

R24C



ESPECIAL
**STEVEN
SPIELBERG**

ESCRIBEN: CASTAÑO, VALLARELLI,
GIUFFRÉ, MAZZINI, GALLEGO,
FONTE, LASCANO, ACEVEDO, GIL,
PECCHINI



INDICE

Teoría del 31 - David Bowie "Changes"

Plot - Mariano Castaño

Nota Central - Fabio Vallarelli

The Duel - Roberto Giuffré

Jaws - Mariano Castaño

Indiana Jones - Juan Pablo Mazzini

E.T. - Rolando Gallego

The Color Purple - Néstor Alberto Fonte

Saving Private Ryan - Diego Pecchini

Artificial Intelligence - Emiliano Fernández Lascano

Minority Report - Marcelo Acevedo

Catch Me If You Can - Marcelo Daniel Gil

The Terminal - Diego Pecchini

Contratapa - Yañez

WWW.REVISTA24CUADROS.COM

Still don't know what I was waiting for
 And my time was running wild
 A million dead-end streets and
 Every time I thought I'd got it made
 It seemed the taste was not so sweet
 So I turned myself to face me
 But I've never caught a glimpse
 Of how the others must see the faker
 I'm much too fast to take that test

Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes

Don't wanna be a richer man
 Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes

Just gonna have to be a different man
 Time may change me
 But I can't trace time

Ooo yeah
 I watch the ripples change their size
 But never leave the stream
 Of warm impermanence and
 So the days float through my eyes
 But still the days seem the same
 And these children that you spit on
 As they try to change their worlds
 Are immune to your consultations
 They're quite aware of what they're going
 through

Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes
 Don't tell them to grow up and out of it
 Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes
 Where's your shame
 You've left us up to our necks in it
 Time may change me
 But you can't trace time

Strange fascination, fascinating me
 Ah Changes are taking the pace I'm going
 through

Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes
 Oh, look out you rock 'n rollers
 Ch-ch-ch-ch-Changes
 (Turn and face the strange)
 Ch-ch-Changes
 Pretty soon now you're gonna get older
 Time may change me
 But I can't trace time
 I said that time may change me
 But I can't trace time

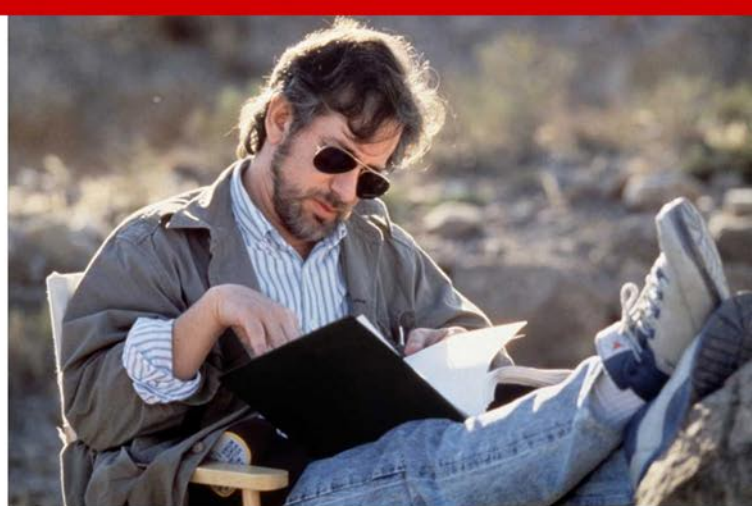


TEORÍA DEL 31

CHANGES - DAVID BOWIE

PLOT

por Mariano Castaño



UN MUNDO SIN SPIELBERG

En un mundo sin Spielberg no hay extraterrestres que pueden hacer volar bicicletas, ni naves nodrizas que se comunican con secuencias musicales. En un mundo sin Spielberg el arqueólogo aventurero no escapa de la bola gigante ni descubre el arca perdida. No hay tampoco cuentos asombrosos para todas las edades. No existen los Gremlins. No se puede volver al futuro. No hay fantasmas saliendo de la televisión. Jessica no conoce a Roger Rabbit. Los Goonies nunca encuentran al galeón. El joven Sherlock Holmes no conoce a Watson. Celie Johnson no se libera jamás de Albert. No sabríamos del Joven Jim y su vida en el campo de concentración japonés.

El ratoncito valiente no llega a Nueva York. Pie Grande permanece en la montaña y los sueños de Kurosawa permanecen ocultos. Los hombres de negro no se acuerdan de hacernos olvidar a los extraterrestres. El Soldado Ryan no se salva. Cerebro no trata de conquistar el mundo. Los robots no tienen sentimientos. Viktor Navorski sigue viviendo en el aeropuerto y Frank Abagnale Jr. es imprentero. El Capitán Garfio atrapa a Peter Pan por siempre jamás. A Brody se lo come un tiburón y los Velociraptors no son inteligentes. No conozco a nadie al que no le gusten algunas de estas cosas. Y si existiera alguien al que no le guste ninguna de estas cosas, tal vez no me gustaría conocerlo.

R24C



NOTA CENTRAL

por Fabio Vallarelli

INTRODUCCIÓN

Situación: el director te encarga hacer la nota central del nuevo número de la 24. Difícil. Encima el número es sobre el cine de uno de los directores más populares de la historia del cine contemporáneo: Steven Spielberg. Pánico.

Nuestro número anterior versaba sobre las películas que tenían como anclaje los escritos de Stephen King, destacamos en ese entonces la extrañeza de la prolífica obra del Rey, como así también, lo variado de la misma. No resulta absurdo trazar un paralelismo en este sentido entre King y Spielberg, siendo este último un realizador más ecléctico de lo que la mayoría piensa. Su figura suele estar vinculada al éxito, al entretenimiento y a las aventuras. Por supuesto que esto es cierto, pero no menos certeza radica en encontrar otro Spielberg.

El de El color púrpura, Amistad, Munich, El imperio del Sol y Lincoln, sólo por citar algunos ejemplos. Es verdad también que muchas de las cuestiones más horripilantes y de los males que tiene la industria actual encuentran su explicación, de alguna u otra forma, en el giro de 360° que este director le dio al Mainstream estadounidense. Pero, en definitiva, no se puede negar (amándolo u odiándolo) que es uno de los grandes. De esos que se estudia, se analiza, se copia y se aprende.

En un primer momento pensé en la influencia que había tenido Spielberg en mí. A diferencia de otros realizadores, probablemente sea de los que disfruto ver y no tanto de homenajear. Luego, repasando su obra, entendí que había más de lo que yo esperaba en ese cine, incluso muchas cuestiones que hasta no recordaba del todo.



EL CAMBIO DE PARADIGMA

A fines de la década del 50' con la innovación tecnológica que supuso la creación de las cámaras portátiles, durante la segunda guerra mundial, comienzan a surgir en diferentes partes del mundo una serie de películas caracterizadas por marcar una fuerte ruptura respecto de la cinematografía

existente hasta ese entonces. Hablamos de lo que comúnmente se ha dado en llamar "Los nuevos cines", donde se destacan principalmente dos movimientos muy conocidos: la Nouvelle Vague francesa y el New American Cinema norteamericano. Estos films proponían la salida de los equipos de rodaje de los clásicos estudios a las calles, presupuestos más austeros, y la posibilidad

de experimentar y expandir el panorama respecto de lo que el cine significaba, abandonando la típica noción de un montaje invisible y poniendo el eje central en la figura del realizador. Los directores pasan a ser individuos cuya presencia se nota, toman decisiones y esas decisiones son percibidas por el espectador. Nace, en algún aspecto, lo que

en la actualidad conocemos como cine de autor.

Esta revolución tecnológica y la expansión de los medios de producción amplía la posibilidad de producir a sectores que antes no podían hacerlo, y comienza a darse un fenómeno reflexivo más fervoroso acerca del cine, como arte y como dispositivo. Este panorama decanta en la creación de las primeras escuelas de cine, como espacios concretos de educación y formación cinematográfica que posicionan al cine como un arte mucho más relevante, en términos conceptuales, que hasta el momento. Se escriben libros, se multiplican las publicaciones cinematográficas y estallan los festivales de cine por todo el mundo. Se consolida entonces un fuerte sistema interno que conecta a profesionales de diferentes industrias, jóvenes realizadores, personalidades de renombre, estudiantes, críticos y teóricos. Todos conviviendo y conectándose entre sí, intercambiando posiciones y opiniones. Cruzándose.

Es en este contexto que surge en Estados Unidos, durante los años setenta, un grupo de realizadores que comienza a reformar la noción de industria cinematográfica que Hollywood concebía hasta ese entonces. Hay una suerte de amalgama entre personas formadas en el arte cinematográfico, influenciados por estos realizadores de los nuevos cines y sus teorías, y un mercado industrial que necesitaba una renovación.

Así es que nos encontramos con lo que se ha

dado en llamar la Generación del 70', donde surgen como principales exponentes realizadores del calibre de Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Brian De Palma, George Lucas y Steven Spielberg, el protagonista de este nuevo especial de la 24.

EL CINE DE STEVEN SPIELBERG

Steven Spielberg nació en Cincinnati el 18 de diciembre de 1946, en el seno de una familia judía de clase media norteamericana. Desde temprana edad se convirtió en un aficionado a la cinematografía, incursionando en la realización de diferentes cortometrajes en 8 mm, donde exploraba las temáticas que serían centrales y recurrentes en su posterior filmografía: la ciencia ficción y el cine bélico

(con un principal énfasis en la segunda guerra mundial).

Ya en su adolescencia decidió formalizar su estudio sobre el cine y por eso decidió ir a la Universidad Estatal de California. Una vez terminados sus estudios ingresó como pasante en los Estudios Universal, y el resto ya es historia.

Como la mayoría de los directores de vieja escuela, el tío Steven arrancó dirigiendo TV, donde metió varios capítulos de programas muy importantes de aquella época como, por ejemplo, Columbo. Así continuaron sus años hasta 1971 cuando se produciría su salto a la pantalla grande, un tanto inesperado, con *Duel*, un telefilm basado en una novela corta del gran Richard Matheson, en el que un auto

es perseguido por un camión desquiciado. Debido al éxito que recibió por parte del público, Spielberg consiguió el dinero necesario para ampliar la duración del metraje de sus 74 minutos iniciales a los 90 necesarios para poder estrenarla en el circuito cinematográfico de ese entonces. La película tuvo una buena repercusión en salas y, a su vez, le abrió el camino al joven realizador en diferentes festivales europeos donde llamó la atención de la crítica y el público.

A partir de este momento todo fue viento en popa para el tío Steven que terminaría rompiendo todo con el estreno de *Jaws* en 1975.

Analizando la filmografía de Spielberg uno encontrará, tal como se mencionó al comienzo del artículo, a un realizador más versátil de lo esperado. Pareciese entonces que hay muchos Steven Spielberg: uno, capaz de plantear un universo plagado de aventuras, como en *Indiana Jones*, *Jurassic Park* o *Hook*. Otro, capaz de redefinir la estética bélica en el cine industrial, como en *Rescatando al Soldado Ryan*, *La lista de Schindler* o *War Horse* (por supuesto sin dejar de lado las producciones para TV que ha realizado como *The Pacific* y *Band Of Brothers*). Hay también otro que logra ser uno de los narradores de ciencia ficción más grande de la historia del cine con obras como *ET*, *Encuentros cercanos del tercer tipo*, *IA* (quizá la obra del género más brillante de todos los tiempos) y *Minority Report*.

Existe otro Spielberg "más serio", "más autor", diría la gilda, capaz de meterse con las cuestiones más centrales de su país y su religión: *Amistad*, *El color púrpura* y *Munich* son ejemplos clarísimos de esto.

En definitiva existe un realizador total, uno de los pocos de esa generación del setenta con tanta versatilidad. Un jugador de toda la cancha. Popular, masivo, sí, pero con algo que decir (al menos, la mayoría de las veces).

Últimamente ese mal que nos persigue en estos tiempos, el estudiante de cine, lo ha puesto a Spielberg en un lugar injusto. Existe una noción de que lo que él hace puede ponerse al nivel de sus mediocres imitadores, como Miguel Bahía o la Rata Ratner. No, probablemente la brillantez narrativa de Spielberg que logró ser popular y llenar las salas cinematográficas de todo el planeta busque ser copiada y retratada por una banda de copy-cats que no le llegan ni a la suela de los zapatos. Es verdad que él también ha colaborado con esto. Es verdad que "levanta la bandera del imperio". Ahora ese fuerte apego ideológico, que debe ser cuestionado, por supuesto, no debe invalidar sus virtudes como narrador.

Personalmente, considero que el análisis sobre Spielberg no es tan lineal como se suele querer imponer, creo que hay algo más complejo e interesante, sobre todo en sus películas más "comprometidas socialmente", por llamarlo de alguna manera. También es cierto que muchas veces cuando se analiza la



figura de otros realizadores como Riefenstahl o Griffith, sólo por nombrar algunos casos, todas se ponen de pie para aplaudir sus virtudes como cineasta, y el análisis sobre el discurso queda en un segundo plano.

EL SELLO DEL ÉXITO: AMBLIN

Existe en la actualidad una suerte de revisionismo y un fuerte apego a la nostalgia de la cultura y estética de la década de los 80' y principios de los 90' (sobre esto hace muy poquito hubo un poco de revuelo debido a una serie de declaraciones, bastante interesantes de Simon Pegg, respecto a cómo todo este fenómeno trajo como consecuencia una sociedad infantilizada). Sin lugar a dudas gran parte de esta peculiar situación está relacionada con la explosión del cine-entretenimiento como fenómeno de masas.

¿Qué tienen en común Los Goonies, Volver al Futuro, ET, Gremlins, Jurassic Park y Roger Rabbit? Todas fueron llevadas a la pantalla por un mismo sello: AMBLIN. La pequeña productora del tío Steven sirvió como catapulta de un montón de realizadores que estaban comenzando a dar sus primeros pasos y hoy son directores de culto o estrellas consolidadas.

Llamada así por el cortometraje más significativo de su carrera, AMBLIN, fue el lugar desde el que Spielberg se dedicó a potenciar, más como productor que como realizador, aquellos proyectos que

consideraba debían tener una oportunidad. Gracias a esto, el terreno del cine de ciencia ficción, aventuras y fantástico fue ganando terreno y notoriedad en la Industria, creando una estética que luego se multiplicaría y llevaría al resto de las grandes productoras a caminar por aquellos senderos. Esto no sólo se vería en el cine, sino que además tendría una gran repercusión en la TV y en la forma de concebirla hasta ese momento.

El gran aporte de Spielberg a las series aparecería con esa mítica Cuentos Asombrosos, donde incluso llegaría a dirigir algunos capítulos.

A su vez por fuera de AMBLIN, Spielberg fue fundamental en el desarrollo de muchos proyectos, desde su rol de productor (claro que también ha sido responsable, en este sentido, de potenciar la carrera de quien probablemente le haya hecho más daño que nadie al cine, y el enemigo N°1 de esta revista: Michael Bay).



AMBLIN

ENTERTAINMENT

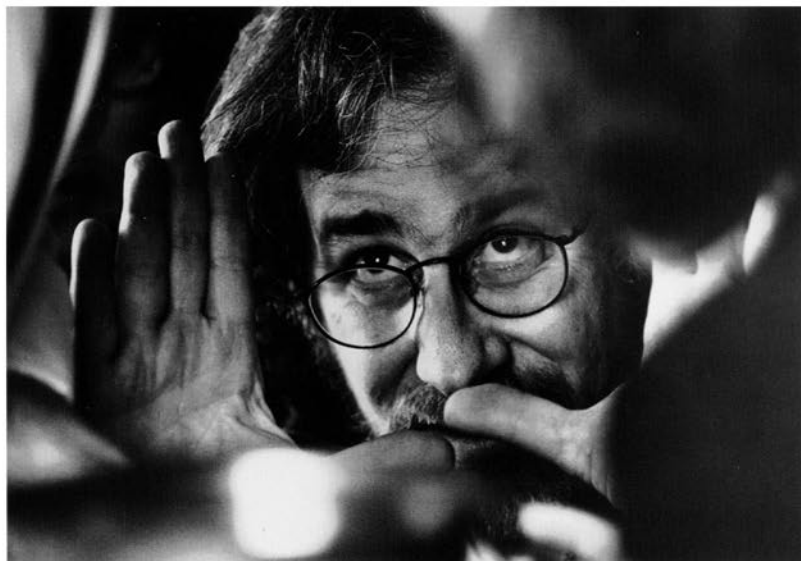
“¿QUÉ TIENEN EN COMÚN LOS GOONIES, VOLVER AL FUTURO, ET, GREMLINS, JURASSIC PARK Y ROGER RABBIT?”

