

**LA MADRAZA**  
CENTRO DE CULTURA  
CONTEMPORÁNEA

—  
ÁREA DE CINE Y AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



**ENERO 2019**

**MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII)**

**STEVEN SPIELBERG**

**(Y 6ª PARTE)**

ORGANIZA\_

CINECLUB UNIVERSITARIO/  
AULA DE CINE



EN  
**LA CAPILLA**  
entrarán ver-  
ras obras de  
en muebles,  
ros, manto  
porcelanas,  
Al mismo  
po que po-  
vender cuan-  
lese con la  
ridad que  
ará satisfecho  
ntezuelas, 14

---

**tares**

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

---

**Avisos**

rá con un apa-  
**RAYOS 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 t  
corruptos d  
cias a todo  
Igualmen  
muy noble  
sús que tu  
en reverenc  
a todos los  
mente a la  
lesianos, T  
gios de er  
que no cit  
han acudid  
nuestros ac  
Rendidas  
granadina,  
parroquiale  
tísimas aut  
muy especi  
cuelas Nor  
entusiasmo,  
veterana A  
rio, tan ca  
dos  
No quisie  
mos colabo  
tiguos Alur  
día de este  
ron el hon  
líquidas a p  
lo hicieron  
Gracias a  
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  
gelizadora  
la Santa Ig  
Gracias a  
que han ve  
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 2018-2019, cumplimos 65 (69) años.

ENERO 2019

MAESTROS DEL CINE CONTEMPORÁNEO (VII):

**STEVEN SPIELBERG** (y 6ª parte)

JANUARY 2019

MASTERS OF CONTEMPORARY

FILMMAKING (VII):

STEVEN SPIELBERG (and part 6)

**Viernes 11 / Friday 11th** 21 h

**LAS AVENTURAS DE TINTÍN** (2011) [107 min.]

(THE ADVENTURES OF TINTIN)

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

**Martes 15 / Tuesday 15th** 21 h

**CABALLO DE BATALLA** (2011) [140 min.]

(WAR HORSE)

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

**Viernes 18 / Friday 18th** 21 h.

**LINCOLN** (2012) [150 min.]

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

**Martes 22 / Tuesday 22th** 21 h.

**EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** (2015) [143 min.]

(BRIDGE OF SPIES)

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

**Viernes 25 / Friday 25th** 21 h.

**MI AMIGO EL GIGANTE** (2016) [118 min.]

(THE BFG)

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

**Martes 29 / Tuesday 29th** 21 h.

**LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO** (2017) [116 min.]

(THE POST)

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

---

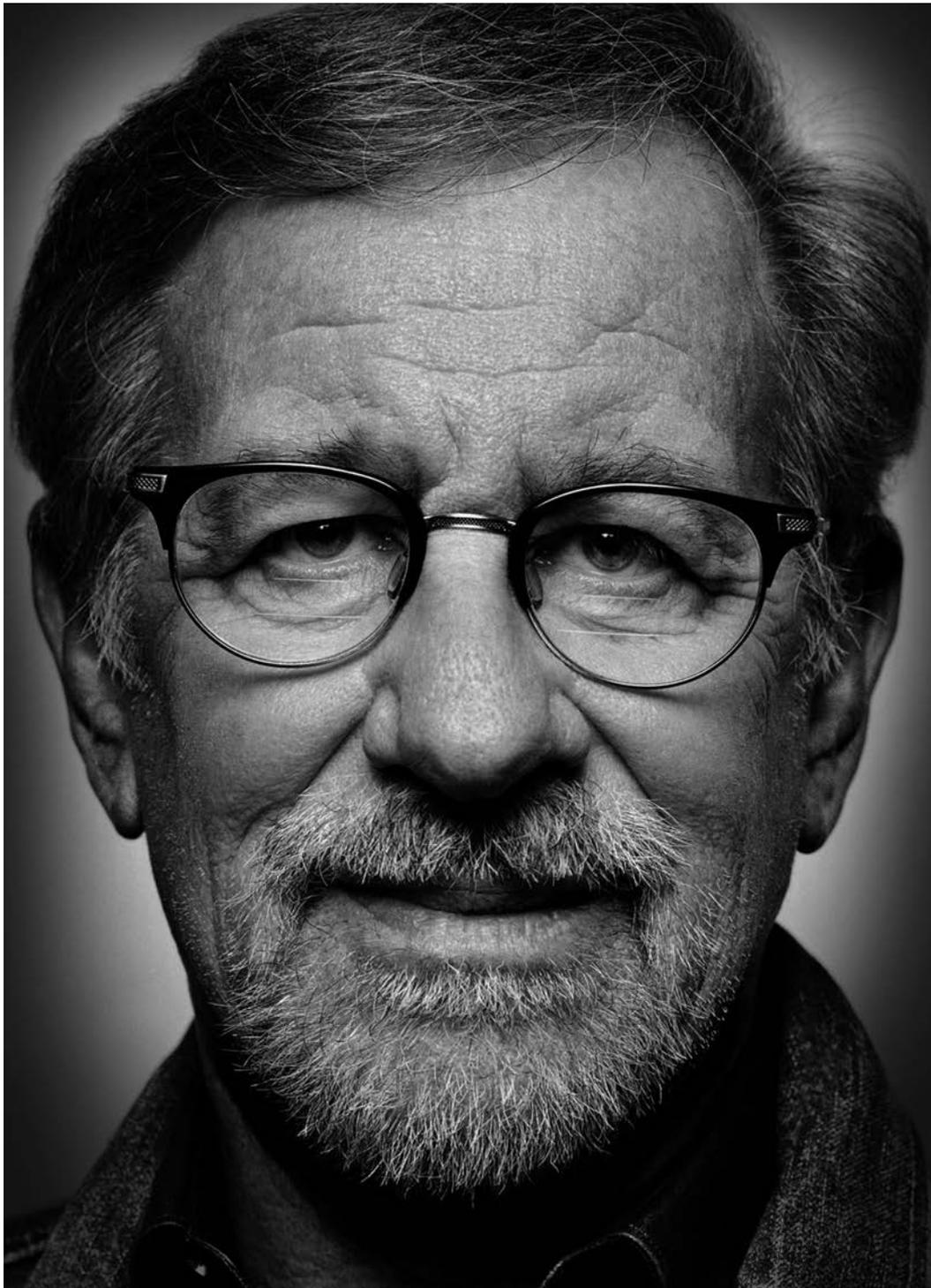
Todas las proyecciones en  
la SALA MÁXIMA de la ANTIGUA FACULTAD  
DE MEDICINA (Av. de Madrid).  
Entrada libre hasta completar aforo  
*All projections at the Assembly Hall in the  
Former Medical College (Av. de Madrid)*  
*Free admission up to full room*

**Seminario “CAUTIVOS DEL CINE” nº 26**

**Miércoles 9 de enero, a las 17 h.**

**EL CINE DE STEVEN SPIELBERG (y V) : 2011-2018**

Gabinete de Teatro & Cine del Palacio de la Madraza



*“Algunas personas miran al suelo cuando andan, otras miran de frente y yo siempre miro hacia el cielo.*

*“Me gustaban más sus películas de antes, eran mucho más divertidas. ¿Por qué no hace más E.T. o En busca del Arca perdida...?”. Nadie puede imaginarse la cantidad de gente que me detiene para decirme lo mismo. Repiten casi palabra por palabra lo que los extreterrestres decían a Woody Allen en Recuerdos. Eso no lo dicen los jóvenes, sino más bien gente más mayor que crecieron con mis películas. Películas que dirigía cuando era un chaval, como ellos. Y mira, aquí estoy, como metido en la película de Woody, condenado a oír una y otra vez esa réplica en la vida real.*

*Con el paso de los años mi público cambiará. Yo he crecido y mi generación también. Y soy un reflejo de mi generación, así que haré las películas que un hombre casado, con hijos, con un montón de responsabilidades y convirtiéndose en adulto sin remedio, le apatecería ver. Porque ese tipo de películas son las que me interesan ahora.*

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

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

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

*He visto centenares de clásicos, pero no estoy seguro de haber retenido tanto de ellos. De Ford aprendí a economizar, a saber cuándo alejarse y cuándo acercarse. A no hacer primeros planos en cada escena o con cada plano, porque al final acaban por no significar nada. Pero cuando se introduce uno, entonces todo adquiere sentido. Ford era increíblemente inteligente al elegir las escalas de los planos de rodaje. Para mí, técnicamente ha sido el cineasta perfecto, por delante de Orson Welles. ¡Esta opinión me ha costado no pocas discusiones y burlas!*

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

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

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

*Dirigir es 80% comunicación y 20% pericia y estrategia. Para mí la definición de un buen director es aquel que es capaz de comunicarse con la gente que domina las técnicas del montaje, iluminación, actuación y además transmite lo que siente. Siempre he querido involucrar al público en mis películas lo más posible, de manera que no lleguen a pensar que lo que hacen es estar sentados mirando una pantalla.*

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

*Creo que si de adolescente no hubiera hecho las películas que hice sino una en la que estudiase las gotas de lluvia procedentes de una cañería y que formarían un pequeño charco en el patio trasero de mi casa y, al enseñárselo a mis amigos se hubieran sentado y comentado: "¡Oh, qué bonito, qué interesante, mira las formas de las gotas de agua, el ángulo de la cámara!"; en el caso de haber hecho esto, quizá sería un director de cine muy diferente. Hago las películas que me gustaría ver. Aunque me acusen de ser comercial, yo tomo las decisiones sobre mis películas con la misma independencia de criterios que Jean Luc Godard o François Truffaut. Siempre he sido muy egoísta en eso. Yo las hago como veo el mundo a través de mis ojos, no a través de los ojos de la audiencia. Y si hay un público al que le interesa, me siento muy feliz.*

*No quiero dejar nunca de ser niño. Es la responsabilidad y el trabajo lo que separan a un niño de un adulto, y yo creo que se puede continuar siendo niño en la mentalidad, en la actitud ante la vida, sin abandonar las responsabilidades de adulto.*



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

*Si tengo una visión muy clara del personaje, les doy a los actores mi punto de vista. Pero les he contratado porque he creído que eran buenos para el personaje que les he encomendado, asumo que tienen ideas propias y les invito a que me ofrezcan sus ideas sobre cómo debe moverse, hablar o reaccionar su personaje. Para mí se trata de una colaboración con el actor.*

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

*El montaje es el momento preferido al hacer una película porque en ese momento tengo un absoluto control de todo. Estoy sentado en una habitación con el montador, la película y la mesa de montaje. Puedo modificar lo que he rodado, cambiar todos los conceptos, reescribir enteramente toda una secuencia, hacer una yuxtaposición de los textos, cambiar las expresiones, hacer que alguien parezca feliz cuando está triste.*

*Es una manipulación experimental maravillosa, algo que no puede suceder más que en la sala de montaje. Es la manipulación absoluta. Yo no soy del tipo de directores que pierden el tiempo experimentando frente a un equipo de cien personas y unos actores. No hago tomas de más. Cuando creo que una toma es buena paso a la siguiente. En la sala de montaje me tomo más tiempo. Es el momento que puedes, además, corregir lo errores que aparecen de pronto de forma flagrante. Es entonces cuando me doy cuenta de mis límites.*

*Si puedo contar algo sin mostrar el acto sexual no lo mostraré, porque pienso que la sugestión es más fuerte que la imagen literal. Siempre encuentro más erótico no ver que ver. Mi imaginación quiere ser una parte de la historia y hablo como espectador, sentado en una butaca, viendo una película; es entonces cuando deseo que un director respete mi inteligencia y me permita trabajar un poco más para identificarme con los personajes y ver lo que mi corazón quiera ver.”*

**Steven Spielberg**



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

**Clélia Cohen** (crítica de cine)

*“El poder de la cultura popular americana está basado en un mensaje directo, simple, con un significado y envergadura limitados. A pesar de que un estudio más detallado puede revelar la existencia de ciertas referencias culturales y autobiográficas, o incluso técnicas sofisticadas y profundidad intelectual, lo cierto es que la atracción instantánea que despierta una canción de George Gershwin, unos dibujos animados de Walt Disney y una pintura de Norman Rockwell llegan y seguirán llegando a todos los públicos. Steven Spielberg heredó esa tradición”.*

**John Baxter** (historiador del cine)

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

**Daimon Knight** (escritor)

[parafraseado por John Baxter]

*“Spielberg tiene un sentido extra para el cine”*

**Pauline Kael** (crítica de cine)

*“Al igual que otros grandes directores, como Fellini, Buñuel y Welles, así como para sus compañeros del Nuevo Hollywood, a Spielberg nunca le interesa la vida privada de las personas, su único tema de conversación es el cine”.*

**John Baxter**

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

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

*“El mayor deseo de Spielberg es mantener vivo el viejo principio del cine norteamericano: hacer que el cine sea más grande que la vida.”*

**Marcial Cantero Fernández** (crítico de cine)

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

**Juan Carlos Rentero** (crítico de cine)

*“Como gana millones de dólares a mansalva, como llena los cines sin compasión alguna para quienes los vacían a base de tonterías plúmbeas y pretensiones desahoradas de trascendentalismo (barato con una frecuencia apabullante), hay quien opina que es un mal director de cine. Error de principiantes: Spielberg es un excelente cineasta, muy superior a muchos de su generación, y lastrado en todo caso por un mal endémico del cine contemporáneo, cual es la falta de guiones. O de guionistas con talento.”*

**Jesús Mota** (crítico de cine)

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

**Fernando Savater** (filósofo y cinéfilo)

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

**David Kaufman** (crítico de cine)

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

**Bertrand Tavernier** (director de cine)



**Viernes 11. 21 h.**

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

**Entrada libre hasta completar aforo**

### **LAS AVENTURAS DE TINTÍN**

(2011) EE.UU. - Nueva Zelanda 107 min.

