunque existen excepciones como el tema "electro" utilizado en la batalla inicial. También hay un tema en esta banda sonora original que se utiliza de forma diegética, con el objetivo de explicar la fusión cultural que se producía en Five Points durante aquellos años de mestizaje cultural, origen de los Estados Unidos actuales. Es el caso de *Devil's Tap Dance* que suena durante la fiesta posterior al intento de asesinato de "El Carnicero", en la escena un hombre negro baila una *céilí*, baile tradicional irlandés, con su particular toque africano.

Además de la banda sonora original también existe una selección de temas musicales que la complementan. En su mayoría son canciones folk irlandesas o canciones marineras conocidas como *Sea Chanteys*, pero también encontramos ritmos orientales como la canción *Anxi Jiang* interpretada por la *Beijing Opera Suite* que son introducidas en la película de forma diegética. Ejemplos de este uso diegético de la música, aparte del mencionado durante la celebración del aniversario de la muerte del Sacerdote, los encontramos en el magnífico *following* a *Finbar Furey* en el *Satan's Circus*, interpretando la canción marinera *New York Girls* o la canción folk

irlandesa *Unconstant Lover*, cantada por *Maura O'Connell* cuando Bill y Amsterdam se cruzan con "Monk" por la calle.

Otras canciones, de carácter diferente al citado, que aparecen en la película son *Shu-De* de *Durgen Chugaa* o *Dark Moon, High Tide* de *Afro Celt Sound System* que construyen una banda sonora multicultural, con multitud de estilos, recogiendo así mediante la fusión musical, los orígenes mestizos de la nación norteamericana.

Un caso que debe ser mencionado por su uso especial, es la canción afro-folk *Shimmy She Wobble* de *Othar Turner* que suena durante la preparación para la batalla inicial. Esta potente melodía que combina el pífano y los tambores africanos, se convertirá en el *leitmotiv* de los "Conejos Muertos" y sus preparaciones bélicas, con la reiteración de su uso, durante los recuerdos de niñez de Amsterdam y la preparación para la última batalla, ya de forma extradiegética. Se trata de una continuación de aquella batalla primigenia donde murió el Sacerdote, marcando la materialización de la venganza de Amsterdam.

El *montaje en L*, en el que el sonido del plano anterior continúa en el plano siguiente o viceversa es muy habitual en esta película como en las otras analizadas. La música es usada de esta manera como transición suave entre escenas. Este tipo de montaje del sonido tiene especial relevancia durante el clímax, que se construye con el montaje paralelo citado en el apartado anterior. La combinación del telégrafo y la voz que informa de los incidentes provocados por la revuelta junto con el *leitmotiv* de los "Conejos", refuerza a través del sonido, la comparación establecida, mediante imágenes, de los dos enfrentamientos.

#### 4.2.5 INFILTRADOS

*Infiltrados* se articula mediante una **estructura narrativa** que se corresponde con el esquema narrativo clásico y su disposición en tres actos pero tiene una particularidad. Ésta se encuentra en el punto de vista del espectador, que es colocado como observador omnisciente. Esto es posible mediante la narración paralela de las vidas de los protagonistas, del topo en la policía y del agente infiltrado en la mafia, que se alternan en pantalla constantemente. Así el espectador conoce toda la información en esta historia de traidores y engaños, conociendo las motivaciones de ambos personajes desde esta posición ventajosa lo que contribuye a que la película no resulte deshonesto con sus múltiples giros de guión.

La película comienza con una breve contextualización histórica, el fin del segregacionismo en Boston y la implantación del transporte escolar universal, mientras Frank

Costello, el poderoso jefe de la mafia irlandesa nos da su versión de la historia y nos confiesa su credo mafioso "nadie te da nada, tienes que cogerlo". Tras esto vemos como Frank Costello, por decirlo de alguna manera, apadrina al niño Collin Sullivan, huérfano que vive con su abuela.

A continuación se produce una de las pocas interrupciones de la linealidad del relato, una elipsis de varios años en el que vemos a un adulto Collin Sullivan graduándose como policía del Estado, a la vez que trabaja para Costello. William Costigan también se gradúa pero no conoce a Sullivan ya que son de distintos departamentos, la brillantez de sus calificaciones y su árbol genealógico, ampliamente relacionado con la mafia de Boston le convierten en el candidato perfecto para una operación secreta en la que será infiltrado en la organización de Costello.

Este juego de personajes infiltrados se trata del "Problema", la premisa en la que encuentra su fundamento toda la trama. Durante la entrevista de Costigan con sus jefes, Queenan y Dingam, se produce el segundo salto temporal, un *flashback* que nos muestra la muerte de la madre de William Costigan y su determinación por ser policía. Después le cuentan al agente novato que tendrá que cumplir condena unos meses para convencer a cualquiera de que ya no es policía. Estas dos secuencias actúan como una especie de prologo, el planteamiento que sirve para la presentación de los personajes principales y su contexto. Una elipsis nos sitúa ya en la cárcel, la estancia de Costigan en el centro penitenciario se resume en una escena genial, que será analizada con detalle en el apartado de estética. El rotulo con el título de *Infiltrados* aparece en mitad de esta secuencia indicando el despegue de la historia y el comienzo del segundo acto.

Costigan sale de la cárcel, ya en South Boston machaca a unos italianos de Providence y así llama la atención del capo que se reúne con él. Comienza su andadura como criminal a las órdenes de Costello.

Sullivan amaña los casos que tienen que ver con Costello, introduce falsas pruebas e inculpa a inocentes para evitar la relación del mafioso con el delito. Además estos casos "resueltos" le hacen ascender rápidamente. Ambas vidas son narradas de forma paralela durante todo el filme, lo que recuerda un poco a la lógica episódica de otras películas pero en este caso la narración mantiene su linealidad. Billy Costigan extorsiona y golpea, comienza a ganarse la confianza de Costello, mientras que Sullivan acumula meritos y se liga a la psiquiatra del departamento, Madolyn, mientras sigue dando informando al jefe mafioso de todos los movimientos policiales.

Esta capacidad de Costello para evitar las redadas, hace que el Capitán Queenan y el Sargento Dingam sospechen de la existencia de un topo del mafioso entre sus agentes, "Emerge el Conflicto" cuando se lo dicen a Costigan y el infiltrado teme por su vida. El estrés al que se ve

sometido Billy por su doble vida le juega malas pasadas y va a ver a Madolyn, la chica de Sullivan.

Se produce un intercambio con la mafia china, la policía estatal cuenta con el apoyo de los federales para escuchar los teléfonos de los participantes en el intercambio, pero un chivatazo de Sullivan hace que todos apaguen los móviles. El único que permanece encendido es el de Billy Costigan para informar a Queenan, así se hace evidente para ambos bandos la existencia de soplones por el asunto de los móviles. Se trata de la "Complicación" ambos infiltrados conocen certeramente que hay una rata en el bando contrario. Esta complicación se acentúa cuando Costigan en uno de sus trabajos extorsivos averigua que Costello es un confidente protegido por el FBI, informa a Queenan. Billy sigue viéndose con la psiquiatra pero fuera de consulta, acaban liándose. Sullivan sigue ascendiendo, ahora irónicamente, debe encontrar al topo dentro del departamento.

Por otro lado, el mafioso, para encontrar a la rata entre sus hombres les pide sus datos personales para que Sullivan los busque en la base de datos policial, los formularios son recogidos en un sobre fácilmente rastreable por una errata ortográfica.

