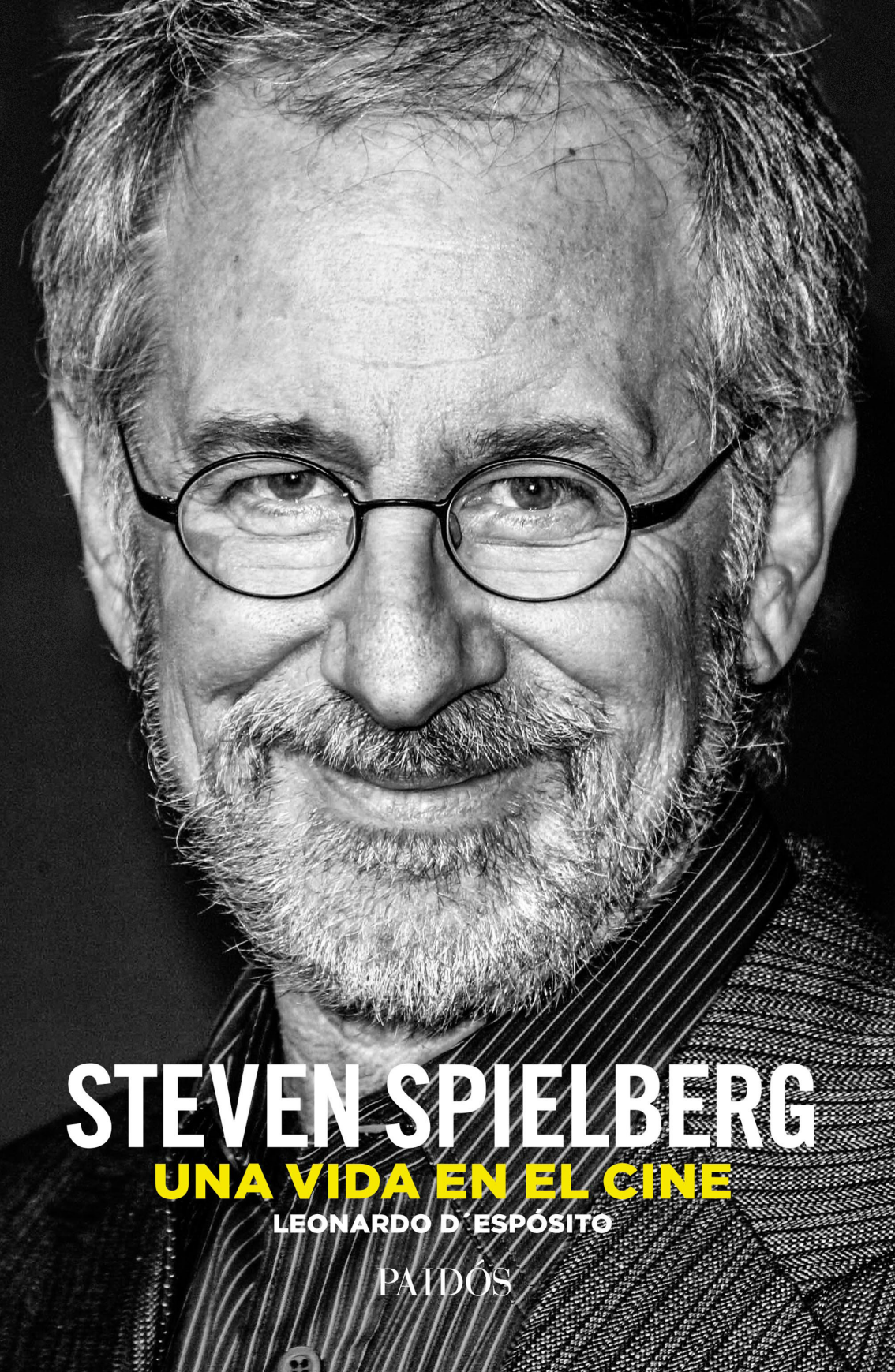


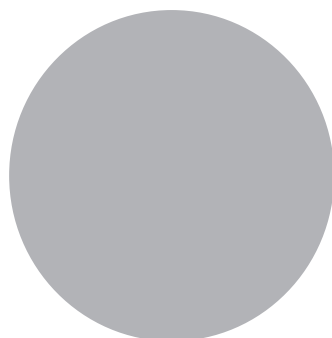
A black and white close-up portrait of Steven Spielberg. He is looking directly at the camera with a slight smile. He has grey hair, a full grey beard, and is wearing round black-rimmed glasses. He is wearing a dark, vertically striped shirt under a textured jacket.

