

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

—
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



MARZO 2018_

MAESTROS DEL CINE MODERNO (VII)

STEVEN SPIELBERG (5ª PARTE)

ORGANIZA_

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE



EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuelas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo
 Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos
 No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquas a n lo hicieron
 Gracias s molesto si
 La Escue Escuela Pi ble recuerd comunicado Roma.
 Y, junta agradecimie modo espec
 Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig
 Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de
 A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

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 2017-2018, cumplimos 64 (68) años.

MARZO 2018

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

STEVEN SPIELBERG (5ª parte)

MARCH 2018

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VII):

STEVEN SPIELBERG (part 5)

Martes 6 / Tuesday 6th 21 h.

INTELIGENCIA ARTIFICIAL (2001)

(ARTIFICIAL INTELLIGENCE: AI)

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

Viernes 9 / Friday 9th 21 h.

MINORITY REPORT (2002)

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

Martes 13 / Tuesday 13th 21 h.

ATRÁPAME SI PUEDES (2002)

(CATCH ME IF YOU CAN)

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

Viernes 16 / Friday 16th 21 h.

LA TERMINAL (2004)

(THE TERMINAL)

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

Martes 20 / Tuesday 20th 21 h.

LA GUERRA DE LOS MUNDOS (2005)

(WAR OF THE WORLDS)

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

Viernes 23 / Friday 23th 21 h.

MUNICH (2005)

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 22

Miércoles 7, a las 17 h.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (IV)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



Martes 6, 21 h.

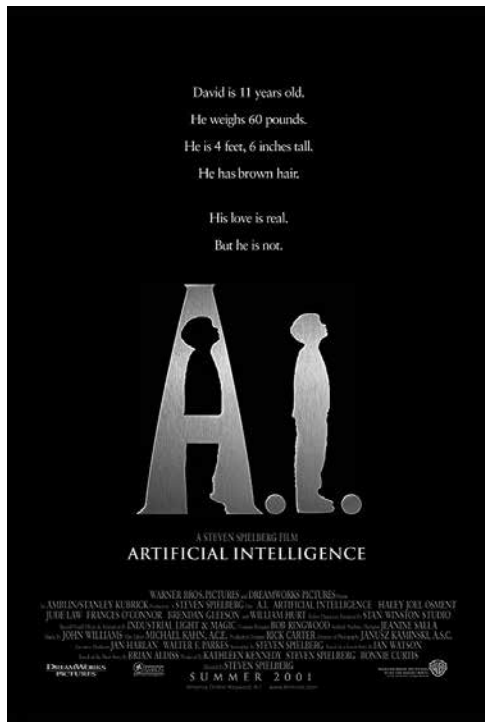
Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

INTELIGENCIA ARTIFICIAL (2001)

EE.UU. 145 min.

Título Orig.- A.I. Artificial Intelligence. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** Ian Watson, basado en el relato "Supertoys last all summer long" (1969) de Brian Aldiss. **Guión.-** Steven Spielberg. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Kathleen Kennedy, Steven Spielberg & Bonnie Curtis. **Producción.-** Amblin Entertainment - Stanley Kubrick Productions - DreamWorks Pictures para Warner Bros. **Intérpretes.-** Haley Joel Osment (*David*), Jude Law (*Gigolo Joe*), Frances O'Connor (*Mónica Swinton*), Brendan Gleeson (*Lord Johnson-Johnson*), Sam Robards (*Henry Swinton*), William Hurt (*profesor Hobby*), Jake Thomas (*Martin Swinton*), Michael Mantell (*dr. Frazier*), Ken Leung (*Syatyoo-Sama*), Kathryn Morris (*Honey*), Jack Angel (*voz de Teddy*), Robin Williams (*voz de dr. Know*), Ben Kingsley (*voz del Especialista*), Meryl Streep (*voz de Blue Mecha*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



2 candidaturas a los Oscars:

Banda sonora y Efectos visuales (Dennis Muren, Scott Farrar, Stan Winston y Michael Lantieri).

Película nº 39 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

Inteligencia Artificial (A.I. Artificial Intelligence, 2001) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**

“Estoy pasando por un periodo en el que quiero experimentar y superarme, pruebo cosas. Es un reto para mí y también para el público. Tengo la impresión de lanzarme por nuevas pistas, de encontrarme y de descubrirme a la vez, a los cincuenta bien maduros”

Steven Spielberg



Stanley Kubrick estaba seducido por los ordenadores y fue uno de los primeros usuarios de una calculadora electrónica Hewlett Packard en 1970, además de utilizar en la época un ordenador colectivo de IBM. Desde entonces era consumidor compulsivo de tecnología punta, adquiriendo todas las novedades del mercado. Seguidor de las teorías de Hans Moravec y Marvin Minsky en torno a la inteligencia artificial, Kubrick tenía un concepto positivo de la misma a pesar de haber presentado en **2001: Una odisea del espacio** a un ordenador homicida como era *HAL 9000*. Por todo ello, Kubrick buscó durante años una buena historia sobre la evolución de la inteligencia artificial y la encontró en 1982 cuando adquirió los derechos del cuento de Brian Aldiss “Los superjuguetes duran todo el verano” (“Supertoys last all summer Long”, 1969) en torno a un niño androide que desarrolla una inteligencia emocional. Kubrick chocó con Aldiss por su interés en incorporar a la historia elementos procedentes de la obra “Pinocho”, de Carlo Collodi, y desistió del proyecto a causa de que consideraba que necesitaba un mayor desarrollo de los efectos especiales para abordar la historia. En 1988 volvió a la idea de llevar el relato a la pantalla, colaborando con el escritor Ian Watson en un guión, pero desavenencias con este provocaron un nuevo estancamiento del proyecto. De todas las maneras, el diseñador Chris Baker creó cientos de dibujos que recreaban el mundo imaginado por Aldiss y Kubrick, incluso contrató al artista Chris Cunningham (famoso por sus trasgresores videoclips)¹ para que conceptuara al niño androide, mientras que ILM (Industrial Light and Magic) realizaba pruebas de

¹ Cunningham popularizó su concepto de la inteligencia artificial en el año 2000 con el videoclip de la canción de Björk “All is full of love” que, sin duda, influyó en el look final de **INTELIGENCIA ARTIFICIAL**.

efectos especiales para la producción. A causa de los problemas con la producción, en 1993 Kubrick pensó en una posible colaboración en el proyecto con Steven Spielberg, un director al que admiraba y al que consideraba como un revolucionario en la incorporación de los efectos especiales a la estructura dramática fílmica. A pesar de que la asociación no prosperó, creo excelentes lazos entre ambos creadores. Kubrick volvió a olvidarse de **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** hasta la parte final del rodaje de **Eyes Wide Shut** (1999), pensando en que podía ser su siguiente proyecto, pero la muerte le sorprendió antes del estreno de la película. De esta manera, Spielberg retomó el proyecto en 2001 (...) siguiendo en gran parte los diseños de Chris Baker y el guión de Kubrick. Sin embargo, el director de **Tiburón** rebajó ciertos aspectos de la visión de Kubrick, muy deprimente en su parte final, sobre todo la idea de que las entidades artificiales que en el remoto futuro habitan la Tierra consiguen recrear solo por una hora seres humanos para aprender emociones. De todas maneras, **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** es una de las mejores películas de Spielberg y una de las menos empáticas con el espectador, dotada de esa frialdad/distancia propia del cine de Kubrick. En cierta manera, Spielberg realizó un último homenaje al genio que tanto admiraba, mientras que su espíritu impregnaba de forma fantasmática una obra entre dos mundos, dos mentes capaces de transformar de una manera muy diferente la Historia del Cine.

Texto (extractos):

Ángel Sala, “El Kubrick que no pudo ser”, en dossier “Stanley Kubrick, el cineasta de la obsesión” (y parte 2), rev. Dirigido, enero 2016.

Estos días se va a hablar largo y tendido sobre las circunstancias que han conducido a Steven Spielberg a realizar **INTELIGENCIA ARTIFICIAL**, un proyecto de Stanley Kubrick que, rompiendo su costumbre de estos últimos tiempos, el autor de **Barry Lyndon** tenía previsto rodar apenas concluyera la postproducción de **Eyes Wide Shut**, su película póstuma. No me extenderé en dichas circunstancias: **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** pudo haber sido un proyecto de Kubrick pero el film, tal y como lo conocemos, responde en todos sus aspectos al estilo más característico de Spielberg, quien ha adoptado una postura ante el mismo cuya inteligencia y honestidad le honran: no sólo ha puesto un cuidado escrupuloso a la hora de no imitar a Kubrick sino que, además, ha retomado el material de este último y lo ha llevado a su terreno, asumiéndolo como propio y firmando el guión definitivo, algo que no hacía desde **Encuentros en la tercera fase**. Para bien o para mal, sólo Kubrick hubiese sido la persona adecuada para hacer una película “de Kubrick” y, consciente de ello, Spielberg ha evitado escrupulosamente la imitación de su maestro, más allá de algunos pequeños guiños sin relevancia, y se ha volcado en un film que, indiscutiblemente, ya no es (ni puede ser) de Kubrick, sino suyo.

Una de las cuestiones más debatidas en torno a **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** será la



atribución de ideas a Kubrick y a Spielberg (y, esperémoslo, también a Brian Aldiss, autor del cuento “Supertoys last all summer long” en el que se basa). La película consta de un prólogo, tres bloques narrativos bien diferenciados y un epílogo. A nivel puramente de guión, pueden percibirse en ese prólogo y en el desarrollo general de la trama de esos tres bloques la huella del autor de **2001: una odisea del espacio**, mientras que, a simple vista, el epílogo sería característico de Spielberg, por más que el sentido de la puesta en escena de este último es, en todo momento, el factor predominante. El prólogo se abre con unas imágenes de olas gigantescas como fondo visual para una voz en off que, solemnemente, nos sitúa en un futuro cercano: los hielos de los polos se han derretido, cubriendo buena parte de las ciudades situadas en las costas (entre ellas, Nueva York), y, por otro lado, la sociedad futurista ha progresado enormemente en la creación de robots, aquí llamados *mecas*. La siguiente -y magnífica- secuencia nos sitúa en ‘Cybertronics’, empresa de robótica en la que el *dr.Hobby* (William Hurt) realiza una brillante demostración sobre los últimos progresos en cibernética: una muchacha de aspecto completamente normal es, en realidad, un *meca* capaz de reaccionar como una persona ante un pinchazo porque así se la ha programado y que sabe describir las reacciones fisiológicas que provoca el amor, pero no puede experimentarlo: *Hobby* anuncia, al final de su discurso, que está preparando un prototipo capacitado para amar.

Acabado el prólogo, el primer bloque narrativo se sitúa veinte meses después. Asistimos a la tragedia personal de una pareja, *Mónica* (Frances O’Connor) y *Henry Swinton* (Sam Robards), cuyo hijo, *Martin* (Jake Thomas), yace en estado de coma dentro de un ataúd de cristal situado en un centro criogénico. *Hobby* les elige para que “*prueben*” su último invento: se trata de *David* (un excelente Haley Joel Osment), un *meca* con aspecto de niño que convivirá con ellos a fin de que desarrolle su “programa de sentimientos”. Por medio



de una serie de cortas secuencias rodadas con admirable precisión, Spielberg dibuja con firmeza el singular proceso afectivo que se entabla entre *David* y su madre adoptiva, pasando del rechazo y el miedo iniciales propios de lo que, al principio, no es más que una parodia de la relación materno-filial, hasta lo que acabará siendo una paradójica situación emocional, pues ¿cómo puede amar, y ser amado, un robot? Una atmósfera extraña y ambigua se va apoderando del relato, sobre todo a raíz de la incorporación al mismo de *Martin*, milagrosamente recuperado de su dolencia, y que trata a *David* como lo que, en el fondo, sigue siendo: una máquina, otro caro “superjuguete” que (como *Teddy*, el meca osito de peluche) no tiene ningún derecho a ser considerado un auténtico ser humano.

Esta primera parte ya está llena de detalles de puesta en escena como hacía tiempo que no veíamos, de forma tan densa, en un film de su director: la estudiada composición de los encuadres, reflejando espléndidamente la manera como *David* observa, maravillado, el nuevo mundo que le rodea (por ejemplo, esos dos primeros planos que muestran a *Mónica* preparando el café, los cuales no obedecen a la lógica narrativa convencional sino que tienen la intensidad de un descubrimiento por parte del niño; el contraste entre la entrada luminosa, “angelical”, del artificial *David* en el hogar de los *Swinton*, y el regreso tenebroso, con una máscara de respiración asistida, de *Martin*, el niño “real”, quien luego se desplaza con un aparato ortopédico en las piernas que dota a sus andares de cierta mecanicidad; el momento en que *David* corta un mechón del cabello de *Mónica*, un gesto amoroso que deviene al instante algo parecido a un intento de asesinato; o en particular, esa terrible secuencia en la que, intentando protegerse de los niños que pretenden abrirle un brazo para ver de qué está hecho (sic), *David* busca el amparo de su “hermano” *Martin*

e, inconscientemente, está a punto de ahogarlo en el fondo de la piscina familiar.

Tras estos excelentes cincuenta primeros minutos -que culminan con el espléndido fragmento del abandono de *David* en el bosque por parte de *Mónica*, ante la disyuntiva de hacerlo o bien devolverlo a 'Cybertronics' para que sea "desmontado"-, lo que sigue a continuación es literalmente asombroso. Haciendo gala de un sentido del riesgo como no veíamos en su cine desde que acometiera sus primeras tentativas con el melodrama a mediados de los ochenta (y que ha supuesto un notable rechazo popular de la película en los Estados Unidos), las secuencias de esta segunda parte componen una atmósfera sórdida y pesadillesca, casi surrealista, más cercana en ciertos momentos a los turbulentos universos expresivos de David Lynch o John Carpenter que al amable autor de **Para siempre o Hook**: la atractiva presentación de *Gigoló Joe* (un elegante Jude Law), un meca programado para prestar servicios sexuales, y la imputación a este último del asesinato de una cliente cuyo cadáver aparece misteriosamente en un apartamento; esa extraordinaria escena en la que *David* descubre a los mecas revolviendo en la basura de 'Cybertronics' para encontrar brazos, ojos o mandíbulas de repuesto; o la secuencia que transcurre en la monstruosa 'Feria de la Carne', paradójico nombre para un recinto donde, en realidad, se ofrece un denigrante espectáculo consistente en destruir a los mecas de todas las formas posibles (disparándolos desde de un cañón, desmembrándolos o deshaciéndolos con ácido): fragmento que alterna su frenesí conceptual, en el fondo muy controlado, con ideas tan brillantes como el travelling que, siguiendo a un empleado que lleva en su mano al osito *Teddy*, describe en un solo plano el ambiente cruel y despiadado que reina en el lugar.

Después de la huida de *David*, *Gigoló Joe* y *Teddy* de la 'Feria de la Carne', el relato adopta una lógica interna muy particular, dictada por la peculiar interpretación que el pequeño meca lleva a cabo de los pasos que debe seguir para recuperar el amor de su madre adoptiva. Durante su estancia en la casa de los *Swinton*, *David* ha asistido a la lectura en voz alta que ha hecho *Mónica* del famoso "Pinocho" de Carlo Collodi: en el cuento del títere que aspiraba a convertirse en un niño de verdad encontrará la motivación que guiará sus siguientes pasos: dejar de ser un meca y transformarse en un ser real (no puede menos que venir a la memoria "El hombre bicentenario", ese estupendo relato de Isaac Asimov sobre un androide que quiere convertirse en ser humano y que fue objeto de una menospreciada versión para el cine a cargo de Chris Columbus en 1999). Siguiendo la pauta narrativa marcada por el "Pinocho" de Collodi (una de las innovaciones de Kubrick respecto al cuento de Aldiss), *David* y sus amigos van a parar a Rouge City, un equivalente futurista del País de los Juguetes al que se accede por unos puentes en forma de bocas gigantes, y en donde se entrevistará con el *dr. Know*, una máquina del saber que le proporciona algunas pistas para resolver las dudas existenciales que le atenazan (en una secuencia que, bajo su ingenua apariencia, propone sotto voce un primer indicio de la amargura que irá tiñendo el relato: el *dr. Know* es incapaz de facilitarle a *David* la solución mágica que él desea: encontrar al *Hada Azul* de Collodi para que le libere de su complejo



de *Pinocho*).

Una nueva huida de *David, Teddy y Gigoló Joe*, en esta ocasión de los policías que persiguen a este último (referencia, inevitable a estas alturas, a **Blade Runner**), abre la tercera parte y el epílogo, sobre cuyo contenido no entraré en detalles de cara a quien todavía no haya visto la película. Me limitaré a señalar que es en este tercio del relato y, sobre todo, en su conclusión, donde Spielberg parece desprenderse de la sombra de Kubrick y termina volando por su cuenta y riesgo. Hay, pese a todo, otra gran secuencia que también fue inicialmente concebida por Kubrick –ese sobrecogedor vuelo sobre la isla de Manhattan cubierta por el mar, que por sí solo merecería figurar entre las mejores imágenes legadas por el último cine de ciencia-ficción-, y que da paso a algunos de los momentos más inquietantes jamás filmados por el realizador de **E.T.**, en particular todo lo concerniente a la revelación que *David* lleva a cabo sobre sus orígenes cibernéticos en el despacho de *Hobby*, incluido ese momento antológico en que el niño *meca* descubre docenas de réplicas de sí mismo: una idea que, tras la muerte de Kubrick, Aldiss le brindó a Spielberg y que este último aceptó con entusiasmo².