EL CINE TOTAL

Una de las cuestiones centrales que mantiene La 24 cuadros es la idea de que todo es cine (bueno o malo, criticable o adorable, pero cine al fin). En ese contexto podemos darnos el lujo de armar un especial sobre Spielberg, pero también discutir sobre otros cines posibles, más pequeños, de diferentes rincones del planeta y con otras intensiones. En definitiva, cualquier película que movilice algo en nosotros, aunque sea un odio bestial, tiene su lugar aquí.

Como sostenía, en la actualidad hay una suerte de recelo para mirar el cine del tío Steven, se lo acusa de cosas bastante absurdas (como por ejemplo su fuerte apego al sentimiento norteamericano, como si esto fuese una excepción al 90% de los ciudadanos estadounidenses), y apostaría plata afirmando que la mayoría de sus detractores no ha visto demasiado el cine de Spielberg. Si alguno lo hubiese hecho encontraría que más allá de un sujeto con un gran oficio de director (sí, oficio, para resolver, para plantear y ver lo técnico de la realización), también convive en él uno de los narradores más versátiles de la historia del cine. Uno observa Inteligencia Artificial, Tiburón y Amistad, y difícilmente pueda entender que han sido realizadas por un mismo sujeto capaz de plantear de forma tan excepcional temas tan diversos y con estéticas tan diferentes. Esto podría ser visto como una suerte de falta de "estilo" o de "personalidad" y probablemente lo sería si no

estuviésemos hablando de tres películas excepcionales. Para finalizar, voy a tomarme el atrevimiento de darle un consejo a aquel joven que está entre los veinte y veinticinco años y piensa que el Steven Spielberg es sólo fuegos artificiales para el 4 de Julio. Es eso, sí, es verdad; también es cierto, como he mencionado, que tiene la culpa de muchos de los males que acogen a la industria actual (Spielberg forma parte de eso tan espantoso que es la sociedad del espectáculo, por supuesto). No hay que dejar de señalar esto, ni de tenerlo presente. Pero también es necesario tener una mirada más amplia y despojada porque hay algo más profundo que esa superficie, sobre todo en sus películas menos recordadas (las más interesantes desde mi óptica). Él es, en definitiva, uno de los máximos responsables de hacerle creer en un determinado momento a Hollywood que podía ser otra cosa, que dentro de esos estudios bobos también había lugar para algo distinto (como por ejemplo poner a actuar a Truffaut en un mega tanque como Encuentros Cercanos del Tercer Tipo). Podrá gustar más o menos, pero es indudable la importancia que ha tenido Spielberg en el cine y en la televisión desde mediados de los 80' a esta parte. Es en definitiva un artista, aunque a muchos les dé escalofríos la palabra. Popular, masivo, cuestionable, pero definitivamente con algo que decir y al que siempre vale la pena mirar, aunque sea para no acordar con él.



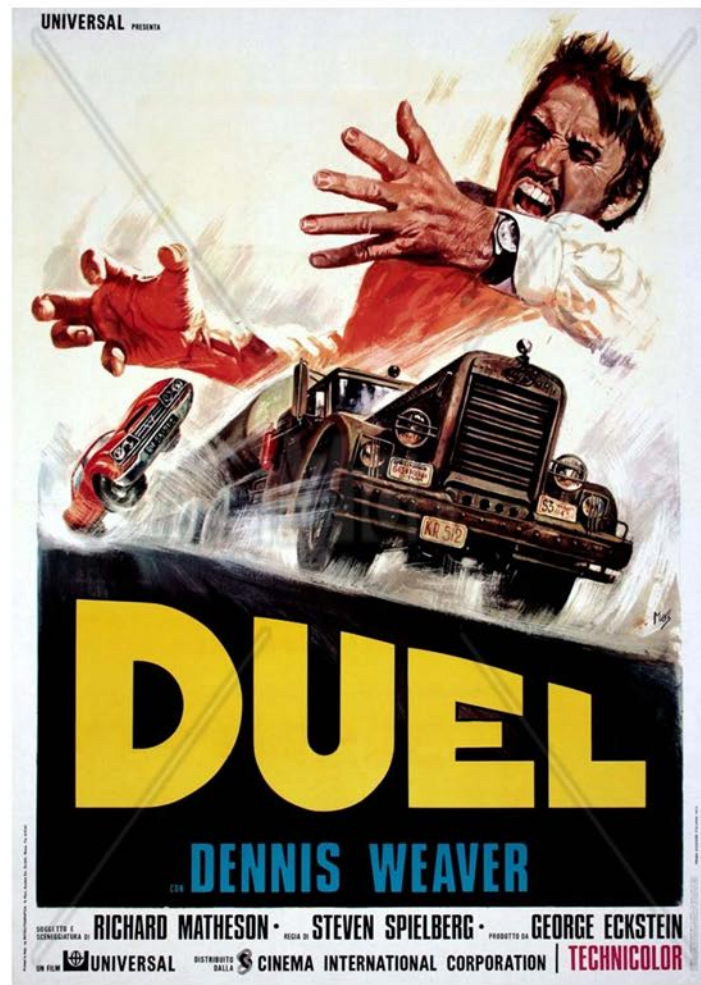
UNO CONTRA OTRO

por Roberto Giuffrè

SPIELBERG Y YO

Steven Spielberg es uno de esos directores con los que tengo una relación de amor – odio. Considero que el bueno de Steven tiene dos etapas en su carrera como director. Su película “La lista de Schindler” (1993) representó un quiebre en su filmografía, un antes y un después. A mi modo de ver, todo lo que vino después de esa película es más de lo mismo, sin sorpresas, sin experimentación, un cine rutinario, plano. Por el contrario, en todo lo que hay previo a Schindler se nota una búsqueda, una intencionalidad, una capacidad de asombro.

Siento que una vez terminado y conseguido el éxito con ese film, el bueno de Steven hubiera pensado: “Ya está, ya llegué, esto es lo mejor que puedo lograr”, y a partir de ese instante no se hubiera preocupado más por encontrar cosas nuevas. Debido a ese motivo fue que elegí “Duelo” (1971), una película donde Spielberg todavía no era Spielberg, y a partir de una historia bastante lineal, chiquita y sencilla nos retiene durante una hora y media literalmente pegados a los asientos.



Duelo

Al contrario de lo que el común de la gente piensa, esta película no es su ópera prima. El primer largometraje dirigido por Steven Spielberg se llamó *Firelight* y fue filmado en 16 mm entre los años 1961 y 1962, cuando sólo contaba con 16 años. Este film se estrenó en una sala local en 1964. *Firelight* narraba cómo unas luces extrañas secuestraban seres humanos para llevarlos a su planeta de origen.



Puede afirmarse, casi sin dudas, de que se trató del germen de "Encuentros cercanos del tercer tipo" (1977). Lamentablemente al día de hoy, ese material se ha perdido casi en su totalidad y sólo pueden verse unos tres minutos por youtube.

"Duelo" fue su segundo largometraje, producido especialmente para televisión, donde un joven Spielberg supo demostrar toda su valía.

El correccaminos y el coyote

El film reflota el viejo mito de David y Goliat, aquel pastorcito que con su valor, su honda y su fe en Dios venció al gigantesco guerrero filisteo y, gracias a esta hazaña, se convirtió en el rey del Pueblo Judío.

Este mito fue tomado y utilizado hasta el cansancio por los dibujos animados donde los ratones vencían a los gatos y, tal vez sus máximos representantes sean "Tom y Jerry", creados por William Hanna y Joseph Barbera en 1940. Nueve años más tarde, Chuck Jones dibujaba, a modo de parodia de los anteriores, a dos personajes que siguen dando que hablar en la actualidad: "El coyote y el correccaminos". Un pájaro que sólo decía Bip Bip y que el cánido se esforzaba por atrapar sin suerte. Todos los episodios estaban enmarcados geográficamente en el sudoeste de los Estados Unidos e indefectiblemente su mayoría terminaban con el coyote cayendo por un precipicio y emitiendo una nube de tierra al chocar contra el suelo.

"Duelo" es precisamente eso: un episodio de estos dos personajes, pero de una hora y media de duración, con un manejo de la atención y la tensión envidiables para cualquier película de hoy en día.

El argumento es sencillo. Un hombre de negocios sale con su coche a visitar a un cliente que reside en otra ciudad y se dirige a la ruta muy temprano por la mañana. A medida que avanza en su viaje, el paisaje

desértico gana protagonismo y la soledad envuelve al conductor y a su vehículo. En un momento dado se encuentra con un viejo camión oxidado bloqueando su paso. Éste transporta material inflamable; entonces el auto, sin prestarle mucha atención, lo pasa y lo deja atrás. El chofer del camión, sin otro motivo, comienza a perseguirlo para darle muerte a toda costa.

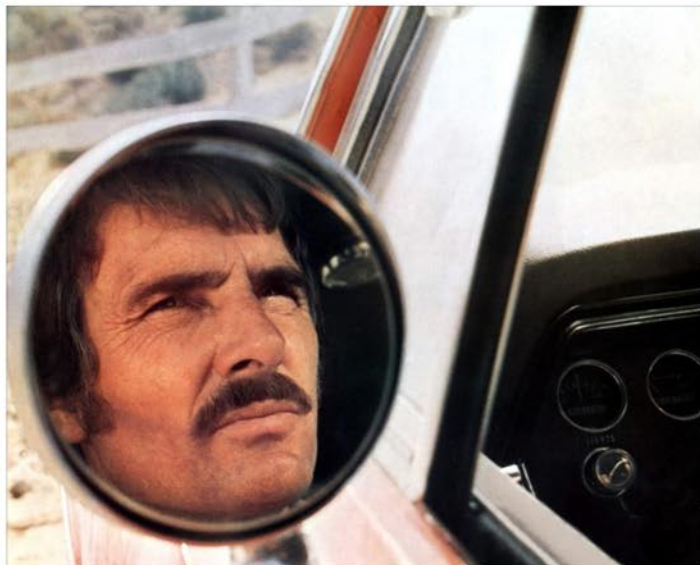
En este film, Spielberg hace gala de una dirección impecable. El montaje y la música acompañan el desarrollo de la acción transmitiendo al espectador los estados de ánimo del protagonista. Al comienzo, la cámara subjetiva desde el frente del automóvil y una radioándonos el estado del tráfico dan a entender que se trata de una road movie (película de viaje). En el momento en que se pasa al exterior del auto puede apreciarse cómo a medida que el desierto gana terreno los otros vehículos van desapareciendo; por lo tanto la presencia del camión oxidado hace ruido en la percepción y pone sobre aviso al espectador, en ese preciso instante se da comienzo al conflicto. Durante las escenas de persecución el montaje se torna más frenético y la cámara deja su lugar de comodidad para mostrar movimientos bruscos que acompañan la acción y aumentan la tensión. En los momentos de descanso hay una vuelta a encuadres más estáticos y tomas largas y pausadas. La innegable búsqueda de jugar con el espectador muestra a un Spielberg que, a pesar de su corta

experiencia, sabe lo que quiere lograr.

El protagonista, David Mann, está caracterizado como un hombre débil. Mediante una conversación telefónica con su esposa, durante un descanso en su viaje, el espectador se entera de que ni siquiera supo defenderla de un abusador que intentó propasarse con ella en una fiesta, lo que le ganó una discusión al llegar a la casa y al otro día salir enojado a su cita de negocios. El auto que maneja es un Plymouth Valiant, prototipo del coche norteamericano, publicitado como el más



veloz, fiel y duradero y que, para los amantes de las rutas, tuvo una versión llamada "roadrunner" (correccaminos) en honor al personaje de caricaturas. El camión con el que se cruza es un viejo, oxidado y amarronado Peterbilt 281 del año 55, cuya cabina con trompa nos recuerda al coyote. El chofer del camión permanece toda la película en el anonimato, dando mayor identidad feroz al vehículo que conduce y reforzando la idea de que el perseguidor es, en realidad, un animal salvaje. El marco geográfico donde transcurre



el film es el sudoeste de los Estados Unidos, al igual que los dibujos animados mencionados con anterioridad. Mann intenta evitar el conflicto pero no conoce a su antagonista, sólo pudo verle las botas durante una parada a cargar combustible y, cuando en otra parada donde está reponiéndose de una violenta persecución descubre que el camionero se encuentra en el mismo lugar, no puede identificarlo dado que todos los conductores de camiones que allí repostan lucen iguales: botas y sombrero de vaquero, camisa y jeans, representando a los cowboys, hombres duros

duros y sin ley, de las películas del salvaje oeste. Luego de varios intentos fallidos de distanciarse de su enemigo, Mann decide hacerle frente y lo lleva hacia uno de los precipicios donde el camión y su conductor caen estrellándose contra el fondo y levantando una gran nube de tierra.

CONCLUSIÓN

“Duelo” es una película sencilla, de trama casi lineal, apenas una charla telefónica con su esposa que narra un hecho del pasado inmediato al punto de arranque a fin de caracterizar a su protagonista como un hombre débil que siempre trata de evitar el conflicto. El motivo por el cual el camionero decide eliminar al protagonista es un pretexto para que se desarrolle la gran secuencia de persecución que es el film. El propio Mann dirá que se trata de una estupidez en uno de los pocos momentos de calma que Spielberg proporciona al espectador. Sencilla y entretenida, audaz y efectiva, se trata de esas películas que, al igual que los dibujos del

coyote y el correccaminos, los amantes del cine podemos verla una y mil veces.

“Sencilla y entretenida, audaz y efectiva”



R24C

JAWS

por Mariano Castaño



Jaws es el terror, pero de los analistas del Cine. El horror de los teóricos. El gato de Shroedinger de Casseti y Di Chio.

Voy a partir de una presunción: todos la vimos varias veces. No espero que lo hayan hecho tanto como yo, que me he pasado cincuenta horas de mi vida viéndola. No seguidas, obvio.

El terror que azota las playas de un pueblito turístico sobre el Océano Atlántico, el Tiburón Blanco, es un monstruo posible. Con esto quiero decir que tiburones de ese tamaño son conocidos. No es una mutación genética o un producto de las profundidades desconocidas. Existe. Y Steven Spielberg, por encargo de la Universal Pictures, se proponía mostrarlo en todo su esplendor. Pero —es historia conocida— algo salió mal; los especialistas en FX se encontraron con que el tiburón mecánico que habían construido y probado en un estanque de agua dulce era estable como el Titanic (luego de pegarle al témpano) en agua salada. Un rodaje de cincuenta y cinco días se convirtió en una pesadilla de seis meses. Y el sufrimiento de Spielberg se convirtió en el paradigma de los análisis cinematográficos donde la fruta, de tan abundante, se cae de la mesa.

Por necesidad, Spielberg convirtió una película de monstruos mostrados en un thriller extremo, donde el monstruo merodea usualmente por debajo de la línea del horizonte y se ve en tan pocas oportunidades que la idea de su tamaño real se da en una

única toma desde el mástil del barco. Decía que Jaws era un problema del análisis, porque es una película de la que fácilmente se pueden escribir cosas como “El tiburón es la representación de la vagina dentada, tan presente en la psicología. Estos hombres, que buscan entre otras cosas su masculinidad, pelean contra este terror, no visible, pero omnipresente”.

Toda noción de que el Tiburón no se muestra como un cálculo del director es errónea. No es una decisión que aporte una idea de subtexto. Es una decisión productiva. Se tomó luego de intentar una y otra vez mostrar al tiburón. Spielberg demostró que era un genio cuando, bajo presión, recompuso un blockbuster de terror en uno de los mejores thrillers de la historia.

THE GREAT WHITE

El tiburón es un animal conocido. No sufrió mutaciones. No tiene superpoderes. Pero este tiburón en particular, el que azota la isla ficticia de Amity, es un psicópata. Es curioso, ni el experto en tiburones Matt Hooper —interpretado por Richard Dreyfuss—, ni el cazador de tiburones Quint —un viejo y étlico Robert Shaw— parecen notarlo realmente. Este tiburón, amigos, es un asesino serial. Si estuviera hambriento, solamente, no emprendería la batalla contra el Sheriff Brody —Roy Scheider y los nombrados. Este tiburón no es un animal. Es el mal. Y al mal, señores,

se lo mata. A arponazos, si es necesario. La lógica, por la cual no se particulariza en este tiburón sino que se generaliza en toda la especie, convirtió a todos los tiburones en sospechosos de “Hannibal Lectorismo”, hecho injusto y condenable que logró mermar la población mundial de escualos y la producción de 584 documentales de National Geographic



defendiéndolos. Ninguno muy exitoso. El tiburón sigue siendo terrorífico para nosotros, con imaginación promedio. Hasta un cazón. Spielberg hace méritos para representar a este animal como un asesino serial. De hecho, adopta su punto de vista —ocularización primaria— en varias oportunidades, recurso típico que luego sería imitado (pensemos, por

ejemplo, en Michael Myers de Halloween y la sistematización de este recurso). Vemos lo que ve el tiburón; acechamos a las presas. A veces, como en el primer ataque, el tiburón tortura a las víctimas. Las debilita. Muerde y empuja hacia abajo, para luego soltar. Luego, vuelve a empezar. Es notorio que lo haga con una mujer, que encima está seduciendo a un

hombre. Esa mujer va a morir, pero además, va a sufrir. El tiburón es un asesino serial clásico. Sólo le falta llevarse trofeos, aunque, como haría Lector años después, este animal de las profundidades se los come.

