

17 febrer –
9 març 2003



Martin Scorsese

El cinema d'obsessions de Martin Scorsese

Martin Scorsese és un home menut i fràgil que du vestits fets a mida i calça sabates italianes perfectament enllustrades. Ara que s'ha afaitat la barba, les seves celles encara semblen més imposants. Són la primera cosa que veus de la seva cara, abans d'adonar-te de l'expressió de la mirada.

Als seus 48 anys, Scorsese és una anomalia entre els directors de cinema contemporanis. Durant 20 anys s'ho ha fet venir bé per poder filmar pel·lícules totalment personals i profundament autobiogràfiques que han estat finançades per la indústria del cinema. És tant un director de films artístics —l'equivalent americà d'un Buñuel o un Truffaut— com un "jugador" de Hollywood. Com que les seves pel·lícules tracten de la cultura urbana fins al més mínim detall, i el seu vocabulari es basa en Hollywood, té un efecte sobre el públic que cap pel·lícula estrangera no pot aconseguir. Scorsese no fa homenajes al cinema americà, sinó que, més aviat, en modela la sintaxi segons la pròpia experiència. La seva última pel·lícula, GOODFELLAS, també és la més important, amb un pressupost d'uns 25 milions de dòlars. Tant si és un èxit comercial com si no ho és, dintre la indústria hi ha la sensació que Scorsese ha estat elevat al grau dels intocables. El fracàs d'una pel·lícula seva ja no impedirà que les altres sobresurtin. Però Scorsese no hi està d'acord, amb això. Se sent tan inquiet com sempre. "Només continuo esperant poder fer les pel·lícules que vull fer", diu, amb un somriure nerviós.

En un mínimul apartament amb una vista panoràmica sobre Central Park, té una cadira Eames encarada a una finestra que va del terra al

sostre. És un dels llocs on rep les trucades telefòniques i mira pel·lícules antigues: a 30 metres d'altura del carrer. Scorsese és un home que coneix els límits. La seva elegant imatge és de tímid, o potser és que es riu d'ell mateix (cosa que no vol dir que no hi trobi la gràcia). És incapaç d'amagar l'extrema timidesa que deu motivar la seva voluntat de poder. Amb un vestit fosc (presumiblement d'Armani) i una corbata de seda nuada amb elegància té l'aspecte d'un orgullós actor infantil que fa el paper de noble sicilià. Per molt diferent que Scorsese sigui de Henry Hill, el protagonista de GOODFELLAS, el director assenyala que hi ha un paral·lelisme entre ells dos. "Henry diu que fins on pot recordar sempre ha volgut ser un gàngster, i jo, des que em vaig inscriure a l'escola de cinema de la Universitat de Nova York, sabia que volia ser director. Al cap d'un any ja preparava la meva primera pel·lícula." Hi ha una altra semblança: com Henry, que primer apareix de nen a la pel·lícula, Scorsese sempre ha estat molt conscient del privilegi i la violència dels setciències. En una roda de premsa sobre la pel·lícula, li pregunten al director com s'ho fa per poder mirar aquests gàngsters sense jutjar-los de cap manera.

"Això és el que pensava d'aquesta gent quan jo tenia vuit anys", respon Scorsese. Però, a l'inrevés de Henry, ell era un nen massa malaltís per poder ser un d'ells. A Little Italy, on va passar quasi tota la infantesa, va tenir una vida molt protegida. Asmàtic des que tenia tres anys (sempre porta un atomitzador i el fa servir sovint), se li va barrar el pas als camins habituals que s'han de seguir per convertir-se en algú a Elizabeth Street, perquè no podia acomplir els rituals reproduïts a les seves pel·lícules. "Al meu edifici, la gent es prenien els

jocs seriosament", recordava Scorsese no fa gaire. "S'hi feien apostes fortes. Si a un nen li queia la pilota, s'ho podien prendre molt malament. Els esports no eren per a mi, no els suportava." Passava molt temps a l'església i anant al cinema amb el seu pare. "Com que tenia asma, em portaven molt sovint al cinema perquè no sabien què més fer per mi."

