

Marginalidad urbana y posibles lecturas en Martin Scorsese. *Mean streets, Taxi driver y Bringing out the dead*¹

Gabriel Espinoza Rivera²

Resumen

El artículo investiga las representaciones de la marginalidad urbana presentes en la filmografía de Martin Scorsese. Más que un análisis estrictamente estético o de imagen, se consideran las acciones, contextos y narrativas resultantes de este fenómeno en la ciudad, a un nivel estructural como de situaciones específicas. Además del foco descriptivo que tiene el artículo, las ideas y valores que presentan aquellos habitantes del imaginario marginal de Scorsese también son considerados.

Palabras claves: Marginalidad urbana, ciudad, Martin Scorsese, estética, Nueva York, cine.

Abstract

This article investigates the representations of urban marginality in the cinematography of Martin Scorsese. Rather than applying a strict aesthetic analysis or discussing of Scorsese's imagery, we will consider actions, contexts and resulting narratives of the phenomenon of marginality in the city, on both a structural level and on the level of specific events. Along the descriptive focus of this article, the ideas and values of the inhabitants that inhabit Scorsese's marginal imaginary will also be considered.

Keywords: Urban Marginality, city, Martin Scorsese, aesthetic, New York, film.

1. Sobre el análisis

Cabe señalar la globalidad del emplazamiento donde tiene lugar una lectura de la marginalidad como la presente: la ciudad, con sus sistemas y actores. En este punto, la fragmentación de los sucesos en causalidades y diferentes tiempos es sólo aparente, y en gran medida responde al acercamiento desde nuestras herramientas epistemológicas, tales como nuestra concepción y educación sensorial o intelectual, en este caso las formas de tratamiento del lenguaje. Sobre este punto, Jorge Luis Borges entrega una reflexión relevante al momento de “repensar” la factualidad de las situaciones y las dimensiones que logran sustraerse al mero narrar del fenómeno:

“En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré”. (Borges, 1998: 66).

Lo anterior se acompaña de las condiciones propias de un relato visual, piezas de las cuales se desprende nuestro análisis, donde “(...) los signos visuales se exhiben espacialmente todos juntos (...) En cambio, en un texto verbal la escansión lineal y temporalmente ordenada (paso a paso) hace más difícil un análisis global de todo el texto (...)” (Eco, 2013: 285). El desarrollo de las películas de Martin Scorsese son capaces de dotar de movimiento a la ciudad, en cuanto a sus constructores. No son sólo edificios altos, calles húmedas o sistemas sociales; el actor logra trazar el relato de su experiencia urbana.

Sobre la selección de los filmes: estos fueron elegidos en relación a la pertinencia de un relato más amplio sobre los marginales; ni pobres ni ricos, tampoco pertenecen a

¹ Artículo recibido el 30 de Junio 2015, aprobado 22 de Agosto 2015.

² Gabriel Espinoza Rivera es sociólogo vinculado a temáticas de lingüística, cine y audiencias. Es también programador de cine independiente y colaborador recurrente del área Cine del Centro Cultural M100. gespinozarivera@gmail.com. Agradecimientos especiales a Daniela Núñez Rosas, Antropóloga y estudiante del Magíster en Estudios de Género y Cultura de la Universidad de Chile, por su paciencia y lecturas. Junto a ella, los créditos también van para Brian Brown, B.A. en Comparative Literature de Haverford College (Haverford, Pennsylvania, EEUU), por su colaboración con la escritura y textos en inglés: brianbrown101@gmail.com.

circuitos de crimen organizado, ni compiten en un campo específico de poder o saber. Además, las condiciones socio-históricas son relevantes. A diferencia de *Gangs of New York* (un film definitivamente completo sobre esta temática), las tres historias escogidas acontecen en una Nueva York contemporánea, a pesar de que dos comparten la misma década (*Taxi Driver*, *Mean Streets*) y el tercero se encuentra a 30 años de diferencia (*Bringing out the dead*). Finalmente, a diferencia de *The King of Comedy* (1983) o *After Hours* (1985), que también presentan circunstancias *outsider* y una construcción de la ciudad similar, las películas escogidas logran un relato mayor sobre la vida urbana. Así permiten, además de analizar las vicisitudes y ficciones del protagonista, indagar en las interacciones que tienen lugar en el territorio.

