



Programación de
marzo 2016



**MAESTROS DEL
CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
Steven Spielberg (1ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)**



Proyector "Marín" de 35mm (ca.1970). Cineclub Universitario

Foto: Jacar [indiscreetlens.blogspot.com] (2015).

EL CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada". Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2015-2016 cumplimos 62 (66) años.

MARZO 2016
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (1ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)

MARCH 2016
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)

Martes 1 / Tuesday 1st 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*
EL DIABLO SOBRE RUEDAS (1971)
(DUEL)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 4 / Friday 4th • 21 h.
LOCA EVASIÓN (1974)
(THE SUGARLAND EXPRESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 8 / Tuesday 8th • 21 h.
TIBURÓN (1975)
(JAWS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 11 / Friday 11th • 21 h.
ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE (1977/1980)
(CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 15 / Tuesday 15th • 21 h.
1941 (1979)
(1941)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"
Miércoles 2 / 17 h.
EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (I)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza
Entrada libre (hasta completar aforo)

Esto es... palabra de Spielberg (I)

“Desde el inicio de mi vida siempre he querido hacer feliz a todo el mundo. Cuando era niño tenía un teatro de marionetas, recuerdo que desde que tenía ocho años quería que a la gente le gustase lo que representaba en él”.

“Siempre he querido involucrar al público en mis películas lo más posible, de manera que no lleguen a pensar que lo que hacen es simplemente estar sentados mirando una pantalla”.

“Hago las películas que me gustaría ver. Aunque me acusen de ser comercial, tomo las decisiones sobre mis películas con la misma independencia de criterios que Jean-Luc Godard o François Truffaut. Siempre he sido muy egoísta en eso. Yo las hago como veo el mundo a través de mis ojos, no a través de los ojos de la audiencia. Y si hay un público al que le interesa, me siento muy feliz”.

“Doy a la gente la oportunidad de llorar en el cine, pero no hago llorar a nadie. La gente llora porque le emocionan las mismas cosas que me emocionaron a mí cuando decidí rodar ese guión”.

“Siempre he creído que es más importante la vida que el cine. La vida es el origen del cine. Nos sugiere, nos estimula, nos inspira y nos hunde. Trato de mantener siempre el necesario equilibrio entre vida real y ficción cinematográfica. Trabajo en un medio en el que predomina la fantasía, pero puedo distinguir entre los dos conceptos y ser una persona con los pies sobre la tierra”.

“Todas las películas que he hecho han sido construidas sobre una base de realidad. Mis films siempre tienen algo de real, me gusta que sugieran la posibilidad de que ocurren cosas mágicas a gente normal y corriente en situaciones reales. Es cierto que tienen un componente de fantasía, pero en esencia están arraigadas en la realidad. Como un árbol plantado en el suelo; pero si subes por las ramas y llegas a la copa, entonces allí pueden ocurrir las cosas más fantásticas y disparatadas”.

“Centauros del desierto y, sobre todo, **Lawrence de Arabia** fueron un verdadero impulso en mi carrera, ya que al verlas pensé: ‘Sí señor, lo que yo tengo que hacer son películas’ ”.

“He visto centenares de clásicos, pero no estoy seguro de haber retenido tanto de ellos. De John Ford aprendí a economizar, a saber cuándo alejarse y cuándo acercarse con la cámara. A no hacer primeros planos en cada escena o en cada plano, porque al

final acaban por no significar nada. Pero cuando se introduce uno, entonces todo adquiere sentido. Ford era increíblemente inteligente al elegir las escalas de los planos de rodaje. Para mí, técnicamente ha sido el cineasta perfecto, por delante de Orson Welles. ¡Esta opinión me ha costado no pocas discusiones y burlas!”

“Cualquier película que no fuese americana me impresionaba. Pasé una etapa en la que vi películas de Ingmar Bergman. Creo que he visto todas las que ha hecho porque es lo que estaban echando en las salas de reposición y de arte y ensayo de Hollywood. La semana siguiente le tocaría el turno a Buñuel. Pero no vi demasiadas. Su técnica irregular, sus argumentos extraños y su riguroso catolicismo me desconcertaban. Prefería a Jacques Tati, maestro del gag visual, cuyas películas no tenían diálogo”.

“Admiro muchísimo a los grandes directores de los años 20, 30 y 40 que hacían películas tan nuevas, tan variadas. Ahora parece que se marcan tendencias y hay que seguirlas. Si algo tiene éxito, inmediatamente aparecen diez más con el mismo tema. Nunca he estado de acuerdo con esto. No me gusta seguir la corriente, sino marcar la pauta. Antes las películas se consideraban como una experiencia que iba enriqueciendo”.

“Dirigir es 80% comunicación y 20% pericia y estrategia. Para mí la definición de un buen director es aquel que es capaz de comunicarse con la gente que domina las técnicas del montaje, iluminación, actuación y además transmite lo que siente”.

“Soy muy tozudo en lo que se refiere al emplazamiento de la cámara. Antes de empezar a rodar una película, tengo una visión clara de lo que quiero. Acepto sugerencias, pero sé cómo quiero hacer la película y montarla. En esto soy muy autocrático. Jamás emprendo un film sin tener una idea de cómo va a ser su estructura, su aspecto”.

“El montaje es mi momento preferido al hacer una película porque en ese momento tengo un absoluto control de todo. Estoy sentado en una habitación con el montador, la película y la mesa de montaje. Puedo modificar lo que he rodado, cambiar todos los conceptos, reescribir enteramente toda una secuencia, hacer una yuxtaposición de los textos, cambiar las expresiones, hacer que alguien parezca feliz cuando está triste. Es una manipulación experimental maravillosa, algo que no puede suceder más que en la sala de montaje. Es la manipulación absoluta. Yo no soy del tipo de directores que pierden el tiempo experimentando frente a un equipo de cien personas y unos actores. No hago tomas de más. Cuando creo que una toma es buena paso a la siguiente. En la sala de montaje me tomo más tiempo. Es el momento que puedes, además, corregir los errores que aparecen de pronto de forma flagrante. Es entonces cuando me doy cuenta de mis límites”.

Salvando al director Spielberg (I)

“Spielberg tiene un sentido extra para el cine”.

Pauline Kael (crítica de cine)

“El valor de Ray Bradbury [o de Steven Spielberg] se basa en que escribe [filma] sobre las cuestiones que realmente nos importan, no sobre cosas que pretendemos que nos interesan, como ciencia, matrimonio, deportes, política, crimen. En cambio, se centran en los miedos, deseos y ansiedades más fundamentales, como la violencia y el trauma de nacer, el deseo de ser amados, la necesidad de comunicarse, el odio hacia los padres y hermanos, el miedo a todo aquello que va más allá de nosotros mismos...”.

Daimon Knight (crítico literario)

[parafraseado por **John Baxter**]

“Steven Spielberg está justo en el margen que separa el arte del fenómeno sociológico, y resulta especialmente triste que los directores de ahora no sean reconocidos por su trabajo, sino por todos los elementos que rodean precisamente sus películas”.

Juan Carlos Rentero (crítico de cine)

“Las películas de Steven Spielberg cometen el ‘atrevimiento’ de ser acontecimientos mundiales mucho antes del día de su estreno. Suelen dar mucho dinero y todo el mundo quiere ir a verlas; pero parece ser que el cine, para ser de ‘calidad’, debe resultar un fracaso económico o, al menos, tener como espectadores a un grupo reducido de entendidos, que buscarán lo inencontrable, inventarán mil y una interpretaciones y terminarán diciendo lo indecible, aquello que nada tiene que ver con la realidad de lo mostrado en la pantalla. A Spielberg desde hace muchos años un amplio sector de la crítica le declaró la guerra sin cuartel y no parece estar dispuesto a considerar la posibilidad de estudiar su obra sin prejuicios y con objetividad. Y así, mientras la obra de algunos directores es buena hasta que se demuestre lo contrario, en el caso de Spielberg sus películas son malas hasta que demuestren que no lo son. Es así de sencillo.

La consideración crítica hacia la obra de Spielberg no es más que el reflejo de lo que en su día se hizo con otros directores norteamericanos a los que se acusaba de rodar un cine pobre y al servicio exclusivo de la industria. Y aquí es inevitable recordar al gran maestro de la Historia del Cine, John Ford... Ya nadie se atreve a hablar mal del viejo maestro. Ha envejecido lo suficiente para que sea la propia historia quien lo juzgue. Algo similar pasará con Spielberg: el transcurrir de los años hará ver que es un gran cineasta, no a la altura de John Ford, pero sí de una calidad que está por encima de toda duda”.

Marcial Cantero Fernández

*“Sospechoso por el favor popular y su éxito comercial, Steven Spielberg es sólo, para muchos críticos y cinéfilos, un hábil constructor, un maestro de la manipulación (tanto de las técnicas como de las emociones de los espectadores), alguien que carece de verdadera originalidad y en el que todo resulta convencional, mecánico, un realizador cuyo contacto con el inconsciente colectivo se debe exclusivamente a su habilidad para identificar algunos de sus grandes arquetipos (...). Pero esos sectores críticos, excesivamente obnubilados con los resultados en taquilla, olvidan que no se trata de dinero: en definitiva esos cientos de millones de dólares recaudados por ejemplo con **E.T.**, corresponden a millones de espectadores satisfechos, incluso encantados en el sentido más fuerte del término (...).*

Bertrand Tavernier (director de cine)

*“No veo razón para menospreciar los éxitos de Spielberg como más ‘triviales’, ‘insinceros’ o ‘prefabricados’ que los de Gabriel García Márquez, por poner un ejemplo de popularidad cualitativamente respetada. Se habla de cine ‘impersonal’, realizado en equipo, pero lo cierto es que el sello de sus creadores es descubierto, como una misma vitalidad imaginativa. Por otra parte, algunos –los mismos que hace años creían que **King Kong** era un torpe pasatiempo infantil o que afirmaban muy convencidos, los pobres, que John Ford era fascista- hablan de sus éxitos ‘prefabricados’ (?) o de cine programado por ordenador. Vaya por Dios. En el manejo de un ordenador se puede ser tan personal como en la interpretación de una sonata de Chopin al piano: el ordenador ni da ni quita el talento (...).*”

Fernando Savater (filósofo)

“Steven Spielberg ha conseguido llegar a una metas donde lo importante no es tanto lo que se cuenta, sino cómo se cuenta. Spielberg es lo que llamaríamos, para entendernos, un narrador puro, con un sentido del cine que implica hacer una película bien hecha, perfecta, controlada”.

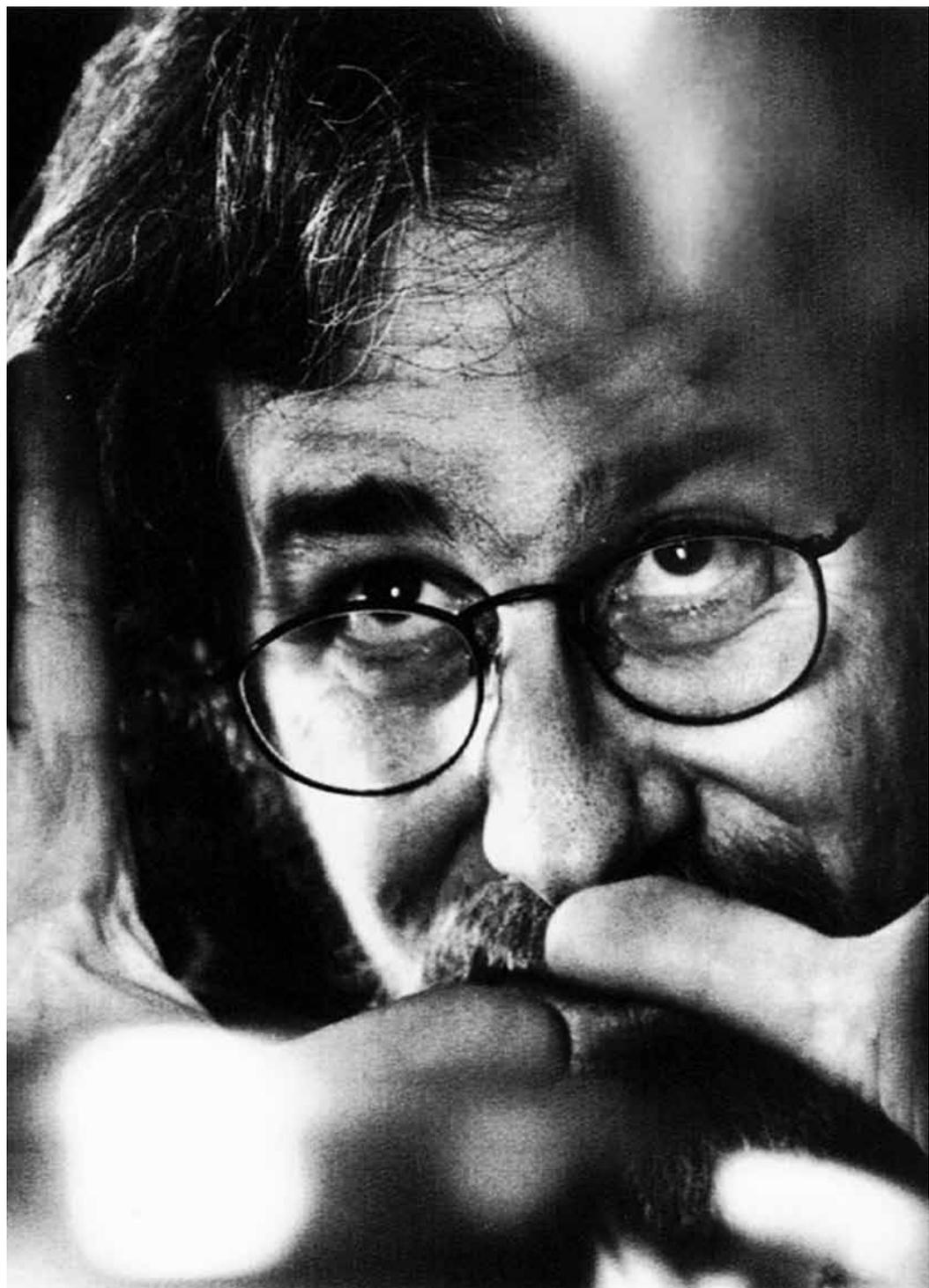
David Kaufman

“El mayor deseo de Steven Spielberg es mantener vivo el viejo principio del gran cine norteamericano: que el cine, que las películas, sean más grandes que la vida”.

Marcial Cantero Fernández

“Es hora de dejar de referirse a Steven Spielberg como un buen director para pasar a considerarlo uno de los grandes maestros del cine”.

Clélia Cohen



“Para mí el cine se basa totalmente en imágenes, me atrae mucho más trabajar con imágenes y atmósferas, se basa en la idea de que el elemento visual cuente el argumento”.

“Lo único que me importa es contar una historia, y contarla lo mejor posible”.

Steven Spielberg

Nacido en Cincinnati (Ohio) el 18 de diciembre de 1946, Steven Allan Spielberg comienza desde muy joven a rodar films amateurs en 8 mm. A los trece años, filma una película de 40 minutos con actores, **Escape to nowhere** (1961), que constituye un pequeño éxito. Durante los años siguientes, realiza quince films, entre ellos un largometraje de ciencia ficción, de 140 minutos, titulado **Firelight** (1964). Entra en el departamento de cine de la universidad del Estado de California y en 1969 rueda su primer cortometraje profesional en 35 mm, **Amblin**. Debuta como realizador en la televisión en 1970 donde dirige episodios para series como **Night Gallery**, **Colombo**, **Audacia es el juego** o **Marcus Welby**. También realiza varios telefilms, de los cuales el titulado **EL DIABLO SOBRE RUEDAS**¹ (*Duel*, 1971), exhibido comercialmente en Europa, le da a conocer. No será hasta 1974 con **LOCA EVASIÓN** (*The Sugarland express*) que debute en la gran pantalla.

Cuarenta y seis años de carrera, y alrededor de cincuenta títulos incluyendo cortometrajes, telefilms y largometrajes para el cine, dan para analizar una filmografía que suele estar marcada por disquisiciones sobre la auténtica medida de su talento: ¿Quién es Steven Spielberg? ¿un gran director o un astuto fabricante de productos aparatosos? ¿un cineasta de raza o un mero repetidor de fórmulas clásicas del cine hollywoodiense?

Cuántas cosas han cambiado desde que el que esto firma publicó en la revista “Dirigido por...” (abril y mayo 1992) un estudio primerizo sobre Steven Spielberg, escrito a la defensiva y casi con vergüenza, pensando demasiado en el “qué dirán” porque en esa época no se llevaba tanto el “hablar bien” sobre este cineasta como se hace ahora. Un estudio que, imagínense, concluía con la entonces recientemente estrenada **HOOK** (1991); es decir, antes de que se produjera un boom de reconocimiento hacia Spielberg (acompañado, empero, de no poca controversia) a raíz de **LA LISTA DE SCHINDLER** (*Schindler's list*, 1993), el film que supuso cierto giro en la valoración de su obra, en algunos casos para bien (creció su número de “admiradores”), en otros para mal (los detractores añadieron, a su lista de agravios, las pretensiones de “autoría”), pero partiendo en ambos casos de planteamientos equivocados: ni **LA LISTA DE SCHINDLER** es la mejor película de Spielberg por el mero hecho de ser, horror, “una

1. Los títulos en mayúsculas señalan las películas que serán proyectadas a lo largo de los diferentes ciclos que vamos a dedicar a este cineasta (Juan de Dios Salas, Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016).

película seria” (argumento este, el de la “seriedad”, que siempre me ha parecido de una estupidez extrema), ni la falsa demostración de una “autoría” (prefiero escribir en su lugar personalidad) que a esas alturas estaba sobradamente demostrada. Han cambiado muchas cosas desde entonces, pero otras siguen exactamente igual, si no peor: por regla general y salvo honrosas excepciones, buena parte de la opinión de la así llamada “prensa especializada” de nuestro país prefiere observar el cine de Spielberg desde perspectivas politizadas, dándose así un fenómeno de regresión crítica, si no equiparable, cuanto menos similar a los posicionamientos supuestamente políticos (en realidad, motivados por el interés personal) de quienes utilizaban lo que antaño se llamaban “plataformas” en la época de la transición española. Solo así se entiende que haya quien prefiera al Spielberg de **LA LISTA DE SCHINDLER** o **MUNICH** (2005), otra de sus obras “serias”, en detrimento del Spielberg de **E.T. (E.T., the Extra-terrestrial, 1982)** o **INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL** (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, 2008*); persiste la idea, a mi entender absolutamente errónea, de que hay “dos Spielbergs”, el “autor” y el “artesano”, el “serio” y el “lúdico”, el “dramático” y el, ¡como no!, “sentimental(oide)”. Los árboles (del discurso temático) siguen sin dejar ver el bosque (del discurso fílmico).



Subtitulé aquel artículo “El límite de Hollywood” porque entendía que este realizador era en aquel momento la frontera entre la producción hollywoodiense de entretenimiento más vulgar y adocenada y un caso singular de personalidad propia y diferenciada (amen de muy interesante) dentro de Hollywood; singularidad que, aparte de tener numerosos precedentes (cfr. Cecil B. DeMille), con el tiempo no tardó en difuminarse ante la presencia de otros directores modernos que, según cierto consenso, han sabido combinar, como suele decirse, comercialidad-y-calidad: James Cameron, Tim Burton, Peter Jackson, Christopher Nolan. Ahora que con el tiempo esa desagradable imagen de Spielberg como un mero “Mr. Millonetis” que hacía/hace cine caro, ergo embrutecedor de mentes, se ha diluido bastante (también lo ha hecho el tirón popular de sus películas entre las nuevas generaciones de espectadores), va siendo hora de valorar en su justa medida la contribución de un cineasta que, partiendo de presupuestos temáticos aparentemente sencillos, ha acabado desarrollando una obra de una complejidad mayor de lo que todavía suele pregonarse.

Para empezar, es necesario situar el cine de Spielberg en el contexto de la generación de realizadores que durante la década de los setenta establecieron lo que vino en denominarse “Nuevo Hollywood”: Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma y George Lucas principalmente, junto a satélites o nombres que funcionaron en paralelo como William Friedkin, Peter Bogdanovich, John Milius o Paul Schrader. Es un secreto a voces que, al igual que el de Coppola, Scorsese, De Palma o Lucas, el de Spielberg es lo que luego vino a denominarse cine posmoderno, es decir, ese cine-hecho-de-cine que anunciara Jean-Luc Godard en su época. Pero a diferencia de aquéllos, o de posmodernos posteriores como Quentin Tarantino, Spielberg y su cine, y con ello su estilo a la hora de planificar, filmar y montar, son representativos de una actitud hacia el “viejo cine de Hollywood” que no es sino una transposición y puesta al día mediante el empleo de tecnología fílmica moderna de los patrones narrativos tradicionales, entendiendo tradición en sentido cultural y no político (el cual ve en la tradición, de nuevo equivocadamente, una actitud conservadora, cuando no reaccionaria, acusaciones que han sobrevolado el cine de Spielberg en más de una ocasión, a veces mediante comparaciones con otros cineastas estadounidenses del Viejo Hollywood acribillados por el “progresismo de salón”, como el citado DeMille, o como Walt Disney y Frank Capra). Resultan significativas al respecto las numerosas declaraciones de admiración del propio Spielberg hacia directores de ese Viejo Hollywood considerados peyorativamente “artesanos” (ergo: “no-autores”; ergo: “malos”) como Victor Fleming o Sam Wood, a los que el firmante de **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** (A.I., 2001) siempre ha pretendido espiritualmente emular por su carácter de realizadores todo-terreno a través de una filmografía que ha construido sobre todo en torno a géneros codificados como el terror, la ciencia ficción o el cine de aventuras, pero también en torno a miradas al pasado: **1941** (1979), la tetralogía

de *Indiana Jones*, **EL COLOR PÚRPURA** (*The color purple*, 1985), **EL IMPERIO DEL SOL** (*Empire of the Sun*, 1987), **LA LISTA DE SCHINDLER**, **AMISTAD** (1997), **SALVAR AL SOLDADO RYAN** (*Saving Private Ryan*, 1998), **ATRÁPAME SI PUEDES** (*Catch me if you can*, 2002), **MUNICH**, **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** (*The adventures of Tintin*, 2011), **CABALLO DE BATALLA** (*War horse*, 2011), **LINCOLN** (2012)... ¿Qué son **EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA** (*Raiders of the Lost Ark*, 1981) o esa película mejor de lo que suele afirmarse, **PARQUE JURÁSICO** (*Jurassic Park*, 1993), sino sendas películas con espíritu de “serie B” pero rodadas con presupuesto de “serie A”? ¿Qué es **CABALLO DE BATALLA** sino un film hollywoodiense de los años 40 pero rodado en la actualidad, que empieza evocando a John Ford y David Lean y termina iluminado bajo un cielo tan rojo como el que enmarcaba el incendio de Atlanta en una famosa secuencia de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939)? En eso radica, si no toda, sí una parte esencial de la importancia de este cineasta incluso en el contexto ya post-posmoderno del cine contemporáneo: su perpetuo recordatorio de una tradición cinematográfica en la que ya pocos parecen creer, pero que él sigue defendiendo con entusiasmo y apasionamiento.