No quisiera terminar este esbozo sobre **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** (escaso, dada la complejidad del film) sin apuntar lo que significa dentro del conjunto de la filmografía de

² Así lo explica en su introducción a una reciente reedición norteamericana de su libro “Supertoys Last All Summer Long and Other Stories of Future Time” (St. Martin’s Griffin, Nueva York, junio de 2001). La misma idea sería aprovechada por el propio Aldiss en su cuento “Supertoys in other seasons”, incluido en este mismo volumen.



Spielberg. Más allá de todas las lecturas que se puedan hacer, la que me resulta particularmente atractiva es lo que la película tiene de compendio del cine de su realizador y, al mismo tiempo, de renovación de su propio estilo. Muchos momentos del film remiten directamente a algunos de los films más populares de su autor: los primeros movimientos de *David* espiando a su madre adoptiva recuerdan a los de *E.T.*; la secuencia en la que *Mónica* abandona a *David* y *Teddy* en el bosque concluye con un excelente plano del retrovisor del coche que ya aparecía en **Parque Jurásico**; el momento en que *Lord Johnson-Johnson* (Brendan Gleeson) y sus hombres “cazan” a los *mecas* para llevárselos a la ‘Feria de la Carne’ está lleno de evidentes referencias (el globo desde el cual *Lord Johnson-Johnson* dirige la batida es idéntico a la esfera

lunar de *E.T.* que sirve de logotipo a la productora Amblin; su aparición luminosa tras la colina recuerda, **Encuentros en la tercera fase**; el cazador de *mecas* lleva un atuendo y un sombrero parecidos a los de **Indiana Jones**); hay, incluso, una referencia (bellísima) a la noria del parque de atracciones de Los Ángeles que rodaba hacia el mar en **1941** y que, ahora, reaparece tristemente sumergida bajo las fantasmagóricas aguas de Manhattan.

Todo este cúmulo de referencias que, así planteado, puede parecer una mera complacencia de su autor, acaba resultando la pieza fundamental que distingue y dota de personalidad propia este gran trabajo de Spielberg. El firmante de **El Imperio del Sol** ya tiene más de cincuenta años y parece haber llevado a cabo una reflexión, extremadamente lúcida e, incluso, autocrítica sobre su manera de entender el cine: *Teddy*, el osito *meca* (cuya existencia muchos atribuirán a Spielberg cuando en realidad ya se encuentra presente en el cuento de Aldiss) no es un personaje infantil sino, por el contrario, una especie de *Pepito Grillo* que se expresa como un adulto; la “luna de Amblin” que caza a los *mecas*, pilotada por ese *Indiana Jones* sin escrúpulos, ya no trae consigo aventuras y buenos sentimientos, sino desolación y muerte; el público que aúlla, entusiasmado, ante la tortura de los *mecas*, termina conmoviéndose por el aspecto infantil de *David*: es como si Spielberg pusiera en escena, mirándolo desde fuera, el efecto enternecedor que, habitualmente, busca provocar en su público; incluso la noria de **1941** que, recordemos,

fue el mayor fracaso comercial de la carrera de su director y truncó sus primeras ansias de independencia del sistema hollywoodiense, ahora se desploma sobre *David* cuando este último descubre a su (falsa) *Hada Azul* y también le impide la realización de sus deseos.

Queda, por descontado, ese epílogo, situado doscientos años después (!), en el que, por mediación de fuerzas ultraterrenales (como en **Encuentros en la tercera fase**) y gracias al milagro de la magia moderna (como en **Parque Jurásico**), *David* verá su sueño hecho realidad. Pero esta resolución sentimental también es engañosa: *David* sigue siendo un *meca* hecho a imagen y semejanza de un niño muerto y la felicidad que vivirá es artificial, percedera y, por tanto, falsa. Spielberg es, pues, consciente del artificio de los buenos sentimientos que pone en escena, mas las imágenes finales de **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** son, en este sentido, una bella declaración de principios por parte de un cineasta conocedor de los límites de su estilo, pero que los acepta y asume como algo personal porque así lo quiere: porque así lo siente. **INTELIGENCIA ARTIFICIAL**, una obra maestra y la mejor película de su director, está inevitablemente abocada a suscitar esa polémica que sólo provocan aquellos títulos que constituyen un punto y aparte en la Historia del Cine.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Inteligencia Artificial: el complejo de Pinocho”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2001.

Steven Spielberg no suele estar considerado, entre los especialistas del cine de ciencia ficción, como uno de los grandes directores contemporáneos del género. Nombres como David Cronenberg, James Cameron o Ridley Scott, incluso Terry Gilliam, gozan de mayor prestigio -en ocasiones avalado por una sólida obra, y en otras, fruto de una cinefilia “culterana” trastornada-. (...) El cine de ciencia ficción dirigido por Steven Spielberg articula, casi sin proponérselo, una teoría propia sobre el género. Una teoría que es, finalmente, el pensamiento de Steven Spielberg desarrollado sobre tres ejes principales. Estos son plenamente conscientes del contexto histórico e intelectual en el que se concibieron las películas, por lo que su comprensión cultural y erudición histórica son elementos importantes dentro de su éxito comercial. Al mismo tiempo, buscan su singularidad, su especificidad, centrándose en temas, estructuras y mitos con implicaciones y supuestos filosóficos muy concretos, ligados siempre a las inquietudes del realizador, y cuyo estilo varía en función de las mismas. Todas articulan un arsenal de emociones, sensaciones, acerca de las cosas que sabemos que no existen, que constituyen en última instancia la paradoja de la ciencia ficción. (...) La especificidad de la ciencia ficción *made in* Steven Spielberg nace de su falta de interés por las ideas separadas de los personajes, de la acción, de la situación. Algo que ofrece la impresión de que sus películas no muestran consistencia o el grado de desarrollo que se puede detectar en la obra de los más grandes



cinastas. Pero al analizar un film tan áspero como **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** -donde Spielberg teoriza, en un riguroso sentido fantástico, lo que podría o no ser, el hoy o el mañana-, encontramos a un personaje que ayuda al cineasta a examinar el alcance de su propio talento. El *profesor Hobby* (William Hurt) es un inventor que da vida a objetos inanimados, incluso implanta en ellos la capacidad de amar. Sin embargo, una vez que ha dado “luz” a esta nueva vida, *Hobby* busca inmediatamente maneras de enriquecerse a costa de sus inventos. Los paralelismos entre sus creaciones y las de Spielberg son sorprendentes, inquietantes. Spielberg parece estar comentando sus propios temores acerca de las impredecibles consecuencias de su inmenso poder sobre el desarrollo de nuestro imaginario colectivo, sobre la industria fílmica de los años venideros, y el impacto que todo ello tendrá en nuevas generaciones de espectadores.

No obstante, Steven Spielberg, consumado maestro de la manipulación fílmica -¿qué (buen) cineasta no lo es?-, juega con nuestras emociones en **INTELIGENCIA ARTIFICIAL**, nos hace sonreír, nos proporciona unas pequeñas dosis de tensión, de miedo, incluso hace que soltemos algunas catárticas lágrimas, para luego, inesperadamente, abandonarnos -¿como el *profesor Hobby*? en la parte más oscura de su imaginación. Sí, nos procura un final feliz, pero falsamente feliz, como señala su sombrío trasfondo. En contra de lo que pueda parecer, esta presunta película “para niños” -o peor aún, una cinta “familiar”-, es su film más “adulto”, ya sea por accidente o por cálculo, uno de sus cuentos (cruces) más complejos, ambiguos, despiadados y fríos. Crónica casi onírica sobre la brutalidad humana, la insensibilidad y la codicia. **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** es una de las visiones menos sentimentales de la Humanidad vistas en el cine contemporáneo, donde un humanoide-niño explotado por sus creadores, víctima de la desconfianza de su padre, atormentado y engañado por su hermano, traicionado y abandonado por su madre, es

perseguido, enjaulado y casi ejecutado para el entretenimiento de masas. *David* (Haley Joel Osmant), un robot prototipo diseñado para parecerse a un niño humano, es tratado como mercancía desechable por el mismo tipo de empresas cuya avaricia derritió los casquetes polares del mundo, ahogando a cientos de millones de personas. Esta no es la misma vieja historia acerca de un niño que se convierte en humano, sino sobre la muerte de la Humanidad misma.

Con **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** Steven Spielberg volvió a ser acusado de revolcarse en el sentimentalismo. El film se comparó, temerariamente, con *E.T.* y su mirada dulzona y enfermiza hacia la infancia, idealizada mediante la fantasía, pero la película sobre *David* no es nada melindrosa. **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** es el adiós a la infancia spielbergiana, sublimada, poetizada. El director de *Munich* sabe que gozamos reinventando la infancia porque ahí todo vale, y porque es una buena manera -al menos una manera inofensiva, sencilla, tal vez la única- de sobrellevar el presente. Época de Oro irrecuperable, *locus amoenus* de la Humanidad, con **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** nos dice que la infancia no existe. La madurez es a la infancia lo que el cine a las ideas: un reflejo oscuro y tremendamente subjetivo, distorsionado, anhelante. Aún así, se sigue haciendo cine, con el mismo ahínco con el que se intenta recuperar el tiempo pasado, con esa misma desesperación por comprendernos hoy, por saber quiénes fuimos, quiénes somos. La infancia sólo adquiere su verdadero sentido en el ahora, y, como toda relectura, evoluciona y se vuelve más compleja con nosotros, con la forma en que tenemos de ver la vida. La infancia está escrita en una lengua muerta, imposible de descifrar.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Futuro imperfecto: el cine de ciencia ficción de Steven Spielberg”, en dossier “Steven Spielberg” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.

El inicio de la primera década del 2000 ve a un Spielberg a la vez franco y escéptico, más abierto que nunca a la experimentación, (...) que va a abordar el siglo XXI con dos obras futuristas: **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** y *Minority Report*. A partir de **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** se produjo un pequeño seísmo en los medios críticos y cinéfilos (principalmente europeos): ¿realmente Spielberg podía ser tan cruel, tan crudo? Era imposible que fuera verdad. (...)

INTELIGENCIA ARTIFICIAL era para Spielberg una empresa eminentemente personal, un adiós y, al tiempo, una reformulación del cine que había hecho hasta el momento. La primera marca de ello es que su nombre figura en los créditos como guionista, lo que no sucedía desde *Encuentros en la tercera fase*, casi veinte años antes. La segunda: la extrañeza visual del film, su especie de fealdad intermitente (...) En **INTELIGENCIA ARTIFICIAL**, el kitsch escandaloso de las secuencias de la ‘Feria de la Carne’ (apocalíptica salvajada cercana a la estética de *Mad Max*) o de Rouge City (una Disneylandia del exceso) llevan la marca de esa voluntad radical y la convierten en una película difícil de apreciar en



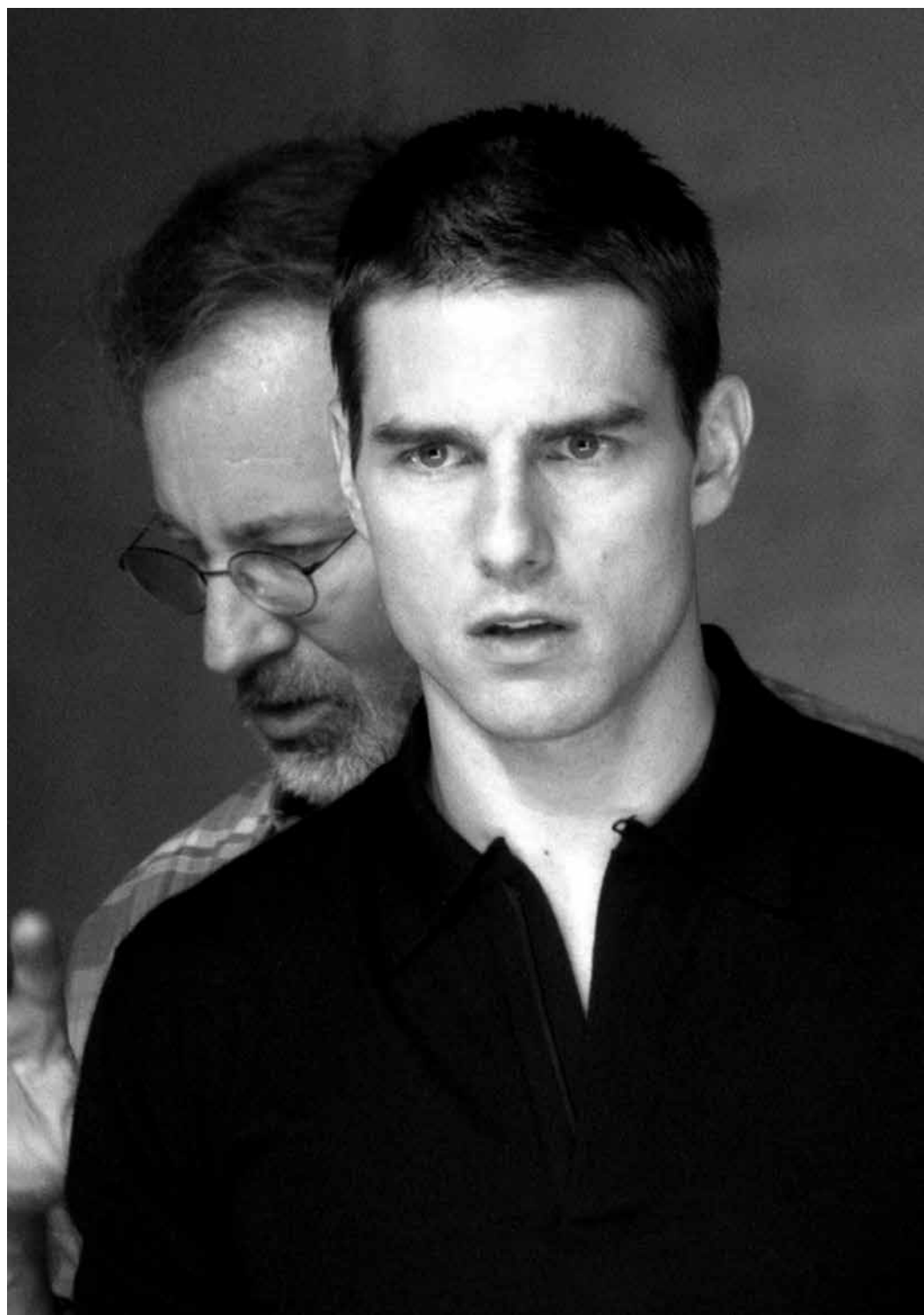
un principio (...).

E.T. / A.I. : dos pares de iniciales que significan lo mismo (extraterrestre / inteligencia artificial), un niño en busca de un padre de sustitución y otro en busca de una madre adoptiva. En la primera película Steven Spielberg coloca su “sistema”, en la otra lo deconstruye pasando por los mismos motivos, aunque hubieran pasado veinte años entre ambas (...) En el cine de Spielberg, el círculo y la redondez son signos de lo materno, son tranquilizadores: la nave espacial de E.T. es completamente redonda, la de **Encuentros en la tercera fase** es redondeada por un lado, como un gigantesco pecho. En E.T. el círculo se intercambia equitativamente entre Elliot y E.T., se desplaza para envolverles por turnos, para unirlos para siempre. En A.I., como en un disco rayado, siempre es el mismo ser quien está envuelto en un círculo convertido en prisión: primero en la mesa, separado del plano de los padres, y luego por el retrovisor, con la mirada incrédula de aquel a quien se abandona. (...)

En la puerta que da entrada al parque de atracciones sumergido de Coney Island, aún puede leerse, bajo las algas y la descomposición “Once upon a time / Érase una vez”. Con **INTELIGENCIA ARTIFICIAL** Spielberg decía adiós a los cuentos de hadas. El epílogo feliz del film (...) es tan ilusorio como trágico (...) Con este falso final cálido de tonos edulcorados (...) se acabaron las atmósferas cluecas y los halos maternos (...), se apagaba una luz en la obra de Spielberg.

Texto (extractos):

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



Viernes 9, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

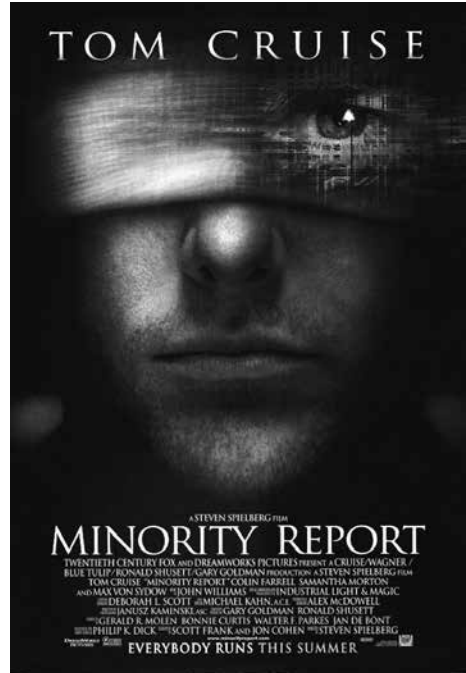
MINORITY REPORT (2002) EE.UU. 144 min.

Título Orig.- Minority Report. **Director.-** Steven Spielberg.

Argumento.- El relato "The Minority Report" (1956) de Philip K. Dick. **Guión.-** Scott Frank & Jon Cohen.

