

DIÁ LO GO



«El cine es una enfermedad. Cuando te infecta la sangre, se convierte en la hormona más importante; controla las enzimas; dirige la glándula pineal; domina la psique. Igual que con la heroína, el antídoto contra el cine es más cine».

Frank Capra

MARTIN SCORSESE

entrevistado por Michael Henry Wilson
con motivo de *La invención de Hugo**

«*El antídoto contra el cine es más cine*»

Con esta cita da comienzo *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano* (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, 1995), dirigido por Michael Henry Wilson y el propio Scorsese. Las palabras son de Frank Capra y la voz que las pronuncia la de Scorsese, que lleva a cabo junto a Wilson su particular homenaje al cine americano presentado en forma de viaje «por un museo imaginario, desgraciadamente demasiado grande como para visitar todas las salas». Un viaje que responde a un doble sentido: el del itinerario de contenidos a seguir y el del viaje vital que realizó Scorsese para alcanzar su sueño americano (materializado en su vocación de cineasta), desde el barrio neoyorquino de Little Italy, donde pasó su infancia, hasta Hollywood. Esa toma de conciencia de lo que suponía Hollywood —donde la expresión personal no estaba reñida con la lógica de fabricación mecánica propia de los grandes estudios (SCORSESE, 2000: 71)— empezó con el descubrimiento de *Duelo al sol* (Duel in the Sun, King Vidor, 1946), se forjó con su dilatada experiencia como espectador de películas provenientes de distintas cinematografías, y terminó (o se transformó) al convertirse en cineasta en los años setenta. Resulta curioso que Scorsese abra con Capra su documental —el autor de la afirmación «una película, un hombre», del arte como producción individual—, a pesar de deslindar desde el comienzo al director de cine de los artistas (poetas y pintores) que pueden crear en solitario («el director de cine es, ante todo y sobre todo, un jugador de equipo», admite Scorsese al comienzo del documental). Aun cuando se distinga de aquellos creadores por el trabajo colectivo, comparte con ellos una pasión creativa que no puede desligarse de su propia vida. El viaje de Scorsese

es, pues (citando al autor), «un recorrido por las películas que dieron color a mis sueños, que cambiaron mis percepciones y, en algunos casos, hasta mi vida; películas que me incitaron a convertirme en director de cine». Como quien iguala el valor de la lectura al de la escritura, Scorsese deposita en el visionado de una película una expectativa similar al de la dirección, no solo porque la obra de los maestros le ayuda a expresar su visión del mundo, sino porque su amor al cine nutre constantemente su deseo de hacer películas y de vivir haciéndolas, de satisfacer «la necesidad que todos tenemos de compartir una memoria común».

Así, en su papel de intérprete o guía del museo (y de crítico, por tanto), Scorsese expone los fragmentos que considera más representativos de la obra de aquellos maestros que le han precedido. Al hacerlo de este modo mira en dos direcciones: por un lado, la selección está en función de la idea del cine que se persigue (mostrar al director como narrador, ilusionista, contrabandista o iconoclasta); por otro, al escoger lo mejor de las películas —no solo aquello que él admite que le ha influido, sino también aquello que cree que puede «abrir el gusto del espectador, liberarlo», educarlo (SCORSESE, 2011: 14)—, convierte su documental en una antología personal ya no de las películas que deberían ser vistas, sino de sus momentos clave, aquellos que supusieron para él un choque formal y emocional como espectador, hasta el punto de que llegó a ser el fragmento escogido el que determinó el guion del documental y no a la inversa: «En ocasiones la escena que habíamos elegido no servía para relacionarla con otra o no estaba disponible, por lo que el comentario se adaptó a nuestra selección» (SCOR-

SESE y WILSON, 2001: 7). Y es aquí donde el trabajo de Wilson resulta especialmente relevante: primero, porque fue el artífice de esa clasificación de los directores en contrabandistas, iconoclastas, etc.; y, segundo, porque junto con Thelma Schoonmaker, durante dos años llevaron a cabo la ardua labor de selección de las escenas, en palabras de Wilson, «inspeccionando con libertad el museo imaginario de Marty, un arca del tesoro que contenía miles de imágenes» (SCORSESE y WILSON, 2001: 8)².

Si desde la perspectiva del documental, *A Personal Journey* es el tributo de Scorsese más significativo al cine, desde la ficción, probablemente lo sea *La invención de Hugo* (Hugo, 2011), un homenaje que se desprende en esta ocasión de su conocimiento del cine primitivo. Sensibilidad por las películas de los orígenes que ha demostrado activamente promoviendo la restauración de alguna de ellas desde su *Film Foundation*. La intertextualidad que Scorsese propone en *La invención de Hugo* irá más allá de los textos cinematográficos para, gracias al trabajo de su asiduo diseñador de producción Dante Ferretti, trasladar a la pantalla calcos cinematográficos de conocidas fotografías del París de Brassai, Kertész y Cartier-Bresson; práctica que ya habían ejercido con la célebre *Bandit's Roost* de Jacob Riis en *Gangs of New York* (2002) para dotar de verosimilitud la escenografía del East Side neoyorquino de finales del siglo XIX.

Presentado uno de los protagonistas del diálogo queda presentar al otro. Michael Henry Wilson es director, escritor, historiador de cine, formado tanto en la cultura anglosajona como francesa, y un gran conocedor del cine americano, pero, sobre todo, un ferviente apasionado del séptimo arte. En su caso, su incuestionable cinefilia se ha materializado a través de dos formas de expresión, que se han retroalimentado a lo largo de su ya dilatada carrera profesional: por una parte, la realización de documentales, y, por otra, la escritura sobre el medio cinematográfico, de la que damos cuenta en la nota curricular del autor que figura al final de la sección.

Por lo que respecta al primer caso, y reafirmando más su condición de cinéfilo, uno de los temas que motivan sus documentales es el propio cine. Dos de los principales directores de la esfera hollywoodiense han sido el objeto de la mirada de su cámara: por un lado, en 2007 realizó *Clint Eastwood: A Life in Film*, en el que nos ofrece un retrato íntimo del director de *Sin perdón* (*Unforgiven*, 1992) y su relación con el medio; por otro, como es sabido, la figura de Scorsese y, muy especialmente, la cinefilia de este último. Como no podía ser de otra forma, el motivo que hizo que los caminos de Scorsese y Wilson confluyesen fue su compartida pasión por el cine. En principio, un ejercicio de reflexión sobre uno de los grandes directores americanos admirado por ambos, King Vidor, iba a ser el pretexto. La serie de televisión *Through The Looking Glass* permitiría que jóvenes directores pudieran hacer un retrato de aquellos cineastas a los que admiraban. Uno de esos jóvenes directores, a quien se encargó la realización del episodio piloto, fue Scorsese, el cómplice del proyecto,

Wilson, y el director admirado, Vidor. El proyecto, sin embargo, no saldría adelante, debido a contingencias de la producción, por lo que el encuentro no llegó a concretarse.

Con todo, este tropiezo inicial no impediría que los dos finalmente colaboraran. Michel Ciment, que se había leído la tesis doctoral que en 1969 Wilson escribió sobre el expresionismo alemán, le ofreció en 1972 formar parte del equipo de colaboradores de *Positif*. Entre 1973 y 1974, Wilson —convertido ya en crítico cinematográfico— descubrió una película que le sorprendió gratamente. Se trataba de *El tren de Bertha* (*Boxcar Bertha*, 1972), uno de los primeros filmes realizados por Scorsese. En 1974, *Malas calles* (*Mean Streets*, 1973), su siguiente película, abriría la quincena de realizadores del festival de Cannes. Este sería, al fin, el motivo que permitiría que ambos se conocieran. Ciment llamó a Wilson para entrevistar juntos a Scorsese. Una conversación de más de tres horas fue el comienzo de una amistad que, a pesar del paso del tiempo, todavía perdura y sigue dando frutos, como la serie de tres episodios dedicada al cine británico que actualmente ambos están escribiendo y codirigiendo, que sigue a *A Personal Journey*³.

Muestra de ello es también el libro *Martin Scorsese – Entretiens with M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), reeditado en 2011 por Cahiers bajo el título *Scorsese on Scorsese*, que recoge casi cuarenta años de diálogo entre ambos autores; así como la reciente entrevista que Wilson le hizo a Scorsese con motivo del estreno de *La invención de Hugo*, última película hasta la fecha de Scorsese (anterior a *El lobo de Wall Street* [*The Wolf of Wall Street*, 2013]) que tiene el cine como una de sus principales *raisons d'être*. Resulta memorable el doble homenaje que Scorsese hace en 3D a la obra más significativa de Georges Méliès, ya que se construye tanto desde fuera de la diégesis como desde su interior. El propio Méliès es uno de los protagonistas del film, que deja atrás su ostracismo para protagonizar un caluroso reconocimiento por parte del público de su época, gracias a las peripecias aventureras de un par de niños, Hugo e Isabelle. Así, Scorsese consigue unir al público coetáneo a Méliès con el público actual en un merecido tributo a quien fue el precursor del cine fantástico o, en palabras de Wilson, Scorsese invita a «celebrar la magia del cine mientras presenta una apelación para salvaguardar su herencia» (WILSON, 2011b).