Costigan sigue el sobre, que le lleva hasta Sullivan. Costigan intenta identificar visualmente a Sullivan pero no lo consigue. Se produce una persecución a pie y justo cuando va a conseguirlo el sonido de su móvil le delata y Sullivan escapa. La "Crisis" se produce tras la persecución. Costello entrevista a Costigan de forma intimidatoria pero el chico responde hábilmente y convence medianamente al capo. Otro muere en su lugar. El nombre de Costigan no aparece en la base de datos, él no existe para proteger la operación encubierta. Costello sigue averiguando inventándose información que solo le dice a Costigan. Fortuitamente Costigan no da esa información a Queenan, sino que le pide que se vean, eso le descarta como infiltrado ya que Costello lo comprueba llamando a Sullivan.

El tercer acto comienza con el seguimiento de Queenan por orden de Sullivan, éste hace creer a la unidad que quizá Queenan sea el informante de Costello, pero el verdadero motivo es averiguar la identidad del agente encubierto. El Capitán Queenan queda con Costigan en un edificio en obras, la "secreta" sigue al Capitán hasta allí, Sullivan sigue la operación e informa a Costello de la dirección donde están reunidos, los chicos del mafioso van hacia allí y llaman a Costigan para que también vaya. Comienza un "Clímax" interrumpido. Primero Costigan huye por detrás y el Capitán espera a los mafiosos a solas. Queenan es arrojado desde la azotea cayendo justo delante de Costigan que queda aturdido, los hombres de Costello salen del edificio y creen que Costigan acaba de llegar. Los policías secretas comienzan un tiroteo antes de que

escapen, uno de los mafiosos es herido de muerte. El herido, en sus últimos minutos de vida se da cuenta de que Billy ha acudido a la dirección correcta a pesar de que le dio una errónea, pero no le da tiempo a delatarlo como la rata, muriendo justo a continuación.

El clímax baja de intensidad y Sullivan, en la calma de su oficina recibe la documentación y el móvil de Queenan, primero llama a Costigan y se hace pasar por el nuevo responsable de la operación encubierta. También descubre en los papeles del Capitán la relación de Costello como confidente del FBI. El clímax vuelve a ser intenso con en el siguiente negocio de Costello, un asunto de drogas, Sullivan les quitara de encima la vigilancia para que crean que tiene vía libre, pero en realidad enviara al SWAT al lugar del negocio. Se producirá un tiroteo muy intenso donde Costello será herido y sus hombres acribillados. Costello recurrirá a Sullivan, cuando este aparece le preguntará al capo si le ha vendido al FBI, el mafioso intentará dispararle pero Sullivan será más rápido, acabando con su vida.

Sullivan es recibido como un héroe y Costigan le espera en su oficina. Sullivan interpreta su papel de dirigente de la operación a la perfección, Costigan no quiere reconocimientos solo quiere que le devuelvan su identidad. Cuando le desvela su nombre Sullivan no se lo cree, resulta que sí era la rata. Cuando sale de la oficina para consultar los archivos ocultos, Billy Costigan ve el sobre que Costello le entregó al topo en la policía, Costigan huye conociendo la identidad del topo y Sullivan al saber que le ha descubierto borra su identidad de la base de datos para intentar protegerse.

Costigan recibirá las grabaciones que inculpan a Sullivan como topo y enviara una copia a su domicilio para forzar un encuentro. Madolyn descubre la grabación y abandona al topo.

Comienza la "Resolución", los dos protagonistas quedan donde murió Queenan. Costigan, esperando en el lugar, sorprende a Sullivan y lo detiene. Cuando baja el ascensor y se abren las puertas, el compañero de Sullivan mata de un disparo en la cabeza a Costigan, resulta que Collin Sullivan no era el único soplón de Costello en la policía. Les descubre a continuación el compañero de la academia de Costigan que dubitativo ante la escena, recibe otro disparo a bocajarro del compañero. La trama gira de nuevo cuando Sullivan, en un despiste del compañero soplón acaba también con su vida para que nadie pueda delatarle nunca. Amaña todo para salir airoso, a Costigan le entierran con honores y Madolyn delante de Sullivan llora su perdida. En la última escena el Sargento Dingam, que fue apartado del caso, sorprende a Sullivan en su casa y le pega un tiro en la cabeza vengando la muerte de Costigan.

Los **personajes** principales de *Infiltrados* son tres, número de personajes principales habitual en toda la filmografía analizada. En esta película, el protagonista es Billy Costigan y

Collin Sullivan es coprotagonista. Ambos tienen como personaje de unión al líder mafioso Frank Costello, construyendo de nuevo una relación triangular. Los protagonistas, desconocidos entre sí, comparten a la misma chica, la psiquiatra Madolyn como nexo, pero la importancia en la trama principal de esta relación es simplemente un adorno. Se trata de la válvula de escape para ambos personajes, que les ayuda a sobrellevar el estrés provocado por sus dobles vidas.

William "Billy" Costigan (Leonardo DiCaprio) es el hijo de un obrero del sur de Boston, pero sus tíos y otros familiares son delincuentes bien conocidos por la policía y por la mafia local. La muerte de su madre le deja sin familia y le hace rechazar la ayuda que le brinda su otro tío, para tratar de abrirse paso en el departamento de operaciones especiales. Es un chico brillante en sus calificaciones pero el lastre familiar, le privará de un puesto cómodo como detective. Es el perfecto candidato para infiltrarse en la banda de Costello. Su inteligencia le salvará de la muerte cuando Costello inicia las averiguaciones para destapar al agente encubierto. Sometido a la enorme presión de su doble vida tendrá problemas que le harán visitar a Madolyn, la psiquiatra del cuerpo. Con el tiempo la relación paciente - doctor cambiará, y se convertirán en amantes, es su válvula de escape, a pesar de que Madolyn es irónicamente la novia de Collin Sullivan, el topo de Costello y pronto dejarán de verse.

Collin Sullivan (Matt Damon), es un chico huérfano que se está criando con su abuela, pero pronto será fichado por Frank Costello. Él que sin duda tiene la apariencia y el pasado de un buen chico, de adulto sigue trabajando para el capo a la vez que entra a formar parte de la policía estatal, toda su vida es una farsa. Es inteligente, hace del engaño todo un arte, nadie sospecha de él con su expediente inmaculado. La única faceta sincera de su vida es la relación con Madolyn, cuando tiene que investigar a sus compañeros para dar con el topo incluso se plantea dejar de ser policía, también sufre con su vida basada en la mentira. Cuando accede a la información de la operación secreta descubre que Costello es un confidente protegido del FBI, el traidor se ve traicionado y acaba con Costello. A los ojos de sus compañeros es un héroe cuando en realidad es una rata. Al final de la película otro soplón de Costello, su compañero, le salva de la justicia. Collin le devuelve el favor asesinándolo demostrando su falta total de escrúpulos, parece que seguirá su vida de éxito tan campante, lo único que lamenta es perder al hijo que esperaba de Madolyn. En una escena final es ejecutado por Dingam, vengando a Costigan.

Frank Costello es el jefe de la mafia irlandesa. Es una autoridad criminal en la ciudad de Boston por sus largos años al frente de esta mafia. Es un capo diferente, además de ser inteligente, provocador, mujeriego, orgulloso y un frío asesino, como la mayoría de jefes mafiosos de Scorsese, es bromista y divertido como atestiguan varias acciones suyas en el filme.

