



Programación de
noviembre 2016



MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

STEVEN SPIELBERG (3ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)

La década de los 80



Fotografía: 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 2016-2017, cumplimos 63 (67) años.

Las actividades que anualmente realiza el **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** tienen como objetivo dar a conocer la historia pasada y presente del 7º arte y enseñar las características, posibilidades y riqueza del lenguaje del cine.

El fin último del **CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE** es formar espectadores con capacidad crítica ante las obras cinematográficas.

Para ello se organizan mensualmente ciclos de proyecciones, seminarios y, trimestralmente, talleres teóricos de formación.

LOS CICLOS DE PROYECCIONES

Las películas se proyectan en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias, los martes y los viernes a las 21 horas y siempre en versión original subtitulada en español (v.o.s.e.).

Precio normal de la entrada: 2 €

Precio con el CARNET DEL CINECLUB: 1,50 €

CARNET DEL CINECLUB

Es **GRATUITO** y **PARA CUALQUIER PERSONA, SEA O NO UNIVERSITARIA**. Presentando una fotografía tamaño carnet, se puede obtener, durante todo el curso, en el Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h, y también en el Aula Magna de la Facultad de Ciencias los días que haya proyección.

Además del correspondiente descuento, los poseedores del CARNET DEL CINECLUB tendrán acceso gratuito a todas aquellas proyecciones que se anuncien como “Día del Cineclub”, previa presentación del mismo en la entrada de la sala.

EL CARNET DEL CINECLUB ha de renovarse cada año. No tienen validez los de años anteriores.

ABONO 10 DEL CINECLUB

Nuestro ya clásico *Abono para 10 películas* que, con un precio de 9 €, conserva sus mismas ventajas:

- Válido para todo el curso –y cursos siguientes-.
- Se puede compartir con otras personas.

LOS TALLERES DE CINEMATOGRAFÍA

Los talleres constan de 20/22 horas repartidas a lo largo de un mes, con dos o tres clases por semana de dos horas cada una.

Siempre que es posible los talleres se realizan en dos grupos a elegir -mañana (de 11 a 13 h.) o tarde (de 17 a 19 h.)- con un número de plazas limitado -50 personas por grupo-.

El alumnado recibe el correspondiente material didáctico y un pase especial para que puedan acceder gratuitamente a todas las proyecciones organizadas por el Cineclub durante el tiempo que dura el taller. Así mismo, a la finalización de este y si han cubierto el número de horas establecido, los inscritos reciben un diploma de asistencia.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes talleres:

Noviembre 2016: *Iniciación al lenguaje del cine* (24ª edición).

Enero 2017: *Todo lo que siempre quisiste saber sobre el CINE MUDO...y nunca en contraste dónde preguntarlo* (6ª edición).

Marzo 2017: *Iniciación al lenguaje del cine 2: Imágenes maestras* (13ª edición).

Mayo 2017: *Cine de género para el siglo XXI: El NeoWestern*.

Para más información sobre los talleres así como para la inscripción en los mismos, hay que dirigirse al Centro de Cultura Contemporánea, ubicado en el Palacio de La Madraza (frente a la Capilla Real), c/ Oficios, s/n, en horario de 9 a 14 h.

EL SEMINARIO “CAUTIVOS DEL CINE”

Este seminario se presenta como una propuesta didáctica y divulgativa que, a través del análisis y/o comentario de fragmentos de diferentes obras audiovisuales, busca profundizar en un mayor conocimiento de los diferentes temas sobre los que, mensualmente, se construye la programación del Cineclub Universitario.

Cada seminario, de tres horas de duración (de 17 a 20 h.) y de entrada libre hasta completar aforo, será conducido por Juan de Dios Salas, director del Cineclub Universitario, y tendrán lugar en el Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza.

Para este curso académico 2016-2017, están previstos los siguientes seminarios:

Nº 13, 1 diciembre 2016: *El cine de Steven Spielberg (II): La década de los 80.*

Nº 14, 11 enero 2017: *El cine de Alexander McKendrick.*

Nº 15, 1 febrero 2017: *El cine de Hayao Miyazaki.*

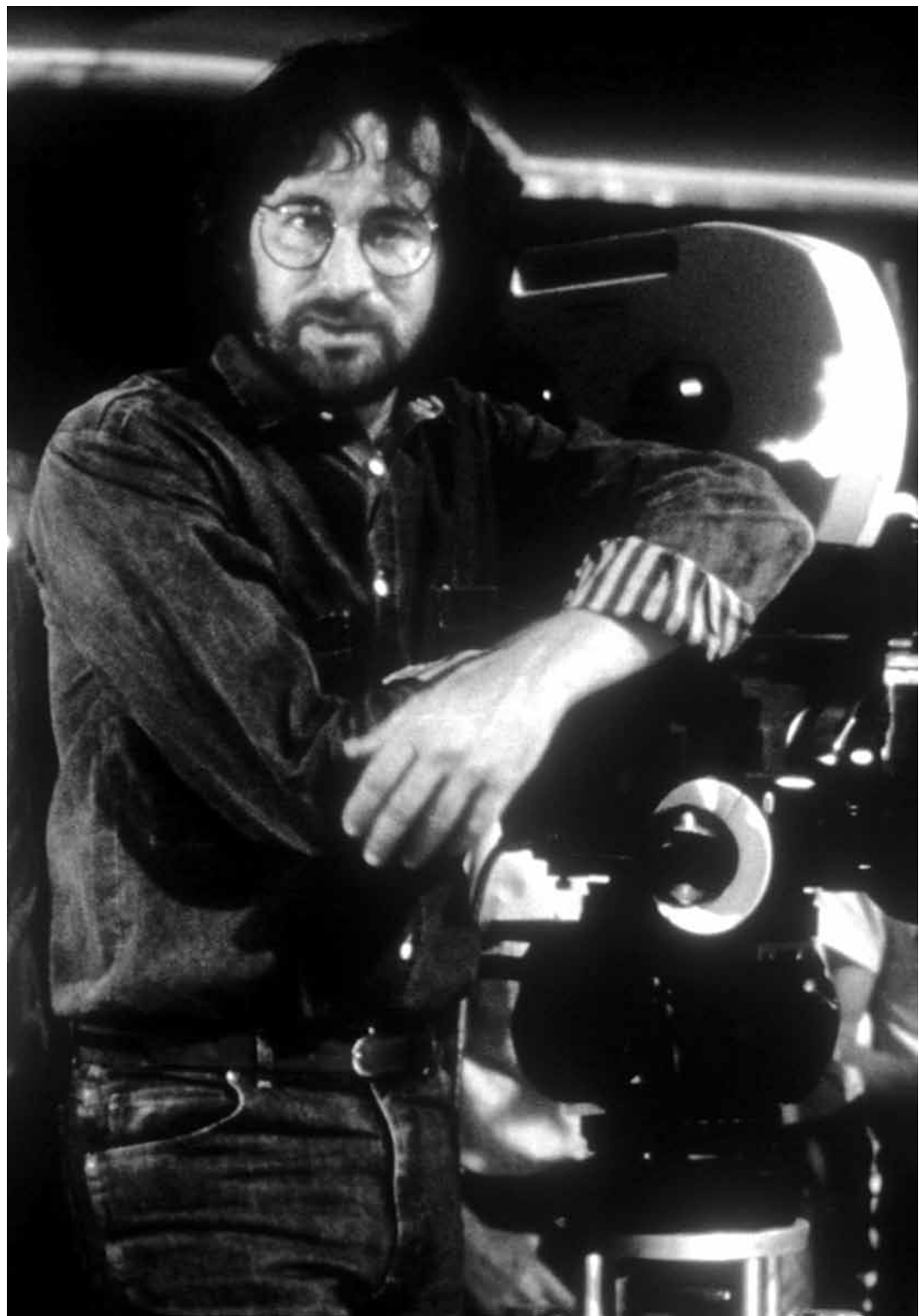
Nº 16, 8 marzo 2017: *El cine de Steven Spielberg (III): La década de los 90.*

Nº 17, 19 abril 2017: *Clint Eastwood, director (y II).*

Nº 18, 10 mayo 2017: *El cine de Wes Anderson.*

**Las actividades del CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
están abiertas a cualquier persona, sea o no universitaria.**

Juan de Dios Salas
Director del Cineclub Universitario / Aula de Cine



NOVIEMBRE 2016

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (3ª parte)
(celebrando su 70 cumpleaños)**

La década de los 80

NOVEMBER 2016

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):

STEVEN SPIELBERG (part 3)

(celebrating Spielberg's 70th birthday)

The 80's

Martes 15 / Tuesday 15th • 21 h.

Día del Cineclub / Cineclub's Day

E.T. (1982)

(E.T., THE EXTRA-TERRESTRIAL)

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

Martes 22 / Tuesday 22th • 21 h.

EL COLOR PÚRPURA (1985)

(THE COLOR PURPLE)

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

Viernes 25 / Friday 25th • 21 h.

EL IMPERIO DEL SOL (1987)

(EMPIRE OF THE SUN)

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

Martes 29 / Tuesday 29th • 21 h.

PARA SIEMPRE (1989)

(ALWAYS)

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" nº 13

Jueves 1 diciembre, a las 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (II): La década de los 80

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

Entrevista realizada a Steven Spielberg por Martin Scorsese y Paul Thomas Anderson, en diciembre de 2015 en la Director's Guild of America, a propósito del estreno de *El puente de los espías* (*Bridge of spies*, 2015)

Martin Scorsese: (...) En el inicio de la película, usted apuesta por lo visual, en lugar de empezar con el diálogo. Cuando puedes pensar de forma visual, interpretar visualmente el tema de la película, las imágenes se quedan con el espectador. Por eso he visto su film un par de veces. Antes de que esos tipos se bajen del coche, la pintura... ¿qué es eso?

Steven Spielberg: *Bueno, tenía en mente el plano de **Toro salvaje** [Raging Bull, Martin Scorsese, 1980], ese plano detalle de la soga ensangrentada, con la sangre goteando... eso lo decía todo. A veces se me ocurre el plano en el momento. Me pasó con la escena de los paparazzi, y las bombillas del flash en el suelo... eso lo había visto de niño, así que cuando están tomando las fotos de Abel y de Donovan con su familia, coloqué la cámara en el suelo y tomé un plano en el que se ven los pies caminando sobre las bombillas. Eso es lo maravilloso de la dirección, puedes tener un enorme respeto por la palabra escrita, y yo lo tengo: he desarrollado grandes colaboraciones recientemente con Matt Charman, con los hermanos Coen, con Tony Kushner o Tom Stoppard. Y la palabra escrita lo es todo, no podríamos hacer nada sin tener algo escrito en papel. Pero cuando colocas la cámara...*

Martin Scorsese: Es cierto que en una escena solo hay una posición para la cámara, pero ¿cuál demonios es...? Es una cuestión de tener un pensamiento visual nato, que creo que es lo que hace a esta película tan fácil de ver.

Steven Spielberg: *Si no tuviera unas interpretaciones tan buenas lo habría rodado todo en planos individuales, porque así puedes mejorar la actuación en el montaje. Pero cuando tienes grandes actores no necesitas los primeros planos, porque así cualquier espectador puede ser el montador, puede elegir a quién mirar. Colocar la cámara entonces es fácil: solo hay que ponerla donde puedas ver a ambos personajes a la vez. (...)*

- 0 -



Paul Thomas Anderson: (...) Quiero preguntarle por el arte del acercamiento con la cámara. Cuando coloca la cámara frente a un actor y la empuja hacia él. Sé que yo lo robé de usted. Aprendí de usted. Pero quiero saber de dónde lo sacó. ¿Hay alguien que hiciera eso, algún director a quien usted

recuerde haciéndolo y que le haya influido?

Steven Spielberg: Lo cogí de Hitchcock, y de varios directores. William Wyler, Delmer Daves, John Ford, Michael Curtiz... Curtiz quizá sea el rey de los acercamientos. Tiene que tener un récord en **Casablanca** [id., 1942], o algo así. Cuando llegan al aeropuerto al final, hay un



momento de acercamiento sobre Bogart. Otro sobre Ingrid Bergman. ¡Hay uno sobre todo el mundo! Curtiz era uno de los grandes coreógrafos del cine, junto a Busby Berkeley. (...)

Paul Thomas Anderson: Sus encuadres parecen aquí incluso más amplios que de costumbre. La imagen es constantemente amplia, y cada plano es espléndido...

Steven Spielberg: Me encantan los planos amplios. Creo que porque empecé en televisión y, como los decorados y las pantallas eran tan pequeños, había que hacer planos cerrados constantemente. Ahora cuando ves televisión por cable, puedes ver que los directores vuelven a hacer planos amplios. Y el motivo para volver a hacer aquí encuadres más amplios era que podíamos hacerla como una obra de teatro, y centrarnos en quién es el macguffin en cada una de las escenas. Entonces, ¿sigues al macguffin o hay alguna pista oculta en alguno de los personajes situados alrededor? Algo que puedas encontrar, detectar y decir: "No confío en esa persona, va a hacer algo". Y al rodar planos abiertos incluyes más al público. (...)

Paul Thomas Anderson: Es bueno saber que usted, como maestro, aún sigue aprendiendo, descubriendo cosas, recordándonos algunas cosas básicas que necesitamos recordar.

Steven Spielberg: Yo también tengo que recordarlo, porque no pienso en mí como maestro. **The Master** [id., Paul Thomas Anderson, 2012] era tu película. Creo que en cada film vuelvo a lo básico. Pienso que cuando trabajamos durante mucho tiempo, nuestra intuición se hace cada vez más fuerte. Y podemos dejarnos caer hacia atrás con los ojos cerrados y nuestra experiencia nos ayuda: cuando tienes poca experiencia, el cemento se siente muy duro. Yo llevo trabajando tantos años (ya no sé cuántas películas he hecho) que sé cómo se siente el cemento, y eso me mantiene humilde en ese sentido. Quizá no en otros, pero sí en ese.

Texto (extractos):

"Martín Scorsese y Paul Thomas Anderson entrevistan a Steven Spielberg", en sección "Gran Angular", rev. Caimán Cuadernos de Cine, diciembre 2015.



Martes 15 • 21 h. • Día del Cineclub
Aula Magna de la Facultad de Ciencias

E.T.

(1982) • EE.UU. • 115 min.

Título Orig.- E.T. the extraterrestrial.

Director.- Steven Spielberg. **Guión.-** Melissa

Mathison. **Fotografía.-** Allen Daviau (1.85:1

- Technicolor). **Montaje.-** Carol Littleton.

Música.- John Williams. **Productor.-**

Steven Spielberg, Kathleen Kennedy y

Melissa Mathison. **Producción.-** Universal.