A pesar de concentrar el análisis en el trabajo cinematográfico realizado por un cineasta, ergo, sus películas, este no es ni espera ser un análisis sobre imagen. De esta forma, se descarta considerar un análisis exhaustivo –o superficial– de la imagen, modelos teóricos acerca de lo “visual” como herramienta política, connotaciones de construcción de un relato social a través del influjo de un relato audiovisual o iconográfico, variantes involucradas en correspondencia ideológica u otras. De lo último también se desprende señalar “a qué realmente va el texto”: el artículo aboga – como señala su título– por presentar lecturas pertinentes acerca de las condiciones que ostenta el fenómeno de la marginalidad urbana en la cinematografía de Martin Scorsese.

2. La representación y la ciudad misma

- This City May kill you if you're not strong
- The city doesn't discriminate. It gets everybody.

Bringing out the dead

La marginalidad no sólo es una condición de vida y parte de la cultura urbana en forma de práctica; para Scorsese tiene un lugar particular tanto en espacio y tiempo: la noche en la ciudad, especialmente el Gran New York. La ciudad para Scorsese se viste de una poética particular –distante de la de Trakl o Teillier sobre reminiscencias del pasado territorializado en el contrapunto rural– que logra estructurar de manera distintiva la visión y alcances del cotidiano. Una ciudad donde la presencia de *grocery stores* y viviendas marginales que no cohabitan y ni siquiera dan indicios de la existencia de condominios o supermercados, muestran la extensión de los espacios por los cuales ha de transitar el protagonista y su séquito, particularmente en los tres filmes elegidos. En ellos es posible ver la ausencia de contrapuntos con la parsimonia que entregan los suburbios –ya sean estos miserables o de élite– como en el caso de *Goodfellas* o *The Departed*.

En definitiva, el relato y los trazos que conducen la vida de estos habitantes, y al mismo tiempo nutren de un valor particular a la ciudad es el problema. No hay descanso, ni actividades lisonjeras al calor del abrigo; ir al bar, ver porno en un cine, tomar un par de calmantes en la ambulancia o ir a la iglesia; todo, absolutamente todo acto se vincula a esa lógica narrativa que exalta Robert McKee (1997) y que se presenta de manera constante en el cine de Hitchcock: el conflicto como motor de la acción, y presente en diversas formas del cotidiano.

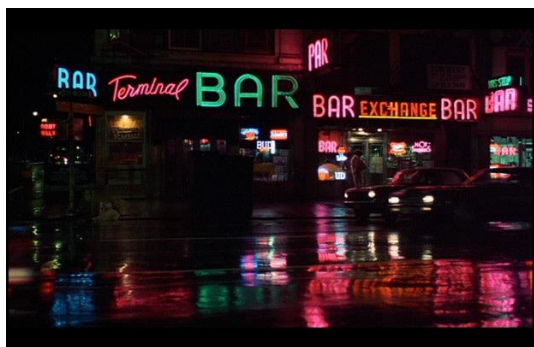


Fig.1. Escena nocturna del recorrido de Travis Bickle (Robert De Niro). Martin Scorsese, Taxi Driver, 1976.

Las ciudad que se relata es nocturna y requiere una condición base: la única forma de pasear por ella es en automóvil (el ojo veloz). El sol fenecido, las calles húmedas y el humo otorgando más cortinas de clandestinidad a la prostitución, a los robos y a los cuerpos lacerados por la edad o la carencia de autocuidados, conforman, en primer lugar, la capa de bienvenida que marcará la pauta del relato principal en la historia. Mientras estamos en el taxi o ambulancia sólo vemos reflejos en el espejo, luces, otros autos o a nadie en la calle. Aunque se haga presente un arsenal de cromáticos faroles gracias a la obturación perfecta de foco, otorgando atractivos *lense flares* que estilizan la nocturna vida citadina, esta ciudad -que Daniel Bell describe con algo de amor/odio en Las contradicciones culturales del capitalismo (1978)- sólo es visible en acciones: transeúntes besándose, drogadictos llorando en las esquinas. Y cuando la intervención de los protagonistas se amerite, enfrentando proxenetas -Taxi driver-, recogiendo enfermos -Bringing out the dead- o chocando contra un poste para casi morir. La simetría de las pobretudes urbanas siempre secundan nuestro ojo movlizado, que acompaña a lujosos miembros del Star-system como Nicolas Cage, Robert De Niro y Harvey Keitel en personajes masculinos abatidos por sus vidas. Estos paseos veloces desde una toma POV³

también se ven acompañados de planos picados para explicarnos el emplazamiento de la deriva que pauteará las diferentes acciones que narra una ciudad viva.