**Título Orig.-** The adventures of Tintin. **Director.-** Steven Spielberg. **Argumento.-** Los comics 'El cangrejo de las pinzas de oro' (*Le crabe aux pinces d'or*, 1943), 'El secreto del Unicornio' (*Le secret de la Licorne*, 1943) y 'El tesoro de Rackham el Rojo' (*Le trésor de Rackham le rouge*, 1944) de 'Hergé' (Georges Remi). **Guión.-** Steven Moffat, Edgar Wright y Joe Cornish. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión - Technicolor 3D). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Peter Jackson, Kathleen Kennedy y Steven Spielberg. **Producción.-** Amblin Entertainment - WingNut Films - Kennedy/Marshall Company - Columbia Pictures - Paramount Pictures. **Intérpretes.-** Jamie Bell (*Tintín*), Daniel Craig (*Ivan Ivanovich Sakharine*), Andy Serkis (*capitán Haddock*), Simon Pegg (*Dupond*), Nick Frost (*Dupond*), Toby Jones (*Silk*), Sebastian Roché (*Pedro*), Cary Elwes (*el piloto*), Mackenzie Crook (*Ernie*), Tony Curran (*teniente Delcourt*), Kim Stengel (*Bianca Castafiore*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español**



*Película nº 47 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)*

*1 candidatura a los Oscars: Banda Sonora.*

Música de sala:

**Las aventuras de Tintín** (*The adventures of Tintin*, 2011) de Steven Spielberg  
Banda sonora original compuesta por *John Williams*



“(…) Iba a ir a Bélgica por primera vez para conocer a Hergé. Tuvimos una conversación telefónica en 1983, y acordamos que nos íbamos a encontrar dos semanas después, en Bruselas. Iba a ver su estudio y a hablar sobre cómo hacer una película basada en sus libros (…) Le dije cuánto me gustaban sus cómics. Había leído catorce a esas alturas, porque no todos se podían conseguir en Estados Unidos, y él me dijo cuánto le había gustado **En busca del arca perdida**, que había visto un año antes. Seguimos hablando un rato, y en cierto punto, me dijo que le gustaría que yo adaptase sus cómics al cine. Me comentó que después de ver la película de Indiana Jones, se dio cuenta de que yo entendía a sus personajes. Me ofrecí a adaptar uno de sus cómics, y en medio de la conversación sentí que me estaba contratando (…) Me identifico mucho con Tintín y con su historia. En lo que más me reconozco en Tintín es en que yo también me he pasado la vida buscando una buena historia. A eso me dedico. Y si encuentro una, la cuento. Tintín es un periodista y siempre está buscando algo que contar. Cuando lo encuentra, se involucra totalmente en ello. Muchas veces es él quien termina creando la historia a partir de su pasión, y en ese sentido creo que nos parecemos mucho. Los dos nos dejamos llevar por nuestros impulsos y los dos buscamos siempre historias para contar. (…)”

“(…) La técnica de captura de movimiento lo que hace es simplificar las cosas. Los ordenadores pueden percibir lo que muestran los rostros de los actores, pero los animadores siguen teniendo que dibujar cada escena. Los animadores usan sus interpretaciones como guía para saber de qué forma se van a mover las caras de sus personajes.

Es, simplemente, una forma más sencilla de proveer información más precisa de lo que un actor intenta darte con su interpretación, por lo que técnicamente, esa es la diferencia entre los dos estilos de animación [la captura de movimiento frente a la animación por ordenador]. La fórmula para mantener viva la emoción es, simplemente, tener un buen registro de qué es lo que están haciendo en ese momento los actores. Uno no se puede olvidar de los personajes y prestarle demasiada atención a las escenas de acción. Durante la gran persecución que hay en la película, a pesar del jeep, la motocicleta y el sidecar, lo más importante era mantener la cámara en el rostro de los personajes y que quedara claro qué era lo que sentían sobre lo que les estaba pasando, y eso vale incluso para Milú. Para mí Milú era tan humano como Tintín o Haddock, y siempre debíamos tener plena conciencia de lo que estaba haciendo en cada imagen de la película. (…) Tuve más dominio sobre la parte artística de esta película que el que he tenido en cualquiera de mis otras obras con actores de carne y hueso. (…) Lo bueno de la captura de movimiento es que, si los actores no logran darte lo que estás buscando, te lo pueden dar los animadores. Los mismos que traducen lo que el actor ha hecho en el plató y lo ponen en la pantalla, también pueden dejar a un lado su interpretación y hacer que el personaje haga otra cosa. Por lo tanto, puedo decir que en este caso he podido poner en la pantalla exactamente todo lo que he querido. (…)”

“(…) Nadie había hecho una película así antes, por lo que al principio tuvimos que establecer una guía. No sabíamos qué estábamos haciendo hasta que estuvimos en la mitad del proceso. Todo consistió en una asombrosa colaboración entre sesenta animadores y trescientos ilustradores y artistas, a los que nos sumamos Peter y yo, así como los guionistas. Digamos que hemos pasado dos años intentado entender cuál era la forma de hacer esta película. Y una vez que lo entendimos, siguieron otros tres años de pura animación (…)

“(…) He visto mucho cine y tengo una enciclopedia metida en mi subconsciente. Está ahí. Por lo tanto, si ves referencias, es algo que me sale de forma natural. No tengo ninguna intención de imitar a los grandes maestros: es algo que sale de la Enciclopedia Británica del Cine que tengo metida en la cabeza. (…)”

“(…) Hacer películas basadas en historias reales es una experiencia mucho más relajada para mí, como en **La lista de Schindler**, **Amistad y Lincoln**. Pero cuando hago una película como **TINTÍN** yo soy la audiencia, y hago la película para mí sentado entre el público. He hecho lo mismo durante veintiocho años, tratando de desarrollar un guión, que me gustara. Me llevó todo ese tiempo. Y en los últimos cinco o seis años lo hice con Peter Jackson, tratando de discernir, como fans de Tintín, cómo podíamos hacer algo que nos gustara. Me encanta el trayecto que va de estar tras la cámara a estar sentado en la butaca. Cuando hice **E.T.**, también me senté entre el público. Lo mismo vale para cada vez que he hecho una película de Indiana Jones. Nunca me he puesto detrás de la cámara, si entiendes lo que intento decir. Pero no siempre puedo. (…) Me he divertido más haciendo esta película que en cualquiera de



las otras desde la época en la que hice *E. T.* Aún habiendo tenido que esperar veintiocho años en mi corazón, dos años más de reuniones y otros tres de realización, esta ha sido mi mejor experiencia después de *E. T.*, y no puedo explicar muy bien por qué (...).”

(...) Puede que sea por la colaboración con Peter Jackson, que aunque firma el largometraje como productor, en la práctica supervisó todas las fases de rodaje, pero lo cierto es que (...) si algo desprende **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** es vitalidad, energía en la narración (...). De hecho, y sin intención alguna de minusvalorar las virtudes de la obra del dibujante belga, la película crece cuanto más se aleja de los materiales originales -es una adaptación de tres álbumes de *Tintín*, ‘El cangrejo de las pinzas de oro’, ‘El secreto del Unicornio’ y ‘El tesoro de Rackham el Rojo’; pero además, toma pequeños detalles de otras peripecias del personaje-, ya que los guionistas, Steven Moffat, Edgar Wright y Joe Cornish, se alejan de la encantadora simplicidad de aquéllos para lanzarse a convertir las aventuras originales en un monumental guiño a la saga *Indiana Jones*, que brilla especialmente en dos escenas estupendas creadas *ex profeso* para la película, muy bien reinterpretadas por Spielberg a través de la animación por captura de movimientos. Por un lado, el concierto de la *Castafiore*, secuencia de tensión hitchcockiana que aprovecha muy bien los elementos escénicos -cfr. el uso de los prismáticos, y el reflejo de los acontecimientos que se ve en las gafas del malvado *Sakharine*-; y por el otro, la apabullante persecución por las calles de Bagghar, que multiplica hasta el infinito la espectacularidad de las *set pieces* de la franquicia creada por Spielberg y Lucas -incluido, claro está, ese sentido del humor *slapstick* intrínseco a las mismas: hasta hay un guiño a la torpeza de Sean Connery manejando la ametralladora en *Indiana Jones y la Última Cruzada*-, creando



una coreografía de movimientos, de saltos y de recolocaciones de la cámara que seguramente es la mayor carta de amor que el director haya escrito jamás a su reconocida afición por los videojuegos (...). Se diría, de hecho, que en cierta manera, la película le permite dar un paso más allá de lo ensayado en **Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal**, librándose definitivamente de las ataduras físicas de las cámaras, los decorados y los actores, para crear una y otra vez planos imposibles, inimaginables en una producción convencional -de hecho, es una de las marcas de fábrica del largometraje: su abundancia de encuadres que no sería posible reproducir sin animación digital-, y de alguna manera revolucionando la manera de narrar del director: ahí están, sin ir más lejos, las transiciones entre la realidad y los delirios de *Haddock* al recordar el enfrentamiento de su antepasado, *Francisco de Hadoque*, con *Rackham el Rojo* (...)

**Texto (extractos):**

Tonio L. Alarcón, “Sueños de infancia: el cine de aventuras”, en dossier “Steven Spielberg” 1ª parte, rev. Dirigido, marzo 2014. Gabriel Lerman, Entrevista con Steven Spielberg, rev. Dirigido, noviembre 2011.

Tras años de maduración -el primer borrador del guión lo escribió Melissa Mathison, la autora de *E.T.*, en 1983-, Steven Spielberg ha podido hacer realidad un viejo sueño: llevar al cine las aventuras de Tintín, el famoso personaje creado por Hergé. El “tintinólogo” británico Michael Farr escribió: “*Georges Remi, alias Hergé (1907-1983), era un ilustrador superdotado. Tenía la imaginación fecunda y viva de un niño, y una curiosidad insaciable.*”



Hubiera podido hacer carrera de periodista en 'Le XXe Siecle', un periódico católico belga, pero pronto destacó por su talento como ilustrador. Encargado de ilustrar varias secciones del periódico, se le confió la responsabilidad del suplemento infantil de los jueves 'Le Petit Vingtième' (...) y, siguiendo el ejemplo de los americanos -aunque en Europa era una novedad- creó un tebeo en el que, según sus propios términos, las palabras saldrían directamente de la boca de los personajes. Así pues, el 10 de enero de 1929 'Le Petit Vingtième' presentó un reportero llamado Tintín (...) La celebridad del personaje iba a eclipsar la de todos sus colegas periodistas". Una celebridad, cabe añadir, erigida sobre un total de veinticuatro álbumes, desde 1930 -el polémico 'Tintín en el país de los Soviets'- hasta 1976 -estamos hablando de 'Tintín y los Pícaros', puesto que el último, 'Tintín y el Arte-Alfa', no llegó a terminarse, aunque se publicaron posteriormente los bocetos realizados por el autor-, todos ellos cuidados ejemplos de un estilo gráfico y narrativo conocido como "línea clara". Un estilo caracterizado por descartar los efectos de luz y sombra, las texturas y las escalas de color en favor de colores planos, sin matices. El trazo no pretende ser expresivo, siendo de un espesor idéntico en todos los elementos del dibujo (personajes, decorados); las viñetas, casi siempre rectangulares, tienen una distribución regular en la página. Los movimientos de los personajes son siempre de izquierda a derecha, en el sentido de la lectura. En cuanto a los elementos argumentales más recurrentes, aparte de su constante guiño a la novela de aventuras, del trotamundismo más pertinaz -Tintín ha viajado, entre otros lugares, por Alemania, China, el Congo belga, los Estados Unidos, el Perú, el Reino Unido o la Unión Soviética, además de países imaginarios, como Syldavia-, reposan en la afición de Hergé por la actualidad de su tiempo, hasta el punto de que puede decirse que

la historia de Tintín es la del siglo XX: la Guerra del Chaco ('La oreja rota'), el expansionismo nazi ('El cetro de Ottokar'), la Guerra Fría ('El asunto Tornasol'), las guerrillas sudamericanas ('Tintín y los Pícaros'), o la carrera espacial ('Objetivo: la Luna').

Steven Spielberg se enfrentaba en **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** a un enorme desafío: el integrar su película dentro de un universo mitológico y comercial previamente establecido -el legado de Hergé, controlado por una fundación llamada 'Moulinsart' (el nombre procede de la residencia del capitán Haddock), abarca la reedición de los álbumes originales a más de 79 idiomas en todo el mundo, *merchandising*, obras de teatro, películas, televisión, exposiciones, monedas, sellos...- y, al mismo tiempo, ser fiel a sí mismo como cineasta. Y Spielberg optó por ser Spielberg, para lo bueno y para lo malo (...) confeccionando un film de aventuras animadas en 3D para niños. Es cierto que Hergé dijo en cierta ocasión que *Tintín* se dirigía a "todos los jóvenes de siete a setenta años", pero Spielberg se queda con los de siete años y, por supuesto, con los menores de veinticinco; es decir, con el sector más amplio de la audiencia (un 70%) que llena los complejos multiplex de EE.UU. y Europa. Una audiencia cuyos impulsos consumistas son fácilmente manipulables por las empresas que se encargan de satisfacerlos y que harán de este **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** un fabuloso negocio.

Más allá de semejante detalle, ya habitual en el cine estadounidense *mainstream*, ¿qué es lo que ha sacrificado el director de **Tiburón** para conseguir sus propósitos? Pues a *Tintín* y a Hergé... Habrá que ver la reacción de los "tintinófilos" y "tintinólogos" más recalcitrantes cuando vean en (excelente) animación tridimensional el universo de *Tintín*, destruyendo el estilismo de la 'línea clara'. La animación de **LAS AVENTURAS DE TINTÍN**, pródiga en texturas, es producto de un titánico trabajo con el color, resaltado por los efectos de luz y de sombra -por ejemplo, las escenas exteriores nocturnas alrededor de la mansión gótica de Moulinsart..., que en los cómics se inspira en el castillo de Cheverny, uno de los más hermosos del valle del Loira (j)-, y de un trazo 'realista' que juega con los detalles característicos de cada personaje -por ejemplo, el famoso flequillo puntiagudo de Tintín se mueve cuando anda o gira la cabeza-, con la fisicidad del entorno -el leve polvillo que levanta el viento peinando las aristas de las dunas del desierto; el sudor en el rostro del capitán Haddock-, realzados por las agresivas angulaciones de cámara, la densa composición del cuadro y los encadenados visuales de diversos objetos, que dan pie a un elaborado *raccord* para cambiar de secuencia. Si bien el dibujo conserva los rasgos personales más grotescos de los personajes -sus prominentes narices, sus ojos exageradamente pequeños, sus grandes cabezas...-, Spielberg parece empeñado en reinterpretar de forma verista, y tecnológicamente pluscuamperfecta, el universo *naïf* de *Tintín*. La escena en que el *Tintín* tridimensional compra su retrato a un dibujante callejero, el cual no es sino su efigie de los cómics, se desvela como un ácido comentario al respecto, incluso malicioso.

