



Cineclub Universitario / Aula de Cine

Programación de
marzo 2017



**MAESTROS DEL
CINE CONTEMPORÁNEO (VII):**

Steven Spielberg (4ª parte)

La década de los 90



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.

MARZO 2017
MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):
STEVEN SPIELBERG (4ª parte)
La década de los 90

MARCH 2017
MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):
STEVEN SPIELBERG (part 4)
The 90's

Viernes 3 / Friday 3rd 21 h
HOOK (1991)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 7 / Tuesday 7th • 21 h.
PARQUE JURÁSICO (1993)
(JURASSIC PARK)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 10 / Friday 10th • 21 h.
LA LISTA DE SCHINDLER (1993)
(SCHINDLER'S LIST)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Martes 14 / Tuesday 14th • 21 h.
AMISTAD (1997)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Viernes 17 / Friday 17th • 21 h.
SALVAR AL SOLDADO RYAN (1998)
(SAVING PRIVATE RYAN)
v.o.s.e. / OV film with Spanish subtitles

Todas las proyecciones en la Sala Máxima
de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA (Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo
All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College (Av. de Madrid)
Free admission up to full room

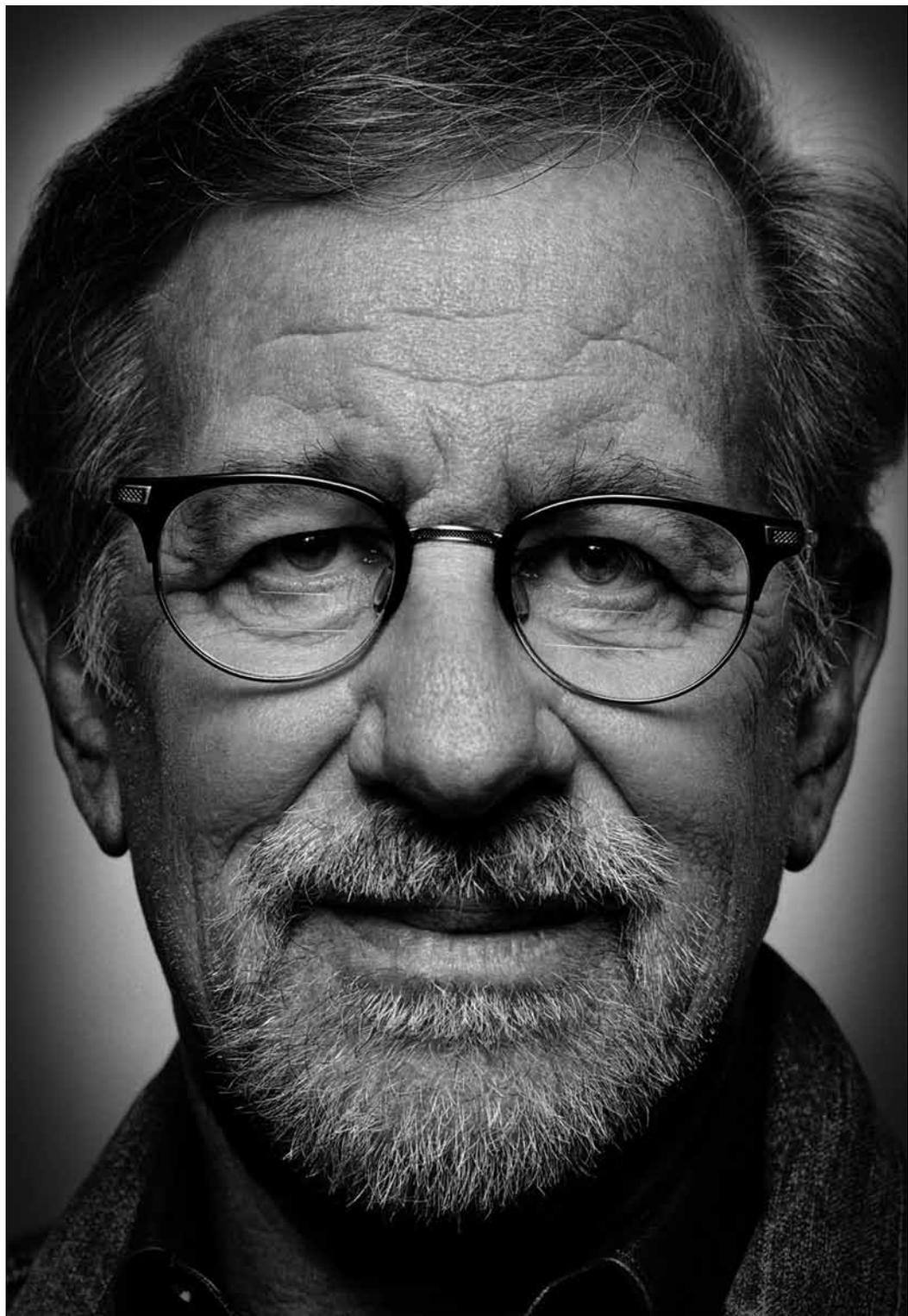
Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 16

Miércoles 8 / 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (III):

La década de los 90

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



Entrevista realizada a Steven Spielberg por 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)

Paul Thomas Anderson: Usted y su director de fotografía, Janusz Kaminski, no parecen haberse quedado sin gas y todavía se complementan muy bien. Es sorprendente...

Steven Spielberg: Cuando encuentras gente a la que quieres, la conservas. Y he sido bendecido con colaboradores desde el principio de mi carrera... Michael Kahn, que montó **Encuentros en la tercera fase** y lo ha montado todo desde entonces, excepto **E.T.**, porque estaba trabajando en **Poltergeist** en aquel momento. John Williams, en todas excepto **El color púrpura** y esta, lamentablemente. Rick Carter ha sido diseñador de producción de muchos de mis filmes. Me encanta trabajar con el mismo grupo de personas, porque no necesitamos hablar. Simplemente lo intuimos todo. He trabajado con John Williams durante 42 años; con Janusz Kaminski desde **La lista de Schindler** en 1993, de la que hace ya 22 años.

Paul Thomas Anderson: (...) También quiero preguntarle dónde está, para usted, el equilibrio entre el tener una idea preconcebida y el improvisar sobre la marcha...

Steven Spielberg: (...) En términos de planificación, hice muchas cosas espontáneamente, algo que me gusta mucho más como director que hacer storyboards, que he hecho ya para tantas películas, y luego tratar de reproducirlos en el rodaje tal como los había imaginado. Lo importante es lo que sucede en el rodaje, eso que no sucede en el storyboard. Se trata de estar abierto a llegar al set de rodaje y tratar de descubrir, de un día para otro, cuál es la mejor ayuda visual para la historia, para crear más tensión, más suspense, y un poco más de ironía.

(...) Es interesante cuando vemos una escena y dura quizá dos minutos, pero parece que ha ocupado cinco. Y otras veces parece que una escena de dos minutos ha pasado en segundos. Y creo que eso es todo cuestión de montaje. Creo que dirigir y montar no son primos, son hermanos de sangre, inseparables. El proceso de dirección y de montaje no se pueden separar. Y todas las escenas de dos minutos, en el primer montaje parecían durar diez. Así que lo que hacíamos a veces era cortar la escena hasta los dos o tres elementos esenciales que hacen falta para contar la historia. Y con todo lo que se añade para llegar más allá, para añadirle sabor, hay que ser despiadado. Y decir: "Me encanta el modo en que está rodado, pero esto no ayuda a contar la historia". Y eso es lo más duro de dirigir.

Texto (extractos):

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



Viernes 3 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

HOOK

(1991) • EE.UU. • 137 min.

Título Orig. Hook. **Director.** Steven Spielberg.

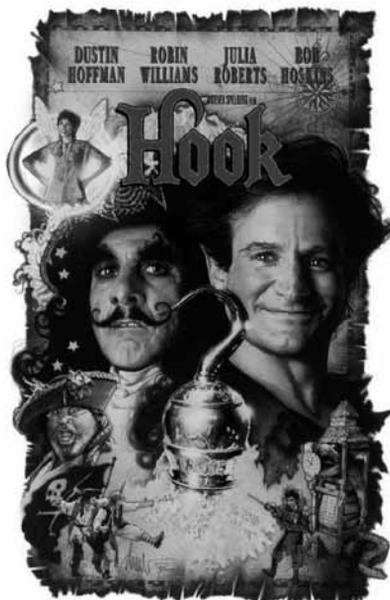
Argumento. Jim V. Hart y Nick Castle, a partir de la obra teatral y novela "Peter Pan y Wendy" (1911) de James Matthew Barrie.

Guión. Jim V. Hart y Malia Scoth Marmo. **Fotografía.** Dean Cundey (Panavisión 2.35-Technicolor).

Montaje. Michael Kahn. **Música.** John Williams. **Canciones.** John Williams & Leslie Bricusse. **Productor.** Kathleen Kennedy, Frank Marshall y Gerald R. Molen. **Producción.**

Amblin Entertainment Productions para Tri-Star Pictures. **Intérpretes.** Dustin Hoffman (*Hook, capitán Garfio*), Robin Williams (*Peter Banning-Peter Pan*), Julia Roberts (*Campanilla*), Bob Hoskins (*Smee*), Maggie Smith (*abuela Wendy*), Caroline Goodall (*Moirá Banning*), Charlie Kosmo (*Jack Banning*), Ambert Scott (*Maggie Banning*), Laurel Cronin (*Liza*), Phil Collins (*inspector Good*), Dante Basco (*Rufio*), Gwyneth Paltrow (*joven Wendy*), Raushan Hammod (*Carambola*), Arthur Malet (*Tootles*) y Quincy Jones, Bruce Willis y Glenn Close.

Versión original en inglés con subtítulos en español.



Película nº 32 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

5 candidaturas a los Oscars: Canción original ("When you're alone"), Dirección Artística (Norman Garwood), Vestuario (Anthony Powell), Maquillaje (Christina Smith, Montague Westmore & Greg Cannon) y Efectos Visuales (Eric Breving, Harley Jessup, Mark Sullivan y Michael Lantieri).

In memoriam:

Robin Williams (1951-2014)

Bob Hoskins (1942-2014)

Música de sala:

Hook (Hook, 1991) de Steven Spielberg.

Banda sonora original de **John Williams**



El paso del tiempo siempre se erige como elemento determinante a la hora de calibrar la importancia de cualquier film. En el caso de **HOOK** habría que destacar lo que supuso esta costosa producción destinada al público infantil como referente a títulos posteriores tan conocidos y taquilleros como la trilogía de **Piratas del Caribe**. El film de Spielberg podría establecerse como una obra puente que recuperaba un determinado conjunto de producción que de manera sorprendente se está rehabilitando en nuestros días, y que ya nació periclitado. Me refiero a títulos producidos por el propio cineasta, como **Los Goonies** (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), caracterizados por su blandura e inoperancia.

Con el paso del tiempo, el "Peter Pan" de James Barrie, uno de los más bellos exponentes de la literatura adulta escrita para jóvenes, que todos, sin embargo, deberían leer alguna vez para, al menos, conocerla de primera mano y no de oídas o a través de los dibujos de la Disney, ha pasado a ser el nombre de un complejo que cada día afecta más a buena parte de los adultos de todo el mundo (hombres y mujeres). Lo que el "psiquiatra" Steven Spielberg propone en **HOOK** no es una revisitación de ese paisaje mágico de dos lunas y de los personajes creados por Barrie sino, más bien, una terapia dirigida a los numerosos afectados por el síndrome "Peter Pan", que no consiste en la añoranza o en el vano intento de recuperar una infancia ya ida para siempre, sino en reinstalarse en ella por la vía de la ilusión, en cuanto ejemplo de paraíso de li-



bertad perdido. La operación ideada por Spielberg con ayuda de de Nick Castle, Malia Scotch Marmo y Jim V. Hart, fue ofrecer un *Peter Pan* a la medida de todos (esto es, que pudiera servir para que cada espectador invocase desde su butaca a un *Peter Pan* hecho a su imagen y semejanza). Para ello, nada más fácil que presentar al personaje (Robin Williams) instalado en la cuarentena, casado y con dos hijos, aparentemente feliz con su oficio de abogado, y dependiente, como el noventa por ciento de la población, de su teléfono portátil; es decir, un personaje al que no resultara difícil tomar como prototipo de eso que ha dado en llamarse hombre de hoy para, a partir de ese modelo, retornar durante unas horas a una infancia perdida en la que no había espacio para los teléfonos portátiles, para ambiciosas operaciones comerciales de millones de dólares ni para tener programada la vida minuto a minuto: cuando la idea de crecer era un horror y, en lugar de tiburones financieros, se hacía frente a tiburones de mar (y a piratas con un garfio en vez de mano).