Una cuestión bizantina que continúa (¡todavía!) flotando alrededor de la apreciación de Spielberg es la relativa a si nos hallamos ante un artesano o un autor. Esta es una rémora que se arrastra por culpa de la actual creencia a ultranza en la teoría de “*la politique des auteurs*”, la cual, mal que les pese a algunos, ya no admite la aplicación radical y sistemática de sus inicios, que era cuando realmente tenía sentido y valor por lo que tuvo de necesaria reivindicación de tantos realizadores olvidados y géneros menospreciados, pero que ha perdido buena parte de su validez porque apenas ha evolucionado desde entonces, perdiendo el compás de la evolución lógica y natural que han seguido el cine y su lenguaje en las últimas cinco décadas. Ya hemos dicho que el cine de Spielberg es posmoderno, o si se prefiere (yo lo prefiero), cine-hecho-de-cine. Ello lleva aparejada la consabida, viejísima, gastada y en materia de arte y cultura absolutamente inoperante acusación de “*falta de originalidad*” (¡por fin salió!); eso no es lo peor que se ha dicho sobre Spielberg ni mucho menos: he llegado a leer que su cine era/es “*inmoral*” y “*caduco*” (sic); y algo tan anecdótico como el hecho de que ganara un segundo Oscar como Mejor Director por **SALVAR AL SOLDADO RYAN** (el primero, lo apunto asimismo anecdóticamente, fue por **LA LISTA DE SCHINDLER**) provocó un insólito y airado artículo en esta misma revista². A pesar de la coherencia de

2. Carlos Losilla, “El tío Oscar los tiene bien puestos”, rev. Dirigido, abril 1999 (extractos):

(...) “Spielberg y su envarado soldado Ryan, esa muestra de pirotecnia asilvestrada mucho más solemne y pagada de sí misma que su presunta gemela, **La delgada línea roja**, por mucho que pueda parecer justamente lo contrario”. (...) “Spielberg y su espectáculo de feria convertido en simulacro del compromiso histórico” (...). (Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario / Aula de Cine. 2016).

su estilo y la recurrencia en unas determinadas temáticas, por no hablar de la presencia en su filmografía de una serie de colaboradores prácticamente fijos -el compositor John Williams, el montador Michael Kahn, el director de fotografía Janusz Kaminski-, todavía sigue negándosele el estatus de "autor" a Spielberg porque causa repugnancia colocarlo al mismo nivel que un Béla Tarr o un Michael Haneke, pongamos por caso. Es un "problema" que se han creado algunos innecesariamente, pues nada impide apreciar a todos estos cineastas y a otros "autores", o considerados como tales, si partimos de la heterogeneidad del arte en general y del cine en particular; en suma, es un problema de estrechez de miras. Pero la existencia de esa coherencia, que la admiten incluso sus detractores, impide colocar a Spielberg en el carro de los "artesanos" (otra construcción teórica, dicho sea de paso, tan artificiosa y relativa como la de los "autores"); parece claro que Spielberg es mejor que un Brett Ratner, pongamos por caso, pero aún así la cuestión sigue resultando incómoda. Quizá, pura y simplemente, porque al contrario que sus compañeros de generación, Spielberg nunca sintió la necesidad de seguir la senda de Coppola, Scorsese, De Palma o Lucas, pues para eso ya estaban aquéllos, y sin perjuicio de las ocasiones en las cuales su cine puede haberse aproximado de un modo u otro al de sus colegas (la saga *Indiana Jones*, sin ir más lejos, reparte su "autoría", o como lo quieran llamar, entre Lucas y Spielberg; y **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** es fruto de una fusión de intereses entre Spielberg y el coproductor y director de segunda unidad Peter Jackson). En cambio, algunos sí que probaron, en un momento dado, el "cine à la Spielberg", caso de Coppola (**Jack**, 1996), De Palma (**Misión a Marte**,





Mission to Mars, 2000) o el idolatrado Scorsese (**La invención de Hugo**, *Hugo*, 2011), y sobre todo en lo que se refiere a este último casi nadie se rasgó las vestiduras, más bien todo lo contrario.

Otra cuestión que, lo reconozco, todavía me causa una gran perplejidad es la recurrencia a unos

determinados lugares comunes a la hora de analizar el cine de Spielberg desde un punto de vista temático. Haciendo una concesión a los amigos de ver el cine en función exclusiva o principalmente de “el tema”, si hay una temática que recorre la práctica totalidad del cine de Spielberg es la supervivencia. ¿Qué son sus películas sino digresiones en torno a personajes que luchan por sobrevivir al ataque de tiburones, dinosaurios resucitados genéticamente o marcianos hostiles, o al horror del nazismo en su vertiente más horrenda (**LA LISTA DE SCHINDLER**, **SALVAR AL SOLDADO RYAN**) o desde un punto de vista más desprejuiciado (**1941**, la primera y tercera aventura de *Indiana Jones*)? ¿No son sino supervivientes un pequeño alienígena perdido en un planeta de seres que se llaman a sí mismos “humanos”, una mujer negra sojuzgada por un marido violento, un niño androide con problemas de identidad, un *Peter Pan* que decidió crecer y añora su infancia, unos africanos que luchan por su libertad, un policía del futuro falsamente acusado de un delito, unos agentes del Mossad dispuestos a consumir una misión homicida, un joven tímido que va cambiando de personalidad, un extranjero atrapado en un aeropuerto norteamericano, un caballo extraviado en los campos de batalla de la primera Guerra Mundial o un presidente estadounidense haciendo frente a un desafío histórico? ¿A alguien le extraña la obsesión de Spielberg por la Segunda Guerra Mundial -a **1941**, **EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA**, **EL IMPERIO DEL SOL**, **INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA** (*Indiana Jones and the last crusade*, 1989), **LA LISTA DE SCHINDLER** y **SALVAR AL SOLDADO RYAN** cabría añadir los aviones que aparecen al principio de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** (*Close encounters of the third kind*, 1977), el episodio **La misión** (*The mission*, 1985) de su teleserie **Cuentos asombrosos**, o el espíritu “anticuado” de los hawksianos bomberos aéreos de **ALWAYS-**, que no es sino el período que alumbró míticamente la infancia de Spielberg, la “última cruzada” de la cual los Estados Unidos salieron airosos (ergo, sobrevivieron) antes de ensuciarse en Corea y Vietnam?

Dejando aparte el hecho de que soy total y absolutamente incapaz de valorar el arte y la cultura en general y el cine en particular desde el punto de vista de esa sistemática aberración llamada “el tema”, según la cual las películas son más o menos “importantes” en función de si lo es o no la temática abordada en ellas, pero aceptando aquí y ahora una “clasificación temática” como instrumento de análisis, resulta sorprendente que bajo este punto de vista continúe diciéndose hoy en día sobre los “temas” abordados por Spielberg a lo largo de su ya considerable filmografía lo mismo que se decía hace más de treinta años cuando se estrenó la que para muchos sigue siendo su película más característica, **E.T.** Se habló hasta la saciedad, y se sigue haciendo, de cuestiones como el infantilismo y, otra vez,

el sentimentalismo de su cine, convirtiendo a Spielberg es una especie de defensor a ultranza de las familias felices en su acepción “made in USA”, las cuales, dicen, predominan en sus films, ahondándose de paso en un tema paralelo a esto último como era el de la ausencia del padre (por no mencionar, claro está, los paralelismos evidentes entre el personaje de *E.T.* y la figura de Cristo). Más de treinta años después, y a más de cuarenta del debut de Spielberg en el cine con **LOCA EVASIÓN**, creo honestamente que el corpus del “cine spielbergiano” está a estas alturas mucho más allá de todas esas cuestiones, enésima demostración de cómo los árboles del tema siguen sin dejar ver el bosque del cine. No se trata aquí de negar esas interpretaciones u otras tan válidas y respetables, sino de al menos arrojar al respecto algunas matizaciones. Hay que empezar diciendo que el cacareado concepto de “familia feliz” en su cine es una falacia, pues si bien es verdad que en sus películas abundan las reconciliaciones y/o reencuentros familiares, normalmente parte precisamente de todo lo contrario: de familias “rotas” o, como suele decirse, “disfuncionales”; en suma, se confunde el carácter optimista y reconciliador en esta materia del cine de Spielberg con un supuesto





idealismo embellecedor que no es tal, en base (¡otra vez!) a un prejuicio difundido por críticos con vocación frustrada de psicólogos: el dato de que el realizador es hijo de padres divorciados³. Otra cuestión peliaguda: la relativa al judaísmo del realizador, puesta de relieve sobre todo a raíz de **LA LISTA DE SCHINDLER** y prolongada en **MUNICH**. Enésima demostración de que su cine suele valorarse más por criterios que poco o nada tienen que ver con el cine, utilizando un rasero que suele aplicarse, en este caso para “hablar bien”, a cineastas tan poco estimulantes como Ken Loach.

A no ser que la perspectiva cambie con el paso del tiempo, sigue estando presente la percepción de que Spielberg es un realizador al cual se le mira y se le juzga bajo una lupa de aumento que no se aplica con el mismo rigor y equidad a otros cineastas (incluso los notoriamente inferiores a él, caso del mencionado Quentin Tarantino): un director que siempre está “bajo sospecha” de lesa mediocridad. Algo asombroso a la vista de una filmografía que atesora obras maestras como **EL DIABLO SOBRE RUEDAS**, **TIBURÓN**, **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE**, **EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA**, **E. T.**, **EL IMPERIO DEL SOL**, **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** y **LINCOLN**, las cuales le colocan en una situación predominante entre los cineastas estadounidenses de su generación; ni que decir tiene que al respecto habrá opiniones para todos los gustos. Pero, en materia de puesta en escena, el cine de Spielberg también produce reacciones encontradas, y eso se debe -como también ocurre, salvando las distancias (y que no se enfade nadie), con Alfred Hitchcock- a que su brillantez a la hora de planificar grandes secuencias de acción (creo, honestamente, que

3. ¿Cómo puede seguir afirmándose lo de la “familia feliz” a la vista de lo que plantean **El diablo sobre ruedas**, **Encuentros en la tercera fase**, **E. T.**, **El extraterrestre**, **El color púrpura**, **El Imperio del Sol**, **Hook**, **Inteligencia artificial**, **Minority Report**, **Atrápame si puedes**, **La guerra de los mundos**, **Munich**, **Caballo de batalla** o **Lincoln** en torno a las relaciones familiares de sus personajes? Solo podría hablarse de “familia feliz” en casos puntuales (y asimismo de manera relativa) en títulos como **Loca evasión** (en la cual, no obstante, el destino de la pareja protagonista acaba siendo trágico), **Tiburón** (la relación del agente de policía con los suyos, algo tirante en el caso de la que mantiene con su esposa), **Indiana Jones y la última cruzada** (la relación del héroe con su padre, al que quiere tanto como le respeta y teme), **Always** (una historia de amor destruida, emperro, por la muerte), **Parque Jurásico** (el paleontólogo que se resiste a casarse y tener hijos con su pareja) o la producción de Spielberg dirigida por Tobe Hooper pero parcialmente realizada por el propio Spielberg **Poltergeist** (*Poltergeist*, 1982), en la que quizá sale la única familia enteramente “feliz” de su filmografía (feliz, sí; sin problemas, y grandes, no...).

ni siquiera un especialista en la materia como James Cameron acaba de estar a su altura) eclipsa su no menos demostrada sensibilidad y sentido lírico. Nuevo ejemplo de árboles que no dejan ver el bosque, las brillantes secuencias de acción de sus obras mayores, junto a las de los



cuatro *Indiana Jones* (sí: los cuatro), la apabullante secuencia del desembarco en la playa de Omaha de **SALVAR AL SOLDADO RYAN** (una imitadísima pieza maestra de planificación y montaje que cambió para siempre la estética del género bélico, solo superada si cabe por el propio Spielberg en la secuencia de la batalla final entre las ruinas del pueblo francés), el ataque de los marcianos al ferry de **LA GUERRA DE LOS MUNDOS**, la operación secreta del Mossad en Atenas de **MUNICH**, la persecución por las callejuelas de Bagghar de **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** o la carrera enloquecida del equino por las trincheras en **CABALLO DE BATALLA** “eclipsan”, con efecto cegador, sus logros de tonalidad intimista. Detrás de todo eso, ¿quién se fija en la conmovedora escena a lo John Ford de la funesta visita del oficial del ejército y un sacerdote a la granjera que ha perdido a su hijo en el frente de **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, resuelta exclusivamente a base de imagen y música? ¿O en la mirada del mayordomo negro al presidente que desaparece al final del pasillo camino de su muerte en los minutos finales de **LINCOLN**? Hemos mencionado a John Ford: **E.T.** incluye una elaborada cita directa a **El hombre tranquilo**; pero, más allá de este guiño, el cine de Spielberg entronca con el de Ford y otros grandes cultivadores fílmicos del “Americana” en lo que tiene de acto de amor, cariñoso pero con un poso agri dulce, hacia el espíritu cotidiano de los Estados Unidos: esa América idealizada que se mira a sí misma arropada por el calor reconfortante del fuego del hogar.⁴

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Steven Spielberg, hoy”,
en dossier “Steven Spielberg” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.

Juan de Dios Salas, 2016.

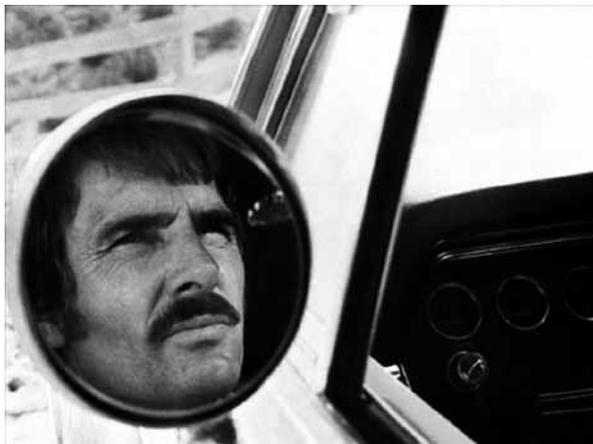
4. Véase al respecto la conexión que establecía entre Spielberg, Clint Eastwood y la tradición cultural del “Americana” en mi artículo “Clint Eastwood & Steven Spielberg. La conciencia de la América Profunda”, rev. Dirigido, marzo 2007 (este artículo está recogido en el cuaderno de Diciembre 2015 del Cineclub Universitario/ Aula de Cine).



“Aunque había conocido a Steven en varios festivales de cine a principios de los años setenta, no fue hasta 1971 cuando me fijé en él. Fue durante una fiesta en la casa de Coppola, mientras estaban echando por televisión **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** (...) Una vez que empecé a verla, no hubo manera de arrancarme del televisor...

Pensé: este chico tiene un gran talento”.

George Lucas



“Duel”, el relato de Richard Matheson que sirve de base a **EL DIABLO SOBRE RUEDAS**, aparece publicado en la revista “Playboy” en abril de 1971: en él, un motorista solitario es perseguido por un homicida al volante de un camión cisterna. La historia se basaba en un incidente que le había ocurrido al autor cuando un camionero le in-

tentó echar de la carretera cerca de su casa en el valle de San Fernando, una anécdota muy común en un tráfico cada vez más congestionado, en el que los camioneros y los motoristas a lo “Easy Rider”¹ se consideraban como una especie de héroes, sujetos a sus propias leyes.

En 1970, Steven Spielberg llevaba ya dos años trabajando en televisión para la Universal cuando recibió la propuesta de Barry Diller, encargado de las películas de la programación de la cadena ABC, de hacer un telefilm para el programa “La Película de la Semana”. Cuenta Spielberg que en un principio no se sintió muy atraído por la idea, pero que al llegar a sus manos –gracias a un amigo del departamento de correo interno de la Universal- el guión de “Duel”, que ya estaba circulando entre los productores de la compañía, obra del propio Matheson, su actitud cambió; lo leyó con el entusiasmo de un fan -Matheson había escrito varios episodios de su idolatrada serie de televisión “The Twilight Zone” y la novela original en la que se basó su admirada **El increíble hombre menguante** (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957)²- y

1. **Buscando mi destino** (*Easy Rider*, Dennis Hopper, 1969).

2. Uno de sus directores favoritos era Jack Arnold –**La mujer y el monstruo** (*Creature from the black lagoon*, 1954), **Venidos del espacio exterior** (*It came from outer space*, 1953), **Los niños del espacio** (*The space children*, 1958)-.

encontró posibilidades de hacer una película personal. Sería su primer largometraje y nada tendría que ver con las series en las que había estado trabajando.

Aunque él quería a Gregory Peck, los productores, ante la negativa de este, le impusieron al actor Dennis Weaver, contratado por entonces por los estudios Universal para una



larga serie de telefilmes. Desde el momento en que leyó el guión, Weaver suplicó que añadiesen más interés a su papel, con un plano o dos donde se enfrentara y desafiara al camión antes de la escena cumbre: “No quiero interpretar a este tipo de la manera que ha sido escrito”, se quejó.

Pero Spielberg, que se daba cuenta del punto de debilidad que transmitía Weaver y que tantos otros directores habían explotado³, insistió en que interpretase a *David Mann* como un debilucho y esclavizado de su salario, que se enfrenta a cada problema de manera dubitativa y manos sudorosas. Para hacerle entender lo que pretendía de él, el joven cineasta grabó las quejas de *Mann*, sus propias meditaciones sobre su vida, para hacerle escuchar la grabación del monólogo interno a Weaver durante su actuación desde el asiento trasero, hasta el punto que llegó a aparecer en la copia final del film: aunque pensada para televisión, cuando la película se estrenó en la gran pantalla desveló un plano en el que se puede ver a Spielberg apretujado al borde del encuadre en una escena del interior del coche.

EL DIABLO SOBRE RUEDAS fue la pionera de un nuevo tipo de películas para la televisión en las que las carencias se convertían en virtudes. ¿Actores de segundo rango? ¿A quién le importa? Como Spielberg recuerda, era indiferente al glamour de sus intérpretes, ya que prefería caras anónimas, ropas arrugadas, pelos sin lavar, pieles llenas de granos. ¿Sin decorados?, ¿técnicos baratos? No importa, él sacaría lo mejor de lo que le daban.

Spielberg planificó la película entera con storyboards, al igual que un comic gigante, en este caso con cerca de 40 metros de longitud. Después de haber trabajado sobre el argumento por adelantado, recorrió los lugares de rodaje –Soledad Canyon en

3. Orson Welles, sin ir más lejos, en **Sed de Mal** (*Touch of evil*, 1958).

California- durante días ante de iniciarlo, puso estacas en los lugares donde se iban a hacer las escenas de conducción más peligrosas y donde se emplazarían tres cámaras. En lugar de tener que preparar la cámara para cada nueva toma, hizo que el coche y el camión pasasen enfrente de la cámara por turnos, para capturar tres tomas en el mismo tiempo que se tardaba en filmar una. Resultado: lo que se hubiera tardado en rodar mínimo dos meses, se resolvió en 16 días. Y sin escatimar en el gasto de la película. Sólo para las secuencias de las persecuciones rodó más de cuatro horas, lo que resultaba excesivo para una modesta producción de televisión. El gasto total se estimó en 450.000 dólares. Años después se comprobaría, en contra de la opinión generalizada de todos los que habían participado en el proyecto, que los beneficios generados por **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** eran, de todo punto, inesperados. Sólo en su exhibición en Europa sobrepasó los ocho millones de dólares de recaudación.

Con sólo tres semanas entre el final del rodaje y la fecha prevista de estreno, la Universal dedicó cuatro montadores para cortar el film. Spielberg se desplazaba en patines de una sala de montaje a otra. El resultado fue perfecto. Entre los primeros que vieron la película se encontraba Barry Diller: *“Cuando vi la primera versión de la película, recuerdo que pensé que ese chico iba a salir rápidamente de la televisión. Su trabajo era muy bueno”*.

EL DIABLO SOBRE RUEDAS consigue un gran éxito de público y una favorable y entusiasta acogida de la crítica que se vuelca en elogios hacia el recién llegado -el joven director había rodado la película con sólo veintitrés años-. Atrás habían quedado los innumerables problemas con los que Spielberg se había tenido que enfrentar, siendo el más grave la decidida oposición de los productores a que la película no tuviese diálogos, como era el deseo de su director.



Los magnates de la Universal se deciden a estrenarla fuera de sus fronteras y la envían a Europa. Pero antes, por exigencias de la C.I.C. que la distribuirá en todo el mundo, Spielberg se ve obligado a alargar su duración hasta los 90 minutos sirviéndole de poco sus protestas. Entre las secuencias añadidas, está aquella en la que aparece la mujer de David hablando

por teléfono con su marido; incluso el formato televisivo, de proporciones 1.33 a 1, es hinchado hasta el más cinematográfico de 1.85 a 1, con el consiguiente aumento de grano y pérdida de calidad.

Gana el Gran Premio del Festival Fantástico de Avoriaz en el año 1973 y la crítica europea aclama a Spielberg como un gran descubrimiento. El impacto visual de las imágenes era de una frescura inusual,



fruto del uso magistral del tiempo narrativo: *“Puro cine. Solo puro cine. En la meticulosa e implacable consecución de la tensión y del suspense, Steven Spielberg siguió unas pautas claramente hitchcockianas (...) Cada plano de esta película rezuma el instinto biológico del lenguaje cinematográfico”*. (Clélia Cohen).

Y eso que el ambiente intelectual en Europa era poco amistoso. En Roma los críticos de izquierdas presionaron a Spielberg para que refrendase su lectura de **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** como una parábola socialista: clase trabajadora versus burguesía asentada. Cuatro de ellos abandonaron la sala ruidosamente cuando el cineasta mostró su desacuerdo.

La vieja historia de *David y Goliat*, trasladada a los tiempos del asfalto, era presentada en un frágil personaje, débil, cobarde, y en un gigantesco, oxidado y agresivo camión. El conductor del gran monstruo pierde todo protagonismo absorbido por el montón de chatarra. Por eso, cuando *David* intenta hablar con él, bajándose de su automóvil y dirigiéndose a pie hacia donde está el camión, el monstruo rugiente se aleja eludiendo todo contacto físico. No es un asunto para tratar entre hombres, es un asunto de máquinas -un camión y un automóvil-, aunque el gigantesco camión advierta continuamente de su fuerza vital rugiendo con su claxon y echando por el tubo de escape el humo de sus más bajos instintos.

El tema central de la película es la caza y está definido en aquel plano en el que *David* llama a su mujer por teléfono y lo vemos a través del cristal circular de la puerta de una lavadora. *David* está en el punto de mira de un cazador: el camión. *David* es la presa a cazar. (...)

Con unos breves apuntes, Spielberg presenta a un protagonista que resulta, cuando menos, indiferente, por no decir despreciable. La escena del café incidirá, una vez más, en ese carácter pusilánime. Pero Spielberg juega sabiamente la baza del enfrentamiento desigual entre el hombre y la máquina, entre *David Mann* y el camión, y esto hará que, con no ser simpático, el espectador termine poniéndose de parte de *David*, aunque sólo sea por identificación biológica ante el peligro. (...).

Texto (extractos):

Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16, Catedral, 1993.

John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.

Clélia Cohen, **Steven Spielberg**, col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2010.

Por formación, Steven Spielberg pertenecería a la tercera generación de la televisión pasada al cine después del trasvase masivo de realizadores de la pequeña pantalla a la industria de Hollywood a partir de la segunda mitad de los 50 (Sidney Lumet, Martin Ritt, Arthur Penn, John Frankenheimer) y, en segunda oleada (Franklin J. Schaffner, Sam Peckinpah), entrada ya la década siguiente. Si su debut en el medio televisivo se produjo en la serie de **Night Gallery** de Rod Serling y después realizó algunos episodios para producciones no fantásticas como **Marcus Welby**, **Audacia es el juego** y **Colombo**, el estreno en salas comerciales de su primer telefilm, **EL DIABLO SOBRE RUEDAS**, le convertiría en uno de los nombres a tener en cuenta en el agresivo cambio generacional que se estaba produciendo en ese momento en el cine norteamericano.

El inicio del film es muy interesante: Spielberg pasa de la primera persona (planos subjetivos de carretera) a la tercera persona (planos generales de la carretera que está transitando Dennis Weaver) y a la propia mirada del director (dentro del coche, movimiento de cámara desde el panel de mandos al retrovisor en el que se refleja el rostro del protagonista), todo ello colonizado en la banda sonora con la música que escucha en la radio del vehículo. A partir de este cambio, el modelo narrativo clásico queda instaurado. Lo que sigue es el enfrentamiento desnudo entre coche y camión en plena carretera. Es cierto que hay algunas paradas en el camino que permiten lo que podríamos catalogar de color local y sirven para un retrato de la América profunda: campesinos desdentados; la mujer que tiene en la estación de servicio un zorro atado a un poste y cajas llenas de serpientes, arañas e iguanas; carreteras completamente desiertas perdidas en medio de la nada... y hay otras situaciones "en estático", como la larga escena en el bar de carretera, con las dudas del protagonista expresadas mediante el recurso de la voz interior y la pelea con el cliente al que ha confundido con el camionero; o la secuencia en que Weaver intenta ayudar al conductor de un autobús escolar cuyo vehículo no arranca, planteada de forma también muy enfática (primeros planos de los niños del autobús mirándole y gritándole) pero con el acierto de la profundidad de campo: el túnel al fondo, como boca de lobo, del que sabemos que saldrá de nuevo el camión amenazador. Pero **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** se dirime esencialmente en un espacio (la carretera) entre dos vehículos, un rostro que conocemos (el de Weaver) y otro que ni podemos intuir (el del camionero, de quien solo vemos, cómo ve el protagonista, su mano al volante).

El camión (un vehículo cisterna), tal como lo decora y filma Spielberg, parece un paquidermo gigante de color marrón oxidado, un amasijo de herrumbre rodante. Primero lo amenaza por detrás y después no deja adelantarlo. Weaver consigue superarle aprovechando una pequeña bifurcación en la carretera, pero vuelve a ponerse detrás de él y le acosa en el sentido literal de



la palabra. Lo que inicialmente parece un juego (macabro) se convierte gradualmente en una pesadilla ilustrada en clave de desigual combate entre *David y Goliat*. No hay motivos para los ataques del camionero. No hay nada que deba purgar al conductor del coche, más allá de la monotonía en la que parece instalada su vida. No existen razones, tan solo hechos. E imágenes casi míticas, ya que puede contemplarse el camión, desde la perspectiva final y obsesiva de Weaver, como una imagen mecanizada de la gran ballena blanca o, posteriormente en los dominios del cine de Spielberg, el gran escualo asesino. Nada sabremos del comportamiento del camionero, pero este solo tiene interés en función de lo que representa para el comportamiento del protagonista. Y aunque el film se desarrolle en permanente movimiento por las carreteras estadounidenses, podemos rastrear por su utilización claustrofóbica de los espacios, el silencio aural, la voz narrativa y la soledad en una situación inalterable, aquí más abstracta que lógica, ecos lejanos de **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** en películas recientes como **Enterrado** (*Buried*, Rodrigo Cortés, 2010), **Capitán Phillips** (*Captain Phillips*, Paul Greengrass, 2013), **Gravity** (Alfonso Cuarón, 2013) o **Cuando todo está perdido** (*All is lost*, J.C.Chandor, 2013).