STEVEN SPIELBERG

UNA VIDA EN EL CINE

LEONARDO D'ESPÓSITO

PAIDÓS



STEVEN SPIELBERG

una vida en el cine

LEONARDO
D'ESPÓSITO

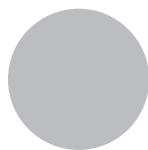


PAIDÓS

Buenos Aires

Barcelona

México



Introducción:

de Hitchcock a Spielberg

Originalmente, este libro iba a ser sobre Alfred Hitchcock. Así lo habíamos pactado con la editorial y así comencé mi trabajo. Ya tenía un esbozo escrito y varios capítulos redactados que se transformarían en su columna vertebral. El sumario estaba completo y solo había que poner manos a la obra y “llenar”, como si se tratara de un álbum de estampillas, cada uno de los capítulos. Como corresponde, revisé no solo la bibliografía que ya tenía leída (todos los críticos de cine pasamos por *El cine según Hitchcock*, esa entrevista larga que le hizo François Truffaut), sino también aquella que no conocía. Esta implicaba artículos, libros de variado tono y largo, reportajes y un extenso etcétera. La lista era inacabable, y eso implicó que me diera cuenta de qué significaba redactar un *Todo lo que necesitas saber sobre Hitchcock*: crear un mapa de lecturas, regurgitar bastante y vulgarizar —en el mejor sentido del término— aquello que ya estaba formulado con precisión. Dicho en otras palabras: todo lo que se puede decir sobre Hitchcock está dicho y, en todo caso, lo que quedaba por hacer era realizar una lectura crítica de lecturas críticas, una cartografía sobre territorio ya explorado.

Soy, antes que nada, crítico de cine. Los críticos no somos, como escribí en otras partes, controles de calidad de nada,

sino, en algún sentido, provocadores. Aseveramos algo para generar una discusión, una confrontación de miradas, para “provocar” que el lector ejerza su propia opinión sobre lo que ha visto. Enfrentarse con Hitchcock implicaba que cada idea, por muy original que me pareciese, se vería rápida y retrospectivamente reiterada en textos mucho mejores de los que podría escribir. No solo somos provocadores hacia los demás: queremos también provocarnos a nosotros mismos, espolear nuestra imaginación tratando de producir alguna idea nueva, una mirada propia. Hay artistas sobre los que tal cosa ya es imposible: Mozart, Van Gogh, Shakespeare... y Hitchcock, por ejemplo. Hay artistas a los que hay que descubrir. Y hay una zona que es para mí —y espero que para el lector también— más rara: la de los nombres consagrados a quienes aún no se ha tomado suficientemente en serio. Steven Spielberg es uno de esos nombres.

Sobre Spielberg hay también mucho escrito: las críticas de sus películas, artículos periodísticos, entrevistas, algunos libros. Pero no hay un intento de estudio transversal que permita demostrar su importancia. Spielberg forma parte de un reducido grupo de *showmen* del séptimo arte: esos realizadores que hacían su nombre tanto o más conocido que sus películas, que se transformaban en una marca. Frank Capra, Walt Disney, Alfred Hitchcock y Quentin Tarantino, por ejemplo, son parte de esa tradición: no por nada la autobiografía de Capra se llama *El nombre delante del título*. Hitchcock, el maestro Hitchcock, era conocido por mostrarse en TV y porque su nombre aparecía en juguetes, libros de cuentos, revistas, golosinas y cuanto artefacto pudiera venderse, como un Disney un poco más macabro (y mucho más humorístico). Tarantino lo hace hoy, como puede saber cualquiera que busque las bandas de sonido, los guiones o la memorabilia que se genera alrededor de sus películas. Una de las tesis de este libro consiste en que Spielberg es un poco el producto

de la suma Disney más Hitchcock y, también, el antecedente de Tarantino y toda su generación (que incluye nombres tan disímiles como J. J. Abrams, Paul Thomas Anderson, Wes Anderson o Brad Bird).