Intérpretes.- Henry Thomas (*Elliott*), Dee

Wallace (*Mary*), Robert McNaughton

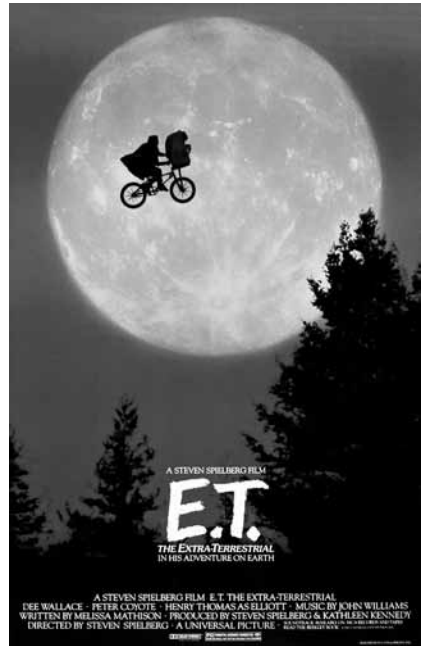
(*Michael*), Drew Barrymore (*Gertie*), Peter

Coyote (*Keys*), Richard Swingler (*el profesor*

de ciencias), C. Thomas Howell (*Tyler*), Sean

Frye (*Steve*), K.C. Martel (*Greg*). **Versión**

original en inglés con subtítulos en español.



4 Oscars: Banda Sonora, Sonido (Robert Knudson, Robert Glass, Don Digirolamo y Gene Cantamessa), Efectos de Sonido (Charles Campbell y Ben Burt) y Efectos Visuales (Carlo Rambaldi, Dennis Muren y Kenneth Smith).

5 candidaturas: Película, Director, Guión Original, Fotografía y Montaje.

Película nº 23 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

Música de sala:

E.T. (*E.T., the extraterrestrial*, 1982) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

*“Posiblemente **E.T.** es mi película más emocionante porque trata de valores humanos, sobre la necesidad de comprendernos unos a otros. Pero también es una película sobre la compasión. En algunos momentos puede resultar desgarradora, porque Elliott se da cuenta de que E.T. está solo, de que debe ayudarlo a volver a casa, a sobrevivir.*

Por otra parte, por esa mutua comprensión que surge entre ambos, E.T. comprende que Elliott es un chico bastante desamparado”.

*“Mis películas se parecen a mí y me dicen lo que soy. Cuando ahora veo **E.T.** me digo: ‘Eh, yo era así en 1982’. No creo en la gente que dice hacer películas que no tienen nada que ver con ellos. En cierta manera, cada película es autobiográfica. Porque partes de tus emociones, de tus experiencias, para realizar una película”.*

*“Elliott tiene mucho en común conmigo. No es que, yo fuera así cuando tenía nueve años, sino que más bien he intentado reflejar lo que yo quería haber sido a esa edad... yo hago películas acerca de cómo me gustaría que hubiese sido mi vida. Mis películas tienen un poco más de fantasía; me gusta hacer las cosas mejor de lo que son. Elliott tiene una familia agradable; yo tenía tres hermanas menores. Elliott tiene una hermana menor y un hermano mayor. Elliott también pertenece a una familia bien, no extraordinariamente bien, sino de clase media, y yo vengo de una familia de clase media. Hay similitud... También pienso que el carácter de Elliott y mi carácter cuando era niño tienen bastante en común como es el sentimiento de la soledad. Estar solo en el mundo, a pesar de estar rodeado de familia y amigos. Yo he sido realmente un niño solitario, y Elliott también lo es, y dentro de esta existencia en solitario llega un regalo de las estrellas el mejor amigo que nunca pudiera uno imaginar. Por supuesto, esto es algo que nunca me sucedió a mí, pero es una parte de mis fantasías. Cuando yo tenía nueve años deseaba tener un amigo que viniera de las estrellas, que me acompañara y creciera conmigo. Y pienso que de ese deseo surgió la idea de hacer **E.T.** (...)”*

Steven Spielberg

*“Hacia el final de **E.T.**, cuando apenas me era imposible soportar mi propio dolor y desconcierto, me di la vuelta para mirar a los que estaban sufriendo conmigo: ejecutivos, tiarrones negros, hombres de negocios japoneses, punks, hippies, madres, adolescentes, niños. Todas las caras estaban cubiertas con lágrimas [...] Y nosotros no llorábamos ni por el pequeño extraterrestre, ni por Elliott, ni por la pequeña Gertie. Llorábamos por la infancia desaparecida, por la parte de nosotros que hemos perdido. Éste es el genio de Steven Spielberg.”*

Martin Amis (novelista)

*“**E.T.** es una gran película sobre la infancia.”*

Bill Krohn (crítico de cine)

Reseña al estreno del film en el festival de Cannes 1982, fuera de concurso, por Antonio Kirchner:

Después de una corta pero intensa y deslumbrante carrera cinematográfica, Steven Spielberg sigue demostrando que es uno de los grandes realizadores del momento actual. Tiene el sentido de la aventura de los films clásicos de Raoul Walsh, el



suspense de Alfred Hitchcock, el sentido de la intriga de Fritz Lang compaginado con la precocidad de un Orson Welles. Su pasión por la intriga, por lo desconocido, su habilidad por recrear unas sensaciones de misterio o de terror resultan extraordinarias con **E.T.** Spielberg ofrece una película de ciencia ficción, de encuentros en la tercera fase, realizada a partir de una óptica infantil. Las peripecias que vive un pequeño ser extraterrestre cuando abandona la nave de la que ha desembarcado son narradas con tanta eficacia como sentido del humor, y el mismo sentimentalismo que aflora en varias escenas es tratado con tanta habilidad que no puede dejar de admirar la extraordinaria capacidad de este autor para hacernos creer en cualquier cosa.

Crítica del estreno del film en España, por Vicente Molina Foix

En sus mejores obras, Spielberg parte de un fetiche y levanta el andamiaje ilusionista de la cinta en torno a esa mascota, que puede ser un símbolo, un objeto o una forma. Así: el camión/buque fantasma de **El diablo sobre ruedas**, la propia carretera que “tira” de la historia en **Loca evasión**, la montaña y el código musical de **Encuentros en la Tercera Fase**, donde esos dos elementos cobraban categoría de formas simbólicas superiores o arquetipos “jungianos”. Por otra parte en **En busca del Arca perdida** Spielberg elevó el sonido apabullante de la violencia al rango arquetípico.

E.T. explora -siguiendo los indicios de la spielbergiana primera parte de **Poltergeist** (*id.*, Tobe Hooper, 1982) en torno a los puntos lumínicos del televisor familiar- el mundo arcano de la Luz, haciendo de las vacilaciones, potencias, vacíos y ausencias a la luminosidad el eje signifiante de la película. Sólo por esa confirmación del potencial expresivo de la luz sería **E.T.** una obra destacada de la historia del cine americano, comparable a grandes películas del pasado que, dentro de los límites no-experimentales

de Hollywood, subrayaron el color (Minnelli), el montaje (Hitchcock) o la palabra hablada (Mankiewicz) como factores descontados del lenguaje cinematográfico que había, sin embargo, que redescubrir al recordar y exponer al explotar.

La luz, la fotogenia de un rostro y no de otro, de un paisaje o un mar, el pulso narrativo resuelto en el montaje, son elementos tan intrínsecos al cine que cuando una película los usa o recupera vuelven a deslumbrarnos como si se tratase de una iniciación. Con la agudeza que le caracterizó, el crítico y cineasta francés Louis Delluc ya escribía en 1920: *“La luz, por encima de todo, es lo que importa...un director debe darse cuenta de que la luz tiene significado”*.

E.T. se funda en los significados de la luz, que asocia, en hallazgo de genio, a la incandescencia del sentimiento. La luz es presentada como una metonimia del Bien pero también como el fenómeno natural que se corresponde a la pureza primitiva, caudalosa e irreflexiva del sentimiento humano. *“No piensa sus pensamientos; siente sus sentimientos”*, dice el hermano mayor a los científicos cuando *Elliott*, el niño, enferma por solidaridad con el monstruito.

Por eso **E.T.** es cine universal, un film irresistible. Con artes hechiceras (literalmente brujas) Spielberg se exhibe, tan sólo semi-oculto en la máscara de una técnica extraordinariamente rica e inventiva, como un semejante, como nuestro aliado en el descubrimiento de una esencia imaginaria. *“Me gusta que (mis películas) sugieran la posibilidad de que ocurran cosas mágicas a gente normal y corriente en situaciones reales*





(...) me gusta que de pronto suceda algo extraordinario, algo que viene del cielo, o del infierno, del mar, algo que es más extraordinario que la vida real”.

No se puede negar que Spielberg es un realizador consecuente. Sus dos obras maestras **Encuentros en la tercera fase** y **E.T.** retratan esa presencia misteriosa de seres alienígenas que nos aportan conciencia, curiosidad, conocimiento. Como es también un director realista y no fantástico, el elemento inverosímil de **E.T.** (el “lado *Mary Poppins*” de bicicletas voladoras y estrellitas brillantes) resulta menos inquietante y sugerente que la irrealidad cotidiana de **Encuentros en la tercera fase**. Pero a un hechicero que encima tiene humor y quiere nuestro bien no se le niega nada. Por eso doy mi voto: **E.T.** es la mejor película del año.

-0-

A más de tres décadas de su realización, lo cierto es que **E.T.** supera de entrada cualquier consideración, para haber ingresado en la mitología del Cine -señalado como elemento icónico-, generado en las últimas décadas. Todavía recuerdo el tremendo impacto generado en el momento de su estreno -cuando aún el rito de acudir a la gran pantalla formaba parte de nuestra sociedad-. Habiéndose sucedido títulos tan o más taquilleros que el que comentamos, es difícil de describir el aura mediática que supuso su estreno en 1982, erigiéndose en el acontecimiento cinematográfico más importante de la década en este aspecto, y quizá la última ocasión en la que el espectador pudo asistir a un acontecimiento fílmico como ineludible cita social y colectiva, centrada en



el público infantil pero abierta a todo tipo de edades¹. Creo que con **E.T.** se cerró una manera de entender el cine espectáculo, y es por ello que al intentar proponer una mirada más o menos inocente ante la ya legendaria película de Spielberg, sobre esta obra maestra envuelta en melancolía gótica y en un conmovedor sentido de la pérdida freudiano, resulta algo complejo orillar senderos no manidos. Pero lo cierto es que una mirada desprejuiciada sobre la misma valorará su sencillez inicial.

Tenía mucha razón el mítico Josef von Sternberg cuando dijo que *“la mejor fuente para una película es una anécdota”*. El argumento de **E.T.** es tan simple, hasta tan naïf,

1. Su éxito superó todas las previsiones, convirtiéndose en un fenómeno sociológico como el cine no recordaba en años haber vivido. Con sus grandes ojos, cabeza en forma de martillo, arrugado como una bota y su aire compungido, *E.T.* se convirtió en un icono improbable. Se trataba de un fenómeno que otros films habían experimentado, como el notable ejemplo de *La Strada* (id., Federico Fellini, 1954), donde el retrato que Giulietta Masina hizo de *Gelsomina* autosacrificada, cariñosa y abandonada se convirtió en un objeto de culto a nivel nacional en Italia. Pero aquí fue a nivel mundial. Y Spielberg demostró que compartía la habilidad con John Ford de darle al sentimiento y al humor sencillos la dignidad de una declaración universal. Esta criatura asumió un significado casi místico para millones de personas. Se publicaría un libro de “Cartas a E.T.”. La película contenía algo para todo el mundo: por ejemplo, los medioambientalistas, para mayor irritación de los madereros de la zona donde Spielberg había rodado el film, se lo tomaron como una llamada a la preservación de las secuoyas.

Y claro, todo el mundo quiso subirse al carro de **E.T.** En lugar del habitual escritor de pacotilla, el conocido novelista William Kotzwinkle accedió a escribir una novelización y un libro ilustrado sobre la película. Neil Diamond grabó una balada que era a tributo de *E.T.*, “Turn on your heart light”. Michael Jackson narró el álbum titulado “La historia de E.T.”, que incluye otra canción inspirada por el film, “Someone in the dark”, compuesta por la famosa pareja Alan y Marilyn Bergman, ganadores del Oscar por **Tal como éramos** (*The way we were*, Sydney Pollack, 1973). El cantante, que tenía su propia copia de la película, aseguraba que la había visto en 50 ocasiones, llorando en todas ellas, y solicitó conocer a *E.T.*, de manera que organizaron una sesión fotográfica con uno de los muñecos de Rambaldi: *“Él me agarró, puso sus brazos a mi alrededor –aseguró Jackson extasiado. Era tan real que he hablado con él. Le he dado un beso antes de irme. Al día siguiente lo eché de menos”*.

Y también estuvo la reacción de la industria: todos los estudios, en un esfuerzo precipitado por compensar el rechazo que le habían hecho a la propuesta de **E.T.**, se lanzaron a la producción de sus propias versiones. Extraterrestres de grandes ojos, adorables, hasta robots, proliferaron al mismo tiempo que los films de ciencia ficción se decantaba hacia la juventud.



que parece difícil de creer que detrás de este proyecto hubiera tantos años de trabajo. De hecho es la destilación de una década de soledad en la adolescencia de Spielberg. “Clearwater”, “Growing up”, “After school” y finalmente “A boy’s life” era el título de esa historia/historias largamente acariciadas: en su cabeza, las diferentes historias habían convergido en una sola sobre la amistad entre un niño solitario de los barrios residenciales, como él mismo había sido, y un extraterrestre perdido que se convierte en el compañero incondicional que él había buscado durante su infancia. “Me preguntaba hacia dónde evolucionaba la historia y le pregunté a Melissa Mathison² si no le importaría sentarse conmigo y me dejaba hacer una prueba con ella. De manera que nos sentamos y yo le conté todo el relato, y ella lloró. Y luego me agarró del brazo y me apremió: ‘Tienes que hacer esa película’. Las sugerencias de la guionista impresionaron tanto a Spielberg que le pidió que se hiciera cargo del libreto del film³. Consciente de que lo que más

2. La guionista Melissa Mathison (1950-2015) había trabajado con Francis Coppola, no muy felizmente, en los guiones de dos de sus producciones: **El corcel negro** (*The black stallion*, Carroll Ballard, 1979) y **Maestro en fugas** (*The escape artist*, Caleb Deschanel, 1982), ambas historias protagonizadas por niños. Tras su crucial labor en **E.T.**, escribió los libretos del delicioso episodio dirigido por Spielberg en **En los límites de la realidad** (*The twilight zone*, 1983), de **La llave mágica** (*The indian in the cupboard*, Frank Oz, 1995), de **Kundun** (*id.*, Martin Scorsese, 1997) y del último trabajo de Spielberg, hasta la fecha, **Mi amigo el gigante** (*The BFG*, 2016), que no pudo ver estrenado ya que fallecía en noviembre del pasado 2015.

