

TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA RELACIÓN DE LOS PERSONAJES
DE ROBERT DE NIRO CON LAS MUJERES
EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE



ALICIA ROMERO SÁNCHEZ



TRABAJO DE FIN DE GRADO

La relación de los personajes de Robert de Niro con las mujeres en el cine de Martin Scorsese (*Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Raging Bull* (1980), *The King of Comedy* (1982), *Cape Fear* (1991), *Casino* (1995)).

Realizado por Alicia Romero Sánchez

Dirigido por Dña. María Ángeles Martínez García

Convocatoria: Septiembre 2022

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CURSO: 2021/2022

ÍNDICE

1.	RESUMEN	3
2.	ABSTRACT	3
3.	INTRODUCCIÓN	4
4.	MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	
4.1.	Antecedentes	
4.1.1.	Contexto histórico	6
4.1.2.	Martin Scorsese, biografía y trayectoria	9
4.1.2.1.	El cine de Martin Scorsese	13
4.1.3.	Robert de Niro	14
4.2.	Bases teóricas	
4.2.1.	Teorías feministas	
4.2.1.1.	Teoría fílmica feminista mulveyiana	18
4.2.1.2.	Teoría fílmica feminista de Teresa di Lauretis ..	21
4.2.1.3.	Nuevas masculinidades	22
5.	ANÁLISIS DE CASO	
5.1.	Selección de la muestra	26
5.2.	Fichas técnicas y sinopsis	
5.2.1.	<i>Mean Streets</i>	30
5.2.2.	<i>Taxi Driver</i>	31
5.2.3.	<i>New York, New York</i>	33
5.2.4.	<i>Raging Bull</i>	34
5.2.5.	<i>The King of Comedy</i>	35
5.2.6.	<i>Cape Fear</i>	36
5.2.7.	<i>Casino</i>	37
6.	ANÁLISIS Y DISCUSIÓN	38
7.	CONCLUSIONES	49
8.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	51
9.	FILMOGRAFÍA	52
10.	ANEXOS	53

1. RESUMEN

En este Trabajo de Fin de Grado se analizarán las relaciones interpersonales que mantienen los diferentes personajes que interpreta Robert de Niro con los personajes que interpretan las mujeres en el cine de Martin Scorsese y se hará un análisis desde un punto de vista feminista teniendo en cuenta la narración, la trama e incluso la puesta en escena para determinar si es sexista o no.

Siendo esta la extensión de un Trabajo de Fin de Grado, se basará el análisis en siete largometrajes, entre los cuales se encuentran: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Raging Bull* (1980), *The King of Comedy* (1982), *Cape Fear* (1991) y *Casino* (1995).

2. ABSTRACT

In this project, interpersonal relations between Robert de Niro's characters and women's characters in Martin Scorsese's cinema will be analyzed making use of feminist theories paying attention to the narration, the plot, and even the staging to determine if it is sexist or not.

This project will be based on the analysis of seven full-length films, which are the following ones: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Raging Bull* (1980), *The King of Comedy* (1982), *Cape Fear* (1991), and *Casino* (1995).

- Palabras claves: cine, Martin Scorsese, Robert de Niro, mujeres, estereotipos, personajes masculinos, personajes femeninos, feminismo, relaciones interpersonales, machismo.

- Keywords: movies, Martin Scorsese, Robert de Niro, women, stereotypes, male characters, female characters, feminism, interpersonal relations, sexism.

3. INTRODUCCIÓN

No cabe la menor duda de que el cine, en todas sus vertientes, tiene el poder de contribuir a la desigualdad o a la igualdad y de promover la identidad social y/o personal llegando a enmendar el comportamiento y los valores de aquel o aquella que vea una película. El cine es una herramienta que puede llegar a concienciar y hacer denuncia acerca de injusticias o desigualdades sociales, y en ocasiones, se pasa desapercibido el constante enfrentamiento al que son expuestos los personajes que interpretan las mujeres en el cine. Esto es debido a determinadas representaciones de género que refuerzan, mantienen o transgreden los estereotipos de masculinidad y feminidad. Estos estereotipos se interiorizan y se promueven afectando a los modelos de representación en la vida real que a veces conllevan a potenciales conflictos sociales e incluso de identidad.

La representación de la mujer en el cine a través de los diversos estereotipos nos lleva siempre a verla como objeto y nunca como sujeto, esto es algo en lo que ahondaremos más adelante pero sin duda alguna, la degradación de la imagen de la mujer en el cine se lleva ejerciendo mucho tiempo y no siempre es clara y visible.

3.1. Objetivos

El objetivo general de este trabajo de investigación se centra en analizar la representación de la mujer y de los personajes femeninos en relación con el personaje de Robert de Niro.

Los objetivos específicos de este trabajo de investigación son los siguientes:

- Analizar descriptivamente y psicológicamente a los personajes tanto masculino (Robert de Niro) como femeninos en las películas seleccionadas para el corpus cinematográfico.
- Observar el comportamiento tanto físico como verbal que el personaje masculino (Robert de Niro) mantiene con los personajes femeninos en las películas seleccionadas para el corpus cinematográfico.
- Determinar si las representaciones analizadas guardan similitud o no con las reivindicaciones que el colectivo de mujeres y actrices exigen para/con su representación audiovisual.

3.2. Objeto de estudio

El objeto de estudio en esta investigación será pues la relación que se da entre hombre, concretamente el papel que interprete Robert de Niro, y mujer, interpretado por mujeres en los personajes femeninos protagonistas en cada uno de estos largometrajes dirigidos por Martin Scorsese. Se abordarán los estereotipos generados y se tendrá en cuenta, como ya se ha mencionado anteriormente, la narración y la trama para determinar qué papel juega la mujer en el cine de este director y en qué lugar nos deja.

3.3. Pregunta de investigación

Para este trabajo de investigación podríamos definir la siguiente pregunta de investigación:

- ¿Proporciona el cine de Martin Scorsese una imagen degradada, estereotipada y sexista de la mujer?

Es conveniente recalcar que solo se analizarán siete trabajos de este director y por tanto no sería del todo justo englobar las conclusiones que se saquen de esta investigación a toda su filmografía.

3.4. Justificación del trabajo

La filmografía de Martin Scorsese es muy amplia, cuenta con más de cincuenta trabajos, pero se han elegido finalmente siete obras de las nueve en las que trabaja exclusivamente junto a Robert de Niro (exceptuando, *Goodfellas* 1990, y *The Irishman* 2019) para esta investigación, ya que se trata de uno de los actores más influyentes de nuestro siglo y varias de las obras en las que han colaborado juntos se consideran, por diversos críticos, verdaderas *masterpieces* de la historia del cine, como lo son por ejemplo *Taxi Driver* o *Raging Bull*.

La idea de centrar este trabajo y hacer un análisis sobre el tema en cuestión surge de visualizar las películas mencionadas anteriormente y creer haber encontrado una serie de puntos comunes que se repiten en todas ellas, los cuales se explicarán más adelante apoyándonos en teorías feministas siendo éstas dignas de análisis para ahondar en el tratamiento de las relaciones interpersonales de hombre a mujer en el cine, y más concretamente en el cine de Martin Scorsese.

4. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

4.1. Antecedentes

4.1.1. Contexto histórico

Hablando de un contexto cinematográfico norte-americano se puede decir que según Agirre (2014) llega el postmodernismo al cine tras la Segunda Guerra Mundial y con ella la generación *Baby Boom*, época en la que se pone fin al monopolio de los grandes estudios cinematográficos y en la que se pone también punto final al radicalismo de los años sesenta y setenta, al espíritu del 68 y a la idea de que el marxismo es el único horizonte teórico legítimo. Pero no solo la industria de Hollywood está sola en este declive de la izquierda, como señala Stam (2001), *Cahiers du Cinéma* abandona también en los años

ochenta la crítica marxista para volver a teorías más asépticas, más neutras, asimismo dejan de producirse ataques neo-frankfurtianos al aparato opresivo hollywoodense y a la alienación que éste trae consigo, en resumen, se celebra el liberalismo *a la americana*.

Tal y como declara Agirre (2014), no es acertado afirmar que el nuevo Hollywood es sinónimo de posmodernismo en el cine norteamericano, pero sí es pertinente señalar que ambas fuerzas convergen, coinciden y se apoyan la una en la otra, incluso ofreciéndose cobertura teórica mutuamente.

Si la posmodernidad es el conjunto de contingencias socioeconómicas en el mundo actual, tales como la globalización de los mercados, el desarrollo de la tecnología y las redes de información, el triunfo de la sociedad de consumo, la crisis ecológica y un desengaño político-utópico generalizado, estas características también apoyan y nutren el nuevo Hollywood, desde la industria que lo sostiene hasta las temáticas en las que se apoya, pasando por las conformaciones sociodemográficas de su audiencia. El arte posmodernista tiende a caracterizarse por una narrativa disruptiva, una visión negra y pesimista de la condición humana, una representación masiva e injustificada de la violencia, la muerte del héroe y, en general, un énfasis desproporcionado en la técnica por encima del contenido, que es precisamente la característica principal del *high-concept film*, paradigma del nuevo Hollywood. (Agirre, 2014)

En este momento coincide el posmodernismo hollywoodense con esta nueva manera de organización del negocio audiovisual llamado nuevo Hollywood. Agirre (2014) declara que esta nueva condición surgió del cine clásico de Hollywood y condicionada por una época de transición artísticamente ambiciosa y políticamente progresista llamada *New American Cinema* o *Hollywood Renaissance*, y protagonizada por directores como Arthur Penn, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Robert Altman y Peter Bogdanovich. Este periodo de transición fue breve (1967-1976), y se caracterizó, como señala Glen Mann (1994), bajo las condiciones comerciales de la industria cinematográfica y su audiencia, por un descarnado escrutinio del paisaje mítico y moral de la escena norteamericana de manera tan franca como permitían. Debemos tener en cuenta de que se trataba de una industria que se encontraba en plena transición, desorientada por los cambios en la conformación de la

audiencia que cada vez era más difícil de atraer al ser más heterogénea y estaba castigada por una crisis estructural que la azotaba desde el final de la Segunda Guerra Mundial, como ya hemos comentado anteriormente. Los estudios, sin un rumbo marcado, parecían más abiertos entonces a las propuestas de una nueva generación de directores y productores de tendencias más heterodoxas.

Monterde (2000) explica que la inserción de Martin Scorsese en la industria de Hollywood se realiza mientras experimenta su gran renovación a lo largo de los años setenta, impulsada, como ya hemos comentado, por la aparición de una nueva generación de cineastas que, pese a la gran cantidad de diferencias que los separan, se aparentan como un colectivo de afinidades, comenzando sobre todo por su enorme ambición. Son calificados como *movie brats* del nuevo Hollywood (“chiquillos del cine”), de entre los cuales se distingue a Francis Ford Coppola, a Georges Lucas, a Steven Spielberg, a Brian de Palma, a Michael Cimino, a John Millius y al propio Martin Scorsese. Todos ellos han crecido cinematográficamente bajo el impacto del cine de autor, sea aplicado a los clásicos de Hollywood, a las grandes individualidades de los cincuenta y sesenta o a los exponentes de los “nuevos cines”, pero también llamado “cine independiente”, por no hablar del “perdido” underground con el que alguno flirteó, para ofrecerse como generación intermedia surgida en el Hollywood de los años cincuenta y primeros de los sesenta.

En algunos casos cineastas como Lucas, Spielberg o Coppola asumirán tareas de producción para alcanzar una máxima autonomía y desde luego no tendrán ningún reparo en obtener el éxito comercial, sin por ello renunciar a algún tipo de “marca de fábrica” y de hacer films personales, aunque sea de vez en cuando: “una integridad artística que trascendía la lógica del beneficio, la exigencia de mantener un control artístico total sobre el propio film (de hecho a menudo los *movie brats* eran también guionistas y productores) y una visión subjetiva de “crear un nuevo modo de ver” incluso para el espectador (Monterde, 2000, p. 55).

En el momento en el que Martin Scorsese se incorpora a la actividad cinematográfica profesional, a principios de los años setenta y tras la polémica racial de los setenta,

Monterde (2000) declara que se está comenzando a desplegar la llamada *new ethnicity*, resultado de la cual se crearon organizaciones como la *Italian American Civil Rights* en 1970. De hecho, una de las tendencias que se abrirá camino en el cine americano a partir de esa década será la “etnicidad”, impulsada tanto por cineastas de raíz italiana como afroamericana o china. Y entre ellos Scorsese, junto a Coppola o Cimino, se convierte en uno de sus grandes impulsores, sin duda el más atento a la condición ítalo-americana por sus innegables guiños hacia su cultura y de lo que bebía en su barrio.

En medio de ese contexto industrial y creativo del Nuevo Hollywood de los setenta hasta los ochenta, cuando aparece la nueva generación de Jarmusch, Lynch, Burton, Cronenberg, Tarantino, Stone, Ferrara o Coen, es el momento en el que se desarrolla la carrera de Martin Scorsese. Monterde (2000) declara que dicha carrera está marcada por ciertas predilecciones temáticas y estilísticas. Entre las primeras se sitúa el resultado de la retroalimentación que hay entre cine, vida, realidad y ficción: *Revelar la realidad o instituir la en espectáculo: para estos dos postulados contradictorios del cine, Scorsese prueba una inclinación igual*. Como ya hemos indicado anteriormente, las raíces italoamericanas, la poética urbana de Nueva York o las preocupaciones religiosas del cineasta son el sustrato esencial desde donde organiza los films Scorsese su contenido temático-argumental.

Esta doble afinidad de Scorsese con el clasicismo cinematográfico americano --incluida su fase de decadencia de los años cincuenta representada por manieristas como Fuller, Ray o Minelly-- y las tendencias modernas simbolizadas por los *nuevos cines* iban a resultar determinantes para la propia ubicación estilística de Martin Scorsese. Del sincretismo de ambas opciones resultaría un cineasta capaz de mantener algunos aspectos del cine clásico y las formas innovadoras surgidas en los sesenta (Monterde, 2000, p. 49).

4.1.2. Martin Scorsese, biografía y trayectoria

Martin Scorsese, hijo de Charles y Catherine Scorsese, nace en el barrio neoyorquino de Corona, en 1942. A los ocho años, una crisis en la economía de su padre les obliga a

abandonar su casa, y se instalan durante cuatro meses en la residencia de sus abuelos, en el barrio italoamericano de Elizabeth Street. Desde muy pequeño, hasta los 10 años, como declaran Thompson, Christie, (1999) su género favorito es el *western*, y debido a que los grandes estudios por aquel entonces no venden películas a la televisión, la mayoría de películas que ve de pequeño son películas inglesas e italianas.

