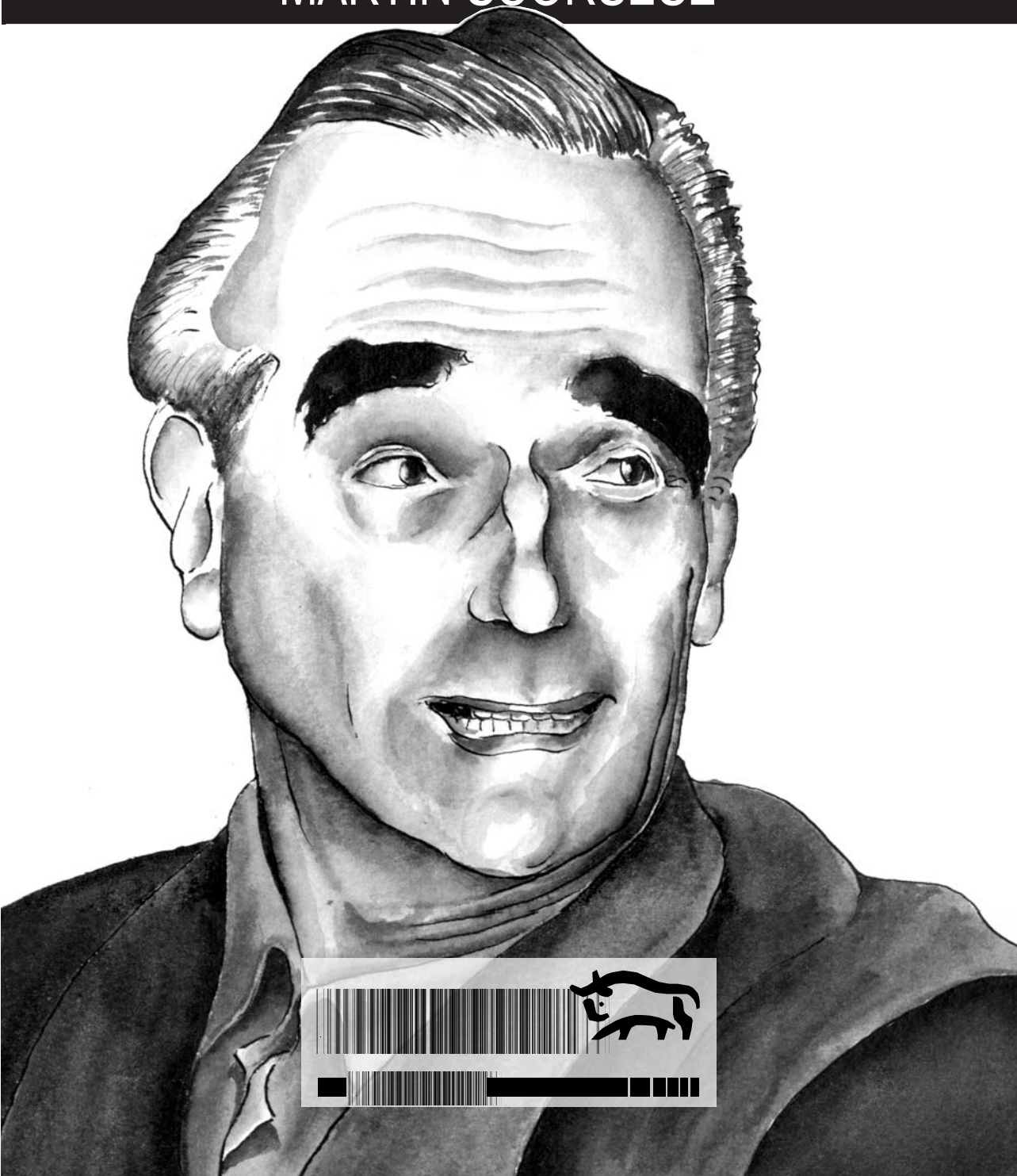


F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 133

MARTIN SCORSESE



F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 133

MARTIN SCORSESE

## NEW YORK, NEW YORK

En medio de la incertidumbre y el temor que hoy por hoy nos embargan, una cosa es segura: habrá un antes y un después en el cine americano tras los brutales y salvajes, aunque metódicamente planificados, atentados del 11 de septiembre. Centrándonos en el análisis de los que sin duda más ciertos han resultado ser, tanto en sus efectos letales como en su rentabilidad significativa -los de Nueva York-, a nadie se le escapa el componente de explícita castración del capitalismo posmoderno que encierra su intención escenográfica misma, su logrado propósito de puesta en imágenes: pero, eso sí, no nos equivoquemos una vez más (puede que ahora nos vaya la vida en ello), no se trata sólo de "íconos" o "imágenes", es decir de espectáculo sin más, pues se ha producido un irreversible pasaje al acto que nos confronta con un masivo e inesperado choque con lo real.; un impacto seco y espeluznante con lo real que debe hacernos despertar al horror pero, esperemos, también a cierta lucidez. Que estos actos puros ("acting-out" en sentido psicoanalítico) tengan éxito o no en sus inequívocas intenciones castradoras -que no son otras que las de hacer que la locura desatada permita fundar un nuevo mundo, un nuevo orden mundial basado en el totalitarismo delirante de un Código Unico- dependerá de si las Torres Gemelas demuestran haber sido sólo, al fin y al cabo, meros signos ahuecados y vacíos de una posmodernidad ya totalmente decadente en su monetarismo a ultranza, o si, por el contrario, podemos convertirlas, a partir de ahora, en el espacio sagrado -pues han sido el altar en el que se han inmolado muchas vidas- donde colocar unos Símbolos que la locura totalitaria no pueda destruir: la

civilizada libertad moderna, la democracia compasiva y compartida y el Estado del Bienestar; basados en la intrahistoria, única e irrepitable, del sujeto humano.

En cualquier caso, es más que probable que estos terribles acontecimientos vayan a significar el fin de la Posmodernidad, en tanto que esta se ha ido construyendo sobre una peligrosa falla: "Una hendidura atraviesa nuestra contemporaneidad. Conformada cada vez más acentuadamente por los discursos de la razón científica, instrumental y tecnológica, no conociendo, por eso mismo, otros valores que los de la objetividad, la eficacia y la transparencia, se vuelve cada vez más refractaria a la subjetividad de los individuos que la habitan (..) Los hombres y mujeres de nuestro tiempo deben vivir su cotidianidad volviéndose objetivos, eficaces y transparentes, es decir, después de todo, económicamente rentables, pues no otra cosa que el dinero da la medida de su objetividad (..). Pero porque el fondo de pasión que habita al sujeto no cesa a pesar de ello de seguir ahí presente, a la vez que se le excluyen las vías -las tramas- simbólicas que permitan su articulación, su inscripción en el espacio social, la amenaza de la barbarie se muestra una y otra vez latente entre las sombras de esa posmodernidad" (Editorial. Trama y Fondo nº 1. Madrid, 1996).