En este Diálogo con Scorsese hemos tratado de aunar las colaboraciones de Wilson-Scorsese dedicadas al descubrimiento de su cinefilia. Como complemento al tema abordado en el Cuaderno, presentamos, pues, una antología, compuesta principalmente por la citada entrevista que Wilson le hizo a Scorsese a propósito de *La invención de Hugo*, publicada en *Positif* como parte del monográfico *Les nouveaux horizons de Martin Scorsese*, en septiembre de 2012, y extractos de *A Personal Journey*, así como de *Scorsese on Scorsese* que nos han parecido significativos en relación con la herencia fílmica con la que el propio cineasta admite estar en deuda. ■

«LO QUE MÁS FALTA, AL MENOS AQUÍ EN AMÉRICA, ES UN SENTIDO DE LA HISTORIA DEL CINE»

Michael Henry WILSON (2011). «Interview with Martin Scorsese: "Why don't you make a film that a kid could see for once?" *Hugo/George Harrison: Living in the Material World*», en *Positif*, septiembre de 2011. Traducción de Raúl Gisbert Cantó.

El padre de Hugo (Jude Law) le infunde el amor por el cine. ¿No es así como te sucedió a ti también?

¡Exactamente! Helen estaba en lo cierto cuando dijo: «Hugo, ese eres tú». No me di cuenta de inmediato, pero, cuando no me estaba llevando al médico, mi padre me llevaba a ver películas para adultos como *El río* [The River, Jean Renoir, 1951], *Las zapatillas rojas* [The Red Shoes, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1948], *La caja mágica* [The Magic Box, John Boulting, 1951] y también películas en 3D. Se convirtieron en una obsesión. Tenía que verlas todas. Vi todas las películas en 3D de Paramount, incluyendo la curiosa *Alto el fuego* [Cease Fire, Owen Crump, 1953], que era una especie de documental en blanco y negro acerca de la Guerra de Corea; las películas de la Warner Bros, como *El Fantasma de la calle Morgue* [Phantom of the Rue Morgue, Roy Del Ruth, 1954]; los títulos de MGM como *Bésame, Kate* [Kiss Me Kate, George Sidney, 1953], donde las actuaciones de Ann Miller, como «Too darn hot», son impresionantes en 3D. También había películas de serie B como *Yo, el jurado* [I, the Jury, Harry Essex, 1953], *El hombre en las tinieblas* [Man in the Dark, Lew Landers, 1953], una película rodada en sepia, o las películas de Jack Arnold como *La mujer y el monstruo* [Creature from the Black Lagoon, 1953] y, particularmente, la aterradora *Llegó del más allá* [It Came from Outer Space, 1953], sumida en la paranoia de la Guerra Fría. No olvidemos *El laberinto* [The Maze, 1953], una película infravalorada de William Cameron Menzies. El guion es mediocre, el final, terrible, pero el humor es espeluznante. Te quedas con una sensación incómoda de rareza, como en una película de Jacques Tourneur. ¿No te convence? Eso es porque solo la has visto en 2D. ¡Esa película solo funciona en 3D! Los dos mejores filmes son los que mi equipo proyectó una mañana en el Film Forum: *Los crímenes del museo de cera* [House of Wax, André De Toth, 1953], que pude ver en aquella época en 3D y *Crimen Perfecto* [Dial M for Murder, Alfred Hitchcock, 1954], que descubrí en el formato correcto años después.

Hugo hace por Méliès lo que *La caja mágica* hizo por William Friese-Greene.

Tienes razón. Todo vuelve a *La caja mágica*. Ninguna otra película nos ha dado una descripción tan nítida del proce-

so que lleva a la invención del cine y de sus máquinas. Y ninguna otra ha expresado mejor la pasión de un hombre que lo sacrifica todo por ello: su matrimonio, su familia, su existencia. La obsesión de Friese-Greene por la imagen en movimiento es algo que conozco muy bien. Ha estado en mí desde siempre.

¿No es Michael Powell, quien fue un gran admirador de Méliès, la otra figura tutelar? Al principio, comienzas con un vasto panorama de París y acabas con la cara de Hugo dentro de su reloj. Es el reverso de la secuencia de *Coronel Blimp* [The Life and Death of Colonel Blimp, Michael Powell y Emeric Pressburger, 1943], donde la cámara deja a los duelistas y planea sobre el gimnasio para revelar el paisaje urbano de Berlín con un carruaje donde está esperando Deborah Kerr.

Creo que estás en lo cierto. Lo hicimos como Michael Powell ¡pero a la inversa! Sin embargo, no fue una referencia consciente como en *Toro salvaje* [Raging Bull, Martin Scorsese, 1980], donde monté una de las peleas pero no se mostró. No obstante, será debido a esa secuencia de *Blimp* por lo que me quedé obsesionado con esos copos de nieve. Los quería enormes, como los que puedes ver cayendo sobre el Empire State Building en una bola de cristal. En un principio, íbamos a empezar por el paisaje urbano de París, alcanzando la parte frontal del edificio, después seguir a través de la estación hasta el reloj y acabar en los ojos del muchacho. El problema era que el edificio no se percibía como una estación y los trenes de dentro no se distinguían lo suficiente en el fondo. Fue Rob Legato [supervisor de efectos especiales] quien sugirió que deberíamos entrar en la estación por la zona de las vías y descender en picado a los trenes para avanzar a lo largo de los andenes llenos de pasajeros. Hubo mil ordenadores alrededor del mundo que trabajaron en esa secuencia. ¡Les llevó meses, y, precisamente esas tomas no estuvieron listas para nuestros dos primeros pases de prensa en Los Angeles!

La invención de Hugo (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



¿Qué películas francesas le pediste que proyectara?

Generalmente películas grabadas en estudio, como las de René Clair. Tenía en mente *El millón* [Le million, 1931] y *Bajo los techos de París* [Sous les toits de Paris, 1930], pero también a [Jean] Vigo por *L'Atalante* [1934] y, particularmente, *Cero en conducta* [Zéro de conduite: Jeunes diables au collège, 1933], a la que hicimos una serie de referencias. Naturalmente proyectamos todas las películas dadaístas y surrealistas de la época. También pensaba continuamente en *París nos pertenece* [Paris nous appartient, 1961] de Jacques Rivette, creada en una década diferente pero donde los actores pasaban mucho tiempo caminando por los tejados de la ciudad. Recreamos determinadas fotografías de Brassai, Kertész y Cartier-Bresson. En cuanto a literatura francesa, pensé en *Muerte a crédito* de [Louis Ferdinand] Céline, donde describe a niños corriendo alrededor de estaciones de tren entre prostitutas. Naturalmente, no nos correspondía, en esta película en particular, ¡evocar los bajos fondos de la ciudad y a sus moradores!

¿Existen las viñetas de comedia humana que tienen lugar dentro de la estación en el guion? ¿O se les dio forma durante el rodaje?

Estaban caracterizadas en el libro. Algunas de ellas tuvieron que ser recortadas, como la del pintor Monsieur Rouleau. Johnny Depp iba a hacer ese papel, pero no pudo encajarlo en sus planes. El tono era ligeramente diferente en el libro, donde las personas de la estación querían que el muchacho fuese arrestado. John Logan [el guionista] las hizo más, cómo decirlo, *caprichosas*,

ja pesar de que solo me gusta ese adjetivo cuando se aplica a las películas de Ealing!

En la película, esas viñetas recuerdan más a *Playtime* [1967] de [Jacques] Tati que a las comedias de Ealing.

Es verdad. Les pedí a Thelma [Schoonmaker] y a los editores de sonido que estudiaran *Playtime* [1967] porque Tati había encontrado el equilibrio perfecto en la pista de diálogo entre lo que se necesitaba escuchar y lo que no cuando los personajes secundarios estaban interactuando. Me inspiró y me dio el coraje para intentar algo similar. En nuestro caso, este mecanismo estaba justificado por el hecho de que Hugo observa el mundo desde la distancia, a través de sus relojes. Mi otra referencia fue *La ventana indiscreta* [Rear Window, Alfred Hitchcock, 1954], donde observas a los inquilinos desde el punto de vista de James Stewart, pero donde a veces te acercas a algunos de ellos, en particular a Raymond Burr. Sus gestos podían parecer realistas, casi capturados por una cámara oculta, pero, no obstante, están ligeramente exagerados.

El inspector de la estación podría haber salido de una de las comedias circenses de Max Linder.

Sí, Max Linder, Harold Lloyd, quizás Keaton. Con un toque de... Bill el Carnicero [el antagonista protagonizado por Daniel Day-Lewis en *Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002]. ¡Un Bill el Carnicero que sería capaz de usar un humor autodenigrante! Quería anclar el *slapstick* a una cierta realidad. De ahí la idea de que fuese herido en la guerra y volviera cojo de una pierna. A Sacha le encantaban ese tipo de cosas. Improvisamos mucho con él.