Un hálito religioso se cierne en toda la acción entre malos y no tan malos. Un aire similar al que rodea la descripción de Zola en El vientre de París (2008): un habitar errático desde la clandestinidad, en el cual nadie se expía o sale ileso.

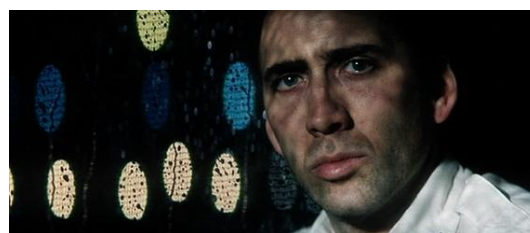


Fig. 2. Frank Pierce (Nicholas Cage) en una ambulancia, aproblemado por una paciente que dejó morir. Martin Scorsese, Bringing out the Dead. 1999.

Lo anterior se acompaña de una descripción fundamental, la forma narrativa casi inequívoca que logra moldear el relato urbano contemporáneo. Como señala Gilles Deleuze, “la ciudad y la multitud pierden su carácter colectivo y unanímista, a la manera de King Vidar; la ciudad al mismo tiempo deja de ser la ciudad de arriba, la ciudad de pie, con rascacielos y contrapicados, para pasar a ser la ciudad acostada, la ciudad horizontal o a la altura del hombre, donde cada uno lleva sus propios asuntos por su cuenta” (Deleuze, 1983: 288).

Existen puntos comunes en todas las narraciones del realizador norteamericano: Una ciudad nocturna donde prima el conflicto y la violencia. Junto a esto es preciso indagar en ciertas condiciones objetivas -y correspondientes con el relato de Scorsese- que construyen y emplazan fenómenos como el *ghetto* urbano, delineando la marginalidad en el territorio.

³ Sigla inglesa para *Punto de Vista*. Se refiere a la toma que presenta el “punto de vista” de la

acción o relato desde el protagonista. En español es conocida como *plano/cámara subjetiva*.

Para L  ic Wacquant existen condiciones basales sobre las cuales la acción político-económica crea y mantiene el fenómeno del *ghetto*. Para el autor, una ciudad neoliberalizada⁴ genera las condiciones para excluir y mantener en esta situación a grupos de habitantes determinados. A pesar de las condiciones de virtual “falta de regulación” por parte del Estado, este es quien activa mecanismos y acciones punitivas hacia grupos menesterosos. De esta forma, se pasa desde un *ghetto* protegido por la comunidad étnica –refiriéndose al caso afroamericano– hacia un hiperghetto, donde la etnia y carestía se imbrican bajo “un nuevo régimen de pobreza en la ciudad, alimentado por una fragmentación del trabajo asalariado, la reducción de la protección social, y la estigmatización territorial” (2013: 17).

Es posible de rastrear la situación apuntada por Wacquant (la ciudad en su dimensión etnizada y *reproductora de ghettos*) en la propia New York, en el análisis sobre periferia y movilidad que desarrolla el economista norteamericano Edward Glaeser (2011). A pesar de que su trabajo es una apología a la ciudad en cuanto a sus posibilidades “*sui generis*” de organización económica y social, también evidencia los conflictos que tienen lugar en ella. Así, sobre la situación de Ghetto particular de New York, se desprende que la reproducción del *ghetto* urbano es una situación direccionada por los organismos de control estatal, con el fin de segregar los emplazamientos de minorías raciales. Estas políticas surgen a comienzos del siglo XX, manteniendo alta vigencia hasta finales de la década del 40 y siendo totalmente erradicadas a fines de los ’60. Establecida cierta estructura y tendencia de segregación por parte de la organización misma de la ciudad, se colige que la movilidad económica, vinculada a trabajo y educación, amplifica diferencias en personas de mismo origen

territorial y etnia. Logrando profundizar la construcción de *ghettos* en los cuales la pobreza y exclusión son la única forma de relación y socialización.