Ingresa en la Universidad de Nueva York y elige cine como asignatura principal, además aprende a escribir guiones en una iglesia. Fue estudiante de cine durante el momento álgido de la Nouvelle Vague francesa, el éxito internacional del cine italiano de arte y ensayo y el descubrimiento del nuevo cine europeo del Este. Todo esto les dio cierto sentido de libertad, de ser capaces de hacer cualquier cosa. Su primera película “de verdad” fue *What’s a Nice Girl Like You Doing In a Place Like This?* (Martin Scorsese 1963), y nada más acabar este trabajo, se embarcó en el siguiente, en 1964 con *It’s Not Just You, Murray!* (Martin Scorsese 1964) para el cual se sirvió de historias reales que acontecían en su vecindario y de relatos de sus dos amigos, Joe y Murray. Tal y como indican Thompson, Christie (1999) ese mismo año recibió su licenciatura en Comunicación cinematográfica.

Fue poco después cuando surgió *Mean Streets* (Martin Scorsese 1973). *Mean Streets* quiso dar una imagen auténtica de cómo eran los italoamericanos haciendo una especie de homenaje a las películas de gangsters de la Warner Brothers. Al fin y al cabo se trata de una película que habla del sueño americano en la que todo el mundo piensa que puede hacerse rico rápidamente y si no pueden hacerlo de forma legal, lo harán ilegalmente como declaran Thompson, Christie, (1999).

Tras *Mean Streets*, Scorsese da a luz a su siguiente largometraje *Alice Doesn’t Live Here Anymore* (Martin Scorsese 1974), la cual se alejaba por completo del mundo dominado por hombres de las películas autobiográficas. De hecho, se incluyeron mujeres en el equipo aunque el director denuncia que nunca pretendieron que fuera una declaración feminista. Y tras ella, volvió a sumergirse en el mundo de Little Italy con un documental sobre sus padres, *Italianamerican* (Martin Scorsese 1974). No mucho después, según Thompson, Christie, (1999) conoció a Paul Schrader gracias a Brian de Palma, le enseñó el guion de *Taxi Driver*

(Martin Scorsese 1976) y mientras ésta se alzaba, la preproducción de *New York, New York* (Martin Scorsese 1977) ya había comenzado, pero hasta que Robert de Niro no terminara *1900* (Bernardo Bertolucci 1976) no podrían comenzar el rodaje.

Nada más acabar *New York, New York*, desde 1976 a 1978 Scorsese padece una depresión que se agrava también por el consumo de drogas e ingresa en un hospital. Robert de Niro acudió a verle con la idea de hacer una película. Nada más y nada menos que *Raging Bull* (Martin Scorsese 1980), pero Scorsese rechazaba todos los guiones que se escribían al no encontrarse en su mejor momento. Durante el rodaje de *Raging Bull*, Scorsese contrae matrimonio con Isabella Rossellini, hija de Roberto Rossellini e Ingrid Bergman, y poco tiempo después se adentra en el viaje del rodaje de *The King of Comedy* (Martin Scorsese 1982) en el que por aquel entonces existía una huelga importante de directores. Rodar esta película como denuncia Thompson, Christie, (1999) fue bastante difícil porque se retrasaban los rodajes y el tiempo se les venía encima, pero finalmente logró terminarla y aunque no tuvo mucho éxito y la gente se sentía confusa acerca de la obra, Scorsese piensa que es la mejor interpretación que ha hecho Robert de Niro hasta la fecha.

Era el turno de *After Hours* (Martin Scorsese 1985), una producción sencilla con un personaje en la calle de noche al cual le es imposible regresar a su casa. Scorsese declara que cuando acabó aquella película sintió que renació. *After Hours* es, en cierto sentido, una parodia del estilo de Hitchcock. Ganó el premio al Mejor director en Cannes y su éxito se revitalizó. Poco después, como indican Thompson, Christie, (1999) contrajo matrimonio con Barbara de Fina, con quien ya había trabajado anteriormente y le ofrecieron dirigir *The Color of Money* (Martin Scorsese 1986). Tras este trabajo, le llega a Scorsese uno de los trabajos más especiales de su carrera, algo que nunca había hecho antes como tal: dirigir una película promocional para una canción. No era una canción cualquiera, se trataba de *Bad* (Martin Scorsese 1987), para la superestrella de rock del momento, Michael Jackson. A día de hoy, el videoclip cuenta con más de cuatrocientos millones de visitas en *YouTube*.

Tan solo un año después se envuelve en el rodaje de *Goodfellas* (Martin Scorsese 1990), una obra que narra el relato de la llegada de los inmigrantes sicilianos a Estados

Unidos basándose en la vida del mafioso arrepentido Henry Hill. Según Sotinel (2010) se trata de una obra que evoca el estilo de la Nouvelle Vague, con métodos narrativos de Godard y Truffaut, con digresiones bruscas, y uso de voz en off.

No obstante, la película que lo convirtió en uno de los directores con mayor éxito comercial sería *Cape Fear*, (Martin Scorsese 1991) un remake de *El Cabo del Terror* (Jack Lee Thompson 1962) para Universal, (Sotinel, 2010). Una vez más fue el propio Robert de Niro quien convenció a Scorsese para trabajar juntos de nuevo en un *género tradicional de Hollywood* que nos traslada la historia de un ex presidiario vengativo. Dos años después, en 1993 le tocaba ver la luz a *The Age of Innocence* (Martin Scorsese 1993), una adaptación cinematográfica de la novela de Edith Wharton protagonizada por Michelle Pfeiffer, Winona Ryder y Daniel Day-Lewis, que revive una sociedad desaparecida desde hace tiempo narrando el amor nunca consumado entre dos jóvenes. La belleza de esta película reside en el placer de Scorsese por filmar los vestidos, los decorados y los objetos al tratarse de un film de época. Le dedica la obra a su padre que fallece unos días antes de que se presente en el Festival de cine de Venecia. (Sotinel, 2010)

A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies (Martin Scorsese 1995) fue el siguiente documental que llevó a cabo. En él, el cineasta “delimita la línea de demarcación entre el arte y la industria que atraviesa el sistema hollywoodiense” (Sotinel, 2010). Tras este trabajo, y antes de firmar un acuerdo con Disney, a Scorsese aún le queda un trabajo más: *Casino* (Martin Scorsese 1995). *Casino* es otra película de mafiosos y gánsters que tratarán de hacerse con el poder de los casinos de Las Vegas contando con la brillante actuación de la actriz del momento, Sharon Stone, y una vez más con Robert de Niro y Joe Pesci. Se convirtió, tal y como indican Thompson, Christie, (1999), en la película más larga de Scorsese y esto le supuso varios problemas tanto a él mismo como director, como a su montadora Thelma Schoonmaker, pero su impecable trabajo fue de gran ayuda.

Kundun (Martin Scorsese 1997) una obra sobre los primeros años de vida del Dalai Lama, el líder espiritual del Tíbet en el exilio y *Bringing Out The Dead* (Martin Scorsese 1999) acerca de un conductor de ambulancias, interpretado por Nicolas Cage, que presencia la

podredumbre de Nueva York, serían las dos últimas películas que haría Scorsese antes de adentrarse en el nuevo milenio donde ya empezaría a trabajar en películas aún más comerciales si cabe y colaborando repetidamente con Leonardo di Caprio como en *Gangs of New York* (Martin Scorsese 2000), *El aviador* (Martin Scorsese 2004), *The Departed* (Martin Scorsese 2006), *Shutter Island* (Martin Scorsese 2010), *El lobo de Wall Street* (Martin Scorsese 2013). En 2019 dio a luz un trabajo muy esperado por sus fieles seguidores en los que volvía a reunir a Robert de Niro junto a Joe Pesci y a Al Pacino, *The Irishman* (Martin Scorsese 2019), una obra que se estrenaría en Netflix y que nos introduce en un viaje por los turbios entresijos del crimen organizado: sus mecanismos internos, rivalidades y política.

4.1.2.1. El cine de Martin Scorsese

El cine de Martin Scorsese está innegablemente influido por sus raíces italoamericanas, la poética urbana de Nueva York o sus preocupaciones religiosas, entre otras cosas. Como señalan Coursodon y Tavernier, “pocos realizadores han acusado una tan gran influencia del medio del que han surgido, de su formación, del ambiente en que han crecido” (Akal, 1997, p. 954), por ende, esto se ve reflejado en sus personajes para quienes su medio determina una influencia enorme.

Parafraseando a Cepeda (2018), a Scorsese le interesa de manera formidable el historicismo y se refleja en el contexto de sus personajes, su época, cómo la viven y cómo les afecta. Éstos se construyen por su devenir y también su momento histórico, lo que explica el interés de Scorsese por el uso de fechas que contextualizan el relato. El mundo que envuelve al personaje en su cine es clave. Podríamos decir que se habla de la época a través del personaje, el cual a su vez refleja a su época. Sin duda en el cine de Scorsese, individuo y mundo se funden, se penetran el uno al otro y desde luego sus películas son a la vez el análisis de las sociedades que muestran. La significación prevalece por encima de la descripción. Algo muy interesante en su obra son los recurrentes planos de los ojos, por ejemplo, que expresan tanto “la fijación del punto de vista como la apertura del protagonista a un mundo del que le llega continuamente su influjo y sobre el que él proyecta sus

visiones" (p. 13). Normalmente, los personajes principales suelen girar alrededor de una figura protagonista que resalta por encima de los demás, en la que su punto de vista es lo prioritario, y que acaba siendo el eje del relato, desde el que lo vemos todo y cuya historia es de la que somos testigos.

En cuanto a aspectos técnicos, Scorsese hace en numerosas ocasiones uso de la voz en off, tanto para narrar el relato como para hacernos llegar los sentimientos, las inquietudes y juicios de los personajes, algo que ayuda mucho a conocer sus personalidades. Por un lado, un ejemplo sería el del uso del monólogo interior en *Mean Streets*, y por otro lado el del diario personal en *Taxi Driver*.

Finalmente, si atendemos a las cuestiones que se quieren tratar en este trabajo de investigación acerca del puesto que ocupan las mujeres enfrentadas a los personajes masculinos en el cine del director, podríamos destacar que según Sala, (1998, p.10) la filmografía scorsesiana "plantea la dinámica de la pérdida de poder del hombre, de lo masculino". Se trata de una crónica que desplaza la figura del hombre hacia fuera, donde no existe un control de la vida y la sociedad. Es pertinente señalar que los personajes masculinos de su obra son en su mayoría, tal y como describe Sala, (1998) "débiles, vencidos, aterrados y neuróticos" (p.10) siendo todas estas características un reflejo de la paranoia que muchos de ellos sufren por la situación en la que se encuentra América, y el momento psicológico de los Estados Unidos entre finales de la década de los 70 y principios de los 80, como ya se ha mencionado anteriormente. Frente a estos personajes se encuentran mujeres fuertes, según Sala (1998): "Esta personalización de la fuerza femenina proviene de la experiencia castradora de la educación católica recibida por Scorsese, con la figura de la "mamma"" (p.11). Según Cepeda, (2018) existe una "indagación en las jerarquías, las relaciones de fuerza, el interés y la dependencia, la necesidad y la identidad" (p.23).

4.1.3. Robert de Niro

Robert de Niro nace en Nueva York, en 1943, es hijo de Virginia Admiral y Robert de Niro. Decide que quiere ser actor a los diez años y su madre lo matricula en clases de Arte Dramático para niños impartida por la *New School for Social Research* y a clases de declamación en Bellas Artes. Con trece años, Carmona, (1995) declara que De Niro queda totalmente fascinado por el cine de John Ford y a los dieciséis años asiste a las clases de interpretación que imparte Stella Adler en el *Group Theatre* de Nueva York. Tras abandonar los estudios de secundaria, lo cual no sienta bien a sus padres, consigue lo que tanto soñó, ingresar en *Actor's Studio*, en Nueva York, con Lee Strasberg.

Interpretando obras teatrales entra en contacto con Brian de Palma, quien lo contrata por cincuenta dólares para interpretar un papel en *The Wedding Party* (Brian de Palma 1969), un proyecto que no consiguió distribución hasta cinco años después. Debido al fracaso que fue este trabajo, Robert de Niro abandona Nueva York desanimado y se marcha a Europa donde se convierte en un *auténtico bohemio*, según Carmona, (1995). Vive durante nueve meses en París y entra en una compañía de teatro inglés hasta que se queda sin dinero y decide volver a Nueva York donde según él hace *dinner-theatre*. Se dedicaba al teatro por aquel entonces aunque nunca fue su espacio favorito para trabajar. Mientras trabajaba con Brian de Palma “imitaban pedantes normas y actitudes de la nouvelle vague francesa” (p. 11).

En 1973, De Niro se reencuentra con un conocido de la infancia, Martin Scorsese, y se adentran en el rodaje de *Mean Streets*, aunque él no se hace con el papel protagonista y va a parar a Harvey Keitel. Junto a Scorsese rodará películas que formarán parte de los mejores films de la Historia del Cine. La carrera de Robert de Niro estará según Carmona (1995): “jalonada por personajes violentos, locos y destructivos que tenían a la muerte como único objetivo” (p.25) y uno de los papeles que más repetirá a lo largo de su obra es el de gangster.

Interpretando el papel de la película que se convertiría en el auténtico despertar de Hollywood, la segunda entrega de *El Padrino* (Francis Ford Coppola 1974), De Niro ocuparía el puesto de privilegio alcanzado por Marlon Brando tal y como explica Carmona (1995), y

pasarían a llamarle “el nuevo Marlon Brando”, “el propio Brando pensó que De Niro era el actor mejor dotado de su generación y que si se convertía en su sucesor estaría orgulloso de ello. Y así lo hizo.” (p. 34). Se prepara a fondo para este papel tomando clases particulares de acento siciliano y residiendo durante seis semanas allí en Sicilia para analizar las voces de la gente del campo, aunque siempre se haya dicho que Robert de Niro es un personaje que dice mucho más con el rostro que con las palabras.

Tras trabajar en dos películas ambientadas y rodadas en Italia, *El Padrino II* y *Novecento*, regresa a Nueva York con un sabor amargo pero con el dulce aroma del éxito que conlleva haberse hecho con el Oscar a Mejor actor de reparto. Se adentra en otro proyecto junto a Martin Scorsese que marcaría un antes y un después según Carmona (1995) en la Historia del Cine: *Taxi Driver*. Se prepara para este papel conduciendo un taxi por los barrios más peligrosos de la ciudad de Nueva York y se enfrenta a la ocultación de emociones y a la soledad, así como lo hace el personaje protagonista de la obra escrita por Paul Schrader, Travis Bickle.