Spielberg es interesante no solo por este juego de semejanzas e influencias, sino también porque se trata del primer gran cineasta que ha vivido únicamente a través del cine. Hay algo de personaje de Dickens en ese niño que siempre supo que deseaba hacer películas y cuya determinación lo llevó a ser el más exitoso de una generación de realizadores que dio vuelta —para bien y para mal— el negocio del séptimo arte. Lo raro, en su caso, es que ha construido una obra original, totalmente “suya”, que se reconoce al primer fotograma, a partir de materiales predigeridos, vistos cientos de veces, parte de una memoria global. Spielberg es el primer realizador auténticamente posmoderno, aunque es más que probable que no comprenda esa palabra.

La paradoja es que, a partir de construir con los escombros de viejas construcciones, también ha inventado cosas. Y sus inventos son sustanciales, tanto técnica como narrativamente, para la manera como accedemos hoy a las películas. Es el primer realizador personal que comprendió la televisión, su alcance, sus virtudes, sus defectos y sus posibilidades en relación con el cine, por ejemplo. El primero en entender cuál es el uso correcto del efecto especial y, sobre todo, de la imagería digital. Eso también es extraño: en películas como *Jurassic Park* (1993), no solo es un pionero en el uso de cierta tecnología, sino que además lo hace como si eso hubiera existido desde siempre, con la seguridad de quien ve esa novedad como algo cotidiano que maneja a la perfección desde hace tiempo. Andrew Sarris decía que una de las marcas de los cineastas más importantes (ese “panteón” sin el cual el cine no es el cine) consiste en haber superado todos los problemas técnicos del arte. Dicho de otro modo, lograr toda imagen que

deseen. No cabe duda de que Spielberg posee el dominio técnico. La pregunta que trataremos de responder es si es más que eso. Si Steven Spielberg es un cineasta imprescindible o no. Pero ajustemos el término: “imprescindible” en este contexto implica que el estado actual del cine no sería el que es sin la existencia de ese director, sin su obra. Uno cree que sí, que es “imprescindible” en este sentido, para bien y para mal; que el cine que vemos cada semana no sería el que es si no existiera Spielberg y no hubiera filmado lo que filmó. Veremos hasta dónde nos lleva tal tesis.

Este libro tiene en realidad dos sectores bien definidos. La primera y la segunda parte hablan de procedimientos e influencias, de dónde vienen los materiales básicos de Spielberg y qué cosas ha creado o sistematizado para forjar su propio estilo. El segundo sector es un recorrido por las películas que no deja de lado lo técnico pero se concentra en la mirada crítica. Las tres partes que lo integran dividen su filmografía entre piezas decididamente fantásticas, filmes basados en hechos reales pero no necesariamente con contenido maravilloso —más su trabajo como productor— y películas que recrean acontecimientos históricos. No quise hacer esto con rigurosidad cronológica, aunque hay una línea de tiempo más o menos evidente, sino encontrar correspondencias, un relato que atravesase todas las películas y que hable tanto de la obra como de la imagen del mundo del autor. De allí que la última película mencionada no sea *Puente de espías* (2015; al momento de redactarse estas líneas, fue el último trabajo estrenado, aunque el libro irá a imprenta cuando llegue a las pantallas *The Post* y saldrá a librerías en consonancia con *Ready Player One*). Es un procedimiento arriesgado y menos seguro que el recorrido cronológico, pero también más interesante. En algunos capítulos, se habla de más de una película; en otros, solo de una. Aquí ha funcionado la imaginación del crítico —errada o no, lo decidirá el lector— para hallar un camino en una obra especialmente rica.

Por lo demás, se trata de recorrer un mundo que incluye extraterrestres, monstruos, artefactos mágicos, tesoros ocultos, guerras, dinosaurios, barcos, piratas y mucha gente corriendo. También tiene política, pero entendida como una aventura. De eso se trata el cine de Steven Spielberg y de eso, también, se trata este libro: de aventurarnos en el territorio maravilloso y encontrarle un sentido.