ROJO, AMARILLO Y AZUL

La paleta primaria de la película está conformada por el amarillo de las playas y el sol, reforzado por el uniforme caqui de Brody. El mar azul es su contraste natural. Y el rojo sangre, provocado por los ataques del Tiburón, cierra la paleta primaria.

El tiburón en sí mismo no tiene color; es el vacío que se traga todo. "Son los ojos negros como los de una muñeca — cuando ataca, se ponen en blanco" diría Quint.

La sobriedad de la narración es espartana. Ya no se ven películas así. De construcción elemental, la película, pasado el prólogo, no abandona el punto de vista de Brody. Esta decisión se favorece con que Brody no sabe nadar, le teme al agua y a los botes. Sólo podemos sospechar que alguien con esas características huye a una isla, de todos los lugares posibles, corrido por un terror aún peor. Y por ende más allá de su aversión, es el único preparado emocionalmente para hacer frente al horror.

Empatizamos rápido con este Brody fuera de su elemento. Él no quiere saber nada con el mar y la playa. Y nosotros, luego del prólogo, tampoco.

EL TRIÁNGULO PERFECTO

El Jefe Brody, el biólogo Hooper y el cazador Quint conforman un triángulo perfecto de personajes. Es notable cómo han cambiado algunas cosas: Jaws fue diseñada como blockbuster. Incluso su estrategia de

marketing marcó un hito. Fue la primera película de estreno masivo en varias salas —en lo que se llamó "estrategia de saturación"— y además inauguró el rompetaquillas de verano. Todo eso apoyado por otra novedad: una campaña agresiva de anuncios televisivos. Fue un éxito descomunal para la época. Desde allí, el verano estadounidense se convertiría en fecha codiciada para estrenar, cuando antes no lo era. ¿Dónde radica el cambio? Los personajes son de carne y hueso. Realmente están escritos y compuestos, y la película les da el lugar para lucirse.

Estos tres hombres que van al encuentro de su ballena blanca, de su Leviathan, son casi reales. Brody, el policía, es un padre preocupado, mudado a este pueblo escapando de la violencia de Nueva York. Hooper, el biólogo marino, es un millonario obsesionado con los tiburones, al punto de meterse en una jaula en el agua con ellos. Quint el veterano de guerra, tiene una aversión psicológica y odio por este animal. La escena en que se cuentan las historias de las cicatrices de cada uno tiene que estar entre las mejores interpretadas jamás ante una cámara.

La relación entre ellos es el motor de la película. Brody reacciona ante el primer ataque del tiburón. Recordemos que si bien su deber lo moviliza, las decisiones más difíciles las toma cuando su hijo es casi engullido. No tenemos aquí al héroe impoluto. Presionado por el Alcalde de la ciudad, abre las playas cuando presente que no debe hacerlo.

Quint, por su parte, no quiere cumplir un deber cívico. Quiere cobrar una fortuna por cazar la presa. Hooper está movido por el prestigio, puesto que no tiene deberes ni necesidades económicas. Encontrar a este enorme animal lo pondría en los libros. La relación entre los tres va creciendo. Los puntos nodales se dan en largas secuencias dialogadas. La relación entre Brody y Hooper, en la cena en la casa del primero. La relación entre Quint y Hooper, en la escena de los nudos en la cabina de Quint. Y la relación entre los tres, en la mencionada escena de las cicatrices, que se da en el barco.

Finalmente, el cuarto jinete es el propio tiburón. Su revelación ante los cazadores no podría ser mejor: "Necesitamos un barco más grande" dice Brody, y todos sabemos que es verdad.

SUSPENSO/SORPRESA

Spielberg, en su maestría, maneja la tensión espacio off/on con pulso de acero. Permittedose incluso una zona gris, que son los barriles. Recordemos, para atrapar a la presa, Quint le dispara arpones con barriles plásticos flotantes, pensados para mantenerla en la superficie. El tiburón, fuerte como un rinoceronte en celo, es capaz de hundirse con varios barriles clavados en el lomo. Llega un punto donde quedan visibles. Por tanto, no vemos al tiburón, pero vemos los barriles. Este método luego sería replicado en otros filmes con detectores de movimientos, sensores y sonares. La solución de los barriles, cinematográficamente, es genial. La tensión entre los dos filmes en pugna, la película de monstruos y el thriller, se da especialmente en la escena en la que Hooper y Brody exploran la marisma off la noche.



Allí encuentran un bote, y de un agujero surge, mediante sorpresa calculada, una cabeza separada del cuerpo. Hopper, y todos nosotros, pegamos un salto. Spielberg diría que esa escena es un error, que se gastó la sorpresa grande y a partir de allí los espectadores verían la película con la guardia alta. El plan era que ese momento, el de alerta máxima, se diera en la escena en la que Brody está tirando cebo al agua y las enormes mandíbulas del escualo salen a la superficie a centímetros de su mano. Ese momento es crucial. Ya en el bote nos sentiríamos tan desprotegidos como los protagonistas, sabiendo que en ese último acto estábamos a la merced del asesino serial. El susto anticipado nos puso en ese estado mucho antes.

A los fines prácticos, no pienso que le quite efectividad al relato, pero entiendo lo que plantea el director diseccionando su obra y espero poder transmitir correctamente esa idea de Spielberg. El thriller en que se convirtió la película que estaba filmando requería una precisión de cirujano para ser efectivo. El director, al momento de filmar la película, tenía veintiocho años y tres telefilmes filmados. Ya era un prodigio.

LA LÍNEA DEL HORIZONTE

Antes que se estrenara, *Jaws* el mar no era un terreno fértil para el horror. El horror estaba en los barcos, con sus motines y piratas, o en las islas perdidas con sus tribus canibales. Uno podía morir en el mar, es cierto, como muere en la montaña. Luego de "Tiburón", el mar se convirtió en una cueva oscura, en un pasillo a medianoche. En material para el terror. El monstruo muere, el terror queda. Las playas ya no serán un lugar seguro. La duda, bajo la línea del horizonte, subyace en el inconsciente. Eso, en cine, se llama legado.

JAWS



R24C



INDIANA JONES

por Juan Pablo Mazzini

SI LA AVENTURA TUVIERA NOMBRE...

Más de una vez me prometí no volver a comenzar un artículo referenciándome en una experiencia personal. Sin embargo, al momento en que nuestro querido amo, Herr Castaño, mencionó el nombre "Steven Spielberg", supe que dicha intención iba ser difícil de sostener. De hecho, cuando a continuación mencionó el nombre "Indiana Jones" caí en cuenta de que era una tarea lisa y llanamente imposible.

Mi primer recuerdo de una sala cinematográfica fue el de ver la segunda parte de la saga Star Wars, *The Empire Strikes Back* (1980) que me impresionó no tanto por su trama, para la que era aún muy chico para comprender, sino por el hecho de reconocer en esa enorme pantalla, enmarcada entre cortinas rojas, a algunos juguetes que mi mamá me había regalado no mucho tiempo antes.

Mi segundo contacto, o al menos el que recuerdo como el segundo, fue *Raiders of the Lost Ark* (1981). La primera secuencia, en la que Indiana Jones se atraviesa todo un templo precolombino, lleno de trampas, para apoderarse de una joya que instantes después le es arrebatada; simplemente me dejó sin aliento. Y la secuencia final, en la que, en medio de un ritual esotérico, los espíritus del Arca de la Alianza se enfurecen y liquidan a toda una horda de nazis, quedó grabada en mi retina y mi mente hasta el día de hoy. Fuera del impacto sensorial y emocional que

me produjo verla, *Raiders of the Lost Ark* fue la culpable de que, por primera vez, recuerde el nombre de un director: Steven Spielberg. En ese entonces, no sabía bien qué era lo que hacía un director, mi mamá me explicó que era algo así como el tipo que contaba la historia, por lo cual desde ese entonces empecé a querer ver toda película "contada" por el señor Spielberg.

Con los años me fue inevitable reparar en que estos dos recuerdos estaban mucho más fuertemente relacionados de lo que hubiera querido imaginar, porque George Lucas, el cerebro detrás de la saga Star Wars, no era otro que el creador del personaje de Indiana Jones y productor ejecutivo de *Raiders of the Lost Ark*.

Como bien decía Séneca: "La casualidad hace de la vida un juego".

DE UNA GALAXIA MUY LEJANA A UN ARCA PERDIDA

En el año 1973, ya con el reconocimiento y éxito que le había dado la película *American Graffiti* (1973), George Lucas comienza a desarrollar el concepto para una serie de películas de aventuras, inspiradas en los seriales de las décadas del '30 y el '40, y protagonizadas por un arqueólogo de nombre Indiana Smith.

Junto con el guionista y director Philip Kaufman desarrolló un boceto de relato, que ya incluía al Arca de la Alianza; pero el proyecto quedó trunco, debido a que

Kaufman se abocaría a la escritura del western *The Outlaw Josey Wales* (1976) que dirigiría y protagonizaría Clint Eastwood.

Ante esto, Lucas se abocó de lleno hacia otro concepto con el que estaba trabajando en forma paralela, el cual se centraba en el desarrollo de una saga épica de ciencia ficción: *Star Wars*.

Ya en el año 1977, y tratando de tomar un descanso de la exitosa pero estresante experiencia que le implicó la realización la primer entrega de *Star Wars*, Lucas coincide en unas vacaciones con Steven Spielberg, a quien le comenta su proyecto sobre las aventuras del arqueólogo Indiana Smith.

Luego de cambiar el nombre del protagonista

a Indiana Jones, Spielberg y Lucas contratan al guionista Lawrence Kasdan, con quien desarrollan el guión de la primera aventura del arqueólogo: *Raiders of the lost Ark*. La película fue un éxito de taquilla, llegando a ser una de las que mayor recaudación tuvo en el año de su estreno. Obtuvo nueve nominaciones para los premios Oscar, de las cuales ganó cinco. Inició una saga que se extendería por tres secuelas y generó una serie televisiva, novelas, comics, video juegos y el más variado merchandising que ni el más acérrimo fan hubiese podido imaginar. En pocas palabras, el doctor Jones había llegado para quedarse y convertirse en un ícono de la cultura popular.



"INDY" PARA LOS AMIGOS

"La búsqueda del Grial no es arqueología. Es la lucha contra el mal. Si cae en manos de los nazis, los ejércitos de la oscuridad marcharán sobre la faz de la tierra." Dr. Henry Jones

Uno de los rasgos más interesantes del personaje de Indiana Jones es su dualidad: Por un lado, es un hombre de libros y reputado teórico, que da clases en una universidad. Por el otro, es un hombre de acción que no tiene el más mínimo reparo de valerse de los puños, la pistola o el látigo cuando la situación lo amerita. Estando siempre dispuesto a lanzarse al peligro con tal de encontrar alguna pieza de valor histórico. De esta forma, la fuerza y la inteligencia, virtudes más de una vez consideradas contrapuestas y antagónicas, confluyen de manera orgánica y verosímil en el personaje. El Dr. Jones es, además, un soltero empedernido: hace suspirar a todas sus alumnas y siempre está bien predisposto a tener algún que otro romance, entre aventura y aventura. Romances que, por lo general, no le duran más de una película.

Aunque a veces puede mostrarse un tanto orgulloso y engreído, las intenciones de Indiana son siempre de carácter noble. No se trata de un cazador de tesoros que se vende al mejor postor, sino de un hombre que antepone la relevancia de sus descubrimientos a su interés personal: algunos de sus hallazgos ameritan estar en museos, mientras que otros deben ser resguardados de la mirada pública,

para no caer en las manos equivocadas. Si bien a lo largo de cada una de sus películas se producen algunas modificaciones en ciertos matices de su carácter, en líneas generales su temperamento y actitudes esenciales se mantienen bastante inalterables.

Aunque originalmente iba a ser interpretado por el actor Tom Selleck, quien no pudo aceptar el papel debido a su rol protagónico en la serie televisiva *Magnum, P.I.*, la composición de Indiana Jones recaería sobre Harrison Ford, quien se calzará el sombrero y la chaqueta a lo largo de toda la saga.

LA RECETA DEL ÉXITO

Raiders of the Lost Ark establece un modelo estético, formal y narrativo que procurará sostenerse a lo largo de todas las entregas de la saga cinematográfica.

Estructuralmente todas las películas se ajustan a la clásica fórmula del cine de aventuras: al inicio de cada una, "Indy" se encuentra en algún lugar exótico en busca de algún objeto arqueológico del que logra apoderarse o le es arrebatado.

Luego de esta secuencia, suele plantearse el conflicto principal que siempre gira en torno al hallazgo de un objeto o tesoro, el cual posee algún tipo de poder místico, y es simultáneamente buscado por algún villano de turno que desea darle un uso no sancto a ese poder. Finalmente, luego de una numerosa serie de peripecias, viajes y enfrentamientos varios Indiana Jones vence

al villano, recuperando el tesoro u objeto en cuestión, o al menos dejándolo a buen resguardo.

Spielberg pone de manifiesto un impecable pulso narrativo, doblando la apuesta en cada escena con ciertos toques de humor, y situaciones cargadas de tensión y emotividad. Todo esto sostenido por un criterioso uso del encuadre, un destacado trabajo de dirección de fotografía, arte y Fx; y una sublime



musicalización a cargo de composiciones de John Williams.

Secuelas, piedras mágicas, cruzados y traspíe: "Hoy has perdido, chico, pero no tiene por qué gustarte" -Palabras de un veterano cazador de tesoros a un muy joven Indiana Jones. *Raiders of the Lost Ark* nos ubica en el año 1936 y nos presenta a Indiana Jones en la selva sudamericana buscando un ídolo de origen precolombino, que le es arrebatado por René Bellocq, un traicionero colega y competidor.

Luego de este incidente, Indy será contratado por los servicios secretos norteamericanos para hallar el Arca de la Alianza, la cual también es buscada por los nazis con la ayuda de Bellocq.

El éxito de taquilla y crítica de esta película motivaron a que, tres años después, salga a la luz su precuela: *Indiana Jones and the Temple of Doom* (1984).

La película comienza en un club nocturno de

Shangai, en el año 1935, con Indy intentando negociar con Lao Che, un peligroso gangster, para obtener un antiguo y costoso diamante. Las negociaciones terminan en un infernal tiroteo que lleva a nuestro héroe a tener que escapar. Su huida lo lleva a la India, donde deberá enfrentarse a una secta de adoradores de Kali, la diosa de la muerte, para recuperar

las piedras Shankara, tres rocas mágicas poseedoras de un incommensurable poder.

Pese a sus buenas repercusiones, la película, mucho más cruenta y oscura que su predecesora, generó críticas muy dispares en los Estados Unidos y fue prohibida durante un tiempo en la India. Al día de hoy el mismo Spielberg, con cierta autocrítica, la considera como la que menos le gusta de la saga.

Ya en 1989 Spielberg y Lucas reinciden en las aventuras del Dr. Jones con *Indiana Jones and the Last Crusade*. En este caso la intención era recuperar el espíritu de *Raiders of the Lost Ark*, planteando el nuevo film como una secuela directa de la misma. Consecuentemente se recuperan varios personajes de la primera parte, los nazis vuelven a ser los villanos y el objeto poderoso de turno vuelve a estar vinculado a los textos bíblicos. A esto se suma que por primera vez se empiezan a conocer algunos aspectos de la historia personal de Indiana, como por ejemplo su verdadero nombre; la fría y distante relación con su padre, debido a la muerte de su madre; el origen de su fobia por las serpientes o la causa de la cicatriz en su mentón. Como valor agregado el inefable Sean Connery se hace de la partida interpretando al padre de Indiana.