Unido a todo esto, cualquier espectador que siga esta nueva revisitación del universo de *Peter Pan* encontrará claras referencias al cine previo de su artífice. Desde las situaciones peligrosas que vive *Peter Banning/Peter Pan*, que nos recuerdan a **Indiana Jones** en algunos momentos a las composiciones visuales en grandes y deliberadamente artificiosos planos generales saturados de colores que nos remiten a **E.T., el extraterrestre**.





HOOK pone en solfa la importancia de la vivencia o el recuerdo de la infancia una vez llegada la edad adulta. Sus primeras imágenes nos describen la situación de la familia Banning, cuyo padre —*Peter Banning*— es un reputado y, por ello, saturado ejecutivo, que se mostrará inquieto en una función escolar —precisamente escenificando “*Peter Pan*”— en la que actúan sus hijos. Será el detonante para que el espectador contemple el desapego con el que el cabeza de familia atiende a la misma, provocando ante todo el recelo de su hijo mayor —*Jack* (*Charlie Korsmo*)— que se materializará en la inasistencia del progenitor a un partido de béisbol que el muchacho perderá. Pese a la incómoda situación familiar, la familia viajará a Londres —con un encomiable sentido de la elipsis— al objeto de inaugurar un proyecto de orfanato que llevará el nombre de la *abuela Wendy*, de la que es supuesta heredera la anciana *Wendy* (maravillosa *Maggie Smith* en su capacidad de expresar la melancolía a través de la mirada).

Casi de inmediato se introducirá en el relato el elemento “fantástico”, en uno de los episodios más brillantes. Alternando en montaje paralelo la ceremonia de presentación del orfanato a la alta sociedad, un inesperado vendaval se extenderá hasta la vieja casona de *Wendy*, donde los muchachos desaparecerán repentinamente (maravillosas las imágenes que muestran las señales del garfio en las paredes de la casa de *Wendy* tras el secuestro de los hijos de *Peter*). Será el detonante para que la anciana espolee a *Peter* a internarse en un terreno para el que no está



facultado: el de la fantasía. Es decir, el reencuentro consigo mismo como ser humano, a través del redescubrimiento de su auténtica personalidad como niño: la de *Peter Pan*. Spielberg nos introduce en un marco deliberadamente irreal, dominado por un diseño de producción sobrecargado y con un cromatismo exacerbado. Será el mundo del pasado en el que domina la presencia del capitán *Garfio* (un magnífico Dustin Hoffman, ofreciendo una creación caracterizada por su sobriedad y hondura). Se trata de un pirata en el fondo anclado en un pasado que no quiere asumir, viendo en un segundo término su decrepitud, a la que solo ayudará a combatir su ayudante *Smee* (Bob Hoskins). Esa capacidad que establece el realizador para oponer la frustración que se adentra en el interior de los dos personajes protagonistas —*Banning / Pan* y *Hook*—, será uno de los elementos más valiosos de una película en la que lo sensiblero se da la mano en ocasiones casi de un plano a otro, con la capacidad —aún no suficientemente reconocida— del director para dominar el intimismo.

Así pues, y dejando de lado ese exceso de lances y secuencias en donde se apuesta por el exceso (detestable la exhibición de los “Niños perdidos” en monopatines) —encontrándose semejanzas con el mundo Disney—, sobresalen momentos magníficos, como los intentos de *Garfio* por granjearse el cariño de los dos hijos de *Banning* que tiene inicialmente secuestrados —aunque poco a poco se encariñen con él—, o el episodio en el que *Banning* descubre, mirando en el lago, esa infancia perdida que vivió



como *Peter Pan* y que se perdió en su memoria, cuando la *abuela Wendy* intervino en su adopción —será en ese instante cuando la atemporalidad del personaje de la anciana cobrará todo su esplendor—. No faltará en el relato la presencia de detalles macabros, como la tortura en un arcón en el que se introducen escorpiones al que es sometido el pirata *Gutless* (una inesperada aparición de Glenn Close), la proa del barco pirata en forma de calavera, o la crueldad que destilan los pequeños muchachos que se encuentran en la isla.

La poderosa banda sonora de John Williams sirve a los intereses de un Spielberg, que intenta conciliar el espectáculo mainstream, pero funciona mejor cuando se inserta en los derroteros del intimismo. Será algo que manifestará otra secuencia magnífica: el debate de los belicosos niños en torno a la autenticidad del inesperado *Peter Pan*, incapaces de enfrentarse al mando de *Rufio* (Dante Basco). Solo un pequeño niño negro apoyará a *Banning*, ya convertido de nuevo en el personaje del “País de Nunca Jamás”.

Texto (extractos):

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

José M^a Latorre, “Hook: el regreso de Peter Pan”, en sección “Última sesión”, rev. *Dirigido*, julio-agosto 1999.



Martes 7 • 21 h.

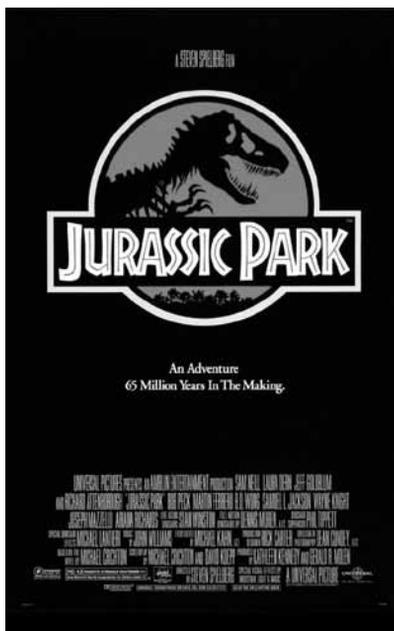
Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

PARQUE JURÁSICO

(1993) • EE.UU. • 127 min.

Título Orig. Jurassic Park. **Director.** Steven Spielberg. **Argumento.** La novela homónima (1990) de Michael Crichton. **Guión.** Michael Crichton & David Koepp. **Fotografía.** Dean Cundey (1.85-Eastmancolor). **Montaje.** Michael Kahn. **Música.** John Williams. **Productor.** Kathleen Kennedy y Gerald R. Molen. **Producción.** Amblin Entertainment Productions para Universal Pictures. **Intérpretes.** Sam Neill (*Alan Grant*), Laura Dern (*Ellie Sanders*), Jeff Goldblum (*Ian Malcolm*), Richard Attenborough (*John Hammond*), Bob Peck (*Muldoon*), Martin Ferrero (*Gennaro*), Joseph Mazzello (*Tim*), Ariana Richards (*Lex*), Samuel L. Jackson (*Arnold*), B.D. Wong (*Wu*), Wayne Knight (*Nedry*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 33 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

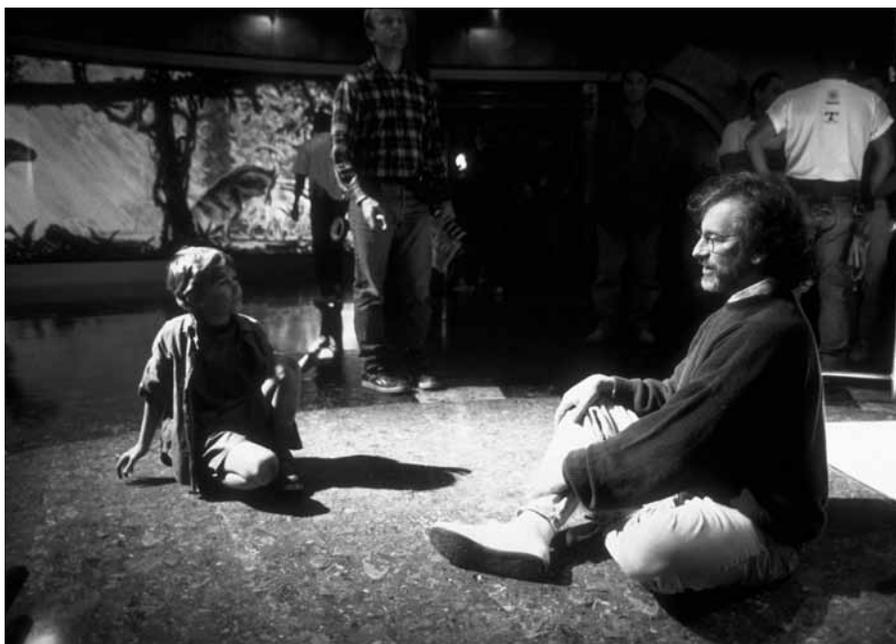
3 Oscars: *Sonido* (Gary Summers, Gary Rydstrom, Shawn Murphy y Ron Judkins), *Efectos de sonido* (Gary Rydstrom y Richard Hymms) y *Efectos Visuales* (Dennis Muren, Stan Winston, Phil Tippett y Michael Lantieri).

Música de sala:

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

Es conveniente ver **PARQUE JURÁSICO** cuando ya se han disipado los ecos de las bizantinas discusiones a las que dio lugar, y apagada también la ingenua indignación de quienes arremetieron contra el film a causa de la ofensiva de su “merchandising”. No hubo país en el que los periódicos no dedicaran páginas al tema de los dinosaurios,



incluyendo desafortunadas polémicas en torno a la calidad o el interés del film. A esto se debe añadir los muchos artículos y cartas publicados refutando la probabilidad científica de esta resurrección de la prehistoria en forma de tebeo de lujo, lo cual, en definitiva, no fue sino otra forma de apoyo a su promoción. No es cuestión, tampoco, de abrir una polémica retardada a propósito de por qué hubo quien admitió (o cerró los ojos ante) la invasora y abusiva campaña de promoción de otras películas mucho más falaces como **Drácula de Bram Stoker** (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) y, tal vez para tranquilizar su conciencia, arremetió contra este **PARQUE JURÁSICO**, un divertimento inofensivo a pesar de su despliegue de dólares y alta tecnología. ¿Será porque Coppola, a diferencia de Spielberg, disfruta entre crítica y cinéfilos del prestigio de ser un cineasta "serio"? ¿Tal vez por eso se le disculpa a Coppola algo que no se le perdona a Spielberg? El tema merecería ser analizado con detenimiento por lo que tiene de síntoma.

PARQUE JURÁSICO no puede negar que tiene a su verdadero progenitor en la persona de Michael Crichton. Partiendo de un esquema similar al de la primera película de Crichton como realizador, **Almas de metal** (*Westworld*, 1973), **PARQUE JURÁSICO** es a la ingeniería genética y a la informática lo que éste era a la robótica. En ambas películas hay un parque de atracciones. En **Almas de metal** los visitantes pueden recorrer el mundo del salvaje oeste, el medieval y la antigua Roma, atracar impunemente bancos, disparar contra pistoleros, participar en orgías romanas y luchar



en torneos contra caballeros en cota de malla; en **PARQUE JURÁSICO** la visita ofrece un espectáculo más antiguo: se pueden ver vivas a especies animales extintas desde hace millones de años. El funcionamiento de los dos parques, “Delos” y “Jurassic Park”, acaba en desastre: los robots se rebelan y asesinan a los confiados visitantes; un informático sin escrúpulos desconecta el programa de seguridad, para así tener libertad de movimientos y robar algunos embriones para terceros, con lo que logra dos cosas: que los animales se adueñen del parque y poner en evidencia la fragilidad de los sistemas de control.