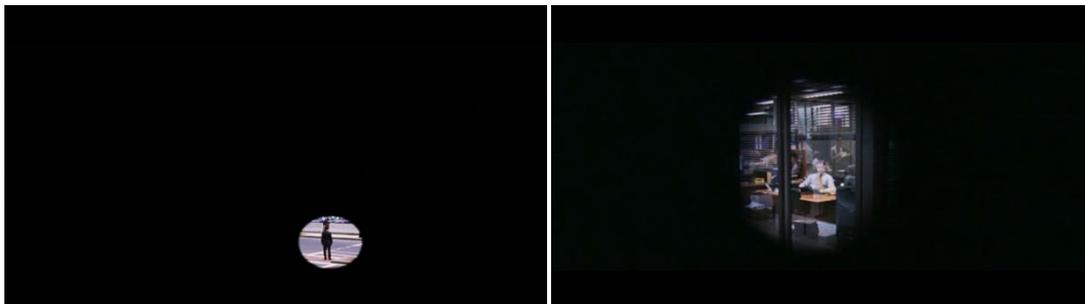
Tiene un código, "nadie te regala nada, hay que cogerlo" y aunque parece valorar la lealtad resulta que el mismo es un informante del FBI que no duda en vender a otros para permanecer en la cima, por eso es tan difícil de atrapar. Es la autentica rata de la historia. Sullivan deja de servirle en el momento que este se entera de que es un informante federal, le echa encima al SWAT y acaba con su vida personalmente.

La **estética** de *Infiltrados* tiene muchas semejanzas con respecto al resto de películas analizadas. En el inicio, como en *Malas Calles* se utilizan imágenes de video, aunque en esta ocasión no son "caseras". Son imágenes de archivo reales sobre el fin de la segregación en el transporte escolar de la ciudad que pretenden otorgar verosimilitud a la única película que no está basada en hechos reales dentro de la selección de filmes. Más adelante se usarán imágenes reales del ejército chino, que serán presentadas al espectador como si él mismo viera las diapositivas de la reunión policial, precedente al negocio con la mafia oriental.



**Imagen 41. Uso de imágenes de archivo reales de la ciudad de Boston. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Otro recurso visto en otras películas del análisis es el uso de una cortinilla en forma de iris circular, en *Casino*, es utilizada para cerrar un par de secuencias mientras que aquí, su uso es metafórico. Se abre marcando el comienzo de la carrera policial de Sullivan para cerrarse cuando a este le entran dudas sobre su permanencia en la policía.



**Imagen 42. Iris circular que se abre sobre Sullivan en su primer día en la policía (izquierda), el iris se cierra cuando el personaje duda sobre su permanencia en el cuerpo (derecha). (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Scorsese vuelve a utilizar de forma recurrente los tiros de cámara cenitales para determinadas situaciones. De forma análoga a *Casino*, en algunos casos su función es práctica,

como enseñarnos el punto de vista del personaje cuando suena su móvil colgado del cinturón, pero en otras muchas ocasiones es solo una cuestión de estética.



**Imagen 43. Ejemplos de tiros de cámara con angulación cenital. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Otro tiro de cámara especial es el que se produce dentro del bolsillo de Collin Sullivan, cuando este envía un *sms* sin que sus compañeros se den cuenta. Para realizar esta toma se puede deducir el uso de una mini - cámara, o bien la recreación de un bolsillo con la iluminación propia de esta situación.



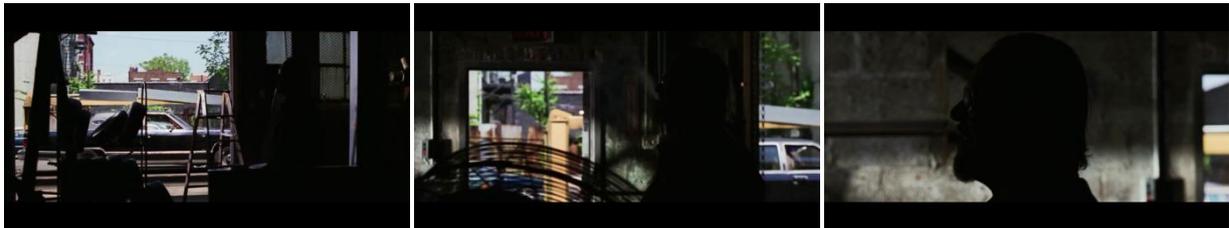
**Imagen 44. Tiro de cámara especial, en el interior del bolsillo de Sullivan. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Al hablar de movimientos de cámara, el más célebre de esta película es un *travelling* paralelo. Su uso es habitual en otras películas pero este es especial y por eso merece una mención más extensa. El movimiento resume la estancia de Costigan en la cárcel, en un avance horizontal constante, mientras que Sullivan disfruta de un maravilloso apartamento. Estas dos escenas son enlazadas -tras un fundido a negro- con el movimiento, a la misma velocidad y con una composición parecida. En la cárcel, los barrotes aparecen justo delante del objetivo y en el apartamento, los marcos y adornos de la ventana cumplen esta función, mientras los personajes se encuentran detrás de estos. Toda la secuencia va acompañada de la canción *I'm shipping up to Boston*, que se ha convertido en una seña de identidad de la película.



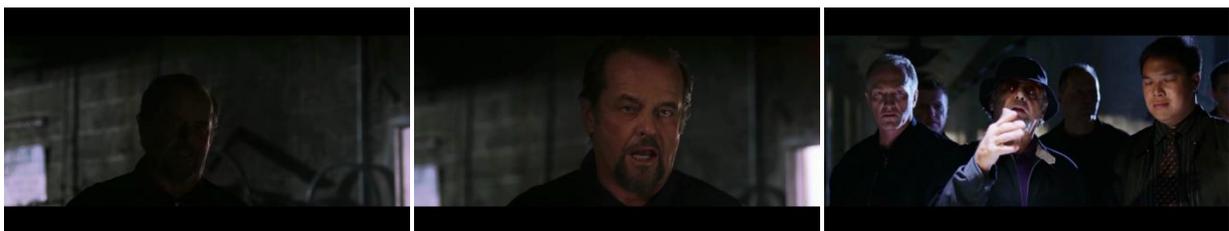
**Imagen 45. Enlace de escenas mediante *travelling* paralelo. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Otro *travelling* paralelo digno de mención tiene lugar durante la presentación de Costello. Es un *following* paralelo con modificación del punto de vista por el uso del zoom, el movimiento comienza con un plano entero para acabar en un primer plano.



**Imagen 46. *Following* paralelo combinado con zoom - in. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

En determinadas escenas, cuando aparece Costello, lo hace en contraluz o como veremos en las imágenes siguientes, en penumbra. El responsable otra vez es el director de fotografía Michael Ballhaus, que como ya hemos visto tiene un estilo de iluminación "naturalista", aunque en ocasiones utiliza disposiciones lumínicas más expresivas como el uso del color o estos juegos de luces y sombras.