La invención de Hugo (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



¿Como cuando es arrastrado a lo largo de la plataforma por un tren en marcha, como lo fue De Niro en *New York New York* [Martin Scorsese, 1977]?

Fue idea de Sacha y nos supuso algunos quebraderos de cabeza porque resultó costoso y peligroso. Lo que acabamos haciendo fue mover el andén, ¡no el tren! Realmente necesitábamos ese *gag* tras la persecución. Necesitábamos algún tipo de signo de exclamación. El otro elemento importante fue Blackie, la doberman, que no existía en el libro. Observé durante las pruebas de vestuario y maquillaje que había una conexión entre Sacha y Blackie. También me di cuenta de que sus caras resaltaban de la misma manera cuando se les grababa en 3D. Sacha se percató de ello y empezó a mover su cabeza igual que ella, imitando sus movimientos. ¡Era ella quien le dirigía! Tras dos semanas, Blackie se había convertido en una estrella en el rodaje y un personaje con todas las de la ley. Con su impávida expresión, mostraba una especie de irónica distancia hacia su dueño, pero también algo de compasión: «Él ya no es el de antes, pero lo quiero tal y como es». Muy dulce, pero esos colmillos enormes pueden ser terroríficos en 3D, especialmente para un niño. ¡Tardé uno o dos meses en acostumbrarme a ellos!

¿Viste comedias *slapstick* mudas durante tu niñez?

Para nada. Las películas mudas no se televisaban. Lo único que pasaban por televisión eran las primeras comedias sonoras, Laurel y Hardy, algo de Harry Langdon y Charlie Chase. A [Charles] Chaplin solo le conocí por *Candilejas* [Limelight, 1952] y *Monsieur Verdoux* [1947]. Mi padre solía hablar de *El chico* [The Kid, 1921], su película favorita, pero en la pequeña pantalla era un desastre: imágenes grises y rasgadas proyectadas a la velocidad equivocada. Durante mis años de formación, los cincuenta, el cine mudo era inaccesible. Fue durante los setenta, cuando Chaplin relanzó sus películas, la época en la que empecé a percatarme de sus cualidades artísticas. Lo mismo ocurrió con *Napoleón* [Napoléon, Abel Gance, 1927] y otras películas restauradas por Kevin Brownlow. Me hizo reconsiderar la historia entera del cine.

¿Fueron las películas de Méliès parte de esas revelaciones?

No. La dirección de Méliès era tan creativa que fui capaz de ignorar el deterioro de sus imágenes. Méliès me fue revelado a partir del prólogo de *La vuelta al mundo en ochenta días* [Around the World in Eighty Days, Michael Anderson], que vi cuando llegó en 1956 a la gran pantalla del Rivoli en Todd-AO. La película comienza en 1:33 con Edward R. Morrow, el narrador, hablando sobre Julio Verne y viajes a la Luna. Mostraba fragmentos en blanco y negro de la película de Méliès. La audiencia americana nunca había oído hablar acerca de Méliès, pero reían y aplaudían en cada pase.



La invención de Hugo (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain

¿No es coincidencia que el anagrama de Méliès sea *smile* en inglés! Aparte de las más de doscientas películas que han sobrevivido, ¿cómo llegaste a centrarte principalmente en *Viaje a la luna* [Le voyage dans la lune, 1902] y *Le Royaume des fées* [1903]?

Empecé proyectando las películas un año antes del rodaje. Solamente puedes hacerlo en pequeñas dosis o todo se acaba mezclando. Intenté verlo todo, incluyendo sus piezas históricas y su destacable película acerca del Caso Dreyfus [1899], que fue la primera, si no me equivoco, en ser oficialmente censurada. Cada domingo, me reunía con Dante, Sandy [Powell, diseñadora de vestuario] y Marianne [Bower, archivista] y procedíamos a la selección, primero de películas y luego de algunos de sus episodios, y, finalmente, de las tomas específicas. Acabé eligiendo *Le Royaume des fées* porque hay algo muy moderno en relación a la composición de sus imágenes. Parece que tengan varias capas, como esos libros arqueológicos que te permiten ver cómo podría haber sido un templo en ruinas levantando una cubierta transparente. También podría describirse como un antiguo manuscrito ilustrado traído a la vida. Su simplicidad es admirable. ¡Por ejemplo, la idea de usar un acuario en primer plano y lanzar en él langostas vivas para sugerir que estamos en el fondo del océano! Todo lo que tenía que hacer era filmar a través de las paredes de cristal del acuario. ¡Sin necesidad de efectos digitales! Intentamos copiar el vestuario de Méliès de la manera lo más precisa posible. Nuestros actores estaban entrenados para repetir los gestos y los movimientos de sus actores. Había planeado recrear el ballet final también, pero tuve que dejarlo pasar debido a la falta de tiempo y de dinero. Lo que ves en la película es exactamente lo que rodamos. Tan solo nos llevó seis días. Estábamos bien preparados y únicamente había una escena con un niño.

¿Rodasteis con luz natural, como lo hizo Méliès en Montreuil?

Naturalmente. Rodábamos hasta las 4.30 de la tarde y luego seguíamos con otras cosas. Fue una experiencia transformadora para todos, incluyendo nuestras costure-

ras y eléctricos, quienes se encontraron ejerciendo su papel en la película dentro de la película. Para conseguir los tonos del Oktochrome, Bob Richardson reguló y re-reguló nuestra paleta digital durante un periodo de nueve meses. Intentamos muchas cosas diferentes, incluso ocultar los bordes del marco o hacerlos un poco más oscuros. Los *flashbacks* con el padre supuestamente debían ser en blanco y negro, pero descubrí que el blanco y negro no tenía el mismo impacto que el color en 3D. Intentamos diferentes formas de tinte, de un modo muy parecido a como se hacía en la época del cine mudo. La digitalización nos fue muy útil. Era de alguna forma parecido a lo que habíamos experimentado con *El aviador* [The Aviator, 2004] para recrear el Technicolor de dos tiras ¿Puedes imaginarte lo que Méliès hubiese hecho con un ordenador?

¡Y el 3D!

Él experimentó con el 3D en *Le cake walk infernal* [1903]. Interconectó dos cámaras para crear dos negativos simultáneamente. Unos dos minutos han sobrevivido, restaurados por Serge Bromberg. Para la noche de la gala final, ¡no dudé en convertir los fragmentos a 3D porque el mismo Méliès lo hubiese hecho de haber tenido la oportunidad! También convertí las imágenes de archivo de la Primera Guerra Mundial.

A lo largo de los años, hemos hablado a menudo de la magia de los rodajes de estudio. Por primera vez lo experimentaste en *Alicia ya no vive aquí* [Alice Doesn't Live Here Anymore, 1974], cuando estabas rodando el prólogo alrededor de un ciclorama en el viejo Columbia Studio en la calle Gower. ¿Lo volviste a sentir en los estudios de sonido de Shepperton?

Por supuesto que sí. *El tercer hombre* [The Third Man, Carol Reed, 1949] y otras muchas grandes películas británicas fueron rodadas allí, incluyendo algunas de Powell y Pressburger. Siento la necesidad de conectar con el pasa-

La invención de Hugo (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



do, con el estudio de cine clásico. La sentí con mucha fuerza en *Alicia*. En *Hugo*, fue como entrar en otro universo. A pesar de que tuvimos que montar una pantalla verde para los trenes, pintados en postproducción, nuestros *sets* formaron un mundo especial. Cada vez que iba allí encontraba a los extras listos con sus caracterizaciones, vestidos con trajes *vintage* mientras ensayaban sus pequeñas viñetas. Era como transportarse atrás en el tiempo.

Tuviste el placer de contar con Christopher Lee en esto, como Monsieur Labisse, el librero.

Desde siempre he querido trabajar con él. Recuerdo que me advirtió hace años: «Nunca trabajes con niños y animales». Y aquí estábamos, ¡rodeados de niños, gatos y perros! De hecho era muy bueno con ellos. Sabía mucho sobre películas mudas. Nunca parábamos de hablar y compartir historias.

¿Qué fue lo que guió la selección de fragmentos para crear el montaje de películas mudas que descubren Hugo e Isabelle?