Fotografía.- Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Gerald R. Molen, Bonnie Curtis, Walter F. Parkes y Jan De Bont. **Producción.-** Cruise/Wagner Productions - Blue Tulip Productions - Ronald Shusett/Gary Goldman Productions - DreamWorks Pictures para 20th Century Fox. **Intérpretes.-** Tom Cruise (*John Anderton*), Colin Farrell (*Danny Witwer*), Samantha Morton (*Agatha*), Max von Sydow (*Lamar Burgess*), Lois Smith (*dr. Iris Hineman*), Peter Stormare (*dr. Solomon Eddie*), Tim Blake Nelson (*Gideon*), Steve Harris (*Jad*), Kathryn Morris (*Lara Clarke*), Jessica Harper (*Anne Lively*), Ashley Crow (*Sarah Marks*), Arye Gross (*Howard Marks*), Neal McDonough (*Fletcher*), Mike Binder (*Leo Crow*), Paul Thomas Anderson (*pasajero del tren*), Cameron Crowe y Cameron Diaz (*pasajeros del autobús*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



1 candidatura a los Oscars:

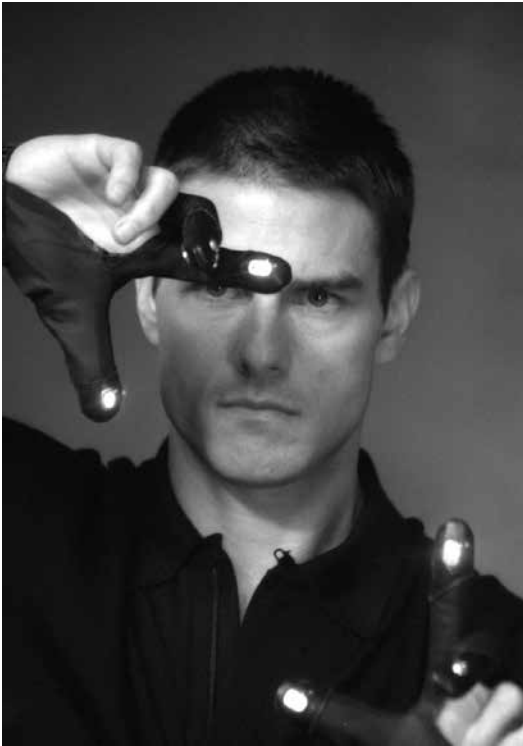
Montaje de sonido (Richard Hymns y Gary Rydstrom).

Película nº 40 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

Minority Report (*Minority Report*, 2002) de Steven Spielberg

Banda sonora original de John Williams



(...) El protagonista del relato “El informe de la minoría”, *John Anderton*, es un maduro funcionario que dirige Precrimen, una empresa instalada en Nueva York que, en el plazo de cinco años, ha conseguido algo asombroso: erradicar por completo los delitos. El sistema de Precrimen funciona a partir de los pronósticos proporcionados por dos hombres y una mujer apodados los Precogs (precogniscentes) que, a pesar de su retraso mental, tienen la facultad de predecir con escaso margen de error la pronta comisión de un delito, lo cual permite detener a los futuros delincuentes antes de que delincan. Un día, los Precogs señalan al propio *Anderton* como futuro autor del asesinato de *Leopold Kaplan*, un antiguo general del ejército durante una hipotética

guerra que enfrentó a Inglaterra con China (sic) y personaje sospechoso de actividades clandestinas. El pronóstico coincide con la visita a la sede de Precrimen de *Edward Witwer*, un joven enviado por el Senado de los Estados Unidos para que investigue a fondo el buen funcionamiento del sistema antidelito, lo cual obliga a *Anderton* a emprender una fuga desesperada con tal de demostrar su inocencia o, mejor dicho, su pre-inocencia. Su única esperanza reside en la posibilidad de que el pronóstico de los Precogs no haya sido por unanimidad, sino por mayoría, y que por tanto pueda apoyar su defensa en el vaticinio discrepante: el informe de la minoría. Tras una serie de complejas vicisitudes, *Anderton* descubrirá que todo estaba relacionado con una trama golpista organizada por el tal *Kaplan*, su hipotética futura víctima, para apoderarse del poder político de la nación entera...

No es ésta la resolución del film que ha realizado Steven Spielberg a partir de un guión firmado por Scott Frank y Jon Cohen, aunque se le parece bastante, pero tampoco la destriparemos en beneficio de quien todavía no haya visto **MINORITY REPORT**. Empezaremos señalando que, al contrario que en el cuento, en la película *Anderton* (Tom Cruise) no es el director de Precrimen, sino un agente de policía de dicha unidad, cuya sede aquí se encuentra ubicada en Washington. El personaje de *Kaplan* propiamente dicho no aparece en el film, aunque muchos de sus rasgos se encuentran claramente en



el de *Lamar Burgess* (Max Von Sydow), el director de Precrimen. Subsiste, con bastante fidelidad al cuento, el personaje de *Witwer* (Colin Farrell), un agente del Departamento de Justicia que, como en el relato, al principio cree en la culpabilidad de *Anderton* pero al final acabará poniéndola en duda y sospechando que el protagonista está siendo víctima de un montaje. Al contrario que en el cuento, la Precog femenina, aquí llamada *Agatha* (Samantha Morton), tiene una participación más activa en la aventura de *Anderton* con tal de averiguar la verdad.

Lo primero que sorprende de **MINORITY REPORT** es su carácter de lectura abierta y personal tanto del relato como, en general, del mundo de Dick. Respeta en lo esencial la idea básica del cuento pero tampoco vacila a la hora de modificarlo en aquellos aspectos que considera convenientes, y haciéndolo no sólo con vistas a ajustarlo a las necesidades de duración de un largometraje, sino también ampliando si cabe algunas de sus sugerencias. En este sentido no dudaría en afirmar que, después de **Blade Runner**, la de Spielberg es la mejor película que se haya hecho sobre un texto de Dick: exprime a fondo las posibilidades paradójicas planteadas por el escritor en torno al cuestionamiento del concepto de “realidad” y juega a placer con el tema de las falsas apariencias y la distorsión de los sentidos, respetando la estructura de relato policíaco que se encontraba tanto en el propio cuento como en **Blade Runner**. Incluso los cambios respecto a “El informe de la minoría” tienen, como en el film de Ridley Scott, un sentido equivalente o complementario al ideario de Dick: al contrario que en el cuento, en **MINORITY REPORT** *Anderton* se encuentra separado de su esposa como consecuencia de un traumático hecho del pasado -la misteriosa desaparición de su hijo de cinco años- que les distanció emocionalmente, y el agente *Witwer* confía en el resentimiento de la ex esposa (*Lara*:

Kathryn Morris) para que le ayude a capturar al protagonista, pero lo cierto es que, en el relato de Dick, el protagonista sospecha que su cónyuge también forma parte de la conspiración contra él (tal y como ocurría, recordemos, en **Desafío total**), lo cual casi viene a ser lo mismo; por otro lado, el hecho de que *Anderton* tome drogas para mitigar el dolor que arrastra por la pérdida de su hijo enlaza, inesperada y coherentemente, con esa “evasión” de la realidad tan querida por Dick y, en particular, con las experiencias reales del escritor con los estupefacientes.

Pero si la labor de adaptación de los guionistas tan sólo puede calificarse como brillante –por más que el guión acuse, por otro lado, algunos defectos que son lo más endeble de la película: véanse las entradas o salidas de *Anderton* de la sede de Precrimen, cogidas por los pelos, o algunas transiciones hechas con brusquedad que al final alargan en demasía el metraje–, no es menos notable la puesta en escena de Spielberg, reafirmando al menos aquí, la sensación de que está atravesando una etapa particularmente fértil en su carrera. A pesar de que ya han empezado a oírse voces que consideran **MINORITY REPORT** un acierto aislado, la verdad es que los méritos de esta última no existirían ni tendrían el menor sentido sin la previa existencia de la magistral e incomprensible **Inteligencia Artificial**, más personal y apasionada, aunque no superior en cuanto a sentido del riesgo (la sordidez de diversos pasajes de **MINORITY REPORT**, espléndidamente fotografiados por Janusz Kaminski, ya se encontraba apuntada en la otra, si bien ahora está llevada mucho más lejos). Asimismo, Spielberg jamás habría alcanzado estas cimas del cine de ciencia ficción sin haberse dado previamente los baños de realismo, de “realidad”, que supusieron en su carrera las magistrales **La lista de Schindler** y **Salvar al soldado Ryan** (y sin haber probado la amargura del fracaso absoluto con **Amistad**). Se trata, sencillamente, de la evolución de un cineasta que ha sabido madurar aprendiendo de su trabajo y teniendo plena conciencia de sus errores.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Philip K. Dick, la relatividad de la realidad”, en sección “Estudio”, rev. Dirigido, octubre 2002.

MINORITY REPORT (...) traerá cola en su colisión con la crítica europea. A mucha gente, para demolerlo, le bastará con su pertenencia al género de ciencia ficción, uno de los bastiones de la subcultura, y la presencia de Tom Cruise, incómoda superestrella capaz en su día de justificar él solo verdaderas escabechinas críticas contra **Eyes Wide Shut** (1999), la obra cumbre de Stanley Kubrick y, sin duda, uno de los mejores films de los años noventa. Dará igual, en muchos casos, que el argumento del film esté basado en un relato largo de Philip K. Dick, un escritor con cierta reputación entre los amantes de la literatura de ciencia ficción pero no entre quienes prefieren a Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Nathanael West o Miguel Espinosa. También dará igual la estupenda fotografía de Janusz Kaminski, que ha acompañado al cine de Steven Spielberg a lo largo de la década de los



noventa, a menudo en sus trabajos más ambiciosos. No importarán las aportaciones del propio director al trabajo del guionista Scott Frank, aunque entre ambos le hayan dado al argumento del relato de Philip K. Dick más dinamismo, sin dejar de lado la carga filosófica del original literario. Y menos aún importarán las aportaciones de algunos de los actores, sobre todo la de Samantha Morton en el papel de *Agatha*.

Sin embargo, **MINORITY REPORT** es, a su manera, un triunfo porque ha sorteado con fortuna dos importantes escollos, uno el del tempo dilatado de las unidades narrativas en el cine de Steven Spielberg y otro el sincretismo resultante de combinar acción con reflexión. Es fácil entender que en films como **El mundo perdido** (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997) se le dediquen muchos minutos de metraje a secuencias de acción, en especial a aquellas más costosas, para magnificar el espectáculo, que a Steven Spielberg a menudo suele irsele de las manos porque le falta sentido de la medida y siempre va demasiado allá, agotando el efecto de *thrilling* de algunas secuencias que, de suspender al espectador, pasan a impacientarle. Gracias a Dios, en **MINORITY REPORT**, pese a estar dividida en poquísimas secuencias para ser un film supuestamente de acción, el detenimiento de Steven Spielberg en este caso humaniza los efectos especiales, haciéndolos incluso dolorosos en secuencias como la del registro que realizan los robots araña en el edificio donde se esconde *John Anderton* (Tom Cruise) al comprobar sus pupilas, o como en la secuencia de la operación para alterar el rostro de este último poco antes de que intente burlar los sistemas de seguridad de su centro de trabajo. Por otro lado, el film es muy efectivo en su sabia combinación del material literario de partida, más situacional que



descriptivo, optando por un trabajo de montaje antes que por un trabajo de diseño de producción; basta con comparar esta versión del relato de Philip K. Dick con **Blade Runner** (1982), de Ridley Scott, también una adaptación de una obra del mismo escritor, en su caso de “¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?”. Allí donde **Blade Runner** exploraba las posibilidades dialécticas de la novela de Philip K. Dick con un excelente diseño de producción a modo de telón de fondo, en **MINORITY REPORT** se ha optado por dinamizar los movimientos y las ideas de los personajes para expresar a través de ellos una visión tan relacionada con el futuro como con el presente. Del paisajismo del excelente film de Ridley Scott se pasa al hincapié que hay en el retrato en el film de Steven Spielberg, en cualquier caso para dar en ambos una imagen sórdida de lo que se le avecina al mundo y a los seres humanos. Parece haber entre **Blade Runner** y **MINORITY REPORT** un viaje pictórico que va de El Bosco a Max Beckman; de una visión desoladora del mundo se pasa a una visión desoladora de los seres humanos. No obstante, una de las diferencias entre ambos estriba en el carácter abstracto del film de Ridley Scott, cuyo discurso fue -y es- poco o nada coyuntural, frente al propuesto por Steven Spielberg, a quien hablar sobre el futuro le ha parecido la mejor manera de hacer un discurso sobre el presente.

En el año 2054, según **MINORITY REPORT**, el crimen estará a punto de desaparecer. Como en el resto de sus viajes hacia el terreno de lo hipotético o hacia el terreno de la ciencia ficción, Steven Spielberg opta por ofrecer en este film una visión naturalista del mundo, como si nada en él hubiese de cambiar sobremanera para poder dar una idea acerca del futuro. Así, pese a los vehículos utilizados en las calles del distrito de Columbia, en Washington, donde se desarrolla el film, en apariencia el mundo no ha perdido sus atributos más importantes, aquellos que lo hacen reconocible ante el ojo. Hay anuncios

que se dirigen personalmente a las personas, aparatos que permiten volar a los miembros del equipo de *John Anderton* y alguna cosa más, pero por encima de cierto desarrollo se mantiene la forma interior de los hogares y, en muchos casos, incluso la exterior. Para Steven Spielberg hay una esencia inmutable en los seres humanos y esa esencia tiene su prolongación en algunas de sus pertenencias, por eso tiende a contrastar siempre el mundo histórico de sus narraciones con el mundo intrahistórico -por utilizar un término unamuniano- de sus personajes. Los contrastes son, de hecho, una de las constantes del cine de Steven Spielberg desde los años noventa; Tomás Fernández Valentí lo dejó claro en su crítica de **Inteligencia Artificial**, donde explicaba el fracaso del film en Estados Unidos a causa de la parte que tiene lugar antes, después y durante la 'Feria de la Carne', con "*una atmósfera sórdida (...), casi surrealista, más cercana en ciertos momentos a los turbulentos universos expresivos de David Lynch o John Carpenter que al amable autor de Para siempre o Hook*". En ese sentido, **MINORITY REPORT** también presenta contrastes, menos maniqueos, eso sí, de lo que podrían parecer a primera vista. De ese modo, el centro de trabajo de *John Anderton* es un lugar en apariencia impoluto en el cual las mínimas discrepancias (minority reports) de los tres hermanos precognitivos se silencian, sin que nadie lo sepa o le dé excesiva importancia, como si la posibilidad de estar enviando a inocentes a la cárcel quedase justificada por el simple hecho de estar erradicando al mismo tiempo el crimen. Los lugares más sórdidos, sin embargo, le sirven de escondite al protagonista o le proporcionan la nueva identidad que necesita para regresar a su centro de trabajo. Y, *last but not least*, en las tranquilas viviendas de estilo victoriano es donde se cuecen los crímenes que *John Anderton* y su equipo abortan antes de su consumación. Nada es, por tanto, lo que parece.

Después de seis años de extraordinarios resultados en la prevención del crimen, erradicándolo por completo de la zona de Washington donde *John Anderton* y su equipo trabajan, el proyecto inicial está a punto de someterse a escrutinio por parte del Congreso de los Estados Unidos antes de comenzar a implementarse en el resto del país. Esto, claro, despierta recelos entre ciertos sectores del mundo de la política. Para asegurarse de que todo va bien, el Departamento de Justicia decide enviar a *Danny Witwer* (Colin Farrell) para que investigue de cerca a *John Anderton* y a su equipo. Pero detrás de todo el entramado está *Burgess* (Max Von Sydow), director y *alma mater* del proyecto de prevención del crimen, cuyos contactos con las altas esferas despejan cualquier traba. Únicamente hay un problema cuando *John Anderton* aparece como próximo asesino en las previsiones de los tres hermanos precognitivos, algo que él no puede aceptar, de ahí que decida huir. A partir de entonces este particular antihéroe comienza a detectar las anomalías del proyecto, que hasta ese momento había decidido apoyar en cualquier caso que se presentase.

Desde luego, si la visión del futuro propuesta por Philip K. Dick en el relato no era demasiado halagueña, menos aún lo es la propuesta por Steven Spielberg, usando el rostro de un héroe nacional: el de Tom Cruise, como algo moldeable en el film, no sólo para burlar los sofisticados sistemas de seguridad de un edificio oficial, sino también para encubrir



bajo un servilismo aparente -ese por el cual los europeos creen a los norteamericanos siempre dispuestos a matar o morir por su patria- el individualismo más absoluto. Al fin y al cabo, las reacciones de *John Anderton*, son las de cualquier norteamericano de a pie, mostrando confianza en la tecnología mientras no sea a costa de su vida, de su libertad. Sea como fuere, la idea que late detrás de la obra de Philip K. Dick es la del precio a pagar por el ser humano en un futuro donde la máquina se humanizará y el ser humano se mecanizará; toda una paradoja.

El futuro descrito en **MINORITY REPORT** nunca se satura en la pantalla con demasiadas cosas; en él el ojo tiene tiempo de recrearse con cada pequeño asombro, a diferencia del auténtico museo de las maravillas en el que George Lucas convierte cada una de las entregas de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977). Tampoco hay un comentario directo sobre el mundo, sobre su apariencia, como sí había en *Blade Runner*, donde la ciudad de Los Ángeles aparecía descrita como una Babel poblada por seres solitarios bañados por una lluvia incesante y sepultados por la basura y los malos olores. Steven Spielberg en esta ocasión ha optado por entrar en el futuro con un comentario sobre la impostura de toda imagen. Nada alerta al principio del film de que el mundo se haya convertido o se esté convirtiendo en un lugar peor; lo que lo convierte en algo mejor o peor es el uso que se hace de él. Viendo **MINORITY REPORT** da la sensación de que ninguna imagen del futuro tendrá sentido hasta no ver qué estará dispuesto el ser humano a perder de sí mismo para llegar a él. Las imágenes, cualesquiera, siempre serán ilusorias, según este film, donde *John Anderton* actúa como un director de orquesta capaz de darles sentido mientras las mentes de los tres hermanos precognitivos las generan y un ordenador las registra para luego proyectarlas en una pantalla invisible. Como la “Sinfonía incompleta”, de Schubert, que suena al verse esas imágenes, el futuro se asoma de forma incompleta, sin exhibirse en su totalidad, a lo sumo sólo en una de sus múltiples posibilidades.