Contrae matrimonio con Diahnne Abbott ese mismo año y trabaja en proyectos como *El último magnate* (Elia Kazan 1976), aunque fue todo un fracaso de crítica. Es entonces cuando vuelve a verse envuelto en otro proyecto en el que la ciudad de Nueva York es de nuevo la protagonista: *New York, New York* junto a Liza Minnelli en 1977.

Era el turno de dos películas que impulsaron su carrera: *El Cazador* (Michael Cimino 1979) y *Raging Bull*. Volvió a ejercer su perfeccionismo en su actuación para *El Cazador* de Michael Cimino interpretando a un combatiente de la guerra de Vietnam y según Carmona (1995): “al que se le notan en el rostro todos los cambios de comportamiento, siendo modélica su despreocupación al principio, el histerismo de Vietnam, la soledad que siente al volver y el deseo de que las cosas sean como antes” (p. 57). Para interpretar a Jake LaMotta en *Raging Bull* se convierte en él por completo, experimentando la subida de peso de unos veinte kilos en tres etapas. Se entrevista con las cinco mujeres que el boxeador tuvo y con el coautor de la autobiografía de LaMotta, Peter Savage. *Raging Bull* fue todo un éxito y De Niro logró hacerse con la estatuilla al Oscar a Mejor Actor, en 1981.

Durante esa década trabajó en películas reconocidas como *El rey de la Comedia*, *Enamorarse* (Ulu Grosbard 1984), *Érase una vez en América* (Sergio Leone 1985), o *Los Intocables de Elliot Ness* (Brian de Palma 1987) junto a Kevin Costner, quien le arrebató el Oscar al que está nominado en *Goodfellas* en 1990 por *Bailando con Lobos* (Kevin Costner 1990). No obstante, entre 1989 y 1992 realiza una serie de películas que no pasarán a la Historia del Cine precisamente. Entre ellas, *Cartas a Iris* (Martin Ritt 1990), junto a Jane Fonda o *Nunca fuimos ángeles* (Neil Jordan 1989) junto a Demi Moore. *Despertares* (Penny Marshall 1991), que también fue considerada como una película menor hizo que volviera a estar nominado al Oscar otra vez después de diez años, según Carmona, (1995). Se preparó mucho ese papel estudiando profundamente los casos de enfermos reales que estaban siendo tratados por el doctor Oliver Sacks, también autor del libro en el que se basa la película.

Vuelve a reencontrarse con Scorsese para dar vida a Jimmy Conway en *Goodfellas*, un papel de gángster a la sombra de Ray Liotta junto a su ya recurrente compañero de trabajo Joe Pesci. Tras esta obra nace el remake de *El Cabo del Terror* (J. Lee Thompson 1962), *El Cabo del Miedo* (Martin Scorsese 1991), convirtiéndose en el film más taquillero de toda su carrera tal y como declara Carmona, (1995).

Durante aquella época es cuando De Niro empezó a ejercer como productor. Y según Carmona, (1995): “Su trabajo como productor resultó tan meticuloso como el de actor, tratando de mejorar las cosas y ofreciendo puntos de vista que mejorasen, si así fuese posible, el material original” (p. 122). Fue en 1993 cuando su sueño por fin se hace realidad y trabaja como director y productor en su primera película *Un Cuento del Bronx* (Robert de Niro 1993). En este film también se coloca frente a las cámaras como el padre del niño protagonista, intentando evitar que éste sea dominado por las influencias de un gángster.

No fue después de participar como actor en una treintena de películas más, cuando volvió a ponerse detrás de las cámaras con su segundo y último trabajo como director en *El Buen Pastor* (Robert de Niro 2006) para la cual contó con Matt Damon y Angelina Jolie. En la

actualidad, Robert de Niro sigue activo en el mundo del cine. La próxima película en la que participará está prevista de estrenarse este año, en 2022, dirigida por Martin Scorsese y se llamará *Killers of the Flower Moon*.

4.2. Bases teóricas

4.2.1. Teorías feministas

4.2.1.1. Teoría fílmica feminista mulveyiana

Según Almeida Daniel (2012), la primera vez que la tendencia feminista en los estudios sobre cine se vio defendida, fue en los nacientes festivales de cine de mujeres (New York y Edimburgo) que se celebraron en 1972, al mismo tiempo que comenzaron a publicarse libros y ensayos que acabarían siendo muy populares y marcarían un antes y un después tanto en la crítica cultural, como en el feminismo y en la teoría cinematográfica.

Laura Mulvey, considerada como la primera teórica feminista de cine, sugiere que el cine de Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta ha elaborado una posición diferenciada de los hombres y las mujeres y publicó en 1975 un texto que se convertiría en un referente incuestionable en la teoría feminista del cine, en el siglo XX, se trata de *Placer visual y cine narrativo*. En una década donde el movimiento feminista estaba emergiendo, este trabajo supuso un antes y un después al situar el género como objeto de análisis a la hora de abordar las imágenes que trasladaba la gran pantalla.

Podemos afirmar que Laura Mulvey introdujo en los años 70 una nueva, y posteriormente criticada, visión sobre el papel de la mujer en el cine clásico: la teoría fílmica feminista.

La teoría fílmica feminista ha tenido varias etapas. De primeras, se centró en objetivos meramente prácticos como lo son la concienciación, la denuncia de la degradación

de las mujeres en los medios de comunicación, junto a cuestiones teóricas en torno a cómo son representadas las mujeres en el cine clásico de Hollywood.

En un segundo momento, el feminismo dejó de centrarse en la imagen de la mujer y comenzó a preocuparse por el carácter genérico de la propia visión y el papel que desempeñaban el *vouyerismo*, el fetichismo y el narcisismo en la construcción de una visión “masculinista” de la mujer. Esto implicó un desvío del debate, de la necesidad de señalar y corregir las representaciones erróneas y estereotipadas, a la necesidad de examinar de qué forma el cine dominante crea a su propio/a espectador/a (Stam, 2010). Y es entonces donde podemos hablar del ensayo de Mulvey en el que se habla acerca de la teoría de la mirada masculina, que debe explicarse en el contexto del proceso de comunicación cinematográfica.

La mirada de la cual hablamos tiene lugar en tres espacios/tiempos interrelacionados entre sí:

1. En la historia que narra la película: dónde y cómo se sitúan los personajes y cómo se ven los unos a los otros, cómo se comportan y se mueven; en general, los hombres miran a las mujeres y las convierten en objetos de su mirada.
2. En la mirada del público: el público es guiado a identificarse con la mirada masculina debido a la forma en que la mujer es situada por la historia narrada, suele estar colocada en una posición de lectura preferencial transmutándolas en objetos receptores de su mirada.
3. En la mirada de la cámara al filmar: los encuadres, las angulaciones, la iluminación, etc. Normalmente, se estructuran a partir de criterios semejantes a los ya señalados y transforman a las protagonistas en objetos de la mirada masculina al acentuar su objetivización en la historia y, en términos generales, dentro del discurso fílmico.

Finalmente casi siempre, y como consecuencia de la mirada masculina, el discurso fílmico es también masculino, y las mujeres por ende suelen ser/estar silenciadas, ausentes o marginadas: activan o encarnan las cualidades genéricas que la hegemonía masculina de la sociedad patriarcal les atribuye; y, con mucha frecuencia, son objetos de una gratificación erótica para esa mirada.

Además también, en este contexto, según Almeida Daniel (2012) se rechazaba el supuesto progreso de las mujeres en el cine, y criticaba tanto el reaccionarismo antifeminista de Hollywood (representado por películas extremadamente violentas contra la mujer que se produjeron principalmente durante los años setenta, cuando estaba en pleno auge el movimiento feminista de la segunda ola), como el falocentrismo del cine de arte y ensayo europeo (representado por el cine francés, donde normalmente el personaje masculino está envuelto en problemas edípicos y narcisistas, mientras que la mujer es solamente un referente en el horizonte, un punto de apoyo para los problemas existenciales del hombre). Sin embargo, existe una excepción, que es el 'woman's picture': películas en las que las protagonistas eran mujeres y hacían de portavoz del sufrimiento femenino proveniente del patriarcado.

En general, tal y como explica Almeida Daniel (2012), todas estas obras hacen hincapié en temas de representación de la mujer, en especial, a través de estereotipos negativos que infantilizan a las mujeres, las demonizan o las convierten en meros objetos sexuales: la vampiresa, vírgenes, putas, cazafortunas, chismosas, envidiosas, juguetes eróticos, institutrices, madres castradoras... (Kaplan, 1983; Stam, 2010). Entre todos estos estereotipos, el cine dejaba a la mujer sin salida y sin lugar: entre su idealización por ser moralmente superior: virginal, angelical, plenamente espiritual, madre abnegada... y su denigración por ser asexual y castrada; como hipérbole que la convierte en *femme fatal* que posee un terrorífico poder; como envidia de sus capacidades reproductivas o como temor por ser encarnación de la naturaleza y miedo a la vejez. Existe también una convicción del cine como un instrumento de propaganda del sueño americano en el que la inferioridad femenina modela los comportamientos sociales.

4.2.1.2. Teoría fílmica feminista de Teresa de Lauretis

Teresa de Lauretis es una teórica feminista italiana que ha aportado importantes puntos de vista acerca de estudios de género, *queer*, cinematográficos e incluso de psicoanálisis durante la década de los ochenta. Es autora de numerosos ensayos y libros, ha escrito sobre teoría del cine, literatura, ciencia ficción, semiótica... Cabe destacar, entre su producción teórica, quizá la más importante: *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine* (1984).

En esta obra, De Lauretis habla de feminismo y de las relaciones sociales que ya existen y que rechazan definiciones y valores culturales dados de antemano. Busca además en el cine, en el lenguaje, en la narrativa y en la imagen, la construcción de representaciones ficticias de “la mujer”. En nuestra cultura sostenemos discrepancias y confusiones constantes acerca de la representación de la Mujer como seres históricos y sociales y se hace hincapié en que, es cierto que las mujeres son objeto de representación, pero a su vez, y por muy incongruente que suene, carecen de representación. Si atendemos a un esquema mental centrado en lo masculino o patriarcal la forma femenina acaba siendo siempre una proyección de la masculina, un ejemplo muy claro podría ser el de la mujer naciendo de la costilla de Adán.

Sirviéndose de la teoría del aparato cinemático, Teresa de Lauretis llega a conclusiones en: *La tecnología del género* (1989), sobre cómo no sólo la representación del género es construida por la tecnología, sino también cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige. También menciona el concepto de espectador/a, que la teoría feminista del cine ha establecido como concepto generizado, es decir, los modos en los cuales cada espectador/a individual es apelado por la película, los modos en los cuales su identificación ya sea femenina o masculina es solicitada y estructurada en el mismo film están íntima e intencionalmente, conectados con el género del espectador/a, aunque no siempre explícitamente. Tanto en los escritos críticos como en las prácticas del cine de mujeres, esta exploración de la condición de espectadora femenina nos da un análisis bastante completo acerca de las diferentes maneras de ver cine por las

mujeres y formas cada vez más sofisticadas de dirección a la hora de hacer cine. (De Lauretis, 1996. p. 21.)

En la introducción de *Alicia ya no*, De Lauretis reflexiona acerca de la escena en la que Alicia, en *Alicia en el País de las Maravillas*, atraviesa el espejo y se encuentra con Humpty Dumpty. Mantienen una conversación que gira alrededor de la construcción del sentido en el discurso y termina con una definición: la pregunta que hay que hacerse no es por el sentido en sí, sino por las estructuras de poder que lo sostienen. Al atravesar el espejo, entra a un mundo en el que reina la asimetría, cuyas reglas arbitrarias operan para desplazar al sujeto de cualquier identificación de tipo natural. Para De Lauretis, este texto representa la situación del feminismo crítico el cual se confronta con el laberinto del lenguaje. La mujer es codificada como espejo del hombre, que al final se convierte en el resultado de una dinámica de imposiciones y configuraciones arbitrarias, pero aceptadas como naturales.

4.2.1.3. Nuevas masculinidades

La participación de los hombres en el movimiento feminista ha sido reiteradamente cuestionada por parte de ambos géneros, así como sus contribuciones y su solidaridad con las mujeres. A pesar de este cuestionamiento, durante toda la historia ha habido hombres que se han posicionado contra el sexismo a favor de una representación de la mujer justa y aceptable libre de machismo. Con la instauración del movimiento feminista en nuestra sociedad y el desarrollo de las diferentes teorías feministas existentes, como las que se plantean más arriba pertenecientes a Laura Mulvey y Teresa de Lauretis, se establecieron las condiciones para que el estudio de género de hombres y masculinidades fuera tomando forma, ya no sólo como una propuesta teórica y analítica, si no también como una acción política al fin y al cabo orientada a la superación de las desigualdades de género a partir de una transformación de la masculinidad.

Los estudios de las masculinidades empiezan a cobrar significado en las universidades norteamericanas principalmente impulsados por el movimiento feminista, los estudios de género, por el movimiento de liberación gay, y los estudios sobre homosexualidad (lesbianas, gay, bisexuales, transexuales, intersexuales y teoría queer). Otro factor importante que ayudó a que estos estudios se hicieran un hueco relevante fue el auge del Movimiento de Derechos Civiles en Estados Unidos que desde los años cincuenta luchaba por la igualdad entre negros y blancos. De esta forma, el modelo patriarcal de «masculinidad blanca heterosexual» hegemónica entraba totalmente en crisis. Con todo ese background nacieron los estudios sobre hombres (Men's Studies), masculinidad (Masculinity Studies) o estudios sobre masculinidades (Masculinities Studies), en plural, ya que «lo masculino» no constituye una única identidad sino una pluralidad de formas de entenderlo, asumirlo y serlo. (Zurián Hernández, 2012).

Tal y como explica Zurian Hernández (2012), los estudios de género (Gender Studies) con relación al mundo audiovisual nacen con la intención principal de aportar discusiones sobre la representación de los modelos, personajes y temas que se plantean en un intento de, como indica Stam (2001), «desplazamiento del interés por los textos per se hacia un interés por los procesos de interacción entre textos, espectadores, instituciones y entorno cultural» (p. 261). Y al final si se piensa bien, no se trata de establecer una especie de clasificación de cine de hombres y otro de mujeres, sino de llegar a ofrecer una representación equitativa que tenga en cuenta a ambos géneros, ahondamos además en las posibilidades de acceso a su propia representación. Además de ser esta una postura de análisis audiovisual también se trata de una postura política y activista. Pero como recalca Zurian Hernández (2012), si se ignoran estas cuestiones de representación de género, raza, clase, etc. también se está adoptando una postura política que milita todo lo contrario.