1

Algunos datos sueltos para una biografía futura

Steven Allan Spielberg nació en Estados Unidos en 1946, de padres judíos ortodoxos descendientes de inmigrantes ucranianos. Su primer hogar fue la ciudad de Cincinnati, en el estado de Ohio. Después vivió en Nueva Jersey y, finalmente, en Phoenix, Arizona. El centro-norte, el este y el suroeste del país, un poco cada clima. En el medio, sus padres se separaron y él vivió con su madre. La relación con el padre nunca fue demasiado buena: el hombre, veterano de la Segunda Guerra Mundial, pertenecía a esa clase de personas que no vivieron la contienda como la gloriosa aventura que difundía gran parte del cine. Steven no solo tenía una relación conflictiva con su padre, sino también con el judaísmo: aunque tuvo una formación tradicional, trataba de ocultarla en su niñez y adolescencia porque le causaba problemas, aunque en más de una entrevista explicó que no se sentía avergonzado de su religión.

No suele ser muy productivo asociar la vida privada de un artista a sus elecciones creativas. Es cierto que en algunos casos pueden explicar ciertas obsesiones por encima, incluso,

de la conciencia que el creador tenga de tales ideas. Pero el problema es que las obras tienen un peso diferente para cada persona y que su impacto puede quedar completamente aislado de las obsesiones que —consciente o inconscientemente— provocaron su creación. Aun así, como en las novelas de detectives, es interesante notar que la vida del joven Steven tiene varios elementos problemáticos que sí aparecen en sus películas: el rol del padre, la relación con la tradición judía, la mujer que tiene que hacerse cargo del peso del mundo, la infancia solitaria. El último punto es el central: la gran compañía de Steven Spielberg fue, siempre, el cine.

La leyenda narra varias cosas que pueden encontrarse como rosario de anécdotas en Internet: que comenzó a filmar con sus juguetes a los 8 o 12 años; que rodó a los 13 una película de guerra llamada *Escape to Nowhere*; que a los 16 hizo una de ciencia ficción de 160 minutos llamada *Firelight*, que costó cerca de 500 dólares, fue proyectada una vez en el cine del pueblo y recuperó sus costos más una pequeña ganancia (y que, sigue contando la leyenda, anticipa *Encuentros cercanos del tercer tipo* [*Close Encounters of the Third Kind*], de 1977); que siguió jugando con la cámara, que estudió en la Universidad de Los Ángeles, California, realización cinematográfica y que fue contratado por Universal para trabajos para la televisión; y por último, que un buen día haría un corto llamado *Amblin'*, de unos 25 minutos, que le permitió pasar a las ligas mayores, aunque poco a poco. Para entonces tenía 24 años.

Muchas veces, en numerosas entrevistas, Spielberg se ha referido a esos años de niño, cuando lo más importante era ir al cine y quedarse allí. Ver todas las películas posibles, especialmente las fantásticas, las de monstruos —esas que tuvieron su apogeo en los años de la Guerra Fría, con arañas, hormigas, mantis y pulpos gigantes— y las de terror barato. Fue un hijo de la era Eisenhower, cuando el discurso que baja-

ba desde el Estado incluía el regreso a los “valores familiares” (mamá, bella y con electrodomésticos, en casa; papá, apuesto y prolijo, en el trabajo) en momentos en que eso, tras la Segunda Guerra Mundial y la participación de mujeres y minorías en el mundo laboral, era casi imposible. Ese mismo discurso se justificaba y retroalimentaba con la paranoia anticomunista. Por eso es que en aquellos años la pantalla se llenaba de espectáculos de horror, que abominaban del hongo atómico e inminente, y grandes epopeyas bíblicas, porque el único héroe posible a las puertas del Apocalipsis era Jesús con la cara de Jeffrey Hunter o Moisés con la talla de Charlton Heston.