Entre los tres hermanos precognitivos hay a menudo divergencias; en el film se dice que

“jamás se equivocan aunque no siempre estén de acuerdo”. Así, finalmente las imágenes del futuro suelen acabar siendo meros espejismos, donde además el ser humano aparece con su peor cara. Intentar adelantarse al futuro puede suponer una ceguera moral en el presente, en especial si se pretende tomar la delantera al ser humano.

Tal como suele ser habitual en Steven Spielberg, su viaje temporal tiene su última parada en el presente. Si **Salvar al soldado Ryan** (*Saving Private Ryan*, 1998) era un retorno al pasado por parte de un personaje que quería saber si el sacrificio de sus compañeros durante la Segunda Guerra Mundial había quedado justificado en el presente por todos sus actos a lo largo de su vida, en **MINORITY REPORT** se intenta poner de relieve la doblez que esconden las imágenes del futuro, que pueden ser todas y ninguna, y, al mismo tiempo, la precariedad en la que puede sumir a la gente vivir exclusivamente de la evocación del pasado, pues en una secuencia se ve a *John Anderton* drogándose mientras ve grabaciones en tres dimensiones de su hijo, muerto años atrás en extrañas circunstancias, momento a partir del cual el personaje principal del film se transformó en otra persona, perdiendo a su mujer y entregándose en cuerpo y alma al proyecto de prevención del crimen, además de convertirse en drogadicto en sus ratos libres, para aliviar así su sufrimiento interior.

Otra observación muy spielbergiana en este film es su comentario acerca del uso de la vida humana en una sociedad demasiado dependiente de la tecnología. Aunque ese tema fue una de las obsesiones de Philip K. Dick a lo largo de casi toda su obra, en **MINORITY REPORT** se amplía gracias al valor que le da visualmente Steven Spielberg a los tres hermanos precognitivos. Según parece, bastan sus poderes para justificar su inmersión en una tanque de agua desde donde generan las imágenes del futuro, carentes de vida o de contacto con la realidad, en un estado de sedación continua. De algún modo, *John Anderton* huye de quienes le persiguen con *Agatha*, que es incapaz de contraer ninguno de sus músculos, como si en realidad la huida fuese doble, por un lado de la acusación de futuro asesinato, que *John Anderton* no quiere aceptar, y por otro de la manipulación del ser humano en manos de siniestras corporaciones que, con tal de proponer mundos más allá de la imaginación, sin crimen o sin basura en las calles, son capaces de pasar por encima de cualquiera. ¿Justifican las expectativas puestas en el futuro la precariedad en la que obligan a ciertas personas a vivir el presente?

Queda, asimismo, la mirada de sospecha que arroja el sector político norteamericano sobre sus huestes militares o policiales en **MINORITY REPORT**. Sin el recelo de quienes representan a los ciudadanos, el Estado podría operar a sus anchas, cruzando fronteras éticas con la frialdad de los entes cuando se lanzan a la tarea de construir el mundo o sus sociedades. Esta pugna, heredada tras el asesinato de John Fitzgerald Kennedy, pretende ofrecer una imagen cómoda de Estados Unidos ante el resto del mundo, dejando claro cierto compromiso para evitar que la nación más poderosa de la Tierra pueda ir demasiado lejos. Para eso están sus ciudadanos: para evitar que su gobierno haga cosas de las cuales pueda luego arrepentirse. Algo difícil de conciliar con los hechos, pues una guerra tan

absurda como la de Afganistán vuelve a poner de manifiesto que ninguna imagen de Estados Unidos es fiable, ni en la paz, ni en la guerra, ni en el pasado, ni en el presente, ni en el futuro, porque al final le vence la sed de venganza cuando ha de castigar afrentas, sin importarle el grado de ceguera que le mueva a ejecutar entonces cada uno de sus actos. (...).

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, “Minority Report: imágenes perfectas de un futuro imperfecto”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2002.

(...) Como película de anticipación (la palabra nunca podría ser más exacta), **MINORITY REPORT** es la película más teórica de su autor, gobernada por visiones (la mirada y las imágenes, lo que se muestra, pero también, sobre todo, lo que se esconde) y explora los límites de la vigilancia en una sociedad que está a punto de liquidar la presunción de inocencia. Este es el tema, nada inocente, con el que Spielberg decide abordar los momentos inmediatamente posteriores al 11 de septiembre (...) Las visiones de los Precogs carecen de los bordes cuadrados de la imagen de cine, su forma de iris y el negro omnipresente nos envía al estilismo del cine primitivo. Las innumerables proyecciones sobre cristal llevan irremediamente a pensar en daguerrotipos animados. (...) El homenaje está basado en el cine negro: el propio Tom Cruise interpreta a un *Philip Marlowe* extenuado, que mira **La casa de bambú** (1955) de Samuel Fuller o el lapsus final del villano, una referencia a **Más allá de la duda** (1956), de Fritz Lang, no hacen más que confirmarlo (...).

Texto (extractos):

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

(...) ¿Pueden hacerse realidad los sueños? Si consideramos el cine de Steven Spielberg, y más concretamente sus películas de ciencia ficción -las cuales, digámoslo ya sin ambages, están entre lo mejor de su obra-, una muestra ejemplar de los principios más elementales de *politique des auteurs* -el cine como ejercicio confesional, exorcístico, o lo que es lo mismo un muestrario de las obsesiones más exclusivas del realizador-, la materialización de los sueños a través del cine ha sido, y es, una de las bases creativas fundamentales de su cine. Una materialización que tiene algo de perverso, pues no es la realidad ni tampoco el sueño: según Sigmund Freud, los sueños son una deformación de nuestros verdaderos deseos y sentimientos; a diferencia de nuestros recuerdos -una versión censurada de nuestros deseos inconscientes pues los encontramos inaceptables-, soñar es la vía de escape para superar la no realización de nuestros deseos más ocultos. Spielberg, como recalca **MINORITY REPORT**, camufla todo ese arsenal de deseos y frustraciones entre los pliegues del cine de género. Quizás por ello, **MINORITY REPORT** nos habla de un futuro no muy lejano en el que creeremos en el poder predictivo de los sueños, a fin de articular



toda una alambicada estrategia de prevención del delito. *John Anderton*, jefe de la fuerza de policía Precrimen en Washington D.C., lidera un proyecto policial que coteja las visiones oníricas de tres mutantes PreCogs, dos hermanos gemelos varones y una mujer, para “ver” los futuros homicidios de sus sueños antes que se perpetren. Gracias a Precrimen, la pena de muerte ha sido abolida -no ha habido homicidios en Washington en los últimos seis años...-. De este modo, Steven Spielberg se hace eco de las preocupaciones psiquiátricas de los años 70 en torno a la identificación y predicción de la violencia por parte de personas que sufren trastornos mentales, gracias a métodos como el Psychopathy Checklist (PCL) del doctor Robert Hare, o el llamado manual DSM (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders) que ha transformado a los psicólogos en los Precogs contemporáneos. Por mucho que moleste, Spielberg y sus guionistas Scott Frank y Jon Cohen, van un paso por delante del relato de Philip K. Dick en el que se inspiran, más preocupado por las paradojas existentes en la posibilidad de alterar nuestro futuro si éste es conocido de antemano.

No obstante, el cineasta, por medio de sus sueños y pesadillas, se atreve a plantear el dilema moral existente en el choque entre determinismo y libre albedrío o, *in extremis*, entre predeterminismo y voluntarismo. Cada persona debe ser libre para tomar sus propias decisiones y, en caso necesario, debe ser castigada por lo que hace, no por lo que piensa o desea. La acción policial preventiva queda desacreditada en el momento en que daña a gente potencialmente inocente para que el resto de nosotros nos sintamos seguros. Hay una bonita metáfora visual en la película sobre las personas condenadas por Precrimen sin haber cometido delito alguno: se mantienen en una especie de animación suspendida dentro de unas cápsulas celda-prisión. Hemos vuelto al siglo XIX en pleno siglo XXI: en



aquel entonces, la sociedad se sentía orgullosa *“de las fortalezas que construía en los límites y a veces en el corazón de las ciudades. Le encantaba esta nueva benignidad que remplazaba los patíbulo. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. Aquellos muros, aquellos cerrojos, aquellas celdas figuraban una verdadera empresa de ortopedia social”*¹

Asimismo, las antinomias de la intimidad personal y de la justicia o de la seguridad nacional, y el futuro de tecnología visual, hacen de **MINORITY REPORT** una película dentro de la película -los sueños de los Precogs se pueden observar y manipular en una sofisticada pantalla táctil-, sugiriéndonos que el cine es un arte que vive en una relación muy directa con sus espectadores que solo ven aquello que desean ver, y que puede condicionar nuestro pensar, nuestro sentir, desde dentro. Por ende, la película está hecha con un desmesurado esmero para mostrar una representación cinematográfica creíble de un futuro distópico: vemos cosas como el escaneo de la retina, el reconocimiento facial, y la intrusión cada vez mayor en nuestra intimidad del gobierno y las grandes corporaciones industriales/comerciales, decididas a saberlo todo acerca de nuestros hábitos de compra, nuestras fantasías, nuestra identidad: no en vano, en **MINORITY REPORT**, los anuncios nos llaman por el nombre (¡!).

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Futuro imperfecto: el cine de ciencia ficción de Steven Spielberg”, en dossier “Steven Spielberg” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.

¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 1976.



Martes 13, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

ATRÁPAME SI PUEDES (2002) EE.UU. 141 min.

Título Orig.- Catch me if you can. **Director.-** Steven Spielberg.

Argumento.- La biografía de Frank Abagnale Jr., recogida en el libro "Catch Me If You Can: The Amazing True Story of the Youngest and Most Daring Con Man in the History of Fun and Profit" (2000) de Frank Abagnale Jr. y Stan Redding. **Guión.-** Jeff Nathanson. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn.

Música.- John Williams. **Títulos de crédito.-** Olivier Kuntzel y Florence Deygas. **Productor.-** Walter F. Parkes y Steven Spielberg. **Producción.-** Kemp Company - Splendid Pictures - MacDonald/Parkes Production para DreamWorks SKG.

Intérpretes.- Leonardo DiCaprio (*Frank Abagnale Jr.*), Tom Hanks (*Carl Hanratty*), Christopher Walken (*Frank Abagnale Sr.*), Nathalie Baye (*Paula Abagnale*), Jennifer Garner (*Cheryl Ann*), Amy Adams (*Brenda Strong*), James Brolin (*Jack Barnes*), Martin Sheen (*Roger Strong*), Brian Howe (*Earl Amdursky*), Frank John Hughes (*Tom Fox*), Ellen Pompeo (*Marcy*), Elizabeth Banks (*Lucy*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



2 candidaturas a los Oscars:

Actor de reparto (Christopher Walken) y Banda Sonora.

Película nº 41 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

Atrápame si puedes (Catch me if you can, 2002) de Steven Spielberg

Banda sonora original de John Williams



En el centro de este periodo sombrío que inician **Inteligencia Artificial** y **Minority Report** y cerrarían **La Guerra de los Mundos** y **Munich**, se abrió un paréntesis, en apariencia más ligero, de dos burbujas de comedia: **ATRÁPAME SI PUEDES** y **La terminal (...)** **ATRÁPAME SI PUEDES** es una comedia alegre y colorista que loa la despreocupación de los años 60, las carrocerías estridentes de los coches, las faldas vaporosas de las chicas y sus peinados ahuecados, el apogeo de la PanAm y de los *James Bond* de Sean Connery, la insolencia pop de las películas de Blake Edwards y la elegancia cromada de las de Richard Quine. Una auténtica lección de estilo hilvanada por un espectacular Leonardo DiCaprio, ilusionista de su propio rostro, capaz de cambiar de edad como de camisa. Raramente se percibe en Spielberg tanto placer por rodar al actor que se encuentra ante él. (...) Pero ¿a quién dirige Spielberg **ATRÁPAME SI PUEDES**? Probablemente a sí mismo porque se adivina mucho de autobiográfico en los intersicios del film. Además de que el ritmo trepidante del rodaje le recuerda sus años de aprendizaje en la televisión, el personaje de *Frank* es un retrato fantasioso del joven Spielberg cuando se infiltraba todos los días en los estudios Universal, con un traje varias tallas mayor que la suya y una cartera vacía. Y también los colores vivos, el ritmo de jazz y el brío revoloteador de *Frank* descubren algo más: la separación de sus padres como causa original de su huida. El envejecimiento acelerado del personaje también deriva de ello, al igual que las ficciones sucesivas que se crea (refugios imaginarios, al igual que el amigo extraterrestre de *Elliot* en **E.T.**). (...) Una escena magnífica, que lo resume todo muy bien, es cuando *Frank* se escapa corriendo de un avión en pleno aterrizaje para acudir ante la bonita casa burguesa donde vive su madre con su nuevo marido y su nueva hija. La gracia de la huida y el peso de la pérdida, toda la belleza de **ATRÁPAME SI PUEDES**, reside en el encadenamiento muy sencillo de esos escasos planos. Al observarlos por la ventana, *Frank* siente cómo toma vida el dibujo de Norman Rockwell que *Jamie* arrastraba siempre con él en **El imperio del sol**. Ante esta



familia modélica comprende que está condenado para siempre a vivirla como espectador, con la frente pegada a los cristales como hacen los veladores del pesar. (...)

Texto (extractos):

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

Hay muchas maneras de abordar **ATRÁPAME SI PUEDES**. Puede verse, pura y simplemente, como un nuevo intento por parte de Steven Spielberg de recrear ciertos modos de la narrativa hollywoodiense convencional (lo que suele llamarse “cine clásico”), experimentando en esta ocasión con un relato tragicómico de una tonalidad bastante insólita en el conjunto de su filmografía (piénsese que Spielberg no había vuelto a rodar una comedia en el sentido pleno del término desde que en 1979 se estrellara estrepitosamente con **1941**). Tampoco sería desacertado ver en **ATRÁPAME SI PUEDES** una especie de metáfora de la carrera de su director a través de una (deliberada) identificación entre los temas de su cine y la idiosincrasia de *Frank Abagnale Jr.*, el personaje protagonista del relato: un joven soñador y fantasioso, al que le gusta el cine y los cómics, traumatizado por el divorcio de sus padres, que se dedica a ganarse el respeto de los demás mediante una serie de ingeniosos timos gracias a los cuales se crea una determinada apariencia de respetabilidad, hasta que termina dando con sus huesos en la cárcel el día que se acaba su buena suerte y debe hacer frente a la más cruda realidad. Creo necesario insistir a estas



alturas de la carrera del autor de **E.T.** que tanto **Inteligencia Artificial** como **Minority Report** y ahora **ATRÁPAME SI PUEDES** no son el resultado de la casualidad, sino de la evolución y madurez de una trayectoria profesional que, aun con altibajos, ha discurrido entre lo sublime y lo ramplón, entre el virtuosismo y la simpleza, y que ha crecido, haciéndose mayor, tras el baño de realidad -todo lo estereotipada que se quiera- de **La lista de Schindler** y **Salvar al soldado Ryan**, hasta alcanzar unas cotas que permiten afirmar, con escaso margen de error, que Spielberg está atravesando uno de los momentos más interesantes, si no el que más, de toda su carrera.

Se le ha reprochado estos días a **ATRÁPAME SI PUEDES** su escasa fidelidad a la historia real del auténtico Frank Abagnale Jr., interpretándose como una nueva manifestación de la (presunta) superficialidad y el (indudable) sentimentalismo que ha impregnado buena parte del cine de Spielberg. Personalmente ignoro al detalle las peripecias reales de Abagnale y, además, me tienen completamente sin cuidado (para quien esté interesado en ellas me remito a su libro de memorias, co-escrito con Stan Redding y publicado en España por Ediciones B; por otro lado, dudo mucho que los lectores encuentren en este volumen “la verdad” sobre Abagnale, teniendo en cuenta que está escrito por un timador que cumplió varios años de condena y luego fue liberado por el FBI para que les ayudara a capturar a...más timadores). El argumento de la fidelidad histórica siempre me ha parecido, amén de peligroso, de lo más peregrino, pues en virtud del mismo tendríamos que desacreditar la valía artística de las obras de Shakespeare protagonizadas por monarcas ingleses y plagadas de tremendas “licencias” históricas, o si no se quiere volar

tan alto deberíamos destrozarnos films como el **Napoleón** de Abel Gance (ya hubo quien lo hizo en su momento), el **Espartaco** de Stanley Kubrick o, sin ir más lejos, el **Gangs of New York** de Martin Scorsese, según parece también plagado de inexactitudes (se me olvidaba: Scorsese, como Shakespeare, se permite “licencias” porque es un artista; Spielberg, en cambio, manipula desvergonzadamente al espectador porque no es más que un sucio negociante).