Una de les pel·lícules que Scorsese recorda que el va deixar hipnotitzat va ser THE RED SHOES, de Michael Powell. Diu que es va sentir molt atret per la força i l'elegància de la pel·lícula i els seus personatges: l'empresari, amb els seus "crueltat, bellesa i autoodi"; el coreògraf, "que deia el seu paper igual que ballava", i la ballarina (Moirá Shearer), que, com Crist a THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, es troba esqueixada entre la seva vocació i el desig d'una vida sexual i familiar. En el clímax de THE RED SHOES, la ballarina, intentant desesperadament reunir-se amb el seu amant, baixa corrent per una escalinata que hi ha al damunt d'una estació de tren de la Costa Brava, s'enfila a la balustrada, perd l'equilibri i cau a la via, on mor. Gravata a la seva memòria —juntament amb les

Casino de Martin Scorsese

mans plenes de sang de Jennifer Jones al final de DUEL IN THE SUN— hi ha el primer pla dels peus trencats de Shearer, amb les mitges blanques tacades d'una sang tan vermella com les seves sabatilles. Per si saber-ho serveix d'alguna cosa, el director que fa negocis en una cadira col·locada a una altura vertiginosa té fòbia a anar amb avió.

L'ambivalència és essencial en el seu estil. La trilogia italoamericana de Scorsese —MEAN STREETS, RAGING BULL i GOODFELLAS— barreja l'antropologia amb el psicodrama, i la revulsió amb l'empatia, des de la perspectiva del qui s'ho mira des de dins, però que també havia estat a fora. MEAN STREETS és la pel·lícula més obertament autobiogràfica. ("Era sobre els meus amics i jo mateix, i sobre com intentàvem fugir"). RAGING BULL és la història d'un home que obté fama i fortuna tractant brutalment els altres dintre la legalitat. GOODFELLAS tracta dels homes que agafen l'altre camí i es fan gàngsters, de manera que no hauran de fer cua per comprar el pa. Les seves pel·lícules, alhora un retrat i una crítica d'una mobilitat ascendent, han elevat l'estatus del director, fins i tot al





Martin Scorsese i Michael Powell (rodatge de *The King of Comedy*)



New York, New York de Martin Scorsese

carrer. Nicholas Pileggi, coautor del guió de *GOODFELLAS*, que es basa en el seu *best-seller Wise Guy*, diu que *MEAN STREETS* és la pel·lícula preferida dels gàngsters que va entrevistar.

A Sullivan Street, on porto la roba a rentar, els nois de la botiga de caramels es miren *THE GODFATHER* en vídeo cada dia. *MEAN STREETS* no forma part del seu repertori. Quan parlo de Sullivan Street a Scorsese, diu rebufant: "Això és compromís. És la gent del Village recitant poesia als cafès." Més cap a l'est, on ell va créixer (i d'on diu que "l'últim bastió és Mulberry Street"), els nois que viuen com els personatges de Scorsese es podrien reunir per veure els seus rituals diaris fixats com uns clàssics d'or i retratats amb tot detall. Ja poden renegar de la crítica burleta de la violència masculina i de la comèdia de l'excés masculí i la vida casolana de la dona. A fora de la subcultura, és possible perdre's tant la pròdiga exactitud com l'angoixa, i veure



After Hours de Martin Scorsese

aquestes pel·lícules com un exotisme urbà, una celebració de sang i pasta. En cada cas, el que fa atractiu Scorsese als ulls de la indústria, a més de la tècnica i l'economia innegables del cineasta, és que la crítica no esborra la sang. "La violència és una forma d'expressió", diu lacònicament. "És com viu la gent."