**Imagen 47. Francis Costello surge de la penumbra para mostrar su rostro (izquierda y centro). Juego de luces y sombras con el mismo personaje (derecha). (DVD *Infiltrados*, 2006).**

En la escena de la persecución el uso de la iluminación se vuelve mucho más expresivo. Es una escena nocturna en la que los colores y las sombras adquieren protagonismo creando una atmosfera misteriosa en combinación con otros recursos estéticos. En el caso de la iluminación de esta secuencia, en una toma vemos proyectada las sombras de perseguidor y perseguido en una pared acercándose rápidamente, vaticinando la posterior situación.



**Imagen 48. Sombras proyectadas de los protagonistas (izquierda), uso de los colores rojo y azul en el mismo plano, expresivamente opuestos (centro y derecha). (DVD *Infiltrados*, 2006).**

En mi opinión, esta escena es la más artística de toda la película con el uso de múltiples recursos estéticos. Encontramos cámaras lentas y fragmentos con pérdidas de fotogramas, que contribuyen a dramatizar determinados instantes de la escena, como en otras películas del director. El uso de la cámara lenta no se limita únicamente a esta escena también suele producirse en momentos de especial dramatismo como la caída del jefe Quennan desde la azotea. Un recurso estético especial, con un sentido práctico en la trama, es el uso de una lámpara de espejos, que con el giro de sus piezas permite que el protagonista siga de nuevo a Sullivan, al que había perdido momentáneamente.



**Imagen 49. Recurso estético con finalidad practica en la trama. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

Un recurso estético recurrente en la filmografía analizada es el uso del destello y su permanencia en pantalla. El efecto emula la sensación que produce en nuestras retinas un fognazo real de luz. En este caso es por arma de fuego y casualmente es a la vez un plano cenital.



**Imagen 50. Ejemplo de destello con efecto cegador. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

La violencia instantánea, característica innata de las tramas criminales de Scorsese, tampoco falta en *Infiltrados*. La sangre y el *gore* habitual tampoco se ausentan. El espectador no tiene tiempo de percibir que la agresión va a producirse, nos sorprende, al igual que a la víctima. Esto sucede por ejemplo, durante la primera toma de contacto de Costigan con los hombres de Costello, en el episodio de los italianos y en el disparo a Costigan al abrirse el ascensor. En las dos primeras, violencia y humor van de la mano mediante ironías y contrasentidos, como es habitual en los filmes del italoamericano.



**Imagen 51. Ejemplos de violencia instantánea e inesperada. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

El montaje lo lleva a cabo por enésima vez la magistral editora Thelma Schoonmaker, el estilo de éste en *Infiltrados* es el habitual en la filmografía analizada. Un inicio potente y acompañado de música dinámica, construye una presentación de personajes con *efecto gancho* que atrapa al espectador. En la presentación de Costello y de uno de sus hombres, "El Francés" se incluyen fragmentos de muy corta duración que no pertenecen a la historia pero son recuerdos de los personajes, específicamente asesinatos que muestran su naturaleza mortal. También encontramos montajes *Hip Hop*, este tipo de montaje resumen una acción concreta en pocos planos de muy corta duración, en *Infiltrados* sucede con una ducha y con una paliza a un personaje indeterminado.

Cuando avanzamos en la trama el ritmo se relaja para dar paso a los momentos reflexivos de los protagonistas, siendo acelerado de nuevo en los momentos de acción o de especial trascendencia. Según nos acercamos al momento climático del filme, el ritmo se dispara y sigue subiendo en el tiroteo final hasta la muerte de Costello. El ritmo decae en el desenlace, para que la resolución se produzca en una relativa calma, cuando parece que todo ha terminado, para que el nuevo giro de guion sea aun más efectivo y sorprendente. En la última escena se produce un plano metáfora que resume la esencia del filme, la corrupción institucional simbolizada mediante la aparición de una rata con vistas a un edificio gubernamental.



**Imagen 52. Plano final metafórico que resume la esencia del filme. (DVD *Infiltrados*, 2006).**

En el **sonido**, *Infiltrados* tiene una particularidad con respecto a los demás filmes analizados. Es la utilización de sonidos verosímiles pero no realistas por su volumen, esto es especialmente evidente con los móviles. Los utilizados por los protagonistas y por todo el elenco en general son móviles tipo "concha", es decir con tapa. Cuando los personajes abren sus móviles para utilizarlos, el sonido es exageradamente intenso en volumen y bajo mi punto de vista es un efecto sonoro, que aunque puede identificarse con la apertura de este tipo de móviles no proviene de esta acción. El director enfatiza este sonido para que el espectador identifique el teléfono como un elemento importante la historia, ya que es el medio por el que se comunican los infiltrados con sus respectivos jefes.

El *montaje en L* de la música y el sonido característico de Scorsese se mantiene en este filme sirviendo de enlace o suave transición entre escenas. La banda sonora combina creaciones originales de Howard Shore, el compositor de la música original de *Gangs of New York*, con una selección de temas musicales.

En las creaciones originales destaca el tema central de la película o *leitmotiv*, titulado *The Departed Tango*. Tiene varias versiones dependiendo del personaje o la situación de la trama, es desenfadado en el inicio y el desarrollo. Más adelante, durante el clímax y la resolución pierde ese desenfado adquiriendo mayor gravedad y carácter.

La selección de temas musicales comprende varias épocas y estilos. Escuchamos en la película, temas contemporáneos como el *Thief's Theme* del rapero *Nas*, o la potente *I'm Shipping up to Boston* de la banda *Dropkick Murphys*, que es una seña de identidad de la película por su utilización en la magnífica escena resumen del encarcelamiento de Billy Costigan y que fue parodiada en la serie *The Simpsons*. Aparte de en ésta escena, la escuchamos antes del tiroteo final y en ambas es interrumpida de golpe dejando una sensación extraña en el espectador.

Scorsese incluye también algunos clásicos de los cincuenta como *Tweedle Dee* de *LaVern Baker* y sobre todo *rock&roll* de los sesenta, como el tema *Nobody but me* de *The Human Beinz*, o varios de *Van Morrison* como *Baby Blue* o *Comfortably Numb*. De los *Rolling Stones*, escuchamos *Let It Loose* o *Gimme Shelter* canción utilizada ya en varias películas del director. En *Infiltrados* su uso es reiterado, al principio, cuando Costello "da refugio" al niño Collin Sullivan y más adelante, cuando Madolyn, la psicóloga, se muda a casa de este.

## 5. CONCLUSIONES

De forma concluyente se extrae del análisis de estas cinco películas, aspectos comunes en todas ellas y otros aspectos que, aunque no son comunes a todas, permiten establecer una clasificación por parejas, quedando descolgada *Malas Calles*. Se explicará este hecho en primer lugar.

Encuentro fácilmente identificables dos dípticos en la filmografía analizada. El establecido entre *Uno de los Nuestros* (1990) y *Casino* (1995), y por otro lado, entre *Gangs of New York* (2002) e *Infiltrados* (2006). En la primera de las parejas, ambas películas se centran en la vida de un personaje que asciende a lo más alto para luego caer estrepitosamente. Es la tradicional línea argumental del cine criminal, el *rise & fall*, pero ejecutado de forma documental y desde el punto de vista subjetivo del propio protagonista o protagonistas de la historia gracias a la *voz en off*. Nos cuentan a través de sus retrospectivas *voces en off* los acontecimientos de sus vidas reforzando la naturaleza documental del relato. Esta naturaleza dota a los dos filmes de una estructura más propia de los recuerdos de una persona que de un relato cronológico, lo que se traduce en una estructura narrativa que sigue una lógica episódica. La construcción formal de los relatos también guarda muchas similitudes en su factura e incluso comparten parte del elenco en la interpretación de personajes principales muy semejantes en las dos películas, como ocurre con De Niro y Pesci, el primero frío y razonable y el segundo caliente y descontrolado en ambos filmes.