Precisamente la primera secuencia de **ATRÁPAME SI PUEDES** es tan diáfana en este sentido que, con franqueza, no puedo comprender que nadie pueda llamarse a engaño. La película se abre con un imaginario concurso de televisión de estética sesentera en el cual comparece *Frank* (Leonardo DiCaprio) en compañía de otros dos hombres vestidos, como él, de pilotos: el objetivo del concurso consiste, precisamente, en entrevistar a los tres y, en función de sus respuestas, averiguar cuál de ellos es el auténtico Frank Abagnale Jr. La inteligencia de este prólogo fantástico, unida a la estética inspirada en Saul Bass y Maurice Binder de los espléndidos títulos de crédito que la preceden, realizados por una excelente partitura de John Williams que evoca deliberadamente el sonido de Bernard Herrmann, sitúa al espectador en la tesitura hitchcockiana que a partir de este momento y hasta el final va a dominar el conjunto del relato. La cita a Hitchcock no me parece ociosa: **ATRÁPAME SI PUEDES** no es tanto un brillante encadenado de escenas de la picardía de un joven delincuente construidas sobre la noción de la relatividad de las apariencias -*Frank* improvisa cada nuevo cambio de personalidad en virtud de la credulidad de los que le rodean- como, sobre todo, un agudo análisis de personajes.

Estos días también se le ha reprochado a **ATRÁPAME SI PUEDES** que vuelve a poner de manifiesto la obsesión de Spielberg, hijo de padres divorciados, por los traumas juveniles provocados por las rupturas familiares, subrayando no tanto el dibujo de la relación de *Frank* con su padre (un magnífico Christopher Walken) como, en particular, el vínculo paterno-filial que acaba estableciéndose entre el joven tímido y el agente del FBI encargado de darle caza, *Carl Hanratty* (Tom Hanks, quien contra todo pronóstico aquí da la sorpresa con su interpretación sobria y matizada del personaje). Se ha visto, asimismo, una especie de coda moralista en la conclusión del relato, con *Carl* apadrinando a *Frank* dentro del FBI hasta el punto de conseguir sacarle de la cárcel y colocarle en el departamento de cheques falsos. Naturalmente que puede verse así, pero tampoco hay que echar en saco roto que **ATRÁPAME SI PUEDES** es probablemente la película más amoral que Spielberg haya rodado hasta la fecha: no sólo la conducta delictiva de *Frank* está vista con simpatía (aspecto que refrenda el propio *Carl* cuando se atreve a afirmar que “*Frank no es un criminal*”), sino que -en otro rasgo tomado de Hitchcock- hasta sus víctimas, tal y como están retratadas, parecen estar pidiendo a gritos ser timadas, por no hablar del dibujo turbio y desagradecido del agente *Carl Hanratty*, un obseso de su trabajo, solitario y algo desagradable, que carga a sus espaldas con un (otro) matrimonio roto y una hija a la que visita de vez en cuando. En este sentido, puede verse en la extraña amistad entre *Frank* y *Carl* el reconocimiento y respeto mutuos de dos solitarios que, por

distintas circunstancias, se encuentran casualmente enfrentados a ambos lados de la ley. Por razones de espacio me resulta imposible detallar las abundantes soluciones de puesta en escena de **ATRÁPAME SI PUEDES**, película que como ya ocurriera con su anterior **Minority Report** hace gala de un talento hasta hace poco insospechado en Spielberg para combinar ligereza y densidad de modo armonioso: el film sabe ser ligero en los momentos dramáticamente más comprometidos y, por el contrario, hace gala de un raro espesor en las escenas teóricamente más desenfadadas. Destacaría al respecto el tratamiento dramático de las escenas intimistas, y en particular el dibujo de la vida hogareña del adolescente *Frank* junto a sus padres antes de que estos se divorcien (los primeros “trucos” que *Frank* aprende de su fracasado padre, las infidelidades de su madre), que demuestran cuánto ha aprendido Spielberg con los años en materia de dirección de actores; del mismo modo que señalaría el tono artificioso, falso, casi deshumanizado logrado en las escenas “divertidas” de los timos con el refuerzo de la gran labor fotográfica de Janusz Kaminski, tan deliberadamente irreal y pictórica como en **Inteligencia Artificial** y **Minority Report** (sin por ello menospreciar las aportaciones del excelente equipo de colaboradores fijos del director, desde John Williams hasta ese gran montador que es Michael Kahn). Sólo un exceso de metraje o algún momento redundante impiden que **ATRÁPAME SI PUEDES** sea un título redondo. Pero, por suerte o por desgracia, y eso ya dependerá del punto de vista, la perfección en cine no está al alcance de ese profesional del “timo” que es Steven Spielberg, un cineasta que durante años nos ha estado haciendo creer que era un mero *entertainment man*.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Atrápame si puedes: el arte de timar”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febero 2003.

De nuevo un caso real¹ suministra el argumento de **ATRÁPAME SI PUEDES**, su primera comedia desde los tiempos de **1941**, afortunadamente cambiando de registro, tan lejos del aire granguiñosco de este film (...). Su protagonista es *Frank Abagnale Jr.* (Leonardo DiCaprio), un timador cuya actividad como falsificador de cheques se inicia, en cierto modo, para satisfacer a su padre *Frank Abagnale Sr.* (Christopher Walken), miembro vitalicio del club Rotario (en su mejor momento), acusado por Hacienda de fraude fiscal, finalmente arruinado. Es una comedia agridulce, pero también podríamos hablar de un melodrama (suave) sobre las relaciones familiares, las consecuencias que acarrea el divorcio de sus padres y la triste (y dolorosa) soledad que empapa la biografía

¹ Pero en este caso, a diferencia de los restantes, el guión se ampara en un libro escrito por Frank Abagnale Jr. (en colaboración con Scott Redding): “Catch Me If You Can: The Amazing True Story of the Youngest and Most Daring Con Man in the History of Fun and Profit”, publicado en el año 2000.



de Frank Abagnale Jr. Descubrir a su madre *Paula* (Nathalie Baye) feliz con otro hombre, *Jack Barnes* (James Brolin) –el mejor amigo de su padre–, que le ha dado una hija (su hermanastra), le abocará al desapego, a no considerar aquella como su familia. (...) El punto de inflexión que marca su recorrido delictivo ocurrirá al cumplir 16 años: su padre le regala un talonario de cheques, y su consigna será decisiva: “¡A por todas!”. Su dedicación a la estafa centra la mayor parte del metraje (flashbacks incluidos), hasta su detención en Francia, en Montrichard, el pueblecito donde sus padres se conocieron durante la II Guerra Mundial, por el agente del FBI *Carl Hanratty* (Tom Hanks), encargado de pisarle los talones (no siempre, en alguna ocasión le deja con un palmo de narices), punto final de su regalada existencia. Su claudicación tendrá una simbólica plasmación: la terrible constatación de que sus padres no volverán a reconciliarse. Será condenado a doce años de cárcel, reducidos al aceptar trabajar para el gobierno en la unidad de delitos financieros bajo la supervisión de *Carl*, de hecho, su padre alternativo.

Una biografía puede enfocarse de muchas maneras. La mirada cómplice de Spielberg sobre su personaje no neutraliza la acidez en su crónica de la América de los 60. **ATRÁPAME SI PUEDES** es, por encima de todo, una película sobre la inocencia del mundo idealizado. Y su pérdida, naturalmente. Matizando, no se trata tanto de inocencia –tal vez culpable– cuanto de ingenuidad. *Frank* se toma la vida como un juego. Su existencia es ajetreada, animada por retos personales y profesionales, marcada por el fingimiento, adoptando diversas personalidades, no identidades, trasunto del rechazo a su propia piel, un espíritu camaleónico, no solo obligado a burlar al FBI, sino a la búsqueda de una imposible



estabilidad. Se produce un constante cambio de profesión: piloto de PanAm, médico (a quien le horroriza la sangre), abogado (para convencer a *Roger Strong*, Martin Sheen, el padre de su enamorada *Brenda*, Amy Adams)... y de atuendo, por ejemplo, seducido por el look de *James Bond*/Sean Connery en **James Bond contra Goldfinger** (*Goldfinger*, Guy Hamilton, 1964). Se convierte en una celebridad, pero su vida en el riesgo no le place, subyaciendo la desazón, el desarraigo. No es un delincuente vocacional ni un criminal, solo un crío que obra así para “redimir” a su fracasado padre y, en definitiva, lograr un imposible: la recomposición de la armonía familiar. Recordemos una conversación entre *Frank* y su padre. El primero le dice “No sigo. Lo dejo”. A lo cual su progenitor responde: “Nunca te cogerán”. “Dime que pare”, insiste Frank. “No puedes parar”.²

ATRÁPAME SI PUEDES es la más grata incursión de Spielberg en el contusionado territorio de la comedia, favorecida por una puesta en escena exenta de disonancias. Comienza esplendorosamente, con unos magníficos títulos de crédito (a cargo de Olivier Kuntzel y Florence Deygas) que explican -y resumen- la historia, y concluye en *beauté* con ese plano final, un travelling de retroceso (homenaje a **El apartamento**, *The apartment*, Billy Wilder, 1961, cortesía del gran Alexandre Trauner), que muestra la gran sala donde *Frank*, al regresar de su última escapada, se ha convertido en un gris funcionario más. Atesora momentos afinados, como el plano de los aviones de juguete en la bañera y los talones falsificados alineados en el suelo, o la escena, suerte de revelación, cuando se le ilumina el rostro al contemplar una hilera de azafatas de PanAm paseando con garbo por la acera, tanto un recurso de estilo como espejo de su estado de ánimo. Un estallido de

² Es curioso, en ese contexto de estafa pura y dura, encontrar concomitancias de Frank con el protagonista de **El lobo de Wall Street** (*The Wolf of Wall Street*, Martin Scorsese, 2013), igualmente encarnado por Leonardo DiCaprio. En ambos casos, el cóctel de ambición, mentira e inconsciencia producirá devastadores resultados.

color, a juego con la descollante política cromática del film que puntúa el discurso vital del protagonista. Podemos contemplar así **ATRÁPAME SI PUEDES** como un documental sobre la década de los sesenta: peinados, ropa, coches, etc.

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Steven Speilberg: fábulas de ayer y hoy”, en dossier “Steven Spielberg” (y 2ª parte), rev. Dirigido, abril 2014.



Viernes 16, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA TERMINAL (2004) EE.UU. 128 min.

Título Orig.- The terminal. **Director.-** Steven Spielberg.

Argumento.- Andrew Niccol y Sacha Gervasi. **Guión.-** Sacha Gervasi y Jeff Nathanson. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn.

Música.- John Williams y Benny Golson. **Productor.-** Laurie MacDonald, Walter F. Parkes y Steven Spielberg.

Producción.- Amblin Entertainment - MacDonald/Parkes Productions - DreamWorks SKG. **Intérpretes.-** Tom Hanks (*Viktor Navorski*), Catherine Zeta-Jones (*Amelia Warren*), Stanley Tucci (*Frank Dixon*), Chi McBride (*Joe Mulroy*), Diego Luna (*Enrique Cruz*), Barry Shabaka Henley (*Ray Thurman*), Kumar Pallana (*Gupta Rajan*), Zoe Saldana (*Dolores Torres*), Eddie Jones (*Salchak*), Jude Ciccolella (*Karl Iverson*), Corey Reynolds (*Waylin*), Benny Golson.

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 42 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

La terminal (*The terminal*, 2004) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**



Mientras los Estados Unidos de **Atrápame si puedes**, sobrevolados por DiCaprio, están abiertos a todos los vientos y a todas las aventuras, los de **LA TERMINAL** están cerrados con doble llave. “*America is closed*” es el leitmotiv de la película (...) Su protagonista se encuentra en un vacío del sistema que permite descarnarlo, en una fábula con tintes absurdos y un universo al estilo de Jacques Tati: : entre neones, publicidad luminosa omnipresente e indicadores de trayectorias; un hombre en la cima del urbanismo moderno en una zona de tránsito internacional. Estas circunstancias de espiral administrativa son solo un pretexto para presentar los Estados Unidos absurdos contenidos en la terminal JFK, el aeropuerto de Nueva York, ciudad histórica de los inmigrantes. Cuando *Viktor Navorski* consigue por fin salir del aeropuerto solo se queda unas horas en Nueva York porque, en realidad, ya ha visto Estados Unidos. (...) A la despreocupación de esos años sesenta de **Atrápame si puedes** en los que nadie cerraba su casa, el cineasta contrapone de inmediato en **LA TERMINAL**, la esclerosis actual de Estados Unidos y su repliegue en nombre de la seguridad en una fábula fantástica, discretamente cruel, menos menor de lo que se ha dicho (...).

Texto (extractos):

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

Como reza el tópico, la realidad suele superar (casi siempre) a la fantasía. A partir del caso de Merhan Karimi Nasserí, un ciudadano iraní bloqueado durante 18 años, entre 1988

y 2006, en el aeropuerto Roissy-Charles de Gaulle de París tras el derrocamiento del sha, resultaba difícil resistir la tentación de organizar una ficción a la sombra de la inutilidad de la burocracia y de cómo puede ser un naufragio en nuestros tiempos¹. Steven Spielberg, pese a que en 2004 ese hombre seguía embarrancado en París, optó por aplicar a la trama un barniz de comedia (romántica y de enredo). ¿Insensibilidad?

No lo creemos. Por entonces, el iraní usaba “Sir Alfred Merhan” como nombre, y estaba perdiendo la razón. De hecho, precisamente esta evolución del “modelo” pudo influir en las distancias introducidas en **LA TERMINAL**. Spielberg crea a *Viktor Navorski* (Tom Hanks), ciudadano de Krakozhia, un país imaginario donde se habla ruso, varado en el aeropuerto JFK de Nueva York. La guerra en su país provoca la pérdida de validez de su pasaporte y debe permanecer en esa tierra de nadie que es la zona de tránsito. Su presentación, desvalido, sin entender el idioma² ni las razones que le retienen (no es un refugiado político: ha ido a los EE.UU. buscando el autógrafo de un músico de jazz), solventada mediante claroscuros y transmitiendo una sensación de claustrofobia en un entorno impersonal, parece preludiar un relato en clave desesperanzada, a lo cual contribuirá *Frank Dixon* (Stanley Tucci), competente en su labor pero poseedor de un alma amueblada con reglamentos. No podemos considerarle un villano a carta cabal -Steven Spielberg les rehúye, para él todo el mundo es bueno, extraterrestres incluidos-, mas su celo ordenancista, sus ganas de hacer desaparecer a *Viktor* por no encajar en su estructurado universo (además amenaza su ascenso) dotan la primera media hora de un tono árido, finalizado cuando *Viktor* mantiene un simpático tête a tête con una cámara del circuito cerrado de televisión. Ahora bien, estamos en Hollywood y en un film de Spielberg. Cabe encontrar una salida digna al embrollo, y si los problemas del krakozhiano se deben a la incompetencia de un Estado cuya laberíntica administración jurídica no atiende a la lógica, su salvación -la cita a Frank Capra no es ociosa- le llegará de la mano de individuos anónimos, hasta marginales, pero pertrechados con afectuosos sentimientos, todo un colorido muestrario de diversidad étnica: mexicanos, negros del Bronx, hindúes. Así, *Enrique Cruz* (Diego Luna), que le empleará como enlace (a cambio de comida) para hacer la corte a *Dolores Torres* (Zoe Saldanha). Así, los colegas de *Enrique*, *Gupta Rajan* (Kumar Pallana) y *Joe Mulroy* (Chi McBride), decisivos, sobre todo el primero en la catalogación “heroica” de *Viktor* (por error, eso sí), tras solucionar el problema de un ciudadano ruso a

¹Su situación es el pretexto, más o menos volátil, de *En tránsito* (*Tombés du ciel*, Philippe Lioret, 1993), cuyo protagonista, *Arturo Conti* (Jean Rochefort), un ciudadano poseedor de doble nacionalidad francesa y canadiense pero que, indocumentado (le han robado hasta los zapatos) no puede abandonar el aeropuerto. Un desarrollo dramático lineal, una huida del tremendismo y una planificación al servicio de los actores son las bazas manejadas.

² Ese hándicap -según confesión del realizador- se supera recuperando la influencia tanto de Jacques Tati, maestro del humor sin palabras -más de una visión de conjunto reenvía a *Play Time* (1967), mientras la “caza” de resbalones en la zona recién limpiada remite a *Mi tío* (*Mon oncle*, 1958)- como la de Chico Marx, rey del acento confuso.



quien no se le permite la introducción de unas medicinas imprescindibles para su padre.

Con todo ello, el tono liviano va ganando terreno pese a la erosión (narrativa y dramática) causada por *Amelia Warren* (Catherine Zeta-Jones), azafata “empanada de la vida” que mantiene una frustrante relación (de cama) con un hombre casado. No entendemos sus razones para ayudar a *Viktor*, estableciendo un vínculo con él más propio de un psiquiatra –o un confesor– que además se diluirá en el desenlace, cuando recuperado el pasaporte, regrese a casa sin rencor como si nada hubiera pasado. En otro cine –el de Frank Capra, por no cambiar de referente–, *Amelia* no sería cómplice de un adulterio y, con un besito, el happy end la habría puesto junto a *Viktor* en Nueva York.

Una conclusión positiva, no lo negamos, mas no exactamente feliz, que cierra una obra irregular (...) en cuya realización solo hay corrección (para muchos, es suficiente), lo cual incluye su repertorio habitual de soluciones visuales que suelen reforzar ideas (...).

Texto (extractos):

Ramón Freixas & Joan Bassa, “Steven Spielberg: fábulas de ayer y hoy”, en dossier “Steven Spielberg” (y 2ª parte), rev. Dirigido, abril 2014.