Desde el 11 de septiembre de 2001 esa barbarie ha dejado de ser latente para pasar a ser manifiesta, quizá porque ha alcanzado la conciencia de su propio poder: frente al vacío posmoderno, frente a la transparencia hueca de una sociedad carente de densidad o espesor simbólicos, se ha decidido a lanzar con toda la violencia de la que es capaz la piedra

de lo real mismo, de la sinrazón de la muerte, con la esperanza de que esa compleja y artificial estructura, tan frágil, que es la sociedad posmoderna, estalle en mil pedazos. Que la roca de lo real lanzada al núcleo mismo de esta sociedad posmoderna consiga su objetivo depende, insistimos del grado de pérdida de sentido que hayamos alcanzado a estas alturas, pues eso es lo que nos dará la medida de nuestra debilidad, la magnitud de la decadencia en la que estábamos cómodamente instalados hasta ahora.

Pues bien, en este momento de crisis, quizá de fin de la Posmodernidad, nos vemos confrontados a la tarea de analizar a un cineasta emblemáticamente posmoderno como es Martin Scorsese. Un cineasta que, además, ha hecho de la ciudad de Nueva York el escenario habitual y recurrente de sus películas, para constatar, precisamente en dicha ciudad, el vacío de lo simbólico, la soledad del sujeto posmoderno en medio de esa jungla llena de goce desatado y amueblada de signos y de iconos, (en la misma medida en la que carece de humanidad), ese infierno urbano en que ha llegado a convertirse la ciudad paradigmática del siglo XX, una Nueva York en la que, pareciendo posibles todos los sueños, acabaron surgiendo también todas las pesadillas.

A lo largo del siglo XX las diversas vanguardias fueron aniquilando al arte clásico moderno, y desde entonces en el arte occidental no hay significado evidente y, lo que es peor, no hay sentido, todo es ficción, simulacro, máscara, representación. Esto es lo que gritaron las vanguardias y, poco a poco, en pintura, en escultura, en literatura y en teatro, el vacío de sentido fue ocupando una maquinaria cultural ya incapacitada para producirlo.

El cine, debido a las características peculiares de su desarrollo, sería la última práctica artística capaz de poner en pie un modelo clásico, productor de sentido: es el cine de Hollywood de los años 30 y 40. Pero a partir de los 50, con la llegada de la televisión, el modelo entra en crisis. En los 60, con la «nouvelle vague» y otros «nuevos cines», hace su presencia también la vanguardia cinematográfica, destructora de lo clásico, desveladora de la ficción como «mentira».

En los EE.UU. en los 60 se está preparando toda una generación de cineastas que no proceden, como ha sucedido hasta el momento, de la propia industria cinematográfica. Al contrario, esta nueva generación se está formando en las universidades; es la generación del «rock» y de las reivindicaciones juveniles, de la lucha contra la guerra del Vietnam. Jóvenes cineastas que serán la auténtica «nueva ola» del cine americano y, entre ellos, quizás el más representativo sea Martin Scorsese.

Pero acabada la «deconstrucción» del modelo clásico, agotada la protesta, quemadas ya las diversas y efímeras vanguardias cinematográficas, Scorsese, y los cineastas de su generación, acceden a la madurez fílmica en un universo donde, por supuesto, ya no es posible el cine clásico pero tampoco sirve el vanguardismo a ultranza, el cine de autor, la autoría como excusa para todo. El problema que esta situación plantea puede percibirse, desde el punto de vista fílmico, de una manera muy expresiva a partir de la siguiente pregunta: ¿dónde colocar la cámara?. En cine el narrador es la cámara; según cómo se coloque hace que la historia sea contada de una manera o de otra, pues con sus diversas posiciones va construyendo los diferentes puntos de vista, «subjetivos» respecto a un personaje en ocasiones, aunque la

mayoría de las veces a lo que dió lugar el juego de la cámara, en el modelo hollywoodense clásico, fue a un desarrollo del «estilo libre indirecto». En cualquier caso el cine de Hollywood de la época dorada puso en pie un sofisticado sistema de códigos que permitían resolver este problema de una manera que entroncaba a este cine con la narrativa clásica (novela decimonónica), con el teatro «a la italiana», con la pintura figurativa perspectivista, etc. Naturalmente estamos hablando de códigos que poseen un valor muy general («modélico»), pues el problema de dónde colocar la cámara en cada secuencia, en cada escena, es esencial al arte cinematográfico, y cada realizador lo resolvió a su manera.

Las vanguardias, las «nuevas olas» de los años 60 acabaron con los códigos del cine narrativo-representativo clásico, sustituyéndolos por la «autoría», por el llamado «cine de autor». La cámara se movía de manera muchas veces aleatoria, indiscriminada, no justificada por necesidad narrativa alguna. ¿Qué daba coherencia a este tipo de filmes? El autor, su autoridad creadora, su «estilo», última garantía después de todo. Si esto no era suficiente para producir sentido poco importaba, pues en el fondo el «nuevo cine» pretendía, como todas las vanguardias, destruirlo. Si los códigos del cine narrativo clásico ya no sirven como modelo a seguir, si tampoco vale la excusa autoral, ¿qué hacer? Scorsese se enfrenta a este dilema de una manera muy peculiar, llena de altibajos, es cierto, pero que hacen de sus filmes uno de los conjuntos más interesantes del cine posmoderno. La cámara en Scorsese, por principio, está «desatada», se mueve de manera vertiginosa, es capaz de realizar los recorridos más sinuosos e imprevisibles. Es la cámara moviéndose de mane-

ra desenfrenada en «Goodfellas» (1990) o abriendo y cerrando la película con su alocada movilidad en «After Hours» (1985). Precisamente en este filme, aparentemente uno de los menos ambiciosos y de menor presupuesto de toda su filmografía, tenemos algunos de los ejemplos más significativos, que nos pueden servir para ilustrar la forma característica de Scorsese de encarar el dilema de dónde colocar la cámara, desde dónde contar.

Antes de nada conviene señalar que para Scorsese quizá el contar, el narrar, sea un problema secundario. Interesado ante todo por la representación, por la puesta en escena de las imágenes dotadas de un ritmo casi musical, la cuestión de la narración aparece de una forma marginal, entra por la puerta de atrás. Cuando la representación se reconoce insuficiente para resolver los interrogantes, en definitiva, cuando estalla la cuestión del Sentido, es cuando aparece, indirectamente relacionado con ella, la narración como un laberinto lleno de vericuetos. De este modo, «After Hours» está construida como una pesadilla, como un trayecto delirante. Tras los títulos de crédito, en los que las palabras van apareciendo siguiendo el ritmo de la música (ejemplo perfecto del sometimiento, en el cine de Scorsese, de lo simbólico de la palabra a lo puramente espectacular o escenográfico), una cámara absolutamente desatada recorre una oficina hasta llegar, muy deprisa, a envolver al protagonista del filme, Paul (Griffin Dunne). ¿Quién mueve esa cámara, qué justifica su casi enloquecido movimiento? Se trata, por lo demás, de una cámara capaz de mostrarnos un billete que vuela por el cielo o los más mínimos detalles, mediante unos insertos que no añaden nada desde el punto de vista narrativo, pero que crean un clima

de incertidumbre, abriendo el texto de alguna manera hacia lo siniestro. Esta utilización del inserto o del plano detalle es muy característica del cine americano posmoderno y está también presente en David Lynch o en los hermanos Coen.