Indiana Jones and the Last Crusade comienza con un Indy adolescente (*River Phoenix*) enfrentado a un grupo de cazadores de tesoros para rescatar la Cruz de Coronado, que recuperará ya en su adultez en el año

1938. Pero los verdaderos problemas comenzarán cuando el Dr. Jones reciba la noticia de que su padre se ha lanzado a la búsqueda del santo Grial y a raíz de ello es secuestrado por los nazis.

De esta forma, Indy irá por su padre, y juntos deberán dar con la copa sagrada antes que los acólitos del Tercer Reich.

En el año 1992, bajo idea y producción de George Lucas, se estrena en la TV norteamericana la serie *The Young Indiana Jones Chronicles*, que relata pasajes de la niñez y adolescencia de Indy. La misma se emitirá hasta el año 1996, con mayor aceptación del público europeo que el norteamericano, y en 1999 saldrá a la venta en formato video incluyendo en dicha edición capítulos no emitidos en la pantalla chica.

Casi veinte años después, y probablemente aprovechando el factor nostalgia, Spielberg, Lucas y Harrison Ford vuelven a unir fuerzas para sacar al ruedo, una vez más, al bueno de Indiana.

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull ubica al protagonista en plena guerra fría, enfrentándolo a una fuerza de choque soviética, que tiene como fin desentrañar el misterio de la Calavera de Cristal, un objeto que podría tener relación con fuerzas extraterrestres. Aunque puede resultar entretenida, la película presenta algunas inconsistencias narrativas, situaciones por momentos muy inverosímiles y algunas escenas en las que se nota el abuso de los

efectos digitales. Pese a su destacado elenco, que incluye a Cate Blanchett, John Hurt, Karen Allen, Ray Winstone, y a Shia LaBeouf en el papel del hijo de Indiana, y a sus gags y guineos a sus predecesoras y a la serie; la película no aporta mucho más a la saga y sólo se limita a mantenerla viva con algo de respeto.

En la actualidad han circulado rumores, sobre todo vía Internet, de una quinta entrega que estaría coprotagonizada por Harrison Ford y Shia LaBeouf.

Alguien me dijo alguna vez que, tratándose de secuelas, el Dr. Jones siempre se ha llevado mejor con los números impares que con los pares.

Por el bien de los niños que fuimos, y aún viven en nosotros, espero ansiosamente que la predicción se cumpla.



R24C



E.T.

por Rolando Gallego

Cuando hace algunos años, no muchos, Steven Spielberg reveló que E.T. The Extraterrestrial la hizo para reflejar su vacío y consternación ante el divorcio de sus padres, mucho de todo lo que se pensaba sobre los vínculos presentes en el filme terminaron por encontrar sentido. Si bien la idea sobre un niño y un amigo bastante particular ya la tenía en mente desde siempre, el contexto fue cambiando a lo largo de los años, como así también el trasfondo de la narración. Es que en la historia que imaginó sobre un misterioso ser del espacio exterior que llega para conectarse con una familia monoparental, y en la que tres niños son el sostén de una madre abrumada y desbordada por la desolación del abandono, cualquier reflexión sobre el desafío de la crianza es superado, principalmente cuando es el ser que llega desde otra dimensión el que terminará organizando y dando prioridades a una familia resquebrajada y dolida. Porque justamente es eso lo que viene a hacer E.T. al hogar de esta familia, a terminar de darle un sentido a la vida de un grupo de personas que han terminado desorientados luego de la partida del padre; y que si bien esporádicamente obtienen información de él (saben que está en México de vacaciones con su nueva mujer), toda la información debe ser retenida para evitar generar malestar en la madre.

E.T., personaje creado por el recientemente fallecido Carlo Rambaldi, posee un carisma inusual en relación a los filmes y personajes

sobre seres del espacio exterior de la época, y llegó a los cines y pantallas de todo el mundo en un momento en el que casi estaba terminada la guerra fría y el plan espacial de los países soviéticos. Para poder potenciar el imaginario, clima y espíritu de época, el filme se nutrió no sólo de algunos predecesores como Star Wars, de su colega y amigo George Lucas, o de su propio trabajo anterior en Close Encounters of the Third Kind, con el que ya se revelaba como uno de los padres de la moderna ciencia ficción; sino que también agregó la impronta de aventura y una dosis de rebeldía necesaria para poder superar la vacuidad de algunos tópicos reiterados en este tipo de cine. También trabajó con la cultura popular y el consumo, convirtiéndose en uno de los primeros fenómenos globales de taquilla mucho antes de que el concepto de globalización comenzara a circular entre la comunidad especializada. Será por eso que aún en la actualidad, y gracias a posteriores trabajos digitales en la versión original, E.T. esté más vigente que nunca.

EL ENCUENTRO

Elliot (Henry Thomas) es maltratado por su hermano Michael (Robert MacNaughton) por una cuestión de diferencia de edad y también por la necesidad de éste de mostrarse como el hombre de la casa ante sus amigos. Cuando lo envía a pagar al delivery de la pizza, Elliot escucha algo en el fondo de su casa, y al acercarse se topa con E.T., quien estaba



escondido en un pequeño galpón atestado de cosas. Desde el primer encuentro hasta que al otro día se vuelven a ver, la relación entre ambos se va profundizando, con una total compenetración y una sinceridad tal como Elliot no llega a tener con nadie más de su familia y entorno. Pero el niño no es el único que se topará con el extraterrestre, Michael primero y luego Gertie (Drew Barrymore), quienes se convertirán en los guardaespaldas de E.T. ante la inminente detención por parte de la policía especializada en fenómenos espaciales. Con cada uno, él tendrá una relación particular, otorgándose aquello que en el presente les falta sin siquiera saber cada uno qué es realmente. ¿Será esto porque el marciano viene a "suplir" al padre

abandonado de la familia? ¿O será que E.T. tiene algo de egoísta al demandar por completo la atención de aquellos a los que considera muy rápidamente familia y a los que terminará por meter en problemas por el cuidado que hacen de él?

EL CONFLICTO

En E.T. hay un conflicto principal derivado del encuentro en una de las primeras escenas, que se desarrolla en el patio de atrás entre Elliot y el extraterrestre. Encuentro fortuito y angelado que terminará por transformar a todos los participantes del film, aun a los policías, quienes dirigidos por un científico (Peter Coyote) intentarán convencer a la familia del peligro que se esconde detrás del

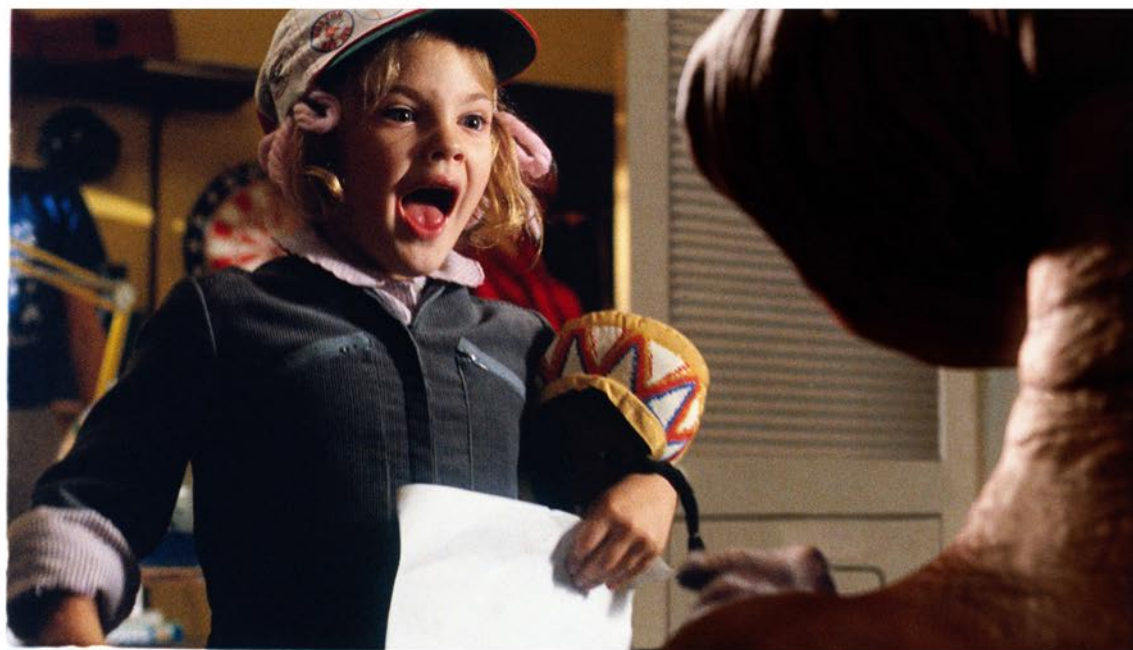
pequeño ser del espacio exterior. Pero los niños decidirán que no es lo mejor hablar de la existencia del extraterrestre en su domicilio, al contrario, a toda costa lo esconderán de los adultos, también hablando un poco de la clara intención de Spielberg de dotar del control, en el desarrollo del filme, a los más pequeños.

La madre, recién cuando Elliot se enferma por completo, comprenderá la amenaza con la que convivió sin saberlo, y a pesar de que el niño se esforzará por demostrarle a través de la palabra algo que los espectadores ya saben: "E.T. es muy bueno, lo tienes que conocer", la advertencia de Elliot no logra hacer mella en la madre por lo que el abandono del extraterrestre termina en también la condena de su hijo y de su familia, una vez más.

LA SANACIÓN

A medida que avanza la narración, E.T. va demostrando ciertas habilidades, no hablamos de su capacidad para absorber rápidamente conocimientos a través de libros o de la TV, sino de su posibilidad de sanar inmediatamente el dolor o heridas de otros, y el de hacer florecer plantas aparentemente marchitas.

Cuando E.T. comienza a recolectar elementos de la casa para poder así "comunicarse" con el espacio exterior y volver a su hogar: "Teléfono, mi casa", Elliot toma una hoja de una sierra y se corta el dedo, allí y por



primera vez vemos que su dedo se ilumina y al tocarlo la sangre y la lastimadura desaparecen.

Algo parecido sucede con la planta de Gertie: la maceta con las hojas y flores secas va cobrando vida cuando él logra superar sus propios problemas, y termina convirtiéndose, ya en buena forma, en uno de los iconos de la película. No hay que perder de vista que desde la primera escena E.T. se presenta como un personaje agrícola, y justamente por estar

recolectando un ejemplar del bosque termina quedándose por accidente en la Tierra. En cierta medida, esta capacidad de admirar la naturaleza de los seres del espacio exterior ya estaba presente en *Close Encounters of the Third Kind* y generó un sinfín de referencias en futuras producciones, con el ejemplo más claro en *Wall-E* de Disney, y ese pequeño tesoro de hojas verdes en medio del caos que se guarda con recelo en medio de la destrucción reinante en el lugar.

Volviendo a la sanación, hay otra cosa que E.T. logra sanar, y es la relación entre los hermanos y la madre, porque luego del paso de él por la familia los resentimientos entre ellos, los reproches y los celos desaparecen, y la unión, a pesar del abandono, se impone como una posibilidad de recuperar un estadio mejor al que estaban antes de que él llegara.



LA REVELACIÓN

Cuando la madre conoce a E.T., el efecto de shock en ella es tan impactante que termina desencadenando la serie de desafortunados hechos en los que luego todos se verán involucrados. Como anteriormente se mencionó, ni siquiera la advertencia de Elliot podrá hacer que ella determine que la entrega será lo mejor para alejar la amenaza de su domicilio. En realidad, lo que Spielberg pone en juego es el límite a la fantasía en el filme, y mientras una primera parte era

lúdica, luminosa y espontánea, dominada por los niños, luego de la revelación ante el mundo de los adultos todo se transformará en una puesta más oscura y dramática. De la alegría de los disfraces de Halloween (esta película popularizó el festejo tradicional norteamericano en todo el mundo) a la gris situación hospitalaria. Una vez más la madre determina el destino de los hijos, pero con una decisión equivocada, sin siquiera reflexionar qué es lo que E.T. significó hasta el momento para estos niños sin rumbo, algo mucho más

difícil de comprender en alguien que sólo cree que los niños deben estar en la escuela y no deben trasnochar o comer pizza.

AL MUNDO

E.T. sana a Elliot y también lo empodera en cada escena en la que ellos interactúan, quizás por eso y más allá del estado real en el que se encuentra, cuando el alcohol llega a sus cuerpos (no olvidarse de la conexión entre E.T. y Elliot) la escena que imagina Spielberg es dentro de la escuela y no en el hogar.

Hasta ese punto el colegio es aquel lugar al que el niño no quiere ir para continuar más tiempo con su nuevo amigo del espacio exterior. En un momento llega a poner el mercurio del termómetro en una lámpara para que así se eleve la temperatura, y al mostrárselo a la madre la propuesta de que se quede en la casa es inevitable. Será por eso que cuando asiste a clases, E.T. aprovecha su soledad para poder explorar el mundo humano y conocer mucho más de aquellos con los que ha comenzado a convivir. Luego de ver TV con un poco de clásicos del cine (el inolvidable beso a Maureen O'Hara), programas de entretenimiento y publicidades, decide que la cocina es un buen lugar para poder así continuar con la aventura, y en la heladera una lata de cerveza se convertirá en la herramienta con la que la libertad y el amor se encarnen en Elliot en paralelo.

En una de las primeras "transferencias" de estados anímicos y de salud, E.T. al beber el alcohol llega al niño justo en medio de una clase de Ciencias Naturales en la que debe diseccionar a una rana. Elliot no quiere hacer esto, y a pesar de las indicaciones del profesor, decide liberar a todas para luego ir más allá en sus sentimientos y besar intempestivamente a una compañera de clase, de quien está profundamente enamorado y nunca, hasta ese momento, se había permitido acercar o hablar. Esta escena es la bisagra que determinará la transición de Elliot hacia una etapa más adulta, mucho más

reflexiva, y en la que E.T. participará como un juez que ayudará a los suyos a ser mejores personas.

LA DESPEDIDA

Tiempo después del intento de comunicación en el bosque con sus compañeros, y tiempo después que su sanación y la de Elliot se logre, E.T. decide volver a su mundo. Su misión en la Tierra está cumplida y nada tiene que ver con la recolección de plantas o algún otro misterio; al contrario, su principal misión estaba en la familia que lo acogió y que ha sido finalizada. A pesar de que con gran esfuerzo los niños intentan retenerlo, saben que lo mejor que puede pasarles a ellos es que él pueda volver a su hogar con los suyos. En el famoso "teléfono, mi casa" hay también una necesidad de poder dejar en claro cuál fue el rol de cada uno en el cuento que se está por terminar.

Así, si en un primer momento de la película Michael será estereotipado como el joven deportista pro nacionalista, luego su rol tendrá mucho más que ver con el macho alfa, ubicándose en el rol del padre ausente que terminará encontrando y determinando toda la fase de profundo dramatismo del filme.

Por otro lado, Gertie de revoltosa pasará a ser uno de los pilares de E.T. en la Tierra. Cada herramienta que necesita, cada ayuda para construir su maquinaria de comunicación provendrá de la pequeña, con quien también la conexión será, luego de la sorpresa inicial,

inmediata.

Y claro está que Elliot se convertirá en aquel que termine de completar su vacío en este mundo. Porque E.T. extraña el suyo propio y será este niño el que desde el primer momento marque el camino de regreso, porque si bien sabe que es lo mejor que le pasó desde que sus recuerdos se iniciaron, también sabe que al igual que él, el extraterrestre debe reencontrarse con los suyos para poder así terminar de completarse como ser, llenar el lugar vacío al igual que él pudo hacerlo desde su llegada.