Amy Taubin (Martin Scorsese Interviews, *University Press of Mississippi / Jackson, 1999*)

Entrades en escena i sortides de ruta

En l'obra de Scorsese hi ha dues categories (representades desigualment) de films, els films "de la vora" i els films "del centre", els que fan una ronda i els que s'organitzen com un teixit. *TAXI DRIVER*, *AFTER HOURS* i *BRINGING OUT THE DEAD*, d'una banda, i *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST*, *GOODFELLAS*, *THE AGE OF INNOCENCE* i *CASINO*, de l'altra.

D'aquí prové un primer tipus de protagonista: l'aïllat, el que volta a l'entorn, amb taxi, a peu o amb ambulància: el rondador. La vora del món és el lloc on ell observa i circula, sense saber exactament com entrar a dins, però, sobretot, sense mai deslliurar-se del sentiment que potser és preferible per a ell, i per als altres, que es mantingui apartat. Travis (*TAXI DRIVER*) alterna Betsy i Iris com si fossin el desig i l'horror respecte al món i al que ell

és capaç de fer, a l'igual de Frank (*BRINGING OUT THE DEAD*) entre Mary i Rose. Tots dos només coneixen el malestar i la tortura contínua de la distància inadequada: massa lluny o massa a prop, mai allà on cal. Més que no excèntrics, són "excèntrics".

L'home del centre és el segon protagonista, i viu de nit i de dia a l'interior d'un teixit amistós, social i professional que, en les pel·lícules de Scorsese, s'anomena generalment "la Màfia", però que també pot ser la comunitat dels apòstols o l'alta societat novaiorquesa de l'inici del segle XX. L'home del centre també té cura de mantenir una distància, de reservar-se una fugida cap enrere, però la diferència prové del fet que aquesta distància i aquesta fugida són interiors.

Henry (*GOODFELLAS*), Neuland (*THE AGE OF INNOCENCE*) i Ace (*CASINO*) no són "excèntrics", sinó descentrats. És llavors, amb circumspècció, amb la perspectiva d'una silenciosa reserva, que participen en les activitats del seu clan. Cada film, en realitat, troba la seva equació, inventa entre el fora i el dins un compromís que li és propi. *MEAN STREETS*, *THE KING OF COMEDY* i *CAPE FEAR* contenen en el relat aquesta articulació per mitjà de l'oposició de dos personatges, Charlie i Johnny Boy, Rupert Pupkin i Jerry Langford, Max Cady i Sam Bowden. El cas més apassionant i més nodal és el de *RAGING BULL*, on La Motta interioritza i densifica aquesta relació com cap altre protagonista de Scorsese. El film es pot veure com un camí que passa per tres espais: el ring, el món i l'escena. Al ring, La Motta és

l'amo, però aquesta mestria és inseparable d'una concepció de la boxa com a esport de reglament simple i clar, i sotmès a la sanció immediata d'allò visible. Fins i tot quan li han donat la consigna de fer-ho, hi ha en La Motta una profunda incapacitat per jugar brut. A l'inevitable, el món li inspira una desconfiança gairebé primitiva. La confusió de la banda de petits pillets que desitgen vagament la seva dona i el seu espai amorf, perillósament obert, li sembla el sùmmum de la maldat. La Motta detesta la circulació, les abraçades i les xerrades, les mans que es freguen, i el vist i no vist, ja t'he enredat. Un tercer lloc, finalment, tindrà la seva preferència, l'escenari del cabaret, perquè es prolonga dins la sala i permet barrejar-se amb el públic, fer-hi broma i acaronar les noies sense, això no obstant, deixar de creure's protegit, a l'altre costat de la barana, com en un ring.