3. En una primera visión del personaje de *E.T.*, Mathison lo imaginó tan afable que éste se sentía más próximo a las plantas que a los seres humanos –de hecho se dejaba aconsejar por ellas-. En su primer encuentro con *Elliott*, en vez de devolverle una pelota de béisbol, le devolvía una naranja. A Spielberg no le convenció esta línea y para establecer ciertos indicadores le proyectó a Mathison algunas películas que para él abarcaban la visión de la infancia que quería mostrar en el film. Entre ellas estaba **Bambi** (*id.*, David Hand, 1942), **La noche del cazador** (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955), **El pájaro azul** (*The blue bird*, Walter Lang, 1940) –según el cuento de Maurice Maeterlinck, con Shirley Temple interpretando a la hija de un pobre leñador a la búsqueda de la felicidad sin ninguna esperanza en una penumbra azul de ensueño- y **A las nueve cada noche** (*Our mother’s house*, Jack Clayton, 1967) –basada en la novela de Julian Gloag sobre unos niños que silencian la muerte de su madre y se crean su propio hogar-.



impresiona a los niños es lo que les pasa a otros niños en la pantalla, el cineasta se concentró en ellos para lograr una exclusión visual de los adultos, de tal modo que se filmaron casi desde una perspectiva infantil. Si había decidido seguir el consejo de François Truffaut de poner todas sus experiencias en una película, no lo podía haber hecho de una manera tan efectiva como con ésta. Trabajaba con niños y trataba los temas cercanos a su corazón: paternidad y responsabilidad. *“Dejé que los niños se sintieran a gusto en el plató. Si ensayas demasiado con los niños corres el riesgo de caer en las monerías. Quise ver la película desde el punto de vista de los niños. Quise volverme niño al hacer la película y no un adulto hablándole a los niños. Quise ver toda la historia a través de los ojos de un niño”.*

Aunque en un principio podría pensarse que **E.T.** es una continuación de **Encuentros en la tercera fase**, esto resulta cierto sólo a medias, pues todo el mensaje mesiánico y teológico contenido en **Encuentros...** se diluye aquí hacia unos derroteros más humanos, más cotidianos que nada tiene que ver con lo divino.

Con un coste de unos diez millones y medio de dólares, ya desde los propios títulos de crédito -simples, y punteados por una oscura sintonía de John Williams, quien por otra parte se convertirá en firme aliado con una partitura especialmente inspirada⁴-, nos

4. Spielberg: *“Adoro la música, en especial la música clásica. Si no hubiese dirigido películas, habría estudiado música y la habría compuesto para ellas. He tenido la suerte de haber nacido al mismo tiempo que John Williams. Gracias a él mis películas tienen un poco más de éxito. Fue él quien hizo que volaran las bicicletas de E.T. Yo era el que las hacía despegar, pero él era quien mantenía el vuelo. Yo llenaba los ojos del espectador de lágrimas y John hacía que se desbordaran”.*

inserta en la presencia de una extraña nave espacial, que está siendo perseguida por una serie de humanos -a los que nunca veremos el rostro-, elevándose hacia el cielo sin advertir-¿o sí?-, que han dejado una de sus criaturas en tierra. Poco antes veremos el interior de la misma, poblada por extraños seres que contemplaremos en penumbra, rodeados además de una extraña vegetación, y conformando con ello un aspecto de extraño alcance bizarro. Será el inicio de la andadura de ese extraño ser⁵, que gracias a la confluencia de un diseñador como Carlo Rambaldi, se configuró con una extraña humanidad⁶. La belleza interior de su aparente fealdad, se manifiesta en una criatura que el director tomará su tiempo en mostrar, hasta hacerla en un momento oportuno en el que la inquietud se da de la mano con la hilaridad del cartoon. Y en cierto modo, la entraña de **E.T.** reside ahí. Transmitir un cuento centrado en la evolución de un niño que se encuentra traumatizado por el divorcio de sus padres -vive con su madre y dos hermanos, mientras su progenitor reside en México-, encontrándose por tanto algo al

5. Sobre la influencia del cómic en Spielberg y, más en particular en **E.T.**, quizá la mejor forma de discernir la innovación de esta película sea compararla con la tradición de donde surge. ¿De dónde viene Spielberg? ¿De los dibujos animados! Él no lo ha ocultado nunca en sus entrevistas. Los nombres que cita con más frecuencia son Walt Disney y, por otro lado, Chuck Jones, que trabajaba con Disney y se convirtió en el maestro incontestado del dibujo animado cómico en la Warner Bros, donde puso en escena a *Bugs Bunny* y al *Pato Lucas* en algunas de sus mejores películas, y creó al *Coyote* y el *Correcaminos*. Y *E.T.* es un personaje de Chuck Jones que tuvo un guión de la Disney: era huérfano, fue adoptado, murió y resucitó, fue salvado al final y jamás pierde su dinamismo cómico anárquico, ni el halo de misterio que todas las criaturas especiales de Jones tienen en común. La morfología de *E.T.* recuerda ligeramente a la del marciano de **Duck Dodgers en el siglo XXIV y medio** (*Duck Dodgers in the 24 1/2th Century*, Chuck Jones, 1953): cabeza grande, ojos enormes y expresivos, colocado sobre un eje y prolongado con unas zapatillas deportivas demasiado grandes. Pero el pariente más cercano a *E.T.* es sin duda la rana mágica de la obra maestra **One froggy evening** (Chuck Jones, 1956) -¿por eso lo que van a diseccionar en la escuela, en la famosa secuencia de la telepatía, son ranas?-. En esta película un obrero de la construcción descubre una rana detrás de una piedra de un edificio en demolición. Queda boquiabierto al ver que la criatura se pone a interpretar "Hello my baby", con la misma voz que Al Jolson, bailando claqué. Seguro de que puede hacerse de oro, el hombre corre con su descubrimiento a buscar un empresario del mundo del espectáculo, pero la rana se niega a cantar para nadie más. Al final de la película, su avidez y la obstinada negación de la rana a cantar en un espectáculo le conducen a la miseria y, por último, al psiquiátrico. El final de **E.T.** es más optimista. Cuando Elliott encuentra a su "rana mágica", su primera reacción también es de avidez: "Me lo quedo", dice entusiasmado. Pero cuando *E.T.* está a punto de morir, éste le explica que es necesario dejar que la gente se vaya tarde o temprano. Así la fábula sombría de Jones, revisada por Spielberg, se vuelve edificante y sentimental. (Bill Krohn, "L'été de E.T." en rev. Cahiers du cinéma, diciembre 1982).

6. Spielberg hizo un esbozo de las facciones de *E.T.* para Rambaldi al crear un collage de lo que para él transmitía la sabiduría de la edad y la inocencia de la infancia. Después de aprender la lección de los animadores de Disney, que habían descubierto que las caras más adorables eran las que se parecían a los bebés, con sus grandes ojos y frentes anchas, sobre la fotografía de un bebé, sin ningún rasgo definitorio, recortó los ojos del poeta Carl Sandburg, y la frente y la nariz de Ernest Hemingway y Albert Einstein, respectivamente. El resultado fue el de la figura estándar del padre que carecía del sentimiento de censura que se crea con la edad.

Se construyeron cuatro muñecos distintos de *E.T.* El primero, electrónico, con 85 puntos de movimiento dispuestos por ordenador. Otro era a la vez electrónico y mecánico, y un tercero sólo mecánico. Finalmente el cuarto era únicamente una máscara. También se usaron para dos momentos concretos de la película un enano -para los planos generales, cuando no se podía accionar por ordenador ni la imagen permitía los pertinentes cables-, y un niño sin piernas -para la escena en que *E.T.* se emborracha en casa-.

Tal esmero en la confección del personaje principal se vio también a la hora de ponerle voz y susurros. Para los respaldos de *E.T.*, Spielberg utilizó los emitidos por las nutrias y otros animales salvajes, aunque cualquier palabra inteligible fue grabada por actores. Se recurrió a una octogenaria profesora de dicción jubilada, que supo adecuar sus cuerdas vocales al tono cavernoso del alienígena e insuflarle dosis de ternura, no sólo en inglés, ya que, políglota, a ella se deben los doblajes internacionales, entre ellos el castellano "Teléfono, mi casa". Como curiosidad destacar la anónima colaboración de una gran amiga del cineasta, la actriz Debra Winger, que también aportó su voz.



margen de la relación que comporta su familia. Spielberg expresa con brillantez ese estado de alejamiento, sin cargar las tintas, con breves pinceladas -un comentario en el desayuno servirá para aclarar al espectador dicha circunstancia-, hasta confluir en el encuentro con esa criatura que modificará el futuro de su vida.

El relato puede ser entendido de diferentes maneras. Una de ellas es la de proponer una extraña parábola crítica⁷ -el propio cartel puede contemplarse como una metáfora, a modo de simbólica traslación de la "Creación" de Miguel Ángel, ante la comparación de la figura del extraterrestre como un enviado a la tierra, tocando con su dedo mágico el humano de *Elliott* (magnífico Henry Thomas⁸). Hay secuencias en las que esa acepción se refuerza, como aquella en la que los tres hermanos -cual inesperados reyes magos- son mostrados en contraplano desde el punto de vista de la criatura, teniendo como fondo una estrella de decoración, la propia "resurrección de la criatura", o el instante final en el que esta vuelve a su nave y asciende al cielo, delante de todos aquellos que ha ido configurando como sus auténticos seguidores -incluido el científico que encarna un joven Peter Coyote-. Quizá sean episodios que podrían revolver el estómago de más de un dogmático.

7. Un predicador americano, al leer el film como una redención y hasta resurrección del poder del amor, detectó "treinta y tres paralelismos" entre el relato de *E.T.* y el de Cristo, empezando por el más famoso del dedo y los frescos de Miguel Ángel.

8. Después de unas audiciones maratónicas para escoger el reparto de *E.T.*, Spielberg se deshizo de su elección original para el papel de *Elliott*, cuando el montador Ed Warschilka Jr. le envió un rollo de una película que estaba montando, *El mendigo* (*Raggedy man*, Jack Fish, 1981), sobre un niño que crece con la ausencia de su padre. Un niño de diez años procedente de San Antonio, llamado Henry Thomas, interpretaba al hijo de Sissy Spacek, y Spielberg creyó que su vacilante valentía representaba la imagen que él tenía de *Elliott*.



Sin embargo, estimo que el análisis cinematográfico nos ha permitido dejar de lado esas anteojeras, y valorar lo que tiene la obra fílmica en su propia escritura y sensibilidad, valorando el logro de **E.T.** como una equilibrada propuesta de Steven Spielberg que logró un largometraje en el que predomina la voz callada, la apuesta por la cotidianeidad y el intimismo, e incluso un grado de sensibilidad hasta entonces poco presente en el conjunto de su obra. Es más, estoy por señalar que cuando tiempo después puso en marcha la extraordinaria **A.I., Inteligencia Artificial** (*Artificial Intelligence: A.I.*, 2001), nuestro cineasta tuvo como referente esta aventura, quizá ahogada por el estruendoso éxito comercial y su condición de clásico familiar.

Sin embargo, el paso de los años ha sentado de forma magnífica a una película que destaca precisamente por su capacidad para introducirse en el ámbito de la falsa inocencia de la infancia, y entender la misma como un mundo mágico y ensoñador, en el cual los adultos parecen incapaces de poder entender la época más hermosa de su pasado como seres humanos. Es algo que reflejará ese cuarto de juegos -iluminado por fuertes tonos rojizos-, en el que se insertarán algunos de los instantes más hermosos al tiempo que divertidos del film -el momento en que *E.T.* se encuentra escondido entre los juguetes, para evitar ser encontrado por la madre-. La obra de Spielberg describe una nada solapada lucha entre la inocencia y la autenticidad de los sentimientos -por muy extraños que puedan aparecer entre la criatura y el niño protagonista- y la insensibilidad de la condición humana -representada en el creciente acoso de esos adultos que se van aproximando a la casa-, o la repentina invasión de agentes espaciales, introduciendo en el tercio final del metraje un componente dramático que rompe de manera abrupta



con esa sensación de extraña armonía mantenida hasta entonces⁹. Y es que hay una clara oposición entre el mundo de los niños y el de los adultos; incluso el propio *E.T.* no va más allá de lo que pueden ir cualquiera de los pequeños: hasta su estatura es la de un niño. Fruto de esa simplicidad está el hecho de que la oposición entre los dos mundos, niños y adultos, está establecida siempre a partir de lo visual, nunca de la palabra –los diálogos son muy básicos. *E.T.*, desde su presentación, ve representada su vitalidad por esa luz roja y natural que vive en su cuerpo. Frente a ella se opone la luz blanca artificial¹⁰ –perdiendo el sentido que tenía en **Encuentros...**– que anuncia siempre la llegada de los adultos. Por si pudiese quedar alguna duda sobre quiénes son los protagonistas absolutos, Spielberg muestra a los amigos de *Elliott* ajustándose ceremoniosamente las gorras –incluso uno lleva un pasamontañas– para enfrentarse a

9. Y es que el lazo de amistad que une a *E.T.* y *Elliott* –dos nombres que en realidad es uno y su contracción– se tiñe en esa parte final de tintes sórdidos y ambos se arrastran a una muerte compartida: “*Está enfermo. Creo que nos estamos muriendo*”.

10. Vittorio Storaro fue la primera opción de Spielberg para hacer la fotografía del film –lo consideraba el mejor del mundo–. Pero el italiano, muy resentido tras su experiencia americana con **Corazonada** (*One from the heart*, Francis Ford Coppola, 1981) ya que no le habían dejado poner su nombre en los créditos a toda pantalla, rehusó. Spielberg llamó entonces a Allen Daviau al que no dejó mucho margen de maniobra: el director le animó a que estudiase el trabajo de Derek van Lint en **Blade Runner** (*id.*, Ridley Scott, 1982) y, como no, de Storaro en **Apocalypse Now** (*id.*, Francis Ford Coppola, 1979) y **El último tango en París** (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972). Juntos estudiaron a Edouard Monet y las desgarbadas ilustraciones de Maxfield Parrish. Sin mostrar un estilo muy personal, Daviau absorbió obedientemente estas influencias, o por lo menos lo intentó, confiando en que al final Spielberg manejaría la cámara y definiría el estilo.



su peligrosa misión, que no es otra que burlar a los adultos y cumplir su voluntad, que en este caso pasa por salvar la vida a *E.T.* Entre el mundo de los adultos y el mundo de los niños hay un personaje intermedio, *Keys* (Peter Coyote), quien de nuevo representa un (segundo) alter ego de Spielberg y que dice refiriéndose a *E.T.*: “él vino a mí también. He deseado esto desde que tenía diez años”.

Otro de los aspectos en los que **E.T.** ha logrado consolidarse, es en su condición de cuento feérico. Las secuencias desarrolladas en el bosque, los planos generales con la luna al fondo, incluso aquellos que muestran la nocturnidad de la ciudad, o las divertidas secuencias de la celebración de Halloween -en la que el camuflaje de la criatura proporcionará momentos entrañables-. Todo ello está orquestado por Spielberg manteniendo un equilibrio, apenas sin concesiones, a la sensiblería. Es llegado a ese punto donde momentos tan recordados como la primera vez que *Elliott* se eleva con *E.T.* en bicicleta por encima del bosque adquieren una irresistible fuerza “fantastique”. Y hay que señalar que, como buen amante del cine que Spielberg fue y sigue siendo, se detectan en la película referencias de otros títulos señeros. Las vivencias de los pequeños hermanos recuerdan a la magistral **Matar un ruiseñor** (*To kill a mockingbird*, Robert Mulligan, 1962). Hay elementos donde cierto alcance maligno remiten a la no menos genial **La noche del cazador** (*The night of the hunter*, Charles Laughton, 1955), o unos instantes concretos de *Elliott* iluminando su rostro con la linterna en medio del maizal nocturno, parecen una derivación infantil de

la mítica secuencia de **Yo anduve con un zombie** (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943). Del mismo modo, la película aparece como precedente, de notables títulos posteriores como la magistral **Señales** (*Signs*, M. Night Shyamalan, 2002)



–adquiriendo matices más sombríos–, o la excelente **Wall-E** (*id*, Andrew Stanton, 2008).