Ahora bien: ese tiempo fue, además, el del triunfo de la televisión. El Estado de bienestar permitió que creciera la compra de electrodomésticos como nunca antes, y al llegar los años sesenta no había hogar en Estados Unidos que no tuviera su televisor. En esas primeras décadas de la pantalla chica, era necesario llenar las programaciones con lo que fuere. La producción de ficciones para la TV no era entonces central, pero estaban las amplísimas y casi inútiles bibliotecas de las *majors*, que por centavos rentaban —o regalaban— sus películas a las televisoras. Grandes clásicos y obras maestras desde el mudo hasta los cuarenta fueron devorados por millones de telespectadores, en especial jóvenes y niños, en sus hogares y a mansalva. Spielberg creció viendo en la televisión todo el cine que no había podido experimentar en las salas, desde las joyas del expresionismo hasta los seriales de Flash Gordon. Lo mismo sucedió con su luego compinche George Lucas y con muchos más nacidos y crecidos en aquellos tiempos. Pero a diferencia de sus coetáneos Francis Ford Coppola, Peter Bogdanovich, Martin Scorsese, William Friedkin, John Carpenter o Brian De Palma, Spielberg solo vivió dentro de las películas. Todos pertenecen a la primera y gran generación de cineastas que estudiaron cine antes de tomar la cámara; que por estudio y porque era parte de la bibliografía comprendieron la teoría y

la política de autores (que no son lo mismo) y se enfrentaron con que el cine que generacionalmente más les hablaba era el de la Nouvelle Vague. Este último estaba hecho, claro está, por cinéfilos que habían decidido que el verdadero cine había nacido, crecido y madurado en Hollywood, y que sus mejores directores eran artistas tan grandes y personales como Dostoievski o Van Gogh. Sin embargo, el caso de Spielberg, que pertenece y tiene fortísimos lazos con toda esa generación, es un poco distinto: aquella manera de mirar Hollywood como un lugar que había creado una forma de comunicación y un cine pertinentes a los espectadores, que tenía el secreto del diálogo instantáneo, generó también una fuerte politización —no evidente, al menos no en todos los casos— de esos directores. Por otro lado, Spielberg es el único de estos cineastas con un declarado fanatismo por la obra de Walt Disney. No es que el resto negara la animación (Scorsese es un fanático absoluto de Bugs Bunny, por ejemplo), sino que Disney era visto como demasiado conservador. Más adelante, veremos el peso de Disney —y de otros cineastas— en las formas, las tramas y el estilo de Spielberg.

La historia cuenta que, después de dirigir varios episodios para series de televisión —notablemente para *Columbo* y *Marcus Welby*, más el episodio de *Galería del terror* “Espejito, espejito”, con Joan Crawford—, tuvo la suerte de rodar el telefilme *Reto a muerte [Duel]* (1971) y que se distribuyera —con 15 minutos más que en su emisión televisiva— en cines fuera de Estados Unidos. La verdadera historia, la que nos interesa, comienza allí.

2

Imitación de la vida

En 1992, la revista francesa *Positif* entrevistó a Roman Polanski a propósito de su película *Perversa luna de miel* [*Bitter Moon*] (1992). En realidad, era la oportunidad para charlar de cine con un realizador que estuvo, literalmente, en todas partes. Fue uno de los jóvenes influidos por la Nouvelle Vague en Europa —en su Polonia natal y en Francia—, fue a Hollywood cuando surgía la generación de los setenta y tuvo dos gigantescos éxitos (*El bebé de Rosemary* [*Rosemary's Baby*], de 1968, y *Barrio chino* [*Chinatown*], 1974) y conoció a todo el mundo del cine de los últimos sesenta años. Entre otras cosas, Polanski contó allí acerca de su relación con Steven Spielberg y narró una anécdota quizás apócrifa pero pintura exacta del realizador de *Tiburón* [*Jaws*] (1975).

Spielberg lo había llamado a la India, donde estaba filmando *Indiana Jones y el templo de la perdición* [*Indiana Jones and the Temple of Doom*] (1984), para discutir la adaptación al cine del célebre cómic belga *Tintín*. Polanski haría el rol protagónico —convengamos en que es idéntico a Tintín— y la discusión se desarrolló en una de las locaciones. Mientras hablaban, un entrenador de elefantes le trajo a Spielberg un animal que debía de participar en una de las secuencias. Spielberg lo ob-

servó y dijo: “No, así no es un elefante; tráiganme uno como los que usan ustedes en las calles”. Siguió conversando con Polanski y, a la media hora, el entrenador volvió con otro animal. “¡No! —dijo Spielberg—. ¡Les digo que no es así, que no usan esas canastas ni esas telas! ¡Tráiganme uno de verdad!” Pasó otra hora y el entrenador volvió, ahora con un elefante de transporte urbano que había pedido prestado a su dueño. Spielberg lo volvió a rechazar enojadísimo. El entrenador, desesperado, trató de explicarle que era uno de esos elefantes que se usan comúnmente en las calles indias, que es lo que él mismo podía usar cualquier día. Polanski trató de mediar, pero Spielberg insistió porque “los elefantes son como en *Kim de la India* [Kim, 1950], la película con Errol Flynn y Dean Stocwell... Así tienen que ser los elefantes”.