Necesitábamos imágenes con un valor icónico: Douglas Fairbanks, William S. Hart, *Asalto y robo de un tren* [The Great Train Robbery, Siegmund Lubin, 1904], *Intolerancia* [Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages, D.W. Griffith, 1916], *Caligari* [Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920], *La caja de Pandora* [Die Büchse der Pandora, Georg Wilhelm Pabst, 1929]... Como Norma Desmond diría: «¡Entonces tenían *caras!*». La elección fue bastante difícil. Me hubiese gustado incluir la secuencia de color de *La marcha nupcial* [The Wedding March, Erich von Stroheim, 1928], un fragmento de *El séptimo cielo* [7th Heaven, Frank Borzage, 1927], etc. No pudieron ser las imágenes que impactaron a los cineastas y cinéfilos franceses de la época, aunque conseguí añadir una toma de Catherine Hessling en *La joven del agua* [La fille de l'eau, 1925], de Jean Renoir. Esa es la razón por la que el montaje no incluye a Eisenstein u otros grandes rusos, por ejemplo. Es una perspectiva americana y popular, del libro de Brian Selznick, pero no necesariamente mía. ¡Yo hubiera incluido a Eisenstein antes que a William S. Hart!

Sin embargo, sí incluiste algunas piezas francesas de la época en tu banda sonora.

Escuché todas las canciones francesas de la época. Las dos que seleccioné, *Frou-Frou* y *Marguerite*, venían de *La gran ilusión* [La grande illusion, Jean Renoir, 1937]. En cuanto a Django Reinhardt, solía tocar en *bals-musettes* por esas fechas. Durante la producción, encontré a un joven que se le parecía y decidí ponerlo en la banda dentro de la cafetería donde James Joyce y Salvador Dalí se sientan. Howard Shore fue capaz de integrar el *musette* y también las ondas de Martenot. Erik Satie fue perfecto para las actuaciones mágicas de Méliès. También probamos algo de Arthur Honegger, pero era demasiado pesado.

De alguna forma, has conseguido matar dos pájaros de un tiro en *Hugo*: celebrar la magia del cine mientras realizas una reivindicación para salvaguardar su herencia.

¡Esto es precisamente por lo que me sentí tan atraído por esa historia!

Has estado librando una batalla durante más de treinta años para preservar nuestro legado fílmico. ¿Se ha ganado la guerra?

Hasta cierto punto, sí. Ya no las llaman «películas viejas», sino «clásicos». Ahora hay un mercado para ellos. Y la audiencia exige calidad. Los clásicos que descubrí en televisión eran timos horribles engrasados con anuncios y, mientras los veía, podía escuchar a los vecinos gritando o peleándose en sus viviendas a través de la ventana. Luego, muchos de los videocasetes que solíamos ver tenían una calidad dudosa. Hoy en día se rechazarían esas imágenes. El público no podría ni absorber su contenido. Pasarían a otra cosa. Hay tal exceso de información e imagería que tiende a quedarse con aquello que parece mejor. Lo que más se está perdiendo, al menos aquí en América, es el sentido de la historia del cine. La gente que trabaja en las películas actualmente descubrió el cine en un mundo muy diferente al nuestro. Ellos no han experimentado los setenta. Han conocido el florecimiento del cine independiente, pero las principales producciones de los estudios han sido progresivamente relegadas a películas de franquicia, a cine de parque temático.

En cuanto a los clásicos, Film Foundation parece haber forjado alianzas sólidas con muchos de los estudios de Hollywood.

Todos tienen ahora un programa en vigor —excepto Paramount, que va con retraso, como de costumbre—. La Fox, por ejemplo, está haciendo un trabajo maravilloso. Nuestros proyectos en común incluyen *Que el cielo la juzge* [Leave Her to Heaven, John M. Stahl, 1945], *Corazones indomables* [Drums Along the Mohawk, John Ford, 1939], *Una rubia en la cumbre* [The Girl Can't Help It, Frank Tashlin, 1956] y *Amazonas negras* [The Adventures of Hajji Baba, Don Weis, 1954], un título del que somos muy partidarios, pero que fue recibido con burlas y desconfianza. Además, aún estamos buscando las «películas huérfanas». La última que encontramos es *La persecución* [The Chase, 1946], de Arthur Ripley; una extraña película parecida a un sueño donde los *flashbacks* se desarrollan dentro de *flashbacks*. Y luego Gucci nos dio dinero para restaurar *Érase una vez en América* [Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984].

¿Qué distingue World Cinema Foundation de Film Foundation?

Su misión es la de restaurar películas de otros países que no tienen los laboratorios o los equipos adecuados, como Indonesia para *After the Curfew* [Lewat Djam Malam, Usmar Ismail, 1953]. India tiene la capacidad, pero demasiadas

películas. Así que decidimos restaurar *Kalpana*, un musical clásico de Uday Shankar [1948]. El equipo de directores de la Foundation está compuesto por cineastas como Ermanno Olmi, Souleymane Cissé, Faith Akin, Wim Wenders y Bertrand Tavernier, quienes nos dieron consejos y nos ayudaron a localizar esos elementos de las películas. Es un proceso muy lento. Hemos hecho alrededor de veinte filmes. Entre los próximos, deberían estar ambas versiones de *El color de la Granada* [Sayat Nova, 1968] de Parajanov y quizás *Al-Mummia* [1969] del egipcio Shadi Abdel Salam.

Nuestro descubrimiento del cine se desarrolló esencialmente en la gran pantalla, en salas de cine, entre y en armonía con el público. Hoy en día, la gente joven devora películas en cualquier momento y en cualquier tipo de dispositivo individual, ordenadores, tabletas, teléfonos móviles, etc. ¿Deberíamos desaprobarlo?

¡No, no! Proyecté *Sucedió una noche* [It Happened One Night, Frank Capra, 1934] en una preciosa copia nueva para mi hija Francesca y sus amigos. Les encantó. Es una película con la que nunca había conectado realmente porque solo la había visto en formatos mediocres. Me di cuenta por primera vez de que era una obra maestra. Como Francesca empezaba a interesarse por *The Artist* [Michel Hazanavicius, 2011], sentí que tenía que poner la película en contexto y ayudarla a descubrir el cine mudo real. Empezamos el programa con *Amanecer* [Sunrise: A Song of Two Humans, F.W. Murnau, 1927]. Ella y sus amigos estaban tan fascinados que le hablaban a la pantalla durante la proyección: «¡No, cuidado! No saltes al barco!». Después vendrán *Y el mundo marcha* [The Crowd, King Vidor, 1928], *El séptimo cielo*, *Lirios rotos* [Broken Blossoms, D.W. Griffith, 1919] y quizás *Nosferatu* [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1922], *Metrópolis* [Metropolis, Fritz Lang, 1927] y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* [The Four Horsemen of the Apocalypse, Rex Ingram,

La invención de Hugo (Hugo, Martin Scorsese, 2011) / Cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain



1921]. Tras la película muda, solemos hacer un descanso y luego proyecto un film más actual para ellos. Siempre intento equilibrarlo: después de una película seria como *La canción del camino* [Pather Panchali, Satyajit Ray, 1955], una realmente entretenida como *La mala semilla* [The Bad Seed, Mervyn LeRoy, 1956] o *La sirena y el delfín* [Boy on a Dolphin, Jean Negulesco, 1957]. El pasado sábado, la serie fue *Larga es la noche* [Odd Man Out, Carol Reed, 1947], ya que quería mostrársela al director de fotografía de mi próxima película, Rodrigo Prieto, como referencia.

«ESTUDIAD A LOS ANTIGUOS MAESTROS, ENRIQUECED VUESTRA PALETA, AGRANDAD EL LIENZO»

Fragmentos extractados de Martin SCORSESE y Michael Henry WILSON (2001). *Martin Scorsese. Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Traducción de Vicente Carmona González. Madrid: Akal Ediciones (páginas 17, 63-64, 120, 165-166). [El libro es una transcripción del documental homónimo, auspiciado por el *British Film Institute* dentro de los actos que esta institución promovió en 1994 para celebrar el centenario del nacimiento del cine. Fue presentado en el festival de Cannes en 1995 y nominado a los *British Academy Awards*.]

Con el paso de los años, he descubierto muchas películas oscuras que a veces eran más inspiradoras que las prestigiosas películas a las que se les prestaba atención. No puedo ser objetivo, solo puedo hablar de lo que me emocionó o intrigó. Este es un viaje por un museo imaginario, desgraciadamente demasiado grande como para visitar todas las salas. ¡Hay tantas cosas que ver, tantas que recordar! Así que he decidido resaltar algunas de las películas que dieron color a mis sueños, que cambiaron mis percepciones y en algunos casos hasta mi vida. Películas que me incitaron, para bien o para mal, a convertirme en director de cine.

[...]

A mediados de los años cuarenta ocurrió algo interesante; aparecieron tendencias sombrías en los musicales, del mismo modo que había ocurrido con el *western* y con las películas de gánsteres. Incluso los musicales más convencionales hacían referencia al malestar de la postguerra. A primera vista, *My Dream is Yours* [Michael Curtiz, 1949] tenía todos los adornos de un vehículo de Doris Day fabricado en la cadena de montaje de Warner Bros. Parecía un

simple medio de evasión. Pero la comedia tenía un doble filo: se podía ver cómo las relaciones personales de los artistas se volvían ásperas y se sacrificaban en aras de sus carreras. [...] La película hace que se sea consciente de lo difícil, por no decir imposible, que es la relación entre personas creativas. Supuso una gran influencia en mi propio musical, *New York, New York*. Elegí ese romance tormentoso y lo empleé como argumento principal de la película.