Lo siniestro, esto es lo que aparece allí donde la cámara no encuentra un código que la sujete, ni un autor que la justifique (como en las vanguardias). El cine posmoderno se enfrenta, cara a cara, con lo siniestro. Para Paul este inquietante registro está muy ligado, lógicamente, a la mujer. Tras conocer a Marcy (Rosanna Arquette) entra de lleno en la pesadilla. Si los primeros signos inquietantes habían sido ya mostrados a través de planos detalle de la oficina de Paul (subjettivos respecto a su mirada), lo siniestro va a estar directamente relacionado con el sexo y, sobre todo, con el cuerpo de Marcy: son esos insertos que nos muestran zonas de su cuerpo próximas al sexo, en los que aparecen, primero una especie de desgarraduras y, después, cuando ya está muerta, el tatuaje de una calavera.

Cuenta Paul al principio de «After Hours» el único dato biográfico de toda la película: cuando era pequeño y le operaron de anginas, le metieron en el pabellón de los quemados. Le pusieron una venda en los ojos y le avisaron para que no se la quitara. El, sin embargo, se la quitó... en ese momento acaba su breve relato. A partir de entonces, la metáfora de la venda que la curiosidad quita de los ojos, la metáfora de los quemados, va a estar en relación con el cuerpo de Marcy, o de la mujer en general. Paul descubre en su bolso una pomada para las quemaduras, mientras ella hace alusión a problemas en su piel. Paul, inquieto, intenta ver su cuerpo desnudo, aterrado ante la posibilidad de encontrar allí, directamente, lo siniestro. Poco después Paul descubrirá en la

habitación de Marcy, junto a su cama, un libro médico, lleno de fotografías sobre quemados. Mira las fotos con asco, y cuando éstas son mostradas al espectador, mediante un montaje vertiginoso, Paul aparta su mirada, horrorizada, de allí. Poco después, cuando la relación sexual con Marcy parece inevitable, huye despavorido.

Su contacto con lo siniestro, operado a través del sexo, del cuerpo de la mujer, se desata ya como una pesadilla, un tanto cínica e irónicamente expresionista. Lo siniestro aparece en el cine americano posmoderno de manera masiva (piénsese en «Terciopelo azul» de Lynch o en «Barton Fink» de los Coen), y siempre ligado al vacío de sentido, a la experiencia sexual allí donde no puede ser simbolizada. Paul, en su delirio cada vez más paranoide, irá entrando en contacto con diversas mujeres; con ninguna tendrá nunca una experiencia sexual, de todas intentará huir, todas le perseguirán. La última, ya directamente, pretende quemarle, matarle, descuartizarle. En pleno delirio persecutorio, Paul se arrodilla y, en un gran plano general, picado, absolutamente perpendicular, cenital, implora mirando hacia arriba, es decir allí a lo alto, donde está la cámara «¿Qué quieres de mí, qué he hecho yo?, soy un simple trabajador en proceso de datos». Este momento, tan irónico y sugerente al mismo tiempo, es absolutamente paradigmático respecto a todo el cine de Scorsese. ¿A quién se dirige esa pregunta? Veámoslo.

En primer lugar al autor, al realizador, al que maneja la cámara. Poco antes hemos visto al propio Martin Scorsese aparecer en el filme, manejando desde el techo de la discoteca «Berlin» unos enormes focos que se dirigen a Paul (emblema de esos otros focos de las linternas de sus perseguidores, que forman un

escenario muy «expresionista»). El autor queda así desvelado, siendo interpelado directamente en sus manipulaciones por el actor, por ese otro que aquí representa el papel de chivo expiatorio. Y es ahí donde aparece el segundo registro que desvela este plano de Paul puesto de rodillas e implorando a la cámara cenital, pues su angustiada pregunta va dirigida también al espectador, a ese ojo que mira protegido en las sombras del patio de butacas o en el comedor de su hogar, que se regodea con los apuros de Paul, que goza con la visión de sus continuas desgracias.

Esta interpelación al goce del espectador será desarrollada por Scorsese en «Goodfellas». En este filme la cámara conduce la mirada espectral por el mundo del hampón Henry (Ray Liotta). Seducido por sus crímenes, lo escópico espectador se despliega al ritmo de la violencia mostrada. Es ese mecanismo el que Scorsese pretende desmontar, haciendo percibir al espectador el límite de su mirada, allí donde difícilmente lo simbólico puede actuar. El momento central de «Goodfellas» es un plano detalle de la pistola de Henry, manchada de sangre, pues acaba de golpear el rostro de un personaje con ella. En ese instante oímos la voz de la que luego será su mujer (y respecto a la cual el inserto aparece como un plano “subjetivo”, de mirada) manifestando el goce, abiertamente sexual, que siente ante semejante imagen. El resto del filme, su parte final, intentará poner coto a ese goce. En una de las últimas secuencias, durante el juicio en el cual Henry delata a sus antiguos compinches, éste mira directamente a la cámara, a los ojos de los espectadores. Sus palabras de denuncia de la violencia mafiosa son, más allá de su significado aparente, una explicitación de ese goce escópico que parece experimentar el

espectador ante la mostración de los más desatados actos violentos. Por eso, el plano picado de Paul arrodillado en «After Hours» puede ser leído, también, como una interpelación a lo sagrado, ausente del texto fílmico posmoderno. Más allá del goce del espectador, de su mirada perversa, más allá del goce del autor como demiurgo, de sus manipulaciones, no hay nada en la época postvanguardista, sino un vacío de sentido.

Desde luego no podemos pasar por alto el hecho de que «After Hours» transcurra en Nueva York, mostrándonos el otro lado, el lado oscuro y siniestro de la ciudad, allí donde el orden la cotidianidad desaparece, allí donde eso que articula la vida del protagonista, la oficina, los ordenadores, la realidad semiótica, se resquebraja, emergiendo un goce estrechamente ligado a la locura. Ejemplarmente, cuando el dinero -signo que gobierna la ahuecada realidad posmoderna- vuela, el ámbito de experiencia que aparece ante el sujeto es tan atrayente como aniquilador: en definitiva, ese pobre protagonista carece, en tanto que representante del individuo promedio contemporáneo, de vías articuladas para vivir sus experiencias gozosas en lo social, pues en el texto posmoderno no hay vía hacia lo sublime y todos los caminos parecen conducir inevitablemente hacia la psicosis, en medio de la desolada megalópolis.