Aunque para muchos Michael Crichton no deja de ser un simple escritor de best-sellers sin talento, “Parque Jurásico” demuestra que estamos ante uno de los escritores con mayor inventiva del panorama de la ciencia ficción contemporánea. Sólo a Michael Crichton se le podía haber ocurrido crear una excelente novela con unos personajes tan poco comunes y bien perfilados dramáticamente, y como es costumbre en Michael Crichton se adorna la novela con diversas teorías científicas relacionadas con el tema planteado, envolviéndolo en una trama absorbente que sabe enganchar al lector neófito desde su primera página. La base de la novela es el dilema moral derivado de la utilización de la genética empleada para revivir a los dinosaurios, problemática que se encuentra explotada de manera muy superficial en la adaptación cinematográfica de Steven Spielberg, porque al director lo que le interesó es la confección de una trepidante y brillante película de aventuras, objetivo que, por otra parte, se cumplió con creces.



En la novela los dinosaurios eran el pretexto para profundizar en lo peliagudo y frívolo que puede llegar a ser la ingeniería genética, o cómo las investigaciones científicas se realizan hoy en día por un interés puramente comercial, o incluso el peligro que supone

una excesiva dependencia de las nuevas tecnologías. Si bien en la película los diálogos del personaje *Ian Malcolm* (Jeff Goldblum) reflejan muy por encima dichas ideas (“Este parque muestra una total falta de humildad ante la Naturaleza”, “la Naturaleza eligió a los dinosaurios para su extinción”), Spielberg vio la novela principalmente como una oportunidad de dar un pasó más allá en el cine de los efectos especiales y el entretenimiento. Así la balanza se decanta hacia la creación realista de los dinosaurios, soberbiamente recreados por los efectos digitales, revolucionarios en su momento, que rozan la perfección. La combinación de robótica y ordenador fue espléndida, y en cualquier caso sorprende lo integrados que están en la pantalla: los dinosaurios nunca han tenido una presencia física en pantalla tan poderosa como la mostrada por Spielberg.

La película, de argumento creo que de sobra conocido, suaviza sus connotaciones más pesimistas, aunque sin perder los pasajes de tensión e inquietud, y manteniendo, si bien atenuado, el discurso escéptico sobre la ciencia y sus avances (cuando los mismos son gestionados por quienes no deben), en boca siempre del matemático *Ian Malcolm*. El material literario de partida era muy jugoso, y los guionistas (Crichton y el también director David Koepp) consiguen sintetizarlo sin estropearlo, si bien se dejan fuera pasajes que en la novela tenían gran importancia, e incluyen algunos momentos de humor (muchas secuencias terminan con un impertinente comentario sarcástico que da paso a un cambio de escenario o de punto de vista). Un buen ejemplo de la capacidad de síntesis de los guionistas está en la descripción inicial de las instalaciones de “In-Gen”, plenamente eficaz, y que no deriva en una aparatosa demostración de tecnología sin más.

El aspecto más criticado del film fue el de los caracteres de los protagonistas, y algo de razón existe en esta afirmación. *Hammond* se nos presenta como alguien a quien no le interesan en absoluto las excavaciones, al aparecer en un helicóptero que casi destruye el trabajo que pacientemente están llevando a cabo los paleontólogos. Aparece como una persona bonachona, tanto en la manera de hablar como de moverse, pero



que en el fondo compra a la gente para que le ayuden en su interés, es egoísta y lo único que le importa es su parque. Cabe señalar que la razón por la cual los doctores se embarcan en la visita sin casi información es la financiación de tres años más de su excavación, con lo cual se nos dice que la investigación y la ciencia sin la financiación no son nada.

Spielberg sabe mantener el interés de la trama en estos momentos iniciales, pues en ningún momento se nos dice en qué consiste ese parque. Una vez la trama está perfectamente planteada y empiezan las secuencias de acción, la historia se distingue por su ritmo perfectamente planificado, en la que el director alterna, con su efectividad habitual, las trepidantes escenas de acción, entre las que destacan la del tiranosaurio atacando a los coches inmovilizados y la del acoso de los velociraptores a los niños en la cocina del complejo (magníficamente planificadas, crean un climax paroxístico reforzado por la presencia telúrica de la lluvia, en el caso de la primera, y el diseño laberíntico del metálico decorado, en el de la segunda), con las escenas en que se expone la argumentación científica, adoptando formas de film de ciencia ficción, al exponer las sugerentes aproximaciones al proceso de clonación o a la teoría del caos; incluso con escenas de comedia, casi todas ellas protagonizadas por el cáustico personaje interpretado por Jeff Goldblum, o con una ligera trama de espionaje industrial desarrollada en torno al robo de los embriones.

Hay dos momentos en **PARQUE JURÁSICO** que revelan una vez más la deuda que Spielberg tiene contraída con el cine clásico. En el primero, *Alan Grant* le pregunta a



Ellie Sanders si el tercer velociraptor está bajo control, a lo que ella responde que “sí, a menos que haya aprendido a abrir puertas”, y Spielberg pasa a un primer plano de la cerradura de la puerta girando al ser movida por el animal (efecto narrativo de montaje usado hasta la saciedad en el ámbito del thriller). El otro consiste en

el montaje paralelo de *Alan* y los niños en el acto de subir y bajar la alambrada, aprovechando la falta de corriente eléctrica, y de *Ellie* dirigiéndose hacia el cuadro de mandos de la instalación eléctrica y pulsando todos los botones: el que da corriente a la alambrada es precisamente el último del cuadro (Spielberg juega dilatando el tiempo hasta la exasperación: *Tim* está subido en lo alto de la alambrada y *Ellie* va pulsando uno a uno todos los botones hasta que llega al fatídico).

Muestras de la maestría narrativa de Spielberg la hallamos en momentos en que se nos recuerda que estamos viendo una película y no un documental sobre dinosaurios: es la antológica secuencia donde *Malcom*, herido en el jeep, nota el movimiento del agua dentro de la huella del T-Rex, precediendo al peligro de la venida de este. Este se dirige a un espacio fuera de campo, pero muy próximo a la situación de la cámara, “¿han oído eso?” dirigiendo esa interrogación de forma implícita a los espectadores, en un espectacular travelling hacia delante. Spielberg de esta forma nos sitúa de inmediato en la secuencia de persecución por el T-Rex del coche, donde ahora también viajamos nosotros como asediados, en una planificación que recuerda la empleada en otras películas, como la persecución de vagonetas en la escena de la mina de **Indiana Jones y el templo maldito**.

Desde el inicio, y hasta su fin, el film está repleto de grandes soluciones visuales, una tras otra: del plano cerrado de un mosquito conservado en ámbar, con ADN de dinosaurio, se pasa a un plano del esqueleto de un dinosaurio y de ahí al viento provocado por las hélices del helicóptero de *Hammond* que “perturba” la paz de esos restos fosilizados; tres travellings aéreos y una panorámica sobre el paisaje de la isla Nublar a la llegada del helicóptero con los viajeros, tienen la virtud de transmitir una fascinación por ese paisaje de naturaleza primigenia; el plano que muestra el descenso vertical del helicóptero siguiendo el salto de una catarata, por un momento introduce un sentimiento de irrealidad, la entrada en lo “fantástico”; la primera aparición de los dinosaurios vivos en un tan sencillo como espectacular plano/contraplano; los dos va-

sos de agua que vibran dentro del coche al compás de las pisadas del tiranosaurio; el travelling subjetivo a ras de suelo siguiendo los pasos del animal en dirección al coche en el que están los dos niños; la, ya citada, vibración que las pisadas del tiranosaurio producen en un charco ante la asustada mirada del charlatán *Ian Malcolm*; las letras de la pantalla del ordenador reflejadas en el cuerpo del animal; la pupila del tiranosaurio dilatándose a la luz de una linterna... A los que cabe añadir el travelling que se acerca a la aparentemente inofensiva cría en la mano de *Alan* cuando se nos informa que es de velociraptor; las olas que, levantadas por el temporal, golpean la isla poco antes de que se desate el caos en el parque; el frasco con los embriones robados que es protegido por la propia tierra bajo un manto de barro; el espléndido (y aterrador) plano picado sobre uno de los velociraptores y su intento de descargar una dentellada a la niña o esa inteligente e inesperada falta del contraplano correspondiente a la mirada de despedida de *John Hammond* a su isla.

Otra constante en el film, que al menos se cumple hasta la escapada de los velociraptores, es la contraposición entre seguridad-peligro, mostrando como seguros los espacios cerrados y peligrosos los abiertos, en una aguda inversión de los postulados del cine de terror clásico. Esto se puede notar en la diferencia de la intensidad de luz entre las escenas de interiores o de exteriores. A excepción de la noche que pasan fuera, las secuencias en abierto se muestran muy iluminadas, en cambio las del interior poco iluminadas, o con una iluminación pobre. Esta planificación cambia cuando el peligro se desplaza a los interiores de los edificios (debido al giro argumental que se produce cuando descubrimos que los velociraptores saben abrir puertas), entonces se muestra como peligrosas también los interiores, mostrando interiores más luminosos (la escena de *Tim* y *Lex* comiendo solos por ejemplo).

En definitiva, podemos decir que el film nos trata de demostrar, bajo todas esas secuencias de acción, la hipótesis de que el hombre no puede dominar nunca a la Naturaleza. Dejando de lado la adrenalina, **PARQUE JURÁSICO** es tal vez el mayor alegato romántico (de romanticismo) de la década de los 90. Porque, ¿cuál es el mensaje de esta película? El mensaje se ve plasmado en una frase lapidaria del film: “*La vida de abre camino*”. Por mucho que el hombre



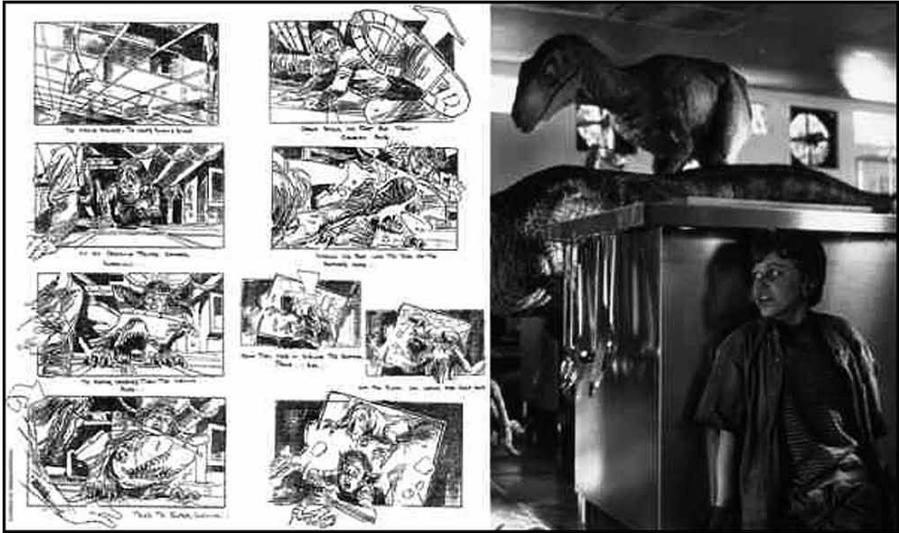


construya vallas electrificadas, por mucho que se invente barreras genéticas, la vida sigue su inevitable transcurso. Los sueños de la razón (*John Hammond*) producen monstruos (los dinosaurios). En este sentido, **PARQUE JURÁSICO** es la clásica tragedia del hombre que al creerse todopoderoso trata de

marcar las reglas de todo lo que le envuelve, para acabar comprobando de primera mano los horrores producidos por su arrogancia. Es la plasmación de la potente imagen de las fuerzas de la Naturaleza desbordando el supuesto ingenio humano, además de una más que interesante reflexión sobre los límites que debe auto-imponerse la ciencia, con la controvertida teoría del caos de fondo.