*"E.T. ¿Puedes decirlo?
¿Puedes decir E.T.?"*

THE COLOR PURPLE

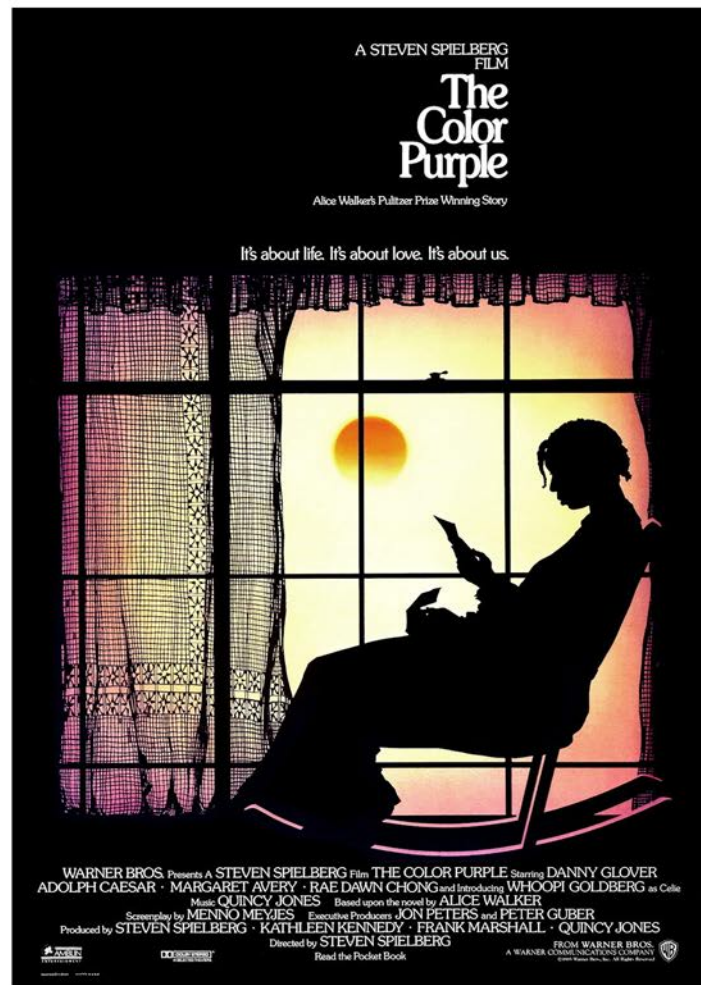
por Néstor Alberto Fonte

NO SIEMPRE SALE DE COLOR PURPURA.

Steven Allan Spielberg (Cincinnati, Ohio, 18 de diciembre de 1946) es el director a cuya obra cinematográfica se dedica este número de la Revista 24 Cuadros. Cabe aclarar, por si hiciera falta, que además de director el tipo es guionista y productor de cine consagrado. También se ha dedicado con éxito a otros rubros, como el de diseñador de videojuegos, pero eso no viene al caso en esta oportunidad. Como uno de los directores estadounidenses más reconocidos y populares de la industria cinematográfica mundial, no le han faltado candidaturas ni consagraciones en los Premios Óscar ni récord de taquillas con algunos de sus filmes.

Es por ello que, en el mundo del espectáculo, se lo conoce como "El Rey Midas de Hollywood".

Ante este personaje y su rica trayectoria, puestos a elegir película a la cual dedicar el artículo, la cosa se pone peliaguda tratándose de un realizador de cine innato, nacido para eso, y de una de las pocas personas que parece haber conseguido desplegar la traza de un don congénito, como un Diego del cine que trajo la genialidad en la sangre; para crear, para descubrir el mejor cuadro emotivo y espectacular, y narrar historias con factores explícitamente cinematográficos, como la imagen y la música, pero sin perder de vista la cualidad de entretener y de emocionar.



Es cierto que Spielberg es también un creador industrial de productos culturales apuntados al consumo del gran público y un hábil mago de las finanzas, un hacedor que ha sido capaz de abarcar variados tipos de géneros cinematográficos, alternando producciones consideradas "escapistas" con otras con pretensiones artísticas o intelectuales, y estos aspectos de su carrera no pueden dejarse de lado.

Educado en la religión judía, testigo temprano del progresivo deterioro del matrimonio de sus padres y con tres hermanas mujeres,



algunos de sus historiadores más conspicuos sostienen que estas condiciones contribuyeron a que pasara muchos de sus días de niño aislado y forjándose progresivamente un mundo propio que, ciertamente, debe haber estimulado fuertemente su don cinematográfico, inherente a su persona. En términos menemistas se lo podría interpretar como un ex niño acomodado con tristeza a quien salvó su capacidad de fantasear.

Hizo películas desde los doce, pero su verdadera carrera cinematográfica se inició en noviembre de 1971 con el estreno del

teletfilme *Duel* (con Dennis Weaver como protagonista, sobre un guión de Richard Matheson). Un relato que trataba de la persecución a muerte de un vulgar e inofensivo conductor por parte de un monstruoso camión. Este film que costó poco fue un éxito de crítica y taquilla. Después vino una extraordinaria carrera que siguió con *The Sugarland Express* (1974), nos dio la oportunidad de verlo en su última dirección, con *Lincoln* (2012), y lo muestra todavía activo, como productor de *Jurassic world*, película dirigida por Colin Trevorrow, con estreno en 2015.

Steven Spielberg se las ingenia, a lo largo de este lapso, para mantenerse como integrante del grupo más destacado de directores que el séptimo arte ha ofrecido al mundo. Pocos le discuten esa ubicación, ha logrado demostrar, ya en los primeros años de su trayectoria, que sabe dominar la ciencia ficción y el cine de aventuras, y esto resulta suficiente sustento para su fama. Tenemos la posibilidad de recordar a través de las notas de este número de la Revista 24 Cuadros grandes títulos de esa producción. Pero yo, sólo "per codere", como el moribundo del cuento, voy a remitirme a dos productos que surgieron de intentos más difíciles para el probadamente exitoso Steven-caja registradora, dos proyectos en los que aspiró con suerte variada a consagrarse como director de películas "serias". A saber: "El color púrpura" (*The Color Purple*), basada en la novela homónima

de Alice Walker ganadora del Premio Pulitzer en 1983.

Hacia 1985 Spielberg ya había demostrado su capacidad para el espectáculo, sus facilidades para generar productos exitosos y hasta populares, pero necesitaba un nuevo tipo consagración que lo prestigiara y le permitiera ingresar al Olimpo de los directores considerados "serios". Este director no quería ser sólo evasión y simple entretenimiento. Por eso ese año lo probó con *The Color Purple*, una gran obra con un alto grado de dramatismo histórico y personal, y con ciertas notas de humor muy correctas. La buena respuesta de público y taquilla fortalecieron su teoría de la conveniencia de alternar la producción de películas comerciales con otras más cercanas a sus inquietudes.

En el filme, *Celie* (Whoopi Goldberg) es una mujer negra que vive a principios del siglo XX en una zona rural del sur de los Estados Unidos. Sufre desde niña abusos sexuales por parte de su padre. Tras haber dado a luz dos veces como resultado de esas violaciones, *Celie* es alejada de sus hijos y forzada a casarse con un granjero llamado Albert (Danny Glover), pero conocido como "Mister", quien en realidad pretendía a *Nettie*, la hermana de *Celie*, más joven y bonita, pero que el padre abusador quiere conservar para sí. No muy conforme, *Mister* desposa a *Celie* y la lleva a vivir con él, pero no como una esposa, sino como una sierva con nulos derechos. Con el tiempo, *Nettie* se muda con

su hermana, escapando del perverso padre. Esto estimula los deseos sexuales de *Mister* con la joven y, al no poder concretarlos, la termina echando de la casa para sufrimiento de *Celie*.

A pesar del entorno histórico, cultural y social de la época, la historia intenta mantenerse imparcial respecto de los bandos que impone el racismo americano. Elige el punto de vista de un grupo de mujeres de color que, sufriendo la discriminación de la población "blanca", viven martirizadas y humilladas por los hombres de su propia raza.

Con una dirección impecable y un guión



enternecedor y cruel, el relato toma vuelo dramático a partir de interpretaciones superlativas, con personajes principales que hablan poco pero que transmiten mucho con la mirada y con los gestos. La sumisa *Celie*, y su lento pero imparable camino a la rebelión, y *Mister*, el marido machista de mentalidad antigua. También se destaca el personaje interpretado por *Margaret Avery*, que representa una increíble estrella alcohólica que, con la ayuda de *Celie*, se termina reivindicando como una mujer moderna que descubre que puede ganarse dignamente la

vida cantando. Además, la actuación de Oprah Winfrey como la única mujer negra con suficiente carácter como para no dejarse dominar por el machismo de los de su raza, pero que no podrá defenderse de la injusticia de los "blancos". Otra perla a destacar es la inolvidable secuencia de montaje en la que se combinan la afeitada que Celie tiene que hacerle a su marido, impregnada de la mala onda que hay entre ellos, la dramática corrida de la cantante hacia la casa, intuyendo que está por producirse una catástrofe y el



rito/ceremonia en tierras africanas, que celebra el paso de la adolescencia a la adultez de dos jóvenes y hermosos aborígenes. Una pieza cinematográfica de altísimo nivel que es utilizada asiduamente como ejemplo destacable en las clases de cine.

Nos encontramos ante una de esas películas sin fallas, repletas de emoción y con un espíritu tan limpio y de buenas intenciones que cala hondo en el corazón y el paladar del espectador más exigente. Un nuevo intento en el año 1987, como antecedente intermedio, es "El imperio del sol", una película cuyas

características y resultados dejaremos en manos de alguno de los colegas para su entrega en esta edición de la Revista 24 Cuadros, Spielberg prueba suerte en 1989 con otra producción pretendidamente "seria". Se trata de *Always*, un filme que en Hispanoamérica se estrenó como "Siempre", en el que Audrey Hepburn aparece en un pequeño papel que constituyó su última actuación antes de retirarse del cine. Se trata de una remake de "Dos en el cielo" (A Guy Named Joe), película de 1943 dirigida por

Victor Fleming. Con este intento Spielberg abreva en una expresión del cine clásico para construir finalmente un filme melodramático con toques de aventura y elementos sobrenaturales, pero que falla tanto en su concepto como en su resolución debido a una relectura excesivamente inocente y sensiblera de acuerdo a los cánones de su tiempo de exposición. Cuenta la historia de Pete Sandich, un temerario piloto al que le encanta el riesgo y que se dedica a extinguir incendios. En su última misión, Sandich muere tras salvarle la vida a un compañero.

Su novia, Dorinda Durston, cae en una profunda depresión al enterarse de la noticia y se niega a volver a ser feliz. No puede olvidarlo y no concibe reemplazarlo. Antes de partir definitivamente hacia cielo, Pete se encuentra con un ángel femenino, llamado Hap, quien le ordena que antes de la partida tiene que cumplir una nueva misión, si bien no tan riesgosa como le gustaban en vida, tal vez más imprescindible. Para dar cumplimiento a las instrucciones angelicales, Sandich vuelve como fantasma entre los suyos para que transmitirle sus conocimientos sobre aviación a su inexperto sucesor, un joven llamado Ted Baker.

Lo que Sandich no sospecha es que Baker es el candidato a proporcionarle a Dorinda la oportunidad de un nuevo amor que la saque de su depresión y sufrimiento. Entonces, a pesar de su orgullo y de seguirla queriendo,

o tal vez por eso, tendrá que utilizar todos los recursos que aún le quedan para influir en su amor y una vez encaminada la cosa, alejarse de su lugar, corazón y mente para darle la ocasión de volver a ser feliz.

Si bien Spielberg aquí demuestra, como casi siempre, su capacidad para la construcción visual, la existencia de un notable desfase entre la forma y en el fondo, un exceso de la carga melodramática aplicada y el fallido funcionamiento de una pareja protagonista que no acaba de tener química en todo el largo de la película, ha hecho que, más allá de los antecedentes y los seguros esfuerzos compartidos, *Always* haya quedado en la rica historia de Spielberg como uno de sus proyectos deslucidos más notables. Pero el hombre siguió adelante y como podrá leerse en este número de la Revista 24 Cuadros, consiguió enderezar la puntería.



SAVING PRIVATE RYAN

por Diego Pecchini

EN LA GUERRA NO EXISTE EL GLAMOUR

La primera secuencia de Saving Private Ryan costó u\$s 12.000.000. Se usaron 1.500 extras, incluyendo casi 30 amputados reales. También 12 botes originales de la Segunda Guerra, cámaras subacuáticas y más de 40 barriles de sangre de utilería. Sus 27 minutos (vein-ti-sie-te) de duración aparecen en todas las listas de mejores momentos de acción de las revistas especializadas. Uno podría pensar que es un típico tanque hollywoodense que glorifica la guerra a través de explosiones impresionantes y súper soldados. Y estaría muy equivocado. La escena en cuestión no es otra que el mismísimo Día D, el desembarco de las fuerzas aliadas en Normandía, en la tácticamente denominada Omaha Beach.

Lejos está el señor Spielberg de mostrarnos esto como algo disfrutable. Previo a tocar tierra, vemos a los soldados vomitando del mareo y asustados en su mayoría. Cuando finalmente se bajan las rampas para desembarcar en la playa, llueven disparos de ametralladoras fijadas y muchos mueren antes de salir del barco. Otros tantos se tiran al agua en desesperación, algunos se ahogan por el equipamiento pesado que cargaban, otros son alcanzados por balas que viajan cortando el agua, que a esta altura está teñida totalmente de rojo. Hay estado de shock generalizado, caos sin glamour ni explosiones coreografiadas. Esto es la guerra, no hay mucho lugar para planificar. Spielberg no quiso hacer un storyboard de la secuencia



para poner la cámara donde lo pidiera la acción en el momento.

En medio de esta secuencia maravillosa y terrible, conocemos al Capitán Miller, personificado de manera genial por el señor Tom Hanks. Acorde con el tono y el punto de vista del film, el Capitán no es un gran héroe, pero sabe lo que es estar en combate, y tiene ese factor de dualidad fundamental para hacer interesante a todo protagonista: el líder pragmático y resolutivo frente a sus hombres vs. el ser humano simple, nervioso y atemorizado cuando nadie está mirando.

El resto del escuadrón es uno de los puntos altos de la película. Son personajes contruidos y muy bien actuados, con tiempo en cámara e historia propia justos como para conocerlos y lograr que nos importen. Están lejos de la caricatura y los clichés a los que usualmente se prestan estas condiciones: no son todos amigos incondicionales, no hay un súper rebelde, un musculoso sin muchas luces, un carismático con líneas cómicas para aliviar el clima. Ya bastante complicado es generar un protagonista que no sea cuadrado y unidimensional, lograr personajes secundarios en grupo que sean identificables, complejos, interesantes es un poroto importante que se anota el film.

Todos han servido con el Capitán Miller menos uno de ellos, Upham (Jeremy Davies, Faraday de Lost, de performance impecable), que funciona como nuestro avatar en esta aventura al funcionar más como traductor de

francés y alemán que como un soldado entrenado. Upham protagoniza un momento muy intenso en el climax de la película que refleja una de las ideas más fuertes presentes en Ryan y, tal vez, muestra cómo actuaríamos varios de los espectadores en su lugar. Además, claro, de traducir canciones de Edith Piaf para sus compañeros en una memorable escena de calma antes de la tormenta.

Desde alguna oficina tranquila y segura, en contraste con la realidad de nuestros protagonistas, los altos mandos del ejército americano se percatan de que una tal señora Ryan, de una granja de Iowa, perdió en combate a tres de sus cuatro hijos. Después de citar a Lincoln como corresponde, ordenan una misión a llevar a cabo por nuestro escuadrón: ir a buscar al último Ryan tras líneas enemigas para que pueda volver vivo a los brazos de su madre.

Entonces, tenemos ocho hombres (todos tienen madre) yendo a rescatar a un soldado para mandarlo de vuelta a casa con la suya. Mientras que, al mismo tiempo, cualquiera o todos ellos podrían morir en el camino. El Capitán Miller y el resto de la compañía no están muy contentos con su nueva misión. Ellos entrenaron para matar alemanes y ganar la guerra, no para ser escorts de lujo de un simple soldado. ¿Qué hizo este soldado Ryan para merecer esto? Para ganarse la vuelta desde el infierno a casa, para ser el objetivo de esta misión de RRPP? Todos están en busca de cómo conseguir ese ticket de



salvación, en cuanto a recibir las órdenes burocráticas para volver, pero más aún en legitimarse ellos mismos que han hecho algo para ganarse ese privilegio por sobre los demás.

Uno de los cruces con el enemigo genera una situación que resume lo arriba escrito: el Capitán y cia. encuentran un puesto enemigo de ametralladora pesada y, pudiendo rodearlo y seguir en busca de Ryan sin ser vistos, deciden cargar contra él. Porque ellos están ahí para ganar la guerra, para eso entrenaron, no pueden permitirse dejar las cosas como están y que los próximos compañeros que pasen por ahí sufran las consecuencias. En el ataque al puesto, muere un integrante del grupo. Hay dolor, dudas, discusiones. Por primera vez se cuestionan las

decisiones del Capitán Miller y las cosas se ponen tensas. Entonces el Capitán pregunta cuánto es el pozo acumulado sobre su profesión en EE.UU. antes de unirse al ejército, el misterio favorito de la compañía. "Maestro", dice Miller, un simple maestro de escuela. Si lo conocieran allá en su casa, a nadie le sorprendería la respuesta. Pero en la guerra todo es diferente, y el maestro Miller hace mucho tiempo que dio su última clase, o que vio a su mujer por última vez; cada enemigo que mata lo hace preguntarse si ella lo reconocerá cuando vuelva. Porque eso también hace la guerra, te aleja de casa en kilómetros, y te aleja de casa en esencia. Quiere volver a casa el Capitán Miller, todos ellos, lo antes posible. Y si encontrar al granjero Ryan y regresarlo sano y salvo les



gana ese derecho, entonces, adelante, eso es lo que van a hacer. Nada de romanticismo, nada de gloria en quedarse a pelear.