La segunda pareja no tiene tantas similitudes, pero no es exagerado establecer un díptico similar al anterior por las siguientes razones. Ambas películas abordan un periodo histórico marcado por la corrupción institucional y la desconfianza en el sistema. Las dos se desarrollan en ciudades históricas para la inmigración irlandesa. La población inmigrante procedente de ésta isla británica, es relegada a vivir en el último escalafón social, teniendo que luchar por conseguir el bienestar que les niega el sistema, mediante la asociación de sus individuos en bandas criminales. Al relatar un periodo y no la vida de ciertos individuos la estructura narrativa abandona la lógica episódica para recuperar esquemas narrativos más tradicionales.

Su protagonista (L. DiCaprio en ambas) es un héroe surgido de la calle con un objetivo noble, en *Gangs of New York* la venganza de su padre y en *Infiltrados* vencer el lastre de su apellido criminal en pos de la lucha contra el crimen. Otra similitud es el tratamiento de las relaciones *cuasi* parentales, establecidas entre el huérfano en busca de protección y el líder criminal, que terminan marcadas por la traición de uno de sus miembros. En la ambientada en

New York, Amsterdam se traiciona a si mismo permaneciendo bajo la protección de Bill, hasta que renueva su determinación e intenta vengarse. En la de Boston, la relación se establece entre Collin Sullivan y Frank Costello acogido desde su niñez bajo el amparo del criminal, hasta que descubre que el capo es confidente del FBI y lo elimina.

*Malas Calles* (1973) no se corresponde con ninguno de los dípticos anteriores, por carecer de una línea argumental que se corresponda con ellos, ni disponer de la maestría en la ejecución del rodaje de estos. Al contarnos la vida de Charlie (H. Keitel) que trata de ascender en la organización criminal, podría ser incluida en el primer díptico, pero la escala es muy diferente. Solo es un mafiosillo de barrio en comparación con los mafiosos de primera, que operan en diferentes estados y que ponen en jaque a las autoridades federales. El pobre Charlie ni siquiera consigue ascender antes de pegársela. También tiene un enfoque documental, pero carece de la lógica episódica, construyéndose mediante una estructura narrativa clásica, más asequible para un director novel. Ésta película es una de las operas primas del director realizada a principios de los setenta, motivo por el que carece de los adelantos técnicos de los que disponen sus otras obras y sobre todo de esa maestría que el director fue adquiriendo con el desarrollo de su carrera, aunque sin duda se intuye en ella las futuras señas de autor de Scorsese y la habilidad propia de un narrador audiovisual diferente que se confirmaría unos años después con *Taxi Driver*.

Una vez abordada esta cuestión inicial se enumerarán los puntos comunes que establecen el estilema de Martin Scorsese. Habiendo revisado ya las estructuras narrativas en los párrafos anteriores, hay que hablar en primer lugar de los personajes.

En todas sus películas, el director utiliza tres personajes principales relacionados entre ellos de diferentes formas, en *Malas Calles* y *Uno de los Nuestros* son relaciones de amistad que se truncan por el devenir de la historia, por dinero y por la desconfianza mutua respectivamente. En *Casino* y *Gangs of New York*, se establece la amistad fraternal y la relación paterno-filial, con una mujer en medio que acaba siendo parte de la disputa. En la primera, la mujer es una de las causas principales en la fractura de la relación, mientras que en la segunda tan solo es un adorno en comparación con la verdadera interrupción de la relación, que es la venganza. En *Infiltrados* la relación a tres bandas tiene su unión en el capo Costello mientras los dos coprotagonistas no se conocen hasta el desenlace.

Los protagonistas de Scorsese en *Malas Calles*, *Uno de los Nuestros* y *Casino* son antihéroes. A pesar de ser gánsters son "buenos chicos", entendiéndose buenos chicos en comparación con su entorno. En el primer filme, Charlie trata por todos los medios ayudar a Johnny Boy, en la segunda Henry es sin duda el freno que evita peores consecuencias en muchas

situaciones o al menos lo intenta y en *Casino*, Ace es la víctima de la traición, a pesar de ser el único que sobrevive del elenco principal. En *Gangs of New York* e *Infiltrados*, Amsterdam y Billy, encarnados ambos por Leonardo DiCaprio, son héroes propiamente dichos que particularmente surgen de la calle, aunque Amsterdam en un principio desempeña un rol de antihéroe, roba y golpea aunque sea un buen chico, como los protagonistas de las tres primeras películas. A excepción de Billy, éstos buenos chicos, empujados por su entorno y por la sociedad en general, hacen lo que hacen por que no conocen otra forma de ganarse la vida o no quieren ganársela de otra forma.

En la estética y el estilo visual, Scorsese destaca, entre otros aspectos, en el uso del movimiento. Los movimientos de cámara en las películas de Scorsese son elegantes y efectivos. Resultan inconfundibles por su ejecución técnica, precisión en la puesta en escena y habilidad narrativa. Sus mejores logros tienen forma de *travellings*, en todas sus variaciones, laterales, verticales y de seguimiento. Utilizan la técnica al servicio de la historia, potenciando al máximo este tipo de movimientos mediante el plano secuencia que captura la acción sin cortes, permitiendo una descripción más completa.

Es un explorador del movimiento, siempre en constante experimentación. En sus películas encontramos técnicas novedosas como la *snorricam* que se popularizó tras su uso en *Malas Calles* y movimientos de cámara nunca vistos, como las tomas realizadas con *travellings* y grúas que en mitad del movimiento cambian de punto de vista, de subjetivo a objetivo y viceversa. También es habitual que en mitad de un movimiento físico de la cámara, realice movimientos ópticos, casi siempre de zoom-in. Otro recurso estético habitual en la filmografía analizada es el uso de la cámara lenta en determinadas situaciones para vaticinar un momento importante en la trama, para enriquecer la subjetividad de un determinado personaje o para generar mayor dramatismo si lo mostrado es una situación dramática de por sí. En *Gangs of New York* e *Infiltrados* la cámara lenta va acompañada, durante la batalla y la persecución respectivamente, por una pérdida de fotogramas interrumpiendo el movimiento y generando sensación de confusión.

La fotografía en las películas analizadas está muy cuidada, respondiendo siempre a una disposición lumínica naturalista, aunque con guiños teatrales en algunos momentos. Estos guiños se sirven del uso expresivo del color y del juego que se establece entre luces y sombras para sumar matices a los relatos. Esta teatralidad lumínica es más evidente en los filmes en los que interviene Michael Ballhaus como director de fotografía que son: *Uno de los Nuestrros*, *Gangs of New York* e *Infiltrados*. En *Malas Calles* el responsable es el menos conocido Kent Wakeford.

*Casino* es un caso especial con Robert Richardson en la fotografía. La iluminación natural y la teatralidad dejan paso a una prevalencia de la luz artificial, con halos cegadores y colores saturados mientras que el claroscuro sigue siendo muy utilizado. Otro recurso estético relacionado con la luz, que se usa de forma reiterada en la selección de películas es el efecto de deslumbramiento. La imagen es congelada un instante tras el fogonazo, de un arma o de un flash fotográfico, para generar la sensación real que produce un destello intenso en nuestros ojos.