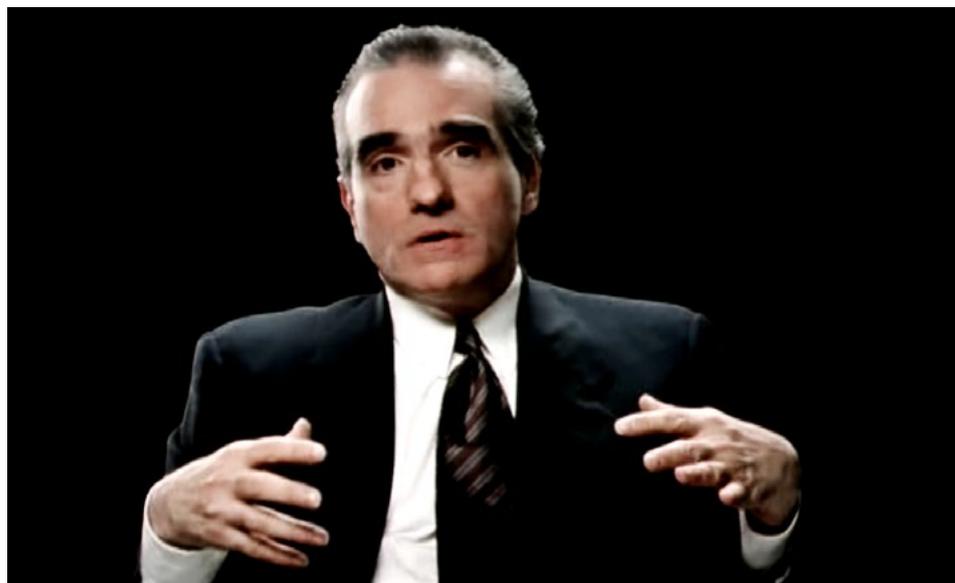
[...]

A menudo hay directores más jóvenes que me preguntan: ¿Por qué tengo que ver películas antiguas? La única respuesta que les puedo dar es que yo me considero un estudiante. Sí, he hecho bastantes películas en los últimos veinte años, pero cuantas más hago, más cuenta me doy de lo poco que sé. Siempre busco algo o alguien de quien poder aprender. Esto es lo que les digo a los jóvenes directores y a los estudiantes de cine: haced lo que hacían los pintores, y que probablemente todavía hacen, estudiad a los antiguos maestros, enriqueced vuestra paleta, agrandad el lienzo. Siempre hay mucho que aprender.

[...]

A finales de los años treinta apareció una película verdaderamente fundamental, *Los violentos años veinte* [The Roaring Twenties, 1939], de Raoul Walsh. Esta crónica de la época de la *prohibición* fue la última gran película de gánsteres previa al advenimiento del cine negro. Era como una de las peculiares historias de Horatio Alger. El gánster caricaturizaba el sueño americano. Se trata de la fascinante historia de un héroe de la guerra convertido en contrabandista de bebidas y su descenso tras la caída de la bolsa. El gánster se había convertido en una figura trágica. Walsh se atrevió incluso a finalizar la película con una imagen semireligiosa que evocaba una *Piedad*.

Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies, Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 1995)



En realidad era la inspiración de una de mis primeras películas como estudiante, *It's Not Just You, Murray* [1964]. Y quiero pensar que *Uno de los nuestros* [Goodfellas, 1990] se debe a la extraordinaria tradición desarrollada por *Scarface, el terror del hampa* [Scarface, Howard Hawks and Richard Rosson, 1932] y *Los violentos años veinte*.

[...]

Hay muchos directores que me han inspirado a lo largo de los años. Si tuviera que nombrarlos a todos, no sabría por dónde empezar: Tod Browning, Fred Zinnemann, Leo McCarey, Henry King, James Whale, Robert Wise, Gregory La Cava, Donald Siegel, Roger Corman, Jean Renoir. Estamos en deuda con ellos, como lo estamos con cualquier director o directora original que consiguiese sobrevivir e imponer su visión en esta profesión tan competitiva.

Cuando se habla de la expresión personal, a menudo me acuerdo de *América, América* [America, America, 1963], de [Elia] Kazan, la historia del viaje de su tío desde Anatolia hasta América, la historia de tantos inmigrantes que vinieron a este país desde tierras lejanas. De alguna manera me identifiqué con eso, me impresionó mucho. En realidad, más tarde me vi a mí mismo realizando el mismo viaje, no desde Anatolia, sino desde mi barrio en Nueva York, que en cierto modo era una tierra muy lejana. Mi viaje me llevó de esa tierra a la dirección de películas, ¡algo inimaginable!

De hecho, cuando era más joven, había otro viaje que quería emprender, un viaje religioso. Quería ser cura. Pero pronto me di cuenta de que mi verdadera vocación, mi verdadera profesión, era el cine. No creo que haya un conflicto entre la Iglesia y el cine, entre lo sagrado y lo profano. Es obvio que las diferencias son muchas, pero también veo muchos parecidos entre una iglesia y un cine. Los dos son sitios en donde la gente se junta para compartir una experiencia común. Creo que el cine tiene espiritualidad, incluso si esta no consigue suplantar la fe. Considero que a lo largo de los años muchas películas se han referido a la parte espiritual de la naturaleza humana, desde *Intolerancia* de Griffith, hasta *Las uvas de la ira* [The Grapes of Wrath, 1940] de John Ford, pasando por *Vértigo* [De entre los muertos] [Vertigo, 1958] de [Alfred] Hitchcock, *2001... [2001: A Space Odyssey, 1968]* de [Stanley] Kubrick, y tantas otras. Es como si el cine respondiese a esa vieja búsqueda del inconsciente colectivo. Satisfacen la necesidad espiritual que todos tenemos de compartir una memoria común.

«¡ES MÁS QUE UNA PASIÓN; ES UNA OBSESIÓN!»

Fragmentos extractados de Michael Henry WILSON (2011). *Scorsese on Scorsese*. Traducción de Raúl Gisbert Cantó. París: Cahiers du Cinéma (páginas 33, 107, 123, 137, 146, 155, 162, 168, 169, 179, 182-183, 183-184, 184, 196, 198, 213, 247, 248, 264, 265, 270, 274, 284, 285, 292, 297).

EL TREN DE BERTHA (BOXCAR BERTHA, 1972)

¿Os habéis percatado de todas las referencias a *El Mago de Oz* [The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1938]? ¡Hay una en cada giro de la historia! En la escena inicial, Barbara Hershey [El tren de Bertha] lleva el mismo peinado que Dorothy y en la escena del burdel aparece esta frase: «No le presten atención al hombre tras el telón».

TORO SALVAJE (RAGING BULL, 1980)

Michael Powell me disuadió de hacerlo; él pensaba que el personaje era ya bastante original sin ninguna cita. Sin embargo, a pesar de su consejo, opté por Kazan. Al llegar a ese punto, ya no escuchaba a nadie más; estaba actuando como un kamikaze... así que intenté ser fiel a mí mismo. Vi *La ley del silencio* [On the Waterfront, 1954] cuando tenía doce años y nunca la he olvidado. Es preciosa y el monólogo de Brando es realmente tan divertido como triste: «Admitámoslo, soy solo un vago...».

¡JO, QUÉ NOCHE! (AFTER HOURS, 1985)

Utilicé una sucesión de diferentes ángulos y encuadres que parodiaban a Welles o Hitchcock, y un montón de primeros planos que me permitieron extender la tensión. La idea era que en la edición se reflejara su impotencia interior. Por ejemplo, cuando llama por teléfono a la policía, la cámara vuela a la habitación, como en *Crimen perfecto*.

EL COLOR DEL DINERO (THE COLOR OF MONEY, 1986)

También me divertí mucho con las panorámicas de 360 grados sobre Paul [Newman], con todos aquellos rostros desenfocados rotando mientras la cámara giraba con él. Es como si estuviera revisando su vida entera en ese momento. Desde hace mucho tiempo he querido tomar prestado ese plano de Sergio Leone: ¿recuerdas esa *pan* circular durante el último enfrentamiento en *Hasta que llegó su hora* [Once Upon a time in the West, 1968]?

LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE CRISTO (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST, 1988)

Siempre me han fascinado las imágenes y representaciones de Jesús. Y siempre he querido añadir mi contribución a esa tradición... Me dije a mí mismo que una buena forma de acercarse al Nuevo Testamento sería una mezcla de documental y *cinéma vérité* en blanco y negro, como [Pier Paolo] Pasolini había intentado en *El evangelio según San Mateo* [Il vangelo secondo Matteo, 1964].

¿De dónde sacaste la idea de la iluminación intermitente, el variable claroscuro?