Cuando finalmente lo encuentran, Ryan (Matt Damon, en estado perfecto de joven estadounidense campesino) está defendiendo

un puente estratégico con un pequeño grupo de soldados que evidentemente no pueden bancarse la embestida alemana que se viene. Y como, tanto en la guerra como en las películas, las misiones diplomáticas no son fáciles, por supuesto que quiere quedarse y se

niega a volver con ellos. "Estos son los únicos hermanos que me quedan", dice Ryan. Nuestros soldados se vuelven locos, le recriminan que han muerto compañeros por ir en su búsqueda, y él ahora se quiere quedar a lo que parece ser una masacre segura.

Es todo un gran absurdo, hasta gracioso en algún punto. Ya nadie tiene claro cuál es la jugada correcta, porque en la guerra no hay jugada correcta. El Capitán dice que "las cosas tomaron un giro surrealista" y comienza a diagramar la defensa del puente.

Entonces se quedan. Y menos mal que se quedan, porque lo que sigue es otra gran secuencia para la historia del género. Algo poco frecuente es que tenemos una buena sensación geográfica de las posiciones de todos nuestros muchachos. Entendemos las distancias, los puntos de vista respecto del enemigo, los movimientos y cambios de posiciones. Como si tuviéramos la cancha en la cabeza. Esto nos hace sentir más involucrados con la acción, nos permite sumergirnos como si fuera uno de los videojuegos de hoy en día.

Spielberg es un maestro en conseguir transmitir mensajes filosóficos profundos a través del entretenimiento. En Rescatando al soldado Ryan lleva esta habilidad a su máxima expresión, por el nivel de acción cruda y porque las imágenes empujan la historia mientras las ideas no pierden presencia nunca. No se nos explica en un monólogo, no hay grandes diálogos reflexivos. Lo vemos, lo sentimos, lo experimentamos. Una crítica anti-guerra disfrazada de película de género bélico, la vara no puede ponerse mucho más arriba que esto.



“No se nada de ese Ryan ni me importa, ese tipo no significa nada para mí, es solo un nombre, pero... si vamos a Rammell, lo encontramos y me gano el derecho de volver a casa con mi mujer, se que esa es mi misión.”

Capitán John Miller.

ARTIFICIAL INTELLIGENCE

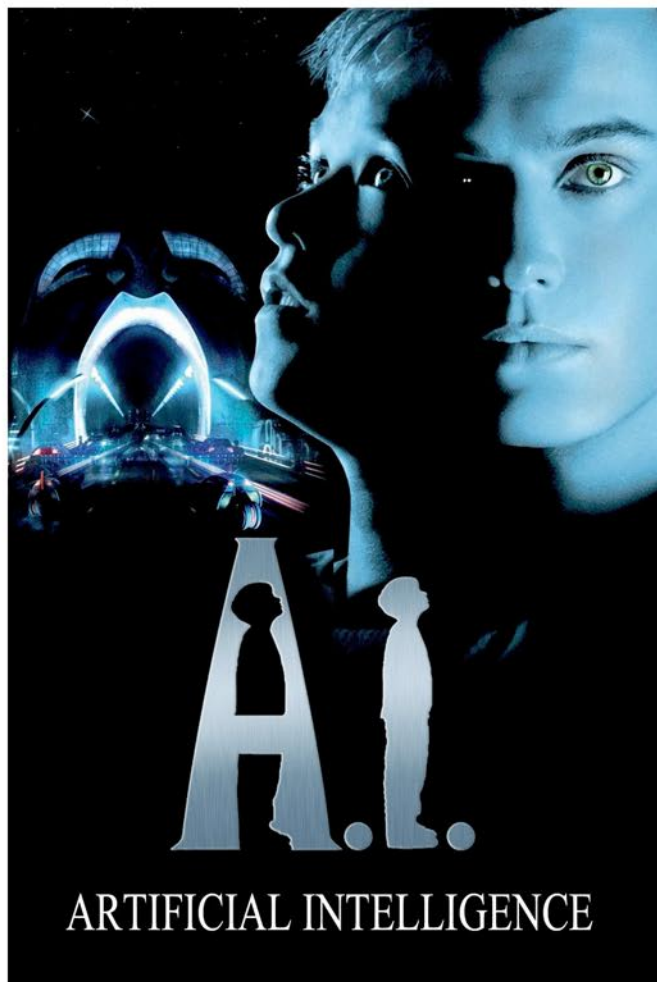
por Emiliano Fernández Lascano

“...Había una vez un joven hijo de inmigrantes judíos nacido un frío invierno de 1946 en Cincinnati, Ohio. El joven prometía ser un gran director de cine, por su capacidad de crear mundos maravillosos a través de historias sencillas. También revelaba una gran facilidad hacia los géneros de aventura y ciencia ficción. Pero su mayor atributo era la capacidad de alternar producciones “escapistas” con otras más cercanas a sus pretensiones artísticas. Parecía haber encontrado la fórmula para esconder a un gran mago de las finanzas bajo la piel de un director de cine.

Tenía entre sus ídolos a un viejo lobo de mar del séptimo arte. Un veterano obsesivo y escarabado,

pero que era una leyenda dentro de la historia del cine. De esos tipos que en los manuales aparecen pequeñas fotos de sus rostros como símbolos del arte. El joven de Ohio quería ser como él. Deseaba poder rendir tributo a esa figura tan admirada.

El futuro trajo grandes frutos al joven: variadas estatuillas, éxitos de taquilla, gran fortuna y, sobre todo, un imperio que lo ubicaría entre las celebridades de Hollywood. Los años y el prestigio también le traerían la posibilidad de concretar el ‘sueño del pibe’ y homenajear a aquella leyenda, pero no todo es color de rosa, la pregunta existencial roería su cabeza: ¿estaría él a la altura de rendir honores a su ídolo?...”



ARTIFICIAL INTELLIGENCE

DANZANDO ENTRE LA OBRA MAESTRA Y EL TEDIO SCI-FI

En este ficticio relato se podría llamar al "joven" Steven Spielberg y denominar al "viejo" Stanley Kubrick.

Es conocida la relación de amistad entre estos dos directores que, si bien no fue siempre sobre ruedas, se rumorea que en los años 70 no se llevaban precisamente bien a raíz de trabajar pared con pared en los estudios Pinewood durante los rodajes de 'En busca del arca perdida' y 'El resplandor'. Devino en Kubrick ofreciéndole a Spielberg dirigir un proyecto cinematográfico. En síntesis, una película de Spielberg, con producción de Stanley Kubrick.

Al cineasta del Bronx le venía rondando en la cabeza la adaptación del relato de Brian Aldiss 'Los superjuguetes duran todo el verano', que el mismo Kubrick transformó y tituló 'A.I.' (¿en obvia referencia a 'E.T.'?). Sin embargo, un fatal ataque al corazón en 1999 lo llevó a la muerte y su esperado regreso a la Sci-Fi se vio truncado. Muerto el Rey, Spielberg tomó la posta con vehemencia. Fue tal el nivel de implicación emocional en este proyecto, que el propio Spielberg completó el guion en solitario. Sin embargo, fueron muchos los cinéfilos y la crítica que, tras la muerte de Kubrick, temían que su proyecto sobre la inteligencia artificial quedara definitivamente en manos de Steve. Ese temor no significaba que Spielberg no sea un gran cineasta, sino que cada uno tiene un estilo completamente

diferente a la hora de reflejar sus mundos personales, y el público se preguntaba ¿el muchacho de Ohio tendría las mismas obsesiones que el viejo del Bronx?

Al final de esa odisea, y no en el espacio, "I.A. Inteligencia Artificial" salió a luz en el año 2001. ¿Y de qué va esa ficción?: I.A. cuenta la historia de un niño-robot —llamado David— que desea ser amado por sus desconcertados padres adoptivos, en un futuro cercano donde la tecnología ha conseguido que las máquinas tengan sentimientos y sensaciones humanas. El film nos muestra una primera parte donde se retrata la convivencia de este ser con sus padres adoptivos, que constantemente viajan en un péndulo entre las buenas intenciones y la incompreensión. Cuando deciden librarse, por fin, de la "máquina" comienza el segundo acto, donde se narra el camino doliente que sufrirá David —con la esperanza de convertirse en humano y recuperar el amor de sus padres— concluyendo en un futuro muy lejano, en el que la raza humana parece haber sido desterrada del planeta, completamente helado y controlado por extraterrestres. En síntesis, es una renovación del mito de Pinocho y su eterna búsqueda del hada azul con el objetivo de convertirse en un niño de verdad. La descripción de una larga y tortuosa humanidad con el corazón herido, necesitada de prótesis emocionales pero incapaces de asumir una responsabilidad moral ante ellas.



Detrás de este relato hay todo un complejo entramado de lecturas. Por un lado es una historia existencialista donde se afirma que ser humano no se nace, sino que se hace; donde no hay una esencia que preceda la existencia, sino que el ser se va haciendo en el camino. Por otro lado, es un relato plagado de elementos homéricos; una traslación del camino de regreso de Odiseo a Ítaca, pero en este caso un niño-robot y todas sus peripecias para llegar al ansiado hogar con sus cambios epistémicos/gnoseológicos. También es una alegoría religiosa de la pérdida del paraíso, donde David es desterrado del seno familiar para padecer la vida real. Y, finalmente, es una rebuscada metáfora del esclavismo y

racismo donde se desprecia de entidades sólo por sus diferentes nacimientos. No es, como se ve, una historia fácil. Fue un relato de múltiples aristas que vaticinaba un horizonte prometedor, pero, sin embargo, se vino abajo como castillo de naipes en medio de una playa ventosa al amanecer. Un film que terminó danzando en una zona gris entre la obra maestra y el homenaje al aburrimiento en la pantalla.

Sin lugar a dudas, el producto final de Spielberg descansa en las excelentes actuaciones de Haley Joel Osment (David) y Jude Law (Gigoló Joe), este último interpretando a un robot sexual que acompañará al protagonista y descubrirá la



subcultura de los robots, a la vez esclavos de la humanidad y posibles herederos del planeta. También William Hurt, interpretando a un breve pero sólido Profesor Hobby, creador de David. Y finalmente a Frances O'Connor como Mónica, la mamá de David, quien muestra picos de emociones sin perder credibilidad, mostrando a la vez vulnerabilidad y férrea fuerza en sus instintos maternos.

Otro punto a favor de la película son los efectos especiales; especialmente la imaginación de los diseños de interiores que nos muestran hogares verosímiles en futuros cercanos. Y si hablamos de innovación técnica y conceptual que pretende mostrar la película,

se lleva todos los galardones el trabajo combinado de efectos digitales de Industrial Light and Magic, los efectos mecánicos de Stan Winston y la voz de Jack Angel que dan vida el mejor personaje de la película: el oso de peluche Teddy. El minúsculo superjuguete, quien ocupa el lugar de un Pepe Grillo del siglo XXI, apenas esbozando rasgo de sabiduría y ferviente devoción por su amo, se roba todas las escenas en las que participa.

A pesar de esos aciertos, "I.A." resulta la película más difícil de criticar de Spielberg por la confluencia, en ella, de factores tan deslumbrantes como extraños o directamente incoherentes. En la búsqueda de hiperbolizar los pequeños movimientos del alma, un

hombre de su talento termina naufragando estéticamente en una pornografía sentimental que hace de ésta a ratos una sensacional película, a ratos insostenible. En pos de explotar a fondo todas las posibilidades conceptuales del género, bordea peligrosamente el ridículo o la obviedad más tosca. Nunca sabremos lo que hubiera hecho Stanley Kubrick con su ansiado proyecto, pero cuando pudimos contemplar la incomprensible obra que hizo Spielberg, tuvimos que reconocer que los temores a priori no eran infundados. Alargando la conclusión para llegar a un aparente final feliz, por ejemplo, entró en un proceso de sentimentalización, ablandamiento y banalización del universo kubrickiano.

¿El error de la crítica ha sido en pensar "Inteligencia Artificial" como una obra de encargo? ¿En concebir a Steven Spielberg como un médium con el más allá? La duda es válida, no debemos olvidarnos que el tono de

Spielberg es más cercano a la cultura de masas que a un cine de la cultura elitista, intelectual o de círculos cerrados como Erice, Bresson, Bergman o el propio Kubrick. Las obras tendrían que ser juzgadas por sus características intrínsecas por fuera de su creador y contexto, pero sería una hipocresía negar que al momento de ver "I.A." olvidemos los grandes nombres de pesos que entran en juego y el contexto en el cual fue concebido el guión. Quizás si no existiera ese trasfondo sería un gran filme. Hasta los genios se equivocan, y el sabio de Spielberg no supo dar en el clavo con un gran proyecto sobre el papel, pero que quedó como mero homenaje en la pantalla. De este ejercicio quedó la posibilidad de aprender de los errores. Goethe diría "El único hombre que no se equivoca es el que nunca hace nada", en el fútbol lo llamaríamos "una derrota constructiva".



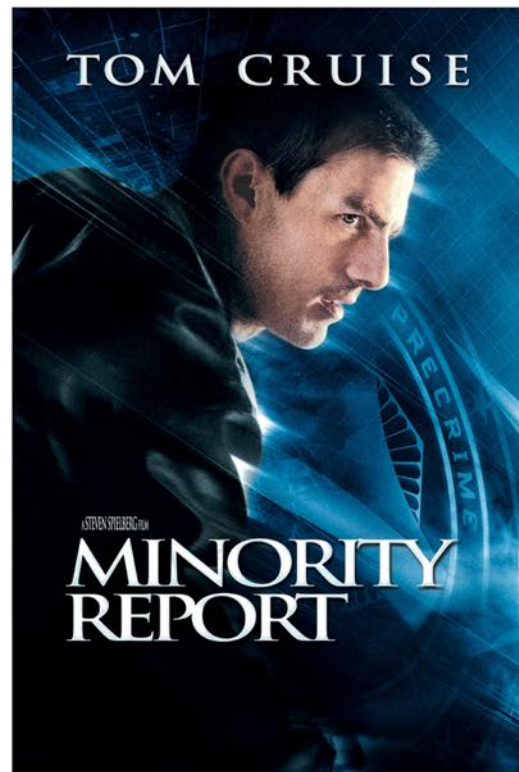
R24C

MINORITY REPORT

por Marcelo Acevedo

"El ser humano auténtico instintivamente sabe lo que no debe hacer y, además, se opondrá a hacerlo. Se negará a hacerlo, incluso si esto conlleva graves consecuencias para él como para aquellos a quienes ama. Éste, para mí, es el definitivo rasgo heroico de la gente normal; ellos dicen no al tirano y con calma acogen las consecuencias de la resistencia. Sus actos pueden ser pequeños, e incluso casi siempre desapercibidos, sin señal en la historia. Sus nombres no son recordados, ni estos auténticos humanos esperaban que sus nombres fueran recordados. Veo su autenticidad en un modo extraño: no en su desgana al realizar actos heroicos sino en sus negativas silenciosas. En esencia, ellos no pueden ser obligados a ser lo que no son."

(P. K. Dick- Cómo construir un universo que no se derrumbe en dos días)



VISIONES PELIGROSAS — SPIELBERG ADAPTANDO A DICK

Philip K. Dick fue toda su vida un paranoico. Podría decirse que esa paranoia comenzó a gestarse desde que era un niño pequeño, cuando su hermana melliza Jane Charlotte Dick falleció en su casa de Chicago, con tan solo un año y medio de edad. Uno imagina que a partir de ese episodio se encendió de manera automática el botón de la locura. Y también -¿por qué no?- el de la paranoia. En lo sucesivo, el “gemelo fantasma” fue un tema que obsesionó largamente al escritor. Phil creyó durante su breve paso por la tierra que su hermana muerta de alguna manera se comunicaba con su persona y la incluyó en muchos de sus textos, velada entre diferentes nombres y personalidades. Pero el espíritu de su hermana muerta no fue lo único que lo obsesionó. Dick se sentía constantemente perseguido y vigilado, sufría de una paranoia aguda fruto de su imaginación y el uso de las drogas, a tal punto que más de una vez creyó ver un ojo gigante y una máscara horrorosa que lo vigilaban desde el cielo. También sospechaba que el F.B.I y la K.G.B lo tenían en la mira, o que un ser extraterrestre al cual nombró VALIS (Vast Active Living Intelligent System) le enviaba rayos rosa de pura información desde el espacio. Dick era un outsider, un escritor anti-sistema que ponía en duda constantemente el concepto de realidad mientras elaboraba las teorías conspirativas más singulares, y desde el corazón mismo de

ese imaginario marginal surgían los relatos que luego vendría por dos mangos a las revistas pulp.