“Psicosis”, o psicópata (Psycho) en el original en inglés, es el paradigmático título del filme de Hitchcock que inaugura en 1960 el cine posmoderno, esa etapa en la historia de las imágenes contemporáneas que quizá ahora estemos definitivamente clausurando. En estas cuatro décadas el cine americano ha estado polarizado por su fascinación hacia los psicópatas, desde Norman Bates al doctor Hannibal Lecter, pasando

por supuesto por ese psicópata-tipo que pone en escena Scorsese, merced a la colaboración interpretativa de un magnífico Robert De Niro en "Cape Fear" (El cabo del miedo, 1991). El cine posmoderno ha estado jugando a desatar lo escópico, de tal modo que dicho goce siniestro ha venido a sustituir al gozoso compartir del espectador con el héroe del western clásico, como cierta vía hacia una experiencia sublime de la violencia, de una violencia creadora de sentido. ¿Podemos confirmar, desde nuestra posición actual que, insensatamente, el cine americano posmoderno, que la cultura americana y occidental actual ha estado jugando con fuego, sin darse cuenta del peligro?.

En "Taxi Driver", filme emblema de todo el cine de Scorsese y sobre cuyos presupuestos temáticos y formales no ha dejado de dar vueltas y vueltas casi todo su filmografía (ahí está el ejemplo de su último filme, "Al límite", que viene a cerrar el círculo) el protagonista, Travis (Robert De Niro) es un tipo psicopático, que hace un pasaje al acto, desencadenando una violencia ciega y devastadora que viene a ser como el sustituto imposible de esa violencia fundadora (y simbólica) del héroe clásico. Estos protagonistas de Scorsese, impotentes desde el punto de vista sexual frente a la mujer, como le ocurre a Travis con Betsy (Cybill Shepherd), parecen ocupar también el lugar de una especie de pseudopadre monstruoso, como Travis en relación con

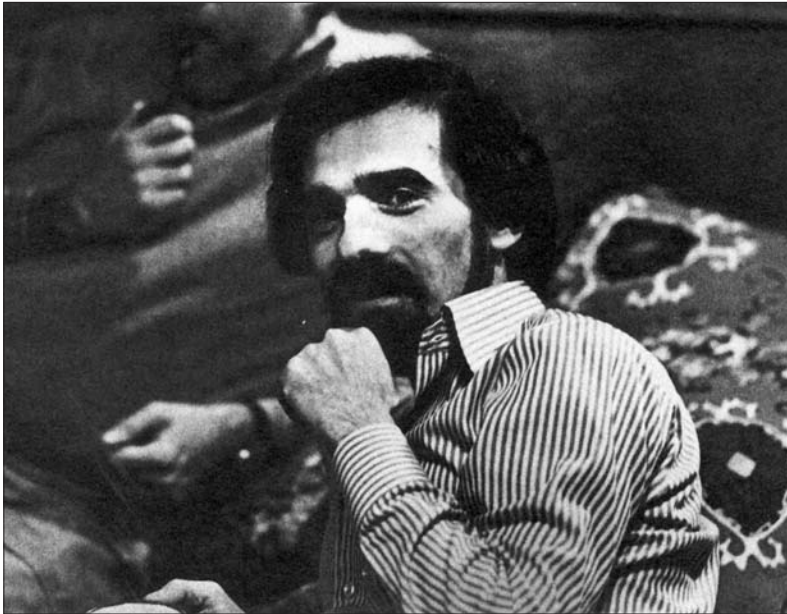
Iris, la prostituta niña (Jodie Foster), situándose por tanto en una zona oscura en la que es casi imposible delimitar dónde esta la ley simbólica y dónde su trasgresión diabólica. Ese es el espacio ambivalente que ocupa el cine de Scorsese, mientras nos ofrece la escenas del goce infernal de la ciudad posmoderna por antonomasia, esa Nueva York nocturna y depravada, llena de drogas, prostitución, mendicidad y bandidaje; un panorama que alcanza cotas de inmersión en un fantasmal Hades en "Al límite" y que por eso mismo, desde su trayecto infernal, parece reclamar la emergencia de un ángel exterminador que ponga fin a tanta degradación; ángel vengativo y violento que se encarnaría en ese psicópata que es Travis.

Una imaginería (la de Nueva York como ciudad infernal, como espacio de goce escópico) que, desde luego, estaba ya al límite mismo de sus posibilidades de representación, de puesta en imágenes. Es por eso que semejante regodeo en el vacío de sentido y en la fascinación por personajes psicopáticos quizá haya de pasar, a partir de ahora, a la historia, pues desde luego debe propiciarse, cuando menos, un debate y una reflexión sobre el universo iconográfico y temático con el que imprudentemente ha estado jugando Occidente en el ámbito del cine en estas últimas décadas, tras la crisis del clasicismo.

*LUIS MARTIN ARIAS*

# BIOFILMOGRAFÍA

de MARTIN SCORSESE



Nació el 17 de noviembre de 1942 en Flushing, Long Island (Nueva York), pero sus padres se trasladaron al gueto italiano en 1950, por lo que se crió, a pesar de ser ya italo-americano de tercera generación, en ese barrio de Manhattan, muy influido por el ambiente católico, llamado la «pequeña Italia»: «Mis abuelos emigraron hacia 1910. Sólo hablaban italiano y jamás tuvieron nacionalidad americana. Mis padres nacieron, se casaron y casi siempre han vivido en Manhattan». Era el hijo menor de una modista y de un tintorero. Asmático y de baja estatura, imposibilitado por tanto para practicar ciertas diversiones, iba mucho al cine, llevado, al

menos dos veces por semana, por su padre. Este intenso contacto con el cine le animó a imaginar películas, dibujando los supuestos «storyboards» de esos filmes imaginarios. Scorsese afirmaría más tarde que cuando recuerda su infancia confunde los acontecimientos realmente ocurridos con los de las películas de Alice Fayer o los de las dirigidas por John Ford (su director favorito) o Samuel Fuller.

Con una fuerte vocación religiosa, a los 14 años decidió hacerse sacerdote, ingresando en el seminario. Sin embargo el «rock and roll», las películas que veía en los cines de la calle 42 y sus amigos del Lower East Side terminaron interesán-

dole más. Se limitó a seguir un curso preparatorio en el seminario de la Archidiócesis de Nueva York, para a continuación salirse. Abandonado el seminario, se matriculó tiempo después en el Departamento de Inglés de la Universidad de Nueva York, aunque seguía interesándose por el cine, viéndose su afición estimulada por un profesor, Halg Manoogiam, al que luego dedicaría su película «Raging Bull» (Toro Salvaje, 1980). Entre sus compañeros de estudios figuraban Brian de Palma (a través del cual conoció a Robert de Niro), el cámara Michael Wadleigh (que posteriormente dirigiría «Woodstock» en 1970, en la que Scorsese participó como ayudante de dirección y en la supervisión del montaje), Mardik Martin (el cual colaboró con Scorsese en varios guiones), Jim McBride y Robert Downey.