Desde que a mediados de los años setenta en Estados Unidos se redefinió el concepto de “género” y se afirmó que las personas no nacen mujeres u hombres sino que se convierten en tales en el proceso de aprendizaje y socialización, surge una nueva preocupación huyendo del biologicismo, en el que se reflexiona acerca de la dominación y explotación estructural y sistemática sufrida por las mujeres por parte de los hombres pero

sobre todo también acerca de la dominación patriarcal que los mismos hombres sufren teniendo impuestos sobre ellos un concepto cerrado de sí mismos acerca de una masculinidad única determinada por la heterosexualidad entendida como la única sexualidad posible como declara Zurian Hernández (2012), y que por ende afecta a hombres homosexuales como personas fuera del sistema establecido sin mencionar por supuesto a hombres transexuales o intersexuales que ni siquiera están contemplados ni poseen ningún tipo de oportunidad de estar incluidos en dicho sistema. Al fin y al cabo como indica Segal (1990): “la masculinidad es una construcción cultural que se define por oposición "ser hombre" significa no ser mujer, no ser étnico y no ser homosexual” (s.p).

Zurian Hernández (2012) ofrece un punto de vista acerca de la crítica al patriarcado por parte de los hombres, al haberse visto sometidos a este rol de dominio que se menciona, universalista y esencialista en el que si un hombre se sale de ahí sufre un vacío identitario causado por la dictadura patriarcal que declara que: “la mujer viene de la costilla de Adán y, por lo tanto, el hombre es el referente total de la humanidad plena” (p. 35). Este autor plantea una serie de preguntas que surgen cuando se tambalea dicha estructura de dominio imperante, es decir, la deconstrucción de la ideología patriarcal, y son cuánto menos interesantes:

Si ya no se puede definir con los viejos atributos de dominio y representación universal que le dio el patriarcado, ¿cómo se puede realmente definir y, por lo tanto, cómo se puede pensar y representar a él mismo? Es decir, ¿qué significa realmente ser «hombre» más allá de la definición dada por su propia genitalidad? En este nuevo marco social (y epistemológico), ¿qué significa «la» masculinidad? ¿Se puede seguir pensando en la «virilidad» como un concepto ontológico unívoco? Es más, ¿cómo entender la propia corporalidad más allá de esa genitalidad que ha sido su única condición de identidad? Lo mismo sucede con su sexualidad, que pasa de ser una sexualidad falocéntrica con el fin de la procreación (y de asegurar la identidad de la descendencia) y del goce masculino, a una sexualidad en la que la mujer también ejerce la iniciativa y no se conforma ya con un papel pasivo en ella. Es evidente que las respuestas posibles a esos interrogantes que se abren ante los hombres, al igual que se abrieron, *mutatis mutandis*, ante las mujeres, dependen de

aspectos socio-culturales en un marco espacio-temporal definido. (Zurian Hernández, 2012, p. 36)

Ofrece una discusión en la que existe una variedad muy amplia de respuestas llegando a la conclusión de que no se puede hablar de “hombre” o “masculinidad” nunca más, al haberse dado la vuelta a todos estos conceptos dejando de significar lo que en un momento dado significaron. Se llega a un punto en el que, como indica Carabí (2006): “la masculinidad hegemónica se fundamenta y autoafirma a través del sexismo, el racismo y la homofobia” (p. 28).

En el cine, declara Zurian Hernández (2012), observamos que la presencia de la masculinidad es total, en todos los ámbitos, y como bien constató en su ensayo Laura Mulvey el aparato cinematográfico ha estado pensado desde siempre por y para la mirada masculina, y tanto la producción, como la dirección, como la construcción de historias y guiones en la mayoría de las ocasiones se ha compuesto de hombres. Desde siempre a las mujeres les han sido relegadas tareas «femeninas» como vestuario, maquillaje, peluquería, etc. y las pocas mujeres que han conseguido hacerse hueco en la industria y dedicarse a la dirección, producción o el guión han sido ignoradas e invisibilizadas. De una manera o de otra, finalmente siempre son clasificadas bajo el epígrafe de «cine de mujeres» como un género en sí mismo. Y además, en cuanto a cómo es representada esta masculinidad en el cine, este autor hace un breve recorrido analítico acerca de cómo van evolucionando a lo largo de los años los papeles que interpretan las estrellas más reconocidas de Hollywood pasando por Humphrey Bogart “que supo contrarrestar la ausencia de una corporalidad impactante con una marcada expresividad de fría y distante superioridad” (p. 40), evolucionando con Paul Newman y con “un permanente look desenfadado pero cuidado, masculino pero no agresivo, un estilo urbano pero que no olvida sus raíces en el amplio espacio norteamericano de la naturaleza salvaje” (p. 41) más adelante con Richard Gere en *American Gigolo* (Paul Schrader 1980) que “supuso la irrupción de una masculinidad al servicio del placer femenino, una masculinidad segura de sí pero que incorporaba comportamientos hasta la fecha considerados poco masculinos como el cuidado físico y de su propia apariencia” (p. 41). Ya adentrándonos en la época de los 2000 vemos una figura

masculina totalmente diferente a la que estábamos acostumbrados con Christian Bale en *American Psycho* (Mary Harron 2000) con “un hombre que usa mascarilla limpiadora, hidratante y un sin fin de productos de belleza, y una gran preocupación por su cuerpo (ejercicio físico constante) y por su apariencia” (p. 42). La masculinidad se transforma de nuevo y toman partido los metrosexuales, conocidos por cuidar su imagen adquiriendo una nueva sensibilidad, así como los “bohemos” o los “burgueses”, que de manera hedonista se preocupan por cuestiones que antes eran criticadas y juzgadas al no seguir al pie de la letra las “reglas” del sistema dejando de ser la virilidad y el heterocentrismo lo dominante.

Para concluir podemos decir que a día de hoy se siguen desafiando las normas de la masculinidad tradicional, y aunque aún quede mucho camino que recorrer cada vez abundan más en el mundo audiovisual guiones en los que los personajes protagonistas masculinos aspiran a ser cálidos y cariñosos; a experimentar emociones y pasiones; y, en definitiva, a establecer relaciones y vínculos afectivos sólidos y duraderos sin que se cuestione su identidad de género u orientación sexual. Los hombres de estas historias adoptan, como indica Carabí (2006) “una nueva conciencia relacional, contextual, integradora y vital, descubriendo el valor de la experiencia de continuidad y de relación con los demás” (p.122).

5. ANÁLISIS DE CASO

5.1. Selección de la muestra

Inicialmente este trabajo de investigación surge para analizar qué lugar ocupan los personajes que las mujeres interpretan junto a los papeles que encarna Robert de Niro en el cine de Martin Scorsese y qué mirada cinematográfica poseen, si activan o encarnan aquellas cualidades genéricas que la sociedad patriarcal les atribuye; y si son o no objetos de una gratificación erótica para esa mirada. Tras haber visionado con anterioridad *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Cape Fear* (1991) y *Casino* (1995), se encontraron una serie de puntos comunes en los que la relación hombre-mujer era digna de análisis debido a la violencia, los diálogos y el mensaje que dichas obras transmitían. Ya que en estos cuatro

largometrajes el protagonista es el constante Robert de Niro bajo la dirección de Martin Scorsese se amplió el análisis del corpus cinematográfico a las siete de las ocho películas en las que ambos trabajan juntos para dar unidad y sentido a la investigación que se quiere llevar a cabo.

La metodología de esta investigación es de naturaleza cualitativo-descriptiva tras hacer una revisión bibliográfica. Esta revisión bibliográfica se compone, principalmente, de la propuesta de análisis de personaje cinematográfico de José Patricio Pérez Rufí: *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica* (2016), en segundo lugar de los textos de Francesco Casetti y Federico Di Chio: *Cómo analizar un film* (1998), y por último se ha tomado como referencia también la propuesta de análisis realizada por Laura Pacheco Jiménez y Valeriano Durán Manso: *Del thriller a la cárcel: mujeres criminales en la obra cinematográfica de Isabel Coixet y Belén Macías* (2021).

En primer lugar, se eligió una muestra de análisis de un total de ocho películas, las cuales son las siguientes: *Mean Streets* (1973), *Taxi Driver* (1976), *New York, New York* (1977), *Raging Bull* (1980), *The King of Comedy* (1982), *Goodfellas* (1990), *Cape Fear* (1991), *Casino* (1995). No obstante, debido al planteamiento de esta investigación y lo que se quiere estudiar y demostrar, se llega a la conclusión de que *Goodfellas* (1990) no es un ejemplo válido para este análisis ya que no entra dentro de los requisitos que cumplen todas las películas anteriores, principalmente porque analizamos a Robert de Niro en calidad de protagonista en relación directa con las mujeres que aparecen junto a él. Bien es cierto que en *Mean Streets* (1973), Robert de Niro tampoco es protagonista pero su función como personaje en este largometraje si es válido para su análisis porque tiene relación directa con la mujer que en esta película aparece.

En tercer lugar, se ha realizado una plantilla de análisis basada principalmente de la que Laura Pacheco Jiménez y Valeriano Durán Manso se han servido, (en este caso ellos la han elaborado a partir de una plantilla de personajes elaborada por el Grupo de Investigación en Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales (AdMIRA), de la Universidad de Sevilla.) En ella se ha decidido que se analice al personaje como unidad

psicológica y de acción y concebirlo con una psicología propia y no sólo como un elemento de la acción pues así se abarcará mucha más información y se llegará a conclusiones más precisas, como recomienda Pérez Rufí, (2016). Existen tres niveles de estudio de personajes, el personaje como persona, el personaje como rol y el personaje como actante y el que seleccionaremos para nuestro análisis será el de personaje como persona ya que como actante solo lo conoceremos por sus contribuciones y acciones para que prosiga el relato y como rol solamente sería concebido, según Casetti y Di Chio, (1998): “como elemento codificado, como un rol que puntúa y sostiene la narración” (p.179).

Las diferentes variables que se tendrán en cuenta para el análisis son las que atienden a la apariencia, la psicología y la sociología. Dentro de la categoría de apariencia encontramos diferentes variables: la edad, la vestimenta, la apariencia física y la transformación física. Para definir la edad del personaje se establecerá un rango de 0 a 99 y se plasmará numéricamente. Para definir la vestimenta del personaje se tendrá en cuenta, si lleva uniforme o no, el estado de la ropa: si está cuidada o descuidada, y por último si viste elegante o no. A la hora de definir la apariencia física del personaje se tendrá en cuenta el color de piel, si es alto o bajo, el color de pelo, si luce descuidado o cuidado, su estado físico si es fuerte, estándar o débil. Para definir la transformación física se atenderá a si el personaje sufre cambios físicos tanto de mejor a peor aspecto facial y corporal como de peor a mejor aspecto facial y corporal.

En la categoría de psicología encontramos las siguientes variables: el backstory, el pensamiento, sentimientos, la evolución, el carácter y la motivación. A la hora de definir el backstory se tendrá en cuenta la época en la que vive el personaje plasmándolo con el contexto histórico en el que existe, y si está atormentado por algún suceso histórico ocurrido en cierto contexto. Para definir el pensamiento se categorizará entre maduro e inmaduro, e idealista o realista. A la hora de definir los sentimientos se categorizará entre si son motivados por la ira, por el amor, por el poder o por la dependencia emocional. Para definir la evolución se indicará si existe una cómo tal en la que el personaje al final del film está reforzado o sigue igual que al principio. Para definir el carácter del personaje se atenderá a si es un personaje plano, es decir, simple y con uno o dos rasgos de personalidad o bien si es

redondo, complejo y con más de dos rasgos de personalidad. Para analizar la motivación extraeremos si tiene una meta o no y si la cumple o no.

Dentro de la categoría de sociología encontramos las diferentes variables: el nivel socioeconómico, el nivel cultural, y la religión. Para definir el nivel socioeconómico del personaje se categorizará entre si es alto, medio o bajo atendiendo al trabajo que tiene si tiene o no. En cuanto al nivel cultural se categorizará de la misma manera, alto, medio o bajo. Por último, para definir la religión se plasmará si sus acciones y palabras son motivadas por la religión o no.

	Johnny	Teresa	Travis	Betsy	Iris	Jimmy	Francine	Jake	Vickie	Rupert	Rita	Max	Danielle	Leigh	Sam	Ginger
Apariencia																
Edad																
Vestimenta																
Apariencia física																
Transformación física																
Psicología																
<i>Backstory</i>																
Pensamientos																
Sentimientos																
Evolución																
Carácter																
Motivación																
Sociología																
Nivel socioeconómico																

CO																
Nivel cultural																
Religión																

F1: Ficha de análisis de todos los personajes.

Fuente: Elaboración propia a partir de los textos de Casetti, Di Chio, Pérez Ruffí, Laura Pacheco Jiménez y Valeriano Durán Manso.

Leyenda:

Mean Streets

Taxi Driver

New York, New York

Raging Bull

El Rey de la Comedia

Cape Fear

Casino

5.2. Fichas técnicas y sinopsis

5.2.1. Mean Streets

FICHA TÉCNICA

Título original: *Mean Streets*

Año: 1973

Duración: 110 min

País: Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Martin Scorsese, Mardik Martin. Historia: Martin Scorsese

Fotografía: Kent L. Wakeford

Reparto: Robert De Niro, Harvey Keitel, David Proval, Amy Robinson, Richard Romanus, Cesare Danova, David Carradine, Robert Carradine, George Memmoli, Martin Scorsese

Productora: Warner Bros.

Género: Drama | Mafia

Premios

- 1973: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a mejor guion original drama

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

En el club de Tony, en Nueva York, cuatro jóvenes se reúnen diariamente para charlar y tomar unas copas. Uno de los chicos, llamado Michael, tiene algunos negocios sucios, y con él colaboran Johnny y Charlie. Charlie mantiene relaciones con Teresa, que es a su vez la prima de Johnny. Charlie confía en que su tío Giovanni le ayude a montar un restaurante y establecerse por su cuenta. Las relaciones entre los diferentes jóvenes se ven deterioradas por las continuas deudas que Johnny tiene con Michael.