Para muchos fue un loco, un paranoico dotado de una tremenda imaginación. Para otros, un visionario. Para unos pocos, un profeta. Como sea, Phil fue un personaje único. Basta con leer una biografía suya (recomiendo con fervor *Idios Kosmos*, del argentino Pablo Cappana o *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos*, de Emmanuel Carrère) para entender que su vida fue tan interesante como cualquiera de sus novelas.

Minority Report nace de la fértil imaginación de Dick en el año 1956 y con el tiempo se erige en relato clásico de la ciencia ficción. Como casi toda su obra, el cuento está impregnado de una intensa paranoia y un fuerte cuestionamiento al uso de la tecnología como control social por parte del poder. El futuro del cuento de Dick es sombrío, los precogs son mutantes deformados y “retrasados” y el protagonista, que se está quedando calvo, gordo y viejo, duda hasta de su propia mujer. Estas seguramente sean las diferencias más notables entre el relato y la subsiguiente adaptación de Spielberg. El buenazo de Steven no pudo con su genio y puso a Tom Cruise -y toda su facha-como protagonista, y a unos precogs cuasi angelicales, blancos, impolutos, más cercanos a un elfo que a los mutantes deformes que proponía Dick. Y como de costumbre, el infaltable niño con su correspondiente historia

trágica como parte de la trama. Más allá de estas diferencias entendibles (Dick era un escritor de lo que en aquella época se consideraba arte menor, literatura pulp, un autor que sólo buscaba vender sus cuentos a unos pocos dólares, mientras Spielberg tenía la obligación de recaudar millones para al menos recuperar los costos de la película), la obra de Steven es una buena adaptación del mítico cuento dickiano.

En la Washington D.C del 2054, los crímenes están casi desterrados, los asesinatos son cosa del pasado y los ciudadanos pueden disfrutar de una época de paz superficial, y todo se lo deben a PreCrimen, una fuerza policial dedicada a prevenir los asesinatos gracias al aporte de las visiones del futuro que obtienen de sus precogs (mutantes con habilidades

precognitivas). Liderados por John Anderton, PreCrimen demuestra ser infalible y con una eficiencia perfecta: desde que ellos existen la tasa de asesinatos en la ciudad ha descendido hasta volverse nula. Pero ¿a cambio de qué han conseguido esta utopía segura los ciudadanos de la capital de los Estados Unidos?

Luego del (¿auto?) atentado a las Torres Gemelas en 2001, los asustados norteamericanos aceptaron mansamente la aplicación del Acta Patriótica, nada más y nada menos que una ley que les concedía a los servicios secretos libertad total para vigilar su vida privada, con la excusa de la “guerra contra el terrorismo”. Es la puesta en funcionamiento de la teoría del shock expresada por la periodista canadiense Naomi



Klein: cuanto más en shock esté el pueblo (ya sea por guerras, catástrofes naturales, violencia extrema o golpes económicos), más mansamente aceptará cualquier propuesta del gobierno de turno, por más intrusiva y antidemocrática que sea.

Existe una teoría que asegura que las pitonisas, en el oráculo de Delfos, hacían sus predicciones en total trance gracias a unos gases tóxicos emanados del fondo de una grieta rocosa que actuaban como una especie de alucinógeno predictivo. De la misma manera, los precogs de *Minority Report* son mutantes hijos de una peligrosa droga a quienes mantienen en un estado de éxtasis drogón constante para que puedan predecir los futuros crímenes. El único problema es que estos seres tienen, en ciertos momentos, visiones diferentes del futuro entre sí, entonces se toma en cuenta el informe de la mayoría, o dicho de otra manera, se toma en cuenta la visión que gane por mayoría, en este caso, la que tenga la mayoría de dos a uno. Pero así como existe un informe de la mayoría, también existe el de la minoría, que asegura que el supuesto crimen por el que se va a juzgar a una persona nunca ocurrió. Y ahí es donde está la trampa, el dilema moral de este sistema que está lejos de la perfección y el error cero que los líderes de PreCrimen le quieren vender a los ciudadanos. El conflicto se dispara cuando John Anderton es declarado culpable de un futuro asesinato por dos de los tres precogs, y es ahí cuando comienza el



verdadero tour de force que llevará al protagonista a escapar de las fuerzas de seguridad que él mismo ha creado, sumergiéndose en ese mundo corrompido que existe bajo la alfombra de esta falsa utopía. Varios años antes de la filmación, Spielberg se tomó el trabajo de reunir a un grupo de expertos en distintas aéreas como consultores para la creación del mundo de *Minority Report*. Así fue como apoyado en los consejos de arquitectos, biomédicos y científicos de la computación, diseñó la de Washington del futuro. De esta manera nació la Biblia del 2054, una guía de casi cien páginas con detalles de la sociedad,

tecnología, economía y arquitectura del 2054, utilizada más adelante como base estética y de puesta en escena de la película. La fotografía, a cargo de Janusz Kaminski, es sublime. Las luces frías, la paleta de colores con predominio de grises y azules metálicos y la iluminación sobre-expuesta que por momentos generan contrastes dejando zonas a oscuras, retratan un mundo gélido, burocrático y en permanente estado de vigilancia, donde no existe el delito pero tampoco las relaciones humanas cálidas y cariñosas, un mundo deshumanizado y mecánico conformado por una sociedad que deja todo en manos de la tecnología y la

automatización. De la misma manera en que los hombres son reemplazados por máquinas que hacen su trabajo, la luz natural es reemplazada por la artificial creando una especie de mundo-simulacro salido de las fantasías más febriles del filósofo Jean Baudrillard. Toda una distopía disfrazada de utopía.

Si al inicio de la película los colores predominantes son más claros y con algún dejo de calidez, a medida que avanza la trama y aumenta el peligro para el protagonista, los colores se vuelven más fríos. La iluminación juega constantemente con esos contrastes, como en la diferenciación entre la luz más gris y opaca de la ciudad y los colores verdes o el amarillo del sol en el campo. Tecnología invasiva versus naturaleza plena, ciudad gris versus campo plagado de colores, libertad o esclavitud social.

Steven Spielberg es un excelente narrador y *Minority report* una interesante adaptación del genial cuento de P. K. Dick con algunos cambios necesarios que inevitablemente lo vuelven un relato un poco más light, pero también con una fotografía exquisita y una estética acertada para este tipo de relatos con base en la ciencia ficción.

Si hay algo que el tío Steven sabe hacer es contar un buen cuento de escape con buenos efectos especiales e interpretado por un héroe de acción. *Minority report* es una amalgama entre varios subgéneros, entre ellos el cyberpunk y el policial (no casualmente los precogs se llaman Agatha, Dashiell y Arthur), con algunos planteamientos sobre las libertades —o la falta de ellas— de los individuos de una comunidad ultra vigilada y acerca del uso e importancia que le estamos dando —y le daremos en el futuro— a la tecnología en nuestra vida cotidiana, tanto en cuestiones básicas como en las decisiones más importantes que atañen a una comunidad, como la justicia o la seguridad.



CATCH ME IF YOU CAN

por Marcelo Daniel Gil

EN UN PRINCIPIO FUE EL "CINE B"

Steven Spielberg luego de comenzar, como otros de su generación, en la dirección de productos televisivos de género (por ejemplo en la serie de finales de los años 60, "Galería Nocturna") hace sus primeras películas para la gran pantalla, comenzando con la pequeña y genial "Reto a muerte" (Duel, 1971) y logrando un éxito perdurable sumado a una incuestionable fama con "Tiburón" (1974), esa película que parece una versión dura de Moby Dick y El Viejo y el Mar, que figura en todos los tratados sobre cine de Horror. Más adelante revolucionaría y haría resurgir los géneros de la aventura con sus "Indiana Jones" y de la ciencia ficción con esa gran película que fue "Encuentros cercanos del tercer tipo".

Pero Spielberg no está tras los éxitos de taquilla sólo como un gran director.



Podríamos asegurar sin exageración que es uno de los grandes conductores del cine americano moderno, ya que ha logrado aunar la figura de director y productor, que en una época estuvo diametralmente separada. Mientras ganaba prestigio como realizador comenzó a establecerse como un gran productor que propició las carreras de muchos jóvenes realizadores, tan jóvenes como él, pero que encontraron en Spielberg un socio contemporáneo que llegó antes para abrir camino a una generación. Algunos ejemplos de estas producciones son Gremlins, Gremlins 2 y Viaje Insólito (Joe Dante), Three O'Clock High (ópera prima de Phill Joanou), Los sueños de Akira Kurosawa (Kurosawa), Los Goonies (Richard Donner), las Volver al futuro, ¿Quién engañó a Roger Rabbit?, de quien tal vez sea su mejor alumno-compañero, Robert Zemeckis.

MÁS ALLÁ DEL GÉNERO

Por otro lado, más allá de su probada capacidad como director y productor de grandes películas de géneros como la aventura, el fantástico y la ciencia ficción, Spielberg se expande y supera estos límites con varias producciones cercanas al drama o la comedia dramática donde logra obras de gran calidad manteniendo sus temas emblemáticos: la amistad entre personas o seres diferentes, presentes en E.T. o "El Imperio del sol"; el amor filial, y la familia con sus posibilidades y dificultades con la dureza de "El color púrpura"; la mirada hacia el origen primitivo del amor filial en Jurassic Park; la búsqueda de lo humano en "Inteligencia Artificial", o el intento de mantener unidos los lazos en un mundo devastado en "La guerra de los mundos". Entre estas películas lejanas a los géneros y lejos también de sus películas más Oscarizadas y de la aparente "obra importante o con valores sociales" (Schindler's List, Saving Private Ryan, Múnich, Lincoln), encontramos una gran película como Catch me if you can que renueva la energía de este director desde múltiples aristas. Para acercarnos a esta película, nos alejamos hacia otros límites.

DEFINIENDO UN "AUTOR"

Francois Truffaut fue el padre de esa vigorosa mirada sobre la cinematografía llamada "Política de los Autores", texto que sobrevuela

la cultura cinematográfica post Cahiers Du Cinéma, post estructuralista y post Nouvelle Vague (ese movimiento cinematográfico homónimo de la película de Jean-Luc Godard de 1990, título que sugiere un auto homenaje del maestro francés a su propia obra y a sus históricos contemporáneos).

Los conceptos de Francois Truffaut, su base teórica y sus propuestas marcan una línea, una forma de pensar la cinematografía, ya que rompe con un concepto que la industria y la crítica tenía hacia ciertos realizadores que eran vistos como meros artesanos con habilidades o estilos particulares, cambiando el estatuto de juicio y opinión e instaurando a varios de ellos como modelos de lo que un director (realizador) de cine debía ser. Entre ellos, el caso más notorio, Alfred Hitchcock, uno de los grandes pilares del cine mundial, quien jamás ganó un Oscar de Hollywood con ninguna de sus grandes películas (fue nominado cinco veces como Mejor Director, entre ellas por "La Ventana Indiscreta" y "Psicosis", pero los ganadores fueron Elia Kazan y Billy Wilder).

ARTE Y NEGOCIOS

Se dice que desde hace algunos años los grandes estudios hollywoodenses están en manos de banqueros, personas de diferentes latitudes y procedencias geográficas, que muchas veces tienen dinero y buscan dónde invertirlo, encontrando en la producción de



películas un negocio tan bueno como el de fabricar automóviles. O sea, gente que tiene dinero pero no necesariamente un vínculo con el cine. Pero hubo una época en que la industria era manejada por gente que, aunque no dirigiera películas, amaba y conocía profundamente el arte cinematográfico (y sin dudas también el dinero). Personajes como Irvin Thalberg, los Zanuck, los Warner o los dueños de la Metro Goldwyn Meyer eran gente que además de hacer negocios tenían un vínculo pasional e histórico con el medio cinematográfico. Irvin Thalberg era el caso paradigmático del productor de cine dueño de la obra, capaz de cambiar un director en medio de la producción si no le gustaba (lo hizo en "Lo que el viento

se llevó") y de opinar sobre la calidad del producto con ojo crítico y capacitado. Thalberg impuso ese modelo en el Hollywood de la época de Oro, desplazando a la figura del Director (fuerte desde el cine mudo, que forjaron hombres como Chaplin, Keaton o Griffith) y estableciendo una figura del productor como dueño y figura del sistema, aunque en su caso la calidad de las producciones demostraba que no carecía de criterio y que tenía un saber cinematográfico que iba más allá de los números y los negocios. Lamentablemente murió muy joven, a la edad de 37 años. Aún en esa época, el cine hollywoodense fue no sólo una "Fábrica de sueños" (como se autoproclama) sino también un gran negocio. Esto lleva, de algún

modo, a querer asegurar los resultados y la puntería, y puede conducir al encasillamiento. El cine de géneros era una forma de asegurar la platea a priori... y la "capacidad probada" de ciertos actores y directores en tal o cual género, una forma de intentar asegurar el buen resultado de las películas. Así, Hitchcock era llamado "el maestro del suspenso", John Ford y Howard Hawks eran grandes directores de westerns y Frank Capra, uno de los dueños de la comedia americana.

VOLVIENDO A TRUFFAUT

Francois Truffaut fue uno de los padres de la Nouvelle Vague, movimiento cinematográfico de principios de los sesenta, que instaura la llegada de una cinefilia consciente tras las cámaras. Dentro de este movimiento, por citar

a algunos, tenemos nombres de la talla de Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, Claude Chabrol y Francois Truffaut. Entre todos ellos, la obra de Truffaut podría ser pensada a primera vista como la menos renovadora de una forma cinematográfica establecida, sin que esto indique nada sobre la calidad de sus películas. Su obra, comparada con la de directores como Godard, Rohmer o Rivette, es más simple y clásica. Pero algo hacía particular a Truffaut, y eso era su aparente falta de particularidad. Truffaut había dicho alguna vez "no estoy enamorado de las mujeres, estoy enamorado de la mujer". Del mismo modo, la verdadera característica de este director fue el amor a toda la forma cinematográfica, amor que lo hacía pasar de géneros y tonos, por lo que su



mayor característica era su variedad y su cambio constante.

UN NUEVO CINE AMERICANO

Tras la llegada de la Nouvelle Vague, la cinefilia también toma peso en América y además del New American Cinema, movimiento cuyo modelo es John Cassavettes, muchos directores jóvenes aparecieron para renovar el cine americano. Algunos crearon una obra propia y personal, difícilmente encasillable en lo genérico, como Martin Scorsese o Francis Ford Coppola. Otros comenzaron a hacer sus armas en ciertos géneros del cine y desde allí construyeron una obra sólida y perdurable, caso, como ya dijimos, de Steven Spielberg.

EL MAESTRO Y EL ALUMNO

En 1982, Wim Wenders elabora un extraño documental, *Chambre 666*. Durante el festival de Cannes de ese año, en una habitación con ese número, Wenders reportea a varios directores, uno por uno, haciéndoles una serie de preguntas que tienen que ver con esa preocupación que él mismo tenía en la época, la sensación de muerte del cine que estaba experimentando. Entre esos directores está Steven Spielberg, y sus respuestas, lejanas a las reflexiones con piruetas intelectuales, son reveladoras. Por un lado, asegura que si algo está "matando" al cine americano de esa época es el propio sistema productivo y el excesivo crecimiento de sus costos de

producción. Explicaba que si en ese momento volvía a hacer *Jaws* (ocho años después de su producción original) aún manteniendo el plazo de rodaje, costaría casi el doble. En segundo lugar, asegura que el cine no va a morir, porque él y sus amigos no saben hacer otra cosa más que hacer películas, "no sabemos hacer un pozo, sólo hacer películas", por lo que no van a dejar morir el cine.

