

Melodías para el solipsismo. Música e Identificación en el cine de Martin Scorsese

FERNANDO INFANTE DEL ROSAL

Todos los elementos que constituyen el cine son susceptibles de cristalizar en modelos, de constituir esquemas con una lógica y unas constantes que los trascienden y que permiten hablar de marcas genéricas, estilísticas y tipológicas, porque esa esquematización de los elementos constitutivos del hecho cinematográfico —no sólo formales, también psicológicos o incluso sociológicos—, esa cristalización en modelos, se produce con frecuencia en relación a los géneros, al estilo del realizador y al diseño del personaje o tipo. Esta consolidación se comprende mejor si se admite la progresiva autorreferencialidad que el cine ha ido asumiendo en su historia.

Con respecto a un elemento como la música cinematográfica, la música presente en el filme, el análisis estructural ha señalado siempre la existencia de modelos genéricos —cada género ha construido un esquema musical propio con unas marcas características—, de modelos estilísticos —se habla de esquemas musicales en el cine de Hitchcock, al servicio de su estilo narrativo y visual—, e incluso tipológico —el tipo cinematográfico de la vamp necesitó sólo una década para obtener sus propias marcas musicales—.

En el caso de un elemento cinematográfico, complejo porque engloba una dimensión estética, una narrativa y una receptiva, como es la identificación del espectador de cine, se habla también de esquemas o modelos. Hay modelos genéricos de identificación —cada género activa una forma de involucrar al espectador, haciéndolo participar intelectualmente, emotivamente, incluso con reacciones motrices—, modelos estilísticos de identificación —los críticos de "Movie" en la década de los 60 hablaban del esquema de identificación de Hitchcock en oposición al de Preminger—, y modelos tipológicos —el gangster posee una estructura básica de identificación/distanciamiento distinta de la del héroe de aventuras—.

En la interacción de diferentes esquemas se producen a menudo correspon-

dencias y conexiones de un orden superior, más complejo o más profundo. Si la teoría del cine estuvo alguna vez muy cerca de este planteamiento abiertamente estructuralista sólo lo hizo en manos de la semiótica, que no tardó en desencantarse de este análisis y declararlo inapropiado. Aquí intentaremos reincorporarlo para exponer uno de los casos más significativos de estructuración y modelización de elementos cinematográficos (quizá el más evidente después del Hitchcock manierista). Nos referimos a la obra de Martin Scorsese, desde sus primeros cortometrajes, afectados precisamente por una conciencia metacinematográfica que engullía la parodia cinéfila de Mel Brooks y la mirada europea hacia Hollywood del Truffaut de "Jules et Jim" ("What's a Nice Girl Like You doing in a Place like This?"), o la coreografía descontextualizada —cine en el cine— de Busby Berkeley ("It's Not Just You Murray"). Esa conciencia metacinematográfica, pragmatista en Hitchcock, manierista en Leone, autorreferencial en Coppola-Spielberg-Lucas-De Palma/Scorsese, nostálgica en Bogdanovich, emplaza nuestras 'esquematisaciones' en un lugar tan cercano al análisis que la retórica dispersa y oscura de la semiótica actual no puede atisbarlas, quizá se desentendió demasiado pronto de las disciplinas que la encubrían (estructuralismo, psicoanálisis,...). De Scorsese señalaremos un esquema de identificación y participación del espectador, línea de unión que vincula toda su obra y que actúa en beneficio de una intención más profunda —no disimulamos los términos de un análisis semiestructural—, y a continuación analizaremos su modelo musical. Veremos cómo éste surge en su coherencia al servicio de aquél. No traspasaremos nunca el nivel del análisis hacia el de la interpretación porque no necesitaremos ir más allá de acciones, afecciones, percepciones, y, si bien el nivel de la interpretación ha encontrado una justificada animadversión por parte de hacedores y pensadores del cine, el del análisis sólo lo ha hecho para aquellos que lo han practicado en exceso sin demasiada relevancia.