La visión de las películas de la «nouvelle vague» francesa en el Festival de cine de Nueva York le llamó poderosamente la atención, haciéndole vislumbrar la posibilidad de realizar filmes muy personales pero con pocos medios, al margen de la gran industria y de las normas sindicales. En el Departamento de Cine de la Universidad de Nueva York, empezó a rodar sus primeros cortos. El primero, «What's a Nice Girl like you Doing in a Place like this?» fue realizado en 1963: «La historia no tenía ni pies ni cabeza, era una pura paranoia: un hombre compra un cuadro que representa a otro hombre sobre una barca y acaba por encontrarse dentro del cuadro, flotando en el agua». Su segundo cortometraje, «It's Not Just You, Murray» ( 1965), rodado en 16 mm y producido también por la Universidad de Nueva York, demostró cuál era el tipo de cine que más habría de influenciarle: la película acababa con un número musical a lo Busby Berkeley, homenaje de Scorsese a los viejos géne-

ros, al cine de Hollywood de los años 40. En este cortometraje aparecía ya otra de sus grandes preocupaciones temáticas, que desarrollaría ampliamente en sus largometrajes: la vida de su barrio de Nueva York, de esa «Little Italy», mostrada en esta ocasión a partir del retrato de su propio tío.

De este modo, podemos decir que nos encontramos ya con las características personales y las referencias contextuales cuya influencia más ha sido señalada en el cine de Scorsese: por una parte su cinefilia, muy centrada en los filmes clásicos de Hollywood de los años 40 y en las películas de género de los 50, un dato común a toda una generación de cineastas americanos que empezaban su carrera comercial en los 70; además, habría que señalar su plena inclusión en una cultura juvenil, la de los años 60, absolutamente influenciada, más bien habría que decir marcada, por la música. El «rock and roll» estará totalmente presente en las películas de Scorsese, bien como una referencia explícita, incluyendo abundantemente canciones de esa época en las bandas sonoras, o bien de una manera implícita, dotando a su cine de una «musicalidad», de una cadencia, de un sentido del ritmo, en definitiva, muy relacionados con el «rock»: rápida, vertiginosa a veces, sucesión de imágenes, cuyo montaje o encadenamiento está en función de una espectacularidad escenográfica deudora de esa cultura musical juvenil de los 60 y que, en ese sentido, desprecia el ponerse exclusivamente al servicio de una más fluida narratividad.

Por último es un dato importante el hecho de que Scorsese se iniciara en el medio cinematográfico en la Universidad y no en la propia industria del cine. Es esta otra característica sobresaliente de todos los miembros de su generación que accedieron al trabajo fílmico a partir

de su experiencia como espectadores apasionados y promocionados, sin embargo, por el medio académico universitario, en principio frío y analítico, distante y tendente a la teorización. A la gran generación de cineastas clásicos (Ford, Vidor) prácticamente les salieron los dientes trabajando en la industria cinematográfica hollywoodense, que conocieron de abajo arriba, pasando por casi todos los tipos de oficios. Los cineastas que triunfaron a partir de los años 50 en cambio se habían formado en el medio televisivo, desde el que pasaron al cine. Sin embargo las nuevas generaciones de realizadores americanos, que conocerán el éxito a partir de los años 70, se caracterizarán por proceder, no del cine o la TV, sino de los Departamentos de Cine de las universidades.

Junto a estos tres rasgos comunes a toda una generación (cinefilia reverencial, adoración de la música «rock», procedencia universitaria), otras influencias de Scorsese son manifiestamente más personales, como la pertenencia a una comunidad étnico-cultural con características propias dentro del gran magma estadounidense: los italo-americanos y sus formas de vida peculiares en Nueva York, sobre todo su relación con la ley y la violencia, completamente entroncada con un modo de vida comunal y tradicional, esa «mafia» que dota de sentido al gueto que, procedente de un mundo rural, se encuentra perdido en medio de aquel universo moderno y urbano por excelencia que era Nueva York. Y, casi como consecuencia de lo anterior, su temprana vocación religiosa, que se traducirá en una constante presencia de la ritualidad católica o de los mitos cristianos en sus películas.

Aunque, en definitiva, lo característico del cine de Scorsese quizás sea la perfecta simbiosis de estos dos tipos de

experiencias e influencias, de tal modo que ha conseguido hacer uníversonal (como lo son, por otra parte, el cine y el «rock») lo que en principio no eran sino excluyentes señas de identidad personales, que hacían referencia a un grupo concreto y limitado, cuya cultura, epifenoménica y concretada en el espacio y en el tiempo, sería por definición excluyente y diferenciadora. Pero quizás esta sea una virtud de todo artista, el lograr hacer de lo personal y concreto algo en lo que puede reconocerse todo el mundo, cualquier lector o espectador, sea del país que sea y aunque posea unas supuestas «señas de identidad cultural» absolutamente diferentes y exóticas.

Pero volvamos al relato biográfico. Ya en 1965 intentó realizar una película en 35 mm, «Bring on the Dancing Girls», una historia casi autobiográfica que trataba de un joven católico criado en la «pequeña Italia» y sobre la confusión que provoca en él una muchacha, a la que no sabe si considerar ángel o demonio. Pero los 6.000 dólares que pidió prestados no fueron suficientes y tuvo que abandonar el proyecto hasta 1967, cuando Haig Manoogian, su profesor, le animó a probar de nuevo, pero partiendo de premisas más modestas y rodando en 16 mm: el resultado fue «I Call First». Finalmente todo aquello se transformó en una película, con las secuencias rodadas en 35 mm en primer lugar, más el corto en 16 mm producido por Halg Manoogian y con el añadido final de una secuencia erótica de cinco minutos rodada en Amsterdam, una escena de «porno blando» adicional exigida por el distribuidor independiente Joseph Brenner. Fue estrenada en 1968 como largometraje con el título de «Who's That Knocking at My Door?». Sus sorprendentes imágenes en blanco y negro eran una clara anticipación de «Mean Streets» (Malas calles, 1973), film que

estaba empezando ya a gestarse en forma de guión.

Durante más de un año viajó por Europa, donde la Cinemateca de Bélgica le produjo su siguiente cortometraje, también en 16 mm, «The Big Shave» (1967), que causó una gran sensación en el Festival de Cine Experimental de Knokkele-Zoute (Bélgica). Se trataba de un corto experimental de seis minutos, con un solo plano del protagonista afeitándose delante del espejo. Paulatinamente esa imagen convencional toma una dimensión surrealista y nuestro hombre acaba cortándose el cuello. Mientras duró su estancia en Europa rodó cine publicitario con el cámara Richard Coll y colaboró como guionista con Pim de la Parra y Wim Verstappen en «Obsessions» (1969), realizada en Holanda.