Durant un temps, la Màfia de *GOODFELLAS* encarna aquest ideal d'un escenari que seria com ara un món, que en tindria les dimensions i les propietats: d'una fusió entre un espectacle de primera classe i una realitat quotidiana. Hi pren cos el fantasma de l'amistat d'acord amb la fórmula ben coneguda: "L'amic veritable és el que t'ajudaria a amagar un cadàver en plena nit." La Màfia és una família, un model absolut d'espectacle autoproduït i autogenerat, on cadascú és alternativament espectador i actor, a la

vora i al centre. Però aquesta família, malauradament, està abocada a la degeneració. La característica de la Màfia vista per Scorsese no és pas, tal com s'ha dit massa, que s'ordena per mitjà de regles arbitràries i fixes. Scorsese no busca el ritual, sinó la seva alteració; no la rigidesa del codi, sinó la seva reversibilitat. El rondador, almenys, es troba segur, mentre que l'home del centre no sap mai si és a l'escenari o a la sala, si és jugador o jugat. Tommy (Joe Pesci) sembla el terror perquè ell és com ara la frontera constantment en moviment entre allò seriós i la broma, i ningú no té prou legitimitat per tornar a posar les coses a lloc fins que no és massa tard. Als *goodfellas* no els agrada que els "faltin al respecte", però tots ignoren què vol dir, això. Henry (Ray Liotta), que sempre està angoixat, degué entendre això molt aviat. La vora i el centre, a còpia de gravoltar l'una al voltant de l'altre a tota velocitat, creen l'espiral de la degeneració. Matar tot el que es



The Last Temptation of Christ de Martin Scorsese

mou (hipòtesi Conway-De Niro) o trair (hipòtesi Henry) esdevé llavors, estranyament, la decisió més enraonada. Així mateix, a *CASINO*, tot està viciat d'entrada, perquè hi ha dues lleis per a una sola ciutat, la llei De Niro i la llei Pesci, la respectabilitat de la façana dels casinos i el salvatgisme, cada vegada menys subterrani, del crim.

El somni de Scorsese continua, malgrat tot, situant-se al cor d'aquest escenari-món que la Màfia no deixa mai de podrir tot convertint-lo en un malson. El somni, no de ser absolutament a dins, sinó a dins i a fora, de ser vist i de veure. L'entrada en escena proporciona una grandesa que no dura. Aquest somni sempre reformulat és potser el d'un cinèfil que ha esdevingut cineasta, el somni d'un home que ha estimat enormement moltíssims films i que els vol refer tot continuant essent, respecte als films, l'espectador que va ser la primera vegada. Que Scorsese, tot i les semblances que hi té, no pertanyi pas al manierisme prové, en part, d'això. El manierisme implica el dol de la primera vegada, una mirada d'espectador que, arrencant alguna cosa del que ha vist, l'altera, i n'esdevé una creació. Mentre que en Scorsese una espectador i el crea-



The Age of Innocence de Martin Scorsese

dor, tot volent unir-se, es lliuren a una lluita incessant. En ell no hi ha gens de crítica ni apologia de l'espectacle (d'allò espectacular), sinó la recerca del bon espectacle: aquell del qual jo puc formar part sense anul·lar-lo en tant que espectacle per a mi. De la mateixa manera que De Niro, que canvia de cara i d'aspecte film rere film, persegueix una mena de recerca de la bona màscara.

Hi ha una lectura simple de la trajectòria de Scorsese des de la gràcia dels inicis fins a l'extenuant empenya dels anys 90; com ara un trabucament de la vora cap al centre que seria també, concretament, un trabucament del cos a la imatge. Un aspecte, com a mínim, va molt clarament en aquest sentit. A MEAN STREETS, quan Harvey Keitel, amb el fons musical de "Jumpin' Jack Flash" entra al cafè, la càmera, com si estigués posada damunt les seves espatlles, no esdevé mai subjectiva. A GOODFELLAS, quan Henry condueix Karen a través dels pasadissos i les cuines del "seu" restaurant, la càmera, ara els estalona, ara es posa en lloc seu. Al mateix temps que fa triomfar el punt de vista, la càmera subjectiva l'elimina com a cos. I ella mateixa es converteix en un cos, sobretot si s'agrega els serveis d'una veu en *off* narrativa (GOODFELLAS, THE AGE OF INNOCENCE, CASINO).