Tomando (parcialmente) como base narrativa las aventuras de ‘El secreto del Unicornio’ y ‘El tesoro de Rackham el Rojo’ -centradas en la búsqueda de un tesoro a través de unos fetiches o figuras de poder: tres miniaturas de un navío del siglo XVII llamado El Unicornio-, aderezado con elementos argumentales de ‘El cangrejo de las pinzas de oro’ y la aparición estelar de *La Castafiore* -insoponible diva italiana, amiga del joven periodista-, **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** convierte a su héroe en una especie de *Indiana Jones* capaz de disparar, luchar, saltar y escapar de los peligros más espeluznantes sin despeinarse. Dicho de otro modo, Steven Spielberg ha convertido a *Tintín* en el epicentro de un *actioner* vertiginoso, sin apenas descanso, planificado y montado de manera frenética -la persecución de *Ivanovich Sakhaine* por las calles de Bagghar podría haber formado parte de **Indiana Jones y el Reino de la Calavera de Cristal**-, que nada tiene que ver con el universo aventurero de Hergé. Y por si quedaran dudas, basta comprobar la hipertrofiada espectacularidad de la evocación que el capitán Haddock hace del duelo en alta mar de su antepasado, el caballero *Francisco Hadoque*, contra *Rackham el Rojo*: el abordaje en plena tormenta; esos navíos enganchados por los mástiles que convierten a uno de ellos en una oscilante atracción de feria (El barco pirata); la crueldad de algunos momentos... Nada que ver con la sobriedad del mismo suceso en ‘El secreto del Unicornio’. Desde luego, Spielberg estaba en su derecho de hacer “su” *Tintín*, como nosotros en el de rechazarlo. No tanto porque supone una traición al espíritu del personaje, al trabajo de su autor. Un cómic puede ser, al igual que una novela, o una obra teatral, interpretado, convertido en un punto de partida para nuevas aproximaciones y reflexiones. El problema estriba en que **LAS AVENTURAS DE TINTÍN** no aporta nada a la ya dilatada carrera del realizador (...) a pesar de la acumulación de lances y peripecias, del virtuosismo técnico de un film que, a la media hora de proyección, deja ya de sorprender. De Spielberg cabía esperar algo mejor.

**Texto (extractos):**

Antonio José Navarro, “Las aventuras de Tintín: Tintín Jones”, en sección “En primer plano”, rev. Dirigido, noviembre 2011.



**Martes 15 21 h.**

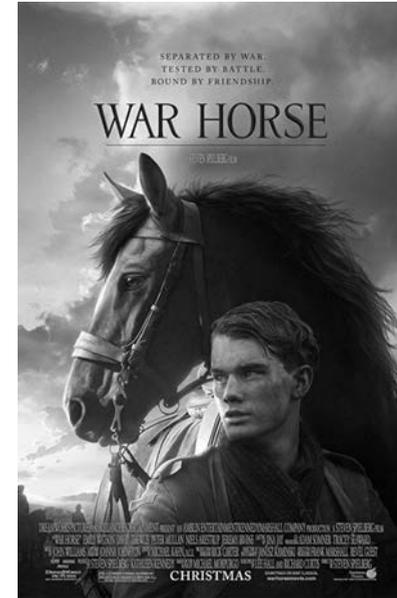
**Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)  
Entrada libre hasta completar aforo**

### **CABALLO DE BATALLA**

(2011) EE.UU. 140 min.

**Título Orig.-** War horse. **Director.-** Steven Spielberg.  
**Argumento.-** La novela homónima (1982) de Michael Morpurgo. **Guión.-** Lee Hall y Richard Curtis. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión – DeLuxe). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Frank Marshall, Kathleen Kennedy y Steven Spielberg. **Producción.-** Amblin Entertainment – The Kennedy/Marshall Company – Reliance Entertainment – DreamWorks SKG para Touchstone Pictures. **Intérpretes.-** Jeremy Irvine (*Albert Narracott*), Emily Watson (*Rose Narracott*), Peter Mullan (*Ted Narracott*), Niels Arestrup (*el abuelo*), David Thewlis (*Lyons*), Tom Hiddleston (*capitán Nicholls*), Benedict Cumberbatch (*comandante Jamie Stewart*), Celine Buckens (*Emilie*), Eddie Marsan (*sargento Fry*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



*Película nº 48 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)*

*6 candidaturas a los Oscars: Película, Fotografía, Banda Sonora, Dirección Artística (Rick Carter & Lee Sandales), Mezcla de sonido (Gary Rydstrom, Andy Nelson, Tom Johnson & Stuart Wilson) y Montaje de sonido (Richard Hymns & Gary Rydstrom).*

Música de sala:

**Caballo de batalla** (War horse, 2011) de Steven Spielberg  
Banda sonora original compuesta por John Williams



Tan solo Steven Spielberg sea capaz de entregar dos películas en un mismo año tan diferentes pero, a su vez, tan intrínsecamente unidas. **Las aventuras de Tintín** era un antiguo proyecto del director que por fin vio la luz gracias a las nuevas tecnologías; una película nostálgica en el fondo pero no así formalmente. **CABALLO DE BATALLA**, por el contrario, posee un fondo tan nostálgico como su puesta en escena. Y, lo que resulta más llamativo, el cineasta no solo no intenta, como en otras películas suyas, disfrazar esa nostalgia, sino que hace hincapié en ella mediante una reconstrucción histórica que nace de su memoria visual -algo normal en Spielberg, por otro lado- para convertir un canto pacifista, en la novela original de Michael Morpurgo, en toda una oda al cine del pasado. **CABALLO DE BATALLA** se abre con unas imágenes aéreas de la campiña inglesa cuya atmósfera bucólica y pastoral se extenderá alrededor de cuarenta minutos de metraje. Spielberg impone desde ese momento un ritmo lento basado en la construcción de la amistad entre el joven *Albert* (Jeremy Irvine) y un caballo, *Joey*, el cual ha comprado su padre, *Ted* (Peter Mullan), tras tener la corazonada de que el caballo tiene algo especial, aunque para ello se haya tenido que gastar todos sus ahorros, poner en peligro su granja frente al terrateniente de la zona, *Lyons* (David Thewlis), y enfrentarse con su mujer, *Rosie* (Emily Watson). Todo este largo prólogo es narrado por Spielberg con demora, casi como si pusiera a prueba la paciencia del espectador. Podría decirse que no estamos ante una película que asuma los modos narrativos actuales, sino más bien ante una obra que pretende deliberadamente posicionarse contra ellos. Por supuesto, como en casi todas las películas en las que Spielberg ha operado de esta manera, el artificio es claro, pero totalmente autoconsciente. El cineasta norteamericano no ha tenido nunca reparos en mostrar todas



sus cartas, y su referencialidad, permanente, siempre ha quedado clara. No hay juegos en su cine aunque lo pueda parecer. En esto, siempre ha sido tan inteligente como profundamente inocente. Incluso en sus películas consideradas más serias ha mostrado un enorme respeto y una gran admiración al trabajo de contar una historia. Y, sobre todo, si esta es entregada a través de un estilo y una narración directa que apela, normalmente, a los sentimientos más exacerbados. Para lo bueno y para lo malo, en este sentido, siempre se las ha ingeniado bien. En **CABALLO DE BATALLA** alcanza el cénit de su carrera, algo que parecía francamente complicado tras su larga trayectoria de finales felices y abruptas emociones.

Retomando el comienzo de la película, Spielberg va construyendo un relato cuya parsimonia narrativa no solo corresponde a esa imitación de modelos narrativos clásicos, sino que además le sirve perfectamente para ir creando poco a poco una suerte de condensación emocional que prepara al espectador para cuando *Joey*, el caballo, sea enviado al frente francés durante la Primera Guerra Mundial y, a partir de ahí, comience sus aventuras pasando de dueño en dueño hasta el desenlace final. En otras palabras, el cineasta va sembrando en el espectador una suerte de emocionalidad contenida para que esta devenga en los momentos elegidos en sendas eclosiones de llanto, de pena o de alegría. Podríamos decir que se trata de una manipulación emocional en todo regla, y podríamos estar en lo cierto, pero también deberíamos añadir que la inteligencia con la que el cineasta trabaja esa supuesta manipulación es sumamente soberbia, ya que es capaz de controlar el ritmo de la película de tal modo que aunque se tenga la sensación de estar ante un metraje excesivo parezca que en



realidad nada es superfluo; del mismo modo, la capacidad de Spielberg para crear imágenes impactantes está fuera de duda en **CABALLO DE BATALLA**: esas imágenes magníficas de la carga del escuadrón británico entre girasoles y semillas en el aire, la tensión de los hombres en las trincheras esperando el momento de atacar o esos soberbios galopes de *Joey* en tierra de nadie, arrastrando metros de alambradas, aquilatan la capacidad para crear emoción (y espectáculo) de Spielberg, momentos hermosos pese a su trasfondo brutal. Una *joint venture* de viejos procedimientos narrativos y nuevas tecnologías. No molesta el tono humanista, escapando del fácil maniqueísmo, al presentar alemanes dotados de sensibilidad, incluso con sentido del humor. Todo ello nos conduce a reconocer en **CABALLO DE BATALLA** un film interiorizado y sin embargo de acción, de apreciable aliento aventurero, focalizado en la supervivencia. El director es consciente de que está realizando una película para que sea disfrutada/entendida por cualquier tipo de espectador, sea cual sea su nacionalidad, su sexo y su edad. Para conseguirlo, se aferra, como siempre ha hecho, al poder del cine para construir relatos.

El canto épico que emana de **CABALLO DE BATALLA** no es ajeno a una tradición tanto cinematográfica como literaria en Norteamérica, como tampoco lo es a la filmografía de Spielberg. Aunque **CABALLO DE BATALLA** se aleja diametralmente en su visualización a **Salvar al soldado Ryan**, por tomar como ejemplo una de sus películas bélicas, no lo hace tanto en su fondo, aunque en verdad no lo parezca. Si bien esta última tenía un público potencial más adulto, la mirada inocente de Spielberg se acababa imponiendo al final. Por supuesto, en **CABALLO DE BATALLA** es mucho más coherente que en **Salvar al soldado Ryan** ya que está

pensando más en una mirada infantil/juvenil a pesar de esa amplitud de llegada que como decíamos tiene la película. De ahí que las imágenes de las batallas no sean tan crudas como en aquella, aunque no esconda la brutalidad del conflicto bélico (en principio, una de las ideas bases de la película). Es más, es capaz de introducir apuntes tan interesantes como el que encontramos en la primera secuencia de batalla, rodada de manera impecable: la caballería inglesa ataca por sorpresa un campamento alemán desenvainando tan solo unas espadas; los alemanes se refugian en un bosque en donde esconden ametralladoras que acabarán con toda la unidad inglesa. El contraste entre dos formas de luchar, una antigua y una moderna, resulta tan sutil como magníficamente mostrada. Pero aun así, no hay nada en esas imágenes de batalla que resulten excesivamente crueles, como tampoco lo son aquellas que se desarrollan en las trincheras. Es, entonces, una película con un trasfondo bélico equilibrado para no mostrar más de lo necesario. Y aun así Spielberg es capaz de transmitir la crueldad de la guerra, su sinrazón, algo ya presente en sus otras películas (todas ellas de la Segunda Guerra Mundial, **CABALLO DE BATALLA** es la primera sobre la Gran Guerra).

Morpurgo quiso utilizar a un caballo como metáfora de la locura de la guerra, una forma de enviar un mensaje pacifista a los niños. En la exitosa obra teatral, se siguió ese modelo mediante marionetas. Al llevar la historia a la gran pantalla, Spielberg corría el riesgo de realizar una película que, se supone, está narrada a través de los ojos del caballo. Si, curiosamente, Spielberg siempre había encontrado problemas para adaptar a *Tintín* al cine por un problema parecido, no lo ha tenido a la hora de conseguir que un caballo sea el protagonista de la película (y se debe decir que el caballo interpreta un gran papel, muy por encima de su compañero Jeremy Irvine): el cuidado con que Spielberg encuadra al caballo es admirable; con mimo, muestra un equino con todos sus músculos en tensión lo que transmite una belleza exquisita y espléndida. El cineasta se siente cómodo trabajando con extraterrestres, robots, tiburones... los cuales acaban presentando características humanas. Del mismo modo, a Spielberg también le interesa el mostrar grupos humanos que acaban, bajo determinadas circunstancias, perdiendo esa humanidad (**Amistad**, **La lista de Schindler**). **CABALLO DE BATALLA** responde más a lo primero que a lo segundo, pero es patente que no se trata de una película cuyo material inicial estuviera alejado del cineasta. Spielberg desea hablar de la pérdida y la barbarie que supuso la Primera Guerra Mundial a través de un mensaje extensible a cualquier otro conflicto bélico. (...) **CABALLO DE BATALLA** es una historia articulada mediante resonancias épicas del pasado que mezclan referencias tanto del western (todo el comienzo y el final), como del cine bélico (los planos secuencias de las trincheras recuerdan de manera evidente a **Senderos de gloria**), bajo una artificialidad que, como decíamos al comienzo, no solo no se oculta sino que se resalta. Acusar a **CABALLO DE BATALLA** de falta de realismo es un error. Spielberg desea que el espectador sea abiertamente consciente de que está ante una representación, como si con ello lograra despojarle de toda responsabilidad para, así, poder recibir el mensaje de manera mucho más clara, más abierta. En este caso, curiosamente, el artificio desnuda a la película, la presenta tal y como es y sin miramiento alguno. Spielberg, sin duda alguna, ha

arriesgado mucho. Ha creado una película llena de momentos visualmente geniales y con una carga emocional en ocasiones estomagante. Pero **CABALLO DE BATALLA**, incluso en su irregularidad, funciona si tenemos en cuenta sus intenciones. No nos engaña incluso cuando sentimos que estamos siendo abiertamente manipulados. Pero Spielberg es un fiel creyente en la capacidad del cine y de sus imágenes, en su poder para narrar historias, para transmitir sentimientos. Hay algo *naïf* en estos pensamientos que siempre está presente en su cine, incluso cuando ha intentado ser más trascendente (como en **La lista de Schindler** o **Munich**, por ejemplo). Podríamos decir que se trata de una característica autoral que a estas alturas de su carrera parece imposible de cambiar. Su visión del cine resulta cada vez más complicada de asimilar. Esa inocencia no tiene ya demasiada cabida en nuestro mundo. Spielberg quizá vive en otra época, la cual busca recrear en sus películas, chocando con un mundo cada vez más duro y cínico. Quizá sea necesario, más que nunca, visiones inocentes del horror y la barbarie. Es posible que así se consiga entender algo más. **CABALLO DE BATALLA** lo ejemplifica, aunque para entrar en ella por completo uno tenga que abandonar su posición en el mundo actual y situarse en un estado mental y emocional sin condicionantes (...)