De regreso a su país participó en un proyecto de «cine militante», muy propio de la época. Los alumnos de cine de la Universidad de Nueva York rodaron en 1970 un abundante material sobre las manifestaciones estudiantiles contra la intervención estadounidense en Camboya. Scorsese, asesor de la Universidad por aquellas fechas, es presionado por el Decano para que, como responsable de la idea, dote de alguna unidad a aquel ingente número de latas: «No quedó nadie para montar nuestros kilómetros de película. El decano de la Universidad me echó una bronca, ya que habíamos perdido 16.000 dólares en equipos de filmación... Monté durante diez horas, sin parar, tratando de dar una estructura final al conjunto». El resultado fue «Street Scenes» (1970) que pareció no gustar a nadie, ni al propio Scorsese ni al colectivo de estudiantes (entre los que se encontraba Oliver Stone). No fue esta, sin embargo, la única experiencia de Scorsese con el documental, ya que,

entre otros, rodaría «Italiamerican» (1974-75), con sus padres de protagonistas y «American Boy» (1978). Pero el tipo de documental que ha cultivado más y mejor Scorsese es el musical: desde su participación, ya comentada, en «Woodstock» (1970) hasta su largometraje «The Last Waltz» (El último vals, 1978), fueron frecuentes sus incursiones en este género, bastante habitual en los 70, en el que se trataba de plasmar en la pantalla un concierto de música «rock». Los primeros trabajos para la industria hollywoodense fueron también de este tipo, pues empezó trabajando en el montaje de «Medicine Ball Caravan» (1971), colaborando también en el de «Elvis on Tour» (1972) de Pierre Adidge y Robert Abel.

En efecto, su prestigio como montador hizo que fuera llamado por Hollywood. Allí trabajó como supervisor y asistente de montaje en «Medicine Ball Caravan» (1971) de Francois Reichenbach y «Minnie and Moskowitz» (Así habla el amor, 1971), de John Cassavetes. Mientras trabajaba para Reichenbach conoció a Roger Corman quien le contrató para que dirigiese una película. De este modo Scorsese entra en contacto con Corman y su famosa productora de cine barato y de serie B «American Internacional Pictures», una productora en la que empezaron gran parte de los cineastas que luego triunfaron en el llamado «nuevo Hollywood». Corman llegó a ser un auténtico cazatalentos, reclutando toda una serie de cineastas novatos para la llamada «Factory Corman» que más tarde conocerían el éxito comercial. Corman pretendía que Scorsese realizara algo así como una secuela de su propia película «Bloody Mama» (1970), pero en lugar de ello «Boxcar Bertha» (1972), destinada en principio a los cines baratos de la

calle 42, resultó ser una extraña meditación, con ocasionales explosiones de violencia, sobre los marginados en los tiempos de la Gran Depresión. La productora de Corman, desconcertada, no supo muy bien qué hacer con el filme, pero la crítica lo apoyó, así como los festivales y parte de la industria del cine, animando a Scorsese a renunciar al puro comercialismo y a realizar un cine más personal. En el mismo sentido le animó John Cassavetes, lo que motivó que Scorsese rechazara varios guiones que le propuso Corman para que siguiera en su «Factory».

Su siguiente filme, «Malas calles», que costó sólo 550.000 dólares, se convirtió en un gran éxito, tanto en el Festival de Cine de Nueva York como en el Festival de Cannes. Se trata de una película muy personal, en la que aparecen de manera explícita muchas de sus obsesiones y vivencias: los jóvenes italianos de barrio, casi abocados a la delincuencia mafiosa, el mundo de la violencia y el peso constante de la conciencia religiosa. El protagonista pretende librarse de la influencia de su educación católica, sin embargo decide ayudar a sus amigos, aunque al final los resultados son catastróficos, logrando lo contrario de lo que se proponía. Aunque «Malas calles» fue muy bien acogida por la crítica, no tuvo éxito comercialmente. A pesar de ello, Scorsese se encontró con un encargo, una película pensada para el lucimiento de Ellen Burstyn, por aquel entonces famosa tras su interpretación en «El exorcista». El filme logró lo que buscaba, pues la Burstyn consiguió un Oscar a la mejor actriz. Además la película tuvo éxito e incluso se llegó a hacer una serie de televisión a partir de ella. No obstante Scorsese no parece que quedara muy satisfecho, ya que estuvo muy condicionado en todo momento, tanto

por el proyecto inicial, como por los cambios operados en el montaje definitivo: «Lo que me disgusta en particular de la versión final es que tuve que cortar mucho al principio, hasta el punto de reducir a casi nada el personaje del marido».

Pero el gran éxito internacional de Scorsese, el que le catapultaría a la fama mundial sería su siguiente película. «Taxi Driver» (1976) que obtuvo la Palma de Oro del Festival de Cannes de ese año. La película es una especie de descenso a los infiernos en forma de ciudad, transformada en un escenario alucinante de extraños colores y distorsiones visuales, en una condena para la que no existe redención. El filme fue el resultado del feliz encuentro de dos personalidades sumamente curiosas; de un lado Paul Schrader, el guionista, un calvinista educado en una estricta formación religiosa que declaraba no haber pisado un cine hasta los dieciocho años; frente a él Scorsese encarna toda la tramoya visual del catolicismo, dando lugar a una simbiosis muy peculiar: «Lo que yo creo que sucedió es que yo escribí un guión esencialmente protestante, frío y aislado, y Martin dirigió una película muy católica», declararía más tarde Schrader.

Su siguiente filme fue, no obstante, un fracaso económico. «New York, New York», rodada en estudios, era un proyecto desmesurado y muy interesante, mediante el cual se rinde homenaje al musical clásico y que permitió a Scorsese poner en práctica, con gran libertad, su particular sentido del ritmo fílmico, muy ligado a la cadencia y a la musicalidad. En la versión final se redujeron las cuatro horas y media originales a tan sólo dos horas.

Tras este relativo fracaso, y el paréntesis que supuso «El último vals», la vida sentimental de Scorsese se complica con

el divorcio de su segunda esposa, la guionista Julia Cameron. Antes estuvo casado con Loraine Marie Brennan y después de divorciarse de Julia Cameron se casaría con Isabella Rossellini, de la que también se separó, para irse a vivir con la productora Barbara de Fina. Después de estos contratiempos su carrera conocerá un nuevo éxito: «Raging Bull» (Toro salvaje, 1980), un magnífico filme, basado en la biografía de Jake LaMotta, antiguo campeón de los pesos medios. Fue nominado para el Oscar en ocho apartados, logrando dos: el de mejor intérprete para Robert de Niro y el de montaje para Thelma Schoonmaker, la esposa del realizador Michael Powell.

Su siguiente película, «The King of Comedy» (El rey de la comedia, 1982) es un filme atípico, que fue incomprendido por sus seguidores. Se trata de una interesante historia, narrada con especial meticulosidad, en la que resulta muy importante la participación de Jerry Lewis. Durante los años 80 Scorsese volvería a conocer el éxito de público, primero, y contra todo pronóstico, con un filme de bajo presupuesto, «After Hours» (¡Jo, qué noche!, 1985) y después, aunque quizás menos de lo esperado, con «The Colors of Money» (El color del dinero, 1986), un filme a medio camino entre el «remake» y la continuación de «The Hustler» (El buscavidas, 1961) de Robert Rossen, en el que Paul Newman interpreta al mismo personaje, veinticinco años después.