Texto (extractos):

Quim Casas, "Fantasía amable y terror gigante",
en dossier "Steven Spielberg" (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.

La temprana vocación de Steven Spielberg como narrador quedó impudicamente al descubierto gracias al **EL DIABLO SOBRE RUEDAS**. Ciertamente, el film que nos ocupa no estaba destinado a convertir a su realizador en un autor, a pesar de que la planificación y la puesta en escena lo señalan como una de sus obras más preeminentes. Ante todo, y sobre todo, el director de **Tiburón** busca un efecto, más allá, incluso,



de la simple contemplación o de la más viva reflexión. El duelo entre el urbanita gris, apocado, agarrotado por el pavor al volante de su Plymouth rojo, y el siniestro, deshumanizado y bestial camión, especie de monstruo de acero, tiene algo de mítico, de atávico, como la desigual lucha del bravo guerrero medieval contra un dragón escupe-fuegos. ¿Es por ello que la

rejilla metálica que protege el radiador, situada en el frontal del camión, se asemeja a unas terribles fauces abiertas? ¿Que su sucia estructura, cubierta de polvo y barro seco, equipare el imponente vehículo a un gigantesco reptil o que en la parte posterior de su depósito de carga podamos leer una tétrica advertencia: “*Flammable*” (inflamable)?⁴ ¿Resulta casual también que *David Mann* (Dennis Weaver) cargue de cara, a toda velocidad, contra su feroz adversario, con la puerta abierta de su automóvil, mientras su cuerpo sobresale como si “cabalgara” el Plymouth? Sin duda alguna, estos apuntes visuales, vacíos de retórica, de esteticismo, no son fruto del azar sino que llevan la firma de un narrador nato conocedor de cuál es la fuerza de lo inerte.

Al enriquecer constantemente la narración, Steven Spielberg logra un curioso resultado de enrarecimiento y pausa. Porque el propósito del realizador es siempre el de añadir, nunca el de restar; seguir agregando detalles⁵, sin desvanecerse en lo impreciso, evitando la gratuidad. Sin duda, el ímpetu narrativo de **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** palpita en matices como la cámara subjetiva que, al arranque -nunca mejor dicho- de la película, muestra la impersonalidad de *David Mann* al salir de su casa y de la ciudad, serpenteando por diversas calles y autopistas atestadas de otros coches dirigiéndose, como él, a sus tareas diarias. En ningún momento, vemos al automóvil y a su propietario; únicamente escuchamos el banal programa de radio que le acom-

4. *John Baxter*, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**: De los cinco camiones cisterna que le dieron a elegir al director, cuatro de ellos tenían una parte frontal moderna y plana, de primera calidad y con amplias ventanas que dejaban ver al conductor hasta debajo de las rodillas. Spielberg escogió el quinto, uno antiguo de marca desconocida, color marrón, lleno de barro, oxidado y con aspecto de abandono. Su anticuado y dividido parabrisas no sólo daba la sensación de que el vehículo tenía el ceño fruncido en señal malévol, sino que además si el cristal estaba sucio ocultaba al conductor completamente. Como si el camión careciera de conductor.

5. *Clélia Cohen*, **Steven Spielberg**: Cuando “muere” el camión, Spielberg añade un efecto singular: una especie de grito gutural que surge del tráiler durante su aparatosa caída entre el polvo; el grito de un dinosaurio. El cineasta tomó ese grito de **La mujer y el monstruo**, y volvió a usarlo para la muerte del tiburón.

pañá. No será, pues, hasta su trayecto por la desértica vía comarcal, escenario de los fantásticos sucesos -y representación física de otra realidad, primitiva y cruel, donde la lucha por sobrevivir se impone a cualquier otra consideración moral...⁶-, cuando *David Mann* "adquiere" un rostro para el espectador. Asimismo, el fantasmagórico chófer del camión, a quien jamás vemos el semblante, es magníficamente perfilado durante la secuencia del restaurante de carretera, en la que varios tipos de hosco ademán -el tipo musculoso que bebe cerveza sin quitarse su sombrero "Stetson"; el necio que engulle un bocadillo con expresión bovina; el hombre con ojos maliciosos...-, parecen amenazar a *David Mann* mediante una singular característica en su indumentaria: unas botas camperas iguales a las del conductor del maldito camión.

Y si durante el duelo entre *Mann* y el camión-dragón aquél no sale de su asombro al ver cómo su enemigo empuja amistosamente a un autobús escolar averiado -al que *Mann* ha sido incapaz de socorrer, presa de los nervios y contrariado por las burlas de los niños...-, igualmente mostrará su (aterrada) perplejidad al comprobar que su perseguidor / torturador lo empuja contra un tren de mercancías que cruza un paso a nivel. Los abundantes planos de espejos retrovisores, de cuentakilómetros, de las manos crispadas de *David Mann* cambiando las marchas de su auto, de ruedas girando frenéticamente, de travellings laterales mostrando los adelantamientos de los vehículos, de más planos subjetivos, en ligero contrapicado, del camión avanzando sobre el Plymouth rojo, sumados a los contraplanos -de tono vagamente apocalíptico- del pavoroso furgón amenazando al indefenso *Mann*, demuestran que el horror puede ocultarse cómodamente en los actos más pueriles y cotidianos, en los objetos más triviales.

EL DIABLO SOBRE RUEDAS debe mucho al cuento original -y al guión- de Richard Matheson, autor de novelas tan notables como "Soy leyenda" (*I am Legend*, 1954) y "El hombre menguante" (*The Shrinking Man*, 1956). En "Duel", Matheson, una vez más, explora la intrusión violenta de lo fantástico en el día a día de sus personajes, transformando su entorno, su propio proceder, hasta bordear la (aparente) locura, al querer comprender el por qué de lo que sucede, e incluso, de pelear contra ello. Steven Spielberg logra sacar un gran partido cinematográfico a la demencial situación urdida por Matheson, especialmente a todo cuanto afecta al dinamismo del espectáculo y a la sabia dosificación de la tensión.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "El diablo sobre ruedas",
en dossier "Cine, automóviles y amistades peligrosas",
rev. Dirigido, septiembre 2003.

6. Clélia Cohen, **Steven Spielberg**: Pero también toda la aventura de **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** puede releerse como la construcción mental de un neurótico, una víctima frustrada del "estilo de vida norteamericano" (casa, esposa, hijos), una muestra de su locura larvada. El paisaje, que va desnudándose progresivamente y perdiendo belleza, evoca un recorrido hacia la nada, que remite inesperadamente a los westerns existenciales de Monte Hellman como **A través del huracán** (*Ride in the whirlwind*, 1966) y **El tiroteo** (*The shooting*, 1966).



Viernes 4 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

LOCA EVASIÓN

(1974) • EE.UU. • 110 min.

Título Orig.- The Sugarland express.

Director.- Steven Spielberg. **Argumento.-**

Steven Spielberg, Hal Barwood y Matthew Robbins. **Guión.-** Hal Barwood y Matthew Robbins. **Fotografía.-** Vilmos Zsigmond (Technicolor – Panavisión).

Montaje.- Edward Abrams y Verna Fields.

Música.- John Williams; armónica: Toots Thielemans. **Productor.-** Richard Zanuck y David Brown. **Producción.-** Universal Pictures. **Intérpretes.-** Goldie Hawn (*Lou Jean*),

William Atherton (*Clovis Poplin*),

Michael Sacks (*Slide*), Ben Johnson (*capitán*

Tanner), Gregory Walcott (*Mahsburn*),

Steve Kanaly (*Jessup*), Louise Lathan (*sra. Lobby*),

Buster Daniels (*el borracho*), Ted Grossman (*Dietz*),

Dean Smith (*Russ Berry*). **Versión**

original en inglés con subtítulos en español.



Premio al mejor guión en el Festival de Cannes.

Película nº 18 de la filmografía de Steven Spielberg (de 50 como director)

Música de sala:

Loca evasión (*The Sugarland Express*, 1974) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

*“Era el primer día de rodaje de **LOCA EVASIÓN** y ahí estaba él, un joven y desgarbado muchacho, con un experimentado equipo a su alrededor, una actriz importante en sus manos, y en vez de empezar con algo fácil, escogió una cosa muy complicada que requería todo tipo de precisión; era la cosa más jodidamente elaborada que jamás había visto en mi vida: planos de todos-en-uno, la cámara en movimiento y parándose, gente yendo dentro y fuera. Pero él tenía una gran confianza en lo que estaba haciendo. Y funcionó de manera increíble, no solamente desde un punto de vista*

técnico, sino que las interpretaciones también fueron muy buenas. Supe en ese mismo momento y en aquel preciso lugar, sin ninguna duda, que ese muchacho sabía más sobre los mecanismos de cómo hacer que un plano funcionase que cualquier persona viva por aquel entonces, cualquiera que fuese el número de películas que hubiera hecho. Lo hacía como si hubiese nacido con un conocimiento del cine. Y nunca dejé de sorprenderme a partir de aquel día”.

Richard D. Zanuck (productor de cine)

“[Los productores Richard D.] Zanuck y [David] Brown me dieron total libertad para hacer la película, la libertad que nunca había tenido en televisión. Sin embargo, en el montaje final, Dick Zanuck me aconsejó que cortase veinte minutos de película. Lo discutimos y me di cuenta de que él tenía razón y de que yo estaba equivocado”.

“Sobre el mal los pareceres son siempre contradictorios: en la mejor de las hipótesis existen al menos dos. Probablemente, para muchos espectadores de **LOCA EVASIÓN**, los policías que daban caza a los jóvenes representan el bien al identificarse con la justicia y el orden. Para otros, en cambio, serán el mal, al actuar contra la libertad y la justicia”.

“Me encanta la semejanza entre **El gran carnaval** [Ace in the hole, Billy Wilder, 1951] y **LOCA EVASIÓN**. Me gusta la idea de la gente unida tras un acontecimiento reflejado en los medios de comunicación, sin saber quiénes son sus protagonistas o qué hacen, simplemente apoyándoles porque están en una misión de misericordia para recuperar a su hijo; y esto enciende mucha de la sentimentalidad de la América tradicional”.

Steven Spielberg

“El director de **LOCA EVASIÓN** es el mayor talento joven de los próximos años. Una vez yo también fui Steven Spielberg”.

Billy Wilder

Teniendo en cuenta que **El diablo sobre ruedas** fue concebida y estrenada para las pantallas televisivas -aunque con posterioridad exhibida en los cines de diversos países, entre ellos España-, es lógico señalar que **LOCA EVASIÓN** supone de hecho el debut como realizador cinematográfico de un Steven Spielberg destinado a ocupar un papel relevante en el cine mundial de las últimas décadas. Es curioso observar como esta puesta de largo en la pantalla grande obvia por completo los elementos más definitorios que caracterizaron sus producciones más conocidas -sentido del espectáculo, adscripción por el “fantastique” o el suspense- eligiendo, por el contrario,

una historia real y comprometida desde una óptica social, acaecida en mayo de 1969, de la cual la mayor parte de sus personajes centrales seguían con vida en el momento del rodaje del film: en el estado de Texas, la policía persiguió al matrimonio formado por Robert Samuel Dent e Illa Faye durante casi 500 kilómetros hasta darles caza; los medios de comunicación se encargaron de convertirlos en héroes haciendo que la gente se agolpase para verlos pasar y aplaudirles.

En un principio, la idea de Spielberg había sido la de enfocar la historia desde el punto de vista del *capitán Tanner* (Ben Johnson) y no de los fugitivos. Éstos serían vistos desde las barricadas policiales, se oírían sus voces a través de la radio del coche patrulla y su presencia física se limitaría a unas cabezas vistas en la distancia con unos prismáticos.

Resulta imposible asegurar que este tratamiento hubiese sido más afortunado que el que finalmente se utilizó y en el que se toma como eje central la fuga de *Clovis Michael Poplin* (William Atherton), preso por delitos menores muy cercano en acceder a la libertad, merced a la presión que sobre él -que pronto advertiremos es de débil carácter- ejerce su alocada esposa *Lou Jean* (Goldie Hawn). Ambos iniciarán una pintoresca fuga de previsible escasa incidencia, centrada en la recuperación de su pequeño hijo, que ha sido retirado de la custodia de su madre. La fatalidad querrá que en el camino se encuentren con el joven agente *Maxwell Slide* (Michael Sacks), al cual retendrán como



rehén, iniciándose con ello la persecución de los mandos policiales en ese viaje iniciático con destino a la ciudad de Sugarland, recorriendo esa América Profunda, conservadora y puritana, que es capaz al mismo tiempo de ofrecer comprensión a esta pareja que busca con afán su imposible felicidad, aunque esté impregnada de hipocresía y tamizada de facetas tan terribles como la cotidianeidad en el uso de las armas.

A partir de este sencillo hilo argumental -que por momentos podría parecernos una versión dramatizada de algunos de los guiones más célebres filmados por Preston Sturges en la década de los cuarenta-, Steven Spielberg describe una crónica a ratos intimista -los pasajes finales entre los tres ocupantes cuando se ha establecido una auténtica complicidad entre los *Poplin* y *Slide*-, en otros escorada a la comedia -la pareja de ancianos que conducen el coche con una velocidad mínima; ese veterano indio que es portado detenido por *Slide* cuando se produce el encuentro con los recién fugados- y en algunos instantes se deslizará por el sendero de lo grotesco -esa emboscada de los falsos reservas que casi acribillarán a nuestros protagonistas-.

Partiendo de un proyecto que fue gestado, en principio, a la mayor gloria de la hoy olvidada Goldie Hawn -entonces en su momento de mayor popularidad, reiterando film tras film su eterno rol de chica alocada-, Steven Spielberg supo, sin embargo, desplegar



en esta película una notable capacidad para describir una sociedad a medio camino entre lo rural, lo primitivo, asumiendo la misma como una especie de continuidad de títulos como **Bonnie y Clyde** (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967), expresando sus imágenes esa visión sombría que ofrecían títulos de aquella misma época como **Yo vigilo el camino** (*I walk the line*, John Frankenheimer, 1970), **Fat city** (John Huston, 1972) o la emblemática **La última película** (*The last picture show*, Peter Bogdanovich, 1971) -de la que retoma la paradigmática presencia de Ben Johnson-. Con todos ellos comparte esa mirada por un mundo en descomposición, una sociedad anclada en el pasado, pretérito y presente conviven al unísono, casi fantasmal en su propia existencia, pero amenazador en su vertiente más íntima. A partir de esas premisas, ya su instante inicial -ese largo plano con un lento zoom de retroceso combinado con una grúa- nos introduce en la desestabilización, el caos en el que progresivamente se va a introducir la narración. Poco a poco, con un encomiable sentido del ritmo, sin que ello oculte la serenidad de una puesta en escena que solo en ocasiones se rompe, y que pese a utilizar el por lo general tan cuestionable teleobjetivo -aquí inserto con bastante procedencia-, impida en casi todo momento poseer una lógica interna. Es algo que se manifiesta en un elegante uso de la pantalla ancha, en una notable combinación de



momentos intimistas con otros más decantados a la acción y sobre todo en la facilidad con la que el realizador ofrece esa mirada entre nostálgica y crítica de un mundo como el rural norteamericano, con un sentimiento de verdad tan cercano como doloroso.

Con la certeza de asistir al inútil sacrificio de dos personas que tan solo son culpables por pretender, de manera inconsciente, mantenerse al margen del viciado contexto social en el que están inmersos, la película logra articular elementos tan interesantes como la lúcida ambivalencia del *capitán Tanner*¹, consciente de la inevitabilidad del sacrificio que finalmente no dudará en ordenar, al tiempo que no podrá evitar simpatizar con dos seres que, en realidad, son auténticos desvalidos.

Spielberg muestra ya la habilidad necesaria para describir la ambigüedad de sus principales personajes, a la par que acierta a trazar con escasos elementos otros de menor importancia, pero que en apenas unos instantes emergerán en su lado más oscuro. Es algo que tiene un ejemplo perfecto en el matrimonio que ha asumido la custodia del pequeño hijo de *Lou -los Looby-*. Ella encarnada por la veterana Louise Latham -siempre caracterizada por ese semblante frío y adusto-, que en la película quedará definida por la tranquila retirada de objetos de decoración en su casa, consciente de la situación que se plantea en la misma. Por su parte, su esposo aparecerá en un lugar más discreto hasta que en un momento determinado revelará la auténtica faz de su terrible personalidad, cuando ofrezca a los agentes una de las armas que custodia en un mueble para que con ella se ejecute a los jóvenes padres del pequeño que han adoptado: *“Oficial, sé que no me van a dejar disparar, pero utilice mi rifle”*.

Esa capacidad para plasmar una coralidad humana creíble y sincera, tanto en sus más terribles facetas, como en otras revestidas de una humanidad más escondida -la reacción de secreta turbación de *Slade* cuando *Lou* le da un beso en un momento de verdadera felicidad entre los tres ocupantes del coche-, son elementos que es indudable tendrán una presencia futura en el cine de Spielberg.

LOCA EVASIÓN se perfila también como una dolorosa “balada”, una visión tan cotidiana en una primera instancia, que en su seno alberga la lucidez en la recreación de una sociedad que, por desgracia, sigue estando vigente en ese pueblo norteamericano que con el paso del tiempo se convertiría en seguidor de Richard Nixon... o George W. Bush. Ese zoom por una América anclada en el primitivismo y una moral puritana queda expuesta en **LOCA EVASIÓN** con sensibilidad, gran precisión y dominio de los recursos narrativos. Véase el amplio abanico de travellings laterales desplegado que acabarán

1. *David Kaufman, Steven Spielberg*: Interpretado con la sobriedad y justeza habituales de Ben Johnson, este personaje se convierte en el alter-ego de la pareja. Hombre solitario, encargado de una misión que le desagrada pero que asume como profesional. Cínico, orgulloso, irónico, dispuesto a acabar con el problema de la manera más rápida posible, llegando, si es necesario, al asesinato legal. Intentará que la prensa, ávida de noticias y capaz de entrevistar a los héroes en plena escapada, no meta las narices en sus asuntos. En el fondo, *Tanner* no comprende nada de lo que sucede a su alrededor, envuelto en una cadena en la que le es imposible poner algo de *sensatez*.

por convertirse en una de sus cláusulas de estilo, junto a su avezada resolución de las escenas de acción (el seguimiento de la cámara a *Lou Jean* al descender del autobús para visitar a *Clovis* en el correccional, el largo travelling de acercamiento al coche de policía que, partiendo de un gran plano general, acaba centrándose en un primer plano del indio borracho arrestado por *Slide*, o los planos que recogen la comitiva de vehículos policiales que escoltan a la pareja protagonista).

Pero también con la prestación de algunos intérpretes magníficos. Hagamos excepción de una Goldie Hawn que nos brinda sus numeritos de siempre -un poco más controlados, eso sí-, pero apreciemos la fuerza de un William Atherton, al que Spielberg controla sus excesos, la veteranía del mencionado Johnson y, sobre todo, la magnífica labor del olvidado Michael Sacks, capaz con la mayor economía gestual de expresar no solo la evolución de su personaje sino de transmitir, en trazado, la visión que el espectador aprecia del conjunto de la película. Junto a ellos, destaca el esfuerzo por lograr una tipología de secundarios y personajes episódicos, del que es imposible no destacar lo creíbles y aterradores que resultan esa pareja de "Rangers" sin escrúpulos a la hora de asesinar cualquier objetivo que se les encargue. Esos instantes en los que uno de ellos se coloca las gafas y otro chupa la bala que está a punto de disparar y se la mete en la oreja, son planos tan escalofrantes como creíbles, que suponen el recuerdo más perdurable de esta atractiva e injustamente olvidada película.

Texto (extractos):

Juan Carlos Vizcaino, www.cinearchivo.com/site/Fichas/Ficha/FichaFilm.asp?IdPelicula=68559

Ramón Feixas & Joan Bassa, "Spielberg, fábulas de ayer y hoy", en dossier "Steven Spielberg" (y 2ª parte), rev. *Dirigido*, abril 2004.

David Kaufman, **Steven Spielberg**, col. *Directores de cine* nº 12, ed. JC, 1983.

John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.





Las carreteras han dado muy buen cine y han visto florecer, principalmente en el americano, un subgénero, la "road movie", de copiosa producción desde finales de los 60: **Buscando mi camino** (*Easy rider*, Dennis Hopper, 1969), **Llueve sobre mi corazón** (*The rain people*, Francis Ford Coppola, 1969), **Carretera asfaltada en dos direcciones** (*Two-lane blacktop*, Monte Hellman, 1970), **Fuga sin fin** (*The last run*, Richard Fleischer, 1971), **Punto límite cero** (*Vanishing point*, Richard C. Sarafian, 1971), **Luna de papel** (*Paper moon*, Peter Bogdanovich, 1973)... Las líneas básicas de la "road movie" coinciden sin duda con las del western, pues, asfaltado o polvoriento, el itinerario es siempre el mismo y por él se desplazan sin rumbo fijo grandes héroes de la épica americana y pequeños antihéroes de la vida cotidiana...como los protagonistas de **LOCA EVASIÓN**².

En esta película Spielberg ejecutó, con mano maestra, un western moderno y motorizado, amargo poema sobre el desarraigo de estos nuevos *Bonnie y Clyde*. Por primera vez podemos hablar de su juego espectacular de luces y colores en su cine, especialmente en esas imágenes nocturnas, de una belleza espectral, de la larga fila de coches patrulla en las carreteras de Texas. Y también de su propensión por los sentimientos de sus personajes o, si se prefiere, de su manipulación, hábil siempre,

2. La revista "Sight and Sound" vio la conexión entre Billy Wilder y los anárquicos himnos a la carretera con los que el film de Spielberg se emparentaba, titulado su crítica de **LOCA EVASIÓN**: "El gran carnaval se encuentra con **Punto límite cero**".

de los sentimientos. En este sentido es obvio que, si bien deja una ventana abierta al espectador por la cual podemos meditar la necesidad profesional del *capitán Tanner* de acabar de una manera drástica con el caso, Spielberg pide una radical identificación con nuestros protagonistas, por muy al otro lado de la ley que el peso de las circunstancias les haya puesto. De hecho, es la propia ley, el propio *policía Maxwell*, quien más llorará el brutal desenlace de la historia.

Hasta esos momentos de intenso dramatismo, el film se ha movido en una atmósfera de cierta ligereza. Pero que nadie crea que el cineasta es indiferente a la región de Estados Unidos que recorre: Texas. Mercenarios, funcionarios anquilosados y sureños reaccionarios conforman el telón de fondo de **LOCA EVASIÓN**, con un interés muy marcado por los límites, tanto sociales como espaciales. Steven Spielberg raramente es un cineasta urbano; le fascinan más las zonas intermedias, que se prolongan hasta que la vista se pierde en los límites de las ciudades, que su centro. Prefiere detenerse ante un enorme polluelo de plástico iluminado que anuncia un puesto de comida rápida³ o situar a sus protagonistas de noche, en un inmenso aparcamiento de una tienda de coches al aire libre. Y precisamente esa cámara que se detiene, a veces sin razón aparente, da lugar a dos escenas muy hermosas (y crueles) en la película. La primera, cuando el padre de *Lou Jean*, presionado por la policía, dirige un mensaje de odio a su hija a través de la radio, que ella no oye porque en ese momento ha bajado del coche: *"si tuviera una pistola, bajaba ahora mismo y te mataba"*. La segunda, cuando para dormir *Clovis* y *Lou Jean* fuerzan la puerta de una caravana en venta; por un momento van a recuperar la vida doméstica que han perdido. Desde la ventana, la pareja puede ver pero no oír unos dibujos animados del *Coyote* y el *Correcaminos* que se proyectan en la pantalla de un autocine cercano. *Clovis* conoce los dibujos tan bien que imita los sonidos para *Lou*. Pero se detiene en seco cuando el *Coyote* cae por un acantilado y va a ser aplastado por una gran roca; entonces Spielberg superpone un reflejo de los dibujos sobre la cara de *Clovis*: una predicción funesta. La ironía es brutal: un dibujo animado infantil les está hablando de la muerte. En ambos casos el sonido (del padre o del cine) no les llega.