**Texto (extractos):**

*Israel Paredes Badía*, "Caballo de batalla: la épica del cine del pasado",  
en sección "En primer plano", rev. Dirigido, febrero 2012.

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

**Viernes 18 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

## **LINCOLN**

(2012) EE.UU. 150 min.

**Título Orig.-** Lincoln. **Director.-** Steven Spielberg.  
**Argumento.-** El libro "Team of rivals: the political genius of Abraham Lincoln" (2005) de Doris Kearns Goodwin. **Guión.-** Tony Kushner, John Logan y Paul Webb. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (2.39:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Kathleen Kennedy y Steven Spielberg. **Producción.-** Amblin Entertainment - The Kennedy/Marshall Company - Reliance Entertainment - DreamWorks SKG - Imagine Entertainment - Office Seekers Productions - Parkes/MacDonald Productions - Participant Media para 20th Century Fox.  
**Intérpretes.-** Daniel Day-Lewis (*Abraham Lincoln*), Joseph Gordon-Levitt (*Robert Lincoln*), Sally Field (*Mary Todd Lincoln*), Tommy Lee Jones (*Thaddeus Sullivan*), James Spader (*W.N. Bilbo*), David Strathairn (*William Seward*), Hal Holbrook (*Preston Blair*), Tim Blake Nelson (*Richard Schell*), Bruce McGill (*Edwin Stanton*), Jackie Earle Haley (*Alexander Stephens*), Jared Harris (*Ulysses S. Grant*), Gloria Reuben (*Elizabeth Keckley*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español**

*Película nº 49 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)*

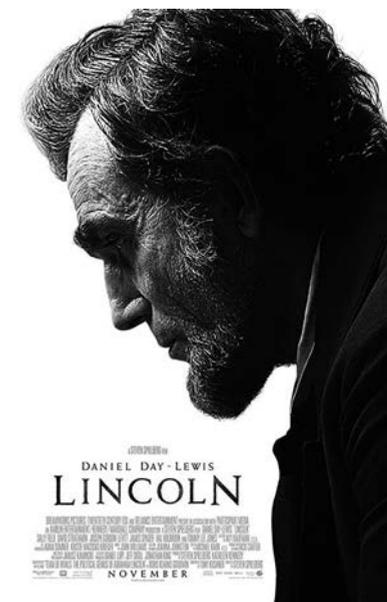
*2 Oscars: Actor principal y Dirección Artística (Rick Carter & Jim Erickson).*

*10 candidaturas a los Oscars: Película, Director, Fotografía, Guión adaptado, Montaje, Actor de reparto (Tommy Lee Jones), Actriz de reparto (Sally Field), Banda Sonora, Vestuario (Joanna Johnston) y Mezcla de sonido (Gary Rydstrom, Andy Nelson y Ron Judkins).*

*Música de sala:*

**Lincoln (2012) de Steven Spielberg**

*Banda sonora original compuesta por John Williams*





“(…) Sé que mi carrera parece ser la de un esquizofrénico, pero créeme, no lo soy. Simplemente divido mis películas entre aquellas que no me exigen tanto trabajo y las que sí lo requieren, como **La lista de Schindler** o **LINCOLN**. No solo para mí, sino también para el espectador. Para poder entenderla tienen que prestar mucha atención. En la mayoría de mis películas, como realizador, os invito a que os relajéis, porque yo me hago cargo de vosotros como espectadores. Pero en esta película os pido que seáis mis colaboradores (...) Esta es la primera película desde **El joven Lincoln**, que en 1939 protagonizó Henry Fonda y dirigió John Ford, que intenta un análisis profundo de su figura (...). Siempre me fascinó Abraham Lincoln y, una vez que uno empieza a leer acerca de él y de la Guerra de Secesión y de todos los sucesos que llevaron a esa guerra, entonces empieza a entender cómo fue que se creó el mito, cómo fue que redujimos a este personaje a ciertos rasgos y lo transformamos en un estereotipo cultural nacional. Porque la realidad es que, durante los últimos sesenta años, Lincoln se transformó en un monumento... y hay más cosas escritas sobre él que películas o programas de televisión sobre su vida. Es casi un completo extraño para esta industria. Lo cierto es que mi fascinación con Lincoln comenzó cuando era muy pequeño y llegó un punto en que, después de haber leído mucho sobre él, me pareció que se le podía contar una parte de su historia a los amantes del cine. Así fue como empezó toda esta fascinación. (...) Evité mostrar a Lincoln como una figura legendaria, o como un león guerrero. Traté de mostrarle antes como un hombre que como un monumento. Eso era lo más importante para mí. Él ya tiene suficientes monumentos en Estados Unidos. (...) Nunca pensé que tenía que explicarle nada al público porque todo surge de la narración. No hacía falta poner una larga explicación por escrito como lo hizo George Lucas en **La guerra de las galaxias**, en donde

tuvo que detallar todo un contexto. (...) Hacer una película sobre una persona que nunca se ensució las manos pero que tampoco se interesó por los destinos de sus semejantes no sería interesante para mí. Me gusta que la política del siglo XIX sea un poco turbia, porque lo que se hizo en ese momento fue necesario y sus consecuencias perduraron en el tiempo (...).

(...) Respecto a la posibilidad de terminar la película al final de la guerra, sí, lo pensamos. Fue uno de los puntos que analizamos pero nos pareció que era muy, muy importante mostrar el modo en que Lincoln cruzó el campo de batalla a caballo, mostrar ese casi epílogo que fue el encuentro que tuvo con Grant porque, al final, hubo una especie de reconciliación. Necesitábamos esos momentos para redondear la historia de Abraham Lincoln. (...) No podíamos contar toda su vida porque habría sido una actitud de aficionado... los actores se tendrían que haber limitado a mostrar los mejores momentos y no habrían podido profundizar en el personaje ni en las complejidades de este hombre (...) No mostrar su asesinato por John Wilkes Booth o las tres tentativas que hubo, fue una decisión fácil de tomar, la más fácil de todas, de hecho. Si hubiéramos llegado hasta el asesinato, la película se habría convertido, por primera vez, en una película sensacionalista, y no quería ni acercarme a esa posibilidad. El sensacionalismo es muy peligroso, especialmente cuando se está tratando un tema histórico. Desde mi punto de vista, mostrar el asesinato no sumaba nada a la historia y me parecía que era más profundo mostrar lo que había sucedido desde otro punto de vista. Su hijo pequeño, Tad, estaba a dos calles, en otro teatro, viendo la ópera ‘Aladdin’ cuando bajaron el telón y anunciaron que le habían disparado al presidente en el teatro Ford. (...) En mis películas siempre hay niños dando vueltas, y muchas de ellas están contadas desde una mirada infantil. Es que mis siete hijos ciertamente me han cambiado la vida. Lo cierto es que son muy pocas las películas que he hecho en las que no hay niños. **Salvar al soldado Ryan** es probablemente la única. En el caso de **LINCOLN** no es que tuviera que esforzarme para incorporar al niño. Él se ocupaba de su hijo menor, que estaba muy abandonado por su madre, Mary, que dos años después no se había podido recuperar de la muerte de Willie de tifus en 1863. Todo eso es verídico desde el punto de vista histórico (...).

(...) Hacer **LINCOLN** dependía de si Daniel Day-Lewis aceptaba. Y no iba a hacerla si él decía que no. Era así de simple. Para mí no había otra opción. Después de aceptar el papel yo creo que leyó más sobre Lincoln que lo que yo he leído en mi vida. No solo sobre él sino sobre su presidencia y lo que ocurrió antes de la Guerra de Secesión. Solo le dije que Lincoln seguramente hablaba el inglés de determinada manera por haber nacido en Illinois y haberse criado entre Kentucky e Indiana, y él hizo un trabajo fantástico en ese sentido. También ayudó el hecho de que hubiera muchos comentarios sobre lo extraño que resultaba que un hombre de un metro noventa y tres de altura hablara con una voz aguda. Lo cierto es que la magia de haber creado a Lincoln es algo que se produjo en la intimidad de su casa. Nosotros trabajamos muy de cerca en la película. Él participó del proceso junto a los otros actores pero en el primer día de rodaje ya era Abraham Lincoln.



*Y cuando terminamos de filmar, volvió a ser Daniel Day-Lewis. Ese fue uno de los días más tristes de mi vida. Me acerqué para darle mis felicitaciones por el buen trabajo que había hecho y él me habló con su típico acento británico. Me puse a llorar. No estaba listo para volver a escuchar a Daniel. Yo quería seguir escuchando a Lincoln. Respecto al trabajo con los demás actores, esta película no se parece en nada a todas las anteriores que he hecho. Para comenzar, conté con una gran compañía de actores. Muchos de ellos vienen del teatro, particularmente de Nueva York, porque quería que hubiese muchos rostros en este film que la audiencia no hubiese visto antes. Y si uno quiere buenos actores, tiene que buscarlos en el teatro. La relación fue diferente a la que tuve con Daniel porque la que tuvimos él y yo fue bastante única. Cuando el resto del elenco y el equipo técnico se iban a su casa yo me quedaba hablando con Daniel sobre cómo iba a ser el próximo día de trabajo, y eso fue un verdadero privilegio para los dos porque pudimos mantener esos diálogos en la quietud de los platós, porque de verdad no quedaba nadie más que él y yo. Por otro lado, lo que distingue a este film de los otros que he hecho es que nunca vi a tantos actores con un profundo respeto hacia un personaje y un momento de la historia. Una de las cosas que me sorprendió fue que muchas veces nos llevaba veinte minutos mover la cámara de un extremo de la mesa al otro y sin embargo todos los actores se quedaban allí sentados, en lugar de ir a tomarse un descanso. En vez de ponerse a hablar de sus hijos o de baloncesto, se quedaban todos en silencio mientras los técnicos trabajaban. Era como estar en la Biblioteca Pública de Nueva York. El clima de respeto que había en el plató era muy especial. Yo usaba traje todos los días. Nunca antes me vestí formalmente para dirigir una película pero me hubiese*



*sentido muy estúpido con mis jeans y mi gorrita de beisbol cuando todo el mundo estaba vestido con la mejor ropa del siglo XIX (...).*

*(...) Muchos creen que hicimos la película por lo que está pasando hoy en nuestro país pero la realidad es que ya estábamos listos para hacerla durante el mandato de Bush. No tiene nada que ver con el escenario político actual, no es una crítica al modo en que se hacen las cosas hoy en día. La intención detrás de esta película es contar una historia, hacer un retrato de Lincoln. En mi opinión no hay momentos indicados para una buena historia: cualquier momento es un buen momento. (...).*

**Steven Spielberg**

**LINCOLN** era un proyecto pospuesto por Spielberg. Por tercera vez en su carrera (...) el cineasta se acerca al tema de la esclavitud (los otros dos: **El color púrpura** y **Amistad**), en este caso desde una postura muy diferente a los dos intentos anteriores, aunque, visto con perspectiva, forman una trilogía sobre el tema muy interesante al ser acercamientos al mismo tema desde diferentes puntos de vista. No obstante, **LINCOLN** no trata tan solo de la esclavitud y su abolición en manos del decimosexto presidente de Estados Unidos, sino también del poder, de cómo funciona, de cómo narrar la Historia. Spielberg lleva a cabo un impresionante trabajo de reconstrucción epocal basado tanto en la escenografía como en la atmósfera convulsa del momento, de nuevo con una fotografía magnífica, para crear una película seria, de constantes diálogos, que deviene en toda una lección de Historia que no busca el entretenimiento por



la vía sencilla sino que impone al espectador una involucración total en el desarrollo de los sucesos y las conversaciones. **LINCOLN** posee un halo épico mediante una puesta en escena que mira al pasado de una nación en su construcción visual pictórica y cinematográfica, se introduce en los recovecos del poder, muestra la complejidad de los diálogos de las altas esferas. Una obra que posee la esencia del cine norteamericano. Si **Caballo de batalla**, desde el cine bélico y de aventuras, revisitaba cierto legado cinematográfico, **LINCOLN** reescribe el mismo. (...)

Las primeras escenas de **LINCOLN** nos introducen en el seno de una encarnizada batalla entre los soldados de la Unión y los de los Estados Confederados. Una batalla en el fango, cuerpo a cuerpo, llena de brutalidad animal entre hombres blancos y negros que luchan por su país, y entre los que se percibe la semilla de un odio que va más allá de idearios, mucho más ancestral y vejatorio. Será la única vez que veamos en pantalla la parte física de la contienda, la materialización de la batalla como consecuencia de las discrepancias ideológicas entre posiciones contrapuestas. Y es que **LINCOLN** (...) no pretende registrar esa parte de la historia que todos conocemos y que forma parte de los anales, no ansía incidir en los acontecimientos que estaban teniendo lugar en la esfera pública (la guerra de Secesión), porque no nos encontramos en el terreno del género bélico (como sí ocurría en **Salvar al soldado Ryan**). Nos encontramos en un lugar mucho más recóndito e inexplorado, en un lugar donde no suele adentrarse la cámara porque resulta, sin duda, una superficie mucho más peligrosa y resbaladiza. En **LINCOLN** lo importante no es visualizar la crudeza de la batalla de Fort

Hindman y su sanguinario recuento de bajas, sino los movimientos internos que la provocaron. Y es que nos encontramos ante un film que busca escarbar en el entramado que hay detrás de cualquier decisión política, en las razones por las que se llegan a esas decisiones estratégicas que cambian el rumbo de las cosas y que son el fruto de horas y horas de discusiones y puntos de vista contrapuestos. **LINCOLN** es, en ese sentido, una de las películas que han retratado mejor las entrañas de ese proceso (largo, enrevesado, lleno de aristas). **LINCOLN** es el biopic de un hombre, pero sobre todo es una imponente y magistral crónica intrahistórica sobre los mecanismos internos de la política.

Nos encontramos en 1865, con la guerra civil todavía en pleno apogeo y la sensación entre la población de que no va a terminar nunca. *Abraham Lincoln* (Daniel Day-Lewis), al mismo tiempo que visita sus tropas para infundirles ánimo, comienza a acelerar el proceso para la aprobación en el Parlamento de la Decimotercera Enmienda, que provocaría el final de la esclavitud en los Estados Unidos.