Un Spielberg que atesora la alquimia de saber apostar por “lo maravilloso”, en secuencias tan hermosas como la del inesperado vuelo que provoca la criatura con unas bolas de plastilina, intentando explicar sus orígenes planetarios o que plasma en montaje paralelo una asombrosa ligazón entre la secuencia de amor cumbre, con John Wayne y Maureen O’Hara, de la fordiana **El hombre tranquilo** (*The quiet man*, 1952) con la pasión que *Elliott* expresa a su pequeña novia (Erika Eleniak) –una set piece de asombroso equilibrio, en medio de una invasión de ranas–. Fragmento este último caracterizado por un impagable sentido del humor, en el que se describe la consecuencia de la telepatía que liga a *E.T.* con el muchacho que se encuentra en plena clase. Esa capacidad para alternar lo tierno con lo divertido, para articular un dominio de las relaciones humanas, para insertar en suma una extraña y profunda relación de amistad –inolvidable el primer plano de *Elliott* transformado con el que culminará la película–, es el que conforma un título al que hoy día hay que mirar despojándose de los prejuicios con los que se contempló en el momento de su estreno¹¹, erigiéndose por derecho propio como una de las aportaciones más valiosas de su realizador dentro del terreno del “fantastique”.

11. Y que alcanzó una de sus cotas más altas en la entrega de los Oscars de ese año: en el insulto más estudiado que se pudiera imaginar para *E.T.*, a la película más exitosa, más querida entre el público de toda la historia de Hollywood, le otorgaron solamente los Oscars a la mejor música, efectos especiales y sonido. Casi todo lo demás recayó en **Gandhi** (*id.*, Richard Attenborough, 1982). Su director fue lo suficientemente honesto como para avergonzarse del obvio desaire que le habían hecho a Spielberg, y mientras se acercaba a recoger su premio se detuvo para darle un abrazo de consuelo. No será la última vez que Spielberg tuviera que bregar con esta situación por parte de la Academia en los años venideros –un ejemplo, si cabe, más escandaloso: una bochornosa mediocridad como **Shakespeare in love** (*id.*, John Madden, 1998) fue Oscar a mejor película frente a una obra maestra como **Salvar al soldado Ryan**–, ni tampoco la última en la que sus colegas reconocieran, mediante un abrazo similar, la injusticia cometida con su obra.

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.

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

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

Antonio Kirchner, "Todo Cannes-82", rev. Fotogramas, junio 1982.

Vicente Molina Foix, "La luz del sentimiento: E.T. el extraterrestre"
en sección "Crítica", rev. Fotogramas, enero 1983.

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, "En el limbo de la fantasía: lo fantástico en Spielberg",
en dossier "Steven Spielberg (y 2)", rev. Dirigido, abril 2014.

Christian Aguilera, "E.T. el extraterrestre", en cinearchivo.net





Martes 22 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL COLOR PÚRPURA

(1985) • EE.UU. • 155 min.

Título Orig.- The color purple. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** La novela homónima (1982) de Alice Walker.

Guión.- Menno Meyjes. **Fotografía.-** Allen Daviau (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** Quincy Jones.

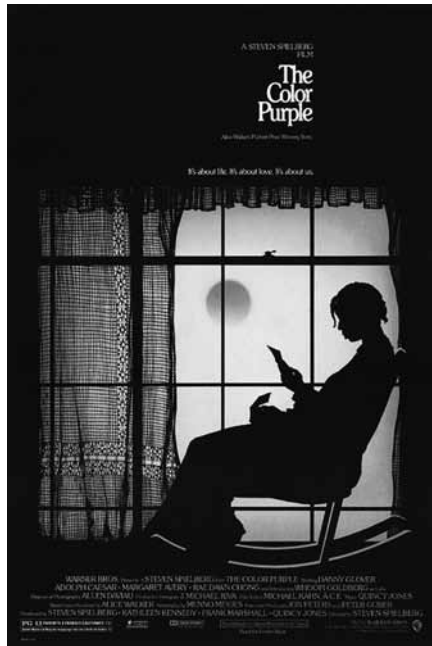
Coreografía.- Claude Thompson.

Productor.- Steven Spielberg, Kathleen Kennedy, Frank Marshall y Quincy Jones.

Producción.- Amblin Entertainment para Warner. **Intérpretes.-** Whoopi Goldberg (Celie), Danny Glover (Albert), Margaret Avery (Shug Avery), Oprah Winfrey (Sofía),

Willard Pugh (Harpo), Akosua Busia (Nettie), Rae Dawn Chong (Squeak), Adolph Caesar (viejo Johnson), Dana Ivey (srta. Millie), Leonard Jackson (Pa Harris), Bennet Guillory (Grady), Laurence Fishburne (Swain), John Patton Jr. (predicador), Phillip Strong (Mayor), James Tillis (Buster), Carl Anderson (reverendo Samuel).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



11 candidaturas a los Oscars: Película, Guión Adaptado, Actriz principal (Whoopi Goldberg), Actrices de reparto (Margaret Avery y Oprah Winfrey), Fotografía, Banda Sonora, Canción (“Miss Celie’s blues”), Dirección Artística (Michael Riva, Bo Welch y Linda DeScenna), Vestuario (Aggie Guerard Rodgers) y Maquillaje (Ken Chase).

Película nº 28 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

Música de sala:

El color púrpura (*The color purple*, 1985) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **Quincy Jones**

“Leí el libro de Alice Walker y me conmovió, me afectó mucho emocionalmente. Mi primer impulso fue pensar que resultaría una maravilla, pero de difícil traslación a la pantalla. Tenía miedo de que al hacer esta película descubriera mis limitaciones, de enfrentarme a



un muro que me impidiera avanzar y que me obligara a dar marcha atrás. Pero necesitaba hacerla, era el mayor reto de mi vida y la hice para mí mismo. No contaba con un guión.

Quería que cada día fuese una experiencia original. Partí de nada y no sabía adónde quería llegar. Me contentaba con rodar con los actores lo que más me apetecía día tras día”.

*“Tomé dos películas como modelos: **Las uvas de la ira** (The grapes of wrath, John Ford, 1940) y **Los mejores años de nuestra vida** (The best years of our lives, William Wyler, 1946). La primera por su estilo y su emoción, la segunda por la forma en que trata de la historia de varios personajes al mismo tiempo”.*

Steven Spielberg

“Me gustó mucho la película, y Steven contó conmigo en todo momento, porque él no conocía a fondo los problemas que sufre cada día la gente del Sur. La realidad es tan dura que ni mi novela ni la película caen en el sensacionalismo emocional”.

Alice Walker (novelista)

*“**EL COLOR PÚRPURA** es espléndida, sin paliativos, y sorprende precisamente en los apartados donde más le estaban esperando a Spielberg sus detractores: contiene personajes memorables e interpretaciones magníficas, juega ejemplarmente la carta de la emoción sin caer apenas en lo melifluido ni el falso pudor y debe ser lo más parecido a un gran melodrama que Hollywood nos haya enviado en los últimos años.”*

Antonio Weinrichter (crítico de cine)

"EL COLOR PÚRPURA
presenta una modélica
realización, y sobre todo,
un espectacular diseño de
producción, dos elementos
presentes en todas sus
obras precedentes. Es la
constatación de que tras
la cámara se encuentra
un director que no solo
conoce su trabajo, sino
que es capaz de narrar con
imágenes de una manera
envidiable".

Israel Paredes Badía
(crítico de cine)



[declaraciones, recogidas en "Newsweek" y "The New York Post", tras darse a conocer las candidaturas a los Oscars de 1985 y comprobar, que entre las 11 a las que optaba el film, no estaba la de Spielberg a la mejor dirección¹]:

"La Academia es simplemente un grupo pequeño de gente con mentes reducidas que deciden ignorar lo que es obvio".

Whoopi Goldberg

"Spielberg tiene una capacidad increíble para motivar las emociones de la gente, pero no es un gran director de cine"

Un ejecutivo (anónimo) de uno de los grandes estudios

"Ha conseguido tanto éxito que se puede permitir sufrir esta derrota"

John Huston

"La única cosa que puedo decir es que existe una envidia personal y un afán de venganza contra él."

El jefe (anónimo) de uno de los grandes estudios

Crítica del estreno del film en España, por José Luis Guarner

Parece que Spielberg ha malgastado tanto su talento, como director y como productor, haciendo películas para niños, que ha perdido credibilidad. De otro modo no se explica la displicencia con que los miembros de la Academia le descabalaron en

1. Los cinco candidatos a este galardón fueron Sydney Pollack (**Memorias de África**, *Out of Africa*, 1985), Hector Babenco (**El beso de la mujer araña**, *Kiss of the spider woman*, 1985), John Huston (**El honor de los Prizzi**, *Prizzi's honor*, 1985) Akira Kurosawa (**Ran**, 1985) y Peter Weir (**Único testigo**, *Witness*). El premio fue para Pollack.



la última concesión de los Oscar, repartidos alegremente a películas de mucha menor importancia que **EL COLOR PÚRPURA**. El tiempo dejará claro que la Academia se equivocó y que **EL COLOR PÚRPURA**, por mucho que sea un melodrama manipulador y sentimental, es incuestionablemente la obra de un cineasta de genuino talento. Su heroína es una negra inocente e iletrada que toma conciencia de su identidad como persona, paradójicamente, a través de experiencias de incesto y lesbianismo. Su historia se extiende a lo largo de 30 años y posee muchos ecos dickensianos: hermanas separadas por la vida y un marido celoso, revelaciones sorprendentes de paternidad, un legado secreto, una herencia inesperada... No por azar "Oliver Twist" figura entre los libros de escuela de *Nettie*, la hermana perdida y recobrada... En el tratamiento de Spielberg se detectan claros ecos de las composiciones de John Ford -la escena final es homóloga de la que cierra **Centauros del desierto**-, las transiciones épicas de David Lean y su **Doctor Zhivago**, y del sentido del número musical de Vincente Minnelli y la tradición de **Una cabaña en el cielo** [*A cabin in the sky*, 1943] -particularmente la extraordinaria set piece del encuentro de la cantante pecadora y su padre pastor, muy kingvidoriana, donde se hermanan bellamente el blues y el spiritual. (Y quizá habría que añadir a Sydney Pollack, pues la evocación de Kenia es tan "Vogue" como toda **Memorias de África**). Es mérito también de Spielberg el haber elegido, y dirigido admirablemente, a actores tan desconocidos como óptimos, empezando por la maravillosa Whoopi Goldberg, que envejece con gracia y convicción singulares.

-0-

EL COLOR PÚRPURA es considerada como la primera película de prestigio de Spielberg en tanto a que abandona los géneros que le han otorgado una posición

de privilegio dentro de la industria y una fama considerable. Los más que aceptables ingresos de sus películas le permiten poder afrontar una película de este tipo, en gran medida, un riesgo dado que supone alejarse de la imagen que ha ido forjando a lo largo de los casi veinte años de trabajo. Resulta llamativo que un cineasta deba lanzarse a un proyecto de estas características para conseguir prestigio, como si su trabajo en otro tipo de productos no fuera suficiente como para alcanzar una valorización. En cualquier caso, Spielberg es consciente de que tiene que hacer algo diferente, algo serio, comprometido, de época y de larga duración.

De principios de 1909 a finales de 1937, casi treinta años de la vida de una mujer, *Celie*, la sufrida protagonista de la novela de Alice Walker "El color púrpura", publicada en 1982 y ganadora, al año siguiente, del premio Pulitzer. "El color púrpura" es una novela epistolar, escrita por una mujer negra, y protagonizada en casi su totalidad por negros. Es, claro está, una obra de denuncia de los malos tratos en que han vivido -o sobrevivido, pues no se puede llamar vivir a esa odisea existencial que nos pintó la autora a través de la figura de *Celie*- y en gran parte del mundo siguen viviendo los negros, pero también es, antes que nada acaso, una exaltada reivindicación de los derechos de la mujer -si ser negro, en el estado de Georgia de principios de siglo, donde tiene lugar la acción del texto, era ya de por sí una penuria, ser a su vez mujer rizaba el rizo de lo humanamente tolerable-, no ya, por supuesto, desde una óptica laboral, sino en la más pura de la esencia humana.

Esta novela singular, bien cosida, emotiva y sentimental tentó la vena emocional de Steven Spielberg, quien decidió adaptarla a la pantalla, no sin antes haber tanteado la posibilidad de sólo producirla a través de Amblin dejando la responsabilidad de su puesta en escena a un cineasta negro, ya que, según él su sensibilidad sería más afín a la ética de la película. Afortunadamente -porque, entre otras razones, hubiera podido caer





el proyecto en manos de un Sidney Poitier- la dirección ancló finalmente en su propia persona, sobre todo por la insistencia que puso en ello Quincy Jones, veterano músico de jazz y cine quien, además de componer la brillante partitura de la obra -en la que se dan la mano, con maestría, los más arraigados spirituals y el blues

más vital, sobre todo en la hermosa secuencia de la iglesia donde ambos estilos se hacen uno-, la coproduciría con Spielberg y sus habituales Kathleen Kennedy y Frank Marshall.

Cuando Spielberg se enfrenta a esta adaptación, está entrando en una nueva etapa en su carrera. No quiere esto decir que, pese a la apariencia exterior, **EL COLOR PÚRPURA** difiera mucho de la temática general de su cine anterior, pues encontramos muchos elementos en común, sino que más bien se acerca a la realidad de una forma más natural. **EL COLOR PÚRPURA** tiró por el suelo el esquema crítico que hasta la fecha manejaban la mayoría de sus detractores. Como se vio que todo aquello que siempre se le había reprochado -cine hueco, sin historia y disimulado por los efectos especiales- no aparecía a lo largo del film, se pensó, y así se dijo, que no era lo suyo revolver en las raíces del melodrama y mucho menos si éste era de carácter racial. Con este film los adultos que se habían resistido a llorar con **E.T.** no pudieron sustraerse a este intenso drama. Porque **EL COLOR PÚRPURA** es una magnífica película y está llena de escenas magistralmente resueltas, en la línea más pura del melodrama clásico -por ejemplo la separación de *Nettie* y *Celie*² está rodada con un dramatismo de una crueldad pocas veces visto en el cine de los 80-.

2. Spielberg organizó una sesión para escoger el reparto en una sala de cine de Amblin de treinta y nueve asientos, que Quincy Jones llenó de artistas negros como asesores, entre los que estaban Lionel Ritchie y Michael Jackson. Confirmando el entusiasmo de Spielberg, el público presente se maravilló con la prueba de Whoopi Goldberg: cineasta y actriz se habían conocido en una fiesta en la que Goldberg hizo una pequeña representación, en clave de humor y subida de tono, sobre *E.T.*, que encantó al director. Al escoger para el papel de *Celie* a una artista que combinaba el lado cómico y el serio -y que además compartía con Spielberg su cinefilia: cuando el cineasta no era capaz de explicarle correctamente lo que quería, le decía: "dame un poco de Ray Milland en *Días sin huella* [*The lost weekend*, Billy Wilder, 1945]" y ella lo clavaba-, evitaba cargar las tintas en los temas del sexo y el glamour; el mundo no estaba a la espera de ver a la entrañable Goldberg en una escena lésbica y este elemento de la historia se redujo a lo sugerido e imprescindible.