Por cierto que esta última escena tan significativa fue eliminada de la copia estrenada en Europa por la C.I.C. –tras la reacción negativa del público ante la película-. Para Spielberg fue arrancarle el corazón al film: *"Éste era el momento en el que quería que la audiencia se fuera preparando para el desenlace. Pero al cortarlo, la película continuaba, casi hasta el final, como una comedia y de repente, sin aviso, se convertía en Bonnie y Clyde. Fue una pena"*.

3. La revista "Time" alabó "su sentido de estilo natural, el ojo de un artista pop para la arquitectura fea-bonita de plástico de América".



Antes, las críticas en Estados Unidos tras el estreno habían sido excelentes. La mayoría de los críticos escribieron su comentario en la misma columna que la de **Malas tierras** (*Badlands*, 1973) de Terrence Malick, con la que compartía muchos elementos⁴. Por ejemplo, Pauline Kael elogió el desparpajo y el ritmo del film; también le gustaba **Malas tierras** pero, para ella, Malick parecía demasiado intelectual, demasiado distante, el primo americano de Godard.

Finalmente conviene no pasar por alto que **LOCA EVASIÓN** es, también, una película sobre la infancia destrozada, un tema que no deja de repetirse en el cine de Spielberg: ese oso de peluche destripado bajo las ruedas de los coches en los momentos finales lo confirmaría.

Para el devenir de la obra de Spielberg, **LOCA EVASIÓN** supone el encuentro del director con una serie de personas que tendrán importancia en proyectos venideros a lo largo de esa década de los 70: el músico John Williams, la montadora Verna Fields, el director de fotografía Vilmos Zsigmond o el director artístico Joseph (Joe) Alves. Es decir, un conjunto de hombres y mujeres con el que formará una verdadera familia y

4. Años más tarde se volvería a dar, entre ambos cineastas, esta situación de coincidencia temporal y parecido, en este caso genérico, con **Salvar al soldado Ryan** (*Saving private Ryan*, Steven Spielberg, 1998) y **La delgada línea roja** (*The thin red line*, Terrence Malick, 1998). (Juan de Dios Salas. Cineclub universitario/Aula de cine. 2016).

que confirma la importancia que Spielberg da a todos los elementos que participan en la construcción de un film. No hay que olvidar que en numerosas declaraciones, Spielberg ha repetido que las películas no deberían ir firmadas por nadie, ya que son una labor de equipo.

Texto (extractos):

*Jordi Batlle Caminal, **La última cruzada de Spielberg**,
col. Stars, Fotogramas Libros, Comunicación y Publicaciones, S.A., 1989.*

*David Kaufman, **Steven Spielberg**,
col. Directores de cine nº 12, ed. J.C., 1983.*

*Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16,
Cátedra, 1993.*

*John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.*

*Clélia Cohen, **Steven Spielberg**, col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2010.*





Martes 8 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

TIBURÓN

(1975) • EE.UU. • 125 min.

Título Orig.- Jaws. **Director.-** Steven Spielberg.

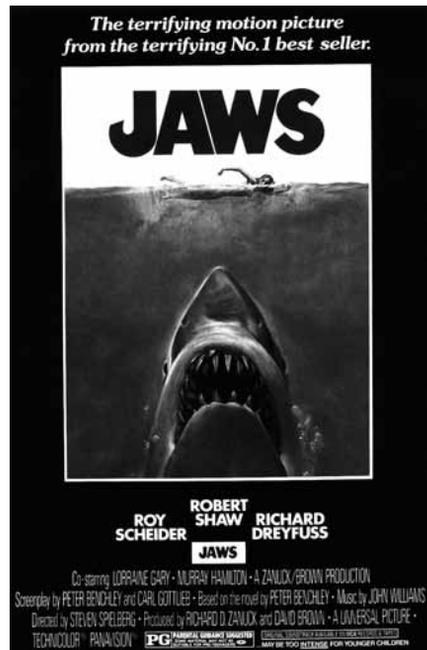
Argumento.- La novela homónima (1974) de Peter Benchley.

Guión.- Carl Gottlieb y Peter Benchley (y John Milius, Matthew Robbins, Hal Barwood y Steven Spielberg). **Fotografía.-** Bill Butler y Rexford Metz (Technicolor – Panavisión).

Montaje.- Verna Fields. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Richard Zanuck y David Brown.

Producción.- Universal Pictures. **Intérpretes.-** Roy Scheider (Martin Brody), Robert Shaw (Quint), Richard Dreyfuss (Matt Hooper), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murray Hamilton (Larry Vaughn), Jay Mello (Sean Brody), Chris Rebello (Michael Brody), Carl Gottlieb (Harry Meadows), Jeffrey Voorhes (Alex Kintner), Lee Fierro (sra. Kintner).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



3 Oscars: Montaje, Banda Sonora y Sonido
(Robert Hoyt, Roger Heman, Earl Madery y John R. Carter).
1 candidatura: Película.

Película nº 19 de la filmografía de Steven Spielberg (de 50 como director)

Música de sala:

Tiburón (Jaws, 1975) de Steven Spielberg
Banda sonora original de **John Williams**

“Varios momentos de **TIBURÓN** muestran lo que Sergei Eisenstein hubiese hecho si él mismo no se hubiera intelectualizado como lo hizo de forma tan inalcanzable”.

Pauline Kael (crítica de cine)

*“**TIBURÓN** viene a ser algo así como la tabla de los diez mandamientos del cine. Un inteligente cóctel en el que su director y montadora, luchan contra una historia mediocre para convertirla en una narración formidable compensada en todas sus partes”.*

Felipe Vega (crítico y director de cine)

*“Con **TIBURÓN** decidí hacer una película que llegara al público en dos niveles: primero un golpe en el plexo solar, y después un gancho justo encima de la nariz. Nunca tuve mayor ambición. Todo se reduce a movimiento, suspense y miedo”.*

“El tiburón de mi película no es necesariamente el mal: hace tan solo aquello que millones de años de evolución le han enseñado a hacer: nada y devora. Es un elemento del equilibrio natural, no tiene malas intenciones: para él descuartizar a una mujer o a un atún es exactamente lo mismo”.

*“He tenido la suerte de haber nacido al mismo tiempo de John Williams. Gracias a él mis películas tienen un poco más de éxito. Él es en gran medida responsable del éxito de **TIBURÓN**”.*

*“Les sorprendería del número de amigos que me dieron la espalda una vez que conseguí el éxito. Algunos conocidos, de los que creía que eran mis amigos, se volvieron francotiradores cuando **TIBURÓN** llegó a la cima”.*

Steven Spielberg



Mientras trabajaba en el montaje de **Loca evasión**, Spielberg tuvo su primer contacto con “Tiburón”, la novela de Peter Benchley:

*“Un día había ido a la oficina de Dick Zanuck para hablar del primer montaje de **Loca evasión**. Al salir vi un montón de manuscritos de una obra no publicada. Se titulaba “Jaws”. No sabía lo que significaba “Jaws”. No sabía si era una especie de novela épica sobre un dentista o era algo pornográfico. Recuerdo que cogí uno y le dije a la secretaria de Dick que me lo llevaba. Lo leí durante el fin de semana y me di cuenta de que quería hacer la película. Las últimas ciento cincuenta páginas estaban llenas de inspiración. El lunes hablé con Dick y David y les dije que estaba muy interesado en dirigir la película. Pero ellos me dijeron que cuando compraron los derechos para hacer la película contrataron también a un director llamado Dick Richards. Les dije que si algo salía mal que me llamasen. Tres semanas después recibí la llamada de mi agente diciéndome que Dick Richards ya no estaba en el proyecto y que Zanuck quería que yo dirigiese la película”¹.*

Cuando en mayo de 1974 dio comienzo frente a Massachusetts, en Martha’s Vineyard² (en la ficción, la isla de Amity), el rodaje de una obra tan genial como **TIBURÓN**-película que, entre otras cosas, cambiaría el curso de la historia del cine estadounidense como industria, como negocio- se dieron cita todos los elementos para desembocar en catástrofe. El tiempo era caprichoso, el rodaje en mar abierto bastante dificultoso³ y lo peor: el tiburón mecánico no funcionó. “Bruce” (su apodo) no aguantó el agua y mucho menos la sal, que le roía los mecanismos.⁴ Fueron interminables días de espera en los que Spielberg a veces solo podía rodar unos segundos útiles. El equipo de rodaje bautizó la película como “Flaws” (defectos) en lugar de “Jaws” (mandíbulas)...

Los cuarenta y un años transcurridos desde el estreno de **TIBURÓN** no parecen haber cambiado demasiado cierta opinión, bastante extendida, en torno a Steven Spielberg. Cuatro décadas después, seguimos oyendo decir que es “la mejor película de su director”, o haciendo una concesión, para que nadie se enfade, que es “la mejor junto

1. Con estas declaraciones de Spielberg se desmiente toda esa información manejada en ciertos sectores que afirmaba que el director de **TIBURÓN** nunca tuvo interés en dirigir la película.

2. Spielberg se permitió el lujo de presentar este legendario destino vacacional de los Kennedy como un infierno estival. Porque para él el infierno también estaba en la arena. Localizada en el corazón de una encantadora población costera con unas casas de madera blanca como salidas de un cuadro de Hopper, la película es una gran obra sobre la fobia al concepto de veraneo y a las multitudes: playas abarrotadas, cuerpos al sol, niños gritones...

3. Desde el principio Spielberg fue categórico respecto a no filmar nada en el tanque de agua de los estudios. Esto no debía parecerse a la serie televisiva de los años 60 **Viaje al fondo del mar** (*Voyage to the bottom of the sea*), con aguas cristalinas y suaves ondulaciones en la superficie.

4. Zanuck y Spielberg habían aceptado a regañadientes la idea del tiburón mecánico. ¿Pero que harían en el momento en que Hopper es atacado mientras está colgado debajo del barco dentro de la jaula de acero? Seguro que esa escena requeriría un tiburón de carne y hueso. Zanuck encontró la solución: “¿Por qué no construimos una jaula más pequeña y ponemos a un individuo de tamaño adecuado dentro de ella?”. Spielberg estaba impresionado: “Teniendo en cuenta que procede de un productor, ésa es una idea estupenda”.

con *En busca del arca perdida*” y, a veces, “la mejor junto con *El diablo sobre ruedas*”. Es decir, **TIBURÓN** sigue ocupando dentro de la carrera de su realizador una especie de categoría superior a la cual muchos se agarran como si la vida les fuera en ello, sin considerar la posibilidad de que cuarenta y un años y una cincuentena de largometrajes más tarde Spielberg pudiera haber evolucionado hacia otras propuestas tan válidas o incluso mejores que **TIBURÓN**. Todavía resulta sorprendente a estas alturas que cada vez que se estrena una nueva película de Spielberg sus resultados suelen ser valorados en función del recuerdo dejado por **TIBURÓN**, la cual sigue siendo para muchos el listón de la carrera de Spielberg, el rasero cualitativo en virtud del cual se ha medido y sigue midiéndose todo lo que ha hecho a continuación (“*¡con lo bien que le quedó TIBURÓN!*”). Eso es tanto como decir que Spielberg debería haber seguido el camino iniciado con ese film o que sus siguientes películas deberían haber sido parecidas a aquella. Como no lo hizo, y se fue “*por el mal camino*”, estropeó su incipiente talento y degeneró, quedando **TIBURÓN** como un título aislado, un feliz accidente que no ha vuelto a repetirse. Mas el quid de la cuestión radica en que Spielberg sí que siguió ese camino (y, a mi entender, fue incluso más allá), pero no lo hizo como se esperaba que lo hiciera, donde se le había encasillado, sino que continuó progresando con un estilo personal e intransferible.

Otro aspecto determinante en torno a la valoración que suele hacerse sobre esta película reside en su adscripción al género fantástico, variante cine de terror, teoría que tiene una base sólida pero que también ha contribuido a difundir la falsa impresión de hallarnos ante una excepción en la obra de Spielberg (“*¿cuándo volverá a hacer algo que dé tanto miedo como TIBURÓN?*”). Es evidente que en un plano no teórico ni abstracto, sino material y concreto, lo que el film ofrece al espectador en virtud de su forma de estar planificado, montado y visualmente resuelto, la pertenencia de **TIBURÓN** al cine fantástico parece fuera de toda duda. Su célebre secuencia de apertura puede interpretarse como una ingeniosa transposición de las convenciones del psycho-killer, sustituyendo en este caso al criminal homicida por un gigantesco escualo. Yendo

más lejos, el arranque de **TIBURÓN** recuerda, salvando las distancias, una secuencia de suspense del famoso “giallo” de Sergio Martino **I corpi presentano tracce di violenza carnale** (1973), más conocido por el título de su explotación internacional, **Torso**, y rodado dos años antes que la película de Spielberg. En



Torso, un grupo de jóvenes hippies en una granja abandonada en las afueras de Florencia se entregan lánguidamente a su ritual de música lenta y fumadas de hierba; una chica rehuye el acoso sexual de un muchacho y sale de la granja, internándose en el bosque de los alrededores; una vez allí, la muchacha, perdida la noción del tiempo y de la realidad como consecuencia de las drogas, tendrá un fantástico encuentro con el asesino, quien le dará caza y acabará cruelmente con ella. La construcción de la primera secuencia de **TIBURÓN** es prácticamente idéntica: tras unas breves imágenes submarinas en cámara subjetiva, que introducen el mítico tema musical de John Williams que a



partir de ese momento quedará asociado a la presencia del tiburón⁵, el film da inicio con otra reunión de jóvenes ociosos, en esta ocasión en la playa, y a continuación vemos cómo un cruce de miradas intencionadamente erótico entre un chico y una chica (*Chrissie*: Susan Blacklinie) provoca que esta última, seguida de cerca por su ebrio acompañante, abandone la seguridad del grupo y se interne, aquí, en el mar, donde, perdida asimismo la noción del tiempo y de la realidad (en este caso no bajo el efecto de los estupefacientes, sino por la oscuridad nocturna que la envuelve), será la víctima indefensa del voraz escualo.

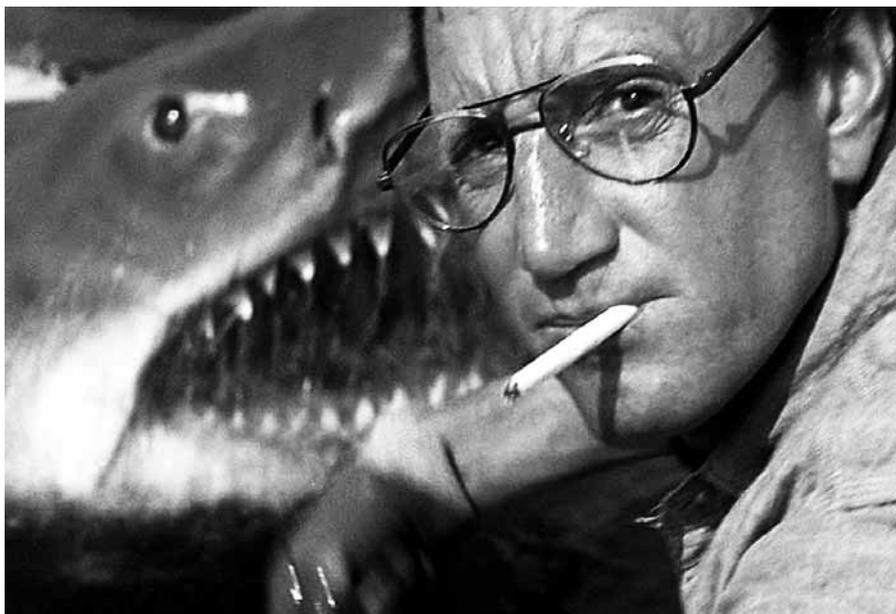
La adscripción de **TIBURÓN** al cine fantástico también se ha defendido en virtud del impacto de sus brillantes momentos terroríficos: no sólo, por descontado, el ataque a la chica con el que se abre el relato, sino además la depredación de un niño en una playa repleta de bañistas⁶, el hallazgo del cadáver destrozado y corrompido de un pescador flotando dentro del casco inundado de su propia embarcación, la

5. En un principio Spielberg pensó en suavizar las escenas violentas con una banda sonora refinada –quizás hasta con una pieza de música de piano delicada para el tiburón, algo similar a lo que el compositor había hecho para el film de Robert Altman *Images* (1972). “No –dijo Williams al ver el primer montaje- *Lo que aquí tenemos es una película de piratas con un toque de Fantasía* (1940)”. El uso de esta música para **TIBURÓN** fue uno de los mayores logros del film, ya que estaba compuesta con espeluznantes melodías al estilo de Bernard Herrmann y manipuladas posteriormente, sobre todo en el inquietante tema principal. Éste le debe casi todo al uso que Disney hizo de “La consagración de la primavera” de Stravinsky en *Fantasia*, en las secuencias de los dinosaurios.

6. Con la muerte de ese niño, Spielberg se atrevía a saltarse uno de los máximos tabús del Viejo Hollywood. Si a eso añadimos su apuesta por un final completamante minimalista –*Brody y Hooper*, filmados en gran plano general, llegando a la orilla agotados tras su lucha con el tiburón-, estaríamos ante un film donde Spielberg demostraba que se podía ser moderno sin dejar de ser clásico. Y además arrasar en taquilla.



muerte de un monitor de vela y, en líneas generales, la larga retahíla de escenas de suspense que se suceden, en la segunda mitad del film, a bordo del pesquero "Orca". Asimismo, en ese afán de restarle méritos a Spielberg, suele salir a colación un dato destinado a explicar por qué el director planificó de manera sugerida las apariciones del tiburón: la celebrada anécdota según la cual los dos tiburones mecánicos empleados en el rodaje funcionaban tan mal (el primero se perdió en el fondo del mar y el segundo se estropeaba cada dos por tres) que obligaron al cineasta a acomodar la planificación de aquellas apariciones en virtud de las limitaciones técnicas de los ingenios utilizados. O sea, que Spielberg fue sugerente no porque quiso, sino porque se vio forzado a ello. Aparte del desprecio que merece la notable mala leche de semejante teoría, habría que preguntarse cómo encaja esa precaria resolución de las secuencias de los ataques del pez con el sutil discurso que la película va desgranando en torno al mar entendido como fuerza de la naturaleza oscura e inquietante, esa "*masa negra, espesa, casi impenetrable*" a la que se refería el crítico Alain Garsault en un excelente análisis (rev. *Positif*, 1976), y que erige a **TIBURÓN** no tanto en un film de miedo como en un film sobre el miedo, en este caso el miedo al mar.



Esta baza, que supone el punto de inflexión de la película respecto a la novela de Peter Benchley en la que se basa (por cierto, horrible), y a la cual supera ampliamente en poder de sugerencia⁷, está expuesta mediante una serie de extraordinarias imágenes que vinculan la amenaza externa, objetiva, del depredador marino, con los temores internos, subjetivos, del personaje que centra esa digresión sobre el miedo al mar: el jefe de policía de la isla de Amity, *Martin Brody* (Roy Scheider)⁸. No es casual que tras el ataque nocturno a *Chrissie* lo primero que veamos sea ese plano

7. Muy poco tiene que ver la película de Spielberg con el libro de Benchley. Si bien los personajes son los mismos, ni el desarrollo de la acción ni el mismo desenlace guardan mucha relación entre sí. Contribuyó a todo ello la participación de numerosos guionistas, que fueron enriqueciendo la pobre historia de Benchley hasta darle una solidez argumental que escapa totalmente al esquemático planteamiento inicial. El guión final se debió, en su mayor parte, a Carl Gottlieb –en la película además interpreta al “director del periódico local”- pero también intervinieron el autor –también en la película, como “el locutor de televisión”-, Richard Zanuck, David Brown, Howard Sackler, John Milius y el propio Spielberg. En lo referente a la intervención de éste destacar, entre otras cosas, su deseo de eliminar la importancia que el personaje del alcalde tiene en la novela –Spielberg se quejaba de que el libro era un batiburrillo de “Peyton Place” de Grace Metalious, “El padrino” de Mario Puzo, “El enemigo del pueblo” de Henrik Ibsen (aquí iría el tema del alcalde: intereses colectivos anteponiéndose a una realidad ecológica letal que no se quiere erradicar) y, claro está, “Moby Dick” de Herman Melville-, o las numerosas improvisaciones que sobre la marcha fue introduciendo –por ejemplo, la excelente escena del hijo de Brody imitando los gestos de preocupación de su padre: una muestra del gran talento del director para las escenas de familia-.

8. Otro de los indudables méritos del film es su excelente casting. A la hora de seleccionarlo se manejaron nombres muy conocidos, pero al final triunfaron los criterios más modestos, los que Spielberg utilizaría como norma en muchas de sus películas, que no eran otros que los de no utilizar a grandes estrellas que pudiesen influir en el normal desarrollo del film. Para interpretar a Brody se habló de Charlton Heston y Robert Duvall. Finalmente el director se decantó por el protagonista de **French Connection** (William Friedkin, 1971) de impávido rostro y nariz aplastada de tipo duro, puliendo el personaje “al estilo John Ford”: un policía callado y de agresividad contenida.



diurno que relaciona a *Brody*, mostrado a contraluz en primer término del encuadre, con el mar que se vislumbra desde la ventana de su dormitorio, en segundo término, de tal manera que la secuencia anterior bien podría interpretarse como una especie de pesadilla de *Brody* de la cual ahora se despierta, perezoso y confiado, cubriendo con su perfil ese elemento natural que le angustia. Una vez levantado, su esposa *Ellen* (Lorraine Gary) le pregunta cómo puede vivir en una isla si le tiene tanto miedo al agua, y su hijo pequeño *Sean* (Jay Mello) entra en la cocina con la mano manchada de sangre.

Malos augurios que van convirtiendo la evolución de *Brody* en un recorrido traumático y terapéutico que le obligará a mirar de frente a sus peores temores con tal de superarlos, y que Spielberg sabe sacar a relucir en el contexto de una soleada isla californiana para turistas⁹.

De ahí que la planificación de Spielberg tenga siempre presente el punto de vista de *Brody*, convirtiéndolo en cierto sentido en el del espectador, y transformando mediante vigorosos apuntes ese hermoso océano en una fuente constante de amenazas invisibles, en particular en la secuencia del primer ataque del pez en la playa que se salda

⁹. Que se diría pariente cercana de la localidad de Bodega Bay, donde transcurre otro relato con la amenaza de una naturaleza agresiva como telón de fondo, el magistral **Los pájaros** (*The Birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, y un precedente del pueblo de Antonio Bay que aparece en la estupenda **La niebla** (*The Fog*, 1979), de John Carpenter, la cual tiene más de un punto de contacto con **TIBURÓN** y el cine de Spielberg: el prólogo en la playa al calor de la hoguera, el contexto festivo de la celebración del centenario del pueblo, las fugas de luz que acompañan a las apariciones de los espectros, la presencia del mar como fuente de horrores...



con la vida de un niño que flota sobre una colchoneta neumática: el montaje de tres planos consecutivamente cerrados sobre el rostro de *Brody*, escrutando el mar desde su tumbona, la tensión que se va acumulando mediante una serie de pistas falsas (un rizo en la superficie del agua, una chica que grita), y el travelling de aproximación a *Brody* una vez se consuma el sangriento ataque del escualo. A partir de ese momento, el punto de vista de *Brody* (y su miedo al mar: el título del film en Francia fue “Les dents de la mer”, es decir, “los dientes del mar”) es el que domina el conjunto del relato, impregnando hasta a los habitantes de Amity (cf. las escenas de histeria colectiva en las que los habitantes de la isla se lanzan desordenadamente a la pesca del tiburón). Tampoco es casual que *Brody* no se encuentre presente en las dos únicas ocasiones en las que la presencia del tiburón está más sugerida -el ataque a *Chrissie*, y su intento de pesca por parte de dos lugareños que arrojan al mar un trozo de carne atado a un destartalado muelle de madera-, siendo en aquéllas en las que sí lo está en las cuales el escualo se manifiesta de una forma más física (el chorro de sangre que brota de la superficie al morder al niño; su siniestra aleta dorsal dirigiéndose hacia la bahía, donde intuimos por primera vez sus dimensiones reales en el instante en que atrapa al instructor de vela con sus fauces; también será *Brody*, a bordo del pesquero “Orca” durante la segunda parte del relato, el primero en ver al tiburón).

El punto de vista de *Brody* condiciona incluso el dibujo de los personajes que le rodean, aspecto éste que permitiría matizar otro reproche que se le hace habitualmente al cine de Spielberg en general y a **TIBURÓN** en particular, consistente en la aparente



superficialidad de sus personajes. Ello hace referencia, sobre todo, a las dos figuras a las que *Brody* secunda en su peligrosa odisea en alta mar en pos del escualo, el veterano pescador de tiburones y patrón del “Orca” *Quinn* (Robert Shaw)¹⁰ y el joven ictiólogo *Hooper* (Richard Dreyfuss)¹¹, a los cuales en ocasiones se ha reprochado su condición de estereotipos cuando, a poco que se vea la película con detenimiento, parecen más bien proyecciones antitéticas de los temores de

Brody: *Quinn*, ese viejo lobo de mar en quien muchos han querido ver una especie de transposición moderna del *capitán Ahab* de Herman Melville, dado que su determinación en capturar al pez acaba rozando la locura (destruyendo la radio de a bordo para impedir que *Brody* pida ayuda, forzando el motor de su embarcación hasta quemarlo); y *Hooper*, ese joven bajito y con aires de hippie que se atreve a lo que *Brody* jamás haría: meterse bajo el agua, en el elemento mismo del tiburón, poniéndose a su merced.