En numerosas ocasiones ha declarado Scorsese cuáles son los rasgos humanos que le interesa plasmar en sus películas, y en pocos autores se puede encontrar un diseño de personajes tan recurrente como en su caso, hasta el punto de que no es fácil discriminar en su obra la constancia de la obsesión. La fijación por representar la debilidad del hombre, el sentimiento de culpa, la idea de pecado, la caída. En casi todas sus películas el reflejo de una vida atormentada aparece como idea fundamental, y pareciera incluso, que los momentos de mayor concentra-

ción antinarrativa, de mayor deleite por parte de Scorsese, son aquellos en los que el personaje, tras una resistencia o un deambular, finalmente cede, cae. Tipos tan distintos como los de Travis Bickle u Olenka, Johnny Boy o Alicia, Jimmy Doyle o Eddie Felson, Jake la Motta o Henry de "Goodfellas" participan de esa misma estructura.

Ésta es ciertamente una base tipológica adscribible al género del melodrama en el cine clásico o a la obra de determinados autores (Kazan, Bergman, Frears), pero en Scorsese encuentra una coherencia extrema y un vuelco completo. Si en el cine narrativo clásico esa resistencia y caída del personaje era mostrada desde dentro y desde fuera de éste, siguiendo una de las formas básicas de expresión del modo de representación institucional, Scorsese se limita a mostrarla desde fuera, privando al espectador de esa comunicación privilegiada de la que gozaba en el cine clásico y que le permitía conocer la interioridad de un determinado personaje de la diégesis, conocer y al mismo tiempo participar en pensamientos y emociones. El cine clásico establecía esa línea de comunicación personaje-espectador por razones dramáticas (identificación) y narrativas (participación), es decir, en ocasiones se mostraba la interioridad para favorecer la intensidad dramática y en ocasiones para guiar la narración de acuerdo a lo que el personaje siente, piensa hacer a continuación, etc. Es sabido que Hitchcock explota esta segunda forma hasta consolidar como una de las bases de su cine ese juego de desfase entre lo que el personaje conoce y lo que conoce el espectador.

El cine narrativo clásico encontró en la dialéctica de interioridad-exterioridad —mostrar el mundo interior desde dentro y desde fuera alternativamente— la forma más eficaz de representar la subjetividad involucrando al mismo tiempo al espectador. Solamente intentos extremos confiaron sin éxito en la posibilidad de mostrar la visión subjetiva limitándose a uno de los recursos formales más vinculados a ella: la cámara subjetiva. Es el caso de "La dama del lago" (1942) de Robert Montgomery o "La Senda Tenebrosa" (1947) de Delmer Daves. No hay una generalización hasta la década de los sesenta de la opción opuesta: la representación de la subjetividad únicamente desde fuera. Ésta se produce en el cine de Altman, Lumet o Cassavetes y encuentra su mayor radicalidad en Scorsese. Gilles Deleuze ha señalado el diagnóstico de este radical viraje asociándolo a la 'crisis de la imagen acción'.

Scorsese niega la vía de comunicación interna que convertía al espectador

del cine clásico en un receptor privilegiado no mostrando desde el interior la subjetividad de sus personajes y erradicando todos los recursos formales que la favorecerían, de tal forma que el espectador sólo conoce lo que sucede en el interior de un personaje cuando éste actúa. El espectador llega siempre tarde.