A l'igual de De Palma, Scorsese tampoc no du a terme una crítica de la imatge, per bé que alguns films, com ara CASINO, donen d'entrada aquesta impressió. Cal, més

aviat, preguntar-se com és que ell pensa la imatge, d'acord amb quin model. De Palma és la pantalla, el marc; Ferrara, el teixit, el vel, i Scorsese, la tapisseria. "Jeroglífics" és el terme que utilitza la veu en *off* de l'esplèndid i subvalorat THE AGE OF INNOCENCE per evocar la Nova York de fa cent anys. Com James, del qual es troba molt propera, Edith Wharton no descriu la societat com a aparença o superfície, sinó com a text(os), una superposició indesxifrable d'escriptures i llenguatges. THE AGE OF INNOCENCE, col·locat des dels títols genèrics sota l'autoritat de dos motius, les puntes al coixí i la flor, té alguna cosa d'egipci. Scorsese, multiplicant els fosos encadenats i donant als seus plans una vegetació abundant, tradueix Wharton en cinema. La imatge, en ell, posseeix un poder absorbent que augmenta film rere film i l'emparenta amb una planta carnívora: hi ha un inflament dels decorats, de la música, de tot. Potser és Scorsese mateix, aquesta planta carnívora. A THE AGE OF INNOCENCE, la tapisseria pren vida per mitjà de l'animació dels detalls (mentre que el conjunt es qualla), el recurs a l'alentiment, els collages i el fet d'enganxar i desenganxar figures sobre el fons. Més enllà de l'omnipresència dels decorats, la referència a Minnelli no és pas incongruent, atès que aquell, a GIGI, feia immobilitzar el *Tout-Paris* davant les aparicions de la protagonista.

Però CASINO va massa lluny, de manera que la tapisseria s'ho empassa tot. Allà, una altra vegada, el

tema de la vigilància no és reductible a una crítica de la imatge. Es tracta més aviat de la seva victòria absoluta, orquestrada i precipitada per la posada en escena mateix. Pesci i els seus esbirros porten ulleres fosques que els fan uns ulls com de mosca, i parlen amb la mà davant la boca perquè l'FBI no els pugui llegir els llavis. La voracitat de la imatge i el seu vampirisme en empassar-s'ho tot, fins i tot el que semblava que l'amenaçava, arriba aquí al capdamunt. CASINO és l'efecte màquina tocadiscs més l'efecte tràiler, amb l'assassinat de l'escena com a moment autònom i coherent, i la destrucció programada del cos (de l'escena mateixa com a cos), encara més cruel pel fet que té lloc, no per decapatge o ascési, sinó per sobrepuig i ofec. A GOODFELLAS, els camions de les escombraries i les cambres frigorífiques escopien finalment els cadàvers d'aquells que De Niro havia ordenat que fossin eliminats. Fins i tot morts, els cossos tornaven a ser superfície per darrera vegada, com per sol·licitar una última mirada. A CASINO, en canvi, hi ha l'obsessió de la figura de l'enterrament i del desert que envolta Las Vegas on, dia rere dia, s'excaven noves tombes preparades per rebre aquells l'execució dels quals esdevé urgent.

Dos moviments oposats coexisteixen des del començament en Scorsese, com ara el més i el menys del seu cinema. En un curmetratge de joventut, THE BIG SHAVE (1967), un home sagnava cada vegada més a mesura que s'afaitava. Aquesta contradicció (d'una essència religiosa evident), Scorsese l'ha tensat sempre com un arc del qual cada film augmentava la potència de tir. Travis, després d'haver desitjat que una gran pluja vingui a purificar Nova York, acaba provocant un bany de sang. Hi ha un verb anglès, molt apreciat pels fora de la llei, que vol dir alhora "matar" i "netejar". Amb el transcurs dels films, les neteges esdevenen més sagnants i es fa necessari cremar cada vegada més energia per mantenir la velocitat inicial. CASINO sembla una mica com ara la fi d'aquell "com més rentem, més brut està". L'arc es trenca, i el film s'enfonsa i es converteix gairebé en una mena de forma morta, esparracada: feta miques. I, d'altra banda, és precisament això, el que impressiona a CASINO: un art que