Spielberg es un amante del arte cinematográfico, un fanático, un cinéfilo talentoso como Scorsese, De Palma, Tarantino, Carpenter y tantos otros que llegan a ponerse tras las cámaras. Viendo sus películas, uno no imagina que no haya otra forma de contar lo que cuenta si no es con la pantalla. Este director sabe de cine, respira cine y, como dijimos, comienza su amor con las películas de género. Pero sus guiños, sus referencias son al cine total, reconoce y valora a grandes directores de fuera de su medio productivo y creativo. Sin embargo, no los homenajea fingiendo hacer un cine a la europea, sino haciendo buenas películas americanas. Por eso, en *Close Encounters of the Third Kind* lo convoca a Francois Truffaut para ponerlo en la piel de Claude Lacombe, un científico experto que es "la autoridad", "el hombre que más sabe en la materia". ¿Spielberg habla del personaje Lacombe o del director Francois Truffaut?

Todo alumno necesita un maestro, y todo director de cine, antes de ser un "creador", es un "alumno" que hace cosas que aprende de

otros, que juega a ser novedoso, encontrando esa novedad en la particular reutilización de lo que otros han probado, y que él ha asimilado. Todo gran director es un imitador en vías de dejar de serlo, para ser un artista.

SPIELBERG Y LA FALSIFICACIÓN

Aunque *Catch me if you can* es para mí una gran película y tan propia de este director como sus mejores títulos, seguramente se podría quitar de su filmografía sin que la importancia de su obra total dentro del cine americano y mundial perdiera fuerza. *Indiana Jones*, *Close Encounters of the Third Kind* y *Schindler's List* son hitos más potentes en la historia del cine que esta película. Pero es un aire que se da Spielberg para seguir hablando de lo que le interesa, haciendo lo que mejor sabe.

No hablaré específicamente de la calidad técnica de la película, porque eso es como decir que la harina es normalmente blanca. Spielberg filma bien, sus películas se ven perfectas, tiene grandes técnicos y gran técnica. Pero él es un mago y su magia en general, y en esta película en particular, está en ocultar los trucos, hacernos olvidar de la técnica y el dinero de esta gran producción para que la película parezca ser tan sólo una historia pequeña y simple entre dos personas que se persiguen: el agente Hanratty (Tom Hanks) persiguiendo al joven falsificador Frank Abagnale (Leonardo Di Caprio).



Decían Francois Truffaut y Wim Wenders que lo único que hacía falta para hacer cine era contar una historia. En esta película hay muchas historias que conviven y se cruzan. Esto es común a muchas buenas películas, pero lo importante es que en este caso, estas historias son muy propias del cine de Spielberg.

Hay una línea de amistad que crece calladamente, una historia de amor eterno, que es a la vez una de amor imposible de perdurar, un deseo de mantener la familia unida, y todo esto convive haciendo crecer el respeto y el amor por unos personajes que persiguen y son perseguidos para encontrarse a sí mismos.

En la carrera de Hanratty tratando de atrapar al hábil falsificador juvenil va creciendo una amistad respetuosa. Hanratty "debe" atrapar a Abagnale, pero ese deber, obligado por su rol social (es un agente del fisco), da paso a un aprecio. Lo respeta, aprende a entenderlo y a dejarse seducir por su magia, y puede ver en él, como en todo gran falsificador, a un

artista. Hanratty es el único que parece valorar el gran talento del joven. En esa amistad y ese reconocimiento se desliza el paso para ocupar la imagen paterna desaparecida, como en *A perfect world* de Clint Eastwood, donde persecutor (Clint Eastwood) y perseguido (Kevin Costner) parecen querer silenciosamente que cada uno ocupe el lugar ausente que la vida del otro tiene. En el film de Clint eso no logra ocurrir. Spielberg sí da un respiro.

Lo que motiva a Abagnale explorar su habilidad en la falsificación para luego falsificar su propia personalidad, a jugar constantemente a ser otro, es su familia, que termina mostrándose también como una falsificación, una imitación de la familia perfecta que nunca había sido. Su padre (Christopher Walken, genial y en un papel cargado de fragilidad y emoción) vive y vivirá enamorado de su madre (la francesa Nathalie Baye), y le cuenta a su hijo (y a nosotros) una y otra vez, hermosa y sensiblemente, la historia de su conquista. Nunca sabremos si realmente esa historia es cierta, ya que la mentira y la ilusión sobrevuelan todo su discurso. La madre francesa, que engaña a su padre, me hace recordar al aprecio de Spielberg por Francois Truffaut y a su ópera prima *Les quatre cents coups* (Los 400 golpes). La casa donde vive la familia Abagnale también recuerda a esa casa pequeña de la película francesa, ese lugar en el que Antoine Doinell apenas quería estar,

escapando día tras día al mundo, mundo que muchas veces era la cinemateca de Langlois. Abagnale es un moderno Doinell. Ambos fingen ser lo que no son, Abagnale en múltiples formas (finge ser maestro, piloto de avión o médico, a pesar de tener veinte años) mientras Doinell en "Besos robados" (también cerca de los 20 años) dice ser detective privado, mostrando toda su incapacidad para la pesquisa.

Abagnale es el mejor, el más hábil falsificador que Hanratty ha perseguido y perseguirá, y en ese reconocimiento hay admiración. Hanratty es como un crítico apreciando a un artista: lo interpreta, quiere entender sus fines, anticipar sus pasos para analizarlo y, como siempre en el fondo de ese proceso, encontrar algo de control sobre su objeto de persecución y estudio.

Finalmente, Hanratty lo atrapa, y Abagnale termina trabajando para él, desvistiendo otras mentiras, poniendo su arte en manos del sistema. Tiene la oportunidad de huir, pero vuelve y respeta a su nuevo mentor, en quien encuentra un reconocimiento que siempre esperó de sus otras figuras paternas.



Creo que de algún modo, Spielberg es Abagnale, el creador falsificador que aprende de sus padres cinéfilos, para ser el mejor en lo suyo, y a pesar de eso, terminar trabajando para el sistema. Pero también es Hanratty el hombre capaz de reconocer el talento en los grandes falsificadores, de elegir lo mejor de la industria para atraparlo y ayudarlo a desarrollar sus dotes (bajo su supervisión).

Son dos caras de la misma moneda, distantes en el tiempo, enfrentadas y unidas en grata sincronía gracias al cine.

Spielberg, consciente o inconscientemente, está hablando del acto creador del cine, de su historia, de su admiración por grandes directores y, en el fondo, de sí mismo en una gran y aparentemente simple película.

"A veces es más fácil vivir en la mentira"

Carl Hanratty

R24C

Tom Hanks
Catherine Zeta-Jones

JOHN DAHLER

The Terminal



Life is waiting.

BUENAVISTA PICTURES PRESENTS A PUNCH PRODUCTION A JOHN DAHLER FILM
TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES "THE TERMINAL" DANIEL CRAIG ON HANDED PRODUCTION
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME
"THE TERMINAL" CAST: TOM HANKS CATHERINE ZETA-JONES DANIEL CRAIG JONATHAN DEMME

THE TERMINAL

por Diego Pecchini

The Terminal es un trofeo raro en la carrera de Spielberg. Pareciera una prueba, un rompecabezas que tiene que resolver con un hándicap importante, sin usar la artillería pesada. No tiene dinosaurios resucitados ni tiburones asesinos. Lo más parecido a una nave espacial son aviones convencionales. Tiene a Tom Hanks, sí, pero en un papel lejos de liderar un desembarco en Normandía. No importa. ¿Quién dice que el gran Steven Spielberg necesita del sci-fi y los efectos especiales?

Viktor Navorski llega al aeropuerto más importante de Nueva York. Cuando intenta atravesar migraciones se le niega el acceso a suelo estadounidense porque, a causa de un golpe de estado que ocurrió mientras él volaba, su país ha dejado de existir. Como tampoco lo pueden mandar de vuelta, Viktor queda atrapado, metafórica y literalmente, en el vacío legal y en la terminal de salidas por varias semanas. Este es el set-up de The Terminal, que está muy bien, pero podría haber devenido en cualquier cosa en manos de otro director. Steven y Tom construyen una comedia cálida con un tono inocente y agradable, personajes con los que conectamos instantáneamente y una historia livianita que a la vez se mantiene interesante. Adoptamos a nuestro héroe desde el primer momento que lo conocemos. Enseguida nos damos cuenta de qué clase de persona es: más bueno que Lassie, confiado, sin maldad, gracioso sin querer. (Si están pensando en un personaje

icónico de Tom Hanks, es porque tienen bastante en común). Él lo sabe, Hanks y Spielberg lo saben, la película lo sabe. No tiene una responsabilidad que aceptar, un viaje que emprender o demonios que conquistar. Este film cuenta una historia, un cuentito, y por eso tenemos el espacio y el tiempo para ver, por ejemplo, cómo Viktor va aprendiendo inglés. Ya sabemos la clase de actor que es Tom Hanks, pero no deja de ser impresionante el proceso de aprendizaje del idioma y cómo va modificando el acento mientras pasan las escenas.

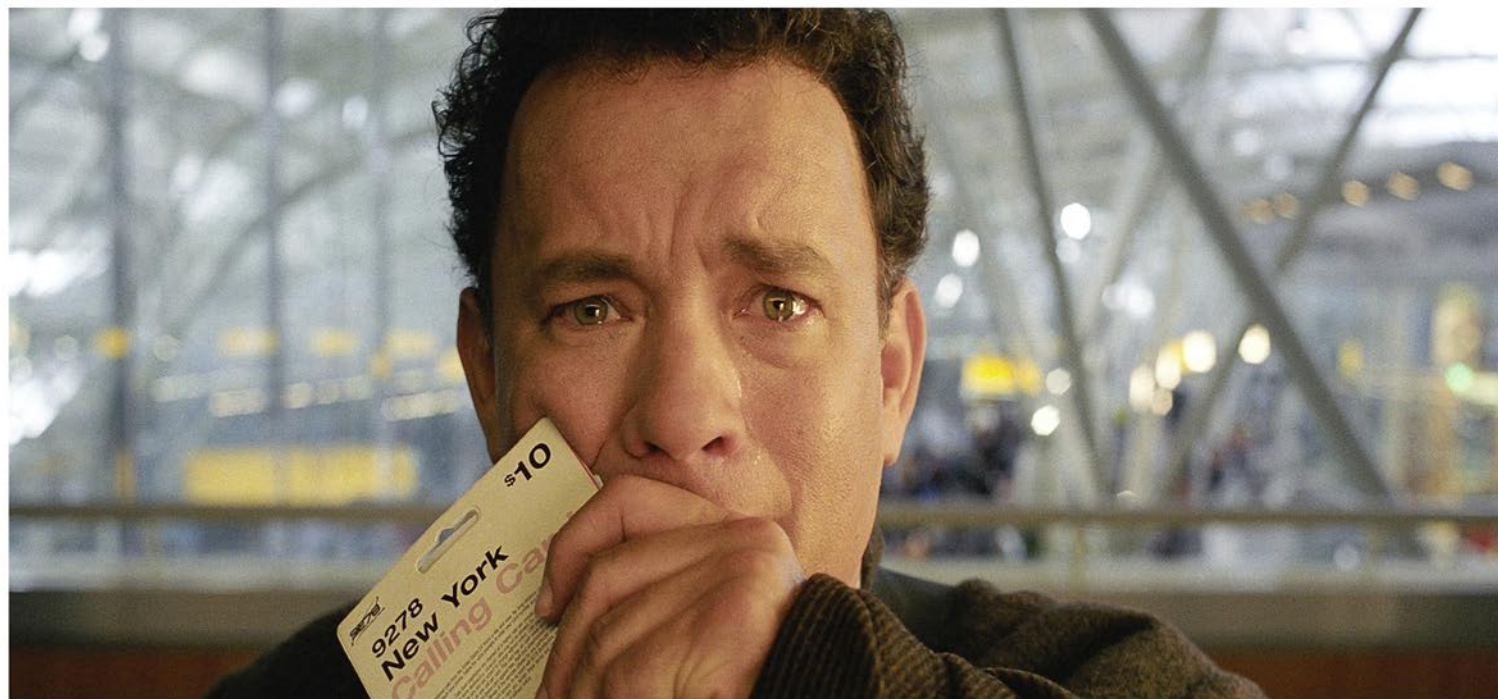
En una época en la que las series de televisión parecieran ser más populares y/o de mejor calidad que el cine, es gracioso ver cómo a muchas les cuesta construir personajes secundarios que no sean cuadrados o unidimensionales a lo largo de varias temporadas; mientras que a Spielberg con dos o tres escenas le alcanza para pintarnos las mini-historias del reparto de The Terminal y el mundo del aeropuerto. Un limpiador de pisos que se ríe de la gente que no lee el cartel y se resbala, un empleado gastronómico enamorado de una oficial de inmigración pero muy tímido para encargarla, una azafata que sale con un hombre casado. Viktor es una fuerza extraña en este ecosistema, y ver cómo interactúa con los demás personajes y el efecto que provoca en sus distintos problemas es algo que disfruté muchísimo.

Un contrapunto fundamental es nuestro villano: el capo de aduanas y seguridad del



aeropuerto, Dixon (Stanley Tucci). Podría haber sido malo porque sí y listo, hacerle la vida imposible a nuestro protagonista y a sus amigos y cumplir su función. En lugar de eso, está guionado inteligentemente; camina una línea entre el respeto y la curiosidad por Viktor y su comportamiento. Lo observa por las cámaras de seguridad, sorprendido por la simpleza de un hombre que es exactamente quien aparenta ser, sin segundas intenciones, sin desconfianza de las motivaciones de los demás. En un momento le sugieren a Dixon que arreste a Viktor y termine con el problema, a lo que contesta: “No, tiene que infringir la ley”. Está esperando que lo asciendan y la situación de Viktor es un obstáculo, en algún punto también es una

víctima. Investigando, leí que el set se construyó en un galpón de Los Ángeles y que todo funcionaba como si fuera real. La comida era de verdad, las escaleras mecánicas, los negocios de ropa, cada marca aportó como sponsor y se ocupó de su stand o su local. No importa por dónde se mueva la cámara, nadie podría asegurar que eso no es una terminal de aeropuerto del mundo real (para más información, está basado en el de Dusseldorf). Se pueden trazar muchas metáforas con el mundo de los aeropuertos y con la película en sí. La más evidente involucra el “esperar”, que es lo que hace Viktor en definitiva, la azafata que espera que el amante deje a su esposa, Dixon que espera ser ascendido... es una idea linda, tomada con un approach



víctima. Investigando, leí que el set se construyó en un galpón de Los Ángeles y que todo funcionaba como si fuera real. La comida era de verdad, las escaleras mecánica, los negocios de ropa, cada marca aportó como sponsor y se ocupó de su stand o su local. No importa por dónde se mueva la cámara, nadie podría asegurar que eso no es una terminal de aeropuerto del mundo real (para más

información, está basado en el de Dusseldorf). Se pueden trazar muchas metáforas con el mundo de los aeropuertos y con la película en sí. La más evidente involucra el "esperar", que es lo que hace Viktor en definitiva, la azafata que espera que el amante deje a su esposa, Dixon que espera ser ascendido... es una idea linda, tomada con un approach romántico, pero seguramente sea mejor la

lectura personal que haga cada uno que lo que yo pueda escribir en estas líneas. Lo que sí puedo plantear es que las metáforas y alegorías en *The Terminal* son un valor agregado que se puede tomar o ignorar para disfrutarla de manera menos profunda y relajada. Como la comedia relajada y bien hecha que es. Spielberg está en el Olimpo del cine por desafiar los límites de lo conocido.

Este film no tiene dinosaurios, ni extraterrestres. No transcurre en la Alemania nazi, ni en los días de la Guerra Civil de EEUU. El héroe no es un as del látigo. El villano no es un tiburón asesino. Nuestro director está fuera de su elemento. Juega un partido contra sí mismo buscando, esta vez, desafiar sus propios límites. Hace rato le costaba encontrar rivales dignos.



STAFF
24 CUADROS

DIRECCIÓN | MARIANO CASTAÑO
EDICIÓN | SOFIA WULFF
CORRECCIÓN | NATALIA PAUL
ILUSTRACIONES | MARCELO YAÑEZ
DISEÑO | NICOLÁS LEZAMA

REDACTORES

ROBERTO GIUFFRÉ, FABIO VALLARELLI,
NÉSTOR FONTE, MARCELO GIL,
MARTÍN FLORIO, HERNÁN CASTAÑO,
DIEGO PECCHINI, ROLANDO GALLEGU,
MARIA LAURA CASTAÑO,
JUAN PABLO MAZZINI, DAVID FERNÁNDEZ,
SOFIA WULFF, MARCELO ACEVEDO, JULIÁN
CASTRO, EMILIANO FERNÁNDEZ LESCANO.

CONTRATAPA

por Yañez