Convertido en film, el relato ideado por Michael Crichton se antoja una parábola sobre el propio Steven Spielberg: el cineasta, enamorado del cine clásico, a cuya galería de tipos, estereotipos y situaciones recurre con asiduidad, se sirve de unos tipos y





figuras que fueron alimento del cine de aventuras y/o ciencia ficción (desde **El mundo perdido** —*The lost world*, Harry Hoyt, 1925— hasta **Hace un millón de años** —*One Million Years B.C.*, Don Chaffey, 1967—) para darles un sofisticado tratamiento visual aprovechando al máximo las posibilidades de las nuevas tecnologías. Es decir, **PARQUE JURÁSICO** es, en teoría, un hijo del cine del pasado y de la serie B recreado con apabullantes cifras de millones de dólares: como los personajes de la novela/del film, Spielberg juega con ese pasado aprovechándose de los avances en los terrenos de la informática aplicada y de los efectos especiales. La materialidad de **PARQUE JURÁSICO** es la del cine del presente, la digitalización de las fantasías y miedos de antaño exhibidas con toda la capacidad de seducción tecnológica de los tiempos modernos, pero bajo esas imágenes pulidas desde el ordenador y los efectos mecánicos late, como casi siempre en el cine de Spielberg, una cierta añoranza, no teñida de melancolía (Spielberg es cualquier cosa menos un cineasta melancólico en relación a la historia del cine), respecto a las fuentes originales (y esas no varían demasiado) de las que siguen alimentándose las fantasías más imperecederas.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "Parque Jurásico", en dossier "Monstruos prehistóricos", rev. Dirigido, julio-agosto 1997.

Frederic Soldevila, "Parque Jurásico", en cinearchivo.net

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

José M^o Latorre, **La vuelta al mundo en 80 aventuras**, Dirigido por SL, 1995



Viernes 10 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

LA LISTA DE SCHINDLER

(1993) • EE.UU. • 195 min.

Título Orig. Schindler's list. **Director.** Steven Spielberg. **Argumento.** La novela "El arca de Schindler" (*Schindler's ark*, 1982) de Thomas Keneally. **Guión.** Steven Zaillian.

Fotografía. Janusz Kaminski (1.85-B/N).

Montaje. Michael Kahn. **Música.** John Williams. **Productor.** Branko Lustig, Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen y Steven Spielberg. **Producción.** Amblin Entertainment Productions para Universal Pictures. **Intér-**

pretes. Liam Neeson (*Oskar Schindler*), Ben Kingsley (*Itzhak Stern*), Ralph Finnes (*Amon Goeth*), Caroline Goodall (*Emilie Schindler*), Embeth Davidtz (*Helen Hirsch*), Jonathan Sagall (*Poldek Pfefferberg*), Malgorzata Gebel (*Wiktoria Klonowska*), Shumulik Levy (*Wilek Chilowicz*), Mark Ivanir (*Marcel Goldberg*), Krzysztof Luft (*Herman Toffel*), Harry Nehring (*Leo John*), Michael Schneider (*Juda Dresner*), Adi Nitzan (*Mila Pfefferberg*). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 34 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

7 Oscars: Película, Director, Guión adaptado, Fotografía, Montaje, Banda sonora y Dirección artística (Allan Starski y Ewa Braun).

5 candidaturas: Actor principal (Liam Neeson), Actor de reparto (Ralph Finnes), Vestuario (Anna B. Sheppard), Maquillaje (Christina Smith, Matthew Mungle y Judith Cory) y Sonido (Andy Nelson, Steve Pederson, Scott Millan y Ron Judkins)

Música de sala:

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993) de Steven Spielberg

Banda sonora original de John Williams

El largo proceso de gestación de **LA LISTA DE SCHINDLER** por parte de Steven Spielberg arrancararía, simultáneamente, a que la novela homónima del australiano



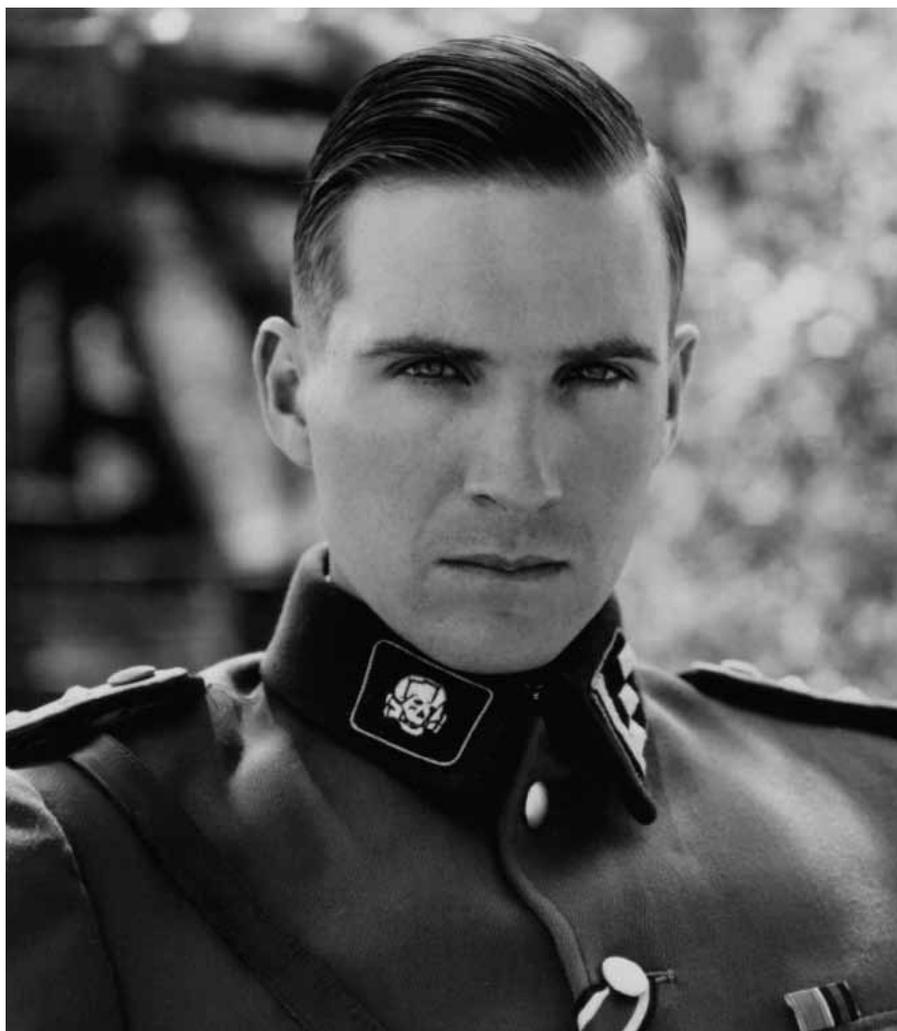
Thomas Keneally se encaramaba, a principios de los ochenta, en las listas de best-sellers en función, entre otras consideraciones, de la bendición obtenida con el prestigioso “Booker Prize”. Un recorrido temporal de diez años que permitió al cineasta desarrollar a fondo una adaptación cuyo éxito dependía, en buena medida, de un tratamiento de la historia que conjagara su valor como documento cinematográfico referido al Holocausto nazi con una vertiente artística que razonaba como idóneo su tratamiento en blanco y negro. En esa decisión se asentaría, a la postre, uno de los principales baluartes para dictaminar que **LA LISTA DE SCHINDLER** se situaba en la punta de lanza, a nivel artístico, de una trayectoria que hacía presumir una cierta “fatiga” creativa en el ánimo de Spielberg desde que se empecinara en la filmación de un remake de **Dos en el cielo** (1943), dirigida por Victor Fleming.

Igualmente admirado por Spielberg que Fleming, se suele referir a **LA LISTA DE SCHINDLER** como un film claramente deudor del estilo que David Lean imprimió a sus “epic movies” —**El puente sobre el río Kwai** (1957), **Lawrence de Arabia** (1962), **Doctor Zhivago** (1965) y **Pasaje a la India** (1984)—, toda una demostración de que la capacidad de concebir una producción de corte intimista no está reñida con un sentido del espectáculo en toda su amplitud. No extrañaría, por tanto, que Spielberg fijara su atención en Ralph Fiennes, a quien confiaron el retrato de *Lawrence de Arabia* en una producción para la televisión británica. Con ello, el cineasta norteamericano daba en la diana al integrar al equipo artístico, liderado por Liam Neeson —en el rol del personaje que da nombre al film—, un actor que cumplía dos requisitos esenciales: ser un

rostro prácticamente desconocido para el gran público, y que hiciera buena la máxima, “cuando más detestable es el antagonista, mejor”. Tanto Fiennes como Neeson, aun más si cabe bajo el filtro que reducía el arco cromático a la gama de grises, definen a la perfección sendos caracteres duales que les hace coincidir en un punto indeterminado de sus complejas y oscuras personalidades

Vaya por delante que la alta valoración que me merece un film como **LA LISTA DE SCHINDLER**, amén del grado de empatía que adquieren los intérpretes con los personajes a los que dan vida —Ben Kingsley se sumaría a este recital con una composición vehiculada fundamentalmente a través de los gestos, muy en sintonía con determinadas composiciones de Dustin Hoffman— estriba en que Spielberg supo jugar a la perfección las bazas que implican una construcción dramática de tamaño naturaleza. A tal efecto, **LA LISTA DE SCHINDLER** funciona a distintos niveles de percepción de cara al espectador, algunos más inmediatos o directos, y otros que se ciñen a un plano más subliminal. Digamos que, de entrada, el guión de Steven Zaillian vertebró el relato casi en exclusiva a través de la mirada de *Oskar Schindler* (impecable Neeson) hasta llegar al ecuador de la función en que la presencia sostenida en pantalla de *Amon Goeth* (magistral Fiennes) nos ayuda, por contraposición, a ir perfilando las aristas de aquel empresario dispuesto a beneficiarse de una coyuntura social y bélica. Ese “juego de espejos” no hace más que colocar contra las cuerdas el humanismo de *Schindler*, persuadido por los cantos de sirena provenientes del sistema del bienestar que quieren





impulsar la cúpula de mando del nacionalsocialismo entre los pertenecientes a la que denominan raza aria. Los personajes que le circundan y sus acciones hablan de *Schindler* en términos de “bon vivant”, mujeriego, seductor, ventajista, avaricioso, repulsivo a la fealdad (por ejemplo, aparta la mirada de una mujer poco agraciada, limitándose a escuchar el sonido del tecleo de una máquina de escribir)... unos apelativos que lo alejan definitivamente de cualquier posicionamiento hagiográfico. Pero, en realidad, *Schindler* pinta un velo de apariencia con el fin de preservar su privilegiado estatus a los ojos del Tercer Reich, mientras en su interior se va fermentando una conciencia humanista que exterioriza al filo de la medianoche del día que Alemania anuncia la



retirada de sus tropas en suelo europeo. Spielberg y Kaminski proveen al espectador de información visual adicional a través de una serie de composiciones plásticas que alcanzan desde ese carácter dual apuntado —medio rostro cubierto de sombras, ya sea en vertical (la escena en que dialoga en su despacho con un miembro de la Gestapo) o en horizontal (en la que soborna a un mando de la SS con unas piezas de oro con el fin de conseguir salvar a mil cien trabajadores)— hasta la plena conciencia que



esos nombres que ha memorizado cobran formas humanas en su mente (la coda a la secuencia en que *Schindler* se dirige desde tribuna de la fábrica a sus empleados el día del armisticio, superponiéndose las imágenes de los trabajadores en la mente del empresario desde el interior del automóvil que lo lleva a emprender su huida). La maldad expresada en estado puro en la persona de *Goeth* asimismo se apoya en brillantes composiciones visuales que, en algunos casos, tienen por objeto moldear su figura con la arcilla de los grandes estrategas de los que parece sentirse reencarnado —a la manera que hiciera su coetáneo George S. Patton— rodeado de esculturas que adornan su villa situada al pie de una colina. El enclave donde *Amon* busca el reposo y ejercitar sus perversiones varias, se adecúa perfectamente para la construcción de una secuencia en la que, mediante el montaje en paralelo, se pone de manifiesto la monstruosidad que anida en el nazi al disparar contra un blanco móvil que obedece a la silueta de un niño. Operador y director, en un arranque de colaboración que ha perdurado hasta la fecha, transfieren esa maldad de la que hace gala *Amon* no tan sólo a la plantilla de soldados, mandos medios y altos mandos del Tercer Reich, sino a aprendices reclutados desde temprana edad, que velan sus primeras armas en calidad de delatores. Así pues, el embrión de militar que esboza una media sonrisa cuando su amiga y la madre de ésta le agradecen su conducta al no delatarlas, al cabo de unos segundos su rostro se cubre de una larga sombra. Ejemplos que describen por sí solos la pericia de Spielberg y Kaminski en el manejo, a escala subliminal, de los resortes dramáticos que mueven



a una historia, en su tramo final, a un estallido de emociones perfectamente calculado pero no por ello menos remarcable sobre el tapiz de los sentimientos que ya de por sí lleva implícito una de las páginas más trágicas de la historia de la Humanidad.