Me impresionó muchísimo el final de *Cuentos de la luna pálida* [Ugetsu Monogatari, Kenji Mizoguchi, 1953], cuando el héroe vuelve a casa... Si observáis la película más de cerca, notaréis cómo la luz cambia aquí y allí cuando ella se mueve por la habitación. Eso me dio la idea de usar la iluminación

de una forma dramática; me permitió dirigir la atención del público hacia una parte específica del cuerpo o del rostro.

La cinematografía y la iluminación que ideasteis con Néstor Almendros estaban extremadamente estilizadas.

En ocasiones utilizo un iris en la lente en lugar de un foco... Es el mismo iris que Almendros utilizó en *El pequeño salvaje* [The wild child, François Truffaut, 1970] —un buen diaphragma anticuado colocado en la cámara de la misma forma en que ellos lo hicieron en la época del cine mudo—.

UNO DE LOS NUESTROS (GOODFELLAS, 1990)

Los free-frames en la secuencia de apertura evocan tus antiguas películas.

La idea viene de *Jules y Jim* [Jules et Jim, 1962], especialmente de los primeros tres minutos de la película. Viene de las películas de Truffaut y Godard a principios de los sesenta. Es una forma de romper con el estilo de la narrativa tradicional.

En lo referente a la música, fusionas varias décadas en un rico tapiz de sonidos.

Lo reconocí en *El enemigo público* [The Public Enemy, 1931]... [William A.] Wellman solo utilizó la música que emanaba del ambiente. El efecto de contrapunto era en ocasiones muy irónico, como cuando están esperando a James Cagney en su casa y su hermano pone «I'm Forever Blowing Bubbles». Cagney llega, ya difunto, y la grabación sigue sonando. ¿Por qué acabé *Uno de los nuestros* con Sid Vicious? Fue la misma idea.

EL CABO DEL MIEDO (CAPE FEAR, 1991)

¿Dirías que la palabra subversión se aplica a *El cabo del miedo*? ¿No fue un intento de recauchutar la película de género?

Mi intención no era subvertir el género sino llevarlo a sus límites. Quería comprobar hasta qué punto podía llegar sin reducir el suspense, y, además introducir los elementos que me parecían más interesantes. El hecho de tener una responsabilidad frente al público hizo las cosas mucho más difíciles. Ellos esperan sensaciones potentes porque eso es parte del género de suspense. No se lo puedes negar, pero quizá puedas encontrar una forma de involucrarles... Recuerdos de aquellos maestros del género, como Hitchcock, me intimidaban un poco. Si el film original [de J. Lee Thompson, 1962], lo hubiera dirigido Hitchcock, no me habría atrevido a tocarlo.

LA EDAD DE LA INOCENCIA (THE AGE OF INNOCENCE, 1993)

¿Cómo concebiste la idea de usar un narrador que no es un personaje en la historia?

Fue *Barry Lyndon* [Stanley Kubrick, 1975], creo, el que me animó a hacerlo. La voz es la de la propia Edith Wharton. Me gustaba la idea de una voz femenina guiándonos y preparándonos para el melancólico final.

A diferencia de la novela, la película empieza con una secuencia en la ópera —igual que *Senso* [1954]—. ¿Fue en homenaje a [Luchino] Visconti y a la tradición del gran período de las películas de época?

Adoro *Senso*; es una película muy atrevida. Se trata de la ópera: la música, el color y la pasión de la heroína. *Il Trovatore* establece el tono desde el principio. Siempre me han gustado las obras de época. *La edad de la inocencia* es mi homenaje a ese género, de la misma forma que *New York, New York* fue mi homenaje a los musicales de los cuarenta y los cincuenta. Por supuesto, está Visconti, pero también *Carta de una desconocida* [Letter from an Unknown Woman, 1948], de Max Ophüls, *Noche en el alma* [Experiment Perilous, 1944], de Jacques Tourneur, y *Madame Bovary* [1949], de Vicente Minnelli. Dos de las películas de William Wyler fueron constantes puntos de referencia: *Carrie* [1952]... y *La heredera* [The Heiress, 1949]... *La heredera* me impresionó tremendamente, especialmente la escena donde el padre, interpretado por Ralph Richardson, le dice tranquilamente a su hija, Olivia de Havilland, que Montgomery Clift únicamente podría estar interesado en su dinero, ya que ella no es lo suficientemente hermosa ni inteligente... Tampoco nunca he podido olvidar el final, con De Havilland subiendo por las escaleras de la casa, llevando su lámpara, mientras Clift se queda fuera golpeando la puerta. Aún siento escalofríos.

¿Te inspiraste en *El cuarto mandamiento* [The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942], especialmente para el episodio del baile?

La vimos varias veces. Es una película que ha sido desfigurada [por los cortes y tomas adicionales impuestos por la RKO] y para mí es difícil olvidarlo. La primera versión era sin duda más satisfactoria. *Ciudadano Kane* [Citizen Kane, Orson Welles, 1941] se acerca más a mi experiencia, a pesar de que trate sobre un multimillonario. Entiendo las posiciones y los movimientos de cámara en *Kane*, los cuales eran muy diferentes del estilo *invisible* de dirigir que había predominado en las películas hasta entonces.

***El gatopardo* [Il gattopardo, Luchino Visconti, 1963] es una de tus películas preferidas de todos los tiempos.**

La primera vez que la vi, cuando se estrenó, estaba doblada al inglés, y pensé que la secuencia del baile era demasiado larga. Pero la película creó una impresión duradera en mí y aprendí a disfrutar de su ritmo lento, de su pictórica suntuosidad, de la forma en que Visconti hacía moverse a los actores en sincronía con la música, y también de la belleza del personaje interpretado por Burt Lancaster, el príncipe que sabía que su tiempo había pasado y que tenía que dejar vía libre a una nueva clase social. Les mostré mi copia, la versión restaurada de tres horas, a todo el equipo de *La edad de la inocencia*.

CASINO (1995)

Durante la primera hora combina a [Fritz] Lang y a [Sergei M.] Eisenstein, *El testamento del Dr. Mabuse* [Das Testament des Dr. Mabuse, 1933] y *La huelga* [Stachka, 1925]. Exhibes todos los mecanismos de esa fantástica máquina tragaperras. Viste muchas películas del antiguo cine soviético en Las Vegas, ¿verdad?

Tempestad sobre Asia [Potomok Chingis-Khana, Vsevolod Pudovkin, 1928], *Lo viejo y lo nuevo* [Staroye i novoye, Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein, 1929], *El fin de San Petersburgo* [Konets Sankt-Peterburga, Vsevolod Pudovkin, Mikhail Doller, 1927], *Arsenal* [Aleksandr Dovzhenko, 1929]... durante muchos años he estado siguiendo a los directores rusos de 1920 antes o durante mis rodajes. No he encontrado mejor manera de ponerme en forma. Es puro cine y eso te hace pensar en todas las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico. Me gusta su pasión por el corte y la composición... En *Casino*, los dos rusos que más vi fueron Eisenstein y Pudovkin. Un domingo en el que estaba deprimido, mientras estaba rodando *Uno de los nuestros*, recuerdo haber visto una copia de 16 mm de *El hombre de la cámara* [Chelovek s kino-apparatom, 1929] de Dziga Vertov. Consiguió ponerme en acción. Tras unos minutos, estaba impaciente por volver al set de rodaje la mañana siguiente. Realmente me ayudó a terminar la película.

En *Un viaje personal a través del cine americano*, intentábamos mostrar cómo el gansterismo, desde *Scarface* hasta *El Padrino* [The Godfather, Francis Ford Coppola, 1972], o desde *Los violentos años veinte* hasta *A quemarropa* [Point Blank, John Boorman, 1967], ha sido siempre una caricatura del sueño americano. Creo que *Casino* lo ilustra con claridad.

Realmente, *Casino* contiene algunos ecos a las películas de gánsteres que hemos analizado durante años, especialmente las que hemos incluido en nuestro documental. Son temas y personajes a los que sigo volviendo, pero hay algo más que me preocupa y de lo que se ocupa *Casino*, indirectamente: la creciente influencia de los grandes negocios en todas las áreas, desde el gobierno al arte.

KUNDUN (1997)

Viéndote trabajar con esos niños y gente no profesional, no puedo evitar pensar en el Neorrealismo y sus experiencias.

Para entrar en materia, estuve viendo algunas de las películas de Vittorio de Sica: *Ladrón de bicicletas* [Ladri di biciclette, 1948], *El oro de Nápoles* [L'oro di Napoli, 1954], etc., y también *La canción del camino*, de Satyajit Ray, y películas chinas como *El ladrón de caballos* [Dao Ma Zei, Zhuangzhuang Tian, Peicheng Pan, 1986], que de hecho fue rodada en el Tíbet... Con De Sica, hay mucha improvisación y un actor experimentado, Eduardo de Filippo. En *Kundun*, todo gira en torno al budismo y contábamos con un guion muy bien escrito por Melissa Mathison. Aunque

puedes encontrar un toque de De Sica aquí y allí, en una expresión del rostro de Kunga.