Con sus dos siguientes filmes, Scorsese alcanza una cierta madurez y aborda, de una manera directa sus más queridas obsesiones. Primero, con «The Last Temptation of Christ» (La última tentación de Cristo, 1988), se propone tratar abiertamente sus preocupaciones religiosas, absolutamente condicionadas por su

educación católica. El filme se basa con bastante fidelidad en la novela, publicada en 1959, de Nikos Kazantzakis, del que ya habían sido llevadas a la pantalla otras dos obras: «Celui qui doit mourir» (El que debe morir, 1975) de Jules Dassin y «Zorba the Greek» (Zorba, el griego; 1964) de Michael Cacoyannis. Scorsese acariciaba el proyecto desde hacía mucho tiempo, pues compró los derechos a la viuda de Kazantzakis en 1977. De manera incomprensible, el filme levanta fuertes polémicas y oposiciones, incluso antes de acabar su rodaje. Sin que en la mayoría de los casos fuera visto, provoca antes de su estreno una auténtica campaña de desprestigio y censura por parte de ciertos sectores de instituciones religiosas. Campaña que, finalmente, se transforma en una considerable propaganda gratuita para el filme.

Con «Goodfellas» (Uno de los nuestros, 1990) Scorsese aborda otra vez el tema de la mafia italo-americana. Se trata indudablemente de una de sus películas más logradas, una gran obra maestra en la que la violencia, y el lugar del espectador en el propio espectáculo fílmico son plasmados con un rigor y una capacidad expresiva absolutamente increíble. Un filme que demostró el buen momento de Scorsese y que no logró superar con «Cape Fear» (El cabo del miedo, 1991), una magnífica película llena de grandes sugerencias, pero que no alcanza la «organicidad», casi perfecta de «Goodfellas».

En 1993 da, aparentemente al menos, un insospechado giro a su carrera con «La edad de la inocencia», una película «de época», es decir un género insólito en Scorsese que sólo había abandonado los escenarios contemporáneos con «La última tentación de Cristo». Además este filme parece acogerse al llamado «cine de calidad» con unos personajes muy

diferentes de los de sus otras películas, aunque según algunos críticos aparece después de todo el tema central de su obra, el conflicto con la ley (en este caso entre la ley social y la pasión amorosa), contado además mediante un montaje que dota de musicalidad (a ritmo de vals) a las imágenes.

Con "Casino" Scorsese intentará dejar atrás la polémica y división de opiniones generada por "La edad de la inocencia", moviéndose de nuevo en un territorio mucho más conocido, recuperando para ello uno de sus temas favoritos: la mafia, el crimen organizado como asunto de familia cimentado sobre obsesiones de tipo metafísico o religioso, sólo que esta vez los hechos transcurren en el escenario deslumbrante de Las Vegas de los años 70. En "Kundun" (1997) Scorsese acomete en plan militante la historia de la infancia y adolescencia del Dalai Lama, pero se trata de un filme que no pasa de ser una colección de bellas imágenes, probablemente porque el tema le queda muy lejos; por eso quizá decide de nuevo volver a su terreno, revisando los personajes y los motivos neoyorquinos de "Taxi Driver" en su, por el momento, último filme, "Al límite"

### **LARGOMETRAJES:**

- 1969. WHO'S THAT KNOCKING AT MY DOOR?
- 1970. BOXCAR BERTHA.
- 1973. MEAN STREETS (Malas calles)

- 1974. ALICE DOESN'T LIVE HERE ANY-MORE (Alicia ya no vive aquí).
- 1976. TAXI DRIVER (Taxi Driver).
- 1977. NEW YORK, NEW YORK (New York, New York).
- 1978. THE LAST WALTZ (El último vals).
- 1980. RAGING BULL (Toro salvaje).
- 1982. THE KING OF COMEDY (El rey de la comedia).
- 1985. AFTER HOURS (¡Jo, qué noche! ).
- 1986. THE COLOR OF MONEY (El color del dinero).
- 1988. THE LAST TEMPTATION OF CHRIST (La última tentación de Cristo).
- 1989. NEW YORK STORIES (Historias de Nueva York): episodio «LIFE LESSONS» (Apuntes del natural). Filme con otros dos episodios dirigidos, respectivamente, por Francis F. Coppola y Woody Allen.
- 1990. GOODFELLAS (Uno de los nuestros).
- 1991. CAPE FEAR (El cabo del miedo).
- 1993. THE AGE OF INNOCENCE (La edad de la inocencia)
- 1995. CASINO (Casino)
- 1997. KUNDUN (Kundun)
- 1999. BRINGING OUT THE DEAD (Al límite)

# PROGRAMA

CICLO: "MARTIN SCORSESE"

OCTUBRE 2001

---

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**

---

## **ALICIA YA NO VIVE AQUÍ**

(Alice Doesn't Live Here Anymore)

1975. Color, 112 minutos.

Guión: ROBERT GETCHELL

Fotografía: KENT WAKEFORD

Música: Temas de ELTON JOHN, HARRY WARREN, RICHARD ROGERS, GEORGE GERSHWIN, etc.

Intérpretes: ELLEN BURSTYN, KRIS KRISTOFFERSON, ALFRED LUTTER, DIANE LADD

Película de carretera, una «road movie», aunque en esta ocasión un tanto atípica, ya que se trata de la historia de una viuda y su hijo que persigue por medio país su deseo de ser cantante, al

mismo tiempo que busca su verdadero amor. El prólogo viene a ser una especie de «flash-back» ilusorio sobre la infancia de la protagonista y su sueño de convertirse en cantante: sobre un decorado construido a semejanza de «El mago de Oz», aparece Alicia niña, mientras se escucha una canción de Alice Faye, de nuevo un guiño cinéfilo de Scorsese, un homenaje a las películas de su infancia. De ahí pasamos a Alicia mujer, cocinando para su marido, un camionero; mientras ambos se enfrascan en las habituales disputas conyugales. Tras quedarse viuda, emprende ese viaje persiguiendo su sueño. Consigue debutar como cantante en un viejo local de Nuevo Méjico, pero debe abandonar el pueblo perseguida por una especie de psicópata. Por otro lado, su hijo, que la acompaña en la aventura, no deja de aplicarle un cierto

grado de crueldad infantil que acaba por desequilibrarla por completo. Finalmente el único trabajo que encuentra es el de camarera en un café de Arizona, donde conoce a un ranchero bonachón que tampoco logra resolver sus problemas afectivos, pues ella confunde el amor con la simple necesidad de tener un hombre al lado. En ese momento llega a ser muy importante su amistad con otra camarera del local donde trabaja, que le abre los ojos sobre la realidad y el mundo masculino. El filme se transforma, pues, en una «woman's picture», muy en consonancia con su época.