Brody propaga su miedo al resto de personajes, como su esposa *Ellen*¹², la cual al principio se revela incapaz de comprender los temores de su esposo, hasta que va contagiándose de los mismos (cf. la escena, divertida pero también significativa, en la que *Ellen* secunda a *Brody* cuando regaña a sus hijos por haberse subido a la barca que tienen atada al embarcadero de su casa, tras ver la terrorífica ilustración de un libro en la que un tiburón vuelca un bote). También a *Larry Vaughn* (Murray Hamilton), el alcalde de Amity que ve peligrar la temporada turística de la isla por culpa del alarmismo de

10. La primera opción fue el veterano Sterling Hayden.

11. Fue el personaje más difícil de adjudicar y el que más había cambiado respecto a la novela. En ella *Hopper* era un profesional, un tipo seguro de sí mismo, seductor más interesado en el sexo que en los tiburones, casi un “pistolero a sueldo” que se pasea por la ciudad haciéndose cargo de la amenaza sólo para acabar siendo aniquilado. Pero en el film se convierte en el ideal que Spielberg tiene del individuo que ha recibido una educación universitaria: un tipo corriente, algo desaliñado y torpe, pero un ganador. Y Richard Dreyfuss –“el actor que más se acerca a *Spencer Tracy* de los que existen hoy día” en palabras del director– fue el encargado de darle vida, quedando en el camino las opciones de Timothy Bottoms, Jeff Bridges, Joel Grey o Jon Voight.

12. Se eligió a la actriz Lorraine Gary porque para Spielberg transmitía muy bien la imagen que quería para la esposa de *Brody*: una mujer leal y que da su apoyo silenciosamente.

Brody, quien lejos de ser un personaje de una pieza experimenta una evolución psicológica muy concreta y marcada por el signo del miedo (*Vaughn* obliga a uno de sus subalternos a darse un baño para animar a la gente a disfrutar de la playa, provocando con ello una notable situación de peligro; luego, consciente de las consecuencias de su imprudencia, hará gala de su arrepentimiento). A sus propios hijos: véase la escena, muy spielbergiana, en la que *Brody* se olvida momentáneamente de sus preocupaciones divirtiéndose con su hijo pequeño, el cual imita sus gestos y muecas, que dibuja a la perfección el carácter ingenuo y sentimental del protagonista (pocas veces se ha visto el retrato de un agente de la ley más alejado de los estereotipos habituales del género policíaco); o, en la secuencia del ataque del pez en la bahía, ese extraordinario travelling subjetivo desde la perspectiva de la bestia, nadando al lado del aterrorizado hijo mayor de *Brody* (*Michael*: Chris Rebello) que indirectamente establece una poderosa conexión emocional con el protagonista (resulta difícil no pensar aquí en Nietzsche: “Cuando uno mira al abismo, el abismo también te mira a ti”). Miedo que acaba impregnando hasta a sus dos endurecidos compañeros de odisea: *Brody* le dice a *Quinn*, la primera vez que ve la cabeza del tiburón emergiendo en alta mar: “Necesitará un barco más grande...”, irónica premonición de cuál será el destino final del “*Orca*”; en efecto, a medida que compruebe de qué manera ese monstruoso escualo va aguantando los arpones que se clavan en su cuerpo (extraordinaria idea la de sus avances por la superficie visualizados a través de las boyas atadas a los extremos de los arpones), el miedo empezará a hacer mella en *Quinn*; también cuando *Hooper* intente su arriesgada maniobra con la jaula, antes de meterse en ella ni siquiera tendrá saliva que escupir en sus gafas de buceo para limpiarlas.

Es esa perspectiva, por así decirlo, a ras de suelo (el punto de vista de un hombre que sólo se siente seguro pisando tierra firme), lo que confiere toda su fuerza a la segunda mitad del relato, la que transcurre a bordo del “*Orca*”, en la cual, sin desaprovechar ese componente inquietante enunciado en su primera mitad, **TIBURÓN** se





adentra con decisión en el terreno del cine de aventuras marinas. Resulta inolvidable al respecto la salida del “Orca” a alta mar, a los sonos de un tema musical de John Williams de irresistible sonoridad marinera, que se torna sombrío al corresponderse con un gráfico encuadre del pequeño buque, con la cámara colocada tras una ventana de la casa de *Quinn*, de tal manera que parece que el “Orca” navega hacia el interior de unas mandíbulas de tiburón que decoran el cristal. Momentos antes hemos visto a *Quinn* preparando una sopa con mandíbula de tiburón (sic), detalle humorístico también muy característico de Spielberg que contribuye al perfil del personaje del pescador. Más adelante, en una secuencia sencillamente espléndida, unos borrachos *Quinn* y *Hooper* se

enzarzan en una competición sobre quién de los dos tiene más cicatrices, que deriva en un terrible relato de *Quinn* sobre el tristemente célebre caso real del “USS Indianapolis”: el 29 de julio de 1945, durante la Segunda Guerra Mundial, este buque de guerra norteamericano fue torpedeado por un submarino cuando volvía de la isla de Tinian, en el océano Índico, hacia una base de la USAF para llevar la bomba atómica que se iba a lanzar en Hiroshima. El barco se hundió en doce minutos y un millar de marineros norteamericanos -entre ellos, la ficción sitúa al propio *Quinn*-, cayeron al agua y fueron rodeados y amenazados durante cinco días y cinco noches por los tiburones; debido al secretismo que envolvía la operación, ningún equipo de rescate alcanzó a los supervivientes hasta pasado este tiempo, cuando ya la mayoría habían sido devorados por los tiburones¹³. El ambiente nocturno de este fragmento, su atmosférica utilización del sonido (golpes del oleaje, crujido del maderamen del barco, cánticos de ballenas) y la excelente labor de los actores sintetizan en gran medida el sentido final del relato:

13. El incidente desató la imaginación de Spielberg, que se dirigió de inmediato a la casa de su gran amigo el director John Milius -que actuaba como “un hermano mayor”: una persona con la que podía contar en caso de emergencia y en la que siempre podía confiar- para contarle el relato. A pesar de que Milius no había podido escribir el guión de **TIBURÓN**, ya que estaba muy ocupado con su primera película, **Dillinger** (1973), encontró la historia demasiado tentadora como para dejarla pasar inadvertida. Así pues, ojeó el material y, en quince minutos, escribió un monólogo de nueve minutos en el que *Quinn* recuerda el hundimiento y los tiburones. Ya durante el rodaje y con la aprobación de Spielberg, Robert Shaw condensaría las nueve páginas de Milius en su famosa confesión llena de odio y culpabilidad.

la lucha del ser humano por la supervivencia en un medio natural hostil. Un detalle de puesta en escena resulta particularmente llamativo y, a la postre, significativo: *Quinn* y *Hooper* se ponen a cantar y entonces, y sólo entonces, vemos a *Brody* sentarse con ellos en el mismo plano, compartiendo alcohol y canción –un emblema de unión muy consistente usado en las películas por John Ford o Howard Hawks-, único instante en que el hombre de tierra firme se siente cercano a esos dispares hombres de mar. Desde luego, será ese hombre de tierra (o, si se prefiere, “terrenal”) quien al final resuelva el conflicto suscitado: fracasados los intentos del ictiólogo de dominar al pez mediante la ciencia (introduciéndose en una jaula protectora, que devendrá inútil, para intentar inyectarle un poderoso sedante) y la fuerza bruta del lobo de mar (que perecerá de la manera que siempre ha temido: devorado por el tiburón), *Brody* destruirá al monstruo mediante procedimientos también de tierra firme: una bombona de oxígeno y un rifle.

Texto (extractos):

*Tomás Fernández Valentí, “Tiburón”, en sección “El film reencontrado”,
rev. Dirigido, diciembre 2005.*

*Marcial Cantero Fernández, Steven Spielberg,
col. Signo e Imagen/Cineastas, n°16,
Cátedra, 1993.*

John Baxter, Steven Spielberg, biografía no autorizada, T&B, 1998.

*Clélia Cohen, Steven Spielberg,
col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2010.*

Algunos momentos de **TIBURÓN** nos muestran al Spielberg más enraizado con la idea del clasicismo cinematográfico norteamericano: la filmación frontal de la conversación en el transbordador entre *Martin Brody*, el jefe de policía de la apacible localidad costera de Amity, y el alcalde *Vaughn*, cuando las fuerzas políticas del lugar presionan a *Brody* para que no cierre las playas ante la amenaza de un tiburón y con la temporada estival a punto de empezar. Hasta ese momento, y con excepción de la secuencia inaugural, la del ataque del escualo a la muchacha desnuda que se baña de noche -cuya formulación ha servido tanto para la parodia de **Aterrizo como puedas** (*Airplane!*, Jim Abrahams, Jerry & David Zucker, 1980) como al punto de vista subjetivo desde las profundidades de una variada gama de películas, la última de las cuales es **Cuando todo está perdido-**, **TIBURÓN** es un film que discurre por cauces ortodoxos: presentación leve de personajes, panorámica también breve sobre el lugar en el que van a acontecer los hechos, pintura familiar, otro mundo edénico ungido por la estética de Norman

Rockwell que va a ser sometido a un durísimo correctivo físico, moral, ético -recuérdese la demoledora escena en la que la madre del niño devorado por el escualo abofetea a Brody en plena calle por no haber cerrado las playas conociendo la amenaza- e incluso económico, aunque la ambición y egoísmo del alcalde Vaughn y resto de fuerzas vivas de Amity quedan rápido fuera del relato.

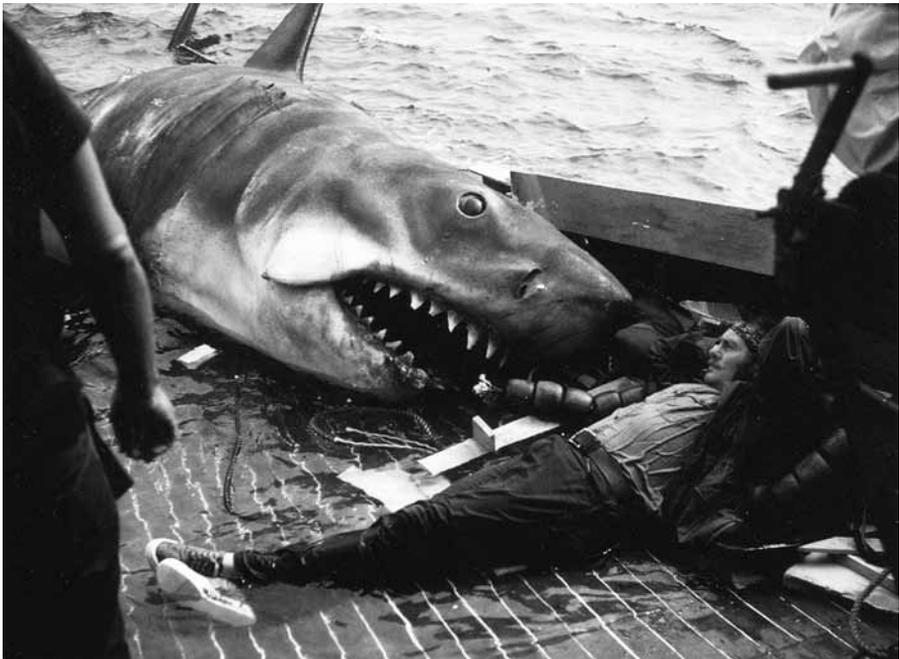
Tras esa frontalidad y transparencia en la puesta en escena del primer pero aún blando conflicto, ya que Brody no tiene suficientes elementos de peso para ordenar el cierre de las playas y debe aceptar las sugerencias del alcalde, viene el segundo ataque del tiburón, el primero si contemplamos el ataque inaugural como una suerte de prólogo de la historia. Entonces Spielberg realiza un movimiento de cámara sobre Brody¹⁴, cuando este ve al niño del flotador hundirse en un charco de sangre en el agua, que es muy similar al del travelling óptico que nos sugiere “*el abismo que sube y se desborda*” (en palabras de Eugenio Trías) en el momento de la caída del policía al comienzo de **Vértigo** (Alfred Hitchcock, 1958). No creo que sea una referencia explícita a Hitchcock sino más bien la mejor forma para expresar el terror en Brody, quien sabe de la presencia del escualo pero no ha podido demostrárselo al alcalde -de ahí su error y su sentimiento de culpa cuando la madre del pequeño le abofetea en público-, a la vez que el primer punto de ruptura en relación a la manera de filmar de Spielberg: **TIBURÓN**, más allá de lo que representa para el género de terror -y para el subgénero del terror acuático y su variedad de criaturas: de **Piraña** (*Piranha*, Joe Dante, 1978) a **Tiburón 2** (*Jaws 2*, Jeannot Szwarc, 1972), de **Orca, la ballena asesina** (*Orca*, Michael Anderson, 1977) a **Tentáculos** (*Tentacoli*, Ovidio Assonitis, 1977), de **Open water** (Chris Kentis, 2003) a **El territorio de la bestia** (*Rogue*, Greg McLean, 2007), de **Deep Blue Sea** (Renny Harlin, 1999) a **El arrecife** (*The reef*, Andrew Traucki, 2010)-, es una de las propuestas de Spielberg a la vez más formalistas y más rupturistas, un film que se cobija debajo de un determinado legado clásico para ofrecer, al mismo tiempo, algunas de las soluciones expresivas más imaginativas en la filmografía del director.

TIBURÓN se divide, sin escindirse nunca, en dos partes trabajadas de forma distinta. En el primer gran bloque, los ataques a intervalos del enorme escualo están situados estratégicamente entre retratos y colisiones de personajes hasta fundirse en una única situación dramática, cuando uno de los amenazados por el tiburón es el hijo pequeño de Brody y su esposa Ellen: de lo colectivo se pasa a lo individual, aunque la postura del jefe de policía no resulte entonces más fuerte solo por haber visto en peligro la vida de su hijo. En esta primera parte, todo gira en torno a Brody: los hijos, la esposa, la relación con el resto de policías, el enfrentamiento con el alcalde, el trato con sus

¹⁴. Travelling hacia delante combinado con zoom hacia atrás, de manera que el encuadre no cambia pero la cara se alarga y aplasta en lo que se asemeja a un ataque físico.

conciudadanos... *Quint*, el veterano cazador de tiburones, es solamente una presencia pasajera: advierte a la comunidad del peligro con el que se enfrentan y, después, pasa al fondo de un plano, sonriendo irónicamente al timón de su barco, cuando todo el mundo celebra la captura de un tiburón de proporciones normales creyendo que se trata del escualo que ha tenido atemorizada sus costas durante un par de días. Por su parte, el oceanógrafo *Hooper* no deja de ser el contrapunto a veces gracioso, en otras irritante, lo que seguirá siendo en el tramo último del relato.

La segunda parte atañe pura y simplemente a la caza del tiburón, al enfrentamiento entre el hombre y la bestia, al laconismo y desnudez del océano limpio en su superficie e inquietante debajo de ella como en una novela de John Cheever. Spielberg opera en este bloque como en el primero: las escenas de ataque y enfrentamiento se alternan con los momentos de calma en el camarote de la embarcación; hasta la fotografía granulada de Bill Butler en todas las escenas de interiores de la primera parte se repite en estos momentos de calma y nocturnidad en los que los tres protagonistas, el policía, el oceanógrafo y el cazador, pueden abstraerse de la situación en la que se encuentran, solos y en desventaja frente al tiburón. *Quint* adquiere resonancias melvillianas a su pesar. Su obsesión en dar caza al escualo es menor que la del capitán *Ahab*, pero él también tiene un motivo personal para embarcarse en esta aventura. Tras la famosa escena de *Quint* y *Hooper* mostrándose sus cicatrices, llega la confesión del cazador



sobre su experiencia durante la tragedia del buque de guerra "Indianapolis". Situándole en el tiempo pretérito de aquella situación histórica, Spielberg justifica la obstinación de Quint en dar caza al tiburón, le otorga un pasado específico y determinante al personaje (ninguno más lo tiene en el film) y le humaniza a la vez que le acerca al protagonista de "Moby Dick", un referente antes que una influencia.

Esa cita de un hecho real no es la única referencia histórica que se realiza en **TIBURÓN**: durante una de sus conversaciones con el alcalde, Brody comenta un caso de 1916, la aparición de un tiburón en una ciudad costera de Nueva Inglaterra que daría pie al discreto telefilm de Jack Sholder **12 Days of Terror** (2004). Pero lo que interesa finalmente en la película es trabajar con un modelo no muy distinto al de **El diablo sobre ruedas** pero sin recurrir a la abstracción, haciendo carne las inquietudes y obsesiones, focalizando el relato en otra disputa dispar, delimitando los conceptos de presa y cazador y recurriendo a una cierta idea metafísica (aunque reduccionista) sobre los miedos y las superaciones.

En todo caso, **TIBURÓN** y Spielberg sentaron cátedra. Pero será su aire mítico, que la convierte en una obra grandiosa, lo que hace a **TIBURÓN** diferente de las demás películas que, hechas con posterioridad, pretenden emular el genial trabajo desplegado por Spielberg y que va más allá de la simple historia de terror con animal asesino de por medio.

El éxito de **TIBURÓN** fue arrollador: se metió a las audiencias en el bolsillo, generando 260 millones de dólares en taquilla solamente en Estados Unidos. Además cambió tendencias e inauguró el fenómeno de las películas de verano destinadas al público joven y adolescente –los "blockbusters"–. Sin embargo, el éxito de **TIBURÓN** se debió a que Spielberg trabajó con los métodos predicados por el llamado "Nuevo Hollywood": rodaje en decorados reales, cámara al hombro y reinención de las películas de género como ya habían hecho **El padrino** (*The godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) o **El exorcista** (*The exorcist*, William Friedkin, 1973). Lo que sorprende hoy al volver a ver **TIBURÓN** es hasta qué punto esta película, creadora del concepto de superéxito comercial, no se parece en nada a una superproducción sino, como máximo, a una película de serie B magníficamente hilvanada.

Por no hablar de la descomunal repercusión sociológica: el pánico cundió entre los bañistas ese mismo verano de 1975, poco después del estreno en Estados Unidos, y hasta los centros hoteleros padecieron un notable descenso. Era la prueba de que **TIBURÓN** era más que un éxito. Era noticia.

Y la guinda final a toda esta "locura" y la reacción que más gustó a Steven Spielberg: el comentario de Fidel Castro diciendo que "**TIBURÓN** muestra lo lejos que el capitalismo americano puede ir para proteger una inversión".

Texto (extractos):

Quim Casas, "Fantasía amable y terror gigante",
en dossier "Steven Spielberg" (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.

Jordi Batlle Caminal, **La última cruzada de Spielberg**,
col. Stars, Fotogramas Libros, Comunicación y Publicaciones, S.A., 1989.

Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16,
Cátedra, 1993.

John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**,
T&B, 1998.





Viernes 11 • 21 h

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE

(1977/1980) • EE.UU. • 130 min.

Título Orig.- Close encounters of the third kind. **Director.-** Steven Spielberg.

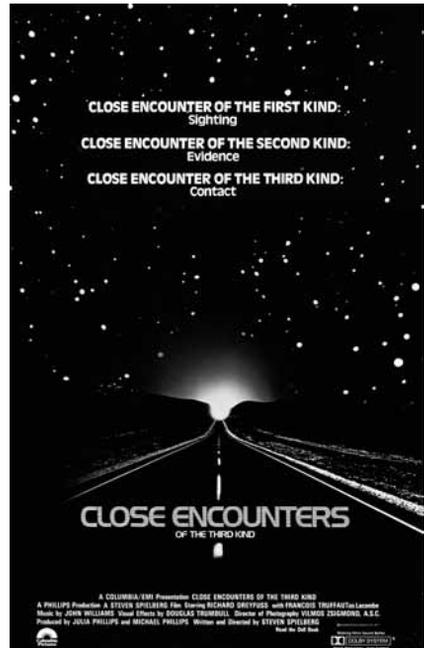
Guión.- Steven Spielberg. **Fotografía.-** Vilmos Zsigmond (& William A. Fraker, Douglas Slocombe y Allen Daviau) (Metrocolor – Panavisión).

Montaje.- Michael Kahn. **Música.-** John Williams.

Diseño de efectos visuales.- Steven Spielberg. **Efectos visuales.-** Douglas Trumbull. **Productor.-** Julia & Michael Phillips. **Producción.-** Columbia-EMI.

Intérpretes.- Richard Dreyfuss (*Roy Neary*), François Truffaut (*Claude Lacombe*), Teri Garr (*Ronnie Neary*), Melinda Dillon (*Gillian Guiler*), Gary Guffey (*Barry Guiler*), Bob Balaban (*David Laughlin*), J.Patrick McNamara (*el director del proyecto*), Justin Dreyfuss (*Toby Neary*), Warren Kemmerling (*Wild Bill*), Philip Dodds (*Jean Claude*), Lance Henriksen (*Robert*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



2 Oscars: Fotografía y Montaje efectos de sonido (Frank E. Warner).

7 candidaturas: Director, Actriz de reparto (Melinda Dillon), Montaje, Música, Dirección artística (Joe Alves, Daniel Lomino y Phil Abramson), Sonido (Robert Knudson, Robert Glass, Don McDougall y Gene Cantamessa) y Efectos Visuales (Douglas Trumbull, Matthew & Richard Yuricich, Roy Arbogast y Gregory Jein).

Película nº 20 de la filmografía de Steven Spielberg (de 50 como director)

Música de sala:

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the the third kind*, 1977)
de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

“Creo que el éxito de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** procede de su don tan especial para dar credibilidad a lo extraordinario. Si se analiza la película, se ve que Spielberg se preocupó de rodar las escenas de la vida cotidiana dándoles un aspecto algo fantástico, mientras que, en el otro lado de la balanza, daba la máxima cotidianeidad a las escenas fantásticas”.

“Había admirado a Spielberg durante el rodaje, pero cuando vi la película acabada, creció mi respeto por su talento. Comprendí que las cosas que me habían parecido infantiles en el plató, en realidad, eran muy hábiles. Como por ejemplo, los científicos que aplauden y se felicitan tras el contacto en la segunda fase. Durante el rodaje pensé: ‘Aquí tenemos una actitud poco científica y poco interesante dramáticamente’. Pero estaba equivocado, porque cuando se ve la película, el momento en el que los científicos se congratulan y da la impresión de una escena final, el público se siente frustrado, desea más drama y, efectivamente, inmediatamente después alguien mira al cielo, hacia las nubes que de repente empiezan a moverse de forma perturbadora...y la película vuelve a arrancar hacia el famoso encuentro en la tercera fase”.

“Steven es una persona con un buen sentido del humor, paciente, nada pretenciosa y con un entusiasmo que es contagioso. Esta película de platillos volantes significa mucho para él. Es un sueño de infancia que se convierte en realidad”.

François Truffaut

“Mi padre me despertó en mitad de la noche y, todavía con el pijama puesto, me metió apresuradamente en su coche. No tenía ni idea de qué estaba ocurriendo. Estaba asustado. Mi madre no estaba conmigo, así que pensé: ‘¿Qué está pasando aquí?’.
Mi padre llevaba un termo con café, varias mantas, y viajamos durante media hora. Finalmente nos detuvimos al lado de la carretera, donde se encontraban un par de centenares de personas tumbadas en el suelo y mirando al cielo. Mi padre localizó un sitio y también nos tumbamos. Señaló hacia el cielo y vi una magnífica lluvia de meteoritos. Aquellos puntos de luz cruzando el espacio formaban un espectáculo increíble, que había sido anunciado con anterioridad en la información meteorológica... Años más tarde compramos un telescopio y empecé a observar las estrellas”.
[Para inmortalizar aquel acontecimiento, Spielberg ha introducido una estrella fugaz en todos sus films].

“¿Una imagen que defina mi obra? La escena de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** en la que Gary Guffey está a punto de ser secuestrado por los extraterrestres: ese niño, de pie, ante esa maravillosa y a la vez terrible luz, que se asemeja a un fuego procedente de la puerta. El retrato es el de un niño muy pequeño y la puerta muy grande, con un gran peligro existente más allá de ella.”

“Como los personajes de la película, yo encontré mi fe cuando me enteré de que el gobierno se oponía al film. Si la NASA se tomaba la molestia de escribir una carta de veinte páginas en contra de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE...**, es que algo estaba pasando”.