Al volver sobre **LA LISTA DE SCHINDLER** sigo repitiendo los mismos patrones de conducta que tuvieron lugar en las fechas cercanas a su estreno cuando asistí por primera vez a la proyección del film, y por tanto, llegando a idéntica conclusión: mientras que Spielberg cuenta con un puñado de films de una perfección absoluta en el apartado técnico, la catalogación de obra maestra está reservada a este exquisito ejercicio fílmico aparejado con su sustrato humanista. Lo es, en definitiva, por haber equilibrado con maestría todos los elementos a su disposición, —con especial significación para un montaje en paralelo que relaciona comportamientos de personajes y conceptos merced a una serie de objetos (mecheros, hoja de afeitar, humo de las velas y del vagón del tren...)—, reservando a John Williams la capacidad de sublimar con su banda sonora —recorrida para la ocasión, con notas de clara raíz hebrea— una vez más unas imágenes que se ofrecen como un torrente de emociones cuyo caudal crece en el tramo previo a su desembocadura. La habilidad de Spielberg radicaría en haber sabido canalizarlas, derivando en un mar de sensaciones al final de una sesión en que el blanco y negro cede el testigo a la emulsión en color (tan sólo mostrada hasta entonces con pinceladas en forma del color rojo que luce el vestido de una niña o en la escena de apertura iluminada con una vela) con el propósito de definir hasta qué punto el recuerdo de los seis millones de judíos muertos durante la Segunda Guerra Mundial sigue vigente.

Texto (extractos):

Christian Aguilera, "La lista de Schindler", en cinearchivo.net

LA LISTA DE SCHINDLER es, entre otras cosas, una muestra fehaciente de las inclinaciones projudías de su director, y resulta comprensible que quien no las comparta pueda, en primera instancia, rechazar la película por ello, sobre todo si se sigue la acusada tendencia actual a personalizar el discurso ideológico de un film, aceptándolo o desechándolo en función de si encaja o no con el ideario particular. Dando por sen-



tado que no tengo la costumbre de juzgar una película en virtud de si su ideología se ajusta o no a la mía, **LA LISTA DE SCHINDLER** es un compendio de todas las virtudes su autor. Lo mejor del cine de Spielberg en general y de **LA LISTA DE SCHINDLER** en particular reside en su discurso formal, en esa concepción del cine entendido como sucesión y asociación de imágenes hecha con la absoluta convicción de que ellas mismas se bastan y sobran para explicarlo todo. El virtuosismo de sus reconstrucciones en blanco y negro de episodios del Holocausto —que incluyen el desalojo del ghetto de Cracovia o una visita al campo de concentración de Auschwitz— resulta tan gráfico como su posterior visión, en colores pálidos y exageradamente realista, del desembarco de Normandía. Más que un creador de formas, Spielberg es un gran recreador de imágenes, a cuyo poder expresivo rinde una fe ciega en la que se hallan las virtudes de su cine: hay pocos cineastas en la actualidad que confíen tanto en la fuerza de las imágenes. Esa es la verdadera razón de secuencias como la antológica presentación de *Schindler*, a base de planos de detalle, y su forma de seducir tanto a las mujeres como a sus acompañantes nazis en el cabaret. *Schindler* es un “bon vivant” interesado en hacer negocios a costa de las desgracias ajenas, y que al principio contempla a distancia el horror del Holocausto con la actitud de quien nunca ha pensado en otra cosa que amasar dinero. Ello está bien expresado en los momentos en que, en montaje paralelo, *Schindler* toma posesión de las viviendas de los judíos confinados en el ghetto o se queja ante un oficial alemán de que sus trabajadores han sido obligados a limpiar la nieve de la calle: la persecución de estos últimos es algo que no va con él, y el asesinato de uno de ellos le irrita únicamente porque significa una pérdida de ganancias.

No es de extrañar, pues, que el cambio de actitud del protagonista ante el sufrimiento de “sus” judíos venga expresado a través de un efecto estético —el abrigo rojo de una



niña que deambula ajena a la matanza que se produce a su alrededor—: una nota de color en un mundo en blanco y negro. De un modo similar opera la relación que se dibuja entre *Schindler* y su contable *Stern* —quien tarda mucho en confiar en el empresario porque no ve en él otra cosa que alguien que se aprovecha de las circunstancias—, la de *Schindler* con el nazi *Amon Goeth* —este último, bebedor y mujeriego sin control, está fascinado por la imagen distinguida que ofrece el empresario charlatán— o la torturada de *Goeth* con la sirvienta judía *Helen* que hace tambalear sus convicciones xenófobas a causa del deseo que despierta en él: **LA LISTA DE SCHINDLER** es una película que avanza por la vía del contraste visual: todo en ella es blanco o negro. No es de extrañar que, poco antes del final, el film cierre la evolución del personaje de *Schindler* con la melodramática despedida de los trabajadores que ha salvado al término de la guerra: una muela de oro sirve para fundir una alianza con la que se consuma una suerte de boda simbólica con los judíos. Más tarde, un soldado ruso a caballo libera a los trabajadores de la fábrica y les señala un lugar fuera de campo mientras afirma que más allá hay un pueblo: el siguiente encuadre no es un contraplano de dicho lugar, sino un plano general de los judíos de *Schindler* cubriendo el horizonte. Desde luego que **LA LISTA DE SCHINDLER** es discursiva, pero lo es de manera hábil y cinematográfica.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, "La lista de Schindler", en dossier "Las mejores películas de la historia de los Oscar", rev. Dirigido, marzo 2000.



Martes 14 • 21 h.

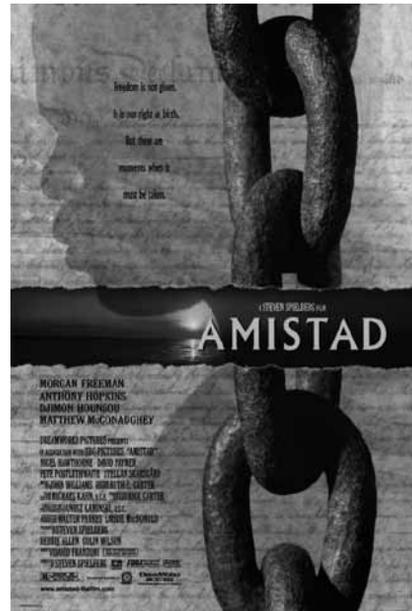
Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

AMISTAD

(1997) • EE.UU. • 115 min.

Título Orig. Amistad. **Director.** Steven Spielberg. **Guión.** David Franzoni. **Fotografía.** Janusz Kaminski (1.85-Technicolor). **Montaje.** Michael Kahn. **Música.** John Williams. **Productor.** Debbie Allen, Colin Wilson y Steven Spielberg. **Producción.** Dreamworks SKG-HBO. **Intérpretes.** Djimon Hounsou (Cinque), Matthew McConaughey (Roger Sherman Baldwin), Nigel Hawthorne (Martin Van Buren), Anthony Hopkins (John Quincy Adams), Morgan Freeman (Theodore Joadson), David Paymer (John Forsyth), Pete Postlethwaite (Holabird), Stellan Skarsgard (Tappan), Chiwetel Ejiofor (Covey), Anna Paquin (reina Isabel II), Tomás Milian (Calderón), Paul Guilfoyle (fiscal), Peter Firth (capitán Fitzgerald), Jeremy Northam (juez Coglin), Pedro Armendariz Jr. (general Espartero), Austin Pendleton (profesor Gibbs). **Versión original en inglés con subtítulos en español.**



Película nº 36 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

4 candidaturas a los Oscars: Actor de reparto (Anthony Hopkins), Fotografía, Banda Sonora y Vestuario (Ruth E. Carter).

Música de sala:

Amistad (*Amistad*, 1997) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

Aunque a **AMISTAD** se la suela comparar —por aquello de la cercanía cronológica— con **La lista de Schindler** (1993), a mí me trae más poderosos ecos de **El Imperio del sol** (1987) o hasta de **El color púrpura** (1985). No tanto temáticamente (en lo que también se acogen puntos en común: contextos de crasa injusticia en los que al final se alcanza una tesis de unidad y superación, pero siempre tras un periplo de dolor



del que no se sale indemne) como en lo que concierne a las opciones narrativas que el director de Cincinnatti pone en la picota para dar la medida artística de cada película: un afán descriptivista, que conjugue la empatía del espectador con los personajes tanto como con su conocimiento de los trascendentes condicionantes históricos que se barajan. Decía Spielberg en una entrevista publicada cuando la película se estaba produciendo que quería hacer una obra de la que sus hijos pudieran aprender. Y eso se nota en cada plano del film, lo que no significa que ese afán puerilizante sea un sinónimo de superficial o banal. Todo lo contrario, por mucho que digan (o más bien dijeran, porque ya llevan tiempo batiéndose en retirada) los mismos críticos peregrinos de siempre.

Cojamos para ejemplificar lo expuesto uno de los tantos momentos de gran cine que nos depara la película: la secuencia en la que el *abogado Baldwin* (Matthew McConaughey) trata de comunicarse con *Cinque* (Djimon Hounsou) dibujándole un mapa en el suelo y el africano parece marcharse —da la impresión de que no le comprende— pero se detiene en un punto alejado (en la oscuridad para el espectador) y le da la respuesta precisa al abogado, dejándole entender que no viene de lejos, sino de muy, muy lejos. Esa secuencia es parangonable a muchas que aparecen en **El Imperio del sol** (todas las que transcurren en el campo de concentración y tienen que ver con aviones, sean japoneses a punto de despegar o “Cadillacs del cielo” americanos en pleno bombardeo): las define su punto de vista subjetivo, y albergan una formidable dosis de emoción muy cara a la causa narrativa; en ambos casos, resulta muy fácil decir que “eso no es realista”, sin atender al hecho de que no se está buscando el realismo sino la



exposición —metafórica, si se quiere— de una idea, y que ésta se plasma con la mayor concisión y belleza plástica. Algo similar a lo que ocurre con el epílogo, una licencia artística pues no ocurrió en la realidad: la inventada intervención británica en Lomboko actúa como contrapunto positivo y luminoso, desde la ficción, a la negrura y tragedia de la realidad recogida en el texto final que clausura las imágenes del film.

Los grandes maestros del cine clásico norteamericano mostraron el camino por el que Spielberg suele discurrir, y es así porque él dispone de un talento que está al alcance de poquísimos cineastas. **AMISTAD** es una “court-movie” en toda regla, película de juicios, pero su formidable peso se va construyendo mediante secuencias aisladas en las que las imágenes son mucho más valiosas que cualquier explicación. Veamos varios ejemplos.