Steven también tuvo que someterse a una especie de prueba al visitar, acompañado de Quincy, a la autora para enseñarle sus ideas: en esa reunión director y escritora se compenetraron muy bien y ella dio su visto bueno al proyecto. Con esta aprobación, se continuó con la elección del casting. Danny Glover, era el firme candidato para el papel de *Sr.*, a quien en el film se le llamó *Albert Johnson*, y para *Shug*, Spielberg se acordó de Margaret Avery, que él había dirigido quince años antes en un anuncio de televisión. Quincy Jones fue quien descubrió a Oprah Winfrey, una presentadora de televisión de Chicago, para que interpretase a *Sofía*.



El film es una reflexión sobre la condición humana en general y sobre la femenina en particular. Contada de una manera muy hermosa, tanto en imagen como en guión³, viene a ser una carta continua de una mujer, *Celie*, dirigida al Buen Dios, esperando noticias suyas o que, al menos, le diga que se encuentra allí arriba y la está observando; más tarde, será *Celie* la destinataria de tantas y tantas cartas de su hermana *Nettie*. Como símbolo representativo de todo ello –que a fin de cuentas no es más que la materialización de esa esperanza: el amor de una hermana que confirma y reafirma el amor de Dios–, Spielberg utiliza los planos del viejo, destartalado e inocente buzón que, incapaz de recibir los mensajes de Dios, acierta a acoger los escritos de *Nettie* hasta que el villano de *Albert* los estirpa y los hace desaparecer.

Spielberg, pues, se atreve con una de las más resbaladizas tradiciones melodramáticas, la que tiene el espíritu antisegregacionista por un lado y la causa de la liberación de la mujer por otro. Y lo hace combinando sonrisas y lágrimas a partes iguales en una textura narrativa deudora, en gran medida, del mejor Dickens –de “*Oliver Twist*”, por ejemplo, y más allá del ejemplo, por cuanto es precisamente ese texto el libro de cabecera de *Celie* y el libro que le lee a *Nettie* en sus días de adolescencia y columpios- y deudora, también, ya desde un punto de vista estrictamente cinematográfico, del cine de David Wark Griffith, del de David Lean y, muy especialmente, del de John Ford, por algo sus imágenes, de una hermosura

3. Spielberg y su guionista utilizan una estructura tradicional, circular para adaptar la novela. Tanto en la escena que abre el film como en su final, vemos a las dos hermanas protagonistas jugando en medio de un campo lleno de flores color púrpura. En medio han pasado más de veinticinco años y en la escena que cierra el film, la luz del sol veraniego se sustituye por la luz anaranjada del crepúsculo.

espectacular, destilan un aliento épico y romántico parangonable al de esos maestros⁴, parangonable a **Lirios rotos** (*Broken blossom*, 1919), **La hija de Ryan** (*Ryan's daughter*, 1970) y **Doctor Zhivago** (*id.*, 1965) o **Centauros del desierto** (*The searchers*, 1956)⁵. De **Centauros del desierto**, concretamente, además de las afinidades por los cielos cuyas nubes cargan dramáticamente la intensidad de las acciones vividas a ras de suelo, por el núcleo familiar, los porches y las mecedoras, hay un explícito homenaje en los momentos terminales del film, cuando, inesperadamente, *Celie* y *Shug* ven acercarse desde la lejanía a esos seres queridos por quienes sus corazones, el de *Celie* en primer lugar, palparan durante lustros y lustros. La misma fuerza sentimental, la misma pulsión romántica, homérica casi, invade uno y otro film, y hasta la misma figura desencajada del paisaje, el mismo perdedor, criatura sin rumbo posible: John Wayne en el caso de Ford, Danny Glover -el marido de *Celie*, finalmente entrado en corazón- en el de Spielberg.

Pero **EL COLOR PÚRPURA** sentó muy mal. Y desde la fase de proyecto: Spielberg, que ya en ese momento de su carrera era despreciado por sus colegas de la industria cinematográfica y por gran parte de la crítica, cuando no injuriado, tuvo que ver cómo se consideró ilegítima su intervención en un film como este: ¿qué sabría él de la condición de los negros? Y luego vino su “olvido” en las candidaturas a la mejor dirección de los Oscars de ese año: de “*omisión imposible*” lo catalogó “Newsweek”. El periodista Martin Grove sugirió la existencia de una estrategia en la Academia para erradicar cualquier esfuerzo organizado de pedir a los votantes su apoyo a la candidatura de Spielberg. Aún más: entre los principales sospechosos de tal maniobra se encontraba John Huston, principal beneficiado de que eso ocurriera.

La noche de la entrega de los Oscars, y a pesar de ser candidata a 11 estatuillas, **EL COLOR PÚRPURA** no ganó ni un solo galardón. Cuando Sydney Pollack se levantó para recoger el premio a la mejor película por **Memorias de África**, se detuvo en su recorrido hacia el escenario y estrechó la mano de Spielberg. Los cuatrocientos miembros de la prensa internacional ubicados en la sala de prensa y que habían aplaudido todos y cada uno de los premios principales, recibieron éste con un rotundo silencio.

4. Y a otros, caso de King Vidor y su excelente **Aleluya** (*Hallelujah*, 1925). Pero también de artesanos del Hollywood clásico como Robert Z. Leonard y su brillante **Susan Lenox** (*id.*, 1931).

5. El estilo visual de **EL COLOR PÚRPURA** es el mismo que el de los films clásicos. Spielberg le dijo a Daviau que volviese a ver **Las uvas de la ira** y **Los mejores años de nuestra vida**, ambas con fotografía del maestro Gregg Toland. Las vistas de fondo de Daviau parecen estar rodadas con un Monument Valley como decorado que no existe, mientras que los campos de flores no desentonarían en las visiones románticas de *Zhivago* de la primavera rusa. El altercado de *Sofía* con el *Mayor* copia el montaje abrupto de Welles desde un primer plano a un plano más abierto en las escenas violentas de **Campanadas a medianoche** (*Chimes at midnight*, 1965). Y hasta los toques estilísticos originales de Spielberg, como la polvorienta “Luz de Dios” tan apropiada en **En busca del Arca Perdida**, se recarga para las escenas del antro donde *Shug* actúa.

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.

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

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

José Luis Guarner, "El color púrpura", en sección "Crítica",
rev. Fotogramas, octubre 1986.

Israel Paredes Badía, "El cine de prestigio: Spielberg y la tradición del relato épico",
en dossier "Steven Spielberg (y 2)", rev. Dirigido, abril 2014.

Lluís Roy Gallert, "El color púrpura", en cinearchivo.net





Viernes 25 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

EL IMPERIO DEL SOL

(1987) • EE.UU. • 152 min.

Título Orig.- Empire of the sun. **Director.-** Steven Spielberg.

Argumento.- La novela homónima (1984) de J.G.Ballard.

Guión.- Tom Stoppard. **Fotografía.-** Allen Daviau (1.85:1 - Technicolor).

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

Productor.- Steven Spielberg, Kathleen Kennedy y Frank Marshall.

Producción.- Warner Bros. **Intérpretes.-** Christian Bale

(*Jim*), John Malkovich (*Basie*), Joe Pantoliano (*Frank*), Nigel Havers (*dr.*

Rawlins), Miranda Richardson (*sra. Victor*),

Leslie Phillips (*Maxton*), Ben Stiller (*Dainty*),

Masato Ibu (*sargento Nagata*), Takatoro Kataoka (*niño japonés*), Rupert Frazer (*padre de*

Jim), Peter Gale (*sr. Victor*), Emily Richard (*madre de Jim*), Robert Stephens (*sr. Lockwood*).

Versión original en inglés con subtítulos en español.



6 candidaturas a los Oscars: Fotografía, Montaje, Banda Sonora, Dirección Artística (Norman Reynolds y Harry Cordwell), Vestuario (Bob Ringwood) y Sonido (Robert Knudson, Don Digirolamo, John Boyd y Tony Dawe).

Película nº 29 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

Música de sala:

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

“Leí la novela de Ballard, creo que a principios de 1986, por recomendación de Kathleen Kennedy, que me dijo que yo me iba a identificar con Jim, el joven héroe protagonista de la historia. Y, efectivamente, me sentí identificado, pero tenía otros compromisos y archivé el proyecto. David Lean quiso luego dirigirla, pero meses más tarde cambió de idea por considerarse demasiado viejo para narrar la aventura de un niño de doce años, con su fuerza juvenil como tema principal. Entonces decidí dirigirla yo, y el propio Lean me animó,

relacionando la historia de Jim con la de *Oliver Twist*. Durante mucho tiempo yo había tenido esperanzas de llevar al cine la novela de Dickens”.

“EL IMPERIO DEL SOL es un relato antibélico, no únicamente contra una sola guerra, sino contra todas ellas y los efectos que producen en los muchachos jóvenes e impresionables que se están convirtiendo en adultos, esa crítica etapa del desarrollo de una persona; es una historia personal y muy humana, urdida en un tapiz épico. Me identifiqué y me inspiré en el personaje de Jim Graham. Es el héroe más joven de la literatura reciente. Es un superviviente en un mundo que no permite sobrevivir”.

“Creo que Ballard lo escribió muy bien. Jim está interesado en los westerns que ha visto, en los relatos de guerra...en las películas, como todos los niños. Yo me identifico mucho con él, con su capacidad de supervivencia en un mundo hostil que alienta a todos los de su entorno”.

“Quería establecer una historia equidistante entre la muerte de la inocencia de este niño y la muerte de la inocencia del mundo entero. Cuando en Nagasaki estalla esa inmensa claridad y el pequeño ve la luz blanca –que puede ver realmente o que imagina que ve, es lo mismo-, se trata del fin de dos inocencias y el principio de un mundo más triste”.

“En el fondo, **EL IMPERIO DEL SOL** trata de la muerte de la inocencia. La mayoría de mis películas con niños tratan de la celebración de la inocencia, pero ésta es la primera vez que lo hago sobre su muerte y sobre la llegada de la madurez”.

Steven Spielberg



“El interés principal de Spielberg radicaba en un eje del libro. En el libro, Jim es realmente el centro de una rueda con un número de radios que principalmente apuntan hacia el doctor inglés. Steven estaba realmente fascinado por la relación entre Jim y Basie. En opinión de Steven estaba conectado con otras historias en las que los muchachos son influidos gracias a la relación con hombres experimentados: por ejemplo **Capitanes intrépidos**, una película que mencionaba constantemente”.

Tom Stoppard

“Cuando por fin conocí a Steven, no tenía nada que ver con el Spielberg que yo creía que me iba a encontrar. Me lo habían presentado como un tipo romántico procedente de los barrios residenciales, y el hombre con el que yo me reuní no tenía nada de todo eso. Se trataba de un adulto, alguien con la mente consolidada, madura y muy atento. En lo concerniente a **EL IMPERIO DEL SOL**, no trató de simplificar el argumento del libro ni de sentimentalizarlo, más bien al contrario”.

“Algo que me sorprendió y de lo que me di cuenta cuando hice una gira alrededor de Estados Unidos para promocionar el libro antes del estreno de la película y cuando fui a la premiere es el grado de hostilidad de la prensa contra Spielberg. La mayoría de ellos parecían tener una reacción visceral negativa en su contra. Me acuerdo que alguien me preguntó: ¿por qué le permitió hacer una película sobre su libro?”.

J.G. Ballard

“El cine de Spielberg se ha regido por la primacía de lo maravilloso, solicitando que mirásemos la pantalla como un niño con los ojos muy abiertos. En **EL IMPERIO DEL SOL** Spielberg nos ha mostrado a un niño mirando hechos horribles y traduciéndolos a lo maravilloso: ha subrayado esa mirada y el hecho de que es errónea; ha postulado también el valor terapéutico de la fantasía, que es en parte lo que permite sobrevivir a Jim. Es decir, al mostrar a un niño que alucina ante los efectos especiales de esa realidad extrema que es la guerra, Spielberg se ha atrevido a poner en escena el efecto habitual de su cine sobre el espectador.”

Antonio Weinrichter (crítico de cine)

Crítica del estreno del film en España, por Alex Gorina

Un factor perturbador en la filmografía de Spielberg es su fidelidad a un equipo técnico con el que se entiende a la perfección y que controla cómodamente y, por el contrario, la variedad de guionistas que ha utilizado para corresponder a las necesidades inintercambiables de sus films. La elección de Tom Stoppard, en este caso, no parece encajar demasiado con sus aficiones. El humor, el malhumor punitivo de Stoppard, de un altísimo coeficiente tóxico, quedó demostrado en títulos tan antiestéticos como **Brazil** (id., Terry Gilliam, 1985), **Desesperación** (*Despair*, Rainer Werner Fassbinder, 1978),

Una inglesa romántica (*The romantic englishwoman*, Joseph Losey, 1975) o **El factor humano** (*The human factor*, Otto Preminger, 1979) y no siempre ha sido favorable a la vigorización de estos films. Le correspondería, en este caso, la dureza aplicada a señalar el carácter y evolución de *Jim*, el pequeño niño mimado de la colonia inglesa de Shanghai, a quien la guerra y la soledad obligan a madurar soldando, solidificando un resentimiento que, por una vez en Spielberg, conduce la fantasía a la frontera con el trastorno, y al éxtasis ante los extraordinarios acontecimientos que le envuelven hasta el desvarío alucinado.

Mientras sus compatriotas británicos reciben un trato casi vejatorio en su rendición moral ante la prisión y la decadencia de sus costumbres en el campo de concentración (una mezcla de "Tenko" pasivo, con algún recuerdo a **El puente sobre el río Kwai** del admirado David Lean, a quien originalmente Spielberg ofreció dirigir el film), *Jim* es un héroe difícil, casi antipático, un auténtico *Robinson* cuya degeneración progresiva pasa por un meticuloso recorrido que no pierde la admiración de Spielberg, quien, una vez más, sustituye con él aquellos espacios infantiles, aquellos sueños extraordinarios propios donde el niño mártir, beato, también ocupa un lugar característico. El nuevo niño de Spielberg, como era previsible, ha perdido padre (padres), pero tiene bicicletas, su manta de *Snoppy*, un avión de juguete y aquellos ídolos (pilotos de guerra, cazabombarderos) que se le aparecen como los profetas a los visionarios bíblicos. Spielberg aún manifiesta aquellas debilidades impúdicas que tienen forma de saludos militares intercambiados y que alcanzan el trance cuando es el minúsculo chaval quien es cumplimentado por los kamikazes enemigos. Como en **Fievel** (*An american tail*,



Don Bluth, 1986), es un ratoncito peleón que en la búsqueda de sus padres perdidos y hallados en el templo crece hasta romper el uniforme escolar y vestir con dignidad una cazadora de aviador *Indiana*, demasiado grande (...).

Dos cosas impresionantes, sobre todo, en la nueva producción de Spielberg: la inusitada perfección narrativa, ambiental y emotiva de la primera hora del film; y descubrir al final de la proyección que los primeros acontecimientos de su historia quedan tan remotos como casi se han borrado de la memoria de *Jim* los rasgos de sus padres y la opulencia del Imperio. Tras **El color púrpura** Spielberg parece haber abandonado sus pequeñas anécdotas hinchadas con cristal de aumento para abordar el antiguo y casi olvidado drama río novelesco, profuso en fortunas, aunque en el extensísimo período de Trebujena-Soochoow Creek se le va la mano en detallismo; un cuarto de hora menos ni se hubiera notado y *Jim* no hubiera perdido esos matices hoscos que son la personalidad de **EL IMPERIO DEL SOL**. Su pundonor le ha traicionado, quizá aún por miedo a las viejas acusaciones de superficialidad.