El cinéfilo avezado u ocasional sabe de qué hablamos: la mayoría de las películas de Steven Spielberg refiere a otras películas, especialmente a las del Hollywood clásico, aunque el repertorio es amplísimo. Podemos encontrar imágenes de John Ford (*Encuentros cercanos del tercer tipo*), Alfred Hitchcock (*Tiburón*), Howard Hawks (*El mundo perdido: Jurassic Park* [The Lost World: Jurassic Park], de 1997), Vincente Minnelli (*1941*, de 1971), Walt Disney (*Jurassic Park*, A.I. *Inteligencia artificial* [I.A. Artificial Intelligence], de 2001), François Truffaut (*Atrápame si puedes* [Catch me if you can], de 2002), John Frankenheimer (*Múnich*, de 2005), Brian De Palma (*Minority Report: sentencia previa*, de 2002), William Wyler (*Siempre* [Always], de 1989) y un etcétera amplísimo, a veces casi esotérico. Esto tiene una relación directa con el cine como un gran refugio y con algo que, por lo menos hasta la mitad de su carrera como director, es clarísimo: Spielberg solo experimentó la vida a través de las películas.

Obviamente, esto tiene en parte que ver con un aire de época y un movimiento generacional. Todos los grandes directores de los años setenta, que cambiaron —y de algún modo,

para triunfo y derrota de ellos mismos, reconstruyeron— Hollywood, citaban y referían al cine del pasado. En todas las películas de esa generación, hay constantes apariciones, citas al Hollywood dorado, pero esto no solo era programático, sino que además tenía un sentido político muy claro. Hollywood, el gran Hollywood dorado, había sido despreciado por la intelectualidad estadounidense, reducido al puro “entretenimiento”. El problema, además, es que se consideraba el entretenimiento como algo malo (no lo es, volveremos sobre ese asunto). Sin embargo, esta generación descubrió, en parte gracias a la crítica europea, en parte merced a especialistas como Andrew Sarris —el verdadero “padre” de la teoría de autor—, que aquel cine hecho de puro artificio era absolutamente pertinente, que sus imágenes tenían un gran poder metafórico y se comunicaban de un modo inmediato con el imaginario de los espectadores de manera mucho más profunda que la declamación sobre los grandes problemas contemporáneos. Y decidieron entonces, como primer paso, recuperar la memoria del gran Hollywood citando directores y películas en sus propios filmes (por lo menos al principio de sus respectivas carreras). Pero cuidado: la cita era no solo el catálogo de un cine querido, sino también un sistema polémico. Cuando se citaba, se lo hacía imponiendo algo nuevo o mirando aquello ya visto desde otro lado, lo que generaba la reflexión sobre la efectividad de la imagen “de base” y su pertinencia tras el paso del tiempo. Un ejemplo claro: en *Hi, Mom!* (1970), el personaje de Robert De Niro consigue un trabajo, filmar películas pornográficas. Para eso, coloca la cámara desde su ventana apuntando a un edificio de departamentos, uno en particular. Seduce a la chica que allí vive y tiene sexo con ella mientras la cámara graba: la cita es a *La ventana indiscreta* [*Rear Window*] (1954), de Alfred Hitchcock, pero el suspenso y la angustia del original se ha degradado a la satisfacción inmediata y torpe de la mala pornografía. Muchas de estas citas, en el cine de fines

de los años sesenta y primera mitad de los setenta, funcionaban de esta manera polémica.

Pero en el caso de Spielberg todo es un poco distinto. La referencia a un pasado querido tiene dos dimensiones. La primera, la de copiar —o, mejor dicho, adaptar— la solución que un gran maestro ha conseguido para un problema de puesta en escena. La segunda, la de homenajear —es decir, recordar y reconocer su calidad— al original. Veamos un ejemplo claro que ilustra ambas dimensiones: la secuencia de la “muerte del perro y del niño” en *Tiburón*.