Steven Spielberg

“No estábamos aguardando por una película de ciencia ficción. Estábamos aguardando por LA película. **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** es, con toda probabilidad, la película más importante de nuestro tiempo. Spielberg pone punto final al formalismo, cruza todas las líneas, rechaza los rótulos y las barreras. La película es apolítica. Su religión no tiene denominación. Su nación es la del filósofo griego que nos dijo que todos éramos ciudadanos del Universo”

Ray Bradbury

Steven Spielberg había crecido viendo películas sobre contactos con extraterrestres¹ e invasiones². Un primer precedente para **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** hay que buscarlo en su película de aficionado **Firelight**³. Sin embargo el verdadero origen nos lleva a 1970 cuando escribe un relato corto llamado “Experiences”, sobre ovnis en una ciudad del medioeste que sólo son vistos por los muchachos que han aparcado sus coches en la zona donde los amantes mantenían sus encuentros. Recoge sus experiencias con las tropas de los Boy Scout en el desierto de Arizona y sus propios recuerdos de la colina de New Jersey, donde cientos de personas estaban observando la lluvia de meteoritos. En 1976, sus amigos, el matrimonio de productores Julia y Michael

1. **Ultimatum a la tierra** (*The day the earth stood still*, Robert Wise, 1951), **Venidos del espacio exterior** (*It came from outer space*, Jack Arnold, 1953), **2001, una odisea del espacio** (*2001, a space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

2. **El enigma de otro mundo** (*The thing from another world*, Christian Nyby & Howard Hawks, 1951), **Invasores de Marte** (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), **La guerra de los mundos** (*The war of the worlds*, Byron Haskin, 1953), **La invasión de los ladrones de cuerpos** (*Invasion of the body snatchers*, Don Siegel, 1956), **No de este mundo** (*Not of this earth*, Roger Corman, 1957), la trilogía de la Hammer británica sobre el doctor Quatermass: **El experimento del dr. Quatermass** (*The Quatermass experiment*, Val Guest, 1955), **El experimento del dr. Quatermass 2** (*The Quatermass experiment 2*, Val Guest, 1957) y **¿Qué sucedió entonces?** (*Quatermass and the pit*, Roy Ward Baker, 1967).

3. “**Firelight** trata de una invasión de ovnis hostiles procedentes de otro planeta; de unas luces extrañas que se sitúan sobre una pequeña ciudad de Arizona y la arrancan de la tierra para trasladarla a otro planeta. En la ciudad predominan los personajes clásicos del científico, de su ayudante femenina y del cínico militar. Era una película experimental. Esa sencilla historia me llevó contarla más de dos horas, pero fue muy divertido hacerla. La hice durante los fines de semana y empleé casi un año en filmar todo el material. Respecto a mis películas posteriores, se parece más a **ENCUENTROS...** que a **E.T.**” **Firelight** fue rodada sin sonido. En las vacaciones de verano, con la ayuda de un proyector alquilado y de un magnetófono, se las arregló para reunir de nuevo a los amigos que habían actuado en la película y los sometió al duro trabajo del doblaje y de la sincronización. La película incorporaría también una banda sonora en la que, al parecer, el propio Steven tocaba el clarinete acompañado al piano por su madre. “Parte de **Firelight** ha desaparecido. Cuando tenía 17 o 18 años, para intentar conseguir un trabajo, le enseñé la película a un hombre que trabajaba en una agencia de publicidad y le di dos de los mejores rollos. Cuando al cabo de unos días volví para hablar con él, me dijeron que le habían despedido, que la oficina estaba cerrada y nunca más volví a saber del asunto”.



Phillips, ven que la historia promete, pero exigen un contenido político y sugirieron que el fracaso en investigar el hecho podría ser una tapadera al estilo Watergate. Spielberg entonces modifica y amplía ese relato que ahora se llama "Watch the skies".

Paul Schrader, de quien podía decirse que era la mente más original del "Nuevo Hollywood", nunca había visto las películas que habían influenciado a Spielberg. Al haber crecido entre calvinistas fundamentalistas, evitó completamente el cine comercial: sus héroes eran ascéticos, como Robert Bresson, Yasujiro Ozu y Carl Theodor Dreyer. De todas maneras, una vez que Spielberg empezó a describir las relaciones internacionales de expertos en ovnis y sus penurias para convencer a los círculos oficiales, la fascinación de Schrader con unos personajes motivados por la moral fue absoluta.

Inspirado por las investigaciones y el trabajo del astrónomo Josef Allen Hynek⁴, Schrader escribió el borrador para un guión, al que llamó de diversas maneras: "Pilgrim" (Peregrino), "Kingdom come" (El Reino viene), sobre *Paul Van Owen*, un agente federal escéptico que se 'convierte' en 'creyente' por lo que Hynek llamaba "un encuentro en la tercera fase". Convence al gobierno para que financie una investigación de quince años del fenómeno, para averiguar, en palabras de Schrader, "que la clave para establecer contacto no está más allá en el universo, sino implantado dentro de uno mismo". El angustiada guionista de **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976) traslada sus problemas metafísicos al guión, hasta que éste se convierte en una actualización de la vida de San Pablo con extraterrestres de por medio.

"Spielberg se opuso con vehemencia –cuenta Schrader- Él quería que el protagonista de este drama fuese un tipo ordinario, un Juan Nadie".

"Me opongo –añadió Schrader- a enviar a otro mundo, como el primer ejemplo de inteligencia humana, a un hombre que quiere ir para abrir un establecimiento de McDonald's".

Spielberg finalizó: "Ese es exactamente el tipo que yo quiero enviar".

4. Hynek había iniciado una investigación sobre ovnis para las Fuerzas Aéreas de los Estados Unidos. Después de eliminar el 80 % de los avistamientos, se quedó con un resto de fenómenos genuinamente inexplicables. A partir de ahí y en su libro "The UFO Experience, a scientific inquiry" (1972), definió las tres clases o tipos de encuentros con OVNIS: el 1º implica el avistamiento de uno o más objetos voladores no identificados en el cielo; el 2º corresponde a la observación de un OVNI, junto a evidencia física de su aterrizaje o de sus efectos físicos (calor, radiación, etc); el 3º alude al avistamiento de un OVNI junto a entidades biológicas, llamadas originalmente "seres animados" por Hynek. Escogió dicha terminología, a fin de evitar definiciones como "extraterrestre", para no dar ninguna opinión personal no fundamentada acerca de la naturaleza de aquellos seres.

Después de pasar un domingo en la casa de los Phillips, Spielberg paró su coche en mitad de la noche en Mulholland Drive, la carretera que se desliza sinuosamente a lo largo de la cadena montañosa entre Los Ángeles y el valle. Al bajar del coche, se dejó caer de espaldas sobre el capó para admirar boquiabierto el cielo. Al ladear la cabeza, vio la luz del valle invertida, desplegándose por encima de su cabeza, como si las constelaciones de repente se hubiesen dispuesto a sí mismas en ordenadas líneas de rojo, verde y blanco diamante. No estuvo mucho tiempo mirando hacia abajo la ciudad, sino... algo más: ¿una nave espacial tan enorme que ocupaba todo el cielo? Por lo menos, ahora sabía qué aspecto tendría su película sobre ovnis.

Texto (extractos):

Marcial Cantero Fernández, Steven Spielberg,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16, Cátedra, 1993.

John Baxter, Steven Spielberg, biografía no autorizada, T&B, 1998.

Steven Spielberg no suele estar considerado, entre los especialistas del cine de ciencia ficción, como uno de los grandes directores contemporáneos del género. Nombres como David Cronenberg, James Cameron o Ridley Scott, incluso Terry Gilliam, gozan de mayor prestigio -en ocasiones avalado por una sólida obra, y en otras, fruto de



una cinefilia "culterana" trastornada-. De hecho, al autor de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** ni tan solo se le reconoce su competente estilo a la hora de narrar, entendido como transmisor de mitos, de ideas. Spielberg posee cualidades de un gran cineasta clásico -magia, narración, cierta capacidad de reflexión- que tienden a mezclarse en una impresión de único y vivificante espectáculo. Y no necesitamos justificación alguna si, a la hora de utilizar el término "clásico", evitamos hacer distinciones de antigüedad o autoridad. Lo que distingue al "clásico" es, justamente, un efecto de resonancia que vale tanto para una obra añeja como para una nueva, pero que ya ha dejado en el ámbito cultural colectivo una huella indeleble. Lo cual no descarta la idea de un Spielberg "artesano", con un alto sentido de la "téchne", de la creación de arte y/o espectáculo a través de la aplicación del conocimiento práctico.

Pero tales prejuicios hacia las películas de ciencia ficción de Steven Spielberg no tienen nada que ver con la calidad (o no) de las mismas, sino con la sensación -a veces muy real, a veces absolutamente inexistente- de que su cine es paternalista, escapista, atiborrado de emociones simplistas y complejos efectos especiales. De vez en cuando, hasta aquellos que ven su trabajo desde una óptica más favorable, lo tachan de esencialmente optimista, tranquilizador y, por supuesto, reaccionario. Curiosamente, serán los films de ciencia ficción dirigidos por Spielberg los que más contradigan semejantes afirmaciones, al tiempo que, paradójicamente, las ratifican con autoridad: de hecho, toda su obra vive bajo la enorme tensión que supone la comercialidad más descarnada y el imperioso deseo de expresarse, de ser personal.

El cine de ciencia ficción dirigido por Steven Spielberg articula, casi sin proponérselo, una teoría propia sobre el género. Una teoría que es, finalmente, el pensamiento de Steven Spielberg desarrollado sobre tres ejes principales. Estos son plenamente conscientes del contexto histórico e intelectual en el que se concibieron las películas, por lo que su comprensión cultural y erudición histórica son elementos importantes dentro de su éxito



comercial. Al mismo tiempo, buscan su singularidad, su especificidad, centrándose en temas, estructuras y mitos con implicaciones y supuestos filosóficos muy concretos, ligados siempre a las inquietudes del realizador, y cuyo estilo varía en función de las mismas. Todas articulan un arsenal de emociones, sensaciones, acerca de las cosas que

sabemos que no existen, que constituyen en última instancia la paradoja de la ciencia ficción.

A menudo se acusa a Steven Spielberg de ser un “hijo del Sistema”, de ejercer de moralista desde sus películas. Pero, ¿no estaremos confundiendo con moral? La moral, un estudio más pasional que racional de la virtud, el deber o la felicidad; de las



grandezas y miserias humanas... Tzvetan Todorov hacía una brillante distinción entre la moral y el moralismo: “¿Qué es el moralismo? Es la lección moral dictada a los otros, de la cual quien dicta la lección se siente orgulloso. Ser moralista no quiere decir en absoluto ser moral. El individuo moral somete su propia vida a los criterios del bien y el mal, que rebasan sus satisfacciones o placeres. El moralista no (...) El moralista se parece, entonces, a aquel a quien llamamos algunas veces fariseo, poniendo el acento en su azarosa hipocresía o en su formalismo, más que en su tendencia a juzgar al prójimo con severidad”.

En consecuencia, habría que modificar la catalogación de Spielberg como “moralista”. Por ejemplo, **ENCUENTROS...** presenta una visión más progresista, tolerante, e incluso cosmopolita del universo, que la vasta mayoría de películas de ciencia ficción que la preceden, destruyendo la imagen canónica del extraterrestre, el Otro por antonomasia en nuestra era tecnológica y materialista.

Inspirado por sus propias fantasías infantiles -cf. **E.T.**-, contagiado del misticismo contracultural de los 60-70 y atento a la poderosa mitología OVNI de la época, Spielberg convierte al clásico “Monster Bug” de la literatura (e ilustración) pulp de los años 30 en un ser macrocefálico y espiritual, de ojos negros almendrados y gesto liviano⁵. El “One-Eyed

5. Spielberg quería ser tan circunspecto respecto a la apariencia de los extraterrestres como lo había sido Stanley Kubrick. Sus criaturas de ojos redondos y sin pelo, que finalmente aparecieron en pantalla, fueron interpretadas por chicas preadolescentes montadas en patines, a excepción de los primeros planos, que le deben mucho al niño espacial que aparece al final del film de Kubrick. Supuso un trabajo durante meses de experimentos con muñecas andarinas y marionetas mecánicas, hasta que Carlo Rambaldi ideó a los humanoides que emergen de la nave nodriza. Con aspecto elástico, con grandes ojos, carentes de pelo, sin narices u orejas visibles, se parecían a los cuerpos de alienígenas que supuestamente se habían encontrado en un platillo volante que se había estrellado en Roswell, Nuevo México, en 1947. Este aspecto se podía haber inspirado en algunas fotos borrosas de su disección, que se habían distribuido por los canales extraoficiales de los seguidores de los ovnis y que, según se dice, formaban parte de catorce rollos de película de 16 mm. filmada por el ejército de Estados Unidos. Cuando se emitió por televisión en 1995, el film fue ampliamente rechazado por falso, pero en los setenta era sagrado entre los espectadores.



Monster” del Hollywood de los 50 se transforma en un ángel que logra comunicarnos su mensaje de esperanza -no estamos solos en el universo, ni los extraterrestres vienen a conquistarnos, a matarnos-, franqueando la alambicada trama de Washington para ocultarlo. Después de todo, el tono crispado y conspiranoico de **ENCUENTROS...** es más el fruto del Watergate y de sus secuelas sociales/culturales que de las paranoias de la Guerra Fría. En consecuencia, Roy Neary (Richard Dreyfuss) alcanza el Nirvana -un estado trascendente libre de sufrimiento-, mediante su esfuerzo por contactar con los aliens, convirtiéndose en un ente de luz o de energía positiva... ¿Por eso las constantes y estudiadas fugas / juegos de luz a lo largo de todo el film?⁶ Asimismo, el curioso tono didáctico y testimonial de **ENCUENTROS...** debe tanto a los estudios del astrónomo estadounidense Josef Allen Hynek sobre platillos volantes como a los libros del escritor suizo Erich von Däniken -quien sostenía que la Tierra pudo haber sido visitada por extraterrestres en el pasado-, o a la crónica OVNI más conspicua⁷. Elementos que, unidos a la osadía conceptual narrativa de Spielberg -quien se deslizaba por las grietas del Sistema para tocar un tema insólito de manera personal, experimentando, innovando-, hacen de la película una experiencia sensible de primer orden.

6. Spielberg recupera técnicas de iluminación de su telefilm de 1972 **Something evil**, en el que había sobreiluminado las ventanas para que los cuerpos aparecieran borrosos, como siluetas difuminadas. El foco de luz procedente de la nave nodriza era tan deslumbrante que apenas se podían ver los alienígenas que emergían de ella. La misma luz aparece durante el secuestro de Barry, que Spielberg volvió a filmar para que fuese más terrorífico con los conductos de la calefacción que se desenroscan y seres misteriosos que aparecían chimenea abajo. La lógica es oscura, el efecto, fascinante.

7. En **ENCUENTROS...** se recrea la persecución policial de unos ovnis, el 17 de abril de 1966, a lo largo de la carretera 97 entre Ohio y Pennsylvania, incluido el detalle de la nave “con forma de cucurucho de helado” según apuntaron los testigos; los apagones de luz al paso de la nave extraterrestre recogen la creencia de que el gigantesco apagón sufrido por el noreste de EE.UU. se debió a un ovni; el secuestro del pequeño Barry Guiler es una mezcla del secuestro de Betty y Barney Hill (septiembre de 1961) y el asedio a la granja de la familia Sutton en Hopkinsville (Kentucky) en abril de 1955.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, "Futuro imperfecto: el cine de ciencia ficción de Steven Spielberg", en dossier "Steven Spielberg" (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.
John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.

[Septiembre 1981. Crítica a la Edición Especial⁸ de **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE**]

Todas las películas de Steven Spielberg esconden, bajo la tapadera de los géneros, un diseño secreto. **El diablo sobre ruedas** y **Loca evasión** serían, en ese sentido, modélicas en tanto que consiguen trascender y convertir en abstracta una obsesión concreta, la de la huida, que en ambas alcanza proporciones metafísicas. Incluso en **Tiburón**, si no nos diera miedo entrar en la hermeneútica, podría afirmarse, como lo han hecho otros, que una ansiedad sexual y el tema freudiano de las aguas natales laten tras el terror a las mandíbulas del pez. (...). **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE**, su mejor película y, para mí, una de las obras maestras del cine de los años 70, plantea y engloba, soluciona y alarga todas las obsesiones, sistemas y propósitos de la obra de Spielberg.

"He descubierto que tengo una preocupación con la gente corriente perseguida por grandes fuerzas". Estas palabras cándidas del propio director podrían parecer, a una primera vista, excesivamente cortas. Al fin y al cabo Spielberg se está haciendo famoso por su control de máquinas, por la ardua labor que en todas sus películas sabe desarrollar en las tecnologías y los grandes efectos (e incluyo aquí el uso del sonido como fuerza de choque, de expresión dramática; el primer director del cine americano a ese respecto)⁹. **ENCUENTROS...** que es sin duda una obra maestra en la manipulación de aparatos, transparencias, maquetas y otros trucos, es igualmente una hermosa y muy reveladora parábola sobre el sueño de las categorías imposibles, sobre las Utopías (...).

8. "La Edición Especial era la película que quería hacer en un principio pero me faltaron dos meses. No tuve ese tiempo y el resultado del segundo acto completo de la primera versión no me gustaba. En concreto, la relación entre la historia de Dreyfuss y la de Truffaut, simbólicamente, está mejor contada en la Edición Especial que en la versión original. Pero es la misma película excepto el montaje del segundo acto y la secuencia adicional en la que Dreyfuss entra en la nave nodriza y unas pequeñas tomas extras al comienzo de la película y la nueva secuencia del hallazgo del barco en mitad del desierto del Gobi. Salvo estas excepciones, es la misma película". Tras el fracaso económico de 1941 se habló de hacer una secuela de **ENCUENTROS...** que se titularía "Night skies" y que tendría a John Sayles como guionista y a Ron Cobb como director, siendo personalmente supervisada por Spielberg. Se decía que iba a ser una especie de **Corazones indomables** (*Drums along the Mohawk*, John Ford, 1939), en el que los indios se sustituirían por extraterrestres. Sin embargo, nunca llegó a realizarse. Lo que sí haría Spielberg en 1980 para reestrenar **ENCUENTROS...** y permitirle a la Columbia recuperar parte del dinero que había perdido con 1941, fue lo que se dio en llamar la "Edición Especial". En realidad lo que se hizo fue suprimir 16 minutos del primer montaje estrenado y sustituirlo por otros 13 minutos antes no vistos. De estos últimos, 7 minutos habían sido ya cortados tras la "preview" que había tenido lugar en Dallas para su estreno. Entre el material cortado y ahora recuperado estaba la canción "When you wish upon a star" de **Pinocho** (*Pinocchio*, Ben Shapersteen y Hamilton Luske, 1940). Se filmaron 6 minutos adicionales.

9. "Dedico mucho tiempo al cuidado del sonido de mis películas con la esperanza, sólo la esperanza, de que haya en el campo de la exhibición gente a la que le guste respetar al público y darle lo mejor".



Música, paranoia, las salidas del sueño y el tratamiento optimista, antropocéntrico, de la utopía del más allá, son las armas secretas que maneja Spielberg, utilizando tan sólo como marco de referencia las grandes sorpresas ópticas de ese maestro de los efectos especiales que es Douglas Trumbull¹⁰. Por supuesto, la línea temático/ moral de **ENCUENTROS...** se resume fácilmente: en una original y política negación de los clichés más reaccionarios que el histerismo de la guerra fría americana impuso al género -los visitantes extraterrestres indefectiblemente vistos como enemigos e invasores-. Spielberg hace la única película en la que se parte de la idea de una salvación, de una mejora mutua y un intercambio pacífico con esas fuerzas que, en su superioridad respecto a los terrestres, subrayan justamente su condición de espejo adelantado de lo que se desea o tan sólo se sueña¹¹.

Pero ésa es la línea, el contorno. Spielberg va más lejos. A través del papel que interpreta Truffaut¹² (elegido por Spielberg no por admiración, sino por su convincente interpretación de doctor que luchaba por comunicarse con **El pequeño salvaje** (*L'enfant sauvage*, François Truffaut, 1970); el francés, según ya declaró, no entendía

10. **François Truffaut:** "Sabía que la película tenía cincuenta minutos de efectos especiales, pero no me había dado cuenta realmente del efecto visual que buscaba Steven hasta que Douglas Trumbull me invitó a visitar el estudio. Allí entendí que, en gran parte, la película estaría hecha de imágenes superpuestas: lo que ocurre a nivel del suelo; lo que ocurre por encima de las cabezas; lo que ocurre en el cielo, y que todo ello hallaría su forma definitiva en el laboratorio después del rodaje, como en **Los pájaros**, de Hitchcock. Por ejemplo, vi a Trumbull rodar las nubes moviéndose en el cielo de la siguiente forma: en un acuario lleno de agua tibia, soltaba bolsitas de pintura blanca y rodaba los movimientos de la pintura a distintas velocidades. En la película, ese rodaje sobreimpresionado sobre las casas da lugar a espléndidas imágenes de nubes en ese movimiento amenazador que todo el mundo guarda grabado en el recuerdo". Trumbull no se había olvidado de las lecciones técnicas de **2001**. Y Spielberg utiliza, de manera similar, las sesiones de ejercicios que practica Bowman dentro de la cápsula de gravedad cero: rueda el coche de Neary con un revolver giratorio para mostrar cómo pierde el control cuando la nave alienígena vuela encima suyo. Para ello hace girar el coche y la cámara 90 grados en sentido contrario a las agujas del reloj, y hace que parezca que la guantera está vomitando basura.

11. "No puedo creer que nadie lo suficientemente inteligente como para construir la tecnología necesaria para viajar a miles de millones de años luz venga a la Tierra con intenciones hostiles".

12. **Quim Casas:** "En la generación de nuevos cineastas estadounidenses de los setenta, Steven Spielberg es un poco como el Truffaut de la Nouvelle Vague".

nada del diseño de Spielberg)¹³ y de los geniales hallazgos del mándala “jungiano” de la montaña y las notas musicales evocadoras¹⁴, tomadas del método de enseñanza del compositor húngaro Zoltan Kodaly, Spielberg completa la parábola: todo el film es una continua explosión de formas arquetípicas, imbuidas en los personajes más sencillos, el investigador, el niño, el ama de casa, el humilde electricista, con lo cual, una vez más, el director insiste en el carácter trascendente de lo ordinario, en la grandeza posible del rito más doméstico. La poesía -parafrasea Spielberg a Lautreaumont- podrá un día, tal vez no lejano, ser hecha ya por todos.

Texto (extractos):

Vicente Molina Foix, “Encuentros en la tercera fase: música celestial”, en sección “Crítica”, rev. Fotogramas, septiembre 1981.

John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.

Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16, Cátedra, 1993.

Empezaré diciéndolo alto y claro: creo que **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** no sólo es una de las obras maestras de Spielberg sino también una de las obras maestras de la Historia del Cine.

13. La mayoría de los norteamericanos creían que los ovnis eran un fenómeno exclusivamente suyo. Spielberg al mostrar que existían otros investigadores en otras partes del mundo –como los reales Aimé Michel o Jacques Vallée en Francia-, hacía que los ovnis se presentasen como una obsesión menos americana y más como un fenómeno internacional. Su primera elección para Lacombe recayó en Lino Ventura, el especialista en películas gansteriles, pero no hablaba inglés. Yves Montand declinó la oferta, al igual que Jean-Louis Trintignant, que era el actor francés más conocido en EE.UU. desde que protagonizó junto a Anouk Aimée **Un hombre y una mujer** (*Un homme et une femme*, Claude Lelouch, 1966). Spielberg consideró a Phillip Noiret, pero entonces se acordó de François Truffaut que había interpretado a un director en su propio film sobre el cine, **La noche americana** (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973). Como la Warner la financió y la mayoría de los actores, con el propio Truffaut, hablaban inglés, la película se había estrenado ampliamente en EE.UU. Pero Spielberg también admiraba a Truffaut por **El pequeño salvaje**, en el que el director interpreta a un médico del siglo XIX que intenta educar y civilizar a un “niño-lobo” abandonado. Como **ENCUENTROS...** también trataba sobre la comunicación, le ofreció el papel. A pesar de que Truffaut había elogiado **El diablo sobre ruedas**, era casi tan ignorante del trabajo de Spielberg como éste del suyo, pero la idea de colaborar en una producción de Hollywood le intrigaba. Había pensado escribir un libro sobre interpretación cinematográfica, y ahí tenía una oportunidad para observar desde dentro: (**François Truffaut**) “*La visita al departamento de efectos especiales me volvió modesto. Comprendí que el papel del actor de una película como esta consistía en dar una imagen estilizada y que había que dejar de lado las teorías de Stanislavski para convertirse simplemente en una silueta.*”

14. El tema musical de Marius Constant para la serie **The Twilight Zone** –que Spielberg comparaba con un toque de corneta para sentarse delante del televisor- le sirvió de inspiración para buscar una melodía de cinco notas que identificara la llamada de los extraterrestre en la película. Las cinco notas que finalmente se usaron fueron escogidas por el director de entre cientos que John Williams había extraído del piano durante una sesión que duró todo un día.