Esta es la base del esquema de identificación de Scorsese que le sirve para expresar de una manera mucho más eficaz sus intenciones primeras: eliminando la comunicación subjetiva personaje-espectador, la caída del personaje después de su tribulación es percibida de una forma mucho más efectiva y traumática por parte del espectador, porque no hay expectativa ni conocimiento previo. El personaje queda marcado de una forma más evidente por la fragilidad y la culpa, y el espectador lo reconoce y lo siente una vez que los hechos se han consumado y no es posible la esperanza ni la redención (antípodas de las intenciones coppolianas). El espectador pierde una de las credenciales básicas del pacto formulado por el cine clásico en beneficio de una capacidad para experimentar de forma más problemática las acciones de los personajes del filme. El espectador participa en el filme, su mirada y su juicio intervienen porque son requeridos por la narración, pero no lo hace como antes, no a través de una subjetividad concretada en la acción, sino desde fuera, como un personaje más. De la participación que el espectador ejercía en el cine convencional Scorsese suprime aquella parte que estaba mediada por una subjetividad. (Sólo Scorsese ha conseguido lo que Brecht no pudo en el teatro: una dramática sin identificación). Este modelo de identificación —modelo existente en tanto que expuesto verbalmente— es reiterado desde “Malas Calles” (Mean Streets, 1973) hasta “Casino” (1995) con el mismo efecto: la contemplación por parte del espectador de la caída del personaje vaciada de trans-subjetividad. La complicidad o la empatía clásica son desplazadas por la contemplación exterior.

Engarza su estilo con el de aquellos realizadores que propugnaban un cierto distanciamiento (Verfremdungseffect en el sentido brechtiano): Bresson, Godard, o el de aquellos que proponían una libertad de juicio y una ambigüedad baziniana: Welles, Preminger, Wyler. Pero en el caso de Scorsese esa ambigüedad y ese margen para una reacción libre están provocados por un cálculo más cuidado que el del cine clásico, en ningún caso por la indeterminación de los anteriores. Además como particularidad añadida la erradicación de la vía de comunicación interna entre el personaje de la diégesis y el receptor del filme se produce en su

obra en el contexto de la valoración catártica de la violencia, suficientemente elaborada desde el cine de Wellman y Fuller hasta el de Penn y Peckinpah, "(...) la violencia emocional, que no hay que confundir con la violencia física" (Scorsese 1974, citad. en: Climent 1987:15-16).

En unión a este tratamiento de la participación del espectador en el cine de Scorsese aparecen dos elementos (formales) que juegan un papel similar en la no-representación de la subjetividad: voz en off y música. La crítica siempre ha definido la primera como el sello del realizador neoyorkino, percatándose de que en su uso algo ha cambiado con respecto a sus funciones convencionales. La voz en off en Scorsese no representa nunca un monólogo interior, salvo en el caso de "Taxi Drive" donde la técnica de Scorsese consiste en regalar una cierta comunicación subjetiva al espectador en la primera parte del filme cuando los pensamientos de Travis son más irrelevantes, y en el momento en el que empieza a desencadenarse una acción, cuando Travis trama y se prepara para ella, esa voz en off desaparece y el espectador siente la falta del conocimiento interno del que había gozado antes, sufre un violento giro de distanciamiento con respecto al personaje, que se muestra inaccesible, y, al final, el espectador no tiene si quiera seguridad de que las intenciones no consumadas de Travis fueran precisamente las obvias. La voz en off negada en la parte final de "Taxi Driver" se adecúa o se ajusta, pues, al esquema de identificación-distanciamiento del filme. En el caso de "Toro Salvaje" (Raging Bull, 1980) la voz en off no es monólogo interior sino exposición del personaje-narrador, que se bifurca en varios y se desfasa con respecto a la acción en "Uno de los nuestros" (Goodfellas, 1990) y "Casino" (1995), en una nueva forma de distanciamiento (Verfremdung) proveniente de la alternancia de puntos de vista. En "La Edad de la Inocencia" (The Age of Innocence, 1993) la voz en off es grúa que se eleva sobre hombres y cosas asumiéndolos en el conjunto de la naturaleza. En la mayoría de estos filmes la voz en off es su medio de desplazamiento en el espacio y en el tiempo, aquello que le permite narrar y mostrar al margen del personaje o contra él, aun usando su voz, hasta el límite de la mentira *mankiewicziana* y el truco de la supuesta voz en off imposible — por provenir de un personaje difunto — en "Casino".