Raging Bull de Martin Scorsese



Goodfellas de Martin Scorsese

encara viu de la seva mort. L'evolució de Scorsese, globalment, ha seguit el pendent d'un "esdevenir cos" de la imatge al qual li ha mancat un "esdevenir imatge" del cos. Després de CASINO, el cineasta podia fer marxa enrere o renunciar al cos, dues decisions que es fan força difícils d'imaginar tractant-se d'ell. A més, podia decidir fer passar finalment el cos dins la imatge. Frank, en un moment de BRINGING OUT THE DEAD, confessa que no aconsegueix oblidar els qui no va saber salvar. Per primera vegada, es tracta de l'oblit impossible en un cinema de caràcter retrospectiu i antològic, per bé que manifest. Això també separa Scorsese del manierisme, que, d'entre totes les imatges que ha vist i ha estimat, només en reté algunes, l'estoc a partir del qual treballarà. Però Frank, de fet, es recorda sobretot d'una noia, Rose, i menys d'ella mateixa que de la seva imatge, present davant els seus ulls en tota circumstància. Deu anys enrere, Scorsese mai no hauria rodat el pla d'efectes especials on tots els rostres dels errants esdevenen el seu. Rose és única, però la seva imatge no ho és pas. Estranyament, que ella sigui una i múltiple la converteix en un bon record per a Frank: l'ajuda, malgrat tot, a avançar.

A BRINGING OUT THE DEAD és també, al terme d'una llarga marrada, el retorn al rondador i la seva ronda. I aquesta nova ronda té una força que no tenia la de TAXI DRIVER. L'ambulància esdevé un vehicle cinematogràfic: un vehicle que crea cinema i al qual el cinema augmenta la velocitat. Això no es podia pas dir del taxi de Travis. Frank no s'oposa a la posada en escena. Embriac, drogat, viu com el cinema, amb el cicle del dia i la nit capgirat; aquest aspecte també era present a TAXI DRIVER, però Scorsese no hi insistia tant. Frank és un immortal, una força que es descarrega i es carrega, de què el film ressegueix tots els moments, un addicte que ningú, ni tan sols el seu cap, no empeny a desenganxar-se. BRINGING OUT THE DEAD expelleix una estranya excitació, com si, en Scorsese, l'entusiasme i la desesperació s'haguessin redistribuït. Frank, a l'inrevés de Travis, no és pas cec res-



La generació de Scorsese. D'esquerra a dreta: Steven Spielberg, Martin Scorsese, Brian de Palma, George Lucas i Francis Ford Coppola.

pecte al caràcter delirant de la seva missió. Sap que només hi ha solucions provisionals. Pel que fa a això, l'accident voluntari és magnífic: s'hi inventa una tercera via, la sortida de la carretera, l'ejecció deliberada, l'avaria alhora de la màquina embogida i del món que accelera en la seva cursa. Ni dins ni fora, ni contra (matar) ni amb (salvar): alguna cosa com ara "sobre la cresta". "Kamikaze" és el terme que convé aquí, una paraula que Scorsese mateix va utilitzar temps enrere referint-se al seu cinema. Gairebé tant com a MEAN STREETS, una gran riallada negra recorre BRINGING OUT THE DEAD. La riallada de Scorsese ja no és aquella, salvatge, de Johnny Boy, ni tampoc la dels GOODFELLAS, anunci o revers de l'horror. És la riallada d'un home envellit i cansat, la riallada del supervivent estupefacte per la seva capacitat de tornar-se a posar en marxa. La riallada del guru de l'Oasis quan admira el feix d'espurnes que fan al seu voltant els qui s'esforcen a desempalar-lo del seu balcó. La riallada del crucificat que no ha mort en la crucifixió. El més bonic que hi ha, en BRINGING OUT THE DEAD, és la lucidesa, sense cap ombra de mortificació, amb que Scorsese i Frank accepten la seva condició d'home encadenat: al seu deliri, a la seva màquina, al seu ofici, al món, al cinema mateix. El retorn a la ronda no s'ha d'interpretar com un retorn a TAXI DRIVER i a Schrader. Un ris s'arriba, però el punt de partida ja no és el mateix. Quan l'experiència condueix, "espontàniament", a retrobar l'empenya dels primers anys, tot, sense dubte, torna a ser possible.