Aquellos sujetos miembros de comunidades marginales, que se desplazan a través de los mecanismos de movilidad ya sealados, también cierran las posibilidades de redes de movilidad hacia quienes habitaron su núcleo de origen. Lo anterior, desprendido del análisis de Glaeser, es también sealado por Richard Sennet: “En otras comunidades que empezaron compartiendo las peores perspectivas, la movilidad de clases y las rupturas generacionales han creado similares dramas internos de abandono y traición, como es el caso de los negros que prosperaron y se fueron a los suburbios, dejando atrás a sus hermanos y hermanas en la pobreza” (Sennet, 1997: 391).

Desde estos análisis, se encuentra un consenso tanto de perspectivas teóricas como de antecedentes sobre las condiciones estructurantes y reproductoras de un tipo de marginalidad particular.

Para Scorsese, los *ghettos* son parte del escenario que acompaña la historia. Si bien sus personajes provienen de ellos, la marginalidad más irascible e inexpugnable es positivamente aquella presente en el segundo plano; el de los actores secundarios. Paisajes solo transitados por los protagonistas, pero que no les pertenece del todo. Esto puede verse en el constante malestar de Harvey Keitel en Mean Street, sobre su *barrio*. La aberración que le producen los escondrijos de la ciudad a Robert De Niro en Taxi Driver, junto a la fatiga y temor que dan ciertos barrios a Nicolas Cage en *Bringing Out The Dead*.

⁴ Refiriéndose a baja regulación estatal en cuanto a beneficios y protección social, al mismo tiempo que supeditando los servicios y crecimiento al mercado.

3. De quiénes pueblan estas ciudades

- Yeah...I saw her kissing a nigger under a bridge.
- What? What do you mean?
- A nigger. As in black. A nigger.
Mean Streets

Desde el joven negro que mata Travis Brickle (Taxi Driver) defendiendo de un asalto a una licorería, hasta los drogadictos negros y latinos a los que debe salvar Frank Pierce (Bringing out The Dead), existe un tratamiento de personajes en base a la proveniencia de clase, claramente con correspondencia étnica. Así se detecta otra constante en el cine de Scorsese: la segregación y problematización racial, presente en gran parte de su filmografía (The Departed, Goodfellas, Casino, Raging Bull, Mean Street y sobre todo, Gangs of New York).



Fig. 3. Travis Bickle revisando a un joven que recién abatió. Martin Scorsese, Taxi Driver, 1976.

Esto último también es válido para señalar que la situación de marginalidad del blanco; invariablemente el protagonista se circunscribe a la dinámica de la psicosis o el problema mental, diferente al mero crimen y/o acto fútil y violento de otros personajes.

En *Taxi driver*, Iris deviene prostituta después de un impulso adolescente, mientras Travis Brickle, con su síndrome de veterano de guerra pos-Vietnam entra en una lucha moralista por la América perdida. Por su parte, el protagonista de *Bringing out the dead* se aniquila lentamente en interminables horas de trabajo y el abuso de barbitúricos.

Finalmente, en *Mean Streets* los jóvenes Italo-americanos, aislados de toda posibilidad y expectativa de trabajos formales, se entregan al frenesí del negocio ilícito. Más como búsqueda de identidad que por disputar el poder al sistema⁵.

Las situaciones descritas demuestran los distintos niveles de interacción de la marginalidad con la etnia y las dinámicas de emplazamiento que estos toman en el territorio urbano. Todo lo anterior se vincula estrictamente con la concepción de tópicos que promueve la visión norteamericana del cine, y el purgar de su protagonista característico: la tragedia del hombre blanco, sujeto conflictuado hasta la médula, pero cuyos dilemas no se encaminan por la misma senda que la del puramente paria. Y esto último en las ciudades de Scorsese es “el otro”⁶.

Los problemas de orden personal que presentan los protagonistas, al menos en dos de los filmes, se vinculan a acciones criminales que involucran deliberación y un marco de valores que esperan ser defendidos. Estas condiciones son analizadas por Moira Nakousi, quien apunta a un concepto clave en sus trabajos sobre cine y crimen: “Abdicación moral selectiva” (2012: 139). Esta situación se daría cuando el perpetrador deviene víctima, justificando cualquier acción necesaria o deseable como retributiva, en relación a una afrenta contra los valores que defiende él.