Sin embargo, es consciente de que esa ley no podrá ser admitida por el Congreso si antes se termina la guerra. Y él se guardará ese as debajo de la manga. A partir del primer momento, Steven Spielberg nos introducirá en toda una red de implicaciones políticas, de vericuetos diplomáticos que nos llevarán desde las trincheras hasta los gabinetes de asesores, desde el Congreso hasta las habitaciones del propio presidente; todo un recorrido de puertas adentro por todos y cada uno de los espacios en los que se puede conspirar, tramar, construir pactos, perfilar planes, establecer procedimientos de ataque, estudiar todo un sinfín de posibilidades... En ese aspecto, **LINCOLN** es una película de estancias cerradas en las que apenas corre el aire, y de luces mortecinas, en las que la atmósfera parece viciada después de haber permanecido herméticas al exterior, en las que huele a humo de cigarro, a tensión masculina, a crispación. Nos adentramos en las tripas de un gobierno, con todo lo bueno y lo malo que eso implica de claroscuros, a través de la figura de un nombre, *Abraham Lincoln* que se erige como maestro de ceremonias dentro de la función. Sin embargo, Spielberg parece querer matizar su figura totémica humanizando al personaje, mostrándonos al mismo tiempo su firmeza frente a las decisiones inherentes a su cargo, su habilidad para realizar movimientos tácticos a la hora de formar alianzas para conseguir sus propósitos, su carisma popular y su personalidad como líder mientras, por otra parte, accedemos a su esfera más íntima, marcada por las contradicciones en el seno de un hogar roto tras la pérdida de uno de sus hijos y en el que su presencia se vuelve de pronto más frágil e indefensa que nunca, intentando compaginar su faceta como presidente de los Estados Unidos con su faceta de padre de familia y esposo. De nuevo la cara pública y la privada; lo cotidiano y lo mítico; por una parte la propia Historia y sus derroteros, por otra, el propio hombre que está al mando de la nación. Es como si Spielberg y su guionista, Tony Kushner (con el que ya trabajó en **Munich**, desde una perspectiva totalmente diferente), hubieran querido ir raspando capas y más capas hasta adentrarse en ese núcleo en el que el personaje se queda solo consigo mismo y todo lo que le rodea (el presente convulso

de su país, las contradicciones internas de su vida, sus responsabilidades, el peso de su cargo), se concentraran en esa silueta trágica de un hombre, al fin y al cabo, solo, con el perfil torvo y dubitativo, en el umbral de su vejez.

Sin embargo, a pesar de que *Abe Lincoln* se sitúa en el centro de todas las acciones que acontecen en la película, lo cierto es que no resultan menos importantes todas las demás presencias que giran a su alrededor en este constante juego de intereses que establece la trama. En ese sentido, **LINCOLN**, además de ser el magnífico retrato de un hombre, también se configura como un espléndido mosaico coral en el que cada personaje juega un papel fundamental dentro de todo este entramado (y que se encuentra perfectamente representado gracias a un grupo de actores en estado de gracia). A partir de todo ese complejo conjunto de caracteres, el director comienza a desplegar toda la imbricada red de enemistades (las batallas internas entre los propios republicanos, entre republicanos y demócratas, entre los señores del Sur y la Unión, entre los que estaban a favor de la abolición y los que no...) y complicidades (el reducido gabinete del presidente y sus hombres de confianza) que dan lugar a un apasionante y hermético thriller, palpitante en todo su funcionamiento como maquinaria perfectamente engrasada y en la nanera en la que va desplegándose su dispositivo, que incluso podría remitir a las estructuras propias de las películas de mafia, en las que un capo va moviendo los hilos para que todas las acciones que emprende se vayan desarrollando según sus planes, a través de toda una elaborada red de esbirros en la que cada uno cumple con su papel. Spielberg aporta un punto de vista ambiguo a todo el proceso democrático, remarcando, como bien dice uno de los personajes al final de la película que *“la ley más importante de la historia de Estados Unidos se ha aprobado a través de un proceso corrupto orquestado por el hombre más puro y honrado del planeta”*. Quizás lo más complicado de **LINCOLN**, lo más resbaladizo a la hora de analizar, sería encontrar un eco en nuestra sociedad actual de las razones por las que Spielberg ha decidido llevar a cabo precisamente ahora esta película, uno de sus sueños durante mucho tiempo. Ahora que un presidente afroamericano ha llegado a la Casa Blanca y que incluso en libros tan canónicos e importantes para la literatura norteamericana como ‘Huckleberry Finn’, se ha eliminado la palabra “niger” de sus páginas. Quizás esta película venga a constituir un paso lógico dentro de su carrera después de dos películas como **El color púrpura** (1985) y **Amistad** (1997), en las que ya abordaba las raíces del problema racial en Norteamérica. Y, sin embargo, a pesar de que sería fácil establecer una cronología entre estas tres películas, lo cierto es que **LINCOLN** se escapa totalmente a su influjo, porque lo verdaderamente importante no son tanto las libertades que se consiguieron en los Estados Unidos, sino la forma en la que se llegaron a ellas, así como el acercamiento a una figura fundamental de los Estados Unidos desde una perspectiva bastante sorprendente, ni laudatoria ni crítica, simplemente humana. Que cada uno saque sus propias conclusiones al respecto.



**LINCOLN** vuelve a convertirse de nuevo en un espléndido vehículo para que Spielberg logre ahondar en su concepto de gran película americana. El director lleva practicándolo durante toda su carrera, y ha logrado perfilarlo desde el punto de vista del monumental espectáculo cinematográfico.

Sin embargo, en esta ocasión, la epicidad que el relato lleva intrínseca se encuentra mucho más contenida, hasta el punto de ser radicalmente opuesta, por ejemplo, a la grandilocuencia sentimental que latía en su anterior trabajo, **Caballo de batalla**. **LINCOLN** se encuentra a años luz de casi todo lo que ha dirigido en los últimos años Steven Spielberg en lo que se refiere a contención formal, a rigidez en el trazo. Todo el dispositivo estilístico con el que ha sido concebida rezuma sobriedad y elegancia, incrustadas ambas propiedades en cada encuadre, en cada movimiento de cámara. El oficio del cineasta parece más depurado que nunca, más inteligente a la hora de perfilar un estilo casi neoclásico, de una gran pureza estética en las formas, que se encuentra en consonancia con el propio discurso de la película, seco y duro, que no se lo pone nada fácil al espectador dado el grado de retórica discursiva que despliega el apasionante (pero áspero) guion de Tony Kushner, en el que abunda el texto y la oratoria.

Las modulaciones del libreto, su musicalidad, otorgan al mismo tiempo una fluidez interna a los planos, que va en paralelo al elocuente torrente verbal que despliegan los actores. Spielberg utiliza unos encuadres sumamente pictóricos (el director afirma haber revisado la pintura del siglo XIX, Vermeer y haberse inspirado en Andrew Wyath), muy naturalistas en el tratamiento

de la luz y el contraste entre claros y sombras (de nuevo, un espectacular trabajo de fotografía a cargo de Janusz Kaminski), mientras que la música de John Williams pasa en esta ocasión casi desapercibida.

**LINCOLN** es, sin duda, la mejor película de Steven Spielberg en mucho tiempo, y también la demostración de que el director es capaz, a estas alturas, de seguir sorprendiendo, y demostrando que no necesita el artificio para realizar una impecable lección tanto cinematográfica como histórica. **LINCOLN** denota la personalidad de un cineasta antes que sus deseos de epatar y de conmover. Una obra madura cuyo excelente resultado (...) tiene que ver con (...) el trabajo en conjunto de una filmografía que se puede discutir constantemente y desde muchos puntos de vista pero que en su totalidad, en su trabajo polifacético, en su diálogo con la actualidad y con el pasado filmico del que surge Spielberg, en su juego con los géneros, se erige como una de las carreras esenciales dentro del cine norteamericano de las últimas décadas (...).

**Texto (extractos):**

*Beatriz Martínez*, "Lincoln: una implecable lección de (intra) historia", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, enero 2013. *Gabriel Lerman*, Entrevista con Steven Spielberg, rev. Dirigido, enero 2013. *Israel Paredes Badía*, "Spielberg y la tradición del relato épico", en dossier "Steven Spielberg" 2ª parte, rev. Dirigido, abril 2014.

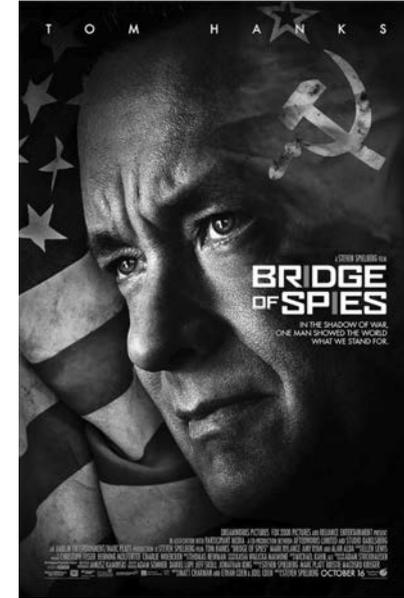


**Martes 22 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

### **EL PUENTE DE LOS ESPIAS**

(2015) EE.UU. 143 min

**Título Orig.-** Bridge of spies. **Director.-** Steven Spielberg. **Guión.-** Matt Charman y Ethan & Joel Coen. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión - DeLuxe). **Montaje.-** Michael Kahn. **Música.-** Thomas Newman. **Productor.-** Steven Spielberg, Kristie Macosco Krieger y Marc Platt. **Producción.-** Amblin Entertainment - Reliance Entertainment - DreamWorks SKG - Fox 2000 Pictures - Participant Media - Marc Platt Productions. **Intérpretes.-** Tom Hanks (*James B. Donovan*), Mark Rylance (*Rudolf Abel*), Amy Ryan (*Mary Donovan*), Alan Alda (*Thomas Watters Jr.*), Scott Shepherd (*Hoffman*), Sebastian Koch (*Wolfgang Vogel*), Billy Magnussen (*Doug Forrester*), Eve Hewson (*Carol Donovan*), Austin Stowell (*Francis Gary Powers*), Jesse Plemons (*Joe Murphy*), Noah Schnapp (*Roger Donovan*).  
**Versión original en inglés subtitulada en español**



*Película nº 50 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)*

*1 Oscar: Actor de reparto (Mark Rylance).*

*5 candidaturas a los Oscars: Película, Guión original, Banda Sonora, Dirección Artística (Adam Stockhausen, Rena DeAngelo y Bernhard Henrich) y Mezcla de sonido (Gary Rydstrom, Andy Nelson y Drew Kunin).*

Música de sala:

**El puente de los espías (2015) de Steven Spielberg**  
Banda sonora original compuesta por Thomas Newman



“(…) Me encantan la películas de espías, aunque me gustan más las comedias de espías como **Flint, agente secreto**, y además crecí leyendo la revista ‘Mad’, y cualquiera que lo haya hecho está muy familiarizado con ‘Spy vs. Spy’, aunque hay otras películas más serias que me gustan mucho como **Ipcress, Conspiración en Berlín** y **El espía que surgió del frío**, que es mi película favorita de espías de todo los tiempos. Obviamente también me gustan las de James Bond y todo lo que pertenece a ese género, pero esta era una película de espías muy diferente a todas las demás porque se acerca más a cómo cuentan los historiadores las cosas que a cómo las cuentan los guionistas que escriben historias de ficción sobre espías. Me interesaba contar los detalles de cómo se realizó el intercambio de Powell por Abel y la lucha de poderes que hubo detrás, y de cómo este abogado especializado en seguros, Donovan, fue invitado a meterse en algo totalmente alejado de su trabajo habitual por lo que terminó metido en el medio de la Guerra Fría. Eso fue lo que nos llevó a Tom y a mí a decir que esta era una película de espías, pero también una que habla sobre lo importante que es mantenerse fiel a tus principios. (...) El espionaje fue lo que me atrajo lo suficiente como para que quisiera escuchar la historia, pero luego me interesé más y más, y descubrí cuán inusual había sido. Esa fue la razón por la que llamé a los hermanos Coen para que me ayudaran, porque supieron darle el toque justo de ironía. Creo que hay más ironía en la vida real que en la ficción. Las cosas que pasan en la vida real son más irónicas que lo que los guionistas pueden llegar a imaginar. Y los Coen son maravillosos en ese aspecto (...).

(…) Mi padre fue a Rusia en 1960 y tomó fotos del avión espía que estaba en exhibición, y por el que la gente hacía dos horas de cola para poderlo ver, y me habló del caso. Mi padre fue como parte de un intercambio. Era ingeniero para General Electric y viajó a Moscú junto

a otros cuatro, y cinco ingenieros rusos fueron a G.E. en Arizona. Pasó tres semanas allí. Me interesaba esa historia pero no tenía ningún interés en cambiar de barco cuando estaba en medio del rodaje de **Mi amigo el gigante**. Pero me interesó tanto que decidí aminorar la marcha en ese otro proyecto para poder meterme en la Guerra Fría y contarla (...).

(…) Como en **La lista de Schindler**, traté de acercarme tanto como pude a los sitios donde pasaron las cosas. Porque eso nos sirve para sentir los fantasmas del pasado. Es algo que sentí en **La lista de Schindler** y en **Lincoln**. Filmar en las verdaderas localizaciones tiene un efecto interesante, sobre todo en los actores. Siento que la verdad se convierte en su socia para ayudarles a conectarse con lo que ocurrió y brindar una buena interpretación (...).

En el film, los rusos y los norteamericanos lidian con sus prisioneros de una manera completamente diferente y fue verdaderamente así. A Gary Powers le negaron el derecho a dormir porque pensaban que de esa manera iban a obtener toda la información que tuviese sobre el U-2, y también sobre cuáles eran sus misiones pasadas y cuáles iban a ser las futuras. Trataron de arrancarle todo lo que supiera y para lograrlo le mantenían despierto. Lo llevaban para interrogarle cada dos horas. No le metían la cabeza en el agua pero no le dejaban dormir, que es una tortura muy persuasiva. Nunca le pegaron y le dieron de comer, y si le arrojaban agua en la cara era para mantenerle despierto y que respondiera a las preguntas que le hacían. Después de haber conocido al hijo de Gary Powers y de haber aprendido mucho sobre su vida, estoy convencido de que nunca traicionó a su país y no pasó ninguna información mientras estuvo en la Unión Soviética. Y también creo que no fue comprendido y en cambio le discriminaron cuando regresó. No fue reconocido como un héroe hasta el 2012. Le comenzaron a valorar después de que falleció como piloto de helicóptero de un noticiero. Creo que ahí hay otra historia que alguien debería contar. Creo que se podría hacer otra película sobre Gary Powers. Lo cierto es que tenemos diferentes estándares en Estados Unidos que los que tenían en la Unión Soviética. De acuerdo con nuestra Constitución, un extranjero detenido en este país tiene los mismos derechos a ser bien tratado que los que le corresponden a alguien nacido en Estados Unidos.