Viktor Navorski (Tom Hanks) es un viajero más entre los miles que cada día llegan al aeropuerto John Fitzgerald Kennedy, en la ciudad de Nueva York. Nada en él llama la atención. Sin embargo, cuando está a punto de pasar el control de pasaportes e ir en



busca de su equipaje, el oficial de Inmigración le da malas noticias. Acaba de haber un golpe de estado en Krakozhia, su país, lo cual invalida su pasaporte y le obliga a esperar en la terminal de llegadas internacionales mientras las cosas no se arreglen en su patria. El problema es que nadie sabe cuánto tiempo puede durar esa situación. Aunque esta historia sucede en **LA TERMINAL**, el último film de Steven Spielberg, los periódicos y algunos espacios informativos de la televisión han sacado a la luz situaciones muy similares en el aeropuerto de Barajas, en Madrid, o el Charles De Gaulle, en París. Según parece, algo así no carece de base y tampoco sucede únicamente en Estados Unidos. Ocurre en bastantes lugares del mundo, por mucho que parezca un argumento más propio del universo literario de Franz Kafka que de la realidad. Quizás a partir de ahora habría que tomar más en serio la obra del escritor checo y no juzgarla como un conjunto de simples alegorías sólo porque propone argumentos absurdos. En el mundo donde vivimos las cosas no siempre tienen su lógica; a veces son tan disparatadas como los chistes de los hermanos Marx o tan trágicas y dolorosas como las describió Franz Kafka.

Al personaje principal de esta última película de Steven Spielberg se le ve realizando acciones parecidas a condenas como la de *Prometeo* o como las de *Joseph K* en “*El proceso*” o *K* en “*El castillo*”. Todos los días, por ejemplo, rellena los mismos formularios para solicitar su entrada en los Estados Unidos y todos los días su petición es denegada. Por si fuera poco, ninguna de sus preguntas parece tener respuesta. Nadie sabe cuándo podrá marcharse de la terminal ni cuál será su destino si en algún momento le permitiesen ir a otro sitio (¿lo repatriarían o le dejarían hacer turismo en Nueva York?). Y ni siquiera le

ofrecen la posibilidad de acudir a una agencia de protección de pasajeros o a los medios de comunicación, que se toman vacaciones durante el metraje. Además, los funcionarios de Inmigración no se preocupan en ningún momento por los posibles problemas financieros con los que se pueda enfrentar *Viktor Navorski* en cuanto se le agote el dinero, y les da igual cómo se las ingenie para dormir o para asearse.

LA TERMINAL, no obstante, parece dar un giro de ciento ochenta grados en cuanto *Viktor Navorski* no sólo se acostumbra a su absurda situación sino que además le demuestra a *Frank Dixon* (Stanley Tucci), el jefe de Inmigración del aeropuerto, que puede sobrevivir con facilidad en la zona donde le han confinado, devolviendo los carritos del equipaje a su sitio y ganándose de ese modo veinticinco centavos con cada uno. De pronto es *Viktor Navorski* quien toma las riendas de la cuestión y se convierte en una preocupación permanente para los oficiales de Inmigración. Entonces el sistema comienza a tambalearse, sólo porque la supervivencia de una persona en tales circunstancias no entraba en los cálculos de nadie. Quizá por eso, *Frank Dixon* se lo pone fácil para que huya por una puerta que él mismo deja abierta, pero que *Viktor Navorski* no llega a cruzar.

Una terminal de aeropuerto es un lugar donde todo se renueva de forma constante, al menos en apariencia; cada día la cruzan diferentes pasajeros, sin que dejen allí una huella permanente. Puede ser asimismo una metáfora del infierno, tal como la describió Jacques Tati en **Play time** (1967). Steven Spielberg propone su propio infierno en **LA TERMINAL**, tomando elementos del clásico del cineasta francés, aunque llevándolos a un terreno más solar que lunar, más cerca de las comedias románticas de los años cincuenta y sesenta que del tono cáustico de las últimas películas de Jacques Tati. (...) Para no caer en los mismos peligros que Jacques Tati, Steven Spielberg humaniza la impresionante construcción escénica del cineasta francés. No le interesa contrastar a los personajes de su film con el espacio donde se mueven, sino acomodarlos a él. La terminal en sí misma, pese al impecable trabajo del diseñador de producción Alex McDowell, no cobra vida para marcar de ese modo la deshumanización del mundo moderno; sólo interesa como espacio escénico donde *Viktor Navorski* va poco a poco encontrando su lugar y donde van apareciendo otros personajes que acabarán convirtiéndose en sus amigos y en la necesaria genealogía humana de casi todo el cine norteamericano. Buena parte de estos personajes periféricos son, como *Viktor Navorski*, extranjeros. Irlandeses, mexicanos o europeos, todos ellos representan esa versión sonriente que quiere imponer Steven Spielberg en los espectadores norteamericanos con respecto a los extranjeros, a quienes él ya había descrito en ocasiones anteriores como seres de los que no se debe desconfiar. En ese sentido, no hay demasiada diferencia entre *Viktor Navorski* y los extraterrestres de **Encuentros en la tercera fase** o **E.T.**

Uno puede ponerle cualquier tipo de pegasa a los films de Steven Spielberg, pero en ningún caso puede dudar de la excelencia de sus elementos constitutivos. Si como narrador no es el mejor director de la Historia del Cine, a menos sí podría pasar por ser el mejor ilustrador. Basta con echarle un vistazo a **LA TERMINAL** para darse cuenta. Los actores

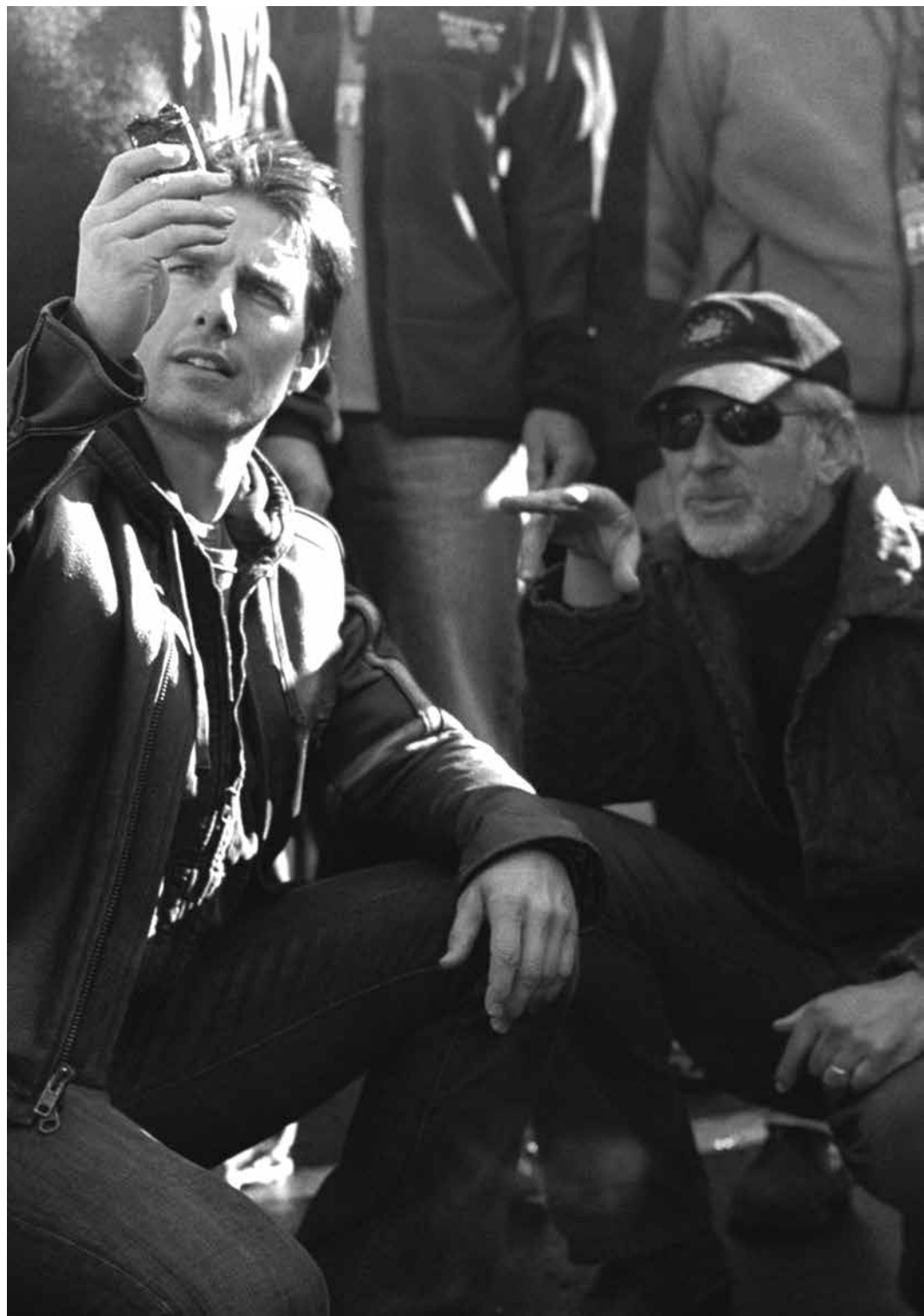


están impecables, aunque haya críticos a quienes no les ha convencido la exhibición lingüística de Tom Hanks hablando un inglés chapucero, de tono eslavo. Junto a ellos, cada aspecto técnico está cuidado al máximo. Esa es precisamente la marca de fábrica del director norteamericano. Mejores o peores, sus films suelen ser perfectos desde un punto de vista visual. Otra cosa es su fluidez narrativa, sobre todo cuando hay secuencias de acción. Pero **LA TERMINAL** no tiene problemas de orden narrativo y tampoco se resiente de un ritmo sincopado en exceso. Todo fluye. Cuando se ha hecho una presentación de la situación y del lugar, aparecen los personajes secundarios y también aparece *Amelia Warren* (Catherine Zeta-Jones), que es una azafata enredada en la madeja de una relación sentimental con un hombre casado y que acaba enamorándose de *Viktor Navorski*. Ahora la cuestión es saber para qué nos sirve el nivel de perfección del film. Steven Spielberg y los guionistas del film han sabido mostrar detalles sobre cómo funciona un aeropuerto, aunque se hayan olvidado de matizar el modo en que pueden afectar a un ser humano. Pronto lo que podría ser el escenario de un cuento de Franz Kafka se transforma en un paisaje típico de los cuentos de hadas. Incluso un sujeto ambiguo como *Frank Dixon*, a quien no le cabe en la cabeza que *Viktor Navorski* no esconda nada en su interior y sólo sea quien pretende ser, enseña su mejor rostro, para que el film no caiga en la típica historia de buenos y malos. Así, progresivamente desaparecen los aspectos que podrían hacer comprender mejor la rabia, la humillación o la impotencia que se siente en un caso semejante al de *Viktor Navorski*. Eso, por desgracia, infantiliza la situación al apartarla de la realidad y convertirla en una comedia donde nada duele, al menos no demasiado, y donde las cosas se arreglan tarde o temprano, de modo que no hay que tomarse nada

muy en serio. En el press book del film, Steven Spielberg reconocía que ante todo *“quería hacer otro film que hiciese reír, llorar y sentirse bien a los espectadores con respecto al mundo”*. Y eso es lo que ha conseguido.

Texto (extractos):

Hilario J. Rodríguez, “La terminal: atrapado”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, septiembre 2004.



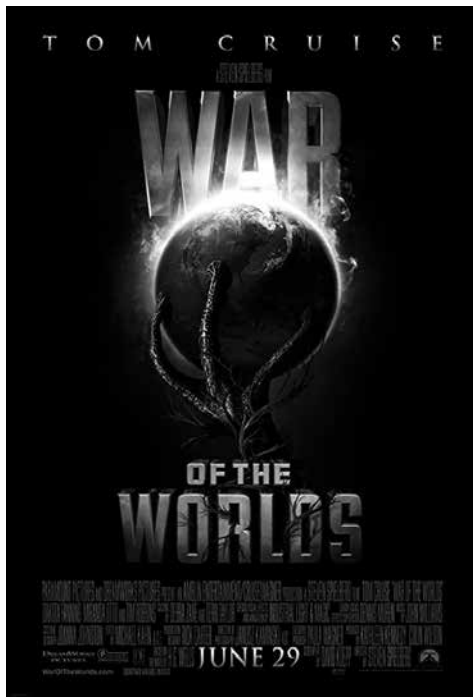
Martes 20, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

LA GUERRA DE LOS MUNDOS

(2005) EE.UU. 116 min.

Título Orig.- War of the worlds. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** La novela homónima (1898) de H.G.Wells. **Guión.-** Josh Friedman y David Koepp. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (1.85:1 - DeLuxe). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Kathleen Kennedy y Colin Wilson. **Producción.-** Cruise/Wagner Productions - Amblin Entertainment - DreamWorks Pictures para Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Tom Cruise (*Ray Ferrier*), Justin Chatwin (*Robbie Ferrier*), Dakota Fanning (*Rachel Ferrier*), Tim Robbins (*Ogilvy*), Miranda Otto (*Mary Ann Ferrier*), David Alan Basche (*Tim*), Yul Vazquez (*Julio*), Lenny Venito (*Manny*), Travis Aaron Wade (*capitán Bixby*), Rachelle Roderick (*Rhoda*), Cass Asher (*Benjamin Russell*), Gene Barry & Ann Robinson (*los abuelos*).
Versión original en inglés con subtítulos en español



3 candidaturas a los Oscars:

Mezcla de sonido (Andy Nelson, Anna Behlmer y Ron Judkins), Montaje de sonido (Richard King) y Efectos Visuales (Dennis Muren, Pablo Helman, Randal M. Dutra y Daniel Sudick).

Película nº 43 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

La guerra de los mundos (War of the Worlds, 2005) de Steven Spielberg
Banda sonora original de John Williams

LA GUERRA DE LOS MUNDOS y **Munich** llegan a las pantallas con seis meses de intervalo y en absoluto parecen obras hechas de cualquier manera. Ambos films están surcados por un movimiento asombroso y atormentado, el del dominio de la narración visual vertiginosa y perfeccionado por el cineasta a lo largo de los años, combinado con una nueva voluntad de describir el mundo actual (...) **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** es un intento desesperado de mezclar toda la imaginería de las catástrofes del siglo XX y principios del XXI (...) Resuenan las palabras “exterminio” y “¡nos atacan!”, el Holocausto y el 11 de septiembre (...) Spielberg por fin dio con la distancia correcta e hizo desfilar las imágenes de un siglo ante los ojos de un hombre. Un antihéroe, interpretado por Cruise, huye de la catástrofe con sus dos hijos, a los que apenas conoce. Spielberg inventa con él las películas de catástrofes ínfimas: familia y caos y caos de familia. Tanto en **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** como en **Munich**, el enfoque es todo menos monumental; ya no hay alturas de miras posible, no hay horizonte. Es imposible saber qué hay “detrás de la colina”. Spielberg, un cineasta curtido como productor en el juego de las películas de catástrofes edificantes (...), decidió en esta película desactivar los códigos: no más monumentos históricos pulverizados, no más destrucción de Manhattan, no más militares observando el mapa del mundo (...) **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** es una obra atormentada, en la que Steven Spielberg, pisándole los talones a su protagonista, recorre “el suelo estadounidense” (un concepto tan invocado y tan protegido) invadido por venas de color rojo que lo hacen impracticable. Es un territorio que ya no reconocen (...).

Texto (extractos):

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

Decididamente, los alienígenas de **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** nada tienen que ver con **E.T.** o con los beatíficos mensajeros de las estrellas de **Encuentros en la tercera fase**. Steven Spielberg, hombre de su tiempo, sitúa su film entre el pánico apocalíptico provocado por los atentados del 11-S y la atroz guerra y posterior ocupación estadounidense de Irak. “¡Las ocupaciones siempre fallan!”, exclama el enloquecido survivalist¹ interpretado, mordazmente, por el progre Tim Robbins: queda claro que el film no nos está hablando de los invasores de Marte. Incluso la conclusión de la novela original de H.G. Wells, insertada en los créditos iniciales, con ese vertiginoso movimiento de cámara en expansión hacia el exterior desde los organismos unicelulares a la humanidad, e incluso el cosmos –“Destruídos por las bacterias de la corrupción y de la enfermedad,

¹ El *Survivalism* es un movimiento colectivo cuyos miembros se preparan activamente para el caos social o político. Los *survivalists* poseen formación médica y militar de emergencia, alimentos en zulos antiatómicos llenos de armas, provisiones y agua, a fin de llegar a ser autosuficientes y sobrevivir a una catástrofe.



contra las cuales no tenían defensas (...); derrotados -después que fallaran todos los inventos del hombre- por los seres más humildes que Dios, en su sabiduría, ha puesto sobre la Tierra"-, refleja las dificultades de la Guerra contra el Terror contra aquello que se desconoce o, simplemente, no se ve. De este modo, **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** 2005 estrecha complicidades con el original literario de Wells, publicado en 1898 -como crítica de los usos y costumbres de la época victoriana y las prácticas genocidas del imperialismo decimonónico, que culminarían años después en los horrores de la Primera Guerra Mundial-, y con el film de Byron Haskin producido en 1953, una de las máximas expresiones de terror rojo durante la Guerra Fría.