Mención aparte tiene el uso de la violencia como constante en todas las películas de criminales del director, ya que son inherentes a las historias contadas. Su uso puede parecer gratuito, con el único objetivo de impresionar al espectador mediante espectáculos sangrientos como ocurre con otros cineastas, pero el cine de Scorsese no adolece de este fallo. La violencia en sus filmes guarda una estrecha relación con las realidades que cuentan. Scorsese siempre usa la violencia explícita y brutal, que si bien no es real, resulta digna de serlo, buscando la verosimilitud de sus relatos, que habitualmente tienen un enfoque documental. La violencia "scorsesiana" tiene una característica que la define como seña de autor y que además se corresponde con un fin irónicamente ético. Es su origen repentino, casi instantáneo, ausente de pistas previas que vaticinen la agresión. Desde *Malas Calles* hasta *Infiltrados*, las agresiones físicas casi nunca se intuyen, sorprendiéndonos, al igual que la víctima es sorprendida. La sorpresa y desprotección ante la violencia instantánea no permite al espectador "disfrutar" del brutal espectáculo. El efecto que consigue es que los golpes incluso nos duelan al verlos.

El montaje es siempre muy cuidado, con un estilo fluido y dinámico. El merito en este apartado no es únicamente suyo, ya que de las cinco películas analizadas, en la única que no interviene la editora Thelma Schoonmaker es en *Malas Calles*. La consecución de planos se realiza, salvo en contadas ocasiones, por "corte" utilizando los movimientos de cámara o los movimientos internos del plano a través de los personajes, resultando muy elegantes. El uso de fundidos suele ir de la mano de los barridos, estos rápidos movimientos de cámara permiten narrar situaciones en lugares dispares de forma ágil. Este tipo de narración es habitual durante las presentaciones de personajes o las acciones que involucran lugares diferentes. Las narraciones paralelas son otro sello del montaje de sus películas, en todas las analizadas encontramos fragmentos donde se utiliza este tipo de montaje. Un caso especial es *Infiltrados*, donde ésta técnica narrativa vertebra todo el filme, mostrando a Costigan y Sullivan en el mismo instante alternando sus situaciones en la pantalla.

El *montaje en L*, que encabalga el sonido del plano anterior con el siguiente es otra constante en la filmografía de Scorsese. Los sonidos y especialmente la música sirven, mediante

esta técnica, como elemento de cohesión para secuencias que reúnen escenas dispares y que deben ser entendidas como un todo para la mejor comprensión de la historia. Su uso, cuando el sonido tiende a desaparecer lentamente, responde a un sentido opuesto al descrito anteriormente, sirviendo como transición suave entre secuencias que no están directamente relacionadas.

En el sonido, un aspecto reseñable como elemento del estilema, es el uso de la *voz en off* en sus películas centradas en el individuo o individuos. Charlie, en *Malas Calles* muestra, mediante este recurso, sus reflexiones internas mientras que en *Uno de los Nuestros* y *Casino* es un elemento de especial importancia, vehiculando toda la historia narrada en tono autobiográfico y reforzando así el carácter documental de estos filmes.

Otro aspecto del estilema de Scorsese es la música. En sus películas goza de gran importancia, no es un mero acompañamiento, sino un elemento con valor expresivo propio. En las tres primeras películas, la banda sonora la componen únicamente temas musicales populares de estilos muy variados, aunque predomina la música *rock*. La única excepción es *La Pasión según San Mateo* de *J.S. Bach* en los créditos de entrada y en el final de *Casino*. Siempre fiel al enfoque documental, según las propias palabras del director en *Mis placeres de cinéfilo*, son las canciones que los personajes escuchaban. La selección de temas no responde únicamente a este criterio ya que los temas son colocados con muchísimo cuidado y mimo, tratando de reforzar el estado mental de un personaje o bien de sacudir al espectador, reforzando un montaje más agresivo o un ascenso del tono dramático. En *Gangs of New York* e *Infiltrados* la selección de temas musicales es complementaria a una banda sonora original, que en los dos casos fue compuesta por Howard Shore. En la historia neoyorquina la selección de temas está compuesta por temas *folk* de diversas culturas captando la esencia del origen multicultural de la ciudad. En la de Boston la BSO es acompañada por una selección predominantemente *rockera*. A pesar de usar estilos musicales de todo tipo en sus películas, sin duda su predilecto es el *rock&roll* y en especial los *Rolling Stones* que aparecen en todas menos en *Gangs of New York* por resultar una incongruencia temporal. Un caso curioso es la canción *Gimme Shelter* de la banda, que debe ser una de sus preferidas, ya que ha sido utilizada en *Uno de los Nuestros*, *Casino* e *Infiltrados*.

Por último hay que mencionar la especial inquietud de Martin Scorsese con la temática religiosa. En *Malas Calles* aparece la temática de la religión y la culpa, encarnada en Charlie. Esta vinculación de la religión con sus obras, se mantendrá en la filmografía analizada con la excepción de *Infiltrados* que no tiene ningún guiño religioso. Su tratamiento puede ser importante en la historia, como en *Gangs of New York* donde el conflicto por la fe entre personajes y el simbolismo religioso están muy presentes, o bien, puede ser tratado

tangencialmente, como en *Uno de los Nuestros* y *Casino* en las que las referencias religiosas son casi anecdóticas, aunque no consiguen escapar de éstas inquietudes, inevitables en alguien que estuvo a punto de ser sacerdote y que cambió el hábito y el púlpito, "gracias a dios", por la claqueta y la cámara, para convertirse en un clásico contemporáneo del cine, que tiene entre sus logros la reinención de un género que parecía haber encontrado el final de su camino con Sergio Leone y Francis Ford Coppola, para servir de inspiración a otros creadores posteriores como Quentin Tarantino, Spike Lee o Paul T. Anderson.

En conclusión, con este Trabajo de Fin de Grado se han conseguido cumplir los objetivos planteados inicialmente. En primer lugar se han hallado las características estilísticas que conforman el estilema de Scorsese dentro del género criminal, mediante el análisis de la estructura narrativa, de los personajes, de la estética y del sonido. Por otro lado la investigación realizada sobre el género criminal, del que Scorsese es un especialista, me ha permitido conocer los antecedentes del género que sentaron las bases de éste y los clásicos que lo consolidaron, siendo éste, otro de los objetivos a cumplir, así como las motivaciones y fuentes de inspiración del director, que motivaron la realización de las cinco películas del análisis. Como resultado conjunto de la consecución de éstos objetivos, he ampliado profundamente mis conocimientos sobre el autor y sobre su obra en general, con especial detalle en sus filmes de género criminal.