(…) Trabajo con Tom Hanks solo porque es uno de los mejores actores del mundo. Y el haber podido contar con no solo uno, sino dos de los mejores actores del mundo, Tom y Mark Rylance, fue lo mejor de este proyecto. (...) Siempre quise trabajar con Mark Rylance. Mi hijo una vez me preguntó si había oído hablar de un actor llamado Mark Rylance, y le dije que no. Me dijo que estaba dando una conferencia en vivo por You Tube en ese momento en directo y que estaba respondiendo las preguntas del público. Me acercó su iPad y me lo mostró. Hablaba sobre su oficio y sobre el arte de la actuación. Esa fue la primera vez que me enteré de su existencia y sentí una gran conexión con él. Luego supe que estaba trabajando en una obra que se llamaba ‘Jerusalén’ y aunque no pude ir a verla, la leí. Pero luego le vi en ‘Noche de reyes’ y en ‘Ricardo II’, ambas de Shakespeare. Le fui a ver al camerino después



de la función de 'Noche de reyes' y al día siguiente le ofrecí el papel en **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** (...).

(...) Me gusta la sencillez en la información. Creo que otra de las cosas que muestra la película es cómo se reunía información en otros tiempos. (...) Muchos de los muchachos que hoy se dedican al hacking ni siquiera saben qué es lo que están buscando. Era mucho más simple lo que hacía Donovan en su época. Hoy hay más espionaje que en cualquier otro momento de la Humanidad. (...) Espero que la gente joven sienta curiosidad por las cosas que no conoce y vaya a ver la película. Con todo el entretenimiento que está disponible hoy en día, es más seguro ir a ver una película vinculada a una franquicia (...) Pero lo complicado es convencer a la gente que se acerque a ver las historias que desconoce. Muy pocos habían oído hablar de Alan Turing hasta que Benedict Cumberbatch presentó su historia el año pasado. Hay muchas historias interesantes que Hollywood y el cine independiente producen que merecen la atención de la audiencia. El problema es que no podemos garantizar que la audiencia vaya a ir a ver algo que no conoce. Pero si logramos que esos materiales sean lo suficientemente tentadores tal vez se atrevan a participar de una experiencia que nunca van a olvidar (...).

**Steven Spielberg**



En la estela de **Lincoln**, Steven Spielberg apuesta en su nueva película por un registro sin mucho crédito a fecha de hoy: el del cine bruñido de época sobre hechos reales de relevancia histórica. Sin embargo, como su predecesora, **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** manifiesta a un Spielberg que está huyendo de su predicamento, para redescubrirse y redescubrirnos sus cualidades como cineasta. Pocas películas de Steven Spielberg han comenzado con un plano tan expresivo como el que abre **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS**. Un plano que no se pliega a lo ingenioso por ganarse de inmediato al espectador, ni a su condición de pieza primera y necesaria para el despliegue de todo un engranaje narrativo -aunque, en Spielberg, haya sido siempre más correcto aludir a cierta retórica de lo narrativo-. Un plano que constituye una declaración de intenciones; las primeras palabras de un discurso explícito sobre su labor que se permite uno de los cineastas más dotados, y también más mediatizados por la esfera pública, de los últimos cuarenta años, perpetuamente comparado con sus pares del presente y del pasado. El encuadre, panorámico, muestra en el centro de su composición a un pintor que ultima su autorretrato de espaldas al espectador. A la izquierda, su rostro en un espejo, en el que se estudia y desde el que devuelve nuestra mirada: una imagen de lo naturalista cinematográfico, en la que cristalizan tanto las subjetividades del artista y el espectador como los constructos históricos y sociopolíticos que las condicionan. A la derecha, su rostro ya casi pintado, ciego a nosotros, autosuficiente; expresión de una ética y una estética que podemos juzgar pero no intervenir, de una otredad generosa y enriquecedora.

El pintor resulta ser *Rudolf Abel* (1903-1971) –encarnado en pantalla por Mark Rylance–, un espía soviético afincado en la Nueva York de 1957, al que sigue la pista el FBI. Con la excusa de la caza y captura de Abel, y merced a un portentoso aparato de producción orquestado por un director absolutamente seguro de lo que quiere, durante los primeros minutos de **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** asistimos a un paseo sosegado, atento, por la Gran Manzana de aquel momento; un paseo que se pretende fotográfico y que, al mismo tiempo, sabe otorgar vida nueva a recuerdos y fantasías modulados por el imaginario popular durante sesenta años. La dialéctica persistente en ese prólogo entre el respeto por la Historia, su representación adecuada, y los privilegios de la ficción; entre lo que Walter Benjamin definió como “*cierta concepción de la historia que solo discierne el ritmo por el cual seres humanos y épocas avanzan por la vía del progreso*”, frente a una consideración de la misma “*a la luz de una situación determinada crítica y ofensiva, que la resume como punto focal y que incide de manera profunda, metafísica, en todo presente*”, inclina su balanza en el segundo sentido cuando el agente secreto soviético es detenido en el hotel donde reside. Spielberg no concibe a *Abel* como espía que ha adoptado la tapadera de pintor, sino como pintor que espía. Algo radicalmente distinto, que no comprenden los operarios del FBI empeñados en echar abajo la habitación buscando información comprometedoras; obsesionados con escenificar un escenario macro, una película de espionaje basada en hechos reales acaecidos durante la Guerra Fría. Mientras, apelando a su paleta de colores, *Abel* puede deshacerse de un documento en clave, que deja de constituir secreto de Estado para atañer a las estrategias, los modos artesanales, la mirada intransferible de un inmenso creador: Steven Spielberg.

El retrato con el que pintor y director ambicionan dejar constancia definitiva de sus talentos y desvelos íntimos es el del abogado *James B. Donovan* (1916-1970), interpretado por Tom Hanks en su cuarta colaboración con Spielberg. **EL PUENTE DE ESPÍAS** recrea en su primera mitad la impopular defensa legal de Abel que Donovan aceptó en momentos críticos para las relaciones entre EE.UU. y la URSS; y, en la segunda, su negociación para que el piloto *Francis Gary Powers* (1929-1977), abatido por violar el espacio aéreo soviético con un U-2 desde el que tomaba fotografías a gran altitud, fuese devuelto a Estados Unidos a cambio de un prisionero en manos de los norteamericanos que vino a ser... *Rudolf Abel*. Los sucesos de aquel entonces están teñidos de paradojas, ejemplificadoras del absurdo esencial de la lucha entre bloques y lo relativo de conceptos como la traición, lo heroico y el patriotismo. Paradojas que acentúa una narración profesional en el mejor de los sentidos, de argucias tan elementales como efectivas: las falsas monedas que uno y otro bando coinciden en emplear para sus labores de espionaje, los tres viajes en transporte público que lleva a cabo *Donovan*, el resfriado del que van contagiándose los personajes a lo largo del metraje. Lo notable, de cualquier manera, es cómo las formas del relato honran la personalidad sosegada, bonancible, testaruda a la vez de *Donovan*. Un protagonista característico de Spielberg, por cuanto, al iniciarse sus peripecias, se nos presenta como un miembro respetable de su comunidad, sin atributos distintivos; aunque pronto descubra, en cuanto aparezca en el horizonte la ballena blanca de



un destino personal y trascendente, que lo social no es bajo los subterfugios ideológicos más que una suma de hipocresías e intereses. Para *Donovan*, como para *Brody* (*Tiburón*), *Elliott* (*E.T.*), *Oskar Schindler* (*La lista de Schindler*) o el *capitán Miller* (*Salvar al soldado Ryan*), “*cada persona importa*”. Pero, en su caso, como en el del protagonista de *Lincoln*, la aplicación de esa moral ha de fiarla al impulso de su voluntad (...). Spielberg ha logrado que sus cualidades como cineasta impregnen las imágenes con fuerza suficiente como para acorazar la ficción contra sus inseguridades y nuestras exigencias; como para que cada plano devenga una experiencia tan vehemente, tan intrusiva, como las que han procurado tradicionalmente en su cine secuencias enteras. Parfraseando a *James Donovan*, en **EL PUENTE DE ESPÍAS** cada detalle, cada encuadre, importan.

En efecto, la película pivota significativamente sobre los momentos de transición, las dilaciones y las esperas, los diálogos irresolutos y lo anecdótico. Algo que Spielberg magnifica a través del diseño de sonido, el montaje, la dirección artística, los tempos, creando en cada plano un efecto de realidad aumentada, de espectáculo de lo cotidiano, que reverdece nuestro *sense of wonder* ante lo cinematográfico. Esta actitud liga al soñador idealista que ejemplifica *Donovan* –enésimo *Peter Pan* en el cine del autor, convertido, sin apercibirse de ello, en lo que antes tanto echó de menos, un padre modelo y al tiempo ausencia–, con el propio Spielberg: un patriarca venerable del cine, un mito en vida, que, sin embargo, no cuenta con la confianza del Hollywood actual. Se halla en tierra creativa de nadie.



Proyectos en el dique seco o cancelados; datos brumosos en torno a los presupuestos de sus películas; la no renovación del acuerdo de distribución de DreamWorks Studios -compañía que lidera- con Disney; su escepticismo acerca de un estado y un futuro del cine comercial cuyo modelo él ha contribuido decisivamente a erigir, son datos que invitan a pensar que el tiempo pasa para todos; que ya no tiene validez la etiqueta de *Rey Midas* que se le colgó a Steven Spielberg durante décadas. Su reacción, propia una vez más de un director postmoderno en lo que toca al carácter de su cine, pero, también, en lo referido a las máscaras que ha gustado o se ha creído obligado a adoptar como artista, ha sido vestirse junto a su amigo Tom Hanks de *tweed* para escenificar sus semejanzas con esos directores clásicos que, antes del desembarco del Nuevo Hollywood del que él formó parte, consumieron su crédito con producciones históricas acartonadas y películas de espías impersonales. Esta forma sofisticada de simulacro, que, en virtud de su voluntad de sentido, ha logrado conjurar una forma suprema de verdad, confirma a Spielberg como un alquimista privilegiado de su profesión y la imagen, y como uno de los fabuladores más excepcionales sobre las incógnitas de ser estadounidense que ha transitado la historia del cine producido en su país. Insistimos, fabulador: no es detalle baladí que, aunque se sobreponen al último plano de **EL PUENTE DE ESPÍAS** los típicos rótulos explicativos acerca de lo que pasó con *James B. Donovan*, *Rudolf Abel* o *Francis Gary Powers* una vez concluido lo que a Spielberg le interesaba contar, no se rinde la pleitesía habitual en el cine último basado en hechos reales a lo real mediático; es decir, no se incluyen fotografías de los personales verídicos para que podamos comprobar que

la película ha hecho los deberes, ha sido fiel a la superficie de las cosas. Aquí, la obra del artista se ha impuesto al mero reflejo en el espejo. Spielberg aún cree en la ficción, y consigue con ello que nosotros reconozcamos y nos rindamos de nuevo a su poder.

Texto (extractos):

Diego Salgado, "El puente de los espías: cada plano cuenta", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, noviembre 2015. Gabriel Lerman, Entrevista con Steven Spielberg, rev. Dirigido, noviembre 2015.

**EL PUENTE DE ESPÍAS** arranca con un retrato: la mirada neutra de un hombre. El plano abre y descubrimos que se mira en un espejo. El encuadre sigue abriéndose y en el otro extremo aparece un lienzo con el mismo rostro. Ya vemos dos reflejos: en cristal (a la izquierda) y en pintura (a la derecha). En el centro, de espaldas, el pintor frente a su autorretrato: *Rudolf Abel* (Mark Rylance). Es el mismo hombre, supuestamente ruso, que unos minutos después, tras una prodigiosa secuencia de vigilancia y seguimiento en el metro de Nueva York, será detenido en su apartamento y acusado de espionaje por el FBI. La dualidad de este primer plano de **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** -cuya evidencia referencial es la obra de Norman Rockwell "Triple autorretrato" (1960), pintada en el período en el que se inscribe el relato- no solo anuncia las áreas grises para la percepción del film (¿podemos fiarnos de lo que vemos?), sino que actúa como sugerente metáfora de los desdoblamientos y las tensiones alrededor de las cuales construye Steven Spielberg su magnífico último largometraje.

Finales de los cincuenta y principios de los sesenta, los "años calientes" de la Guerra Fría. Basado en hechos reales, el relato se desdobra en dos escenarios: Nueva York y Berlín. En la primera parte, adopta las formas familiares y sin sobresaltos de un procedimental jurídico. El abogado de Brooklyn *James B. Donovan* (Tom Hanks), personaje de espíritu capriano que destila idealismo, inteligencia y tenacidad ("*standing man*", le dice su cliente), defiende en los tribunales al hombre más odiado de América. Su jefe, interpretado por Alan Alda, le pide que haga una defensa protocolaria del espía, pues "*no hay forma de evitar la condena*", pero la integridad de *Donovan* le impide abandonar su profesionalismo y ética constitucional. Con su defensa del enemigo, *Donovan* no solo pone en peligro la firma para la que trabaja, sino su integridad y la de su familia. Demostrados su carácter férreo y evidentes dotes para la diplomacia, en el segundo bloque *Donovan* es absorbido por la CIA para mediar entre gobiernos y negociar un intercambio de espías que debe producirse en Berlín, ciudad a su vez desdoblada, cuyo muro se levanta en esos momentos. Dos subtramas paralelas completan el argumento maestro: por un lado, la del piloto *Francis Gary Powers* y el famoso incidente del U-2 abatido en la Unión Soviética en 1960; por otro lado, la menos conocida historia del estudiante americano *Frederic L. Pryor*, que acabó con sus huesos en el lado erróneo del muro en el peor momento posible. Ambos individuos se convierten en meras piezas de un juego estratégico que, tal y como sugiere el film, sigue jugándose hasta el día de hoy.