Emmanuel Burdeau (Cahiers du cinéma, núm. 545, abril de 2000)

BIBLIOGRAFIA: MARTIN SCORSESE

Selecció de documents consultables a la biblioteca:

Monografies:

- 15 ans de cinema américain: 1979-1994: rencontres avec: Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel et Ethan Coen, Tim Burton. Nicolas Saada (ed.). Paris: Cahiers du cinéma, 1995. Edició en castellà: Cine americano actual: conversaciones con Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Martin Scorsese, Clint Eastwood, Michael Cimino, John Carpenter, Joe Dante, Joel et Ethan Coen, Tim Burton. Nicolas Saada (ed.). Paris: Cahiers du cinéma: Madrid: JC, 1997.
- Alberich, Enric. *Martin Scorsese: vivir el cine*. Barcelona: Glénat, 1999.
- Balagué, Carles. *Martin Scorsese*. Madrid: JC, 1993.
- Bertolina, Gian Carlo. *Martin Scorsese*. Firenze: La nuova Italia, 1981.
- Cieutat, Michel. *Martin Scorsese*. Paris: Rivages, 1986.
- Domecq, Jean-Philippe. *Martin Scorsese: un rêve italo-américain*. Renens: 5 Continents, 1986.



The Color of Money de Martin Scorsese



Bringing Out the Dead de Martin Scorsese



Cape Fear de Martin Scorsese



Alice Doesn't Live Here Anymore de Martin Scorsese

- Dougan, Andy. *Martin Scorsese: the making of his movies*. London: Orion Media, 1997.
- Fernández Valentí, Tomàs. *Toro salvaje. El padrino III*. Barcelona: Dirigido, 1999.
- Friedman, Lawrence S. *The Cinema of Martin Scorsese*. Oxford: Roundhouse, 1997.
- Garnett, Tay. *Un Siècle de cinéma: portraits de cinéastes: raconté par 42 metteurs en scène du monde entier*. Renens: 5 Continents: Hatier, 1981.
- Gorostiza, Jorge. *Casino. Tener y no tener*. Barcelona: Dirigido, 1998.
- Heredero, Carlos F. *La Edad de la inocencia. Eva al desnudo*. Barcelona: Dirigido, 1999.
- Jacobs, Diane. *Hollywood Renaissance*. New York: A.S. Barnes; London: Tantivy, 1977.
- Losilla, Carlos. *Taxi Driver. Johnny Guitar*. Barcelona: Dirigido, 1997.
- Marín, Francisco. *El Cabo del miedo. El Gatopardo*. Barcelona: Dirigi-

do, 1995.