## 6. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 1) LIBROS

- Altman, R., (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós Ibérica
- Jameson, R.T., (1994) *They went Thataway: Redefining Film Genres A National Society of Film Critics Video Guide*. San Francisco: Mercury House.
- Sadoul, G., (1973) *Historia del cine mundial - desde los orígenes*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Scorsese, M., (1989) *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona: Alba Editorial
- Scorsese, M., (1998) *Mis placeres de cinéfilo*. Barcelona: Paidós Ibérica

### 2) REVISTAS ELECTRÓNICAS

- Caldevilla, J., Rodríguez, J. y Gonzalvez, J.E., (2013). "El concepto de estilema de autor en el cine: los casos de Steven Speilberg, JohnMcTiernan y Clint Eastwood" en *Estudios sobre el mensaje periodístico*. [En línea] Vol. 19, Núm. especial abril, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. pp. 651-660. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/42148/40127> [Consultado el día 23 de mayo de 2015]
- Serrano, A., (2004) "Ética y Estética en el cine de Martin Scorsese y Quentin Tarantino" en *Revista en línea Saber UCAB* [En línea] Núm. 11, Caracas, Repositorio Institucional de la Universidad Católica Andrés Bello, pp. 29-38. Disponible en: <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/temas/index.php/temas/article/view/238/245> [Consultado el día 14 de octubre de 2015]

### 3) WEBGRÁFIA

- Alice., (1999) "Crítica Uno de los nuestros" en *labutaca.net* [En línea] Disponible en: <http://www.labutaca.net/films/colabora/nuestros.htm> [Consultado el día 18 de agosto de 2015]
- Alonso, J., (2012) "EL PALEOZOICO DEL NOIR, Gángsters bajo la mirada de H. Asbury y D.W. Griffith" en *elinquietantebypass2010.blogspot.com.es* [En línea] Disponible en: <http://elinquietantebypass2010.blogspot.com.es/2012/06/el-paleozoico-del-noir-gansters-bajo-la.html> [Consultado el día 22 de julio de 2015]

-Arenas, A.M., (2012) "Martin Scorsese. Uno de los nuestros" en *revistamagnolia.es* [En línea] Disponible en: <http://revistamagnolia.es/2012/03/martin-scorsese/> [Consultado el día 10 de julio de 2015]

-Ayuso, R., (2003) "El violento Nueva York de Martin Scorsese" en *elpais.com* [En línea] Disponible en: [http://elpais.com/diario/2003/02/28/cine/1046386801\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/02/28/cine/1046386801_850215.html) [Consultado el día 21 de septiembre de 2015]

-Ballesteros, G., (2012) "El nacimiento y caída de un imperio" en *revistamagnolia.es* [En línea] Disponible en: <http://revistamagnolia.es/2012/04/martin-scorsese-filmografia/> [Consultado el día 2 de septiembre de 2015]

-Ballesteros, G., (2012) "Una semana en el motor de un autobús" en *revistamagnolia.es* [En línea] Disponible en: <http://revistamagnolia.es/2012/04/martin-scorsese-filmografia/> [Consultado el día 28 de septiembre de 2015]

-Cuesta, F., (2013) "Crítica de "Casino" (Martin Scorsese, 1995)" en *cineultramundo.blogspot.com* [En línea] Disponible en: <http://cineultramundo.blogspot.com.es/2013/08/critica-de-casino-martin-scorsese-1995.html> [Consultado el día 7 de septiembre de 2015]

-Díaz, V., (2002) "Gangs of New York" (Martin Scorsese, 2002) en *thecult.es* [En línea] Disponible en: <http://www.thecult.es/Critica-de-cine/gangs-of-new-york-martin-scorsese-2002/All-Pages.html> [Consultado el día 22 de septiembre de 2015]

-Farré, S., (2003) "Malas Calles, Recuerdos de juventud" en *miradas.net* [En línea] Disponible en: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/02\\_mscorsese/malascalles.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/02_mscorsese/malascalles.html) [Consultado el día 30 de julio de 2015]

-García, E.C., (2015) "Scorsese, Martin (1942-VVVV)" en *mcnbiografias.com* [En línea] Disponible en: <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=scorsese-martin> [Consultado el día 25 de junio de 2015]

-Hurtado, J.L., (2003) "Casino, Tangiers como Camelot" en *miradas.net* [En línea] Disponible en: [http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/02\\_mscorsese/casino.html](http://www.miradas.net/0204/estudios/2003/02_mscorsese/casino.html) [Consultado el día 6 de septiembre de 2015]

-IMDb, (2015) en *imdb.com* [En línea] Disponible en: <http://www.imdb.com> [Consultado el día 10 de octubre de 2015]

-Marín, A., Marín J., (2005) "LOS MOSQUETEROS DE PIG ALLEY (The Musketeers of Pig Alley)" en *claqueta.es* [En línea] Disponible en: <http://www.claqueta.es/1929-silente/los-mosqueteros-de-pig-alley-the-musketeers-of-pig-alley.html> [Consultado el día 18 de julio de 2015]

-Martin, D., (2008) "PIG ALLEY, LA SEMILLA DEL MAL" en *spione-spy.blogspot.com.es* [En línea] Disponible en: <http://spione-spy.blogspot.com.es/2008/03/pig-alley-la-semilla-del-mal.html> [Consultado el día 23 de julio de 2015]

-Massanet, A., (2010) "Martin Scorsese: 'Uno de los nuestros', la perversión del sueño americano" en *blogdecine.com* [En línea] Disponible en: <http://www.blogdecine.com/criticas/martin-scorsese-uno-de-los-nuestros-la-perversion-del-sueno-americano> [Consultado el día 19 de agosto de 2015]

-Massanet, A., (2010) "Martin Scorsese: 'Casino', del paraíso al infierno" en *blogdecine.com* [En línea] Disponible en: <http://www.blogdecine.com/criticas/martin-scorsese-casino-del-paraiso-al-infierno> [Consultado el día 7 de septiembre de 2015]

-Navarro, R., (2013) "Alma negra, corazón oscuro: la historia del cine criminal" en *quemarropa.com* [En línea] Disponible en: <http://www.quemarropa.com/alma-negra-corazon-oscuro-la-historia-del-cine-criminal/#more-736> [Consultado el día 17 de julio de 2015]

-Núñez, M. A., (2014) "GANGS OF NEW YORK E INFILTRADOS, EL FUNERAL DE UNA NACION" en *cinedivergente.com* [En línea] Disponible en: <http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/martin-scorsese/gangs-of-new-york-e-infiltrados> [Consultado el día 14 de octubre de 2015]

-Núñez, M. A., (2014) "UNO DE LOS NUESTROS Y CASINO, TODO QUEDA ENTRE ITALIANOS" en *cinedivergente.com* [En línea] Disponible en: <http://cinedivergente.com/ensayos/especiales/martin-scorsese/uno-de-los-nuestros-y-casino> [Consultado el día 6 de septiembre de 2015]

-Vigar, P., (2012) "Los últimos gánsters" en *revistamagnolia.es* [En línea] Disponible en: <http://revistamagnolia.es/2012/04/martin-scorsese-filmografia/#> [Consultado el día 31 de julio de 2015]

-Villena, P., (2012) "New York, New York" en *revistamagnolia.es* [En línea] Disponible en: <http://revistamagnolia.es/2012/04/martin-scorsese-filmografia/#> [Consultado el día 22 de septiembre de 2015]

#### 4) PELÍCULAS

Los criminales y Martin Scorsese: Análisis de la filmografía de género criminal del director.