GANGS OF NEW YORK (2002)

¿Cómo coreografiaste las batallas campales?

Le describí [a Vic Armstrong, director de la segunda unidad] con pelos y señales lo que necesitaría en la edición. Le di como modelo el cine soviético de los años veinte y treinta, en particular, algunas secuencias de *El desertor* [Dezertir, 1933], la primera película sonora de [Vsevolod] Pudovkin, porque quise emular su energía y su atrevimiento estético. También había un segmento de *El Acorazado Potemkin* [Bronenosets Potemkin, Sergei M. Eisenstein, 1925], especialmente el marinero que retira el brazo tras romper el plato lleno de gusanos. Además de los directores soviéticos, puedo nombrar *Campanadas a medianoche* [Falstaff – Chimes at Midnight, 1965] de Welles. Quería que la cámara estuviera en constante movimiento, siempre monitorizando. También le pedí que variara la velocidad con cada toma... Sí, ¡cambiar la velocidad en medio de la grabación! En la edición animé [a Thelma Schoonmaker] a utilizar las partes que en condiciones normales hubiésemos descartado.

Parece que Raoul Walsh ha sido una de tus principales referencias cinematográficas.

Raoul Walsh y también Tay Garnett con películas como *Su hombre* [Her Man, 1930] y *Aristócratas del crimen* [Bad Company, 1931]. En la secuencia del combate de boxeo en la barcaza, le estábamos rindiendo homenaje a *Gentleman Jim* [Raoul Walsh, 1942]. También estaba *El arrabal* [The Bowery, Raoul Walsh, 1933], que me encantaba, especialmente la primera parte. Cogimos prestado de aquella la pelea entre las brigadas de bomberos rivales.

EL AVIADOR (THE AVIATOR, 2004)

Tu acercamiento expresionista al color es también una reminiscencia de *New York, New York*.

Con *New York, New York*, mi idea era rodar con las mismas herramientas y con el mismo estilo que los directores de los viejos tiempos. Los actores llevaban trajes que se podrían haber llevado en los tiempos del Technicolor de tres bandas... Además, el contexto me permitió jugar con el color otra vez, y recuperar la magia visual que me deslumbró cuando vi por primera vez *Duelo al sol* [Duel in the Sun, King Vidor, 1946], *Robin de los bosques* [The Adventures of Robin Hood, Michael Curtiz, William Keighley, 1948], o las películas del oeste de Roy Rogers en Cinecolor. Quería usar la gama de colores con la que el público ya estaba familiarizada en aquellos días. Por tanto, las escenas que tienen lugar antes de 1935 parecen rodadas en Technicolor de dos bandas. El verde solo aparece cuando Katherine Hepburn lleva a Howard a visitar a su familia en Connecticut. Es entonces cuando empezó la era del Technicolor de tres bandas.

El tiempo del diálogo evoca algunas comedias de los años treinta. ¿Cómo entrenaste a tus actores para ello?

Me inspiré en los reporteros de *Los crímenes del museo* [de Michael Curtiz, *Mystery of the Wax Museum*, 1933] y, por supuesto, en *Luna nueva* [His Girl Friday, Howard Hawks, 1940]... Por una parte, hice que Cate [Blanchett] viera todas las películas de Hepburn, desde *Doble sacrificio* [A Bill of Divorcement, George Cukor, 1932] hasta *Historias de Filadelfia* [The Philadelphia Story, George Cukor, 1940]... Creo que ella ha atrapado la esencia de la joven Hepburn. Esto también es cierto de Kate [Beckinsale] como Ava Garner. Para prepararla, le mostré *Mogambo* [John Ford, 1953] y *La condesa descalza* [The Barefoot Contessa, Joseph L. Mankiewicz, 1954]. «Mogambo» pronto se convirtió en nuestra contraseña en el set.

INFILTRADOS (THE DEPARTED, 2006)

Has elegido una "X" como recurrente motivo visual, igual que en...

Sí, es mi homenaje a *Scarface*. El motivo es apropiado, porque, al igual que en la película de Hawks, todos acaban muriendo. Algunas veces la X está pintada en el plató; otras, se crea con la iluminación.

El primer director que exploró sistemáticamente esa interacción, la noción de que la policía y los bajos fondos son espejos el uno del otro, fue Jean-Pierre Melville.

Vimos sus películas, por supuesto: *Círculo Rojo* [Le cercle rouge, 1970], *El silencio de un hombre* [Le samouraï, 1967], *Hasta el último aliento* [Le deuxième soufflé, 1966] y especialmente una que es esencial para mí, *El confidente* [Le doulos, 1962]. La idea de los espejos me cautivó durante mucho tiempo. La encontré en el guion de Monahan y en todo lo que me contó acerca de policías y gánsteres irlandeses.

LA CLAVE RESERVA (THE KEY TO RESERVA, 2007)

Hablemos sobre *La clave reserva*, tu anuncio para el cava Freixenet. Es tanto una parodia como un ensayo de cine. ¿Cómo llegó este proyecto?

Me encerré una semana y media con el guionista, Ted Griffin, buscando una idea que se pudiera expresar en menos de diez minutos. Primero pensamos en un rodaje en el que todo fuera mal, pero para hacerlo con éxito necesitamos el tiempo y el ingenio de alguien como Buster Keaton. Recurrimos a otra idea, el descubrimiento de un tesoro, como el rollo perdido de *Avaricia* [Greed, Erich von Stroheim, 1924]. ¿Qué haríamos si encontrásemos, por ejemplo, un proyecto inédito de Hitchcock? ¿Cómo le daríamos forma? ¿Habría alguien lo suficientemente loco como para dirigirlo? De ser así, ¿qué buscaría? ¿El placer que las películas de Hitchcock nos han proporcionado en el pasado o el placer que nos daría el maestro si hiciera esa película hoy? ¿Por qué querría intentar lo imposible?

Yo asumía dos roles; uno como el director loco de la «película dentro de la película» y otro como el director de la película en sí... Queríamos recrear las películas de Hitchcock en su artificialidad, tanto incrementando el Technicolor como acentuando la irrealidad de la pantalla verde. El proceso se complicó al hacer referencia a media docena de filmes diferentes: *El hombre que sabía demasiado* [The Man Who Knew Too Much, 1956], *La ventana indiscreta* [Rear Window, 1954], *Con la muerte en los talones* [North by Northwest, 1959], *Los pájaros* [The Birds, 1963].

¿No es ese tu tipo de locura? ¿No se refleja en tu pasión por el cine?

¡Es más que una pasión; es una obsesión! Sabes muy bien de qué va todo esto. ¡Hemos compartido la cinemania durante mucho tiempo! Es donde encontramos otra vez ese oscuro objeto del deseo. Por tanto, ¿qué es este objeto? Quizá sea la necesidad de revivir las primeras películas que vimos, sabiendo que nunca las volveremos a ver de la misma forma. Volver a experimentar el momento en el que encontramos *Ciudadano Kane*, *Las zapatillas rojas* [The Red Shoes, Michael Powell, Emeric Pressburger, 1948], *El gatopardo*, *Ordet* [La palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955] o *Camarada* [Paisà, Roberto Rossellini, 1946] —¡el momento en el que estas películas nos transformaron y nos transportaron a otro mundo!—.

SHUTTER ISLAND (2010)

¿No proyectaste algunas de las mejores películas de cine negro de la época para tus actores?

Les mostré *Retorno al pasado* [Out of the Past, Jacques Tourneur, 1947] a Leo [Di Caprio] y a Mark [Ruffalo] para darles una idea del tono... Quería que [Leo] estudiara a Robert Mitchum, y también a Dana Andrews en *Laura* [Otto Preminger, 1944]... Estoy pensando en aquella escena nocturna en *Retorno al pasado* cuando la pareja a la fuga se besa en el *bungalow*, la puerta se abre de par en par por el viento y la cámara sale en la oscuridad. No hay forma en la que puedas adaptar la visión de Tourneur, esa calidad onírica, pero es que cada vez que la veo me emocio ante la concepción del cine como una forma de arte.

***Shutter Island* también tiene la crispación de las producciones de Val Lewton, que juegan con las expectativas de género a la vez que ofrecen poéticos viajes al subconsciente. En algunos momentos incluso se puede percibir la imaginería de Lewton.**

Sin duda. Las películas claves de Lewton fueron *Yo anduve con un zombie* [I Walked with a Zombie, Jacques Tourneur, 1943], *La mujer pantera* [Cat People, Jacques Tourneur, 1942] y *La séptima víctima* [The Seventh Victim, Mark Robson, 1943], aunque a mí me gustaban todas. Por supuesto, también proyectamos *Bedlam, hospital psiquiátrico* [Bedlam, Mark Robson, 1946]. A pesar de que el

guion de Lewton estuviera inadecuadamente manipulado, *La isla de la muerte* [Isle of the Dead, Mark Robson, 1945] siempre me ha impactado con ese terror penetrante. Recuerdo la escena donde ellos se dan la mano y alguien dice, «Habéis roto la primera regla. ¡No tocar!». Puedes culpar a la plaga de cualquier mitología, pero la muerte te atraparé antes o después. No importa lo que hagas, estás condenado. Ese momento capturó la esencia de lo que yo estaba intentando conseguir en *Shutter Island*.