Pero **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** según Spielberg no es tanto el comentario sobre la Guerra contra el Terrorismo como una instantánea del pánico, dolor, rabia y desconcierto que el 11-S creó. En consecuencia, las conexiones entre la invasión extraterrestre y el 11-S y la Guerra contra el Terror van desde lo literal a lo abstracto. Las máquinas, enterradas en el subsuelo de la Tierra durante siglos -"ocultas" como las células terroristas durmientes- atacan por sorpresa. Sus rayos de calor convierten a las personas en cenizas que cubren el pelo y la ropa del protagonista, *Ray Ferrier* (Tom Cruise), un vulgar trabajador portuario de New Jersey sin vocación de *action hero*: una imagen escalofriante, no está de más recordarlo, muy similar a la de las personas cubiertas por el polvo y los escombros del World Trade Center tras derrumbarse. A partir de aquí, la siempre repentina aparición de los aliens provocando violentas respuestas emocionales... Cada vez que se presenta un gigantesco trípode marciano, el encuadre casi se estremece literalmente de miedo,



mientras ignoramos realmente lo que está pasando o dónde pueden ocultarse las víctimas... También está la ira, la avidez de súbitas represalias que anula cualquier estrategia, incluso empaña la razón. Así pues, *Robbie* (Justin Chatwin), el hijo mayor de *Ray*, empieza a exhibir una mirada de perpetua furia en su rostro, con ganas de devolver el golpe a los invasores a pesar de lo desesperado de la situación, y abandona a su familia para unirse al ejército: *Robbie* representa a aquellos que, a raíz del 11-S, llevados por un ansia de revancha, no consideraron en qué tipo de conflictos se estaban metiendo... Y al igual que los terroristas islámicos, los marcianos parecen invulnerables a las mejores armas terrestres... Spielberg enmarca todo esto con sorprendente formalismo, salpicado de aún más sorprendentes vestigios del surrealismo: el tren en llamas que avanza a toda velocidad mientras una turba de refugiados espera en el paso a nivel, sin inmutarse, a poder cruzar la vía; la secuencia del ataque al ferry, donde una multitud intenta abordar al sobrecargado navío después de oír la espantosa señal de guerra -similar a un formidable cuerno de caza- lanzada por un trípode a sus espaldas, y el gigantesco remolino luminoso que se forma en las aguas del Hudson, preludio de una matanza...

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Futuro imperfecto: el cine de ciencia ficción de Steven Spielberg”, en dossier “Steven Spielberg” (1ª parte), rev. Dirigido, marzo 2014.



Semanas antes de redactar estas líneas saltó a la palestra la noticia de que Steven Spielberg había sido elegido, en una reciente encuesta, el mejor director de la Historia del Cine...¡por delante incluso de Alfred Hitchcock! Cualquier persona con un mínimo conocimiento sobre cine sabe que semejante afirmación es una barbaridad como un templo; personalmente, nunca me atrevería a afirmarlo en esos términos, pero ya que este mes el colega Hilario J. Rodríguez, en su crítica de **La tierra de los muertos vivientes** (*Land of the Dead*), rompe una lanza en favor de George A. Romero (y, de paso, en detrimento de John Carpenter), vamos a animar añadiendo que Spielberg me parece, ahora mismo, el segundo mejor cineasta de su generación, después de Francis Ford Coppola y por delante de Brian de Palma, Paul Schrader y Martin Scorsese. Hace diez años quizá hubiese dicho que Scorsese era el segundo mejor director de su generación, pero una década atrás este último todavía no había hecho **Gangs of New York** y **El aviador**, y Spielberg tampoco había firmado **Inteligencia Artificial**, **Minority Report**, **Atrápame si puedes** y **La terminal**. Llegados a este punto, parece que lo siguiente que debería decir es que **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** confirma-la-maestría-de-su-autor o algo por el estilo. Pero no es así... A pesar de que no faltan en este nuevo film grandes imágenes y buenas ideas de puesta en escena (...), su versión de la famosa novela homónima de H.G. Wells no está a la altura no ya del propio libro, sino incluso de lo que podía esperarse de Spielberg a la vista de la evolución -a mi entender, muy interesante- que ha experimentado el cine de este realizador en los últimos tiempos.

Pero vayamos por partes. Como adaptación de la novela de Wells, más conocida por cómo se la apropió Orson Welles para una célebre emisión radiofónica y por la estupenda versión de 1953 producida por George Pal y dirigida por Byron Haskin (las opiniones que



correrán al respecto estos días demostrarán quién se la ha leído y quién no), la película de Spielberg refuerza un elemento tan sólo apuntado en la versión de Haskin: lo que el relato de Wells tiene de crónica, inesperadamente realista, de un acontecimiento evidentemente irreal como es una imaginaria invasión extraterrestre. Más allá de que el film empiece y termine con una voz en off -de Morgan Freeman- que lee las primeras y últimas líneas del libro, o que retome puntualmente momentos clave del mismo (cf. el acoso en el sótano), no es mala idea que Spielberg y David Koepp, en calidad de guionista, hayan substituido la narración en primera persona del protagonista de la novela por un relato que se desarrolla desde el punto de vista del personaje de *Ray Ferrier*. El tono sorprendentemente verosímil del texto de Wells halla su correspondencia en un film dotado de una notable tonalidad física, cuyos momentos de acción tienen un aire casi documental y andan escasos de heroísmo: aquí la muchedumbre se aplasta unos a otros, indiferente al sufrimiento ajeno y pensando tan sólo en salvar la propia piel (lo cual no es nada raro en el cine de Spielberg: si hay un tema que se repite sin cesar a lo largo de toda su filmografía no es otro que el de la supervivencia). Donde la película cojea respecto al original literario reside en la descripción del entorno que envuelve a la odisea del protagonista, en el libro un hombre de ciencia que sabe mantener una mirada lúcida sobre el horror que le rodea, en el film un obrero de clase media-baja que tan sólo piensa en salir por patas cada vez que los alienígenas se le echan encima.

Esa mirada, por así decirlo, a ras del suelo, es lo que por un lado marca positivas diferencias entre **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** spielbergiana y otras recientes películas de

invasiones extraterrestres tipo **Independence Day**, pero por otro vulgariza excesivamente una propuesta que, mejor trabajada sobre todo a nivel de guión, podría haber dado mucho más juego. Spielberg vuelve a incidir en su prototípica descripción del americano medio a fin de convertir la invasión alienígena en una suerte de metáfora de los miedos más íntimos de los Estados Unidos: la sombra del 11-S flota en diversos momentos de la proyección –“¿Son terroristas?”, pregunta la pequeña hija de *Ray* (Dakota Fanning); “*la ocupación de otro país es algo que está condenado al fracaso*”, afirma *Ogilvy*, el personaje encarnado no por casualidad por Tim Robbins-, pero nunca se profundiza en esta dirección, cuando no se incurre en algunos chistes demasiado fáciles (“¿vienen de Europa?”, pregunta, a su vez, el hijo adolescente de *Ray*). Todo ello sabe a poco, sobre todo teniendo en cuenta que, en fecha reciente, Spielberg ha sido capaz de elaboradas digresiones sobre la psicosis de la guerra preventiva –**Minority Report**-, el trauma de la ausencia del padre –**Atrápame si puedes**- y el miedo norteamericano a lo foráneo –**La terminal**-, sin perder un ápice de agilidad narrativa. Asimismo, podía esperarse más de David Koepp, cuya primera película, **El efecto dominó** (*The Trigger Effect*, 1996), incidía con más hondura en esa visión de una América devorada por sus miedos. A todo ello hay que añadir el sempiterno discurso de Spielberg sobre la familia, entendida en su acepción más dogmática y ejemplarizante: gracias a su huida juntos, *Ray* aprenderá a conocer mejor y a amar a sus hijos, lo cual como opinión me parece absolutamente respetable –comprendo que a más de uno pueda molestarle, sobre todo en este mundo lleno de bordes-, pero que el realizador despacha por medio de tópicos formulismos (cf. la escena en la que, aprovechando una pausa en su huida, *Ray* trata de improvisar una cena para sus hijos, es sin duda la peor de la función, no tanto por su torpeza como por la cargante interpretación de Tom Cruise).

Un tercer problema reside en la irregularidad de su construcción dramática. Hay, insisto, momentos resueltos de forma admirable, pero no es menos cierto que **LA GUERRA DE LOS MUNDOS** carece del espléndido acabado narrativo de los últimos cuatro trabajos de Spielberg, pese a tratarse, paradójicamente, de su película relativamente más corta de los últimos tiempos. La primera media hora de proyección es realmente magnífica, aunque sufre el mismo defecto que lastraba en parte **Salvar al soldado Ryan**: su arranque es tan deslumbrante que lo que le sigue a continuación no acaba de estar a la altura de ese despegue (con el agravante de que al menos **Salvar al soldado Ryan** volvía a remontar en su último tercio con otra excelente batalla final). El poder de ciertas imágenes y la destreza para las secuencias de acción vuelven a ser el fuerte del director: la asociación entre unas células microscópicas, el planeta Tierra y tomas de detalle de grandes ciudades del mundo (que resumen, en escasos segundos, el conflicto básico del relato); la ajustada descripción de la vida cotidiana de *Ray* –su trabajo como operador de grúa, su relación con su ex esposa y sus hijos, su existencia desordenada en un hogar sucio y sin vida-, quince buenos minutos que hacen absolutamente innecesario todo el conflicto dramático-familiar posterior; el primer ataque de la nave alienígena que emerge del subsuelo de New Jersey o la posterior secuencia del ataque al ferry, ambas inmejorablemente filmadas; el

contraataque del ejército americano, resuelto en off visual; el movimiento de grúa que descubre a *Ray* / al espectador los restos de un avión de pasajeros estrellado a escasos metros de la casa; los inquietantes planos de la ropa que va cayendo del cielo (único vestigio de las personas que han sido carbonizadas por los rayos de los extraterrestres); el tren en llamas que cruza por el paso a nivel; la sangre vaporizada que mancha la mano que *Ray* asoma desde su refugio en el sótano... Fragmentos de buen cine que, precisamente por ello, hacen más frustrante la sensación de que lo más interesante y perturbador nos ha sido escamoteado en beneficio de la cautela: el convencional reencuentro familiar del epílogo, o la resolución fuera de campo del momento en que *Ray* asesina al demente *Ogilvy*, son una buena prueba de ello.

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “La guerra de los mundos: los terroristas que vinieron del espacio”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, julio-agosto 2005.



Viernes 23, 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)
Entrada libre hasta completar aforo

MUNICH

(2005) EE.UU. 164 min.

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

Argumento.- El libro "Vengeance" (1984) de George Jonas.

Guión.- Tony Kushner y Eric Roth.

Fotografía.- Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión -

Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John

Williams. **Productor.-** Kathleen Kennedy, Colin Wilson,

Steven Spielberg y Barry Mendel. **Producción.-** Flashback

Productions - Kennedy/Marshall Co. - Barry Mendel

Productions - Amblin Entertainment - DreamWorks para

Universal Pictures. **Intérpretes.-** Eric Bana (*Avner Kauffman*),

Daniel Craig (*Steve Cake*), Geoffrey Rush (*Ephraim*), Mathieu

Kassovitz (*Robert*), Hanns Zischler (*Hans*), Ciarán Hinds

(*Carl*), Michel Lonsdale (*Papá*), Valeria Bruni Tedeschi (*Sylvie*),

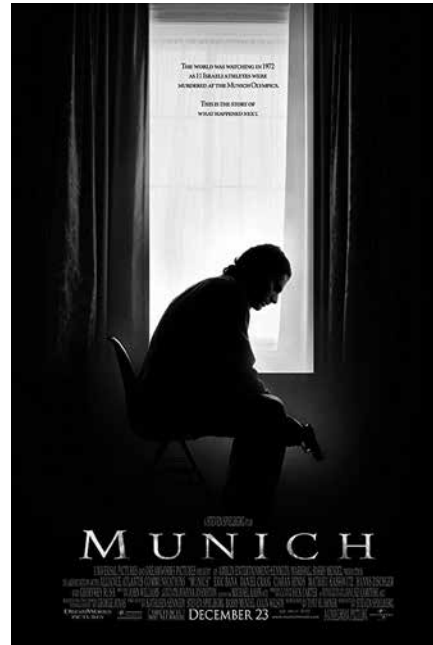
Marie- Josée Croze (*Jeanette*), Meret Becker (*Yvonne*), Yvan

Attal (*Tony*), Lynn Cohen (*Golda Meir*), Ayelet Zurer (*Daphna*),

Gila Almagor (*madre de Avner*), Moritz Bleibtreu (*Andreas*),

Ami Weinberg (*general Zamir*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



5 candidaturas a los Oscars:

Película, Director, Guión adaptado, Montaje y Banda sonora

Película nº 44 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:

Munich (*Munich*, 2005) de Steven Spielberg

Banda sonora original de **John Williams**



Tras dos películas de ciencia ficción y dos comedias que han mantenido a Spielberg en lo más alto, demostrando con cada una de ellas que no es un mero artesano de la imagen o un simple cineasta de la pirotecnia, capaz de tratar temas serios mediante películas de género, en 2005, rueda **MUNICH**, basada en hechos reales: tras el asesinato de varios atletas israelíes durante los Juegos Olímpicos de 1972 en Munich efectuado por el grupo terrorista palestino “Septiembre Negro”, un grupo del Mossad deberá de ejecutar a los responsables. (...) Tras tres décadas tras la cámara, Spielberg no tiene la necesidad del comienzo de hacer obras adultas para contrarrestar la fama de cineasta infantil. **MUNICH** se inscribe bien dentro del cine post-11 de septiembre, aunque también lo hacen **Minority Report**, **La terminal** y **La guerra de los mundos**, rodada el mismo año que **MUNICH**. Todas ellas poseen una cierta relación con la nueva situación creada a nivel mundial y, en especial, en Estados Unidos. Y también poseen una cierta ambigüedad ideológica que, más enfatizadas en unas que en otras, resulta inquietante. Por tanto, por temática quizá no sería justo considerar **MUNICH** más seria que el resto, sin embargo, el carácter explícito del tema ocasiona que así sea.

Dejando de lado cuestiones políticas e ideológicas, **MUNICH** es un thriller deslumbrante en su concepción visual. La capacidad de introducirnos en los sucesos durante todo el arranque que narra el secuestro, el dinamismo de la posterior operación de busca y captura de los terroristas por varios países -demostrando que la globalización que muestra el thriller contemporáneo estaba ya presente en la realidad de los setenta-, el juego con el ritmo y la tensión, la perfecta ambientación tanto atmosférica como física del momento, la brillante puesta en escena y fotografía, todo, conforma un thriller político que mira de



frente a las películas del género de los setenta, algo en lo que Spielberg no ha estado solo en los últimos años, como si la realidad de su país volviera a introducir a sus creadores en la paranoia de entonces. (...) **MUNICH** denota, una vez más, que su director sabe trabajar cualquier género, con seriedad y brío (...).

Texto (extractos):

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

Cualquier comentario crítico alrededor de una película como **MUNICH** no puede ni debe ser neutro. El film obliga al ensayista a tomar posiciones, a involucrarse. Pero no en un sentido moral o político -¿Quiénes son los buenos? ¿Quiénes, los malos? ¿Los israelíes? ¿Los palestinos? ¿Conduce a alguna parte tanta brutalidad y muerte?-, sino desde una óptica estrictamente cinematográfica, defendiendo el derecho de su autor, Steven Spielberg, a la libre expresión de sus ideas y pasiones¹ en torno al conflicto político/bélico que mantienen desde 1948 israelíes y palestinos, conflicto intoxicado hasta la náusea por culpa de los medios de comunicación². Además, cabe reconocerle a Spielberg una gran

¹ Derecho que reclamamos, faltaría más, para cualquier otro cineasta: cf. la excelente **Paradise Now** (2005), del realizador árabe Hany Abu-Assad, centrada en la dramática vivencia personal de dos jóvenes palestinos entrenados como hombres-bomba.

² Al respecto, nos parecen brillantes las reflexiones hechas por el profesor de Historia Contemporánea de la UAB (Universidad Autónoma de Barcelona), Joan B. Culla, en la introducción de su libro “Israel, el somni i la tragedia. Del sionisme al conflicte de Palestina” (“Israel, el sueño y la tragedia. Del sionismo al conflicto de

valentía artística³ por trasladar a la gran pantalla uno de los episodios más funestos de semejante contienda: en septiembre de 1972, durante los Juegos Olímpicos de Munich, una célula armada del grupo terrorista palestino “Septiembre Negro”⁴ secuestra y asesina once atletas de Israel. La tragedia conmueve al mundo⁵. El suceso, sin embargo, no concluirá ahí. Diez días después, un comando hebreo partió de Tel-Aviv con la misión de ejecutar a los principales responsables de la masacre (la operación “Ira de Dios”). La venganza se prolongó más de una década, durante la cual murieron perseguidos y perseguidores. Un explosivo material dramático que Spielberg reconstruye con la máxima intensidad, sin escatimar detalles turbadores: ver, por ejemplo, la violenta incursión en Beirut, el 9 de abril de 1973, de tropas especiales del Tsahal (ejército israelí) –uno de cuyos jefes era el teniente coronel Ehud Barak, futuro primer ministro de Israel entre 1999 y 2001-, los cuales mataron en sus domicilios a tres altos dirigentes de la OLP.