-*Casino* (1995). Película dirigida por Martin C. Scorsese, Estados Unidos / Francia, Universal Pictures / Syalis DA / Légende Entreprises / De Fina-Cappa. [DVD]

-*Gangs of New York* (2002). Película dirigida por Martin C. Scorsese, Estados Unidos / Italia, Miramax / Initial Entertainment Group / Alberto Grimaldi Productions. [DVD]

-*Goodfellas* (1990). Película dirigida por Martin C. Scorsese, Estados Unidos, Warner Bros. [DVD]

-*Mean Streets* (1973). Película dirigida por Martin C. Scorsese, Estados Unidos, Warner Bros. / Taplin - Perry - Scorsese Productions. [DVD]

-*The Departed* (2006). Película dirigida por Martin C. Scorsese, Estados Unidos / Hong Kong, Warner Bros. / Plan B Entertainment / Initial Entertainment Group (IEG) / Vertigo Entertainment / Media Asia Films. [DVD]

## 7. ANEXOS

### 7.1 LISTADO DE IMÁGENES UTILIZADAS

IMAGEN	DESCRIPCIÓN	PÁGINA
Imagen 1.	Créditos de apertura de <i>Malas calles</i> filmados con súper 8. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	25
Imagen 2.	Presentación de personajes mediante título. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	25
Imagen 3.	<i>Following</i> , de izquierda a derecha y de arriba a abajo, durante la pelea en el billar. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	26
Imagen 4.	Técnica <i>snorricam</i> durante la borrachera de Charlie. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	27
Imagen 5.	Johnny Boy y sus acompañantes entrando en el bar a cámara lenta. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	27
Imagen 6.	Arriba, planos generales de <i>Little Italy</i> . Abajo, detalles del barrio. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	28
Imagen 7.	Uso abundante de la sangre. Abajo, secuencia con la reacción sobrehumana del asesinado, un cameo de David Carradine. (DVD <i>Malas calles</i> , 1973).	28
Imagen 8.	Detalle de joyas de gángster (izquierda), pistola ensangrentada con la que Henry golpea al vecino de Karen (centro) y laminado de ajo con cuchilla que practica Paulie en la cárcel. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	33
Imagen 9.	Evolución del vestuario de Henry Hill a lo largo de las diferentes épocas. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	34
Imagen 10.	Ejemplo de luz roja con uso expresivo durante el remate de Billy Bats. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	34
Imagen 11.	Segundo ejemplo de uso expresivo del color rojo, de nuevo en relación con el asesinato de Billy Bats. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	35
Imagen 12.	<i>Following</i> de Henry y Karen a través de las cocinas del Copacabana. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	35
Imagen 13.	Ejemplo de travelling subjetivo de Henry que se convierte en <i>following</i> del mismo. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	36

Imagen 14.	Travelling de retroceso combinado con <i>zoom-in</i> , que crea un efecto óptico interesante. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	36
Imagen 15.	Zoom-in que acaba en primer plano de Paulie, su dura mirada se clava en Henry que testifica contra él y Jimmy. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	37
Imagen 16.	Plano - contra plano subjetivo con el revólver como nexo entre ambos personajes. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	37
Imagen 17.	Apelación directa al espectador de Henry Hill. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	38
Imagen 18.	Ejemplos de congelación de imagen en momentos reflexivos o de cambios importantes en el protagonista. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	39
Imagen 19.	Destello del disparo, recreando la sobreimpresión de nuestras retinas durante un fogonazo de luz potente. (DVD <i>Uno de los nuestros</i> , 1990).	39
Imagen 20.	Ejemplos del uso de la luz en exteriores e interiores. (DVD <i>Casino</i> , 1995).	47
Imagen 21.	Ejemplos del llamativo vestuario, decoración y utilería. (DVD <i>Casino</i> , 1995).	47
Imagen 22.	Créditos de apertura de <i>Casino</i> . (DVD <i>Casino</i> , 1995).	48
Imagen 23.	Ejemplos de violencia efectista en <i>Casino</i> . (DVD <i>Casino</i> , 1995).	48
Imagen 24.	Planos aéreos utilizados en <i>Casino</i> . (DVD <i>Casino</i> , 1995).	48
Imagen 25.	Ejemplos de tiros de cámara con angulación cenital. (DVD <i>Casino</i> , 1995).	49
Imagen 26.	Ejemplo del uso del contrapicado para magnificar la figura de Ace. (DVD <i>Casino</i> , 1995).	49
Imagen 27.	<i>Followings</i> encadenados durante la secuencia de transporte del dinero, primero en la cadena de transporte (izquierda), después John Nance sacándolo del casino (centro) y entregándolo a los jefes en Kansas City (derecha). (DVD <i>Casino</i> , 1995).	50
Imagen 28.	Transformación de <i>following</i> de John Nance (izquierda) en plano subjetivo del personaje al abrir la puerta (centro) , al cerrarla el plano vuelve a convertirse en <i>following</i> de Nance (derecha). (DVD <i>Casino</i> , 1995).	51

Imagen 29.	Ejemplos de congelación de imagen, Ace se queda prendado de Ginger (izquierda) y recreación de ceguera por flash (centro y derecha). (DVD <i>Casino</i> , 1995).	51
Imagen 30.	Uso del dado y la bombilla a cámara lenta como transición. (DVD <i>Casino</i> , 1995).	52
Imagen 31.	Uso de grúa ofreciendo diferentes encuadres y angulaciones (arriba). Planos consecutivos similares en composición y acción. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	60
Imagen 32.	Ejemplo de <i>following</i> en el Satan's Circus. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	60
Imagen 33.	Ejemplo de <i>following</i> paralelo en la persecución de "Happy Jack" tras Amsterdam. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	61
Imagen 34.	Ejemplo de escenas que contribuyen a la teatralidad de la película. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	61
Imagen 35.	Uso expresivo del color (izquierda) y técnica del claroscuro (derecha). (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	62
Imagen 36.	Lesiones y heridas producidas durante la batalla inicial. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	62
Imagen 37.	Ejemplos de simbolismo en la película. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	63
Imagen 38.	Paralelismo visual entre el cruce de Five Points y la mano del "Carnicero". (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	63
Imagen 39.	Ejemplo de grabado real y su recreación en la película. (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	64
Imagen 40.	De izquierda a derecha y de arriba a abajo, evolución del <i>Skyline</i> de New York mediante técnica digital del <i>morphing</i> . (DVD <i>Gangs of New York</i> , 2002).	65
Imagen 41.	Uso de imágenes de archivo reales de la ciudad de Boston. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	71
Imagen 42.	Iris circular que se abre sobre Sullivan en su primer día en la policía (izquierda), el iris se cierra cuando el personaje duda sobre su permanencia en el cuerpo (derecha). (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	71
Imagen 43.	Ejemplos de tiros de cámara con angulación cenital. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	72
Imagen 44.	Tiro de cámara especial, en el interior del bolsillo de Sullivan. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	72

Imagen 45.	Enlace de escenas mediante <i>travelling</i> paralelo. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	73
Imagen 46.	<i>Following</i> paralelo combinado con zoom - in. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	73
Imagen 47.	Francis Costello surge de la penumbra para mostrar su rostro (izquierda y centro). Juego de luces y sombras con el mismo personaje (derecha). (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	73
Imagen 48.	Sombras proyectadas de los protagonistas (izquierda), uso de los colores rojo y azul en el mismo plano, expresivamente opuestos (centro y derecha). (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	74
Imagen 49.	Recurso estético con finalidad práctica en la trama. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	74
Imagen 50.	Ejemplo de destello con efecto cegador. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	74
Imagen 51.	Ejemplos de violencia instantánea e inesperada. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	75
Imagen 52.	Plano final metafórico que resume la esencia del filme. (DVD <i>Infiltrados</i> , 2006).	76