El violento prólogo —desde el primer plano del film, la simiente de la liberación, por la fuerza, y con dolor, un minuto que puede resumir todo el film—: *Senghe Pieh/Cinque* encabeza un motín a bordo del navío español “La Amistad”. Spielberg muestra la secuencia partiendo del cuerpo de *Cinque*, desnudo, con cadenas, cubierto por la lluvia. Primeros planos del actor, cuya figura sólo es descubierta por los relámpagos de la tormenta, conducen a flashes visuales en los que el resto de amotinados se apoderan del control del barco, matando salvajemente a la mayoría de soldados españoles que los custodiaban. Tal prólogo sólo puede calificarse de magistral. La violencia implícita y explícita de la situación es presentada con mano maestra.

El soberbio flashback en el que se explica el apresamiento de *Cinque*, su traslado al navío “Teqcora” y las condiciones de vida —o muerte— que allí debe soportar: la



terrible descripción de sus penurias ahonda en el horror con más fuerza si cabe que las ya tan aterradoras imágenes de **La lista de Schindler**. Son varios minutos de violencia desgarradora, brutal, en el que instantes como el lanzamiento de esclavos al mar, mujeres y niños incluidos, atados por una larga cadena que los arrastra vivos a las profundidades del océano, o aquél en el que dos africanos son despellejados, consiguen arrancar de la audiencia la consiguiente reacción de horror y entendimiento de la situación. Spielberg vuela a demostrar el porqué de su condición de maestro en el arte de la narrativa cinematográfica.

La imagen de los amotinados, ya en posesión de “La Amistad”, que se cruzan en su camino con otro barco en el que acontece una elitista fiesta —el contraste, fantasmagórico, cruel y cómico a partes iguales, resulta arrebatador—; su posterior en-



cierto en el penal de Nueva Inglaterra; la búsqueda de un traductor que llevan a cabo *Baldwin* y *Joadson* por las calles de Washington; o las diversas secuencias en las que se narran las veleidades de un presidente de los Estados Unidos preocupado únicamente por la reelección; la secuencia del juicio en la que *Cinque* se va fijando en



los detalles —alguien que lee la Biblia, la tensión en el rostro de su abogado, la mano sudorosa de uno de los testigos—, y ante su incapacidad de comprender las palabras, se aferra a esos detalles que juzga hostiles y explota y grita en las pocas palabras de inglés que conoce “*danos la libertad*”; la preparación de la vista ante el Tribunal Supremo, con las preguntas que el intérprete de *Cinque* va deduciendo al ilustre letrado —y ex presidente— *John Quincy Adams* (Anthony Hopkins); la gráfica superimpresión del martillo de la justicia al caer con el sonido de las cadenas al romperse. O, para no extendernos más, aquella secuencia en la que se le explica a *Cinque* la vida de Cristo a través de los dibujos de la Biblia: un fragmento polémico, por su tono decididamente discursivo y adoctrinador, que dio pie a la consiguiente reacción airada de sus críticos, pero donde el director se las arregla para salir victorioso de su empeño gracias a su planteamiento visual, simple y efectivo.

La historia que se narra en **AMISTAD** parte de un trascendente capítulo histórico recogido en la novela “*Black Mutiny*”, de William Owens, sobre la insólita batalla legal librada en 1839 por unos conflictos de Derecho Internacional derivados de la interceptación de un barco en el que los esclavos se habían amotinado y asesinado a gran parte de la tripulación negrera, y en cuyo fondo anidaba el debate entre esclavistas y abolicionistas; un capítulo que debe encauzarse históricamente en la progresiva anatemización entre Norte y Sur que acabaría dando de resultados la Guerra de Secesión Americana (1861-1865). Spielberg quiere hacer llegar al gran público esa historia y los valores (constitucionales: la Declaración de Virginia) que



la sostienen, quiere hacer especial hincapié en el contexto histórico y en la valiosa aportación de los padres fundadores de los Estados Unidos no sólo a esa causa abolicionista (que culminaría en la figura de Abraham Lincoln, personaje sobre el que el propio Spielberg prepara desde hace tiempo un film, y en el citado conflicto Norte-Sur) sino a principios democráticos tan esenciales como la división de poderes y la no injerencia del poder ejecutivo en la actividad judicial. Que el realizador pretenda la comprensión del espectador medio de tales coyunturas históricas le obliga en todo caso a simplificar su escritura y a servirse de formas visuales muy explícitas en su simbolismo (a las que nos hemos referido), pero ello no significa que Spielberg trivialice esos grandes temas, bien al contrario: tanto él como el autor del libreto David Franzoni efectúan un severo esfuerzo de concisión en la inclusión de datos y personajes esenciales: el presidente americano *Martin Van Buren* (Nigel Hawthorne) y la Reina de España, *Isabel II* (Ana Paquin), los burócratas que median entre ellos y los políticos que presionan por la causa del Sur aprovechándose de la reclamación española, el fervor católico de los abolicionistas —fervor no siempre bien entendido, como plasma aquella secuencia en la que *Tappan* (Stellan Skarsgård) y *Joadson* (Morgan Freeman) discuten cuando el segundo se da cuenta de que el primero, adalid proabolición, empieza a no soportar la presión y pasa a interpretar el Nuevo Testamento de un modo que no le comprometa: “*el martirio es la base de la salvación: esos esclavos deben morir*”.



Orquestador de grandes sinfonías cinematográficas, Spielberg se sirve de su ya legendario grupo de colaboradores para dar la mayor expresividad y emoción a su brillante artefacto cinematográfico: la tarea lumínica inconmensurable de Janusz Kaminski, cuyo contraste entre luces y sombras, interiores y exteriores, empezaba a erigir la marca de escuela que ha dado carta de naturaleza visual a todas las posteriores obras del director; el énfasis de la emoción, el riesgo, el dolor y la épica en la partitura del inefable John Williams; el ritmo prodigioso que imprime a la película el montador Michael Kahn; los roles interpretativos, como la interpretación de Djimon Hounsou, que, hablando prácticamente durante toda la película la lengua materna de su personaje, hace gala de una presencia desbordante o el despampanante “tour de force” de once minutos de Anthony Hopkins en su discurso ante la Corte Suprema en el desenlace de la función...

Cuando finalicé el visionado de **AMISTAD** se me ocurrió pensar que ese discurso que hablaba del testamento de los valores de los padres de la Constitución Americana admitía una lectura en lo cinematográfico: como Jefferson, Franklin y Washington inspiraron a Adams, fueron John Ford, Howard Hawks y Frank Capra quienes inspiran el texto impreso en el celuloide en las obras de Spielberg.

Texto (extractos):

Sergi Grau, “Amistad”, en cinearchivo.net

Mark Robbins, “Amistad”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 1998.



Viernes 17 • 21 h.

Sala Máxima de la Antigua Facultad de Medicina (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

SALVAR AL SOLDADO RYAN

(1998) • EE.UU. • 170 min.

Título Orig. Saving private Ryan.

Director. Steven Spielberg. **Guión.**

Robert Rodat. **Fotografía.** Janusz Kaminski (1.85-Technicolor). **Montaje.**

Michael Kahn. **Música.** John Williams.

Productor. Ian Bryce, Mark Gordon, Gary Levinsohn y Steven Spielberg.

Producción. DreamWorks-Amblin-

Paramount. **Intérpretes.** Tom Hanks

(capitán John Miller), Tom Sizemore

(sargento Horvath), Edward Burns (sol-

dado Reiben), Barry Pepper (soldado

Jackson), Adam Goldberg (soldado Mellish), Vin Diesel (soldado Caparzo), Giovanni Ri-

bisi (doctor Wade), Jeremy Davies (cabo Upham), Matt Damon (soldado James Ryan),

Ted Danson (capitán Hamill), Paul Giamatti (sargento Hill), Dennis Farina (teniente cor-

onel Anderson), Nathan Fillion (Minnesota Ryan), Harve Presnell (general Marshall), Bryan

Cranston (coronel), Amanda Boxer (sra. Margaret Ryan). **Versión original en inglés con**

subtítulos en español.



Película nº 37 de la filmografía de Steven Spielberg (de 51 como director)

5 Oscars: Director, Fotografía, Montaje, Sonido (Gary Rydstrom, Gary Summers, Andy Nelson y Ron Judkins) y Efectos de sonido (Gary Rydstrom & Richard Hymms).

6 candidaturas a los Oscars: Película, Actor principal (Tom Hanks), Guión original, Banda sonora, Dirección artística (Thomas E. Sanders & Lisa Dean) y Maquillaje (Lois Burwell, Conor O'Sullivan & Daniel Striepeke).

Música de sala:

Salvar al soldado Ryan (Saving private Ryan, 1998) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**



“¡Cambiaría todas mis películas por la escena de la playa para mi currículum!”

Paul Thomas Anderson

(director de cine)

En una secuencia de **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, *James Ryan* (Matt Damon) le explica al capitán *John Miller* (Tom Hanks) uno de los últimos recuerdos compartidos con sus tres hermanos fallecidos en combate. Cuando acaba, *Ryan* exhorta al capitán para que le cuente sus sentimientos acerca de su mujer y del jardín de su casa, al que éste había hecho referencia con anterioridad. En este momento de calculadas consecuencias dramáticas existían dos opciones: la primera, y la más fácil, hubiera sido permitir a Tom Hanks un emotivo monólogo sobre su esposa y la paz del hogar. Pero el director Steven Spielberg y el guionista Robert Rodat no dejan que la secuencia se les escape de las manos. No le regalan al actor otra oportunidad para derramar más lágrimas, anteponen sentimientos a sentimentalismo y concluyen el diálogo con una frase extraordinaria: *“No, eso prefiero guardármelo para mí”*.

En cierta forma, este instante resume lo que es en realidad **SALVAR AL SOLDADO RYAN**: una cinta magistral, feroz y contundente acerca de los terrores de la guerra, en la que los lacónicos momentos íntimos sirven de contrapunto ajustado a las extraordinarias secuencias de batalla. Esta es la tercera película de Steven Spielberg cuyo tema importante y específico es la Segunda Guerra Mundial. **Para siempre** era, en realidad,

un melodrama fantástico basado en el film bélico de Víctor Fleming **Dos en el cielo** (*A guy named Joe*, 1943). En cuanto a la primera y tercera parte de la saga aventurera de **Indiana Jones**, pese a la torva presencia de nazis en la ficción, ambas se desarrollan unos años antes de que estalle el



conflicto bélico, concretamente en 1936 y 1938, respectivamente. Y **1941** (1979), era una monumental (y desajustada) humorada que tomaba el conflicto como excusa. Así que sólo quedan tres obras de distinto cariz pero igual (y excelente) resultado **El Imperio del sol**, **La lista de Schindler** y **SALVAR AL SOLDADO RYAN**. Mucho se dijo en su momento (y mal) acerca de la primera. Adaptación de la no menos brillante novela de J.G. Ballard, **El Imperio del sol** fue la interpretación arriesgada de su realizador y su guionista (Tom Stoppard) acerca de la transición nunca fácil de la inocencia a la madurez en tiempos de guerra, tanto personal (representada en el personaje de *Jim*), como general (la contienda en el frente asiático). **La lista de Schindler** volvía a situar al héroe de la función en un mundo de tinieblas: sus motivaciones eran confusas y su heroísmo ambiguo.

En **SALVAR AL SOLDADO RYAN** no faltan los héroes. Pero como Dennis Weaver en **El diablo sobre ruedas**, Goldie Hawn en **Loca evasión**, Robert Shaw en **Tiburón**, Richard Dreyfuss en **Encuentros en la tercera fase**, Christian Bale en **El Imperio del sol**, Robin Williams en **Hook** y Liam Neeson en **La lista de Schindler**, el Tom Hanks de **SALVAR AL SOLDADO RYAN** no navega por los mismos mares de la heroicidad que John Wayne en, por ejemplo, **Arenas sangrientas** (*Sands of Iwo Jima*, Allan Dwan, 1949). “Cada vez que mato a un hombre, me siento más lejos de casa”, afirma su personaje. Hanks borda la interpretación de un hombre abatido, perdido en un mar de dudas (su misión, la de salvar a un hombre aunque tenga que morir todo su pelotón, la comanda con evidente causticidad), preocupado por la ausencia de aquellos valores morales que ha impartido a lo largo de su trabajo como maestro y afectado por un temblor en la mano que sirve de metáfora a su estado de ánimo al borde del abismo.