5.2.2. *Taxi Driver*

FICHA TÉCNICA

Título original: *Taxi Driver*

Año: 1976

Duración: 113 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Paul Schrader

Música: Bernard Herrmann

Fotografía: Michael Chapman

Reparto: Robert De Niro, Cybill Shepherd, Jodie Foster, Albert Brooks, Harvey Keitel, Peter Boyle, Leonard Harris, Martin Scorsese, Joe Spinell

Productora: Columbia Pictures

Género: Drama | Prostitución. Crimen. Película de culto

Premios:

- 1976: Oscar: nominada mejor Película, Actor (De Niro), Secundaria (Foster) y Música
- 1976: Festival de Cannes: Palma de Oro - mejor película
- 1976: Globo de Oro: nominada a Actor en drama (De Niro) y Guión
- 1976: Premios BAFTA: Mejor actriz secundaria (Foster), Revelación (Foster) y Música. 7 nominaciones
- 1976: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actor (De Niro). 4 nominaciones
- 1976: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor actor, banda sonora y Premio Nueva generación
- 1976: Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor director
- 1976: Sindicato de Guionistas (WGA): Nominada a Mejor guión original drama
- 1976: Premios David di Donatello: Premio Especial (Jodie Foster, Martin Scorsese)

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Travis Bickle es un veterano de la guerra de Vietnam que se adentra en una segunda guerra cada vez que sale por las noches con su taxi. Vemos en Travis la locura urbana del hombre ciudadano, solitario y poco solidario que se encuentra con un erbeo de traficantes, rateros, prostitutas, drogadictos, pandilleros... A mediados de los setenta la sociedad norteamericana parecía estar al borde del colapso y la vida de Travis refleja las frustraciones de un grupo de ciudadanos que se sentían no sólo alienados, sino incapaces de detener ese derrumbe colectivo.

5.2.3. *New York, New York*

FICHA TÉCNICA

Título original: *New York, New York*

Año: 1977

Duración: 163 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Earl Mac Rauch, Mardik Martin. Historia: Earl Mac Rauch

Música: Ralph Burns

Fotografía: László Kovács

Reparto: Robert De Niro, Liza Minnelli, Lionel Stander, Barry Primus, Georgie Auld, Mary Kay Place, George Memmoli, Dick Miller, Leonard Gaines

Productora: United Artists. Productor: Chartoff-Winkler Productions

Género: Musical. Drama. Romance | Jazz

Premios:

- 1977: Globos de Oro: 4 nominaciones, incluyendo mejor película comedia/musical
- 1977: Premios BAFTA: Nominada a Mejor diseño de vestuario

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Jimmy Doyle es un joven soldado saxofonista del club Starlight, donde conoce a Francine Evans, una cantante que enseguida llama su atención. A pesar de que el soldado intenta conquistarla, la joven tan solo le responde con malas caras. A la mañana siguiente, Francine y Jimmy terminan compartiendo un taxi y, contra su voluntad, la cantante le acompaña a una audición. Cuando el dueño del bar se niega a concederle la prueba, Francine comienza a cantar para hacerle cambiar de opinión. Desde ese momento, las vidas

de los músicos se unirán en una tormentosa relación en la que tendrán que compatibilizar su pasión por el jazz con el amor que ambos se profesan.

5.2.4. *Raging Bull*

FICHA TÉCNICA:

Título original: *Raging Bull*

Año: 1980

Duración: 124 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Paul Schrader, Mardik Martin. Autobiografía: Jake LaMotta

Música: Varios

Fotografía: Michael Chapman (B&W)

Reparto: Robert De Niro, Cathy Moriarty, Joe Pesci, Frank Vincent, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana, Mario Gallo, John Turturro, Frank Adonis, Martin Scorsese

Productora: United Artists

Género: Drama | Biográfico. Deporte. Boxeo

Premios:

- 1980: 2 Oscars: Mejor actor (De Niro), montaje. 8 nominaciones
- 1980: Globos de Oro: Mejor actor - Drama (Robert De Niro). 7 nominaciones
- 1981: Premios BAFTA: Mejor actor revelación (Pesci) y montaje. 4 nominaciones
- 1980: Círculo de Críticos de Nueva York: Mejor actor (De Niro) y actor sec. (Pesci). 4 Nominaciones
- 1980: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor película y Mejor actor (De Niro)
- 1980: Sindicato de Directores (DGA): Nominada a Mejor director
- 1980: Asociación de Críticos de Boston: 3 premios, incluyendo mejor película
- 1980: Premios David di Donatello: Nominada a mejor director extr. y mejor actor extr.

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Joey LaMotta es manager, y dirige la carrera de su hermano Jake LaMotta, un joven boxeador que aspira a convertirse en el campeón de los pesos medios. Sin embargo, sus frustraciones sexuales y complejos psicológicos le afectan profundamente, y ya ha experimentado algún arranque de violencia fuera del ring. Mientras tanto, Joey ve cómo su matrimonio empieza a desmoronarse debido a sus intereses y salidas con otras mujeres. Por si fuera poco, la mafia acaba de interesarse en él y le amenaza con acabar con él si no amaña algunos combates. Todo se complica cuando Jake alcanza el éxito deseado, pero esto no hace más que empeorar su actitud porque comienza a sentir celos obsesivos por su hermano Joey. Poco a poco irá cayendo en un vacío que podría destruir su vida y su mente para siempre.

5.2.5. *The King of Comedy*

FICHA TÉCNICA

Título original: *The King of Comedy*

Año: 1982

Duración: 109 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Paul D. Zimmerman

Música: Robbie Robertson

Fotografía: Fred Schuler

Reparto: Jerry Lewis, Robert De Niro, Sandra Bernhard, Diahnne Abbott, Lou Brown, Ed Herlihy, Martin Scorsese, Mary Elizabeth Mastrantonio, Shelley Hack

Productora: 20th Century Fox. Productor: Arnon Milchan Production

Género: Comedia | Comedia dramática. Stand-Up. Secuestros / Desapariciones

Premios

- 1983: Premios BAFTA: Mejor guión original. 5 nominaciones
- 1983: Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película)

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Rupert Pupkin es un cómico obsesionado con la fama y quiere convertirse en el mejor dentro del mundo de la comedia. Un día Rupert conoce a su ídolo, Jerry Langford, y le suplica repetidamente la oportunidad de aparecer en su show, pero éste se la niega. Sin embargo, Pupkin no cesará su empeño, y llega a acosar a Jerry para intentar poder conseguir sus propósitos con ayuda de su amiga Masha, utilizando un método contundente para poder obtener sus minutos de celebridad.

5.2.6. *Cape Fear*

FICHA TÉCNICA

Título original: Cape Fear

Año: 1991

Duración: 130 min.

País: Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Wesley Strick. Remake: James R. Webb. Novela: John D. MacDonald

Música: Elmer Bernstein. Remake: Bernard Herrmann

Fotografía: Freddie Francis

Reparto: Robert De Niro, Jessica Lange, Nick Nolte, Juliette Lewis, Robert Mitchum, Gregory Peck, Joe Don Baker, Ileana Douglas, Fred Dalton Thompson, Martin Balsam

Productora: Amblin Entertainment, Cappa Films, Tribeca Productions. Distribuidora: Universal Pictures

Género: Thriller. Drama | Crimen. Venganza. Familia. Drama sureño. Neo-noir. Thriller psicológico. Película de culto. Remake

Premios

- 1991: 2 nominaciones al Oscar: Mejor actor (De Niro), actriz de reparto (Lewis)

- 1991: 2 nominaciones al Globo de Oro: Mejor actor (De Niro), actriz de reparto (Lewis)
- 1991: Círculo de Críticos de Nueva York: Nom. a mejor actriz sec. (Lewis), fotografía
- 1992: 2 Nominaciones BAFTA: Mejor fotografía y montaje
- 1992: Festival de Berlín: Sección oficial
- 1991: Asociación de Críticos de Chicago: Mejor actriz revelación (Lewis). 3 nom.
- 1991: Premios David di Donatello: Nominada a mejor actor extranjero (De Niro)

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Max Cady, un delincuente que acaba de ser puesto en libertad tras catorce años en la cárcel, busca al abogado Sam Bowden para vengarse de él, pues lo considera responsable de su condena. La presión y el acoso que ejerce sobre la familia Bowden se convertirá, a medida que avanza el film, cada vez más intensa y amenazadora.

5.2.7. *Casino*

FICHA TÉCNICA

Título original: Casino

Año: 1995

Duración: 173 min.

País: Estados Unidos Estados Unidos

Dirección: Martin Scorsese

Guion: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese. Novela: Nicholas Pileggi

Música: Varios

Fotografía: Robert Richardson

Reparto: Robert De Niro, Sharon Stone, Joe Pesci, James Woods, Don Rickles, Alan King, Kevin Pollak, L.Q. Jones, Dick Smothers, Frank Vincent, John Bloom, Clem Caserta, Melissa Prophet, Pasquale Cajano, Vinny Vella, Frankie Avalon

Productora: Universal Pictures, Légende Entreprises, Syalis DA, De Fina-Cappa

Género: Thriller. Drama | Mafia. Crimen. Juego. Años 70. Años 80

Premios

- 1995: Nominada al Oscar: Mejor actriz (Sharon Stone)
- 1995: Globo de Oro: Mejor actriz drama (Sharon Stone). Nominada Mejor Director
- 1995: Gremio de Editores Cinematográficos (USA): Nominada Mejor Montaje
- 1995: Asociación de Críticos de Chicago: Nominada a Mejor director y actriz (Stone)
- 1996: Sindicato Italiano de Periodistas de Cine: Mejor Diseño de Producción. 2 nomin

(Fuente: Filmaffinity)

❖ Breve argumento del largometraje.

Sam "Ace" Rothstein es un profesional de apuestas y es el director de un importante casino en Las Vegas que pertenece a un grupo de mafiosos. Su misión es controlar el funcionamiento del negocio del casino y garantizar que la corriente de dinero no caiga en las manos de los jugadores sino que el dinero siga fluyendo. Las Vegas es un lugar perfecto para millonarios y políticos, pero es también un lugar de paso de tahúres, prestamistas, traficantes de drogas y matones, hasta que un día el violento Nicky Santoro, al que sus jefes han encargado que cuide de Sam, llega a Las Vegas con la intención de quedarse.

6. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

Nos hemos encontrado con dieciséis personajes al servicio del desarrollo de siete historias diferentes y en muchos de estos personajes hemos encontrado patrones y características que se repiten o que simplemente son dignos de análisis después de haber visualizado en los films comportamientos y representaciones un tanto desiguales sin olvidar que han sido creados y dirigidos principalmente por hombres profesionales de la industria

del cine. Es necesario puntualizar que los géneros predominantes en todas las películas analizadas son el *neo-noir*, el *thriller*, y el drama, impregnado de gangsters y violencia con una visceralidad propia de las raíces ítalo-americanas del director. En primer lugar, es conveniente destacar que se ha obtenido mucha más información de los personajes masculinos interpretados por Robert de Niro que de los personajes femeninos en los que en muchas ocasiones encontrábamos personajes redondos masculinos con diferentes motivaciones y muchas aristas de carácter e incluso transformación frente a personajes planos femeninos en los que apenas se ahondaba o existía interés por mostrar sus profundidades y realidades. Muchas de ellas son maltratadas, atormentadas y salpicadas por la violencia, la indiferencia y la humillación del personaje protagonista que interpreta Robert de Niro, que en la mayoría de películas es considerado “villano”, algo que sorprende levemente a la hora del análisis. Cabe resaltar que no solo los personajes interpretados por Robert de Niro interactúan con estas mujeres, como se puede imaginar, y aunque bien es sabido que estos análisis solo se centran en la relación de éste con ellas, se quiere dejar por escrito que existen más hombres en estas historias que también degradan y desprecian a estas mujeres.

Adentrándonos en la primera variable que analizamos, dentro de la apariencia, la edad, destacaríamos que encontramos a tres mujeres protagonistas menores de edad, desde los doce hasta los quince años, que experimentan situaciones y posturas indignas ya no sólo para su edad sino para cualquier mujer. La primera que encontramos es a Iris en *Taxi Driver*, interpretada por Jodie Foster, indicándose que tiene doce años y dedicándose a la prostitución sometida a las drogas y a la manipulación. La siguiente es Vickie en *Raging Bull*, interpretada por Cathy Moriarty que con tan sólo quince años como se menciona en el film, sucumbe



Imagen 1. Personaje Iris, de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)



ante Jake LaMotta y entablan una relación formando una familia a su tan temprana edad. Debemos resaltar que esta película está basada en el libro autobiográfico *Raging Bull: My Story* del boxeador Jake La Motta, es decir, aquí se intenta que la información que se muestra sea verosímil, porque así es aproximadamente cómo

Imagen 2. Personaje Vickie, de la película *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980)

ocurrieron los hechos, no es gratuito ni inventado. La última menor en estas películas es Danielle en *Cape Fear*, interpretada por Juliette Lewis, que tiene que soportar situaciones de terror en los que su familia se ve envuelta y acoso verbal e incluso sexual hacia ella por parte de Max Cady, el protagonista ex-convicto de esta historia, remake de la película *El Cabo del Terror* de J. Lee Thompson de 1962.



Imagen 3. Personaje Danielle, de la película *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991)

En definitiva, vemos a niñas pasando por situaciones traumáticas y dolorosas, cabe destacar que el desenlace para todas y cada una de ellas es relativamente positivo, pues Iris logra escapar de su proxeneta gracias a Travis, Vickie consigue desligarse de los celos y los maltratos de Jake y Danielle menciona al final del film una vez que Max Cady muere, que aunque haya quedado traumada por los hechos sucedidos en su familia prefiere no acordarse de ello para no atormentarse más. La edad de los personajes que interpreta Robert de Niro y el resto de mujeres oscila entre los veinticinco y los cuarenta años aproximadamente.

En cuanto a la vestimenta de los personajes, hay poco que mencionar que sea significativo pero destacaríamos que una vez concluido el análisis, observamos que en películas como *Taxi Driver* y *Raging Bull*, las protagonistas Betsy y Vickie visten en la mayoría

de las ocasiones con ropa blanca, vestidos y blusas de seda blanca, ya que se las quiere mostrar como mujeres angelicales, frágiles y vírgenes. La ropa que llevan todos los personajes en cada film por lo general está muy cuidada y es adecuada en el contexto que se muestra acorde con lo que se quiere contar y la psicología del personaje. Es característico el vestuario de Travis Bickle en *Taxi Driver*, portando una chaqueta militar en todo momento.