Todo lo que se ha escrito acerca de este film, ya clásico, ha sido por lo general positivo (aunque hay quien, inexplicablemente aún hoy¹⁵ como entonces¹⁶, le sigue negando el pan y la sal); por tanto no voy a hacer una defensa del mismo –él solo se basta para ello: sigue conservando la misma fuerza visual y poder de fasci-

nación que hace casi 40 años-, sino que me gustaría destacar algunos de los muchos elementos que siguen haciendo de este film una obra irrepetible.

Partiendo de un guión propio¹⁷, Spielberg narra la historia de una obsesión rayana en la locura: la de un hombre corriente, Roy¹⁸ –excelentemente creado por Richard Dreyfuss- que trata de hacer realidad un sueño, una utopía; un hombre que quiere

15. John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**: Algunos aseguran que **ENCUENTROS...** iimarca el principio del declive de Spielberg como artista y el del cine americano en general!! (Los signos de admiración y el subrayado son míos. Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016).

Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**: [Lo que hace Spielberg en **ENCUENTROS...** que es] jugar con lo divino, pretender establecer sus límites, interpretar su mensaje y usar un lenguaje fuera de los cánones clásicos establecidos, es un acto de irreverencia que no le perdonaron (ni le han perdonado).

16. La decisión de Spielberg de hacer con **ENCUENTROS...** cine moderno de fuertes raíces religiosas y de apariencia trascendente, fue muy mal recibida por la crítica europea, que no supo o no quiso entender este intento de actualizar el cine religioso revirtiéndolo en una fábula futurista de connotaciones extraterrestres que parece o quiere comparar los textos de las Sagradas Escrituras con encuentros científicamente explicables. Y lo que menos se perdona (aún hoy) es que sus películas, desde un punto de vista técnico, sean irreprochablemente perfectas y que, para desesperación de sus detractores, gocen del favor del público.

17. “La única razón por la que escribí el guión de **ENCUENTROS...** fue porque no encontré a nadie que escribiese la idea que yo tenía. Prefiero trabajar con otros escritores porque es así como tengo mis mejores ideas”.

En el armazón de la “fábula moral” de Schrader, Spielberg ovilló la madeja de sus sueños. Incluyó referencias explícitas a **Pinocho** y su canción, y otras estilísticas encubiertas procedentes de Cecil B. DeMille y Chuck Jones, de **Bambi** (David Hand, 1942), **Frankenstein** (James Whale, 1931) y **Los diez mandamientos** (*The ten commandments*, Cecil B. DeMille, 1956). El mono mecánico de Barry enlaza con **Rebelde sin causa** (*Rebel without a cause*, Nicholas Ray, 1955) –James Dean se divierte con tal juguete al principio de la película- y no, como algunos creyeron, con el prólogo de **2001**. A Truffaut le sorprenderían las similitudes con **Los pájaros** (*The birds*, 1963) de Hitchcock. Pero también existen resonancias de **Con la muerte en los talones** (*North by Northwest*, 1959) en la escalada sobre las rocas de la Torre del Diablo, de **Invasores de Marte** y de **La invasión de los ladrones de cuerpos**, en su ambiente rural, y de **Venidos del espacio exterior**, en la confrontación con los visitantes.

18. Por cierto que el personaje de Roy Neary es un retrato nada complaciente del padre del cineasta, que alcanza su momento álgido en una secuencia creada para la Edición Especial. Spielberg elimina secuencias y planos de la vida familiar que aparecían en el primer montaje y, mediante elipsis, nos lleva a esta nueva secuencia, secuencia de una inusitada violencia: tras una pelea con su mujer, Roy se encierra en el cuarto de baño. Los niños lloran, gritan o vociferan por la casa mientras la mujer golpea la puerta. Cuando esta se abre, vemos a Roy, en bata, bajo la ducha. Los gritos aumentan. El hijo mayor grita llorando: “¡No eres mi padre, llorica, no te quiero!”. La cámara se acerca al padre, que sentado bajo la ducha parece aún más indefenso. (Autor desconocido, “La segunda fase de la tercera fase”, rev. Casablanca, mayo 1981).

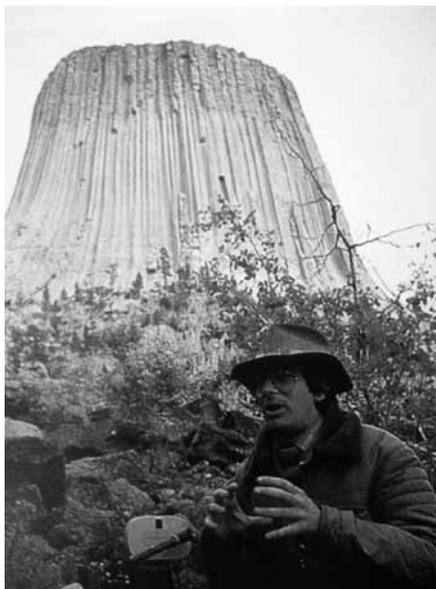
“alcanzar una estrella”, esa de la que habla la canción de **Pinocho** que se escucha en varios momentos del film –la película de Disney se cita en una de las primeras escenas familiares de *Roy*-. Esa “estrella”, esa utopía, adquiere en **ENCUENTROS...** la forma del contacto con seres de otros planetas, y Spielberg revisite todo el conjunto, como muy bien se ha destacado en diversos escritos, de un halo místico y religioso.



Pero sobre todo, lo que hace el director de **Inteligencia Artificial** (*Artificial Intelligence: AI*, 2001) –por cierto su primer guión propio desde **ENCUENTROS...**, y digámoslo también bien alto y bien claro para los “negacionistas” y para los duros de entendederas: otra obra maestra de su director y por ende, del cine. (Como dice nuestro refranero: “No hay peor ciego que el que no quiere ver”)- es mostrar todo esto, así como los distintos episodios con los que se rubrica el contacto final entre *Roy* y los extraterrestres, por medio de un repertorio de imágenes absolutamente magistrales en su concepción y realización. Y es eso precisamente lo que hace de **ENCUENTROS...** una obra maestra y un clásico: su capacidad para crear imágenes imborrables, mil veces imitadas, copiadas, homenajeadas –por el terrible Ronald Emmerich en la mediocre **Independence Day** (1996); por su gran amigo el brillante Brian De Palma¹⁹ en la excelente **Misión a Marte** (*Mission to Mars*, 2000)- pero nunca igualadas.

Porque lo importante, ya que hablamos de cine, lo realmente admirable de un director como Spielberg no es que en el guión haya concebido una escena tan brillante como la de *Roy* parado en mitad de la carretera dando paso a un “vehículo” que lo ilumina con sus luces y que, de repente, esas luces en vez de pasarlo por un lado, se eleven y se sitúan sobre él; lo importante, lo admirable, lo que hace de este momento uno de los más memorables de la Historia del Cine, es cómo está rodado: un solo plano frontal fijo que juega con la profundidad de campo y que da una información al

¹⁹. Para la escena del primer contacto, Spielberg pensó en algo tan sencillo como el monolito de Clarke-Kubrick en **2001**. Y para evitar comparaciones odiosas, visualizó una montaña. “Perfecto, pero tienes que encontrar una montaña completamente diferente a todas. –le advirtió Brian De Palma- Los “humanos invitados” no pueden pensar que existen diez montañas parecidas en diez partes diferentes del país”. Después de descartar Ship Rock en Oregón y eliminar Monument Valley por demasiado obvio, Joe Alves, diseñador de producción, encontró Devil’s Tower National Monument –“La Torre del Diablo”-, un monolito volcánico de unos 270 metros de altura en Wyoming.



espectador que el protagonista no tiene – Roy no ve por dónde le pasa el “vehículo”-. En resumen, es una idea que cobra todo su sentido, toda su fuerza, sólo si se ve, no si se explica. Es la riqueza de la imagen sin más. Y **ENCUENTROS**... rebosa de esto. Así se aprecia en las diversas maneras de sugerir el lento acercamiento / presencia de los extraterrestres: el plano de una sombra gigantesca que cruza rauda sobre el coche de Roy; los planos con las caras de asombro de los científicos ante lo que ven pero sin mostrarlo con el contraplano, hasta que por medio de un majestuoso movimiento de cámara que parte de un pequeño helicóptero colgado del cielo se descende hasta las arenas del desierto para mostrar un enorme barco allí varado,

mientras al fondo del plano una diminuta columna de coches se acerca²⁰; el plano general en el que descubrimos que una “estrella” va siguiendo al coche de Roy; el robot y el resto de juguetes de Barry -Gary Guffey- que comienzan a funcionar solos, o la cocina enloquecida de la casa de Gillian -Melinda Dillon²¹-; la imagen del gran globo terráqueo sacado de su eje y llevado precipitadamente por un pasillo, rodando, con la intención de utilizarlo para determinar unas coordenadas, hermoso símbolo de un mundo, de una Humanidad desestabilizada ante lo que está por venir, etc, etc. Pero también se aprecia en la manera de definir el carácter y la actitud de Ronnie, la esposa de Roy -magnífica Teri Garr- ante los dislates de su marido: un breve plano de sus pies con las zapatillas de casa, los faldones de la bata colgando, caminando lentamente

20. Esta antológica secuencia del carguero “Cotopaxi”, rodada también para la Edición Especial, constituiría por sí sola una película. O, por su duración, uno de los más bellos cortometrajes de la Historia del Cine. Y nos ofrece uno de los planos más surrealistas (en el sentido más puro y bretoniano de la palabra) que el cine nos haya podido brindar: el de ese gigantesco barco que, como si se tratara del calcinado esqueleto de un cetáceo atrapado por un súbito descenso de los océanos, tras el diluvio universal, descansa en el lecho de un mar inexistente: imagen digna de ser soñada por el mismísimo René Magritte. (Autor desconocido, “La segunda fase de la tercera fase”, rev. Casablanca, mayo 1981).

21. Como era habitual, Spielberg no quería estrellas. La poco conocida Melinda Dillon interpretó a Gillian Guiler, y Teri Garr, a la mujer de Neary. El sobrino de Dreyfuss interpretó a su hijo. Gary Guffey, el secuestrado Barry, era un niño de cuatro años que Spielberg había visto en Atlanta y al que motivó con diversos subterfugios para conseguir su maravillosa interpretación. Spielberg le ofrecía regalos para hacerle sonreír; pero, sobre todo, llevó al rodaje a un hombre vestido de conejo para provocar esa mirada de sorpresa la primera vez que ve a los extraterrestres. Al verle trabajar con Gary, Truffaut le hizo a Spielberg una observación muy importante: “Tienes que hacer una película sobre niños, porque tú mismo eres uno de ellos”. Esta frase se convertiría en la semilla para **E.T.**



por la carretera mientras pregunta a *Roy* de qué sabor es el helado del que la nave que ha visto tomaba su forma, es una manera tan sencilla como brillante de decirnos que es una mujer con los pies en el suelo, poco dada a fantasías o a pensar en nada fuera de lo cotidiano, pero dotada de una gran paciencia y comprensión. De esta forma, cuando termina la escena ya simpatizamos con *Roy* y su sueño, pero también, y sobre todo, entendemos (aunque, quizás, no la compartamos) la actitud de *Ronnie*.

¿Y cómo olvidar el fastuoso y fascinante tramo final con todo su virtuoso y emocionante despliegue de formas, luces, colores y música²²: el primer contacto, la conversación musical, la aparición de la nave nodriza y sus tripulantes²³ o el emotivo intercambio último de miradas, señales y saludos entre el “visitante”, *Roy* y un incommensurable y humano François Truffaut en el papel del científico *Lacombe*?

La mano maestra de un joven Spielberg (30 años) consiguió en **ENCUENTROS...** un perfecto maridaje entre el qué se cuenta y el cómo, convirtiendo así su cuarto largo-

22. A diferencia de **La guerra de las galaxias** (*Star wars*, George Lucas, 1977) donde Williams se acerca al estilo de Strauss –y de Erich Wolfgang Korngold, en música de cine-, la música de **ENCUENTROS...** trabaja sobre Prokofiev, Mussorgsky y Stravinsky –y Bernard Herrmann, en música de cine-: trompetas “interrogantes” e instrumentos de cuerda “misteriosos”, que de vez en cuando se alzan en un “crescendo” que cesa abruptamente, con un golpe, con una señal de sorpresa.

23. Hollywood carecía de grandes escenarios como se necesitaban para filmar la llegada de la nave nodriza. Algunos de los mayores espacios interiores en el país eran hangares de los tiempos en los que los militares experimentaron con la fabricación de dirigibles. El mayor de ellos, en Tillamook, Oregón, estaba demasiado alejado para el equipo de rodaje, pero Joe Alves encontró otros tres, lo suficientemente apartados, situados en llano, cerca de la costa del golfo de Mobile en Alabama. El mayor de ellos tenía unos 140 metros de longitud, y cerca de 80 metros de anchura y unos 30 metros de altura; tenía el tamaño suficiente para dar cabida a los decorados del tramo de la autopista que bajaba al lado de la ladera de la llamada “Crescendo Summit”, donde Dreyfuss, Dillon y un grupo de creyentes ven la primera nave espacial, y para la zona de aterrizaje en un área del cañón detrás de la Torre del Diablo que bautizaron como “The dark side of the moon” –El lado oscuro de la luna-.

metraje en un faro de orientación creativa cuyo valor se ve elevado a la énesima potencia en los tiempos que corren, abrumados como estamos por bobadas o pedanterías visualmente hipertrofiadas, o por buenas historias puestas en escena con una pobreza de recursos visuales que haría sonrojar de vergüenza ajena a los hermanos Lumière.

Texto:

*Juan de Dios Salas, "Encuentros en la Tercera Fase, el clásico moderno",
en rev. Fancine, n° 25, octubre 2001.*

(revisado y ampliado en enero 2016. Notas extraídas de

*John Baxter, **Steven Spielberg, biografía no autorizada**, T&B, 1998.*

*Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**, col. Signo e Imagen/Cineastas, n° 16,
Cátedra, 1993.*

*David Kaufman, **Steven Spielberg**, col. Directores de cine n° 12, ed. J.C., 1983).*

ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE y **E.T.** funcionan como un díptico, una relectura sucesiva de temas similares con pinceladas mitológicas: la visión idealizada, o incluso mesiánica, de un contacto con extraterrestres. (...) Ambas películas son nocturnas, muestran los cielos estrellados de los sueños infantiles e inauguran un cine de encantamiento y sorpresa, de halos luminosos e imágenes-caparazón, que constituirán la marca de Spielberg. (...) En este periodo de su carrera el cineasta muestra una fe inquebrantable en la imagen y sus planos a menudo adquieren apariencia de imágenes de fe. Todo empieza con una quemadura, cuando el héroe de **ENCUENTROS...** (interpretado por Richard Dreyfuss, del que Spielberg decía entonces que era su alter ego) se cruza en una carretera solitaria con un aparato volador. El rayo de luz que le surca la cara le deja una huella dolorosa de una quemadura solar, señal compartida por todos aquellos que lo "han visto" (la metáfora del viejo mexicano, al



inicio del film, es clara al respecto: “*el sol salió anoche y me cantó*”). (...) El simbolismo divino está al acecho, aunque parece como si Spielberg quisiera demostrar su capacidad para iluminar al mundo a través de películas. La pequeña silueta de un niño de espaldas frente al encuadre cegador de luz de una puerta entreabierta, como un más allá fantasmagórico, es un plano repetido en ambas películas, a modo de emblema. Al final de **ENCUENTROS...**, cuando se abre la puerta del ovni y se observa una multitud de sombras chinescas, sus siluetas están prácticamente devoradas por la fuente luminosa. Esta doble comparación también habla de los experimentos de un cineasta frente a sus visiones y su progresiva domesticación. En **ENCUENTROS...** éstas aún están al rojo vivo, quizá demasiado cegadoras para los ojos, mientras que en **E.T.** da una versión más sosegada y las muestra metamorfoseadas en un simple rayo de luz. La presencia tranquilizadora de **E.T.** da calor a la habitación (y a la existencia) del niño.

Cuidado, esta estética spielberguiana de la aparición no es naif. En ambas películas el contacto con los extraterrestres se produce como una escapatoria al mundo que nos rodea. Y la alteridad última que representan proporciona una buena excusa para mirar dentro de nuestra propia casa. En **ENCUENTROS...** aparecen dos: la de una madre soltera con su hijo y la de Dreyffus y su familia. La primera se anima y toma vida, sin que ello sea muy tranquilizador: primero los juguetes y, luego, el aspirador se ponen en marcha, los cuchillos vuelan por los aires... En cambio, la segunda se degrada. Dreyffus acumula en ella decenas de kilos de tierra para recrear la imagen de la montaña que le tortura. (...) Otro punto de ruptura son las figuras de los padres. Dreyffus se comporta como un niño irresponsable, estrafalario, asfixiado en el ambiente de histeria colectiva que se vive en su casa. Es un hombre que llora al sentarse a la mesa, que es tratado por su hijo como un blandengue. Su obsesión por los extraterrestres solo es un pretexto para describir su profunda depresión. El espacio que le rodea está repleto de símbolos de Estados Unidos: carteles de Shelly McDonald's, series de televisión, publicidad de Budweiser, camiones con logos de Coca-Cola para cubrir un complot militar... **ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** no es más que la divagación de un hombre en crisis con Estados Unidos, un desertor que no duda en abandonar a los suyos sin el menor remordimiento para subir a la nave espacial al final de la película. Como su protagonista, la película es extraña. Recorre el mundo y los países en una confusión de lenguas (como el francés poético del científico interpretado por un conmovedor François Truffaut) siguiendo la huella de indicios enigmáticos de una odisea idealista.

Texto (extractos):

Clélia Cohen, **Steven Spielberg,**

col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2010.



Martes 15 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

1941

(1979) • EE.UU. • 115 min.

Título Orig.- 1941. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** Robert Zemeckis, Bob Gale y John Milius. **Guión.-** Robert Zemeckis y Bob Gale. **Fotografía.-** William A. Fraker (Metrocolor-Panavisión). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Buzz Feitshans.

Producción.- Universal-Columbia Films.

Intérpretes.- Dan Aykroyd (*sargento Tree*), Ned Beatty (*Ward Douglas*), John Belushi (*Wild Bill Kelson*), Lorraine Gary (*Joan Douglas*), Murray Hamilton (*Claude*), Christopher Lee (*Von Kleinschmidt*), Tim Matheson (*Birkhead*), Toshiro Mifune (*comandante Mitamura*), Warren Oates (*coronel Maddox*), Robert Stack (*coronel Stilwell*), Trea Williams (*Sitarski*), Wendie Jo Sperber (*Maxine*), Nancy Allen (*Donna*), Eddie Deezen (*Herbie*), John Candy (*Foley*), Slim Pickens (*Hollis Wood*), Ronnie McMillan (*Winowski*), Penny Marshall (*miss Fitzroy*), Lionel Stander (*Scioli*), Dub Taylor (*Malcomb*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



3 candidaturas a los Oscars:

Fotografía, Sonido (Robert Knudson, Robert Glass, Don McDougall y Gene Cantamessa) y Efectos visuales (William Fraker, A.D. Flowers y Gregory Jein).

Película nº 21 de la filmografía de Steven Spielberg (de 50 como director)

Música de sala:

1941 (1941, 1979) de Steven Spielberg
Banda sonora original de **John Williams**

“Spielberg creó **1941** como una violenta y alocada celebración de la paranoia, pero el público la entendió como una curiosidad mastodóntica y nada divertida”.

Les Keyser (crítico de cine)

“1941 no funcionó, entre otras razones, porque la espina dorsal conservadora del público norteamericano aceptó de mal grado tamaño cachondeo sobre sus propias neurosis, ese ver japoneses o comunistas hasta en la sopa Campbell’s y defender ante ellos los valores eternos y el cine de papá Disney como acto sumo de madurez”.

Jordi Batlle Caminal (crítico de cine)

“1941 es puramente genial pero demasiado centrada en el despilfarro de sus propias cualidades”.

Robert Benayoun (crítico de cine)

“1941 es como si uno se encontrara en un estudio de cine donde se hubieran encerrado unos gamberros durante una noche”.

Clélia Cohen

“Si te los estás pasando muy bien al rodar una película, algo malo está ocurriendo. De haberla hecho más sencilla y más barata, 1941 hubiese sido mejor película. La película me dirigió a mí y no yo a ella. De todas formas, creo que será más apreciada dentro de unos cuantos años... como también creo que me pasaré el resto de mi vida renegando de ella”.

Steven Spielberg

Al contemplar los acontecimientos con una mirada retrospectiva, queda claro que 1978 no era el año más idóneo para hacer **1941**. Vietnam se había convertido en una vergüenza nacional y el público, que durante una década rechazó ver cualquier film que tratase el tema a excepción de **Boinas verdes** (*The green berets*, John Wayne & Ray Kellogg, 1968), lo acogía ahora con un fervor masoquista. En Filipinas, Coppola terminaba el rodaje épico de **Apocalypse Now** (1979), mientras que, ya en las pantallas, Jane Fonda mantenía relaciones sexuales con un veterano parapléjico interpretado por Jon Voight, en **El regreso** (*Coming home*, Hal Ashby, 1978). **El cazador** (*The deer hunter*, Michael Cimino, 1978), que era el equivalente de **La lista de Schindler** de nuestros días, con sus 182 minutos implacables que urgen el pasado de la moral de Vietnam, con el leitmotiv de la ruleta rusa que establece un paralelismo con las agonizantes heridas autoinfligidas por una nación, era un auténtico éxito. Hombres maduros estallaban en plena desesperación en los cines, el director Michael Cimino se regodeaba y los retirados del ejército lloraban en los lavabos, apoyados en los brazos de sus camaradas. En Hollywood se pedían a gritos películas sobre humillación y vergüenza, como **El expreso de medianoche** (*Midnight express*, Alan Parker, 1978), donde arrestan a Brad Davis, un chico americano decente, acusado de

contrabando de drogas y que es tratado brutalmente en una prisión de Turquía. Woody Allen decidió que estaba preparado para un mano a mano contra Ingmar Bergman, e hizo **Interiores** (*Interiors*, 1978), su primer drama y su primer fracaso. Estaba de moda un sentimiento masoquista de autoflagelación. Y además la captura y encarcelación de los rehenes americanos en Teherán por el régimen de Jomeini había creado un sentimiento nacional de odio y humillación. Nadie quería ver una película que se reía del ejército norteamericano.

Spielberg luchó obstinadamente contra esta corriente de angustia y siguió con la preparación de su primera comedia. Como si se tratase de una reacción, exageró las virtudes de **1941**, al promocionar la multitud de actores que aparecían, la variedad de incidentes, la cantidad de influencias. En agosto de 1978 aseguró al "Variety", que estaba haciendo una película "de acción de desventuras... con un puñado de locos". Chuck Jones volvió a ser contratado como asesor visual, y Spielberg comentó públicamente en Londres que esperaba que **1941** se pareciese a unos dibujos animados de persecución en la carretera.

Pero precisamente toda la sucesión de pormenores y detalles del argumento hicieron que la película fuese más difícil y rígida de manejar. Spielberg había olvidado la lección aprendida de **Desmadre a la americana** (*Animal house*, John Landis, 1978), en la que todas sus batallas de comida y gags visuales se apoyaban en la comedia "slapstick" y no en maquinaria o en artilugios. **1941**, además, había perdido por el camino el pretexto para su acción, el "MacGuffin" de Hitchcock, que era muy trivial, y en el que los personajes se apoyaban. Spielberg se dio cuenta, quizás demasiado tarde, que visualmente **1941** era demasiado "ruidosa" en cuanto a los personajes, en incidentes,



sobre todo en los primeros cuarenta y cinco minutos, donde se sitúan sus siete tramas diferentes: “*simplemente ocurrían demasiadas cosas*”. Y esas cosas no eran algo que se pudiera erradicar ya de **1941**.

Texto (extractos):

John Baxter, Steven Spielberg, biografía no autorizada, T&B, 1998.

Marcial Cantero Fernández, Steven Spielberg, col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16, Cátedra, 1993.

Clélia Cohen, Steven Spielberg, col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2007.