⁵ Para un análisis psicosocial exhaustivo sobre *Mean Street*, remitirse a Marc Raymond, “The Multiplicity of generic discourses and the meaning and pleasure of Mean Streets”, en *Canadian journal of Film Studies, Revue Canadienne d'études cinématographiques*, Vol 15, n°2. Fall/automne 2006: 62-80.

⁶ A pesar que etnia, comunidad religiosa de procedencia (umma islámica, judaísmo, etc) y ciudadanía de estado-nación son categorías disímiles, y no intercambiables entre ellas, al momento de describir al extranjero o foráneo, los matices o mundos de diferencia entre dichos conceptos no toman mayor relevancia. Todos caben en el mismo grupo: un otro.

Así, Frank vive al límite de su cordura para pagar los males que ha cometido, especialmente no salvar a una pequeña joven. Travis se enfrasca en una épica conservadora por purgar la prostitución y los males de las calles de Nueva York, con los cuales convive en su cotidiano, tanto en casa como en el trabajo. Y Charlie se debate entre el amor, los valores católicos y sus deseos de poder, para finalmente convertirse en contención de un amigo que le llevará a la ruina.

4. De cómo se aprende a vivir

La descripción realista de Scorsese sobre el escenario urbano trabaja con la marginalidad, evidentemente ligada a la pobreza y a la miseria, pero esta tiene matices que no la construyen desde la carencia estrictamente material, sino desde la lógica de resistencia frente a un modelo tipo-ideal de habitar y transitar la ciudad. La relevancia estética y de contenidos de Scorsese no es tanto la denuncia del “*habitar*” y las prácticas que se dan en lo marginal, como la integración de relatos urbanos que logran dar una mayor profundidad y credibilidad a los acontecimientos que pueden suceder en la ciudad. En este sentido, es posible hacer referencia a Michel De Certeau, al apuntar que el relato urbano “navega en espacios diferentes” (1999: 144). Logra visibilizar esas otras realidades que se circunscriben a lugares pero sólo actúan en espacios, y por lo general no están presentes en relatos oficiales. Así, las historias y vivencias propuestas por Scorsese, apelan a aquellas que abrazan lo clandestino: el mundo de los veteranos, la prostitución infantil, el alcoholismo, la segregación étnica y la drogodependencia son denunciadas a través de la experiencia y acción de sus ejecutantes.

Señalado lo anterior, es pertinente desarrollar la idea de las formas impedidas – ya analizadas en la organización objetiva de la Ciudad- del mundo marginal que ofrecen este tipo de relatos, tanto desde el punto de vista narrativo como político.

El mundo impedido dirá de las faltas y carencias de comprender las formas objetivas y posibilidades de interacción favorables para los protagonistas (Eco, 2013: 276-279). Estos constantemente se ven sumergidos y determinados a actuar en un marco desfavorable desde enfoques valóricos, que van desde los ataques al cuerpo a través de la drogodependencia para cumplir funciones hasta acciones violentas o martirizantes desfavorables para sus propios objetivos. Así, el mundo impedido dentro de los límites de un mundo posible a reconocer, se convierte en un objeto adverso en el cual los personajes deben desarrollar su vida, sin tener una conciencia omnisciente de los caminos a seguir. Mientras que desde el punto de vista político, la disputa constante por la capacidad de auto-determinar sus acciones y acceder a niveles de poder, a través de mecanismos poco o nada ortodoxos, deviene en un conflicto con la autoridad o las normas que esta defiende e impone.

Las respuestas a la condición de mundo narrativo impedido –al igual que si habláramos de una realidad no ficcionada- se encuentra en su mismos lindes. Los habitantes de este mundo están imposibilitados de conocer y acceder a las posibilidades del mundo correctas –o positivas- para un desempeño exitoso en sus misiones y tareas. De ahí que la experiencia y las decisiones fuera de un margen valórico, e incluso de costo-beneficio, favorable o desfavorable, es el lugar desde el cual se construye: la creencia desde lo empírico. Esto último involucra la construcción de identidad y las mismas posibilidades de acción que se van dando en las experiencias.

Situando este análisis en los elementos de identidad y saber – sin perder de vista que hablamos del fenómeno de marginalidad urbana – se señalan situaciones que buscan significar un lugar “propio” dentro de la ciudad.