Imagen 4. Personaje Betsy, de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

El sinfín de trajes que enseña también Rupert Pupkin en *The King of Comedy* son muy acertados y acorde con su carácter, o la gran Francine en New York, New York, enseñándonos ostentosos trajes con todo tipo de complementos en sus aclamados espectáculos. Sin embargo se podría decir que la película en la que más cambios



Imagen 5. Personaje Rupert Pupkin, de la película *The King Of Comedy* (Martin Scorsese, 1982)

de vestuario podemos observar y en la que más significativa la vestimenta es, es en *Casino*, de la que se encargaron Rita Ryack y John Dumm, costando alrededor de un millón de dólares. En esta película podemos ver a Sam Ace Rothstein (Robert de Niro) en más de cuarenta y cinco trajes diferentes combinándolos con camisas y corbatas de variados colores. La vestimenta de Ginger, interpretada por Sharon Stone, permiten que la leamos tal y como la quieren mostrar en el film, que es al fin y al cabo una “mujer trofeo” que Sam luce en el casino frente a sus socios con vestidos ceñidos cortos y



Imagen 6. Personaje Ginger, de la película *Casino* (Martin Scorsese, 1995)

dorados, con mucha pedrería, joyas y complementos, abrigos y chalecos de piel, zapatos y



botas caras, pañuelos de seda en la cabeza, gafas... No obstante, el personaje de Ginger con esta vestimenta también nos muestra una cara fuerte y poderosa, va totalmente acorde a su carácter y personalidad, aspectos que trataremos más adelante.

Si tuviéramos que destacar algo muy importante de la apariencia de los personajes en los films seleccionados es que solo contamos con una mujer negra en *The King of*

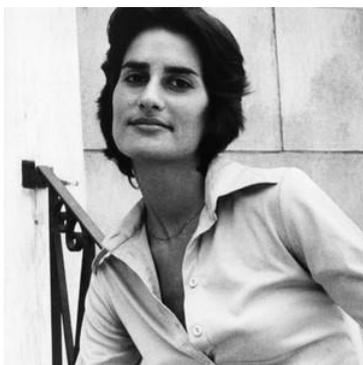
Imagen 7. Personaje Sam, de la película *Casino* (Martin Scorsese, 1995)

Comedy, Rita, interpretada por Diahnne Abbott, ex mujer del propio Robert de Niro, no obstante es sorprendente que contemos con una mujer negra dentro de la selección de películas, y a pesar de no obtener mucha información sobre su personaje porque está poco desarrollado, es acertado e



Imagen 8. Personaje Rita, de la película *The King of Comedy* (Martin Scorsese, 1982)

importante que tenga representación y cabida en la obra de este director. A excepción de



Teresa en *Mean Streets* interpretada por Amy Robinson y Francine en *New York, New York* interpretada por Liza Minnelli que son morenas, el resto de las mujeres son rubias, altas, delgadas y en buena forma física. Como se ha mencionado anteriormente, a estas mujeres se las quiere mostrar frágiles, angelicales y vírgenes, y absolutamente todas son tratadas con desprecio, e incluso con violencia en cada uno de los films.

Imagen 9. Personaje Teresa, de la película *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973)

En cuanto a la transformación física de los personajes aquí el que más transformaciones presenta es el propio Robert de Niro, bien es sabido que este actor es conocido por su capacidad de alteración física para interpretar al personaje que se le encomiende como en *Taxi Driver* con Travis Bickle, donde se muscula y se corta el pelo significativamente, o Jake LaMotta en *Raging Bull*, donde llega a engordar aproximadamente unos veintisiete kilos. No destacamos ninguna transformación física en ninguna mujer, quizá una leve transformación en Francine al quedarse embarazada en



Imagen 10. Personaje Francine, de la película *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977)



New York, New York, pero no es significativa ni trascendental para la diégesis de la película, pues finalmente vuelve a su estado físico anterior. Lo mismo ocurre con Ginger, a la cual podemos ver en algunos momentos en *Casino* algo más demacrada y decaída por las drogas.

Si hablamos de las variables que se encuentran dentro de la psicología del personaje, la primera que destacaríamos sería el *backstory*, es decir, el trasfondo de los personajes y lo que

Imagen 11. Personaje Jake LaMotta, de la película *Raging Bull* (Martin Scorsese, 1980)

conocemos de ellos con anterioridad a la historia que se cuenta. Aquí cabe acentuar que es de nuevo Robert de Niro el que cuenta con más trasfondo en sus personajes, al fin y al cabo es el que más desarrollado está y el que más peso tiene en las historias, no se puede pretender que las mujeres tengan el mismo peso en la historia pero esto no quita que haya personajes de los que ni siquiera sabemos nada, como es el caso de Rita, por ejemplo, en *The King of Comedy* como hemos indicado anteriormente de la que solo conocemos que tanto Rupert como ella fueron amigos en la infancia. Es cierto que no tenemos por qué conocer más de ella pero al final no se le está dando cabida y representación a las mujeres

en la obra de este director. Exceptuando a Iris y lo poco que cuenta en su conversación con Travis en la cafetería, se desconoce el *backstory* de todas, de Teresa, Betsy, Vickie, Francine, Leigh, Danielle y Ginger frente al *backstory* de los personajes de Robert de Niro que suelen estar siempre atormentados e influenciados ya sea por conflictos bélicos como la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Vietnam como es el caso en *New York, New York* y *Taxi Driver* o problemas familiares que tienen lugar en la infancia como es el caso de *Mean Streets* quizá por la forma de ser del personaje, o *The King of Comedy* por cómo interactúa con el resto de personajes y cómo lo refleja en sus monólogos.

Dentro de los pensamientos de los personajes y la clasificación que hemos hecho entre inmaduros e idealistas y maduros y realistas, observamos que ningún personaje interpretado por Robert de Niro tiene pensamientos, digamos que sensatos o prácticos, frente a los pensamientos de las mujeres que exceptuando a Ginger en *Casino*, todas los tienen. Esta lectura no se



Imagen 12. Personaje Johnny Boy, de la película *Mean Streets* (Martin Scorsese, 1973)

puede hacer sin tener en cuenta sus sentimientos y por qué están motivados. Los personajes que interpreta Robert de Niro, desde Johnny hasta Sam están influenciados por propósitos y



motivaciones poco convencionales que se salen de lo común, al fin y al cabo estos personajes son calificados de psicópatas, sociópatas, manipuladores, mafiosos, mentalmente inestables... y están motivados por el ansia de poder, de venganza, de dinero, de liberar al

Imagen 13. Personaje Max Cady, de la película *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991)

mundo del mal, de éxito... capaces de hacer cualquier cosa, secuestrar a su ídolo y referente como hace Rupert Pupkin en *The King of Comedy*, querer matar a su abogado como idea Max Cady en *Cape Fear*, hasta pensar que tiene el poder de limpiar el mal de las calles como

Travis Bickle en *Taxi Driver*. Y todos estos personajes atormentados y dementes frente a mujeres que a pesar de no tener una psicología muy desarrollada lo único que parecen desear en los films es amor, estabilidad, familia, felicidad, tranquilidad... Las mujeres de estos largometrajes en muchas ocasiones sirven de apoyo emocional y acaban convirtiéndose en un “saco de boxeo” para los personajes masculinos con quien éste se desahoga y libera sus frustraciones. Situaciones como por ejemplo en *Raging Bull* con los constantes hostigamientos y maltratos de Jake hacia Vickie producidos por los injustificados celos y la obsesión de Jake por un boxeador que su esposa considera “guapo” en una conversación puntual e insignificante. Otro ejemplo sería el de la discusión que tiene Jimmy con Francine en *New York, New York*, causada porque éste le pide matrimonio de una manera muy brusca e inusual, muy poco romántica, Francine está algo decepcionada por la forma en la que lo hace y éste se ofende y la amenaza con que se va a quitar la vida. Otra escena de esta misma película es cuando Francine da a luz a su hijo y él no es capaz de verlo, decide marcharse sin ni siquiera conocerlo, mostrando una cobardía impactante. Podríamos enumerar un sinfín de situaciones en las que la mujer en estas películas sufre y es hostigada por el hombre, desgraciadamente.

A la hora de analizar la evolución de los personajes, nos hemos topado con personajes que no sufren ninguna evolución y terminan el film exactamente igual a como lo empezaron, es el caso de Johnny Boy y Teresa en *Mean Streets* siendo asesinados junto a Charlie por sus deudas, es el caso también de Jake LaMotta en *Raging Bull*, aunque aquí podríamos hablar de involución incluso, al perder a su familia y todo su dinero mientras que Vickie logra evolucionar hacia un futuro sin él,



Imagen 14. Personaje Leigh, de la película *Cape Fear* (Martin Scorsese, 1991)

aunque desconocemos qué le ocurre tras abandonarlo. Contamos también con un Max Cady vengativo que no consigue evolucionar ni cumplir su objetivo de asesinar al abogado Sam Bowden en *Cape Fear*, finalmente termina siendo éste el que muere en la historia, ni Leigh ni Danielle evolucionan significativamente, solamente logran deshacerse de Max y continuar

con sus vidas, y Sam Ace Rothstein en *Casino* tampoco logra alcanzar ningún arco, termina igual que al principio, Travis Bickle tampoco consigue evolucionar, solamente consigue



ayudar a Iris a escapar de su proxeneta. No obstante tenemos personajes que si evolucionan como lo son Rupert Pupkin en *The King of Comedy* consiguiendo convertirse en lo que tanto soñó, un cómico de éxito con su propio programa, y Jimmy en *New York, New York*, que consigue convertirse en un empresario dirigiendo un club de jazz con sus antiguos compañeros en el que él mismo toca el saxofón a veces, al igual que Francine que consigue aumentar su fama como cantante de musicales con grandiosos espectáculos.

Imagen 15. Personaje Jimmy, de la película *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977)

En cuanto al carácter de los personajes los hemos clasificado entre planos, si solamente encontrábamos uno o dos rasgos de su personalidad, y redondos, si encontrábamos dos o más. Todos los personajes masculinos interpretados por Robert de Niro son redondos, esto se debe una vez más a la profundidad y desarrollo con los que han sido dotados sus personajes. No obstante, encontramos numerosos personajes femeninos con un carácter plano y débil al no conocer mucho sobre su personalidad. Por ejemplo, personajes como Teresa en *Mean Streets*, Betsy e Iris en *Taxi Driver*, Vickie en *Raging Bull*, Rita en *The King of Comedy* o Danielle y Leigh en *Cape Fear*, son personajes planos en los que apenas o directamente no se ahonda en sus rasgos ni podemos definir su carácter. Sería mucho más interesante y daría más atractivo a la diégesis del film si se conociera más sobre ellas, un claro ejemplo es el de Ginger en *Casino*, de la que extraemos un sinfín de características y adjetivos que la conforman, esto hace que sea un personaje relevante y memorable, con una representación quizá no muy positiva debido a lo negativo que es su personaje en la película, algo cuestionable cuanto menos, pero al menos tiene cabida y peso en la historia. Es también el caso de Francine que como hemos mencionado anteriormente además de evolucionar en el film la conocemos en profundidad y sacamos numerosos rasgos de su personaje, es sincera, transparente, amable, fuerte, talentosa y con carácter.

Sin embargo, cuando hablamos de la motivación de los personajes, en general, rara vez deberíamos encontrarnos a un personaje que no tenga ninguna, por insignificante que sea, se podría decir que es por algo que está ese personaje en el film, ¿por qué iba a estar si no? Bien es cierto que podríamos considerar que muchas de las mujeres de estos films son personajes secundarios, pero esta es la pregunta que más nos persigue a la hora de hacer este análisis, ya que existen personajes como el de Rita en *The King of Comedy*, que no tiene una motivación aparente y clara, además aparece muy poco en el film, y es algo que nos parece muy pobre ya que parece que al final ella solo es una proyección de lo que tanto ansía Rupert, una mujer con la que casarse. Es el caso también de Betsy en *Taxi Driver*, de la que apenas conocemos nada más, solamente que trabaja para la campaña presidencial de Charles Palantine. Sin embargo, nos topamos también con personajes femeninos que tienen motivaciones en el film, una que nos llama la atención es la de Danielle en *Cape Fear*, cuya motivación es sentirse querida y comprendida por su familia, al final se está siguiendo el estereotipo de la chica preadolescente que se siente sola e incomprendida en el mundo, esta representación no es necesariamente negativa, al final muestra una realidad compartida por muchas chicas, el problema está cuando sólo se muestra esa única realidad, habiendo muchas más. Destaca una vez más por encima de las demás, la motivación de Ginger en *Casino*, muy similar a las motivaciones que tienen los personajes masculinos, tiene ansía de poder y dinero, pero finalmente, una vez más es representada como el arquetipo femenino de la *femme fatale*, es un estereotipo de mujer perversa, maligna, seductora y caprichosa con un poder del que ella es la principal víctima, y se la considera una amenaza, la causante de que él sufra.

Analizando el último apartado, el de la sociología de los personajes, si nos adentramos en la primera variable del nivel socioeconómico, nos encontramos con que desconocemos el nivel de algunos personajes, como por ejemplo el de Teresa en *Mean Streets*, intuimos que es lo suficientemente alto como para poder mudarse pero por sus condiciones de vida y lo que vemos en el film tampoco es que sea muy elevado. Ocurre lo mismo con el nivel cultural, el cual en ocasiones hemos tenido que intuir por los diálogos que mantiene con otros personajes analizando el guion. En general, hay una gran variedad

pero no hemos podido sacar muchas conclusiones de estos apartados. Sin embargo no hay ninguna mujer que dependa económicamente de ningún hombre en ningún film, (exceptuando a Danielle en *Cape Fear* que aún depende de su familia al ser menor de edad), de hecho Jimmy en *New York, New York*, depende en varias ocasiones del dinero de Francine.

Por último, nos encontramos con la variable de la religión, que al principio creíamos muy necesaria ya que la filmografía de este director está muy influenciada y marcada por



ella. Varios son los artículos y trabajos de investigación que relacionan su obra con el cristianismo y la figura de Travis Bickle en *Taxi Driver* con la de un hombre elegido por Dios para redimir el mal de la Tierra, como por ejemplo aparece en el trabajo de fin de grado de Manuel Pereira: *Pecado, redención y gracia: la influencia religiosa en el cine de Martin Scorsese* (2017), o artículos como el de Jose Gabriel Ferreras Rodríguez: *Santos seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese* (2011), y por último también el

Imagen 16. Personaje Travis Bickle, de la película *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976)

ensayo de Arturo Serrano: *La pantalla como púlpito. Redención en el cine de Martin Scorsese* (s.f). Johnny Boy, en *Mean Streets* es digamos el espíritu libre del que Charlie, el protagonista, reniega en su interior, y es a su vez una leve representación del Travis Bickle de *Taxi Driver*, una versión más hermética y siniestra del mismo personaje. Muy parecida también a la figura de Max Cady en *Cape Fear* que quiere vengarse y que se haga justicia como leemos en los tatuajes de su espalda. Se le representa como un ángel exterminador y justiciero, y como un mártir. Existen muchos íconos religiosos, filosóficos y políticos en su celda que nos indican que es creyente y actúa en consecuencia. No obstante, a la hora de hacer el análisis, nos topamos con que desconocemos de la mayoría de personajes si son creyentes y de si sus acciones y palabras están motivadas por la religión.