Al hilo de lo reseñado cabe formularse una importante pregunta: ¿es **MUNICH** la primera película política de Steven Spielberg? Evidentemente, no. Y, atendiendo a una de las más celebres (y brillantes) abstracciones de Jean-Luc Godard –aquella donde afirma que un travelling es una cuestión moral (política)-, no resulta descabellado afirmar que incluso títulos tan aparentemente inocuos como **Loca evasión**, **E.T.** o **Minority Report** son

Palestina”) –publicado en catalán por Ediciones La Campana (Barcelona, 2004)-, y del que existe una versión en castellano titulada **La tierra más disputada: el sionismo, Israel y el conflicto de Palestina** (Alianza Editorial S.A., Madrid, 2005). En la citada introducción, Culla dice: “*En la configuración de nuestra opinión pública (...) se advierte un fenómeno singular, tal vez único (...). Cualquier persona que colabora en un periódico -ni que sea como autor de chistes gráficos- se siente autorizado a utilizar su viñeta o su crítica cinematográfica, para tomar partido en la confrontación entre Israel y Palestina; cualquier entidad, asociación, grupo político o bien ONG se ve capaz de formular una doctrina propia -a menudo, bajo la forma más contundente y categórica- sobre los derechos y las culpas de aquellas dos comunidades enfrentadas (...) cualquier tertulia, ya sea mediática o de café, que se ocupe del Próximo Oriente permite escuchar un puñado de sentencias definitivas que, a criterio de sus autores, dejan la tragedia palestino-israelí juzgada de manera irrevocable (...). Entre nosotros, pues, el innegable interés que el tema despierta se ve peligrosamente alimentado por los tópicos, por las ideas recibidas que, a fuerza de verlas repetidas, adquieren categoría de dogmas.*”

³ Seguro que no faltarán quienes consideren **MUNICH** como un detestable panfleto sionista, juzgando con severidad, de paso, la conocida vinculación personal del cineasta con diversas organizaciones hebreas –elemento éste que no vamos a valorar aquí, pues ni estamos en la tribuna apropiada para hacerlo ni, por otra parte, estamos legitimados éticamente para ello-. Al respecto, conviene recordar, por ejemplo, que el director de **Tiburón** impulsó en 1994 la Fundación de Historia Visual de los Sobrevivientes del Shoah con el fin de grabar y preservar los testimonios de aquellos que escaparon al Holocausto, para que las generaciones futuras puedan aprender de tan atroz episodio histórico.

⁴ Grupo terrorista vinculado a Al Fatah y a la OLP, cuyo nombre conmemora los enfrentamientos entre el ejército jordano y las milicias palestinas que tuvieron lugar en septiembre de 1970, y que se saldaron con un balance de víctimas palestinas de 3.000 muertos y 10.000 heridos.

⁵ Para conocer mejor los hechos y como un claro referente del film de Spielberg, recomiendo encarecidamente ver el magnífico documental –construido como un intenso y absorbente thriller– **Un día de septiembre** (*One day in september*, 1999) del director escocés Kevin MacDonald (**Tocando el vacío**, **El último rey de Escocia**, **La sombra del poder**, **La legión del águila**, **Mi vida ahora**), y que fue premiado con el Oscar de su categoría en el año 2000. (Juan de Dios Salas. *Cineclub Universitario/Aula de Cine*. 2018).



tan políticos como **MUNICH**. ¿Por qué? Pues debido a su decidida apuesta personal -y, consecuentemente, ideológica- una determinada construcción estética y narrativa, por una intrincada y peculiar jungla de símbolos y metáforas visuales, por su especial visión cinematográfica acerca del drama y el espectáculo todo ello es, en suma, una apuesta política.

MUNICH es, ante todo y sobre todo, un vibrante thriller en la línea de films como *El mensajero del miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962) o *Domingo negro* (*Black Sunday*, 1977) -ambas dirigidas con innegable maestría por John Frankenheimer-, que expresa el pensamiento moral y político de su autor, fundamentalmente, a través de la acción. Como ya dijo Aristóteles en su "Poética" (siglo IV a.C.), la vida es acción, por lo que no es posible concebir la vida humana y, naturalmente, su representación artística sin que no esté forjada, de una forma u otra, por alguna prueba de vitalidad dirigida hacia un fin determinado, tanto en las grandes acciones como en las pequeñas decisiones cotidianas; unas y otras, unidas, perfilan el existir.

Quizá por ello, la primera hora y media de **MUNICH** es rotundamente magistral, de lo mejor que ha dado Steven Spielberg en muchos años: puro cine y, por ende, acción, vida. Los sentimientos, las emociones, las reflexiones (políticas) se manifiestan mediante pequeños y grandes actos. Instantes como la minuciosa escenificación del ataque de los fedayines a la villa olímpica de Munich -cf. los rostros tensos y aterrorizados de los árabes o su gesto de complicidad, abrazándose todos juntos para darse ánimos antes de actuar, armados con sus fusiles Kalashnikov y sus granadas-; la secuencia de suspense en la que dos de



los “vengadores” del Mossad (Servicios Secretos Israelíes), *Avner* (Eric Bana) y *Carl* (Ciarán Hinds), suspenden momentáneamente, *in extremis*, la ejecución de uno de los terroristas árabes, *Mahmoud Hamshari* (Yigal Naor), mientras este trabaja en su despacho parisino -lugar donde otro de los hombres de *Avner*, *Robert* (Mathieu Kassovitz), ha ocultado una bomba en el teléfono-, pues la hija de *Hamshari* regresa al lugar inesperadamente, cuando todos creían que ya se había marchado a la escuela...; el montaje paralelo que muestra los rostros de los once atletas hebreos asesinados en Munich -a través de unas grisáceas imágenes televisivas-, superpuestas a unas contrastadas fotografías en B/N -hechas con teleobjetivo- de los once terroristas palestinos de “Septiembre Negro” que serán eliminados -resulta escalofriante, por lo que tiene de amenazador, el picado cenital que, poco a poco, se acerca a la mesa donde se alinean, una a una, dichas instantáneas-; la escena en que *Avner* y su camarada *Steve* (Daniel Craig) acribillan a otro de los terroristas palestinos “condenados”, *Hussein Abad Al-Chir* (Mostefa Djadjam), en el vestíbulo de su casa en Roma -cf. el momento de duda que atenaza a los dos judíos, puesto que es la primera vez que matan cara a cara, al tiempo que el árabe reza-; el cuidadoso gesto de *Carl*, tras la partida de sus colegas una vez liquidado *Abad Al-Chir* al recoger uno de los casquillos de bala olvidados en el portal, justo antes de que la gran mancha de sangre que se extiende por el suelo lo alcance...; la terrible secuencia en que *Avner* y *Steve* vengan la muerte de *Carl* -eliminado por una atractiva asesina profesional a sueldo del KGB- en el interior de la casa flotante que la criminal tiene en Holanda: recordemos ese aterrador plano fijo de la mujer, tras ser tiroteada, agonizando sobre una hamaca, sangrando abundantemente y con su liviana bata de estar por casa abierta, de modo que vemos

su cuerpo completamente desnudo -cf. el gesto de Avner, antes de abandonar el lugar y después de asegurarse de que la chica ha muerto, quien le cubre el pubis con uno de los extremos de la bata, deferencia reprobada por otro de sus compañeros, Hans (Hanns Zischler)-.

Empero, **MUNICH** naufraga cuando Steven Spielberg -cineasta mucho mejor dotado para la mostrar la vida a través de la acción que por medio de la introspección psicológica- empieza a ahondar en la crisis de conciencia de Avner. Obligado a obrar fuera de la ley, siempre de un lado a otro (Francia, Suiza, Alemania, Grecia, España...) y sin más contacto humano que el de los otros “vengadores” -cf. las excelentes escenas en que Avner cocina para sus compañeros, tal vez para recordarles a ellos y a sí mismo que aún tienen sentimientos, por mucho que cueste creerlo-, el agente empieza a discutir con sus superiores -el siniestro Ephraim (Geoffrey Rush)- planteándoles incómodas preguntas: “¿A quién matamos exactamente? ¿Tenemos pruebas contra ellos? ¿Detendrá esto el terror?”. Pero secuencias como aquella en que Avner llama por teléfono a Daphna (Ayelet Zorer), su esposa -y empieza a llorar inconsolablemente cuando oye la voz de su hijita, a la que sólo pudo ver unas pocas horas el día en que nació-, o el instante en que ambos hacen el amor -mientras un efectista montaje paralelo nos descubre cómo murieron los israelíes judíos en Munich-, desnaturalizan, desfiguran, el trasfondo filosófico de la película. Steven Spielberg, un poco a lo John Le Carré, no duda en enseñarnos cínicamente las cloacas de esa guerra subversiva que mantienen en la sombra, todavía hoy, diversos servicios de Inteligencia (enemigos y amigos) con intereses en Oriente Medio; y, a la manera de un Graham Greene, no vacila en exteriorizar su repulsa hacia ciertos “partidarios del orden” -cf. Ephraim, el general Zamir (Ami Weinberg)-, sabiendo que su idea del “orden” es injusta, señalando, con fehaciente desolación, la naturaleza de los conflictos vitales que atentan a un mundo en decadencia.

Texto (extractos):

Antonio José Navarro, “Munich: el amargo sabor de la venganza”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, febrero 2006.

(...) **MUNICH** fue calificada en Europa de herramienta de propaganda israelí. Aunque, precisamente en el mismo momento y a propósito del mismo film, en Estados Unidos Spielberg era acusado de antiisraelí... Esta diferencia de interpretaciones muestra la complejidad de una película que constantemente se interroga sobre sí misma y su temática, construida alrededor de agujeros, más que sobre hechos (...) Los cinco agentes reclutados por Israel para responder ojo por ojo a los asesinatos de Munich cruzan las ciudades -París, Londres, Roma, Atenas...- sin verlas, cegados tanto por su misión vengadora como por las directrices que les van llegando con cuentagotas. La única visión de conjunto de una ciudad es el plano final de la película: la silueta de Manhattan retocada digitalmente, con las Torres Gemelas, la única ocurrencia simbólica de esta película que,



lejos de las amalgamas ciegas que se le han reprochado, intenta tejer una historia (sin mayúsculas) sobre el terrorismo moderno (...). *“Vivimos en un mundo donde los secretos se entrecruzan. Vivimos y morimos en dichas intersecciones”*, le dice a Avner (Eric Bana) Michael Lonsdale, espía francés con aires de ogro, apodado *“Papá”*. La ficción se desarrolla en los intersicios dejados por la tectónica de placas de la Historia, y si hay un aire documental en **MUNICH**, es únicamente la idea de hacer un documental sobre la duda. (...) **MUNICH** es una película deslizante, que se devana a medida que las certidumbres se deshilachan. No hay heroísmo en las ejecuciones, siempre impedidas o retrasadas por un defecto de forma (...) El Hogar es la Patria, por supuesto. Pero también está llena de trampas. La figura de la madre de Avner, que lo entregó a un kibbutz en cuanto nació, y de Golda Meir, que lo abandona (y se lo dice) a la misión que ella le confía, se superponen. El recorrido íntimo del personaje es el de un doble abandono, de los lazos de sangre y de la comunidad, de la madre y de Meir (Avner se muda a Nueva York al final del film). *“Tu madre te ha abandonado y ahora crees que Israel es tu madre”*, le dice su mujer al principio de la película (...) Spielberg cuestiona así el patriotismo, a los padres fundadores y a la madre patria.

En **MUNICH** el desgaste del lazo materno va acompañado de una novedad notoria en su cine: las escenas de sexo. Él, el eterno adolescente, el director “virgen”, se adentra en la brecha sexual con una torpeza que hizo correr un poco de tinta: el montaje paralelo de la ejecución de los atletas israelíes con la escena de sexo entre Avner, con el rostro retorcido de dolor, y su esposa. Desde que **Tiburón** le ofreció el lujo de dirigir el montaje

final, nunca tuvo miedo a enfrentarse a escenas límite: el episodio de las duchas en **La lista de Schindler** o la visión poética de la explosión nuclear en **El imperio del sol**. Imaginar, estas escenas, crear planos, intentar, ensayar, ir a fondo hasta arrancar la perfección de una película en una escena: resulta impresionante ver con qué ganas se agarra al cine. Los finales “reconciliadores” de **La guerra de los mundos** o de **Inteligencia Artificial** fueron criticados, interpretados como una incapacidad de fondo del cineasta para alcanzar la gravedad del asunto. Pero la realidad es muy distinta... **MUNICH** concluye con la palabra “no”. Pero ya antes hubo diversos avisos de esa renuncia al final feliz: precisamente en **Inteligencia Artificial**, en **La guerra de los mundos**, en **Atrápame si puedes...** (...) En las últimas imágenes de **MUNICH**, cegados por la vista reconstruida de Manhattan, nos damos cuenta de que quizá no habíamos observado nunca el primer término. *Avner* y su contacto *Ephraim* dialogan en un parque infantil abandonado, en medio de esqueletos de toboganes y atracciones roídas (...) En el estreno de **MUNICH**, Steven Spielberg declaraba: *“Nuestra alma de niño muere en nosotros cuando ya no la necesitamos”* (...)

Texto (extractos):

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

Selección y montaje de textos e imágenes:

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2018

Agradecimientos:

Adrián Chamizo Sánchez

Ramón Reina/Manderley

Patricia Garzón & Antonio Collados (Área de Recursos
Gráficos y de Edición.UGR)

Imprenta del Arco

María José Sánchez Carrascosa & Jesús García Jiménez

In memoriam

Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá & Juan Carlos Rodríguez

STEVEN SPIELBER

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 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].

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

- 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*).
- 2017 **LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO** (*The Post*).
- 2018 **READY PLAYER ONE.**



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

(I) MARTIN SCORSESE (enero 2009)

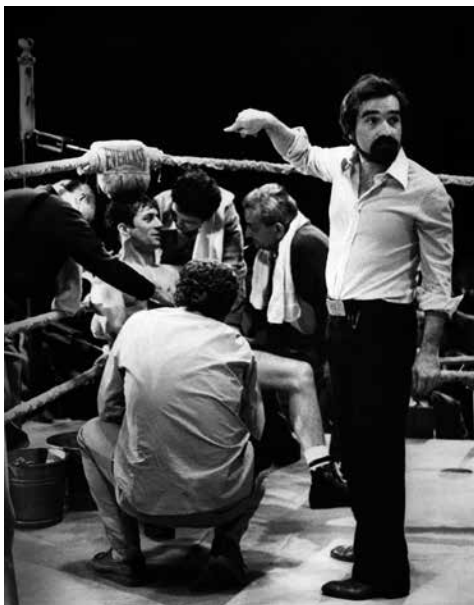
Taxi driver (*Taxi driver*, 1976)

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, noviembre & diciembre 2010)

Toma el dinero y corre (*Take the money and run*, 1969)
Annie Hall (1977)
Manhattan (1979)
Zelig (1983)
Broadway Danny Rose (1984)
La Rosa Purpura de El Cairo (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)
Hannah y sus hermanas (*Hannah and her sisters*, 1986)
Días de radio (*Radio days*, 1987)
Otra mujer (*Another woman*, 1988)
Delitos y faltas (*Crimes and misdemeanors*, 1989)
Balas sobre Broadway (*Bullets over Broadway*, 1994)
Poderosa Afrodita (*Mighty Aphrodite*, 1995)
Desmontando a Harry (*Deconstructing Harry*, 1997)
Todo lo demás (*Anything else*, 2003)



(IV) MICHAEL HANEKE (noviembre 2013)

Funny games (*Funny games*, 1997)

La pianista (*La pianiste*, 2001)

El tiempo del lobo (*Le temps du loup*, 2003)

Escondido (*Caché*, 2005)

La cinta blanca (*Das Weisse band, Eine Deutsche kindergeschichte*, 2009)

Amor (*Amour*, 2012)



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

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

Días salvajes (*A fei zhengzhuan*, 1991)

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

Chungking Express (*Chongqing senlin*, 1994)

Ángeles caídos (*Duoluo tianshi*, 1995)

Happy together (*Chunguang zhaxie*, 1997)

Deseando amar (*Huayang nianhua*, 2000)

2046 (2046, 2004)

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

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



(VI) CLINT EASTWOOD (noviembre & diciembre 2015 / 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 & octubre 2016 / marzo 2017 / marzo 2018)

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)
Inteligencia Artificial (*Artificial Intelligence, A.I.*, 2001)
Minority Report (2002)
Atrápame si puedes (*Catch me if you can*, 2002)
La terminal (*The terminal*, 2004)
La guerra de los mundos (*War of the worlds*, 2005)
Munich (*Munich*, 2005)



(VIII) PETER WEIR (noviembre & diciembre 2017)

Picnic en Hanging Rock (*Picnic at Hanging Rock*, 1975)
La última ola (*The last wave*, 1977)
Gallipoli (*Gallipoli*, 1981)
El año que vivimos peligrosamente (*The year of living dangerously*, 1982)
Único testigo (*Witness*, 1985)
La costa de los mosquitos (*The Mosquito coast*, 1986)
El club de los poetas muertos (*Dead Poet society*, 1989)
El show de Truman (*The Truman show*, 1998)
Master and Commander: Al otro lado del mundo (*Master and Commander: The far side of the world*, 2003)
Camino a la libertad (*The way back*, 2010)



ABRIL 2018

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VI):
CLINT EASTWOOD (y 4ª parte)**

APRIL 2018

MASTERS OF CONTEMPORARY FILMMAKING (VI):
CLINT EASTWOOD (and part 4)

Viernes 6 / Friday 6th 21 h.

BANDERAS DE NUESTROS PADRES (2006)

(*FLAGS OF OUR FATHERS*)

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

Martes 10 / Tuesday 10th 21 h.

CARTAS DESDE IWO JIMA (2006)

(*LETTERS FROM IWO JIMA*)

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

Viernes 13 / Friday 13th 21 h.

GRAN TORINO (2008)

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

Martes 17 / Tuesday 17th 21 h.

MÁS ALLÁ DE LA VIDA (2010)

(*HEREAFTER*)

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

Viernes 20 / Friday 20th 21 h.

JERSEY BOYS (2014)

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

Martes 24 / Tuesday 24th 21 h.

EL FRANCOTIRADOR (2014)

(*AMERICAN SNIPER*)

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

Viernes 27 / Friday 27th 21 h.

SULLY (2016)

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 23

Miércoles 11, a las 17 h.

CLINT EASTWOOD, DIRECTOR (y II)

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE
DESCARGA NUESTRO CUADERNO DE ESTE CICLO EN: lamadraza.ugr.es/publicaciones

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

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