Es posible que tras el éxito de **Tiburón** y **Encuentros en la tercera fase**, el joven Spielberg, convertido en el nuevo “rey Midas de Hollywood”, estuviera en un momento de cierta confusión, intentando no convertirse en un mero fabricante de éxitos de temporada, en la línea genérica del terror y la ciencia ficción. El carácter cinéfilo-referencial de Spielberg le había llevado a convertir **Tiburón** en algo más que el “monster movie” de serie B que era en su esencia o a **Encuentros en la tercera fase** en un sofisticado artefacto revisionista de la ciencia ficción de autocine y programa doble de los años cincuenta. En cierta manera, Spielberg quería seguir renovando y referenciado los géneros clásicos de Hollywood y, sobre todo, aquellos que le habían proporcionado



los grandes activos de su formación como cineasta. Así la comedia era uno de los géneros favoritos de Spielberg, sobre todo un cierto tipo de comedia enloquecida, dominada por el "slapstick" como **Loquilandia** (*Hellzapoppin*, H.C. Potter, 1941) o la ambiciosa **El mundo está loco, loco, loco** (*It's a mad, mad, mad world*, Stanley



Kramer, 1963), una de las superproducciones más estrambóticas de la historia del Hollywood clásico, sin olvidar las aportaciones de genios del género cómico como Buster Keaton, Laurel & Hardy, los Hermanos Marx, W.C. Fields o The Three Stooges, o los momentos decididamente gamberros de películas adoradas por Spielberg como **El hombre tranquilo** (*The quiet man*, John Ford, 1952). Otro tipo de producciones que el director de **Tiburón** pretendía emular en algún momento eran aquellas que se acercaban a uno de sus temas favoritos como es el cine bélico desde la óptica del humor, declarando debilidad por films como **Hail the conquering hero** (Preston Sturges, 1944), **Operación Pacífico** (*Operation Petticoat*, Blake Edwards, 1959), **¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú** (*Dr. Strangelove*, Stanley Kubrick, 1964), **iQue vienen los rusos!** (*The russians are coming, the russians are coming*, Norman Jewison, 1965), **¿Qué hiciste en la guerra, papi?** (*What did you do in the war, daddy?*, Blake Edwards, 1966), **Cómo gané la guerra** (*How I won the war*, Richard Lester, 1967), **M*A*S*H** (Robert Altman, 1970) o **Trampa 22** (*Catch 22*, Mike Nichols, 1970). Por otro lado, Spielberg tenía una especie de envidia más o menos sana por el éxito artístico y comercial de comedias como **Annie Hall** (Woody Allen, 1977) o **Desmadre a la americana**, protagonizada por toda una estrella del mítico show televisivo "Saturday Night Live"¹ como John Belushi, al que el director admiraba.

De esta manera, sin tener muchas ganas de acometer una secuela de **Encuentros en la tercera fase** en la que Columbia estaba empeñada, Spielberg se decidió a conjugar su pasión por la Segunda Guerra Mundial y la comedia más loca y ambiciosa, utilizando un incidente más o menos real como fue el supuesto ataque de un submarino japonés en febrero de 1942 sobre Santa Barbara y los supuestos avistamientos de aviones sobre Los Ángeles unos días después. Dicho incidente entre la realidad y la leyenda paranoica

1. Programa del que también salieron Dan Aykroyd, Chevy Chase o Martin Short.



levantó el interés de una pareja de jóvenes guionistas, Robert Zemeckis y Bob Gale, que crearon un guión llamado "Tank!" que entusiasmó a John Milius. A partir del mismo se realizaron diversas reescrituras con diferentes nombres² que desembocaron en un trabajo final llamado "The Great Los Angeles Raid", que dada la amistad de Milius con Spielberg, llegó a manos de éste, aunque finalmente tomó forma de la mano de Zemeckis y Gale durante el rodaje de **Encuentros en las tercera fase** bajo otros dos títulos como fueron "The Rising Sun" y "Hollywood 41", acabando por ser un proyecto bajo el nombre **1941** que se convertiría en la nueva producción dirigida por Spielberg y pasó de ser un producto M.G.M. a una colaboración entre Columbia y Universal que pasó de un presupuesto inicial de 6 millones de dólares a uno final de más de 31, convirtiéndose en una de las películas más costosas del momento.

1941 ha sido percibida durante años como un enorme fracaso artístico y comercial que planteó ciertas dudas sobre el emergente genio del joven director. Pero pese a su elevado presupuesto, **1941** recaudó suficiente dinero (unos 90 millones de dólares en todo el mundo) para no utilizar la palabra desastre en referencia a la película e incluso no fue vapuleada de manera tan generalizada por la crítica. La película es un espectáculo por momentos original, que sabe explotar las referencias que utiliza procedentes de la tradición de la comedia disparatada norteamericana, sobre todo el "slapstick", conjugándolas con una acción desmedida y "cartoonist" (Chuck Jones trabajó como asesor de la producción) que es un precedente claro de lo que luego sería

2. Milius quería titular el guión "The night the Japs attacked" o "The night the Japanese attacked".

la saga de *Indiana Jones*³. Sin embargo, a pesar del brillante comienzo donde Spielberg autoparodia el inicio de **Tiburón** (utilizando incluso a la primera víctima de aquella, la actriz Susan Blacklinie) y la aparición del submarino japonés donde brillan Toshiro Mifune y un delirante Christopher Lee interpretando a un agresivo oficial nazi, **1941** se desarrolla según una serie de escenas aisladas no demasiado bien hilvanadas en una historia cuya sucesión narrativa se diluye ante un exceso de ruido y efectos visuales. Posiblemente **1941** padece de un celo excesivo en el apartado técnico, en un virtuosismo de planificación desmedido por parte de su director que apaga sus intenciones de comedia. Los mejores momentos del film son sin duda en los que Spielberg desencadena su pasión cinéfila: el militar encarnado por Robert Stack disfrutando de una proyección de la producción Disney **Dumbo** (Ben Sharpsteen, 1941), la fugaz aparición de Sam Fuller, puro en boca como no podía ser menos, dando vida a un fascista descomunal (precisamente la etiqueta que arrastra su maravillosa filmografía desde que sus detractores se la pusieron) o esos picos de la película en que el director subrayaba la paranoia propia de un Mercury Theatre a lo Orson Welles o que conectaban con el humor bélico absurdo de **¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú** (ese cowboy alocado de Slim Pickens, referencia a su histórico e histérico tejano en la película de Kubrick).

Spielberg naufraga en su intención de hacer una comedia divertida quizá porque quiso hacer la más grande comedia que en Hollywood se ha producido, un film ahogado en una cierta megalomanía que adquiere de manera involuntaria un carácter de enorme artefacto con un motor defectuoso. Sin embargo, **1941** funciona como un primer intento de Spielberg de abordar su obsesión por la Segunda Guerra Mundial (y por la aviación militar), después de los guiños insertados en **Tiburón** mediante el monólogo del "Indianapolis" o la abducción de aviones de guerra por parte de los alienígenas en **Encuentros en la tercera fase**. Y así, una película tan monumental se queda en cierta manera como un boceto informal y erróneamente paródico (muchos consideraron a **1941** como antiamericana, incluido John Wayne o Charlton Heston, que se negaron a participar en ella) sobre el conflicto, cuyos mejores aciertos fueron aprovechados luego por el cineasta para dibujar el contexto bélico de forma más ligera tanto en **En busca del arca perdida** como en **Indiana Jones y la última cruzada**.

Texto (extractos):

Ángel Sala, "Spielberg y la II Guerra Mundial: entre el contexto referencial, el marco histórico y la pasión fabuladora", en dossier "Steven Spielberg" (y 2ª parte), rev. Dirigido, abril 2014.

3. Pero sobre todo **1941** es el más claro antecedente de las llamadas "comedias de desmadre" que llenaron las pantallas a partir de los años 80: **Granujas a todo ritmo** (*The Blue brothers*, John Landis, 1980), **Aterrizaje como puedas 1 y 2** (*Airplane!*, 1980 / *Airplane II: The sequel*, 1982), **Top secret** (1984) o **Por favor, maten a mi mujer** (*Ruthless people*, 1986), todas estas del tándem Jim Abrahams y David & Jerry Zucker.

En contra de lo que con frecuencia se ha considerado como opinión común, **1941** es una película muy importante en la carrera de Spielberg. Y lo es por muchas razones; la primera habría que buscarla en la propia película, pues contiene algunos elementos que, hasta la fecha no han vuelto a repetirse en su cine, y la segunda por las repercusiones que tuvo en la propia carrera del director a la hora de enfrentarse con nuevos proyectos y de valorar lo que, con el tiempo, se ha considerado casi como el “toque Spielberg”, o lo que es lo mismo, el producto de rentabilidad asegurada.

Si se pretendiese seguir un orden cronológico a la hora de analizar la película, lo primero sobre lo que habría que hacer hincapié sería en el homenaje paródico que el director de **Tiburón** se dedica a sí mismo con la escena de la chica bañándose; siendo esta vez sustituido el pez asesino por un submarino japonés con espíritu invasor. Y esto nos da pie para hablar de sexo, uno de los temas tratados siempre de una manera superficial por Spielberg y que aquí tiene un desarrollo tan explícito que sorprende si se compara con el dado en cualquier otra de sus películas. El periscopio del submarino, enorme símbolo fálico cuya cabeza abraza con fuerza la desnuda bañista, sube y baja, con el ritmo sincopado de una penetración, cuando el incrédulo soldado japonés contempla tan sugestivo panorama. O el tan explícito diálogo entre el capitán *Birkhead* y *Donna*: *“Una mujer como tú tiene que saber apreciar un buen aparato. En primer lugar, su tamaño; su gran autonomía, puede estar mucho tiempo levantado; su cuerpo es firme, sólido, imprescindible para su enorme fuerza de embestida. Y cuando este monstruo suelta*



su bomba... ¡Cataplum!” O, más adelante, cuando fingien pilotar el avión: “¿Quieres la barra?”, le pregunta excitado Birkhead, “Sí, sí, métemela”, le suplica Donna tan fuera de sí como sólo podía estarlo a bordo de un avión. De hecho, el único vínculo desarrollado entre los dos personajes es el puramente sexual, pues todo el misterio está en saber cuándo conseguirán consumir su pasión.

Es preciso señalar que Spielberg pretendió con **1941** retratar en un gran fresco la Historia del Cine en general y de la comedia en particular. Las citas al cine cómico -innumerables-, a los hermanos Marx -“¡más madera!”-, a John Ford -la música de **El hombre tranquilo**- a los dibujos animados de Walt Disney -**Dumbo**- y hasta al mismísimo Cecil B. de Mille y su genial **Los diez mandamientos** -la escena en que el tanque entra en el depósito de pinturas y provoca un mar multicolor que remite a la escena del mar Rojo. Más claras alusiones a Clark Gable, Errol Flynn, **King Kong** (Ernst Shoedshack y Merian Cooper, 1933), **La calle 42** (*42nd street*, Lloyd Bacon, 1933), **Cantando bajo la lluvia** (*Singing in the rain*, Stanley Donen & Gene Kelly, 1952), **Hiroshima, mon amour** (Alain Resnais, 1959), etc. Hasta la misma elección de los actores Toshiro Mifune y Christopher Lee. Sin olvidarse del importante hecho de que, después de todo, la misión de guerra del submarino japonés perseguía como único objetivo la destrucción de Hollywood, o lo que es lo mismo la destrucción de todo aquello que para ellos, los enemigos, era símbolo de fantasía, de alegría y de felicidad inalcanzable; por eso el soldado que descubre a la desnuda nadadora asida al periscopio del submarino grita: “Hollywood, Hollywood”.





La idea planteada por Spielberg en **1941** es, sin duda, excelente -¿cuál sería la reacción de los habitantes de la costa del Pacífico tras el ataque japonés a Pearl Harbor, ante el temor a una invasión en los Estados Unidos?-, pero falla en dos puntos importantes: la excesiva dispersión de personajes y la errónea elección de *Wild Bill Kelso* como eje principal de unión entre ellos.

En cuanto a los personajes retratados en la película, es justo decir que algunos de ellos resultan magníficos y que su historia, aislada de las demás, resiste el análisis. Baste citar todo lo referido a *Hollis Wood*, que está genial, al divertido *Herbie* y su muñeco *Elmer*, al paranoico coronel *Maddox* y a su ayudante “golpeador de espinillas” *Winowski*, a la desesperada “buscuhombres” *Maxine* y, sobre todo, a *Ward Douglas*, el perfecto representante de esa paranoia generalizada que narra todo el filme y que está definida en el discurso del prólogo.

Por contra, el personaje de *Wild Bill Kelso*, interpretado por un excesivo John Belushi, resulta en todo momento insoportable, cargante y nada acorde con la esencia general de la historia, pues “descubre” en cada una de sus intervenciones todo el artificio que se esconde detrás de la película. Dicho de otra forma cuando Belushi se deja ver, se anuncia con un “atención: voy a hacer una gracia”, y esto en comedia resulta fatídico y destruye toda posible entrega del espectador y lo pone alerta ante el artificio.

Pero, en general, podría decirse que **1941** fracasa como película aun estando formada por excelentes partes divisibles. Lo peor de todo fue pretender interrelacionar historias que están muy bien separadas entre sí. Si Spielberg hiciese un nuevo montaje de la película y lo sirviese como pequeñas entregas televisivas, creo que su éxito estaría garantizado.

Texto (extractos):

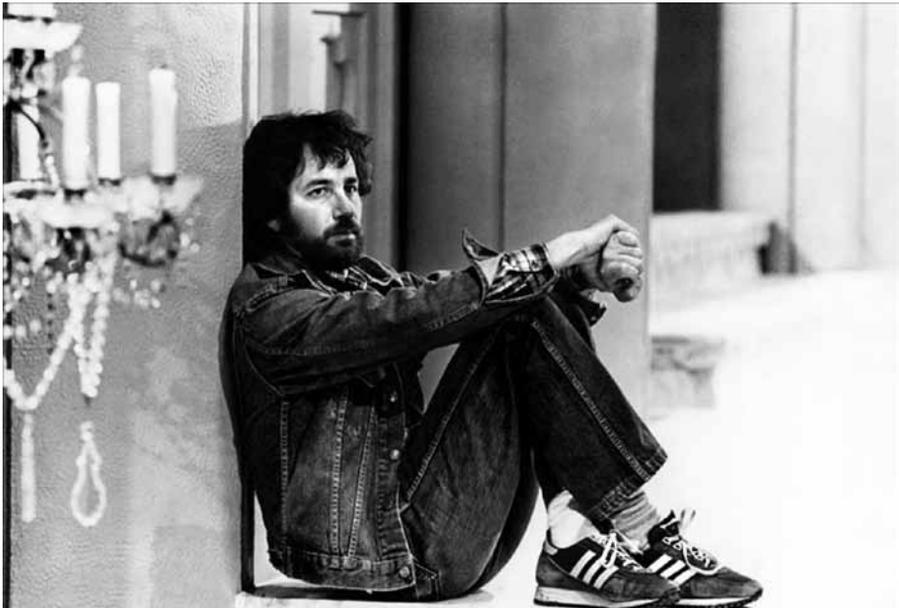
Marcial Cantero Fernández, **Steven Spielberg**,
col. Signo e Imagen/Cineastas, nº16,
Cátedra, 1993.

Selección y montaje de textos:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2016

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley
Miguel Sebastián (*in memoriam*)



STEVEN SPIELBERG

Steven Allan Spielberg

Cincinnati, Ohio, EE.UU., 18 de diciembre de 1946

FILMOGRAFÍA (como director)¹



1959 **The Last Gun** [cortometraje].

1961 **Fighter squad** [cortometraje]; **Escape to nowhere** [cortometraje].

1964 **Firelight**

1967 **Slipstream** [cortometraje].

1968 **Amblin** [cortometraje].

1969 **Ojos** (*Eyes*) [episodio de la serie de tv **Galería nocturna** (*Night Gallery*, 1985-1987), creada por Rod Serling].

1970 **The daredevil gesture** [episodio de la serie de tv **Marcus Welby** (*Marcus Welby, M.D.*, 1969-1976), creada por David Victor].

1971 **Hazme reír** (*Make me laugh*) [episodio de la serie de tv **Galería nocturna** (*Night Gallery*, 1985-1987), creada por Rod Serling]; **L.A. 2017** [episodio de la serie de tv **Audacia es el juego** (*The Name of the Game*, 1968-1971), creada por Jennings Lang]; **The private world of Martin Dalton** y **Par for the course** [episodios de

1. Clélia Cohen, **Steven Spielberg**, col. Maestros del cine, Cahiers du Cinema, 2010 + rev. Dirigido, abril 2014 + www.imdb.com/name/nm0000229/?ref_=nv_sr_1

la serie de tv **The psychiatrist** (1970-1971); **Un asesinato de libro** (*Murder by the book*) [episodio de la serie de tv **Colombo** (*Columbo*, 1971-2003), creada por Richard Levinson y William Link]; **Eulogy for a wide receiver** [episodio de la serie de tv **Owen Marshall, counselor at law** (1971-1974), creada por Jerry McNeely y David Victor]; **EL DIABLO SOBRE RUEDAS** (*Duel*) [telefilm].

- 1972 El influjo del mal** (*Something evil*) [telefilm].
- 1973 Savage** [telefilm].
- 1974 LOCA EVASIÓN** (*The Sugarland express*).
- 1975 TIBURÓN** (*Jaws*).
- 1977 ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** (*Close encounters of the Third Kind*).
- 1979 1941**
- 1981 EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA** (*Raiders of the Lost Ark*).
- 1982 E.T.** (*E.T., The extra-terrestrial*).
- 1983 Patea la lata** (*Kick the can*) [episodio de la película **En los límites de la realidad** (*The Twilight Zone: the movie*, 1983), codirigida con John Landis, Joe Dante y George Miller].
- 1984 INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO** (*Indiana Jones and the Temple of Doom*).
- 1985 La misión** (*The mission*) y **El tren fantasma** (*Ghost train*) [episodios de la serie de tv **Cuentos asombrosos** (*Amazing stories*, 1985-1987), creada por Steven Spielberg, Joshua Brand y John Falsey]; **EL COLOR PÚRPURA** (*The color purple*).
- 1987 EL IMPERIO DEL SOL** (*Empire of the Sun*).
- 1989 INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA** (*Indiana Jones and the Last Crusade*); **PARA SIEMPRE** (*Always*).
- 1991 HOOK.**
- 1993 PARQUE JURÁSICO** (*Jurassic Park*); **LA LISTA DE SCHINDLER** (*Schindler's list*).
- 1997 EL MUNDO PERDIDO** (*The Lost World*); **AMISTAD**
- 1998 SALVAR AL SOLDADO RYAN** (*Saving private Ryan*).
- 1999 The Unfinished journey** [cortometraje documental].
- 2001 INTELIGENCIA ARTIFICIAL** (*Artificial Intelligence: A.I.*).
- 2002 MINORITY REPORT; ATRÁPAME SI PUEDES** (*Catch me if you can*).
- 2004 LA TERMINAL** (*The terminal*).
- 2005 LA GUERRA DE LOS MUNDOS** (*War of the Worlds*); **MUNICH**
- 2008 INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL** (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*); **A timeless call** [cortometraje documental].
- 2011 LAS AVENTURAS DE TINTÍN** (*The Adventures of Tintin*); **CABALLO DE BATALLA** (*War horse*).
- 2012 LINCOLN**
- 2015 El puente de los espías** (*Bridge of spies*).

En anteriores ediciones del ciclo
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO
han sido proyectadas



(I) **MARTIN SCORSESE** (enero 2009)

Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

El último vals (*The last waltz*, 1978)

Toro salvaje (*Raging bull*, 1980)

El color del dinero (*The color of money*, 1986)

La edad de la inocencia (*The age of innocence*, 1993)

(II) **JOEL & ETHAN COEN**

(enero-febrero 2010)

Sangre fácil (*Blood simple*, 1984)

Muerte entre las flores

(*Miller's crossing*, 1990)

Barton Fink (1991)

El gran salto

(*The Hudsucker proxy*, 1994)

Fargo (1995)

El gran Lebowski

(*The big Lebowski*, 1997)

El hombre que nunca estuvo allí

(*The man who wasn't there*, 2001)





(III) **WOODY ALLEN** (octubre-diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)

Annie Hall (1977)

Manhattan (1979)

Zelig (1983)

Broadway Danny Rose (1984)

La Rosa Purpura de El Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)

Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)

Días de radio (*Radio days*, 1987)

Otra mujer (*Another woman*, 1988)

Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)

Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)

Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)

Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)

Todo lo demás (*Anything else*, 2003)

(IV) **MICHAEL HANEKE**

(noviembre 2013)

Funny games

(*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo

(*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca

(*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)





(V) **WONG KAR-WAI** (noviembre-diciembre 2014)

Cuando pasen las lágrimas (*Wangjiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

Las cenizas del tiempo (*Dongxie xidu*, 1994-2008)

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (*2046*, 2004)

Eros (*Eros*, 2004) Michelangelo Antonioni, Wong Kar-Wai y Steven Soderberg

My blueberry nights (*My blueberry nights*, 2007)

(VI) **CLINT EASTWOOD** (noviembre-diciembre 2015)

Escalofrío en la noche (*Play Misty for me*, 1971)

Infierno de cobardes (*High plains drifter*, 1973)

El fuera de la ley (*The outlaw Josey Wales*, 1976)

Ruta suicida (*The gauntlet*, 1977)

El aventurero de medianoche

(*Honkytonk man*, 1982)

El jinete pálido (*Pale rider*, 1985)

Bird (1988)

Cazador blanco, corazón negro

(*White hunter, black heart*, 1990)

Sin perdón (*Unforgiven*, 1992)

Un mundo perfecto (*A perfect world*, 1993)

Los puentes de Madison (*The bridges of Madison County*, 1995)

Poder absoluto (*Absolute power*, 1997)



(VII) **STEVEN SPIELBERG** (marzo 2016)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

Encuentros en la tercera fase (*Close encounters of the third kind*, 1977/1980)

1941 (1941, 1979)





ABRIL 2016
MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX):
LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)

APRIL 2016
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX):
LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)

Viernes 1 / Friday 1st 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

OBSESIÓN (1943)
(OSSESSIONE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 5 / Tuesday 5th • 21 h.

LA TIERRA TIEMBLA (1948)
(LA TERRA TREMA)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 8 / Friday 8th • 21 h.

SENSO (1954)
(SENSO)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 12 / Tuesday 12th • 21 h.

NOCHES BLANCAS (1957)
(LE NOTTI BIANCHE)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 15 / Friday 15th • 21 h.

ROCCO Y SUS HERMANOS (1960)
(ROCCO E I SUOI FRATELLI)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 19 / Tuesday 19th • 21 h.

EL GATOPARDO (1963)
(IL GATTOPARDO)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 22 / Friday 22th • 21 h. • *Día del Cineclub / Cineclub's Day*

LA CAÍDA DE LOS DIOSES (1969)
(LA CADUTA DEGLI DEI)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 26 / Tuesday 26th • 21 h.

MUERTE EN VENEZIA (1971)

(MORTE A VENEZIA)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 29 / Friday 29th • 21 h.

CONFIDENCIAS (1974)

(GRUPPO DI FAMIGLIA IN UN INTERNO)

v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias.
All projections at the Assembly Hall in the Science College.

Seminario "CAUTIVOS DEL CINE"

Miércoles 6 / 17 h.

EL CINE DE LUCHINO VISCONTI

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrada libre (hasta completar aforo)

CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
Universidad de Granada

Programación Curso 2015/2016

OCTUBRE / OCTOBER 2015

- ◆ Jornadas de Recepción 2015 - UN ROSTRO EN LA PANTALLA (III):
Especial CENTENARIOS 1915-2015

Reception Days 2015 - A FACE ON THE SCREEN (III):
Special 100 YEARS SINCE HIS BIRTH 1915-2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (VIII): ORSON WELLES
(en el centenario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (VIII): ORSON WELLES
(100 years since his birth)

○

NOVIEMBRE / NOVEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (1ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 1)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

DICIEMBRE / DECEMBER 2015

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
 - ◆ CLINT EASTWOOD (2ª parte)
(celebrando su 85 cumpleaños)MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 2)
(celebrating Eastwood's 85th birthday)

○

ENERO / JANUARY 2016

- ◆ LAS DÉCADAS DEL CINE (II): LOS AÑOS 70 EN EL CINE BRITÁNICO
(1ª parte)
THE DECADES OF CINEMA (II): 1970s IN BRITISH CINEMA (part 1)

○

FEBRERO / FEBRUARY 2016

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (I): DAVID FINCHER
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (I): DAVID FINCHER



MARZO / MARCH 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII): STEVEN SPIELBERG
(1^a parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG
(part 1)
(celebrating Spielberg's 70th birthday)



ABRIL / APRIL 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (IX): LUCHINO VISCONTI
(en el 110 aniversario de su nacimiento)
MASTERS OF CLASSIC CINEMA (IX): LUCHINO VISCONTI
(110 years since his birth)



MAYO / MAY 2016

- ◆ MEMENTO I (GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DEL SIGLO XXI)
MEMENTO I (GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE 21th CENTURY)



JUNIO / JUNE 2016

- ◆ Sesión de clausura:
LUCES DE LA CIUDAD (Charles Chaplin, 1931)
Proyección con música en directo
Closing session:
CITY LIGHTS (Charles Chaplin, 1931)

<http://veucd.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veucd.ugr.es/pages/AgendaCultural>