La tensión más paranoica (y fructífera) de **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS**, haciendo honor a su relato, es la que procede de la conquista de su singular modulación. La factura, impecable, junto a la realización de corte clásico, tan propia de Spielberg (aliado una vez más con la expresiva fotografía de Janusz Kaminski), dan lustre a un guion pulido por los hermanos Coen a partir del original de Matt Charman (**Suite Française**), basado en unos hechos que Gregory Peck intentó trasladar a una película de la M.G.M. en 1965. Retratos cómicos y situaciones absurdas, como prácticamente todo el bloque que transcurre en el Berlín Oriental, serían impensables sin la mediación irónica en el libreto de los autores de **Quemar después de leer** (2008): la idiocracia del espionaje. También el corte que sutura la bandera americana, la plegaria nacional y un delirante, pero real, mensaje para los escolares sobre qué hacer en caso de un ataque nuclear.

La estupefacción y el humor, sin embargo, armonizan sorprendentemente con el calado emotivo y la nobleza humana que definen el cine de Spielberg (sobre todo en la relación de *Donovan y Abel*, que comparten la virtud de la integridad), quien encuentra en unos saltadores de alambradas la eterna imagen icónica que busca en cada una de sus películas. Esa imagen, doblemente observada por Donovan y el espectador, concentra un sistema simbólico en torno a la libertad que se manifiesta en sentidos opuestos. El abogado contemplará desde el tren berlinés cómo unos individuos son abatidos a tiros cuando tratan de saltar el muro coronado de alambres, y al final del film, de regreso a la patria libre, recordará esa misma imagen observando, también desde un vagón en marcha, cómo unos jóvenes saltan las

alambradas que separan las casas de un vecindario. Entre la tragedia y el juego, en ese espacio encuentra su tono **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS**.

Propulsado por los contrastes, por tanto, el film avanza hacia un destino oculto. A pesar de su apariencia clásica, no podremos casi nunca predecir el siguiente paso. El desconcierto juega un inequívoco papel de identificación psicológica con el protagonista. Esta ruptura de expectativas, que concede al relato una libertad extraña desde el momento que se traslada a territorio europeo, queda reforzada con la renuncia del thriller al espectáculo (solo hay una escena de acción, rodada en el interior del U-2 derribado), y como ocurría ya en la prodigiosa **Lincoln**, concentra sus tensiones en el arte de la negociación y del diálogo. Por ello **EL PUENTE DE LOS ESPÍAS** es una película esencialmente hablada, de hecho, una partida de ajedrez que defiende el uso de la palabra como suplantación de las armas, así como la necesidad de reconocerse en las virtudes del otro, el enemigo declarado.

El film acoge al menos dos películas en su interior, la del “Caballero sin espada” en Nueva York y la de “Mr. Smith Goes to Berlin”, de manera que su decisivo tramo final, en el puente Glienicke, tiende el contrastado vínculo entre las partes, como acaso también lo hace el film entre el clasicismo y la modernidad, entre el movimiento y el tiempo, la ironía y la emoción. La conexión humana es el corazón de toda propuesta spielbergiana en todo caso, de modo que, por encima de su expresividad plástica y sus torsiones narrativas respecto al cine clásico, y los tropos del noir y el thriller político (podríamos situar el film en un extravagante limbo entre **El tercer hombre** de Carol Reed, **La gran ilusión** de Jean Renoir y **Uno, dos, tres** de Billy Wilder); por encima también de la lectura del presente a partir de la recreación del pretérito histórico (como hizo en **Munich** y en **Lincoln**), la búsqueda más inmediata y perdurable al mismo tiempo es la hermosa relación de respeto y admiración mutua entre el abogado americano y el espía ruso. Un Telón de Acero permeable al humanismo.

**Texto (extractos):**

Carlos Reviriego, “El puente de los espías”, rev. Caimán-Cuadernos de Cine, diciembre 2015.



**Viernes 25 21 h.**  
**Sala Máxima del Espacio V Centenario**  
**(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)**  
**Entrada libre hasta completar aforo**

### **MI AMIGO EL GIGANTE**

(2016) EE.UU. 118 min.

**Título Orig.-** The BFG. **Director.-** Steven Spielberg.  
**Argumento.-** La cuento homónimo (1982) de Roald Dahl.  
**Guión.-** Melissa Mathison. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (2.35:1 Panavisión – Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn.  
**Música.-** John Williams. **Productor.-** Steven Spielberg, Frank Marshall y Sam Mercer. **Producción.-** Amblin Entertainment – Reliance Entertainment – DreamWorks SKG – Walden Media – The Kennedy/Marshall Company. **Intérpretes.-** Mark Rylance (*BFG*), Rudy Barnhill (*Sophie*), Bill Hader (*Bloodbottler*), Rebecca Hall (*Mary*), Jemaine Clement (*Fleishlumpeater*), Penelope Wilton (*La Reina*), Matt Frewer (*el General*).

**Versión original en inglés con subtítulos en español**



*Película nº 51 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)*

*Música de sala:  
Mi amigo el gigante (2016) de Steven Spielberg  
Banda sonora original compuesta por John Williams*



(...) El cuento infantil "The BFG" que escribió Roald Dahl se publicó en 1982, el mismo año en que Steven Spielberg estrenó *E.T.* Una casualidad que puede deparar entretenidas conexiones si queremos empezar a aludir ya a la magia y los sueños que revolotean en esta película tan spielbergiana y dahliana al mismo tiempo. No sería esa coincidencia la razón, desde luego, pero el caso es que el guión de **MI AMIGO EL GIGANTE** fue encargado a Melissa Mathison, guionista de *E.T.*, con la que Spielberg no había vuelto a trabajar desde esa película tan fundamental para construir parte de su universo, el más conectado con los mundos desconocidos, la fantasía y los sentimientos infantiles. Es lógico suponer que subyace la intención de reverdecer aquel éxito en este regreso de Spielberg al punto de vista de los niños: al fin y al cabo también en **MI AMIGO EL GIGANTE** se narra la amistad entre una preadolescente y un ser venido de otro mundo, sea el territorio de la imaginación o un planeta extraño; el monstruo bueno que se convierte en amigo o la relación de mutuo conocimiento, compañerismo y entrega, también es común a ambas historias en su esquema. Sin embargo, aún siendo muy reconocibles los mecanismos de la magia spielbergiana, pronto desaparece la sospecha de cualquier intención de echar mano de la nostalgia: el gusto por mundos más oscuros e inquietante, un sentido de la fantasía con más afecto a lo extraño o desconcertante propios de Dahl, permanecen en el corazón de **MI AMIGO EL GIGANTE**, un film menos sentimental que *E.T.* Por otra parte este **MI AMIGO EL GIGANTE** podía haber sido muy diferente: sus impulsores, ya desde 1991 cuando empezaron a poner en marcha una producción y un guión que no cuajaron, siempre fueron Frank Marshall y Kathleen Kennedy, tan ligados al cine de Spielberg y especialmente el más aventurero. Sin embargo el director iba a ser otro, John Madden, finalmente limitado a tareas de producción ejecutiva. Y el resultado hubiera sido muy distinto y menos prometedor, y sobre todo no estaríamos hablando de conexiones con *E.T.* si hubiera quedado en manos del mucho más impersonal director de *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in love*, 1998) y *El exótico hotel Marigold* (*The Best Exotic Marigold Hotel*, 2011). Aunque Amblin se erija



en marca del film por derecho propio, y Dreamworks esté en la producción sin acreditar, **MI AMIGO EL GIGANTE** es también la primera película que Steven Spielberg dirige para Disney, coproductora del film sin que aparentemente eso haya influido en ninguna renuncia del director a sus propios planteamientos: ni es una película preocupada por enganchar a toda la franja infantil (no parecen ciertas atmósferas oscuras e inquietantes pensadas para los más pequeños), ni se contagia de ningún estudio de mercado que dictamine una sorpresa cada tres minutos o una agitación de las que supuestamente mantienen al público familiar en vilo.

Al contrario, **MI AMIGO EL GIGANTE** no es un cuento en el que pasen una gran cantidad de cosas: buena parte del metraje se centra en el mutuo conocimiento entre los dos protagonistas, la niña huérfana *Sophie* (Ruby Barnhill) y el *BFG* (Big Friendly Giant, en el acrónimo inglés) a cuya recreación pone gestualidad y mirada Mark Rylance. El viaje al lugar donde habitan los gigantes, el modo de vida de *BFG* y el proceso de intercambio de miedos, soledades e ilusiones entre seres tan diferentes y sin embargo complementarios, ocupan la primera parte del film, una vez que se ha establecido la conexión en medio de la noche de un Londres entre fantasmagórico, gótico y cuentístico, con amplia evocación literaria al imaginario de los clásicos (Dickens, Conan Doyle, etcétera) y una decidida estética *vintage*, por mucho que se pongan al servicio de ella los más asombrosos adelantos en la fusión perfecta entre animación e imagen real. En el orfanato donde habita, *Sophie* tiene su propio mundo solitario, que se configura alrededor de su insomnio a las tres de la mañana, cuando todos duermen y ella lee, y funde su realidad con los sueños, los cuentos y la imaginación. O mira la calle hasta descubrir seres que nadie puede ver, no menos reales para ella, como el gigante.

Ese comienzo, la inquietante invitación a la aventura del gigante, el viaje en la noche, los paisajes fantasmagóricos y los primeros contactos en su guarida, marcan un tono más bien tenebroso



y amenazante, en el que se desenvuelve magníficamente Janusz Kaminski. El *BFG* pertenece a la raza de quienes se comen a los niños, y hasta descubrir que en realidad es vegetariano y que sus gestos delicados y abruptos al mismo tiempo forman parte de un ser peculiar que habla de forma extraña tergiversando las palabras y que, aunque parezca un peligro cuando corta los extraños calabacines gigantes de los que se alimenta, es también un ser amenazado, las formas de aproximación que Spielberg emplea entre los dos personajes dan para un relato más bien pausado y sutil. Apela también a lo maravilloso, claro. Los característicos puntos de luz que atraviesan la pantalla con frecuencia tienen esa misión, mantener el punto inconcreto entre la realidad y la ilusión, entre lo soñado y lo vivido aunque sea de forma insólita. El gigante, desde un laboratorio que le da también un aire de científico antiguo, es además el gestor de los sueños de los niños, sean pesadillas o búsquedas de una felicidad negada en la realidad cotidiana. La representación física de esos sueños en la guarida-laboratorio puede recordar a las bolas de colores que materializaban los compartimentos de la memoria en *Del revés* (*Inside Out*, Pete Docter & Ronnie Del Carmen, 2015).

Esa relación entre ambos personajes se va construyendo poco a poco en base a la revelación de los propios miedos, pero también del humor. El gigante en realidad es un alfeñique ante los otros gigantes que lo amenazan y acosan: no tienen su caballerosidad y están deseosos de comerse a la niña que sospechan que esconde el *BFG*. Entre sus armas están el humor y la perspicacia, que la niña celebra. El personaje es un prodigio de expresividad, con sus grandes



orejas, su largo cuello y sus poderosas manos, con su melancolía siempre a flor de piel, a la que contribuye sin duda ese espléndido Mark Rylance que se va trasluciendo continuamente de la gran figura.

Pero cuando ese universo fascinante parece que puede empezar a quedarse limitado, la película entra en una segunda fase que la reinventa y la interna en un territorio más humorístico y jolgorioso, sin que se resienta (al contrario, se potencia) la precisión del cadencioso ritmo que Spielberg ha empleado hasta entonces. La niña decide recurrir nada menos que a la *reina de Inglaterra* para poner orden y paz en el peligroso mundo de los gigantes, y la recepción en palacio alcanza momentos desternillantes, desde la forma en que la reina, una Penelope Wilton tan entusiasta como la Angela Lansbury de *La bruja novata* (*Bedknobs and Broomsticks*, Robert Stevenson, 1971) admite con toda naturalidad lo irracional como una misión de estado y tiene en cuenta las necesidades de una niña como un ciudadano más, hasta la irrupción del gigante y las maniobras para mantener todo el protocolo de palacio, a su medida, incluso para celebrar un desayuno. Frente a los espacios abiertos y la preponderancia del paisaje de la primera parte, Spielberg aprovecha los interiores, y un entorno tan cuadrulado como el Buckingham Palace, para sacar partido humorístico y visual a las relaciones de tamaños y a la relatividad entre lo inmenso y lo minúsculo, con indirectas evocaciones a *Alicia en el País de las Maravillas* (*Alice in Wonderland*, Clyde Geronimi & Wilfred Jackson, 1951) y *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957).

La aparente contradicción entre unas herramientas de última generación que no ocultan su virtuosismo técnico y un corazón de cuento a la antigua (Spielberg sigue reciclando y reincorporando tradiciones y clasicismos en cada género que toca, y jugando con rasgos de diferentes épocas para darle a la película una textura atemporal), no es tal pese a la espectacularidad del último tramo, con el despliegue militar y épico, Spielberg pone más el acento en el sentido de lo maravilloso y en la vieja idea de que hay que luchar por los sueños porque pueden llegar a hacerse realidad, que en el virtuosismo tecnológico. Aun así, es difícil que **MI AMIGO EL GIGANTE** alcance el grado de implicación con el espectador que tuvo **E.T.**: ni el nuevo cuento apela tanto al sentimentalismo, ni los dos personajes tienen un carisma tan definitivo y directo como los de aquella. John Williams, en una partitura reconocible pero imaginativa, sí contribuye al reconocimiento del universo spielbergiano más aventurero y emocional, que desde la madurez del cineasta vuelve a apelar a la imaginación y a la inocencia y el sentido del descubrimiento infantil como fascinantes y aún válidas puertas a lo maravilloso. Conservando el afecto por los cuentos a la antigua usanza y un gusto por la iconografía clásica londinense, Spielberg logra una bellísima aventura regocijante e imaginativa.

**Texto (extractos):**

*Ricardo Aldarondo*, "The BFG: corazones solitarios", en sección "En primer plano", rev. Dirigido, julio-agosto 2016.



**Martes 29**      **21 h.**  
Sala Máxima del Espacio V Centenario  
(Antigua Facultad de Medicina en Av. de Madrid)  
Entrada libre hasta completar aforo

### LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO

(2017) EE.UU. 116 min.

**Título Orig.-** The Post. **Director.-** Steven Spielberg. **Guión.-** Liz Hannah y Josh Singer. **Fotografía.-** Janusz Kaminski (1.85:1 - Technicolor). **Montaje.-** Michael Kahn y Sarah Broshar. **Música.-** John Williams. **Productor.-** Steven Spielberg, Kristie Macosko Krieger y Amy Pascal. **Producción.-** Amblin Entertainment - DreamWorks SKG - Pascal Pictures - Participant Media - Star Thrower Entertainment. **Intérpretes.-** Meryl Streep (*Kay Graham*), Tom Hanks (*Ben Bradlee*), Alison Brie (*Lally Graham*), Sarah Paulson (*Tony Bradlee*), Bruce Greenwood (*Robert McNamara*), Jesse Plemons (*Roger Clark*), Bradley Whitford (*Arthur Parsons*), Michael Stuhlbarg (*Abe Rosenthal*), David Cross (*Howard Simons*), Philip Casnoff (*Chalmers Roberts*), Cotter Smith (*William Macomber*).