7. CONCLUSIONES

En conclusión, como se indicaba al principio, la idea para llevar a cabo este trabajo de investigación surge tras visualizar las películas mencionadas anteriormente y creer haber encontrado una serie de puntos comunes que se repiten en todas ellas. Como bien se ha señalado, para esta investigación existían varios objetivos, tanto generales como específicos. El objetivo general era analizar la representación de la mujer y de los personajes femeninos en relación con los personajes que interpretara Robert de Niro en las siete películas en las que éste trabaja junto al director Martin Scorsese, y siendo los objetivos específicos los siguientes: un análisis descriptivo y psicológico de los personajes de ambos géneros, del comportamiento físico y verbal del personaje masculino frente al femenino, y finalmente una evaluación de si las representaciones analizadas guardan similitud o no con las reivindicaciones que el colectivo de mujeres y actrices exigen para/con su representación audiovisual.

Para hacer dicho análisis descriptivo y psicológico que mencionamos, hemos creado tres categorías que nos han ayudado a conocer al personaje en profundidad extrayendo datos de su apariencia, psicología y sociología. Como bien se explica en la discusión, se ha extraído más información de los personajes masculinos que de los femeninos, esto lo hemos considerado como una carencia de representación y profundidad en la construcción de la figura femenina y de los personajes que interpretan, llegando a la conclusión de que finalmente la mujer tiene sus horizontes limitados a los mismos roles de siempre (sumisa, dependiente, virgen, esposa, madre, inocente...). Además éstas siguen soportando pasivamente la mirada activa del hombre en todo momento como objeto de placer visual, al fin y al cabo la mujer sigue estando fuertemente asociada a su carga erótica y a su posibilidad de objetivación sexual (Laura Mulvey lo llamaba *to-be-look-ness*, en español, la cualidad de ser mirada), es el caso de Ginger en *Casino*, innegablemente comparada con la célebre Gilda de Charles Vidor, interpretada por Rita Hayworth en 1947. Seguimos distinguiendo en cada película mujeres negociables (madres, hijas, esposas, vírgenes...) y mujeres consumibles (prostitutas, descaradas, atractivas...) en las que el hombre se apoya y descarga sus enojos llegando a maltratarlas y humillarlas en numerosas ocasiones, y ya no

sólo físicamente como observamos claramente en *Raging Bull* o *Cape Fear* sino también con sus actos como se representa en *New York, New York*, por ejemplo. Hemos distinguido una infinidad de estereotipos, que al final se resume en el juego binario de imágenes positivas frente a imágenes negativas: madre/prostituta con Vickie en *Raging Bull*, por ejemplo o la femme fatale/la chica buena... en *Casino*, claramente y una vez más, con Ginger.

Una vez cumplidos todos los objetivos que se han nombrado, debemos retomar la pregunta de investigación inicial: ¿Proporciona el cine de Martin Scorsese una imagen degradada, estereotipada y sexista de la mujer?

En definitiva, sí, aunque haya quedado mucho qué decir y qué analizar, no sólo de estas películas en particular sino en general, llegamos a la conclusión de que las representaciones analizadas en este trabajo no guardan similitud alguna con las reivindicaciones que el colectivo de mujeres y actrices exigen para su representación audiovisual, y vemos en la selección de películas de la obra de Martin Scorsese una imagen degradada de la mujer, sexista, estereotipada y con poca profundidad y representación desde una mirada feminista. Los valores como el poder, el sexo, la violencia o el dinero aparecen legitimados de una manera muy fuerte en la pantalla y al final estas representaciones de género refuerzan y mantienen los estereotipos de masculinidad y feminidad interiorizándose en los espectadores afectando inevitablemente a los modelos de representación en la vida real. Vemos que en estas películas no se apelan a mujeres “reales” del todo, son objetivables con facilidad y sus papeles se resumen en complacer al hombre y sufrir por su culpa.

No obstante, como se señalaba anteriormente, solamente se han analizado siete películas de un director que cuenta con una obra de más de cincuenta trabajos, englobar estas conclusiones a toda su obra sería bastante injusto pero nos ayuda a reflexionar acerca de cómo ha decidido él representar a la mujer en sus obras. Confiamos en que siga evolucionando el papel y la representación de la mujer en el cine obteniendo papeles activos y dueñas de su propia historia aunque haya un hombre protagonista a su lado, y que se desprendan de la cualidad de “ser mirada”.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agirre, Katixa (2014). *El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo*.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-8285201400030004&lng=en&tlng=es
- Almeida Daniel, Fátima Cristina De (2012) *Representación de la mujer en el cine comercial del siglo XXI. Análisis de los años 2007-2012*. [Trabajo Fin de Máster]
<http://eprints.ucm.es/16758/>
- Carabí, Àngels (2006) *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los Estados Unidos (1980-2003)*. Memoria del Proyecto de Investigación (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer).
- Carmona, Luis Miguel (1995). *Robert de Niro. De hombre a monstruo*. Royal Books.
- Cepeda, José Antonio (2018). *Martin Scorsese: el cine como propósito*. Ediciones Universidad de Valladolid.
- De Lauretis, Teresa. (1992) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra. Universidad de Valencia. Instituto de la Mujer.
- De Lauretis, Teresa. (1996) *La tecnología del género*. Revista Mora, vol. 2, p. 6-34.
- Monterde, José Enrique (2000). *Martin Scorsese*. (1.ª ed.) Ediciones Cátedra.
- Mulvey, Laura (1975). *Laura Mulvey 'Placer visual y cine narrativo'*. Screen.
- Punte, María José (2021), *La mirada tras el espejo: para un análisis feminista de El niño pez*. Imagofagia: (06) Imagofagia Diciembre.
- Sala, Ángel (1998). *Martin Scorsese. La perversión del clasicismo*. Biblioteca de Cine. Edición Especial.
- Segal, Lynne. (1990). *Slow Motion: Changing Masculinities, Changing Men*. Virago.
- Sotinel, Thomas (2010). *Maestros del cine. Martin Scorsese*. Cahiers de cinéma Sarl. Phaidon.
- Stam, Robert (2001) *Teorías del cine*. Paidós Ibérica.

- Teigens, Vasil. *Hollywood clásico y nuevo de los Estados Unidos* (Vol. 1). Cambridge Stanford Books.
- Thompson, David / Christie, Ian (eds.) (1999). *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. (1.ª ed.) Alba Editorial.
- Vilasís, M. (1996). *Por una mirada divergente*. *Revista Temas*, (5), 46-50.
- Zurian, Francisco A. (2012). *Héroes, machos o, simplemente, hombres: Una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades*. *Secuencias: revista de historia del cine* 34 (2011): 32-53.

9. FILMOGRAFÍA

- Scorsese, M. (1973) *Mean Streets [Película]*. Warner Brothers.
- Scorsese, M. (1976) *Taxi Driver [Película]*. Columbia Pictures.
- Scorsese, M. (1977) *New York, New York [Película]*. United Artists.
- Scorsese, M. (1980) *Raging Bull [Película]*. United Artists.
- Scorsese, M. (1982) *The King of Comedy [Película]*. 20th Century Fox.
- Scorsese, M. (1991) *Cape Fear [Película]*. Amblin Entertainment y TriBeCa Productions
- Scorsese, M. (1995) *Casino [Película]*. Universal Pictures.

ANEXOS

ÍNDICE

1. Ficha de análisis de <i>Mean Streets</i>	55
2. Ficha de análisis de <i>Taxi Driver</i>	57
3. Ficha de análisis de <i>New York, New York</i>	60
4. Ficha de análisis de <i>Raging Bull</i>	63
5. Ficha de análisis de <i>The King of Comedy</i>	66
6. Ficha de análisis de <i>Cape Fear</i>	68
7. Ficha de análisis de <i>Casino</i>	71

1. Ficha de análisis de *Mean Streets*

	Johnny	Teresa
Apariencia		
Edad	25-30	25-30
Vestimenta	No lleva uniforme, suele llevar ropa medianamente elegante como camisas y chaquetas. En escenas violentas lleva una chupa de cuero. El estado de la ropa está cuidada.	No lleva uniforme, su ropa está cuidada y es cómoda y básica. En varias ocasiones se la muestra totalmente desnuda.
Apariencia física	Es blanco, de estatura media, tiene el pelo largo, es moreno, su estado físico es normal.	Es blanca, alta, tiene el pelo medio largo, es morena, su estado físico es bueno, está delgada y en forma.
Transformación física	Este personaje no sufre ninguna transformación física.	Este personaje no sufre ninguna transformación física.
Psicología		
Backstory	Este personaje conoció a Charlie de pequeño, jugaban juntos y cometían delitos menores hasta la edad adulta. Se convirtió en un trabajador de fábrica y un criminal independiente e imprudente y en la actualidad de la	No se conoce el backstory de este personaje.

	<p>película sigue apostando y debiendo dinero a muchos subordinados criminales, entre ellos a Michael Longo.</p>	
Pensamientos	<p>Sus pensamientos son inmaduros e idealistas.</p>	<p>Sus pensamientos son maduros y realistas.</p>
Sentimientos	<p>Sus sentimientos están propiciados por la dependencia emocional que mantiene hacia Charlie.</p>	<p>Sus sentimientos están propiciados por el amor que siente hacia Charlie.</p>
Evolución	<p>No sufre ninguna evolución en la historia.</p>	<p>No sufre ninguna evolución en la historia.</p>
Carácter	<p>Este personaje es redondo. Es un personaje con inestabilidad mental, dependencia emocional y económica hacia Charlie y su prima Teresa. Es imprudente, indiferente, ignorante, intrépido. Es adicto a las apuestas, debe dinero, sale con chicas y le gusta aparentar delante de ellas. Intimida delante de</p>	<p>Este personaje es plano. Lo único que sabemos de este personaje es que quiere mudarse con Charlie y que ambos discuten por culpa de él. Su carácter es fuerte aunque se la muestre débil por la epilepsia que sufre.</p>
Motivación	<p>Tiene una meta, y es saldar sus deudas y seguir delinquiendo, pero no consigue hacer ninguna de las dos cosas.</p>	<p>Tiene una meta y es mudarse con Charlie. No lo consigue.</p>

Sociología		
Nivel socioeconómico	Su nivel socioeconómico es muy bajo, depende económicamente de su amigo Charlie, tiene deudas que saldar a las que no puede hacer frente y es adicto a las apuestas.	No se conoce el nivel socioeconómico de este personaje pero se intuye que no es bajo porque dispone de dinero para mudarse.
Nivel cultural	El nivel cultural de este personaje es bajo.	Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio.
Religión	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.

2. Ficha de análisis de *Taxi Driver*

	Travis	Betsy	Iris
Apariencia			
Edad	26	25-30	12
Vestimenta	Se podría decir que lleva uniforme y se compone de una chaqueta militar, y ropa algo descuidada	No lleva uniforme. Viste muy elegante, casi siempre usa ropa de color blanco. Su ropa está cuidada.	No lleva uniforme, viste con ropa poco adecuada para su edad, llamativa y extravagante.
Apariencia física	Es blanco,	Es blanca, rubia,	Es blanca, rubia,

	<p>moreno, de estatura media. Al principio no tiene buen aspecto pues sufre de insomnio y trabaja por las noches pero a medida que el film avanza va obteniendo mejor aspecto.</p>	<p>alta. Luce cuidada.</p>	<p>alta para su edad y luce algo descuidada por culpa de las drogas a las que está sometida y por el trabajo que ejerce. Su condición física es buena.</p>
<p>Transformación física</p>	<p>Este personaje sufre una transformación física importante. Pasa de ser débil a conseguir un cuerpo esculpido a base de entrenos. Su pelo también cambia y se rapa el pelo dejándose un corte estilo "mohicano".</p>	<p>Este personaje no sufre ninguna transformación física.</p>	<p>Este personaje no sufre ninguna transformación física.</p>
Psicología			
<p>Backstory</p>	<p>Este personaje está atormentado por su pasado, es un ex-veterano de la Guerra de Vietnam y sufre depresión por lo que ha visto y sigue viendo mientras trabaja merodeando las calles de Nueva York en el taxi.</p>	<p>No se conoce el backstory de este personaje.</p>	<p>Este personaje dejó sus estudios y se fue de casa muy pequeña para dedicarse a la prostitución, respaldándose en que es una cuestión de "liberación de la mujer".</p>
<p>Pensamientos</p>	<p>Los pensamientos de este personaje son inmaduros e</p>	<p>Los pensamientos de este</p>	<p>Los pensamientos de este</p>

	idealistas.	personaje son maduros y realistas.	personaje son inmaduros e idealistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje son motivados por la ira y la depresión que siente.	Los sentimientos de este personaje están motivados por la indiferencia que siente hacia Travis.	Los sentimientos de este personaje están motivados por la incomprensión que siente su familia hacia ella y sus ganas de ser independiente y mayor.
Evolución	Este personaje sufre una leve evolución ya que no se encuentra como al principio, pero tampoco cambia mucho. Ha logrado ayudar a Iris pero poco más.	Este personaje no sufre ningún tipo de evolución.	Este personaje sufre una evolución importante ya que Travis la libera de la prostitución, y contacta con sus padres.
Carácter	Este personaje es redondo. Sabemos que está atormentado por su pasado y pasando por una depresión además de insomnio, es solitario, psicótico.	Este personaje es plano.	Este personaje es plano.
Motivación	Este personaje tiene varias metas: salvar a Iris de su proxeneta. Asesinar al senador Palantine. Librar al mundo del crimen y eliminar la	Este personaje no tiene ninguna motivación.	Este personaje no tiene metas pero menciona que quiere irse a una comuna hippie, al fin y al cabo es una niña.

	pobreza y la prostitución de las calles. Solamente consigue salvar a Iris.		
Sociología			
Nivel socioeconómico	El nivel socioeconómico de este personaje es bajo.	El nivel socioeconómico de este personaje es alto.	El nivel socioeconómico de este personaje es bajo.
Nivel cultural	El nivel cultural de este personaje es bajo.	El nivel cultural de este personaje es alto.	El nivel cultural de este personaje es bajo.
Religión	Se cree que este personaje es religioso ya que actúa como un ser movido por un impulso divino, y se siente responsable de redimir y salvar a la ciudad del pecado y la perversidad de las calles de Nueva York.	Se desconoce si este personaje es religioso y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.	Se desconoce si este personaje es religioso y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.