Richard Sennet presenta ciertas estrategias de reforzamiento de identidad, que tienen lugar en y en la interacción con los lugares y espacios de la ciudad: *“La mayoría de los esfuerzos dedicados a la construcción comunitaria se centran en definir una identidad común y recuperar edificios o espacios que definan un centro de esa vida común, más que en establecer contacto con los que son distintos”* (1997: 392). Esta situación es constatable también en Scorsese. Desde las murallas grafiteadas por jóvenes que habitan más en las esquinas que en sus casas, sitios baldíos cercados y amueblados de manera paupérrima, hasta bares de cófrades parroquianos. Las posibilidades de tener un lugar común están en todas partes.



Fig. 4. Johnny Boy (Robert De Niro, a la izquierda) y Charlie (Harvey Keitel, a la derecha) en el bar de siempre, pensando la vida en su acción parroquiana. Martin Scorsese, *Mean Streets*, 1973.

En cuanto a los conocimientos y experiencias para hacer frente a la vida urbana, y según la idea que se ha desarrollado hasta el momento, la interacción tanto colectiva como individual tendrían un conjunto de saberes cotidianos que se construyen desde su lógica de “táctica” subversiva del poder⁷ (De Certeau, 2000).

⁷ Retomamos el concepto utilizados por De Certeau (2000) sobre “Estrategia y táctica”. En cuanto la primera es la forma totalizante/panóptica de acción del poder, que tiene lugar, por lo que puede organizar y disponer de aquellos que entran en sus espacios. Mientras las tácticas son acciones subversivas, que escamotean al poder en su propio lugar, actuando en espacios. Cabe señalar que no necesariamente son acciones con valorizaciones contra hegemónicas desde una situación de “disputar el poder”.

Además, estos “saberes” son fundados en la experiencia, no asegurando la posibilidad de totalizar las situaciones, pero sí generando nichos de conocimientos para enfrentar circunstancias adversas y posibles de aventajar. A partir de esta última lectura es posible hablar de la crítica de la “Ecología de Saberes” de Boaventura de Sousa Santos (2006).

La valoración de los saberes que se obtienen a través de la experiencia, va aumentando en la medida que su eficacia para resolver conflictos lo haga. Así también el reconocimiento y legitimidad que logran, permite desestructurar la monocultura de las formas de comprender e interpretar el mundo, hegemonizada por el saber-hacer positivo⁸ -conocimientos tampoco accesibles en mercados informales- y hacen que la marginalidad como conjunto de saberes, formas, acciones y valores se entiendan precisamente desde “la intervención en lo real” (De Sousa Santos, 2006: 27).

La *doxa*, finalmente, se convierte en el ejercicio que logra dotar de herramientas y trayectorias a los protagonistas, y quienes comparten su destino desde distintas veredas. Este saber común es depurado por la experiencia, donde el conocimiento técnico (militar o médico en los filmes analizados) se pone a disposición de fines pedestres; calmar el dolor y la rabia en situaciones que ponen en peligro al protagonista, o utilizar dichos conocimientos como herramienta de supervivencia.

5. Conclusión

En cuanto se hable de marginalidad, el concepto remitirá indistintamente a aquello que se encuentra en los lindes de la relevancia o lo deseable. En relación a lo mismo, es

⁸ Me disculpo sinceramente con los lectores por este tipo de baterías de conceptos. Lamentablemente, y por la economía del relato, prefiero generar estas visiones condensadas en un pequeño apartado.

posible resaltar la construcción elaborada por la cinematografía analizada, que concentra una propuesta estética sobre la marginalidad urbana. Este trabajo, que logra entablar un diálogo equilibrado entre la denuncia de los excluidos, sus excesos y pecados, también reconcilia la experiencia de ser paria a un nicho de saberes y formas de vivir que logran forjar su propia legitimidad. Y desde ahí, si no relativizar que es ser marginal, presentar posibilidades dentro de esta categoría.

La propuesta personalista de los protagonistas de los filmes escogidos, no pierde de vista el gran contexto donde la historia acontece, logrando integrar en su relato desde el desplazamiento urbano y los oficios, hasta el cuerpo y la lógica de legitimidad que tienen las prácticas culturales en las situaciones donde son desplegadas.