Versión original en inglés con subtítulos en español



Película nº 52 de la filmografía de Steven Spielberg (de 53 como director)

Música de sala:  
**Los archivos del Pentágono** (2017) de Steven Spielberg  
Banda sonora original compuesta por John Williams



“Clint Eastwood ha dicho que le encantaría que le dirigiera como actor. Son muchos los actores con los que no he trabajado nunca y a los que me gustaría tener alguna vez en mi elenco. Me gustaría trabajar con Al Pacino y también con Robert De Niro. Esas son mis deudas pendientes. Clint y yo somos grandes amigos, y hemos producido cinco películas juntos. Lo conozco desde 1971 por lo que si quiere que dirija una película suya lo único que tiene que hacer es contratarme. También me he quedado con ganas de volver a trabajar con Meryl Streep. Filmé con ella unos cuarenta y cinco minutos en **Inteligencia artificial**, porque dobló la voz del Hada Azul. Vino a mi casa, le puse delante una grabadora, leyó treinta y cinco líneas de parlamento y se fue a su casa. No llamo a eso dirigir a Meryl Streep. Me gustaría hacer toda una película con ella, porque es sin duda la mejor actriz que este país ha tenido en los últimos cuarenta años.”

**Steven Spielberg**

Steven Spielberg dirige **LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO**, una producción rodada y montada en apenas seis meses con la que el veterano realizador pretende denunciar el estado de la prensa norteamericana a través del hecho histórico de la obtención de unos papeles por parte del ‘Washington Post’ que desacreditaban la actuación del gobierno de su país durante la intervención en la guerra de Vietnam. **Lincoln** se abre con un plano que bien podría ser una metáfora sobre la situación política de los Estados Unidos. A través de la niebla y de las sombras, el espectador apenas puede apreciar el campo de batalla y llega al plano de una muchedumbre de soldados que luchan cuerpo a cuerpo entre ellos. Se intercambian golpes y bayonetas en un terreno embarrado, en un conflicto que parece no tener ni vencedores ni vencidos, tan solo cuerpos sin vida que son abandonados al paso de la carga militar. Los soldados de la Unión son negros; aunque una condición obvia dado el color de su piel, se trata de un hecho que ha vertebrado toda la columna política



americana durante los últimos siglos. **Lincoln** es una película sobre cómo la historia se escribe, cómo las leyes se forjan y cómo lo embarrado del proceso se acaba perdiendo con el paso del tiempo. En el fondo, era una reivindicación de la propia política como acto importante en la vida de los ciudadanos en una época donde el pueblo norteamericano se sentía ampliamente decepcionado por el segundo gobierno de Barack Obama.

Spielberg y uno de sus guionistas habituales, Tony Kushner, comprendieron que a diferencia de otros biopics resultantes sobre la figura de **Lincoln**, no podían quedarse en un plano meramente icónico y con la complicidad absoluta de la interpretación de Daniel Day-Lewis presentaban al presidente como una suerte de figura paternal de la nación, recogiendo sus discursos como si de pequeñas *set pièces* se tratasen y del proceso democrático un juego de géneros a caballo entre el thriller y la película de atracos con el fin de poner en valor la condición y la necesidad de la lucha política y la democracia al servicio del pueblo. Una suerte de reconciliación histórica con su propia nación e identidad como norteamericano no muy distante de la que ejerció en **La lista de Schindler** reivindicando su condición de cineasta judío. Con **Lincoln**, Spielberg realizó su propio **Nacimiento de una nación** acotando los orígenes de su país precisamente al acto político y democrático. **LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO** es un proyecto creado desde la premura y la inmediatez de su discurso sobre la situación política y cultural que está atravesando los Estados Unidos en estos mismos momentos. En diversas entrevistas, el propio Spielberg se ha pronunciado sobre la obligación que sintió al leer el guión y ver lo que estaba pasando fuera -refiriéndose a la carrera electoral- y al descrédito continuado de la prensa y medios de comunicación por parte de un candidato como motivo supremo a la hora de dar luz verde al proyecto. Igual que con **Lincoln**, Spielberg siente la necesidad de utilizar su figura eminentemente popular para rodar una película cuya funcionalidad didáctica



y aleccionadora está supeditada al momento actual donde se rueda. El realizador de **El puente de los espías**, a lo largo de su carrera siempre ha sido consciente de la magnitud de su figura y de lo que cada uno de sus proyectos pueden levantar en el panorama cinematográfico y en concreto en el espectador... Algo sobre lo que no se ha escrito prácticamente nunca y sobre lo que convendría reflexionar. Bajo ese precepto se sustenta el juego formal de su última película. Consciente de los registros casi mínimos entre los que se maneja el guión, Spielberg convierte la dirección de la película en un juego de manierismos (...). La cámara se aproxima a una caja con documentos del Pentágono con la misma sensación de asombro y maravilla que reservó para algunos de los planos más icónicos de **En busca del arca perdida**, las fotocopadoras trabajan en la oscuridad como si se trataran de objetos místicos cargados de poder, desconocidos para el espectador, las puertas de las oficinas y despachos se abren de par en par como si se trataran de gigantescas puertas de templos que permanecen vírgenes para el ser humano desde hace años... El cineasta es conocedor del poder de la imagen sobre el relato y deposita toda la espectacularidad de su técnica como creador de figuras visuales icónicas sin que por ello se reste un ápice de profundidad al relato. Cada vez que *Katherine Graham*, el personaje interpretado por Meryl Streep, entra en una habitación, la cámara recoge la tensión que se palpa con la irrupción de una figura anómala -una mujer- en un ambiente dominado mayoritariamente por hombres. Spielberg registra visualmente esa situación de desigualdad pero la utiliza para establecer la fuerza del personaje, una mujer que adquiere conciencia que pertenece a un mundo dominado mayoritariamente por hombres pero que acaba utilizando precisamente esa posición de desigualdad genérica para establecer su posición de poder. En ese sentido, la conversación inicial entre los personajes de Hanks y Streep es absolutamente clarividente. Ella acaba utilizando aquello que supuestamente la convierte en un elemento más débil -el territorio emocional- para conseguir que la otra

parte ceda en sus pesquisas iniciales pese al denotado paternalismo de su *partenaire* al comienzo de la conversación.

**LOS ARCHIVOS DEL PENTÁGONO** gravita principalmente sobre uno de los temas capitales de cine de Spielberg, la conciencia y moral del norteamericano medio aunque esta vez se vea representada por *Graham*, una heredera que ha tomado las riendas del periódico después que su marido haya muerto. A partir de ahí, la película propone una serie de dualidades que se van repitiendo como un mantra a lo largo de su metraje. El periodismo contra el negocio y la esencia del capitalismo, lectores contra informadores, la política contra la confianza del ciudadano medio...

En uno de los primeros planos de la película, Spielberg utiliza un travelling para trazar de manera visual todo su discurso. La cámara recorre todo el pasillo de un avión gubernamental siguiendo a un periodista que acompaña al equipo de gobierno, informa a los representantes, la cámara se fija en el periódico que les acompaña, discuten acerca de la responsabilidad de la información, el trayecto termina, la cámara recorre lentamente las escaleras de salida con ellos donde se realiza una rueda de prensa improvisada, el político encarnado por Bruce Greenwood miente a sabiendas al pueblo americano, pero la cámara no se posa sobre él, recoge el rostro de desengaño y decepción del periodista con el que ha comenzado el plano. La decisión está tomada, traicionará a su gobierno y filtrará al 'Washington Post' los papeles que prueban la nefasta intervención durante la Guerra de Vietnam de varios presidentes norteamericanos. Todo nace de una duda, una decisión moral de un hombre anónimo. Spielberg, quizás nuevamente consciente de su próxima película, crea un artefacto sobre la nostalgia contra la nostalgia. Mientras que por un lado rueda con pasión casi adolescente todos los procesos mecánicos y editoriales que conllevan la publicación de un periódico y recupera con cierto cariño la época donde la profesión se sentía realmente importante y con vida propia antes de ser tragada por completo por el sistema capitalista -el gran enemigo de la película, que acecha continuamente en las esquinas del relato- mientras que, por otro, critica la convivencia del periodismo con el poder y la libertad de prensa que los nuevos medios pueden aportar. En una nada inocente coda final, la película acaba conectando el relato que el espectador acaba de presenciar con el escándalo Watergate y por extensión con **Todos los hombres del presidente** (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976), la película canónica por excelencia sobre la representación de los periodistas en el cine. (...)

**Texto (extractos):**

Roberto Morato, "Los archivos del Pentágono: luz y taquígrafos", en sección "En primer plano", rev. Dirigido por, enero 2018.

**Selección y montaje de textos e imágenes:**

Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario/Aula de Cine. 2019

**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

**In memoriam**

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

## STEVEN SPIELBERG

Steven Allan Spielberg

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

### FILMOGRAFÍA (como director)

- 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].
- 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)

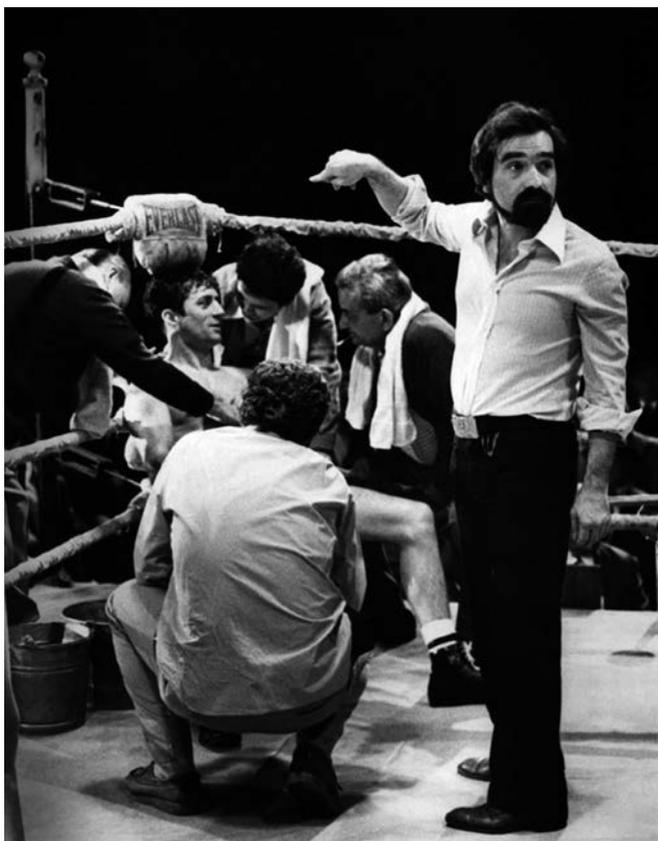
**Taxi driver** (*Taxi driver*, 1976)

**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 / abril 2018)

**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)

**Banderas de nuestros padres** (*Flags of our fathers*, 2006)

**Cartas desde Iwo Jima** (*Letters from Iwo Jima*, 2006)

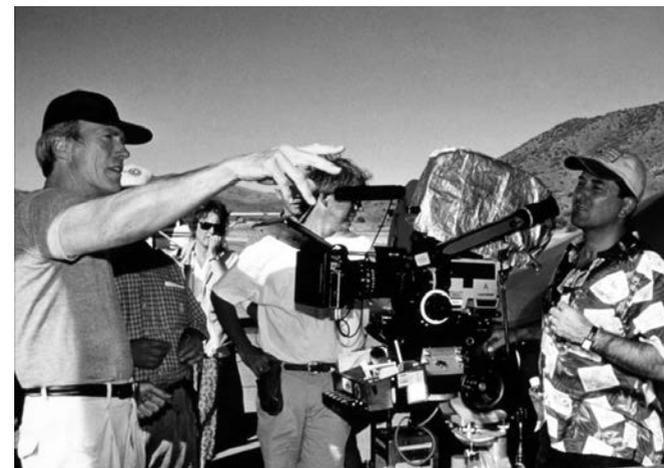
**Gran Torino** (2008)

**Más allá de la vida** (*Hereafter*, 2010)

**Jersey boys** (2014)

**El francotirador** (*American sniper*, 2014)

**Sully** (2016)



**(VII) STEVEN SPIELBERG (marzo & octubre & noviembre 2016 / marzo 2017 / marzo 2018 / enero 2019)**

**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)

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

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

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

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

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

**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)

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

**Las aventuras de Tintín** (*The adventures of Tintin*, 2011)

**Caballo de batalla** (*War horse*, 2011)

**Lincoln** (2012)

**El puente de los espías** (*Bridge of spies*, 2015)

**Mi amigo el gigante** (*The BFG*, 2016)

**Los archivos del Pentágono** (*The Post*, 2017)



**( 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)



FEBRERO 2019

**MAESTROS DEL CINE MODERNO (VI):  
STANLEY KUBRICK**  
(y 2ª parte)

**Viernes 1 y Martes 5 / Friday 1st & Tuesday 5th** 21 h.

**2001, UNA ODISEA DEL ESPACIO** (1968)

(2001: A SPACE ODYSSEY)

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

**Viernes 8 y Martes 12 / Friday 8th & Tuesday 12th** 21 h.

**LA NARANJA MECÁNICA** (1971)

(A CLOCKWORK ORANGE)

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

**Viernes 15 / Friday 15th** 21 h.

**BARRY LYNDON** (1975)

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

**Martes 19 / Tuesday 19th** 21 h.

**EL RESPLANDOR** (1980)

(THE SHINING)

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

**Viernes 22 / Friday 22th** 21 h.

**LA CHAQUETA METÁLICA** (1987)

(FULL METAL JACKET)

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

**Martes 26 / Tuesday 26th** 21 h.

**EYE WIDE SHUT** (1999)

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

FEBRUARY 2019

MASTERS OF MODERN FILMMAKING (VI):  
STANLEY KUBRICK (and part 2)

**Seminario "CAUTIVOS DEL CINE" nº 27**

Miércoles 6, a las 17 h.

**EL CINE DE STANLEY KUBRICK (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://lamadraza.ugr.es/publicaciones)

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



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

[lamadraza.ugr.es](http://lamadraza.ugr.es)  
Síguenos en redes sociales  
facebook, twitter e instagram