3. Ficha de análisis de *New York, New York*

	Jimmy	Francine
Apariencia		
Edad	25-30	25-30
Vestimenta	Este personaje no	Al principio del film

	lleva uniforme. Viste elegante y su ropa es muy cuidada.	viste con uniforme Viste muy elegante, su ropa es cuidada.
Apariencia física	Es blanco, moreno, de pelo corto, de estatura media, muy cuidado, en buen estado físico.	Es blanca, morena, tiene el pelo largo, es de estatura media baja y en buen estado físico..
Transformación física	Este personaje no sufre ninguna transformación física.	Este personaje sufre una leve transformación física porque se queda embarazada.
Psicología		
Backstory	Se desconoce el backstory de este personaje ya que miente acerca de su participación en la Segunda Guerra Mundial.	Se desconoce el backstory de este personaje.
Pensamientos	Los pensamientos de este personaje son inmaduros e idealistas.	Los pensamientos de este personaje son maduros y realistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje están motivados por el ansia de éxito y reconocimiento en el mundo del jazz.	Los sentimientos de este personaje están motivados por el amor que siente hacia Jimmy aunque no cesa su interés por mantener su éxito.
Evolución	Existe una evolución en este personaje porque consigue convertirse en un empresario dirigiendo un club de jazz con sus antiguos	Existe una leve evolución en este personaje porque se convierte en madre y a nivel profesional asciende también.

	compañeros aunque él como saxofonista no consiga el éxito.	
Carácter	Se trata de un personaje redondo, conocemos varios rasgos de su personalidad, es impulsivo, insistente, llega a ser violento y desagradable además de egoísta y manipulador.	Se trata de un personaje redondo, conocemos varios rasgos de su personalidad, es sincera, transparente, amable aunque tiene también un carácter fuerte cuando algo no le agrada.
Motivación	La meta principal de este personaje es alcanzar el éxito como saxofonista el cual no llega a conseguir, logra hacerse empresario de un club de jazz y también logra enamorar a Francine después de varios intentos fallidos.	La meta de este personaje es seguir creciendo en su carrera como cantante de musical y formar una familia con Jimmy, en esto último digamos que fracasa porque el amor entre ellos es imposible debido a sus diferencias.
Sociología		
Nivel socioeconómico	El nivel socioeconómico de este personaje comienza siendo muy bajo pero acaba siendo alto.	El nivel socioeconómico de este personaje es alto.
Nivel cultural	Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio.	Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio alto.
Religión	Se desconoce si este personaje es creyente	Se desconoce si este personaje es

	y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.	creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.
--	---	--

4. Ficha de análisis de *Raging Bull*

	Jake LaMotta	Vickie
Apariencia		
Edad	Inicio film: 25 Final film: 35	Inicio film: 15 Final film: 25
Vestimenta	No lleva uniforme pero le vemos en numerosas ocasiones con la ropa de deporte/boxeador, y con ropa básica. En ocasiones también viste elegante con ropa cuidada.	No lleva uniforme, viste elegante y con ropa cuidada, casi siempre con colores blancos.
Apariencia física	Es blanco, de estatura media, moreno, su estado físico es muy bueno al principio del film, conforme avanza va engordando.	Es blanca, alta, rubia, en buen estado físico, atractiva.
Transformación física	Este personaje sufre importantes transformaciones físicas ya no sólo corporales, también faciales y este hecho en el film es muy relevante. Su aspecto empeora y gana bastante peso.	Este personaje no sufre ninguna transformación física.
Psicología		

Backstory	Se desconoce el backstory de este personaje.	Se desconoce el backstory de este personaje.
Pensamientos	Sus pensamientos son inmaduros e idealistas.	Sus pensamientos son maduros y realistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje están motivados por el poder y el querer ser el mejor en el boxeo, además de querer poseer a su mujer y ser un manipulador con ella.	Los sentimientos de este personaje están motivados por el amor.
Evolución	No existe una evolución en este personaje, más bien una involución porque pierde todo lo que le rodea y su estado físico empeora considerablemente.	No existe una evolución aparente en este personaje, pero se podría intuir que al librarse de Jake, se convierte en una mujer más feliz fuera de esas humillaciones y ese maltrato constante.
Carácter	Este personaje es redondo ya que podemos conocer varios aspectos de su personalidad. Es inseguro, desconfiado, violento e impulsivo. No confía en nadie, ni en su hermano ni en su mujer. Está obsesionado con la idea de que su mujer le es infiel y ya no lo quiere.	Este personaje es más bien plano, apenas conocemos uno o más de dos rasgos de su personalidad. Es fuerte y no se deja someter.
Motivación	Este personaje tiene	Se desconoce la

	<p>varias metas: convertirse en el campeón del mundo de peso medio en boxeo. Ganar dinero después de haberlo perdido todo. Empezar un negocio nocturno para ganar dinero. Que se le declare como inocente. Pedir perdón a las personas que ama por su abuso y maltrato. Consigue todo excepto que lo consideren inocente.</p>	<p>motivación de este personaje pero se intuye que es mantener a su familia unida y feliz.</p>
Sociología		
Nivel socioeconómico	<p>El nivel socioeconómico de este personaje va en decadencia, al principio es alto pero va perdiendo todo su dinero a lo largo del film.</p>	<p>El nivel socioeconómico de este personaje es medio alto y no se ve que le afecte a ella cuando él pierde su dinero.</p>
Nivel cultural	<p>Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que no es muy alto.</p>	<p>Se desconoce el nivel cultural de este personaje.</p>
Religión	<p>A lo largo del film aparecen diseminados una serie de iconos y símbolos de directa evocación religiosa, por lo tanto se podría decir que es creyente, pero se desconoce que las acciones o diálogos de este</p>	<p>Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.</p>

	personaje estén motivados por la religión.	
--	--	--

5. Ficha de análisis de *The King of Comedy*

	Rupert	Rita
Apariencia		
Edad	37	35
Vestimenta	Este personaje no lleva uniforme. Viste muy elegante a lo largo de todo el film con diferentes trajes de diferentes colores. Su ropa es cuidada.	Este personaje no lleva uniforme. Viste elegante y su ropa está cuidada.
Apariencia física	Es blanco, de estatura media, es moreno, delgado y tiene un aspecto físico cuidado.	Es negra, alta, morena y de aspecto físico cuidado, es delgada.
Transformación física	Este personaje no sufre ninguna transformación física.	Este personaje no sufre ninguna transformación física.
Psicología		
Backstory	Se conoce de este personaje que su padre no le prestaba atención nunca y le abandonó. También sufrió acoso por parte de sus compañeros del colegio. Desde siempre vive con su madre intentando	Se desconoce el backstory de este personaje, solamente se sabe que Rita y Rupert fueron al colegio juntos de pequeños.

	alcanzar el éxito y ser alguien, además de importante en el mundo de la comedia.	
Pensamientos	Los pensamientos de este personaje son inmaduros e idealistas.	Los pensamientos de este personaje son maduros y realistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje están motivados por la sed de éxito y reconocimiento.	Se desconocen los sentimientos de este personaje y por qué están motivados.
Evolución	Existe una evolución en este personaje porque al final consigue convertirse en lo que un día quiso a pesar de haber cumplido una condena por secuestro.	No existe evolución en este personaje. Acaba el relato y sigue igual que como empezó.
Carácter	Este personaje es redondo ya que podemos conocer varios aspectos de su personalidad. Es vanidoso, narcisista, insistente, irónico	Este personaje es plano, apenas conocemos aspectos de su personalidad.
Motivación	Su meta principal es convertirse en el mejor comediante de la escena, y lo consigue. Otra de sus metas es secuestrar a su ídolo Jerry Langford para poder conseguir su sueño, que es aparecer en su programa. Entre otras metas está conquistar a Rita y casarse con	Se desconoce la motivación/meta de este personaje.

	ella, pero desconocemos si al final esto ocurre.	
Sociología		
Nivel socioeconómico	El nivel socioeconómico de este personaje es medio.	El nivel socioeconómico de este personaje es medio-bajo.
Nivel cultural	Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio.	Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio.
Religión	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.

6. Ficha de análisis de *Cape Fear*

	Max	Danielle	Leigh
Apariencia			
Edad	40	15	40
Vestimenta	No lleva uniforme, suele vestir con camisas de flores y de estampados variados. Cuida su ropa.	No lleva uniforme. Viste con ropa básica y cuidada.	No lleva uniforme. Viste elegante y con ropa cuidada.
Apariencia física	Es blanco, moreno, de estatura media, tiene el pelo largo,	Es blanca, morena, alta, en buen estado físico.	Es blanca, rubia, alta, en buen estado físico.

	en muy buen estado físico.		
Transformación física	Este personaje sufre una leve transformación física al final del film porque Danielle le arroja gas y le quema todo el rostro.	Este personaje no sufre ninguna transformación física.	Este personaje no sufre ninguna transformación física.
Psicología			
Backstory	Este personaje ha pasado catorce años en la cárcel por abusos sexuales y agresión. En su estancia en prisión su madre murió. Repite en varias ocasiones que “sabe acerca de las pérdidas” ya que lo perdió todo cuando entró en prisión.	Se desconoce el backstory de este personaje.	Su marido le es infiel. Menciona al final del film que sabe cómo se siente Max porque ella también sabe acerca de pérdidas y de sentirse sola.
Pensamientos	Los pensamientos de este personaje son inmaduros e idealistas.	Los pensamientos de este personaje son maduros y realistas.	Los pensamientos de este personaje son maduros y realistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje están motivados por la sed de venganza y la ira.	Los sentimientos de este personaje están motivados por el miedo y la inocencia.	Los sentimientos de este personaje están motivados por la intranquilidad y el miedo.
Evolución	No existe evolución en este personaje.	No existe evolución en este personaje	No existe evolución en este personaje

		quitando que se han librado de la violencia y abusos de Max.	quitando que se han librado de la violencia y abusos de Max.
Carácter	Este personaje es redondo porque conocemos muchos rasgos de su personalidad. Es malvado además de psicópata, muy vengativo y sádico, también es inteligente, innegablemente violento, arrogante, carismático, y manipulador.	Este personaje es plano porque apenas conocemos rasgos de su personalidad, solo sabemos que se siente incomprendida por su familia y que llega a ver en Max una posibilidad de conexión a pesar de ser la persona que les está haciendo la vida imposible.	Este personaje es plano, sabemos que es insegura por las infidelidades de su marido pero es fuerte porque quiere acabar con la vida de Max.
Motivación	La meta principal de este personaje es atormentar y matar a Sam Bowden y a su familia por enviarlo a prisión. Quiere hacerle saber a Sam cómo se sintió al perderlo todo. Quiere venganza.	La meta principal de este personaje es sentirse querida/comprendida por alguien.	La meta principal de este personaje es acabar con el sufrimiento que Max les propicia, incluso quiere matarlo.
Sociología			
Nivel socioeconómico	El nivel socioeconómico de este personaje es alto.	El nivel socioeconómico de este personaje es alto aunque depende económicament	El nivel socioeconómico de este personaje es alto.

		e de su familia al ser todavía menor de edad.	
Nivel cultural	El nivel cultural de este personaje es medio alto.	El nivel cultural de este personaje es medio alto.	El nivel cultural de este personaje es medio alto.
Religión	Este personaje es creyente y se conoce porque tiene un gran interés en la Biblia y la usa para justificar sus acciones haciéndose llamar "hombre de Dios." Tiene tatuada una cruz en la espalda con una balanza y numerosos tatuajes relacionados con la biblia..	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.	Se desconoce si este personaje es creyente y si sus acciones/palabras están motivadas por la religión.

7. Ficha de análisis de *Casino*

	Sam	Ginger
Apariencia		
Edad	35-40	35-40
Vestimenta	Este personaje no lleva uniforme y viste a lo largo de todo el film muy elegante. Su ropa es muy cuidada.	Este personaje no lleva uniforme y viste muy elegante también a lo largo de todo el film y su vestimenta es la que le hace

		conseguir la atención entre los hombres que la rodean en el casino.
Apariencia física	Es blanco, alto, moreno y muy cuidado	Es blanca, alta, rubia y muy cuidada y atractiva.
Transformación física	Este personaje no sufre ninguna transformación física.	Sufre una leve transformación por el consumo de drogas.
Psicología		
Backstory	Se desconoce el backstory de este personaje.	Se desconoce el backstory de este personaje.
Pensamientos	Los pensamientos de este personaje son inmaduros e idealistas.	Los pensamientos de este personaje son inmaduros e idealistas.
Sentimientos	Los sentimientos de este personaje están motivados por la sed de poder y ansia de dinero aunque también desde un principio por el amor/dependencia que siente hacia Ginger.	Los sentimientos de este personaje están motivados por la sed de poder y ansia de dinero.
Evolución	No existe evolución en este personaje, pero logra sobrevivir a la explosión que colocan en su coche..	No existe evolución en este personaje.
Carácter	Este personaje es redondo, conocemos varios aspectos de su personalidad, es adicto al juego, al	Este personaje es redondo, conocemos varios aspectos de su personalidad, es

	<p>cálculo de dinero que fluye en su casino. Posee una gran inteligencia y poder de estrategia, y administra la empresa. Además se vuelve algo inseguro, llega a ser algo violento y es traicionado por su mujer y su mejor amigo Nick Santoro.</p>	<p>manipuladora, embaucadora, es astuta para conseguir lo que quiere además de atractiva. Llega a ser violenta y descuida sus labores como madre por tal de hacerse con dinero y poder.</p>
Motivación	<p>Este personaje tiene varias metas, y entre ellas está ejercer control sobre el casino Tangiers. Evitar que Nicky le de atención a los Skim. Mantener una familia estable y que su relación con Ginger sea buena. Fracasa en todo.</p>	<p>Este personaje tiene varias metas, entre ellas conseguir que Nicky Santoro mate a su marido Sam, recuperar las llaves del depósito bancario de su marido y que las cosas salgan como a ella le plazca. De todas estas cosas sólo logra conseguir las llaves.</p>
Sociología		
Nivel socioeconómico	<p>El nivel socioeconómico de este personaje es muy alto. Aunque fluctúa a lo largo del film.</p>	<p>El nivel socioeconómico de este personaje es muy alto. Aunque fluctúa a lo largo del film.</p>
Nivel cultural	<p>Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio alto.</p>	<p>Se desconoce el nivel cultural de este personaje pero se intuye que es medio alto.</p>
Religión	<p>Se desconoce si este personaje es creyente y si sus</p>	<p>Se desconoce si este personaje es creyente y si sus</p>

	acciones/palabras están motivadas por la religión.	acciones/palabras están motivadas por la religión.
--	--	--