Pero la magnificencia, como decíamos, se llama Shanghai. El film ha gastado una fortuna y la ha gastado bien. En beneficio del poder de convicción que una puesta en escena suntuosa y espectacular transmite sin desperdicio y que Spielberg compensa con la sencillez y parquedad de la escena más peligrosa: el reencuentro de *Jim* y sus padres, hecha para conmover, ¡y sólo faltaría que no lo lograra!, pero expurgada con un papel secante que impide a las lágrimas hacer correr la tinta.

-0-

El siglo XX fue un siglo de grandes delirios de grandeza para Japón. China, Sumatra, Malasia, Singapur, Nueva Guinea, entre otros puntos del mapamundi, fueron codiciados durante años por el imperio del sol naciente. Recordemos que, en 1931, Japón ocupó Manchuria creando el estado de Manchukuo. Y el 7 de diciembre de 1941 Japón atacó las bases americanas de Pearl Harbour y un día después sus fuerza armadas entraron en Shanghai. Shanghai, por aquellas fechas, era algo así como un paraíso oriental, una ciudad de aventureros sin escrúpulos, estraperlo y cabarets, un encantador París de ojos rasgados¹ donde vivían, cómodamente asentados en sus lujosos barrios, muchos ingleses todavía herederos espirituales y materiales de pasados esplendores de la colonización. Familias enteras que en un principio no se tomaron muy a pecho esto de las tumultuosas revueltas, pero que habrían de acabar sufriendolas y

1. J.G.Ballard: *"Shanghai es una presencia importante en la novela. Jim está constantemente dividido entre sus sueños de Oriente y Occidente; está fascinado con los japoneses, pero al mismo tiempo puede ver las impresionantes torres de apartamentos de la Concesión Francesa. Está obsesionado por los coches americanos que llenan las calles de Shanghai y con el estilo de vida americano. Los chinos son una especie de presencia fantasmagórica, al igual que lo fueron en mi juventud. Creo que había de quedar claramente establecido que Shanghai fue creada por los americanos y los europeos, y que era una ciudad occidental y no una ciudad china"*.



huir desesperadamente, en barco o avión, a cualquier otro ángulo del planeta, por muy miserable que fuera. Una de ellas fue precisamente la familia Ballard.

James Graham Ballard (1930-2009), en efecto, nació en Shanghai, hijo de un rico negociante, y entre 1942 y 1945 fue prisionero

del campo de concentración japonés de Lunghua. Acabada la contienda, viajó con sus padres a Inglaterra y allí estudió medicina aunque ya llamaban a sus puertas vocaciones literarias. Sus recuerdos de infancia en el campo de concentración japonés le llevaron a escribir "El imperio del sol", arduo trabajo que le costaría la friolera de 40 años, según él "20 años para olvidar y otros 20 para recordar aquellos terribles acontecimientos"². Un relato, pues, producto de una memoria por la que transitan experiencias vividas y por la que, a su vez, se crea una ficción propia: por ejemplo, Ballard no vio el resplandor de la bomba de Nagasaki que él narra desde su alter ego literario, pero recuerda compañeros suyos en el campo que sí lo contemplaron.

El proyecto de **EL IMPERIO DEL SOL** es uno de los muchos ejemplos de la profunda admiración de Spielberg por David Lean³, no solo porque la película en sí es un bello homenaje a su cine, sino porque cayó en cierta manera en las manos del director de **Tiburón** a causa del inicial interés de Lean⁴ en la novela autobiográfica de Ballard, en esos momentos un proyecto Warner con guión de Tom Stoppard y un director previsto como Harold Becker. Cuando Lean desistió, Spielberg apareció en el horizonte consiguiendo un buen entendimiento con Stoppard, con el que decidió realizar algunos

2. Ballard, que se cuidaba mucho de describir su libro como una novela en lugar de una autobiografía, había reordenado los acontecimientos de su infancia para darles un efecto dramático. El Ballard real tenía once años cuando le internaron junto a sus padres en un campo japonés, pero en el libro le separan de ellos y sobrevive en el campo gracias a su propio ingenio.

3. De esa admiración hablan las palabras que le dedicó el 8 de marzo de 1990 en el homenaje que al maestro británico le tributó el American Film Institute: "David me llevó donde estoy. De sus películas las que más me influyeron fueron El puente sobre el río Kwai y Lawrence de Arabia. Ésta es fuente constante de inspiración; todo lo que se pueda aprender de cine está aquí. Lawrence de Arabia está en alguna parte entre la Piedra Angular y el Santo Grial".

4. En 1985, durante la ceremonia de los premios de la Academia Británica de Cine y Televisión (los BAFTA), Lean y Spielberg se sentaron en la misma mesa. Durante la cena, Spielberg se ofreció para producir cualquier cosa en la que Lean estuviese interesado. Éste sugirió el libro de Ballard y un Spielberg entusiasmado inició las negociaciones con la Warner. Al mismo tiempo acordó con Lean colaborar en la restauración y reestreno de la versión íntegra de **Lawrence de Arabia**. Para cuando la Warner estuvo de acuerdo en vender los derechos de la novela, Lean ya estaba muy ocupado con "Nostromo", de manera que mientras Spielberg se comprometía a ser el productor ejecutivo de ésta, empezó también a pensar en dirigir **EL IMPERIO DEL SOL**.

cambios respecto a la novela como rebajar la extrema crudeza de las atrocidades cometidas por los japoneses o las insinuaciones de inclinaciones pederastas del personaje de *Basie* (John Malkovich) respecto a *Jim* (Christian Bale), el niño protagonista.



El guión de Stoppard, junto con algunos retoques

de Menno Meyjes, redefinirá radicalmente algunos elementos del texto de Ballard. El Shanghai del escritor era una ciudad de la imaginación, pertenecía a los futuros arruinados típicos de sus novelas, un mundo surrealista de edificios de oficinas desérticos, piscinas vacías y rellenas de escombros y calles vacías en las que merodeaban caudillos belicosos. Para Spielberg, Shanghai⁵ se convirtió en el Londres de Lean, el relato moderno de una versión de "Oliver Twist", con *Jim* encarnando al niño abandonado y *Basie* a *Fagin*, que le corrompe a la vez que le educa. Al hurgar entre mansiones abandonadas, vivir en un barco de carga destartado, donde trabaja y articula su red aduladora, o desde detrás de una ventana circular gigante que da al campo de concentración⁶, como si vigilara el Mundo, *Basie* se presenta ante *Jim* como una deidad, mitad padre adoptivo, mitad patrón. Por eso cuando *Jim* consigue subir al camión que lo lleva al campo de concentración, después de que *Basie* lo hubiera abandonado y se hubiera mostrado indiferente a sus gritos, y el niño descubre que está herido en la frente y que la rabia le impide sentir el dolor de la herida, Spielberg consigue ahí, en una y maravillosa escena, fusionar la irreparable experiencia del abandono y el fin de

5. Las autoridades chinas –que paralelamente al de Spielberg concedieron también permiso al equipo de rodaje de Bertolucci para filmar **El último emperador** (*The last emperor*, 1987) en los escenarios naturales de la Ciudad Prohibida- se interesaron mucho por la obra del cineasta, para, posteriormente, colaborar estrechamente con él a través de China Film Coproduction y Shanghai Film Studios. Las calles de Shanghai, que no diferían en exceso de las vistas en las fotos de la época, fueron bloqueadas para montar en ellas un colosal decorado, con pintadas, carteles y señales correspondientes a los primeros años cuarenta. 5.000 extras -15.000 serían en total los que se necesitarían para concluir el film- estuvieron ya listos para trabajar el primer día de rodaje y otros 5.000 se incorporarían días más tarde para la fabulosa secuencia de la evacuación de la ciudad. Lean no se había tenido que enfrentar nunca a tal muchedumbre de extras ni dar vida a semejante "paisaje". Fiel al toque Dickens que Spielberg quería, Allen Daviau filmó Shanghai como Limehouse, el barrio chino londinense del siglo XIX: una ciudad de ventanas nocturnas resplandecientes como el oro, árboles desnudos y mansiones que resplandecen entre la niebla. El río rodeado de neblina e iluminado con los cascos oxidados de los cargueros parece sacado del inicio de la dickesiana "Bleak house". Con la intención de homenajear a Lean, Spielberg rueda unas cuantas escenas al "estilo" **Doctor Zhivago**, a partir de fotografías de la época: los cadáveres de los defensores chinos esparcidos por las calles principales de la ciudad, secciones del ejército nipón apostadas en fila en medio del caos y la neblina.

6. El pueblo de Trebujena en Cádiz fue el sitio elegido para levantar los 900 metros cuadrados del campo de concentración de Soochow Creek. El rodaje se prolongó aquí durante más de tres meses.



la inocencia. Todo el lirismo que va a envolver el film solo sirve para atenuar un poco el dolor de esa infancia arrancada con fórceps, siendo esa sangre que brota de la frente de *Jim*, una de sus huellas. La otra, no menos triste y hermosa, es el dibujo de Norman Rockwell del que *Jim* jamás se separa: una imagen de feli-

cidad familiar donde unos padres ideales arrojan a sus hijos. Como una imagen congelada de un tiempo pasado, el dibujo acabará en la maleta que *Jim* abandona en el río, como los ataúdes flotantes que casi abren el film, símbolo de todo lo que ha muerto en él –su inocencia, su infancia- mientras se empeñaba en no dejarse morir: sin duda, una de las imágenes más poderosas y poéticas legadas por el cine contemporáneo.

Con **EL IMPERIO DEL SOL**, Spielberg abordaba de nuevo de manera directa la temática de la Segunda Guerra Mundial, aunque volvía a realizar una especie de rodeo sobre la misma, dejando de lado el enfoque meramente bélico y de combate aunque alejándose de la mirada irónica y casi paródica de **1941**. Spielberg había demostrado con **El color púrpura** que era capaz de afrontar un film adulto y dramático y la novela de Ballard le daba la oportunidad de firmar un film serio sobre el terrible conflicto pero a la vez dotado de elementos surrealistas y mágicos, presentes en la novela y basados en la mirada de un niño que contempla el desplome de su mundo, la caída en general en el caos de toda una civilización. Para ello, el director se identifica desde el inicio con la propia mirada de *Jim*, dotando a la misma del poder mitificador y referencial de su propia pasión cinéfila. Desde las primeras secuencias de la película vemos citas directas al cine como la de una lujosa sala de cine de Shanghai que proyecta **El jorobado de Notre Dame/Esmeralda, la zíngara** (*The hunchback of Notre Dame*, William Dieterle, 1939) o el inmenso panel que anuncia el estreno de **Lo que el viento se llevó** (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939)⁷ y que domina un plano completo

7. Brillante elección nada gratuita, ya que, además de ser históricamente exacta y contextualizar la película, vincula a **EL IMPERIO DEL SOL** con el cine clásico por medio de un film que comparte muchos elementos con el de Spielberg. Y es que además del más obvio –ambas son espectaculares superproducciones-, hay otros muchos más profundos, ligados a sus respectivas tramas: o ¿acaso el film de Fleming no habla de la destrucción de un mundo –el Sur de Estados Unidos- por un conflicto armado –la Guerra Civil americana- y de cómo una joven consentida y caprichosa que, como *Jim*, vive en una especie de burbuja de felicidad –*Esmeralda O'Hara*- pierde su status y su inocencia y madura a la fuerza, por causa de las penurias que debe soportar durante esa guerra? (Juan de Dios Salas, septiembre 2016).

de la película. Para Ballard la ficción ha dominado ya la forma de contar la historia, y el escritor y, por ende, el cineasta, inventa la realidad y posiblemente la generación que Spielberg representa en Hollywood haya sido la que hace realidad esa afirmación. De esta forma, **EL IMPERIO DEL SOL** es una visión de un conflicto desde la imaginación alienada de un niño⁸ abruptamente separado de todo lo que le conectaba a la realidad y que se refugia en sus sueños para sobrevivir.

La guerra que vemos en **EL IMPERIO DEL SOL** es la de un “juego” que rompe brutalmente en ocasiones con una realidad que solo intuimos, algo que Spielberg utiliza para dar un look irreal y onírico a su película, tono que se basa en el componente referencial cinéfilo del autor. Como Ballard afirmaba los narradores contemporáneos inventan la realidad y Spielberg reescribe un periodo de la historia con referencias continuas a David Lean -sobre todo **Oliver Twist** (*id.*, 1948), **El puente sobre el río Kwai** (*The bridge on the river Kwai*, 1957), su idolatrada **Lawrence de Arabia** (*Lawrence of Arabia*, 1962) e incluso **Doctor Zhivago** (*id.*, 1965), pero también a otros pilares del cine clásico como **Capitanes intrépidos** (*Captains courageous*, Victor Fleming, 1937) o **Traidor en el infierno** (*Stalag 17*, Billy Wilder, 1953), en lo que se refiere a las relaciones de *Jim* y la mafia del campamento liderada por *Basie*, sin olvidar guiños evidentes a **Ciudadano Kane** (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), como el del viejo estadio lleno de objetos saqueados, o el encuentro final de *Jim* y sus padres que recuerda una de las películas favoritas de Spielberg y que ha citado en varias ocasiones como es **Centauros del desierto** (*The searchers*, John Ford, 1956)⁹.

8. Con su mirada febril e impresionantemente interpretado por Christian Bale parece que Spielberg hubiera encontrado un cierto grado de inspiración para ese niño, en el Jean-Pierre Léaud de **Los cuatrocientos golpes** (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959): la misma angustia transformada en energía, la misma soledad desgarradora. 9. Pero también, y sobre todo –incluso al mismo nivel que las fundamentales al cine de Lean–, hay referencias a la maravillosa **Sammy, huida hacia el sur** (*Sammy going south*, 1963) del gran cineasta de origen norteamericano pero de carrera británica, Alexander McKendrick. Siempre me ha llamado la atención que no se cite este antológico film al hacer referencia a los vínculos de **EL IMPERIO DEL SOL** con el gran cine clásico. Cuando es más que evidente que está ahí, en su misma génesis: ambos parten de dos textos –el de McKendrick, de una novela de William H. Canaway–, en la que un niño, marcado por la guerra, realiza un viaje físico que a su vez se convierte en un viaje de maduración y pérdida de la infancia.

En **Sammy, huida el sur**, el niño protagonista, de 10 años, se ve envuelto en el conflicto armado del Canal de Suez de 1956. Sus padres han decidido alejarlo de Port Said (Egipto), donde vive, y enviarlo con su tía a Durban (Sudáfrica). Pero los acontecimientos se precipitan: hay un bombardeo y cuando *Sammy* vuelve a casa, se encuentra con que ésta ha quedado destruida y sus padres han muerto. Decide entonces ir hacia Durban. En su viaje conocerá a un comerciante sirio, una turista norteamericana, un peregrino musulmán, y sobre todo a un viejo traficante de diamantes, *Cocky* (un magnífico Edward G. Robinson), con el que entabla una relación paterno-filial: el pequeño *Sammy* comienza a sentirse, de nuevo, como en casa. Pero la aparición de la policía hace que *Cocky* y *Sammy* se separen para siempre. *Sammy* finalmente se reunirá con su tía y, por ella, descubrirá algunas cosas importantes de su amigo *Cocky*.