- *Martin Scorsese*. Edoardo Bruno (ed.). Roma: Gremese, 1992.
- *Martin Scorsese interviews*. Peter Brunette (ed.). Jackson: University Press of Mississippi, 1999. Edició en castellà: *Conversaciones con Martin Scorsese*. Peter Brunette (ed.). Madrid: Plot, 1987.
- Monterde, José Enrique. *Martin Scorsese*. Madrid: Cátedra, 2000.
- *Movies are my life: Il cinema secondo Martin Scorsese*. Guy Borlée e Andrea Morini (ed.). Bologna: Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, 1995.
- Rimbau i Möller, Esteve. *Lawrence de Arabia. Uno de los nuestros*. Barcelona: Dirigido, 1994.
- Sala, Àngel. *Martin Scorsese: la per versió del clasicismo*. Barcelona: Manga Films, 1998.
- Sangster, Jim. *Scorsese*. London: Virgin Books, 2002.
- Schrader, Paul. *Taxi driver*. London: Faber and Faber, 1990.
- *Scorsese par Scorsese*. David

Thompson et Ian Christie (ed.). Paris: Cahiers du cinéma: Editions de l'Etoile, 1989.

Edició en castellà: *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. David Thompson e Ian Christie (ed.). Barcelona: Alba, 1999

- Scorsese, Martin; Pileggi, Nicholas. *Goodfellas*. London: Faber and Faber, 1993.
- Scorsese, Martin; Wilson, Michael Henry. *Voyage de Martin Scorsese à travers le cinéma américain*. Paris: Cahiers du cinéma, 1997.

Edició en castellà: Scorsese, Martin; Wilson, Michael Henry. *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Madrid: Akal, 2001.

- Scorsese, Martin. *Mes plaisirs de cinéophile: textes, entretiens, filmographie*. Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

Edició en castellà: Scorsese, Martin. *Mis Placeres de cinéfilo: textos, entrevistas, filmografía*. Barcelona: Paidós, 2000.

- *Six modes de hacer cine: Tarovski, Scorsese, Ripstein, Fassbinder, Kaurismäki, Almodóvar*. Madrid: Revista de Occidente, 1995.
- Stern, Lesley. *The Scorsese connection*. Bloomington: Indiana University Press; London: British Film Institute, 1995.

Articles de revista:

- Balagué, Carlos. *Martin Scorsese: un seminarista en Hollywood (I)*. "Dirigido por ...", no. 163 (nov. 1988), p. 38-49.
- Balagué, Carlos. *Martin Scorsese: un seminarista en Hollywood (II)*. "Dirigido por ...", no. 164 (dic. 1988), p. 30-50.
- Burdeau, Emmanuel. *Entrées en scène et sorties de route*. "Cahiers du cinéma", no. 545 (avr. 2000), p. 35-37.
- Castellito, George P. *Imagism and Martin Scorsese: images suspended and extended*. "Literature/Film Quarterly", vol. 26, no. 1 (Jan. 1998), p. 23-29.
- *Dirigé par Martin Scorsese*. "Cahiers du cinéma", no. 500 (mars 1996), p. 4-73.
- Masson, Alain. *L'inquiétude de la représentation sur Martin Scorsese*. "Positif", no. 303 (mai 1986), p. 23-26.
- Powell, Michael. *Martin Scorsese vu par Michael Powell*. "Positif", no. 241 (avr. 1981), p. 46-47.
- Rollet, Patrice; Saada, Nicolas; Toubiana, Serge. *Scorsese sur Scorsese*. "Cahiers du cinéma", no. 436 (octobre 1990), p. 80-89.
- Saada, Nicolas. *A personal journey with Martin Scorsese through American movies*. "Cahiers du cinéma", no. 492 (juin 1995), p. 81-83.
- Saada, Nicolas. *Entretien avec Martin Scorsese*. "Cahiers du cinéma", no. 492 (juin 1995), p. 75-79.
- Sauvaget, Daniel; Valot, Jacques; Béhar, Henri. *Martin Scorsese*. "Revue du Cinéma", no. 426 (avr. 87), p. 55-64.
- Scorsese, Martin. *John Cassavetes mon mentor*. "Cahiers du cinéma", no. 417 (mars 1989), p. 17.
- Scorsese, Martin. *Mes plaisirs coupables*. "Positif", no. 241 (avr. 1981), p. 62-66.