Junto a la voz en off, música. Y el Scorsese cinéfilo dispone de un conocimiento histórico de sus usos cinematográficos tan completo como el de la voz en off. Marcado, como él reconoce, por el uso de la música en determinados filmes

clásicos: El enemigo público de Wellman, con su uso contrapuntístico de canciones (de "Mean Streets" a "Casino" recorre una constante en muchas de sus películas de narración paralela a canciones-comentario); "Las zapatillas rojas" de Powell y Pressburger o "El río" de Renoir (la puesta en escena irreal posibilitada por la irrupción de la música, de "It's Not Just You Murray" a "New York, New York" o "The Last Waltz"); las colaboraciones de Herrmann con Hitchcock, incorporación de los valores narrativos de la música (desde su participación en "Taxi Driver" a su readaptación en "El Cabo del Miedo"). Scorsese es el principal hacedor de un modelo que ha influido en el cine independiente norteamericano de los ochenta y en el nuevo cine europeo de alternancia y cohabitación de canciones —no surgidas necesariamente de forma real o diegética— y música incidental, dualidad representativa de exterioridad e interioridad respectivamente en filmes como "After Hours" ("Jo, qué noche", 1985), donde un indescriptible collage de canciones describe el frenesí de las situaciones junto a la interioridad esquizoide expresada por la partitura de Howard Shore. En "Casino" se conserva la misma fórmula: Bach y Delerue (Les Mepris) describen la intimidad de los protagonistas (su contienda de violencia emocional) frente al tono distanciador de las canciones en las escenas de violencia física.

Pero la música en sus películas juega un papel aún más vinculado al distanciamiento del espectador. En el Sistema de los Estudios, la composición modelizada por los grandes sinfonistas (Steiner, Korngold,...) cumplía la función principal de servir de canal entre la interioridad del personaje y la del espectador; en ocasiones era la única vía de representación de la subjetividad, de los pensamientos y afectos internos. La música constituía la materia de la interioridad y el conducto de la comunicación intersubjetiva. La conciencia deconstructivista de los sesenta, la réplica europea y de las nuevas políticas de autor en los Estados Unidos influye en el borrado de ese carácter de la música, y Scorsese, en su particular voluntad de una redefinición de la idea de distanciamiento, elimina por completo el valor de representación de la subjetividad en la música: no hay en sus películas ningún rasgo de expresión interior por parte de la música, no descubrimos un afecto o un pensamiento por la irrupción musical sobre un primer plano del personaje. Los movimientos internos, tribulaciones y deseos, no son descritos según el modelo musical clásico asociado al melodrama (de Steiner a Skinner). La ausencia de música subjetiva, por tanto, no hace más que agudizar los efectos

de su esquema de identificación. Hay ejemplos significativos en sus películas, quizá el más relevante sea el borrado que Scorsese, junto a Elmer Bernstein, hace de las marcas subjetivas que se encontraban en la partitura de Herrmann para la primera versión de "Cape Fear" (J. Lee Thompson, 1962) adaptándola a su remake, en el que no hay músicas para el asombro, el descubrimiento, el miedo o cualquier otro movimiento interior de los personajes, sino únicamente música asociada a secuencias y a atmósferas. "The Age of Innocence", más cercano al universo del melodrama histórico wyleriano (paradigma de la música-afección), excluye también ese tipo de música descriptiva, amoldada a los movimientos internos hasta el punto de ser su sustancia misma; la música se amolda aquí más bien a la voz en off/grúa que se eleva o descende sobre naturalezas muertas y paisajes humanos en su movimiento exterior, o, a lo sumo, representa el tono de las conversaciones como hiciera Rota en "El Padrino".

La influencia de Scorsese en estos recursos formales ligados a sus valores materiales (es ingenua la conservación de la distinción forma/contenido, pero al menos útil) ha sido y es enorme en los realizadores que mantienen algunas de sus inquietudes (Ferrara, Tarantino), y, en general, en el tratamiento de la subjetividad y de los personajes en el cine de los últimos veinte años, marcado por el solipsismo y la imposibilidad de la comunicación completa.

Hay músicos que han marcado giros en la forma de hacer cine y realizadores que han señalado matices en la manera de componer para el cine.

BIBLIOGRAFÍA:

VV.AA. (1987): *Conversaciones con Martin Scorsese*, Madrid, Plot.