Si como se ve, argumentalmente, los parecidos son más que notables, no lo es menos en cuestión de puesta en escena.

Para las interesadas/os en descubrir esta joya del cine de los 60, me remito a la proyección que haremos de la misma en el Cineclub, en enero de 2017, dentro del ciclo monográfico que bajo el título “Maestros del cine clásico (X): Alexander McKendrick (en el 105 aniversario de su nacimiento)”, dedicaremos a este imprescindible cineasta...y excelente profesor de cine. (Juan de Dios Salas, septiembre 2016)

EL IMPERIO DEL SOL combina de manera única y magistral el surrealismo de Ballard con la cinefilia de Spielberg, dejando vía libre a esa fascinación por los aviones que el director utiliza como un juego de guerra onírico que guía la odisea personal de *Jim* con las escenas culminantes del ataque de los aviones al campamento japonés. En concreto, el director estaba muy interesado en la visión de la caballería que *Jim* tenía de la guerra. Para *Jim* la tecnología, especialmente la de la aviación, está envuelta en un poder místico. Los pilotos japoneses y americanos son unos caballeros tecnocráticos, santificados por sus máquinas. En torno a esto hay dos momentos tan sencillos como magistrales: la escena en la que el niño japonés amigo de *Jim*, vestido de kamikaze, monta en su avión para volar hacia la muerte y al no conseguir despegar, se hunde en lágrimas de inocencia; y aquella otra en la que *Jim*, rodeado de chispas de fuego que le dan un aspecto casi mágico, toca admirado el avión japonés que saldrá en una misión de guerra y saluda militarmente y con gran pompa a los pilotos nipones que le devuelven el saludo.

Spielberg consigue su película adulta más redonda hasta ese momento, al no renunciar a los elementos que le han hecho grande como cineasta. *Jim* es tan atípico como el *Roy Neary* de **Encuentros en la tercera fase** o el *Elliott* de **E.T.** y su mundo tan alienígena como el que representaban los visitantes de otro planeta de dichos films. El espacio creado por Ballard, Stoppard y Spielberg es un territorio abierto al caos, lleno de ciudades abandonadas, ruinas, muertos, masas en éxodo, bienes abandonados, imperios derrotados y luces extrañas en los cielos que lejos de ser identificadas como lo que son (una explosión atómica que cambia la historia), hacen sobrevivir la mística mutante de un superviviente encerrado en sus propios sueños: *"Hoy he aprendido una palabra nueva: bomba atómica. Era como una luz blanca en el cielo, como si Dios hiciera una fotografía"*¹⁰. Y lo que resulta más chocante es que *Jim* se llega a creer tocado por Dios –la contemplación de la explosión nuclear coincide con la muerte de la señora Víctor, lo que motiva que *Jim* atribuya el resplandor con la separación del alma de la señora Víctor de su cuerpo- e intenta resucitar a su amigo japonés con un masaje en el pecho: *"¡Puedo devolverles la vida a todos!"*, repite convencido. *Jim* ha sufrido una profunda transformación que ha hecho que su paso a la madurez sea de una forma

10. Resulta llamativo que en este mismo año otro cineasta, lejano culturalmente del norteamericano pero no así de su capacidad para sugerir grandes ideas con imágenes, el chino Zhang Yimou, en su opera prima **Sorgo Rojo** (*Hong gao liang*), tuviera la idea de establecer un vínculo trascendental entre un fenómeno espectacular, casi sobrenatural, visto en el cielo –un eclipse de sol- y un hecho terrible ocurrido a ras de suelo –la violación y muerte de una joven-. En todo caso, más esteticista en el caso de Yimou –se notaba mucho su previa experiencia como director de fotografía-, algo más "forzada la coincidencia", la escena de **Sorgo Rojo** es muy brillante y resulta, cuanto menos curiosa –como ya escribí en su momento (rev. Campus de la UGR, nº40, marzo 1990), la sintonía entre ambos cineastas. Por cierto que en ese texto ya me quejaba del ninguneo que había sufrido el film de Spielberg, porque precisamente a propósito de estas escenas tan similares: ¿a qué no saben a quién acusó la crítica –la española, claro- de "cursi", "lacrimógeno", "aparatoso", etc., y a quién se alabó como "original", "sorprendente", "lírico", "exótico", etc.? Exacto, lo han adivinado. Como diría el crítico de cine Antonio Weinrichter, un ejemplo palmario del temido "efecto kimono", el cual, curiosamente, comenzó con esta película su particular presencia en el cine contemporáneo. (Juan de Dios Salas, septiembre 2016).



violenta y dramática, por eso en un momento dado, mientras trata de reanimar al niño japonés, éste se transforma en el inocente *Jim Graham*, vestido con el uniforme de su colegio, intentando resucitar la inocencia perdida y ya nunca más recuperada.

EL IMPERIO DEL SOL utiliza el contexto de la Segunda Guerra Mundial simplemente como alegoría para hablar del fin de una civilización, de la desaparición de la familia y la destrucción de la inocencia. Y la civilización que acaba es la de la memoria del pasado, ahora reconstruido y reinventado por las nuevas tecnologías y una narrativa que reconstruye memorias y, en eso, **EL IMPERIO DEL SOL** es más una película de ciencia ficción que parece una adaptación de otras novelas de Ballard propiamente de género de anticipación, una combinación perfecta de la mirada imaginaria de Spielberg aplicada a la Historia y cuya incomprensión por parte de la crítica y el público¹¹ obligaría al director a un giro en el tratamiento de temas dramáticos y

11. El hecho de que el nombre de David Lean se hubiera barajado para dirigir la película habilitó una infinidad de agravios comparativos. Se llegó a hablar de la obra como del “*pariente cinematográficamente pobre*” de **El último emperador**. Incluso los Oscar castigaron la película de un modo similar al que poco antes hicieran con **El color púrpura**, llenándola de nominaciones para después irse de vacío, otorgándole así la etiqueta de “*perdedora del año*”. La única explicación a tanta afrenta crítica hay que buscarla en el formidable éxito de las películas no sólo dirigidas sino también auspiciadas por Spielberg en la segunda mitad de los setenta y a lo largo de los ochenta, y a la creencia tan absurda como extendida (quizá en aquellos años más) de que las buenas películas no podían ser comerciales ni viceversa. Esa misma crítica mostraba sus reticencias a lo que se dio en llamar “*el Spielberg de aspiración seria*” (definición que desacredita por sí sola la credibilidad objetiva crítica). Y es que ocurre que a los críticos a los que no les convence el discurso, a menudo cometen el error más craso e imperdonable: confundir las intenciones con el lenguaje cinematográfico, y cargarse lo segundo por animadversión a lo primero.



realistas que se daría en películas como **La lista de Schindler** o **Salvar al soldado Ryan**; bastante despreciada en el momento de su estreno, sus méritos no han hecho más que aumentar con la perspectiva que da el tiempo. Y es que la belleza de un film que yuxtapone mundos extraños y opuestos (chino, japonés, inglés...) en una visualización extrema y surrealista, es hoy en día indiscutible. Y **EL IMPERIO DEL SOL**, una de las (pocas) obras maestras legadas por el cine de los 80, es una de las películas mejor cerrada de toda la filmografía del director, no solo porque explica el despertar de un mundo aterrador tras el falso sueño de la luz celestial que en realidad es el ascenso del terrible poder atómico, sino por esa escena final del reencuentro -*Jim* no sonríe, no habla, y sólo reconoce a su madre cuando palpa el carmín de sus labios o la tersura de su pelo. Todo lo que recuerda de ella, y por lo que la acepta -nada más que eso-, abrazándola sin ninguna efusividad, sin las lágrimas de las que ya no dispone- en la que *Jim* cierra finalmente los ojos porque el mundo en el que despierta de su sueño de guerra y muerte nunca será el mismo del que conoció y en el no cabe más la felicidad sobre lo real. Como el Ballard de la realidad, *Jim* tendrá que seguir soñando, reinventando la realidad mediante la ficción¹².

¹². Como referencia, de nuevo *Sammy*: cuando éste se reúne finalmente con su tía, vemos a un niño envejecido -como lo estará *Jim*- pero que poco a poco recupera su aspecto infantil mientras le cuenta a su tía las aventuras vividas; el niño *Sammy* no se ha ido del todo. En eso sí se diferencia el film de Spielberg: del niño *Jim* no queda nada al final de su aventura. Dos reencuentros de los protagonistas con sus seres queridos, pero con muy diferente planteamiento: del optimismo de McKendrick al pesimismo de Spielberg -y luego la ceguera crítica seguirá arremetiendo contra los finales felices de Spielberg como hicieron con uno de los más tristes, demoledores y, por eso mismo, antológicos de su obra -y de la Historia reciente del Cine-: el de **Inteligencia Artificial**. (Juan de Dios Salas, septiembre 2016).

EL IMPERIO DEL SOL dejará secuelas en las obras posteriores de Spielberg: la visión de las ataúdes en el agua se halla radicalizada en los cadáveres arrastrados por el río en la excelente **La guerra de los mundos**, que toma de una forma más general el motivo del Apocalipsis subjetivo visto por los ojos de un solo ser. La aventura de un niño poco convencional y abandonado se repite en la magistral **Inteligencia Artificial**. El campo de prisioneros, con una gran puerta vacía abierta a unos raíles, así como las imágenes del éxodo de una muchedumbre derrotada anuncian la magistral **La lista de Schindler**, así como el estadio surrealista repleto de objetos robados por los japoneses, evocan las riquezas que los nazis robaron a los judíos.

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.

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

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

Alex Gorina, "El imperio del sol", en sección "Crítica", rev. Fotogramas, marzo 1988.

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

Sergi Grau, "El imperio del sol", en cinearchivo.net

Juan de Dios Salas, septiembre 2016.





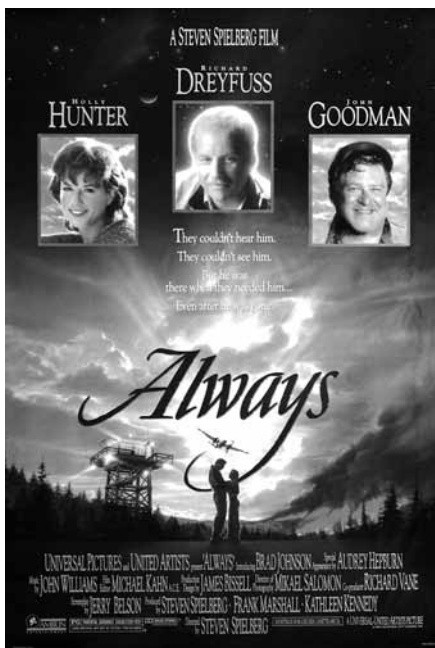
Martes 29 • 21 h.

Aula Magna de la Facultad de Ciencias

PARA SIEMPRE

(1989) • EE.UU. • 120 min.

Título Orig.- Always. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** La guión de la película **Dos en el cielo** (A guy named Joe, 1943) escrito por Dalton Trumbo y Frederick Hazlitt Brennan, a partir de un argumento de Chandler Spague y David Boehm. **Guión.-** Jerry Belson. **Fotografía.-** Mikael Salomon (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Steven Spielberg, Kathleen Kennedy y Frank Marshall. **Producción.-** Amblin Entertainment. **Intérpretes.-** Richard Dreyfuss (Pete



Sandich), Holly Hunter (Dorinda Durston), John Goodman (Al Yackey), Audrey Hepburn (Hap), Brad Johnson (Ted Baker), Marg Helgenberger (Rachel), Roberts Blossom (Dave), Keith David (Powerhouse), Ed Van Nuys (Nails), Dale Dye (Don), Brian Haley (Alex), James Lashly (Charlie), Doug McGrath (conductor autobús). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**

Película nº 31 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

Música de sala:

Para siempre (Always, 1989) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

“Es una película sobre la vida y el amor, y de cómo el amor sigue vivo aun después de que uno de los amantes haya muerto. Lo que me atrajo de la historia es la forma curiosa de relatar el amor. Me gusta contar historias convencionales de una manera no convencional”.

Steven Spielberg

“Se trata de una película curiosa, un melodrama invertido (el héroe muere al principio), que se sostiene con algunas notas de una canción interpretada por Los Platters y, sobre todo, con una magia especial que Steven Spielberg teoriza a su manera: al igual que

Richard Dreyfuss se sienta en la cabina del avión detrás de su sustituto y le transmite sus enseñanzas, los fantasmas de las viejas glorias de Hollywood (Capra, Fleming, Sturges y otros) están detrás de Spielberg para soplarle al oído parte de sus secretos inmemoriales”.

Clélia Cohen (crítica de cine)

Crítica del estreno del film en España, por Quim Casas

PARA SIEMPRE, nueva versión de **Dos en el cielo** (*A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943), reúne dos de las características dominantes del actual cine norteamericano: la fiebre por los temas celestiales tratados con voluntad de comedias melodramáticas más que en un estricto sentido fantástico –**El cielo se equivocó** (*Chances are*, Emile Ardolino, 1989), **Campo de sueños** (*Field of dreams*, Phil Alden Robinson, 1989), **Ghost** (*id.*, Jerry Zucker, 1990)-, y la recuperación del concepto del remake. (...)

Spielberg se emparenta, en este caso, con Neil Jordan –**Nunca fuimos ángeles** (*We're no angels*, 1989), remake de **No somos ángeles** (*We're no angels*, Michael Curtiz, 1955)-, ya que ambos cineastas de prestigio vuelven hacia productos no especialmente recordados firmados, además, por directores de los llamados de segunda categoría. A diferencia de Jordan, empero, Spielberg se ha mostrado más respetuoso con su punto de partida. El guión firmado por Jerry Belson para Spielberg sigue fielmente el ideado por Dalton Trumbo con tan sólo una variación remarcable: la acción del film de Fleming acontecía durante la Segunda Guerra Mundial, cuando un heroico aviador muerto en servicio volvía, celestialmente, para ayudar a uno de sus amigos en pleno combate¹. **PARA SIEMPRE** tiene como protagonistas a un grupo de ex-pilotos convertidos en bomberos aéreos que se dedican a extinguir incendios forestales. Este cambio le confiere a la película dos de sus puntos de interés primordiales.