También es preciso señalar que tanto las posibilidades teóricas expuestas así como las del mundo narrado, no necesariamente son rígidas o estrictamente verosímiles. “La necesidad narrativa es diferente de la necesidad lógica. La necesidad narrativa es un principio de identificación” (Eco, 2013: 277). En este, cada rol y posibilidad de acción (sea o no llevada a cabo) por parte de los involucrados se atañe a las reglas y límites del mundo que habita, indistintamente si estas son en el mundo real factibles o no, indistintamente si el mundo impedido para ellos decide a momentos, o súbitamente, darse a conocer. Así, giros tales como acribillar a un grupo de personas y luego ser compensado por salvar a una niña (De Niro en *Taxi Driver*), corresponden más a un punto narrativo ideal que a la realidad de los juicios llevados a cabo por los sistemas judiciales. Pero no desestima el análisis que se ha presentado: La motivación y eje fundamental de la acción es una concepción doxástica de la realidad.

Es menester señalar que si bien este análisis deja temas en el tintero (salud y biopolítica, formas de operación criminal, por ejemplo),

la finalidad no es generar una lectura omnicomprendensiva sobre el fenómeno y su representación cultural. La idea es dar atisbos de lecturas que se montan sobre los edificios categoriales y análisis emprendidos sobre el cine del autor, y contornear el fenómeno propuesto.

La marginalidad urbana (por el emplazamiento donde tiene lugar) se asienta como un terreno extenso, funcional y a decodificar por quienes quieran hacerse con esta práctica. Al entender los análisis expuestos, la forma de ser/hacer marginal se encuentra en un amplio espectro de acciones y valorizaciones, difícilmente caracterizables en un sitio en particular. Ahí radica su situación de no lugar, pero sí espacios, privilegiando la invención cotidiana de cada forma que se avecina, transforma y abre puertas. La marginalidad es, al decir de Michel De Certeau “un arte del débil” (De Certeau, 2000: 43). Y con todas sus vicisitudes, Martin Scorsese logra plasmar en sus historias y personajes esta visión.

Referencias

- Becker, H. (1981). *Art Worlds*. London: University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, Ltd.
- Bell, D. (1978). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books, Inc.
- Borges, J. L. (1998). *El Aleph*. Madrid: Alianza.
- Camus, P. (2000). “Evolution in Chile: natural drift versus natural selection, or the preservation of favoured theories in the struggle for knowledge”. *Revista Chilena de Historia Natural*. N°73: 215-219.
- De Certeau, M., Giard, L. & Mayol, P. (1999): *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*. México, D.F: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano. 1. Formas de Hacer*. Universidad

- Iberoamericana. Mexico, D.F : Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (Encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: Clacso.
- Deleuze, G. (1983). *La Imagen Movimiento, estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Glaeser, E. (2011) *El triunfo de las Ciudades*. Madrid: Editorial Taurus.
- McKee, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screen writing*. Nueva York: Harper Collins.
- Nakousi, M. & Soto, D. (2013). *Cine y Criminalidad Organizada. Una Mirada multidisciplinaria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Raymond, M. (2009). *Martin Scorsese and Film Culture: Radically Contextualizing the Contemporary Auteur*. Institute of Comparative studies in Literature, Art and Culture: Cultural Mediations. Ottawa: Carleton University.
- Sennett, R. (1997). *Carne y Piedra. El Cuerpo y la Ciudad en la Civilización Occidental*. Madrid: Alianza.
- Wacquant, L. (2014). “Marginalidad, etnicidad y penalidad en la ciudad neoliberal: una cartografía analítica”. En Wacquant et al. (2014). *Tiempos Violentos. Barbarie y decadencia civilizatoria*. Buenos Aires: Herramienta Ediciones, pp. 177-212.
- Zola, É. (2008). *El vientre de París*. Madrid: Alianza.
- Filmografía
- Schrader, P. (guión) & Scorsese, M. (director, 1976). *Taxi Driver*. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Schrader, P. (guión), & Scorsese, M. (director, 1999). *Bringing out the Dead* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Martin, M. Scorsese, M. (guión), & Scorsese, M. (director, 1973). *Mean Streets* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.
- Zimmerman, P. (guión) & Scorsese, M. (director, 1982). *The King of Comedy* [Película]. Estados Unidos: 20th Century Fox.
- Minion, J. (guión), & Scorsese, M. (director, 1985). *After Hours* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.