A su lado, una sucesión de personajes que simbolizan distintas actitudes y procedencias. El *soldado Reiben* (Edward Burns), un chico de la gran ciudad acostumbrado a cuestionarlo todo; el *sargento Horvath* (Tom Sizemore), conocedor de las restricciones morales y personales a las que todo militar debe acostumbrarse en tiempos de guerra;



el cabo *Upham* (Jeremy Davies), que ejemplifica el miedo y la cobardía justificables; el médico *Wade* (Giovanni Ribisi), luchador nato por la vida de los demás; el soldado *Caparzo* (Vin Diesel), preocupado por hacer las cosas de un modo decente donde la decencia no existe; y, finalmente, *James P. Ryan*, la quintaesencia del soldado raso americano. Y aunque no falte el tono patriótico indispensable en toda producción bélica, cada uno de ellos muestra un lado vulnerable, que les aleja del misticismo al que nos tenían acostumbrados los largometrajes del género de las décadas de los 40, 50 y 60.

Y ése fue precisamente uno de los objetivos de Steven Spielberg: apartarse de lo ya visto. Durante la primera media hora de película, que describe el desembarco aliado en Normandía el 6 de junio de 1944, el director se aproxima a la acción acompañado del director de fotografía Janusz Kaminski como un fotógrafo de guerra y, más concretamente, como Robert Cappa, cuyas fotografías son el único testimonio visual de aquel día¹. Es por ello que el color de todo el largometraje pasó por un proceso de decoloración que aproxima su aspecto visual al blanco y negro. No obstante, y el mismo Spielberg lo ha reconocido, no faltan referencias, más de contenido que de realización, a

1. En los celebrados veinticuatro minutos de combate en las playas de Normandía, Spielberg lleva a cabo una planificación muy cerrada, con la cámara moviéndose al mismo nivel que los soldados norteamericanos (con la cámara a la altura de los ojos de los hombres, que diría Howard Hawks), planificación que se va abriendo a medida que estos últimos van avanzando y tomando posiciones, y que rompe en contadas ocasiones ese punto de vista mediante la inserción de planos generales, destinados a ubicar al espectador en el panorama general del campo de batalla.





ttulos clásicos del género como la magistral **Fuego en la nieve** (*Battleground*, William Wellman, 1949), que narraba el avance de un pelotón durante la batalla de las Ardenas, la espléndida adaptación de la novela de Harry Brown **Un paseo bajo el sol** (*A walk in the sun*), llevada a cabo por Lewis Milestone en 1945 según un guión de Robert Rossen y, por supuesto, **Sin novedad en el frente** (*All quiet on the western front*, Lewis Milestone, 1931), una obra maestra que mostró casi por primera vez y con crudeza inusual las consecuencias de la guerra.

Pero por encima de todos estos largometrajes, Steven Spielberg y su montador habitual Michael Kahn parecen haber estudiado con interés los documentales clásicos de William Wyler, John Huston y John Ford, de cara a orquestar las dos mejores secuencias de guerra jamás filmadas. Y éstas, que en ningún momento fueron planificadas a través de storyboard, consiguen adentrar al espectador en el corazón de la batalla, de la violencia, de la destrucción y de la muerte. Spielberg las visualiza alejado de la artificiosidad a la que estamos acostumbrados (aunque los resultados sea en ocasiones admirables: cfr. **Sangre en Filipinas** —*So proudly we hail!*, Mark Sandrich, 1943—, **Casco de acero** —*The steel helmet*, Samuel Fuller, 1951—, y **El desafío de las águilas** —*Where eagles dare*, Brian G. Hutton, 1968—). Cuando en **SALVAR AL SOLDADO RYAN** vemos a soldados con brazos y piernas amputados por las explosiones, abiertos en canal o atravesados por balas incluso cuando yacen muertos, el efectismo queda apartado en favor de la objetividad y el distanciamiento con el que todo corresponsal de guerra (Spielberg en este caso) se acerca a la noticia, o sea, a la acción.



En muchas ocasiones se ha comentado que en cine todo está dicho. Los cineastas actuales sólo pueden reinterpretar y en cierta forma hacer suyos los estilos de aquellos realizadores que hace varias décadas sentaron las reglas generales del cine. Steven Spielberg probablemente comparte esta opinión. Pero en **SALVAR AL SOLDADO RYAN** integra sus conocimientos cinematográficos en un todo virtualmente perfecto. Durante los primeros cuarenta minutos, Spielberg prescinde de diálogos para presentar tres secuencias distintas del Día D, la constatación de que tres hermanos *Ryan* han muerto y el cuarto ha desaparecido y la notificación a la madre de que sus hijos han fallecido. La primera ya ha sido comentada; las dos restantes son la prueba definitiva, por si quedaba alguna duda, de la maestría del realizador a la hora de utilizar la imagen como generadora de historia y emoción. La caída al suelo de la madre de *Ryan*, vista desde sus espaldas y puntuada por la estremecedora partitura de John Williams (en su décimosexta y probablemente mejor colaboración con Spielberg) es, junto con el prólogo y el epílogo (ambientado en la actualidad y en el que un veterano pasea junto a su familia por el cementerio de la playa de Omaha), el testimonio de la pasión con la que Spielberg se ha enfrentado a esta odisea. Son instantes más (estúpidamente) criticados que criticables (y que se repiten en secuencias como la del general *Marshall* citando a Abraham Lincoln o aquella en la que el *capitán Miller* reconoce su profesión de maestro frente al pelotón con el fin de romper un intento de motín), por ser tan efectivos como manipuladores. Pero son el toque oportuno para que el público se identifique con aquello que le cuentan, son la ocasión que todo el mundo espera para compartir con los protagonistas sus vicisitudes. Y son los instantes que, gusten o no, hacen de **SALVAR AL SOLDADO RYAN** “una película de Steven Spielberg”.

El que el film sea más una experiencia vital que una película, con necesidad de argumentar y opinar una vez acabada la proyección (algo que no sucedía en el cine



americano desde hacía mucho tiempo), es mérito de todos los que han colaborado en el film. Desde los ya citados Robert Rodat, Michael Kahn, Janusz Kaminski y John Williams, pasando por los actores (mención especial para Jeremy Davies, cuyo retrato del aterrorizado *cabo Upham* da un nuevo significado a la palabra cobarde, que en ningún momento del film adquiere connotaciones negativas) y terminando, obviamente, por Steven Spielberg. Nadie más en la actualidad sabe compensar de forma tan precisa la tragedia con la comedia, el honor con el miedo, el espectáculo con la intimidad. Su pasión por el material que tiene entre manos, su determinación por sentar un punto y aparte en las

convenciones del cine bélico y su valentía por economizar situaciones que, en manos de otro director hubieran hecho del film un mar de lágrimas, convierten a **SALVAR AL SOLDADO RYAN** en una película a recordar, en un bastión de buen cine, en una obra maestra que sienta cátedra a las puertas del nuevo milenio.

Texto (extractos):

Mark Robbins, "Salvar al soldado Ryan: amarga victoria", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, febrero 1998.

Tomás Fernández Valentí, "Clint Eastwood & Steven Spielberg: la conciencia de la América profunda", en sección "Análisis", rev. Dirigido, marzo 2007.

(...) Ciñéndonos a las similitudes entre **La lista de Schindler** y **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, éstas vienen dadas porque, bien con la apoyatura de la Torá o con la estética de las barras y estrellas², corroboran la relación de interdependencia entre los seres humanos, en contradicción con el individualismo típico ("*quien salva a un hombre salva a todos los hombres*"); la vida humana es un bien demasiado precioso y en con-

2. La bandera de las barras y las estrellas descolorida (¿desangrada? ¿desmitificada?) abre y cierra magistralmente el film.



textos como los campos de exterminio o el frente de batalla donde se valora de manera tan insignificante, este axioma resulta tanto más notable.

En las oficinas militares, una mujer madura lee las cartas que informan de la situación de cuatro hijos repartidos entre diferentes frentes, de los cuales tres de ellos han perdido la vida y el cuarto se encuentra en paradero desconocido. Al informar del hecho una operación propagandística se pone en marcha: encontrar a este cuarto hijo, ilocalizable en el frente francés, rescatarlo y devolverlo sano y salvo a su casa como demostración de lo que el ejército americano puede hacer, protectoramente, por sus muchachos.

Al igual que otros muchos films de escaso presupuesto, en **SALVAR AL SOLDADO RYAN** se presenta al enemigo más por sus efectos que por su mostración real. Ello determina que se convierta en un film de grupo en el que la búsqueda emprendida por el capitán *John Miller* y sus hombres se convierte en un catalizador. Resulta significativo que la descripción de los diferentes componentes del grupo se vea rápidamente superada por la figura de este capitán que adquiere condición de misterioso a pesar de lo común que, a la postre, resulta ser su figura. Taciturno, solitario, reservado e inflexible, este capitán resulta ser un maestro de escuela rural sin más ambición ni deseo que el de retornar a su pueblo de origen para disfrutar de su aura de mediocridad confortablemente mantenida.

Film de búsqueda, **SALVAR AL SOLDADO RYAN** se permite una coda de humor negro cuando el destacamento se cruza con un pelotón de soldados de retorno del

combate, entre los cuales el espectador reconoce a *Ryan*, que es un desconocido total para sus buscadores, que pasan a su lado sin saberlo. **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, obra moral, se abre y se cierra con sendos fragmentos del Apocalipsis. El desembarco en Normandía, una carnicería horrenda que el capitán percibe por medio de la misma argucia que Joseph H. Lewis utilizase en una secuencia célebre de la magistral **Agente especial** (*The big combo*, 1955): el aturdimiento que le provoca la sordera es descrito narrando la secuencia sin sonido, lo que convierte el horror de la muerte brutal en más irreal sin mitigar su espanto. De otra parte, el combate final en la pequeña localidad francesa descrito con precisión, casa por casa, de la plaza a la iglesia, donde los combatientes ejecutan un juego del escondite trágico y sin remisión que los irá eliminando uno tras otro con una dureza que me recuerda un film por el que siento poquísimo aprecio, **La chaqueta metálica** (*Full metal jacket*, de Stanley Kubrick, 1987), en sus secuencias finales.

Texto (extractos):

Carlos García Brusco, "Salvar al soldado Ryan", en especial "Cine bélico: de la Gran Guerra a Vietnam", rev. Dirigido, junio 2001.

Tomás Fernández Valentí, "Clint Eastwood & Steven Spielberg: la conciencia de la América profunda", en sección "Análisis", rev. Dirigido, marzo 2007.

Posiblemente, el reconocimiento de Spielberg definitivo gracias al éxito crítico y comercial de **La lista de Schindler**, que le valió su primer Oscar como director, animó al cineasta a abordar su obsesión sobre la Segunda Guerra Mundial de modo directo, una vez superada la prueba de la visualización del Holocausto judío durante el conflicto. Spielberg quería realizar una película bélica de aventuras, basándose en su experiencia como espectador, una gran película de género al estilo de las producciones clásicas que consumió en su infancia y juventud. De nuevo apareció en la mente del realizador la referencia a **El puente sobre el río Kwai** de David Lean (el empeño final del personaje de Hanks en detonar el puente puede interpretarse como un guiño a la película de Lean), pero también cantidad de directores y títulos que Spielberg había referenciado y le habían ayudado a formarse como cineasta. Por otro lado, la relación con su padre, veterano de guerra, y la documentación recogida a través de las experiencias de combatientes norteamericanos sobre todo en la Europa ocupada por las tropas alemanas hizo a Spielberg atender a un guión de Robert Rodat escrito alrededor del 50 aniversario del desembarco en Normandía y al relato documentado por un libro de Stephen Ambrose llamado "Band of Brothers" en torno al destino de tres hermanos tras el día D. Así Spielberg quiso conjugar ambos mundos y realizar un film en torno al soldado común, de a pie, un film épico pero también muy íntimo sobre la experiencia

de la guerra y su impacto en el ser humano. Y para ello fue decisiva la intervención de Tom Hanks y su interés por el guión de Rodat, dejando aparcado el libro de Ambrose por ser excesivamente complejo, aunque más tarde Hanks y Spielberg lo convirtieron en la fabulosa serie de HBO **Hermanos de sangre**, en cierta manera una obra que completa el ciclo iniciado por **SALVAR AL SOLDADO RYAN**.