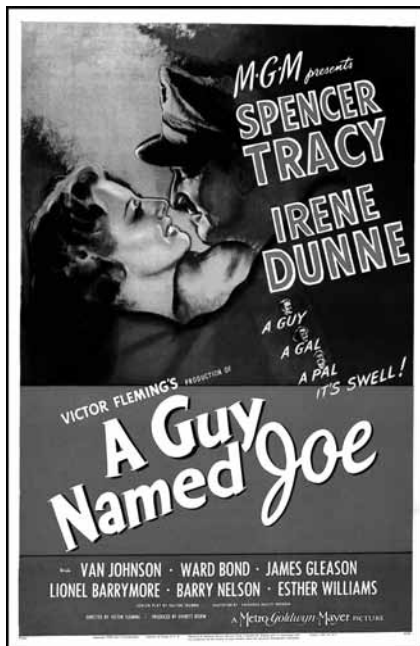
Spielberg parece querer acercarse, aunque tímidamente dadas las propias circunstancias de la historia, a los aventureros y conflictivos grupos humanos modelados con mano maestra por Howard Hawks. **PARA SIEMPRE** toma su vuelo inicial con no pocas referencias a, por ejemplo, **Sólo los ángeles tienen alas** (*Only angels have wings*, 1939). Un espacio similar, unos peligros físicos de la misma índole, un núcleo humano esencialmente masculino en el que la mujer toma un protagonismo pasivo y activo a partes iguales. Las cosas irán, inmediatamente, por otros derroteros, pero en esa configuración inicial del decorado, de los personajes y de las relaciones emotivas sobre las que se sostendrán muchos de los episodios posteriores, el film bebe directamente del manantial hawksiano. Y no es pura casualidad, ya que con el cambio de época y situación sugerido por Spielberg y ejecutado por su guionista, los condicionantes de la

1. La producción original de la Metro Goldwyn Mayer se enmarcaba en esa amplia serie de realizaciones que en aquellos años de intervención bélica buscaban trasladar a la pantalla una visión amable de la muerte.

historia urdida en el film de Fleming varían más que sustancialmente pese a que el esquema se respeta con pulcritud y fidelidad.

Por otro lado, Spielberg no ha dudado en utilizar para su película viejos aeroplanos pertenecientes al período bélico, ya que, en la realidad, algunos de los pilotos de aquella época decidieron guardar y conservar sus aparatos para desempolvarlos en misiones menos violentas pero igual de arriesgadas, caso de la extinción de los fuegos forestales. Con ello, Spielberg ha querido conferirle a su obra una tenue sensación de atemporalidad modélicamente comunicada (estética de los cuarenta para una historia de los ochenta). Y no tan sólo por la presencia de esos viejos aparatos, o por la excelente y ocre iluminación de Mikael Salomon -que, muy conscientemente, no diferencia prácticamente en nada las secuencias que

acontecen en la realidad con las que protagoniza el piloto Richard Dreyfuss en el espacio celeste-, donde se encuentra la configuración del decorado. En la relación entre los personajes, en sus actos más íntimos -secuencia en la que Dreyfuss le regala a su mujer, Holly Hunter, un vestido y unos zapatos blancos; primer encuentro físico entre el protagonista y el apuesto piloto que encarna Brad Johnson-; en la confección de los





diálogos, así como en los encuadres sobre los aviadores durante las múltiples escenas aéreas -un tipo de planificación que retrotrae innegablemente al cine aéreo de los años cuarenta-, también se nota esa sensación, ese sentimiento de atemporal realidad que Spielberg utiliza, con bastante inteligencia, para reforzar el componente más fantástico de, su por otra parte demasiado racional, película. Quizás por ello **PARA SIEMPRE** se desmarque gradualmente del resto de productos de similares características que afloran en los últimos tiempos, haciendo un amago de acercamiento al Wim Wenders de **Cielo sobre Berlín** (*Der Himmel über Berlin*, 1987), sin esconder sus similitudes humanistas con **Campo de sueño**. (...)

No es extraño que Spielberg intentara realizar este film desde los tiempos en los que, en pleno rodaje de **Encuentros en la tercera fase**², se enfrascaba con François Truffaut en apasionadas conversaciones sobre la película de Fleming. En un momento más que apropiado y generoso en resultados materiales -Spielberg ha producido en poco tiempo las dos secuelas de **Regreso al futuro** (*Back to the future*, Robert Zemeckis, 1985/1989/1990), **Mi padre** (*Dad*, Gary David Goldberg, 1989) y el film de su socio Frank Marshall que se encuentra actualmente en fase de rodaje, **Aracnofobia** (*Arachnophobia*, 1990), amén de realizar personalmente la tercera entrega de Indiana Jones y la presente-, Spielberg ha vuelto a desmarcarse en su agotadora búsqueda del prestigio y reconocimiento, crítico y masivo, tocando todas las teclas posibles que el engranaje le deja. Ya ha buceado en los cauces de la comedia más desmadrada,

2. En ese momento los protagonistas iban a ser Paul Newman y Robert Redford.

en el cine de suspense, en el de ciencia-ficción, en el universo iracundo de Ballard, en los seriales aventureros y en el melodrama racial. **PARA SIEMPRE** le permite seguir explotando su faceta más tradicional ahondando, empero, en una vena íntima hasta el momento ausente en su filmografía. Y es precisamente en ese intimismo donde su última película alcanza los mejores momentos, alternados con las constantes y artesanales, en el mejor sentido de la palabra, secuencias aéreas diseñadas por Joe Johnston, trallazos visuales en picado y tonos rojizos que en ningún momento quieren impresionar más allá de lo que resultan de emocionalmente significantes para los personajes (cabe decir que dichas secuencias, de apariencia muy sencilla y toque casi tan íntimo como el resto del film, fueron tomadas la mayoría de ellas in situ durante una serie de incendios forestales que arrasaron buena parte del parque nacional de Yellowstone). (...)

Así, la sencillez que manifiesta Spielberg a la hora de resolver las situaciones más tensas: por ejemplo, cuando *Al* convence a *Dorinda* de que empiece a abandonar sus recuerdos y afronte de una vez por todas la vida sin *Pete*, con una planificación que aísla a ambos personajes, pero, al mismo tiempo, los une emocionalmente subrayando la importancia que para la mujer debe cobrar la amistad nunca traicionada de *Al*; o la muerte de *Pete* reflejada con un cerrado primer plano de *Al* contemplando atónito e impotente la explosión del avión de su compañero a través de la ventanilla sucia de la carlinga de su aparato; o la escena en la que *Ted Baker* intenta salvar la vida del conductor de un autobús escolar, haciéndole la respiración artificial, mientras charla con los niños amigablemente para calmarles, momento en el que *Pete*, ángel protector a sus espaldas, empieza a interesarse por el protegido que le ha tocado en suerte; o la importancia y la repetición, nada redundante, de la canción “Smoke gets in your eyes”³ de Jerome Kern y Otto Harbach, que se convierte en bello leit motiv del trasiego amoroso de la película. (...)

Texto (extractos):

Quim Casas, “Always: Spielberg, entre el cielo y la tierra”, en sección “Análisis”, rev. Dirigido, abril 1990.

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

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

-0-

3. Spielberg pensó en titular la película “I’ll be seeing you” (Te estaré observando), al pensar en la balada de los años 40, que lleva el mismo nombre, como la canción de *Pete* y *Dorinda*. Pero unas reacciones muy pobres en las sesiones de preestreno le persuadieron para no hacerlo, ya que la canción contextualizaba demasiado el film desde un punto de vista temporal. Mantuvo **ALWAYS** como título original, pero cambió la canción por “Smoke gets in your eyes”, que Los Platters habían revisado y convertido en un gran éxito en 1959, el año en el que había hecho su primer film en plena infancia.



Vista la trayectoria cinematográfica de Spielberg, no es difícil imaginarse su interés por esta vieja historia que ya Víctor Fleming había rodado. Como ha hecho siempre en sus películas, los protagonistas de **PARA**

SIEMPRE son seres normales que no disimulan su poco respeto hacia ciertas normas de etiqueta: *Dorinda* y *Pete* bebiendo cerveza en copas de champán o *Al* mojando el pollo en cerveza. Pero eso no impide que puedan ser protagonistas de lo que, en otros tiempos, era patrimonio exclusivo de los “señores” de la alta comedia. (...)

PARA SIEMPRE⁴ es la película más pasional de todas las realizadas por Spielberg hasta la fecha. El tema central, sobre el que gira toda la historia, es el amor entre dos seres humanos, un hombre y una mujer, algo que nunca antes había tocado con tanta intensidad. En vida de *Pete*, las palabras “**Te quiero**” se resistían a salir de sus labios, aunque su corazón rebosase de ansias por pronunciarlas⁵. Tras su muerte, vuelto a la Tierra como un espíritu, no la abandonará ni un momento y esa negación de la realidad, su muerte, impiden que *Dorinda* pueda ser feliz. Cuando al fin lo acepta, le dice: “*El amor reprimido es el único dolor que nos sigue hasta aquí, y el recuerdo de ese amor no debería hacerte infeliz el resto de tu vida*”. Pero antes, y a pesar de las palabras de *Hap*, “*Tú ya has vivido tu vida para bien o para mal y lo que hagas por ti mismo sería malgastar lo espiritual*”, le recordará una y otra vez que, a pesar de todo, aún es su chica.

Sin ser una gran película, **PARA SIEMPRE** está llena de grandes momentos: desde el encuentro de *Pete* ya muerto con ese ser sobrenatural que encarna Audrey Hepburn, *Hap*, –su explicación sobre lo que es un espíritu, “*el aliento divino, la inspiración*”, es hermosa–, la secuencia en la que *Pete* y *Ted* se comunican por medio del mediador que repentinamente ofrece un viejo alucinado que vive en una granja abandonada⁶, o el

4. A pesar de que la publicidad anunciaba **PARA SIEMPRE** como una “fantasía romántica”, su tono emocional es sombrío.

5. *Pete Sandich* se adapta al modelo que Spielberg tiene del héroe disfuncional, obsesionado por sus habilidades tecnológicas pero ciego ante las necesidades emocionales de aquellos que se encuentran en su entorno, en concreto *Dorinda*. *Pete* puede bromear, mostrar sus encantos, pero no le puede declarar su amor. Al inicio de su último vuelo consigue hacerlo, pero sus palabras quedan apagadas por el ruido ensordecedor de los motores.

6. Un elemento inherente a este tipo de historias es el medium, que aquí es sustituido por este personaje del viejo loco, “*que quizá sea como una emisora de radio que a veces capta voces que dejaron de sonar*”, para huir de las inevitables dudas sobre la honradez de quienes comercian con la posibilidad de comunicarse con los muertos.

momento en que *Ted* logra resucitar al conductor de un autobús que sufre un infarto -la mejor secuencia del relato-.

Y ese hermosísimo final de *Dorinda* y *Ted* abrazados, y las palabras de *Pete*: “*Te doy la libertad. Me voy de tu corazón. Ésa es mi chica, y ése es mi chico*”, confirma que **PARA SIEMPRE** contiene una de las mayores pasiones amorosas que el cine moderno ha filmado y que, en otro orden de cosas, recuerda a esa otra película convertida ya en todo un símbolo amoroso, **Casablanca** (*id.*, Michael Curtiz, 1942).

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.

Juan Carlos Vizcaíno Martínez, “En el limbo de la fantasía: lo fantástico en Spielberg”,
en dossier “Steven Spielberg (y 2)”, rev. Dirigido, abril 2014.

Selección y montaje de textos e imágenes:

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

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

Manuel Trenzado

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

Miguel Sebastián (*in memoriam*)

Miguel Mateos (*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].

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

- 1970** **The daredevil gesture** [episodio de la serie de tv **Marcus Welby** (*Marcus Welby, M.D.*, 1969-1976), creada por David Victor].
- 1971** **Hazme reir** (*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 ¿?¿?]; **The private world of Martin Dalton** y **Par for the course** [episodios de la serie de tv **The psychiatrist** (1970-1971), creada por ¿?¿?]; **Un asesinato de libro** (*Murder by the book*) [episodio de la serie de tv **Colombo** (*Columbo*, 1971-2003), creada por ¿?¿?]; **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 Falsely]; **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*).
- 2016** Mi amigo el gigante (*The BFG*).



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** (*Wangjiào
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-octubre-noviembre 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)

En busca del Arca Perdida (*Raiders of the Lost Ark*, 1981)

Indiana Jones y el Templo Maldito (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984)

Indiana Jones y la Última Cruzada (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989)

Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008)

E.T. (*E.T. The extra-terrestrial*, 1982)

El color púrpura (*The color purple*, 1985)

El imperio del sol (*Empire of the sun*, 1987)

Para siempre (*Always*, 1989)



ENERO 2017

**MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X):
ALEXANDER McKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)**

JANUARY 2017

*MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X):
ALEXANDER McKENDRICK
(105 years since his birth)*

Viernes 13 / Friday 13th • 21 h.

Día del Cineclub / Cineclub's Day

WHISKY A GOGO (1949)

(WHISKY GALORE !)

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

Martes 17 / Tuesday 17th • 21 h.

EL HOMBRE DEL TRAJE BLANCO (1951)

(THE MAN IN THE WHITE SUIT)

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

Viernes 20 / Friday 20th • 21 h.

MANDY (1952)

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

Martes 24 / Tuesday 24th • 21 h.

EL QUINTETO DE LA MUERTE (1955)

(THE LADYKILLERS)

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

Viernes 27 / Friday 27th • 21 h.
CHANTAJE EN BROADWAY (1957)
(SWEET SMELL OF SUCCESS)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 31 / Tuesday 31th • 21 h.
SAMMY, HUIDA HACIA EL SUR (1963)
(SAMMY GOING SOUTH)
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" nº 14
Miércoles 11, a las 17 h.
EL CINE DE ALEXANDER McKENDRICK
Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Vicerrectorado de Extensión Universitaria
Universidad de Granada

Programación Curso 2016/2017

OCTUBRE / OCTOBER 2016

- ◆ Jornadas de Recepción 2016

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

STEVEN SPIELBERG (2ª parte)

(celebrando su 70 cumpleaños)

- INDIANA JONES, 35 años de aventuras -

Reception Days

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):

STEVEN SPIELBERG (part 2)

(celebrating Spielberg's 70th birthday)

- INDIANA JONES, 35 years of adventures -



OCTUBRE-NOVIEMBRE / OCTOBER-NOVEMBER 2016

- ◆ RECUERDA (I) GRANDES PELÍCULAS OLVIDADAS DE LA HISTORIA DEL CINE

REMEMBER (I) GREAT FORGOTTEN FILMS OF THE HISTORY OF CINEMA



NOVIEMBRE / NOVEMBER 2016

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

STEVEN SPIELBERG (3ª parte)

(celebrando su 70 cumpleaños)

- La Década de los 80 -

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 3)

(celebrating Spielberg's 70th birthday)

- The 80's -



ENERO / JANUARY 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CLÁSICO (X): ALEXANDER McKENDRICK
(en el 105 aniversario de su nacimiento)

MASTERS OF CLASSIC CINEMA (X): ALEXANDER McKENDRICK

(105 years since his birth)



FEBRERO / FEBRUARY 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE DE ANIMACIÓN (I): HAYAO MIYAZAKI
MASTERS OF THE ANIMATED FILM (I): HAYAO MIYAZAKI



MARZO / MARCH 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (4ª parte)
- La Década de los 90 -
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII): STEVEN SPIELBERG (part 4)
- *The 90's* -



MARZO-ABRIL / MARCH-APRIL 2017

- ◆ MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (y 3ª parte)
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (and part 3)



MAYO / MAY 2017

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



MAYO-JUNIO / MAY-JUNE 2017

- ◆ CINEASTAS DEL SIGLO XXI (II): WES ANDERSON
FILMMAKERS OF THE 21th CENTURY (II): WES ANDERSON

Organiza:
CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

Descarga nuestro cuaderno de esta proyección en
lamadraza.ugr.es/publicaciones

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