Has trabajado durante mucho tiempo con Kent [Jones] en *Una carta a Elia* [A Letter to Elia, 2010]. Empezó como un estudio de Elia Kazan pero se convirtió en un autorretrato: cómo sus películas reflejaron tus propias emociones.

En un principio, la idea era hacer una pieza de tres horas mezclando clips de películas y entrevistas con los actores que todavía estaban vivos. Tardé tres años en darme cuenta de que Michael Ciment y otros historiadores y críticos de cine ya habían hecho esto increíblemente bien. ¿Por qué intentar, otra vez, analizar su estilo, su método con los actores o sus problemas políticos? Acerquémolos a casa. ¿Cómo empezó para mí? A través de dos filmes: *La ley del silencio* y *Al este del Edén* [East of Eden, 1955], que vi con un año de diferencia cuando tenía trece o catorce años. ¿Qué huella dejaron en mí? ¿Por qué me reconocí a mí mismo en ellas? ¿Por qué me inspiraron para convertirme en cineasta? Esas obras habían adquirido vida en sí mismas y eso es lo que Kent y yo intentábamos recuperar.

No olvides que tienes otro documental en segundo plano.

¡Oh! Sí, lo sé. El documental *The British Cinema* es lo siguiente. Tenemos que acabarlo, especialmente ahora que he pasado bastante tiempo en Londres y en el estudio Shepperton: ¡149 días! Estar trabajando en el lugar donde se rodaron muchas de aquellas películas clásicas será toda una inspiración... Así que terminaremos *Hugo* de forma lenta y segura, nos tomaremos un respiro, y volveremos a nuestro *British Cinema*, ¡al menos hasta que empecemos con *Silence*! ■

Bibliografía

- SCORSESE, Martin (2000). *Mis placeres de cinéfilo*. Trad. de Josep Torrell. Barcelona: Paidós.
- SCORSESE, Martin y WILSON, Michael Henry (2001). *Un recorrido personal por el cine norteamericano*. Trad. de Vicente Carmona González. Madrid: Akal Ediciones.
- WILSON, Michael Henry (2011a). *Scorsese on Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma.
- (2011b). «Interview with Martin Scorsese: “Why don’t you make a film that a kid could see for once?” *Hugo/George Harrison: Living in the Material World*». *Positif*, septiembre de 2011.

Notas

* Las imágenes de *La invención de Hugo* (Hugo, Martin Scorsese, 2011) que ilustran esta sección son cortesía de Paramount Home Media Distribution Spain. *L’Atalante* agradece la autorización para su reproducción en estas páginas. Debemos también unas palabras de cortesía a Michael Henry Wilson, que nos ha cedido los derechos de reproducción de su entrevista *Why don’t you make a film that a kid could see for once?*, así como de los fragmentos tomados de *A Personal Journey* y de *Scorsese on Scorsese* que componen esta antología de citas. (Nota de la edición).

- 1 «Esta clasificación de los autores —contrabandistas, iconoclastas— es una idea de Michael Wilson» (SCORSESE, 2000: 81).
- 2 «Lo más difícil consistía en escoger los fragmentos que podían ilustrar permanentemente lo que decíamos. Ahí, Thelma [Schoonmaker] y Michael [Wilson, el coautor] hicieron un trabajo enorme. Seleccionaban los fragmentos y luego me consultaban. Y a medida que yo miraba todos esos largos pasajes de películas para que enlazaran con mayor precisión con lo que decíamos, a veces exclamaba: “¿Por qué miro esto? No entiendo el porqué...” Y ellos me respondían que ese fragmento ilustraba tal o cual punto del comentario. Si me parecía que un fragmento no correspondía a lo que yo quería decir, se planteaban todo tipo de preguntas: ¿por qué?, ¿por qué se aleja demasiado del comentario?, ¿por qué no encaja con el comentario?, ¿o acaso el fragmento está mal escogido? Cuando se llegaba a este punto, había que encontrar otro fragmento. Y revisar por completo la película. Volver a ver *Intolerancia* (Intolerance, 1916) te lleva más de tres horas y media. El trabajo, pues, se hizo de esta forma, con Michael y Thelma» (SCORSESE, 2000: 76-77).

3 Recuperado de <<http://michaelhenrywilson.com/about>>.



Michael Henry Wilson en el set de *In Search of Kundun* (1998), Dharamsala, India / Recuperado de <http://michaelhenrywilson.com/>

Fernando Canet (Valencia, 1969) es profesor titular de Comunicación Audiovisual en la facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Doctor en Comunicación Audiovisual y posgrado en Herramientas de Autor para Títulos Multimedia. Ha disfrutado de becas de estancias de investigación en Goldsmiths College University of London y en New York University. Es autor de un libro, *2002: Narración cinematográfica*, co-autor de otro *Narrativa audiovisual: Estrategias y recursos*, y actualmente está co-editando un tercero titulado *(Re) viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, para Intellect Ltd. Bristol. Ha participado en obras colectivas y ha escrito numerosos artículos en revistas con revisión por pares. Ha sido editor invitado en un número especial sobre el cine español contemporáneo para la revista *Hispanic Research Journal*.

Rebeca Romero Escrivá (Valencia, 1982) es doctora europea por la Universitat de València y licenciada en Comunicación Audiovisual y en Periodismo por la misma universidad. Colaboradora de publicaciones en prensa especializada, como *Archivos de la Filmoteca*. *Revista de estudios históricos sobre la imagen*, o *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, su último libro, *Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica* (Cuadernos de Bellas Artes, vols. 28 y 29, 2014), presenta un trabajo de investigación interdisciplinar de historia, literatura, periodismo y fotografía documental norteamericana. Entre las monografías que ha editado figura *Páginas pasaderas. Estudios contemporáneos sobre la escritura del guion*, coordinado junto con Miguel Machalski (Shangrila, 2012). Docente del Máster en innovación cinematográfica y desarrollo de proyectos de la Universidad Internacional Valenciana (VIU) de 2009 a 2011, actualmente es profesora adjunta (acreditada por la ANECA) del Máster Universitario de Creación de Guiones de la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR). Entre los proyectos que prepara se encuentra la *Guía para ver y analizar Matar un ruiñeñor* (Nau Llibres/Octaedro). Dirige *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. Puede consultarse su perfil académico/investigador en <http://academia.edu>.

Nacido y educado en París, aunque residente en Los Ángeles (EE UU), **Michel Henry Wilson** (Bologne sur Seine, 1946) es escritor, director e historiador de cine. Desde *Un viaje personal con Martin Scorsese a través del cine americano*, Wilson ha escrito y dirigido *À la recherche de Kundum avec Martin Scorsese* (1995), *Clint Eastwood, le franc-tireur* (2007) y *Reconciliation: Mandela's Miracle* (2010). Su primera participación en un documental fue en calidad de guionista de *Hollywood Mavericks* (1990), producido por Florence Dauman. Actualmente reproduce el documental *Myanmar Year Zero*, y coescribe y codirige con Martin Scorsese una serie de tres partes sobre el cine clásico británico. Como guionista de películas de ficción, ha colaborado asiduamente con Alan Rudolph, en calidad de consultor creativo de *The Moderns* (1988), y como coguionista de la comedia surrealista *Intimate Affairs* (Showtime, 2008), interpretada y producida por Nick Nolte, así como *The Last Saturday* y *Baroness*, ambas un *work in progress*. Como autor, ha publicado los siguientes libros: su tesis doctoral *Le Cinéma expressionniste allemand* (Editions du Signe, 1971), *Borzage* (con Henri Agel, Avant-Scène, 1971), *A Personal Journey Through American Movies* (Miramax Books-Cahiers du Cinéma, 1997), *Raoul Walsh ou la saga du continent perdu* (Cinémathèque Française, 2001, que obtuvo el premio al mejor ensayo sobre cine concedido por la French Guild of Film Critics), *Jacques Tourneur ou la magie de la suggestion* (Pompidou Museum, 2003), *Martin Scorsese – Entretiens avec M.H. Wilson* (Pompidou Museum/Cahiers du Cinéma, 2005), y *Clint Eastwood – Entretiens avec M.H. Wilson* (Cahiers du Cinéma, 2007). Los dos últimos libros mencionados han sido reeditados tanto en francés como en inglés por Cahiers du Cinéma en 2011 bajo los títulos *Scorsese on Scorsese* y *Eastwood on Eastwood*. En su estudio más reciente dedicado al cine americano, *A la Porte du Paradis: le cinéma américain en 57 cinéastes, de D.W. Griffith à David Lynch* (prevista su publicación para 2014), Wilson ha conseguido reunir a 57 directores. Más información en <http://michaelhenrywilson.com/>