Spielberg se fijó más en las películas clásicas sobre las odiseas de soldados anónimos que en el cine épico de carácter bélico. Así, un referente evidente como **El día más largo** (*The Longest Day*, Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, 1962) fue en cierta forma ignorado por Spielberg principalmente por su interés en alejarse del carácter triunfalista de dicha producción, eligiendo el desembarco en la playa de Omaha (una auténtica carnicería) como punto de inicio de su película y sin dar pistas previas sobre los personajes, como sí hacía la superproducción de Darryl F. Zanuck. En el ADN de **SALVAR AL SOLDADO RYAN** encontramos más películas de autores que siempre han sido fundamentales para Spielberg como **Un paseo bajo el sol**, **The Fighting Sullivans** (Lloyd Bacon, 1944), **Eran prescindibles** (*They were expendable*, John Ford, 1945) o dos obras del gran William A. Wellman como son **También somos seres humanos** (*The Story of G.I. Joe*, 1945) o **Fuego en la nieve**, sin olvidar la violencia de films menos conocidos como **Attack** (Robert Aldrich, 1956) o la reflexión sobre el oficio de soldado en la esencial **Uno rojo, división de choque** (*The Big Red one*, Samuel Fuller, 1980). De todos modos, Spielberg juega también a referencias más culteranas en la parte final de la película, la esencialmente bélica que se centra en la defensa del puente en la población francesa como son **El puente** (*Die brücke*, Bernhard Wicki, 1959), aunque en esos momentos se aprecie el rigor casi documental de una superproducción como **Un puente lejano** (*A bridge too far*, Richard Attenborough, 1977), mientras que el episodio del francotirador alemán recuerda en exceso nuevas formas de manifestar la violencia en el campo de batalla, en especial la escena del tirador solitario que supone al climax de **La chaqueta metálica**.

A pesar de toda esa cinefilia que ayuda a dar un tono a **SALVAR AL SOLDADO RYAN** de auténtico film de género bélico, sin caer en la abstracción propia del cine de guerra tras **Apocalypse Now** (Francis Ford Coppola, 1979) o el discurso político de **Platoon** (Oliver Stone, 1986), Spielberg se basa también en el reportaje de guerra de la época para dar un tono absolutamente realista a la acción, sobre todo documentales de la altura de **The battle of San Pietro** (John Huston, 1944), siendo una de las prioridades del director provocar el rechazo al fenómeno bélico, dotando al desembarco en Omaha de un aspecto de caos sangriento, sin orden, algo que no se había visto hasta ese momento, descartando el triunfalismo en favor de una mirada desde el interior del soldado raso, del líder de pelotón, colocando en primer plano el miedo al combate, los vómitos que produce el pánico, el mareo de las barcasas.

Así, **SALVAR AL SOLDADO RYAN** creó un modelo de cine bélico realista y casi “en directo” que ha significado toda una forma de reconstruir la guerra y que ha influido posteriormente en producciones como **Black Hawk derribado** (*Black Hawk Down*, Ridley Scott, 2001) o **Jarhead** (Sam Mendes, 2005), e incluso al cine de acción en general desde producciones estilo “peplum” como **Gladiator** (Ridley Scott, 2000) o al cine de superhéroes³.

En cierta manera, **SALVAR AL SOLDADO RYAN** es la película que demuestra el equilibrio perfecto entre las pretensiones de cine “mainstream” de Spielberg, su vocación de autor respetado y también su irrefrenable tendencia referencial. A pesar de lo tentador del contexto en que se enmarca la película, ésta nunca es un recital de propaganda patriótica sino que consigue hacer ver a la participación norteamericana en la Segunda Guerra Mundial de una forma alejada a la mera manifestación de este tipo, conjugando una ética sacrificial con una dimensión humana (en ese sentido es relevante la confesión del *capitán Miller* —excelente Tom Hanks— desvelando que su profesión es ser educador de escuela, el relieve de camaradería del propio *soldado Ryan* interpretado por Matt Damon al no querer dejar abandonados a sus suerte a sus compañeros de pelotón, o la bella escena en que se comunica a *la madre de los Ryan* la muerte de sus hijos, deudora del mejor Ford) que no excluye el elemento propio del cine de misiones bélicas, el espectáculo (tanto al comienzo como en la elaborada set piece final en el pueblo en ruinas y la defensa del puente) así como la mirada atroz en torno al fenómeno bélico. Tampoco es que **SALVAR AL SOLDADO RYAN** eluda cierto debate moral e incluso político, pero no da respuestas o no se posiciona, dejando interrogantes acerca de la necesidad del sacrificio personal en la guerra que no es más que una pregunta más profunda sobre la dimensión de la propia involucración de Estados Unidos en las grandes guerras europeas de la primera mitad del siglo XX. Spielberg prefiere simplificar el mensaje y como destaca el crítico Richard Schickel “*en esencia, era una historia muy sencilla. Hubo en esta guerra, como en todas las guerras, unas pocas familias que contribuyeron con todos sus hijos (a veces hasta cuatro o cinco) a los servicios uniformados —los hermanos Sullivan, los hermanos Niland—, lo que elevaba la posibilidad de que todos ellos pudiesen morir en acción, como de hecho sucedió con los Sullivan*”. Desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, como también apunta Schickel, “*la película se convierte en una especie de comentario sobre las normas del género, y eso, para mí, no es en absoluto un defecto. Haber hecho otra cosa hubiese sido una especie de traición a la historia ficticia de la que extrae gran parte de su fuerza. Estamos atrapados en la historia —incluso aunque sea una humilde historia, de película— cuando intentamos llevar al cine nuestro pasado compartido*”.

3. **Salvar al soldado Ryan** es el film bélico más influyente de estos últimos años y ningún director ha podido o ha querido resistirse a la renovación estética que aportó al género.



Posiblemente los tiempos de fabular, de reinventar la realidad mediante la propia magia ya los agotó Spielberg con **El Imperio del sol**. **SALVAR AL SOLDADO RYAN**, como en cierta manera, **La lista de Schindler** son los más próximo que el director se puede acercar al hecho histórico con caracteres de documento.

Texto (extractos):

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.

Tomás Fernández Valentí, "Clint Eastwood & Steven Spielberg: la conciencia de la América profunda", en sección "Análisis", rev. Dirigido, marzo 2007.

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2017

Agradecimientos:

Ramón Reina/Manderley

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,

Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

STEVEN SPIELBERG

Steven Allan Spielberg

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

FILMOGRAFÍA (como director)¹



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

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

1964 **Firelight**.

1967 **Slipstream** [cortometraje].

1968 **Amblin** [cortometraje].

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

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

1971 **Hazme reír (Make me laugh)** [episodio de la serie de tv **Galería nocturna** (*Night Gallery*, 1985-1987), creada por Rod Serling]; **L.A. 2017** [episodio de la serie de tv **Audacia es el juego** (*The Name of the Game*, 1968-1971), creada por Jennings Lang]; **The private world of Martin Dalton** y **Par for the course** [episodios de la serie de tv **The psychiatrist** (1970-1971)]; **Un asesinato de libro** (*Murder by*

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>.

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

- 1972 El influjo del mal** (*Something evil*) [telefilm].
- 1973 Savage** [telefilm].
- 1974 LOCA EVASIÓN** (*The Sugarland express*).
- 1975 TIBURÓN** (*Jaws*).
- 1977 ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE** (*Close encounters of the Third Kind*).
- 1979 1941**.
- 1981 EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA** (*Raiders of the Lost Ark*).
- 1982 E.T.** (*E.T., The extra-terrestrial*).
- 1983 Patea la lata** (*Kick the can*) [episodio de la película **En los límites de la realidad** (*The Twilight Zone: the movie*, 1983), codirigida con John Landis, Joe Dante y George Miller].
- 1984 INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO** (*Indiana Jones and the Temple of Doom*).
- 1985 La misión** (*The mission*) y **El tren fantasma** (*Ghost train*) [episodios de la serie de tv **Cuentos asombrosos** (*Amazing stories*, 1985-1987), creada por Steven Spielberg, Joshua Brand y John Falsey]; **EL COLOR PÚRPURA** (*The color purple*).
- 1987 EL IMPERIO DEL SOL** (*Empire of the Sun*).
- 1989 INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA** (*Indiana Jones and the Last Crusade*); **PARA SIEMPRE** (*Always*).
- 1991 HOOK**.
- 1993 PARQUE JURÁSICO** (*Jurassic Park*); **LA LISTA DE SCHINDLER** (*Schindler's list*).
- 1997 EL MUNDO PERDIDO** (*The Lost World*); **AMISTAD**
- 1998 SALVAR AL SOLDADO RYAN** (*Saving private Ryan*).
- 1999 The Unfinished journey** [cortometraje documental].
- 2001 INTELIGENCIA ARTIFICIAL** (*Artificial Intelligence: A.I.*).
- 2002 MINORITY REPORT; ATRÁPAME SI PUEDES** (*Catch me if you can*).
- 2004 LA TERMINAL** (*The terminal*).
- 2005 LA GUERRA DE LOS MUNDOS** (*War of the Worlds*); **MUNICH**
- 2008 INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL** (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*); **A timeless call** [cortometraje documental].
- 2011 LAS AVENTURAS DE TINTÍN** (*The Adventures of Tintin*); **CABALLO DE BATALLA** (*War horse*).
- 2012 LINCOLN**
- 2015 El puente de los espías** (*Bridge of spies*).
- 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 (*Wangjiiao kamen*, 1988)

Días salvajes (*A fei zhengzhuang*, 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 / marzo 2017)

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)



Medianoche en el jardín del bien y del mal

(*Midnight in the garden of good and evil*, 1997)

Space cowboys (2000)

Mystic river (2003)

Million dollar baby (2004)

(VII) STEVEN SPIELBERG (marzo 2016)

El diablo sobre ruedas (*Duel*, 1971)

Loca evasión (*The Sugarland express*, 1974)

Tiburón (*Jaws*, 1975)

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

1941 (1941, 1979)

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)

Hook (1991)

Parque Jurásico (*Jurassic Park*, 1993)

La lista de Schindler (*Schindler's list*, 1993)

Amistad (1997)

Salvar al soldado Ryan (*Saving private Ryan*, 1998)





MARZO 2017

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (3ª parte)**

MARCH 2017

*MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (part 3)*

Martes 21 / Tuesday 21th • 21 h.

**MEDIANOCHE EN EL JARDÍN DEL BIEN
Y DEL MAL** (1997)

(MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL)

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

Viernes 24 / Friday 24th • 21 h.

SPACE COWBOYS (2000)

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

Martes 28 / Tuesday 28th • 21 h.

MYSTIC RIVER (2003)

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

Viernes 31 / Friday 31th • 21 h.

MILLION DOLLAR BABY (2004)

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

Todas las proyecciones en
la Sala Máxima de la ANTIGUA FACULTAD DE MEDICINA
(Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

*All projections at the Assembly Hall in the Former Medical College
(Av. of Madrid)*

Free admission up to full room

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>



LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA CONTEMPORÁNEA UGR



lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales:
facebook, twitter e instagram