- \* León: LUNES 15
- \* Palencia: MIÉRCOLES 17
- \* Ponferrada: JUEVES 4
- \* Valladolid: LUNES 1
- \* Zamora: MARTES 16

## EL REY DE LA COMEDIA

(The King of Comedy)

1983. Color, 105 minutos.

Guión: PAUL D. ZIMMERMAN

Fotografía: FRED SCHULER

Música: ROBBIE ROBERTSON

Intérpretes: ROBERT DE NIRO, JERRY LEWIS, DIAHNE ABBOTT, SANDRA BERNHARD



Para esta película Scorsese contó con un desahogado presupuesto de veinte millones de dólares. En ella se aborda la extraña relación entre un famoso actor de televisión, que cuenta con un «show» de gran audiencia, y un peligroso mitómano que intenta a todo precio granjearse sus simpatías para trabajar en su programa. Scorsese transforma esa relación en una reflexión sobre el mundo del espectáculo y sus protagonistas que no tiene nada de acomodaticia ni amable, dejando patente el carácter vitriólico de sus propuestas, que hacen del famoso un ser cansado, prisionero de su propio entorno; un aséptico despacho que se prolonga en la frialdad objetual de su propia casa. Por el contrario el mitómano se encuentra inmerso en su galopante megalomanía, viviendo un ficticio mundo de obsesiones creado en el sótano de su casa: decorado en rojo como el «set» de su ídolo televisivo, con las paredes llenas de fotos

suyas y otros actores, presidiéndolo todo un gran poster que reproduce la imagen de un público adicto aplaudiendo en un estudio de televisión. Una radiografía perfecta y punzante de los «shows-business», un muestrario completo de la patología del éxito a toda costa que dichos programas engendran y que tan profundamente enclavada está en la propia sociedad estadounidense.

- \* León: MARTES 16
- \* Palencia: VIERNES 19
- \* Ponferrada: LUNES 1
- \* Valladolid: MARTES 2
- \* Zamora: LUNES 15

## ¡JO, QUE NOCHE!

(After Hours)

1985. Color, 93 minutos.

Guión: JOSEPH MINION  
Fotografía: MICHEL BALLHAUS  
Música: HOWARD SHORE  
Intérpretes: GRIFFIN DUNNE, ROSSANA ARQUETTE, VERNA BLOOM, THOMAS CHONG



Es este uno de los mejores filmes de Scorsese, una comedia sofisticada y enloquecida que nos muestra un Nueva York insólito y tenebroso. Un solitario, gris y tranquilo oficinista neoyorquino conocerá el lado oscuro y subterráneo de su ciudad, una vida tan excitante y llena de sorpresas, como siniestra, peligrosa y plena de locura: un viaje a la otra orilla de la existencia, al espacio que genera culpabilidades hasta entonces ignoradas, a las antípodas de la propia forma de vivir..., y todo esto está ahí, a la vuelta de la esquina, casi en el mismo barrio. Basta un absurdo vuelo de un billete de veinte dólares y que suban el precio del metro esa misma noche para que comience una pesadilla horrorosa. Pero quizás el mayor acierto del filme es que esta inmersión en un inquietante universo de tinieblas esté continuamente acotada y sostenida por una fina ironía, por un sofisticado sentido de humor que, con el añadido de una pizca de locura, convierte lo dramático en una comedia frenética de tono ambivalente, con una angustia contenida siempre por lo risueño. Los manifiestos horrores mostrados por el filme son ante todo enigmáticas señales de alerta frente a un peligro sugerido, tan enorme como cercano y desconocido, pero que no llega nunca a manifestarse en todo su letalidad, fantástica o asombrosa, sino más bien como coincidencias banales y casi siempre vulgares.

- \* León: MIÉRCOLES 17
- \* Palencia: LUNES 15
- \* Ponferrada: VIERNES 5
- \* Valladolid: MIÉRCOLES 3
- \* Zamora: JUEVES 18

## **AL LIMITE**

(Bringing Out the Dead)

1999. Color, 120 minutos.

Guión: PAUL SCHRADER

Fotografía: ROBERT RICHARDSON

Música: ELMER BERNSTEIN

Intérpretes: NICHOLAS CAGE, PATRICIA ARQUETTE, JOHN GOODMAN, VING RHAMES.



La última película de Scorsese es una vuelta a los escenarios y personajes de "Taxi Driver" mediante una nueva colaboración en el guión con Paul Schrader. De nuevo una mostración explícita de los ambientes más sórdidos, oscuros y nocturnos de la ciudad, en este caso vistos a partir de la frenética actividad del conductor de una ambulancia medicalizada que atiende los casos de urgencia que se van produciendo en sus calles, las cuales siguen inundadas de drogadictos, mendigos y prostitutas, veinticinco años después: la marginalidad, el sufrimiento y el pecado (temas en los que coinciden la visión "católica" de Scorsese y la "protestante" de Schrader) está tenazmente presentes en cada barrio, en esas "malas calles" pobladas de seres a la deriva. En este devastado contexto, el protagonista es un tipo solitario, atrapado entre su deseo de hacer algo y su carácter violento, depresivo e inestable, por lo cual parece siempre condenado a una espe-

cie de callejón sin salida, siniestro y desasossegante. En cuanto a la puesta en escena, la combinación de música e imágenes sirve para enmarcar la aparición de personajes que parecen espectros o fantasmas ante la alucinada mirada del protagonista y, con él, también la del espectador.

\* León: JUEVES 18

\* Palencia: JUEVES 18

\* Ponferrada: MARTES 2

\* Valladolid: JUEVES 4

\* Zamora: VIERNES 19 .

## **TAXI DRIVER**

(Taxi Driver)

1976. Color, 113 minutos.

Guión: PAUL SCHRADER

Fotografía: MICHAEL CHAPMAN

Música: BERNARD HERRMANN

Intérpretes: ROBERT DE NIRO, CYBILL SHEPERD, HARVEY KEITEL, JODIE FOSTER.



Obra inolvidable, que ha marcado con sus innovaciones la evolución del cine moderno y que logró la Palma de Oro en el Festival de Cannes. La excelente música del gran Bernard Herrman (fue la última partitura que escribió antes de morir) y a quien está dedicada la película, se complementa perfectamente con la música rock del momento, para adentrarnos en un universo de imágenes psicodélicas que, con un ritmo de montaje hasta entonces desconocido (y que ya anticipaba la estructura de lo que luego fue el vídeo-clip) se constituye en metáfora perfecta de la soledad urbana contemporánea. Desde el plano inicial del taxi emergiendo entre los vapores de las alcantarillas de Manhattan, todo el filme es una sucesión de secuencias montadas con

una cadencia musical que nos muestra la escenografía nocturna de la ciudad, refugio de una nueva fauna que aflora bajo la luz de los neones: la cámara lentamente nos recrea la apocalíptica visión de un taxista, excombatiente en Vietnam, perdido en medio de ese marasmo inconsistente. Este protagonista, deshumanizado, buscará la redención de su soledad y de los pecados de la ciudad pasando a la acción, convertido en violento “ángel exterminador”.

- \* León: VIERNES 19
- \* Palencia: MARTES 16
- \* Ponferrada: MIERCOLES 3
- \* Valladolid: VIERNES 5
- \* Zamora: MIERCOLES 17