El jefe Brody (Roy Scheider) está sentado en la playa, observando el horizonte y controlando. Sabe que un tiburón asesino ha devorado a una turista; el resto del público no. Por otro lado, Brody tiene miedo al agua. Sus hijos pequeños juegan a pocos metros del mar; Brody, muy nervioso, los mira. Un hombre viene a hablarle de algo intrascendente; Brody lo escucha sin mirarlo. Sus ojos siguen firmes en el mar. La secuencia alterna planos del rostro y planos del agua donde la gente se baña o juega. Entre esas personas, hay un chico sobre una balsa inflable amarilla y un joven que juega con su perro. La mujer de Brody le habla. Brody le responde casi como autómatas sin dejar de mirar el agua (el plano dispone al personaje que habla al costado, entrecortado, de modo que desde la perspectiva de Brody vemos el mar y, a lo lejos, la balsa inflable amarilla). El joven que está con el perro empieza a llamar a su mascota, que parece haber desaparecido tras entrar al mar. Los niños en el agua chapotean y gritan. Entonces hace aparición el leitmotiv musical del tiburón, esas pocas notas repetidas, y la cámara (que es el tiburón) recorre las piernas de los niños bajo el agua. De pronto, desde la perspectiva de Brody, vemos un enorme animal atacar la balsa amarilla. El momento es muy fugaz y la cámara se enfoca en el rostro del jefe —que ocupa el centro del plano— realizando un *travelling* hacia adelante con un *zoom* hacia atrás. Brody se

para, grita, pide que todo el mundo salga del agua. Hay caos, niños que lloran, alguien dice: “¿Vieron eso?”, y todos parecen haberse salvado. En la playa, una mujer con un sombrero busca a alguien que no está: su hijo, que ha sido devorado por el tiburón. Finalmente, la balsa amarilla llega a la playa rota y roja de sangre.

En *Tiburón*, la periodicidad (cada cierta cantidad de minutos) de la aparición del monstruo proviene de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), donde Hitchcock presentaba un ataque de pájaros —cada vez más terrible— periódico, más o menos cada 15 minutos en promedio. Mientras tanto, se desarrolla un melodrama en que una madre absorbente trata de expulsar de su casa a la pretendiente de su hijo varón. En *Tiburón*, hay una trama política (la necesidad de mantener abiertas las playas de un pueblo pequeño, similar al de *Los pájaros*, porque el turismo de verano es su única fuente de ingresos) mientras el tiburón, cada vez con más saña, ataca. En la secuencia, de Hitchcock proviene el montaje en el que una cosa es lo que se dice y distrae al protagonista, y otra, lo que este ve y lo que le preocupa. El leitmotiv que John Williams crea casi como sustituto del tiburón es similar al uso de los violines en *Psicosis* (1960). La combinación óptica entre el *travelling* hacia adelante y el *zoom* hacia atrás (que cambia las perspectivas de manera muy rápida) es algo que sir Alfred había inventado para *Vértigo* (1958). Y, finalmente, la idea base de la secuencia: solo una persona que no puede decirlo sabe que el mal opera mientras todo el mundo lo ignora.

Pues bien: Spielberg no “cuelga el póster de Hitchcock en la pared” mientras relata esta secuencia. A él no le importa que sepamos que conoce el cine, sino que extrae soluciones. Piensa: “¿Qué habría hecho, cómo habría mirado Hitchcock este acontecimiento?”, y opera en consecuencia. El cine en el caso de Spielberg —por lo menos en el primer Spielberg— no es algo que debe revalorizarse, rescatarse u homenajearse,

sino el modo en que él mismo ha experimentado el mundo. Y, por lo tanto, para narrarlo no procede por invención o experiencia de la realidad, sino por experiencia del cine, que es lo que, desde niño, ha sustituido a la “realidad”. De allí que su caso respecto de la generación de 1970 sea aparte. Aquellos tenían una intención política y estética en el uso de la cita o el recurso a los maestros. Spielberg procede por gusto y porque no puede hacer otra cosa (lo que no excluye la intención política o estética, solo que no está de manera específica en la cita). La vida real no existe (aún), sino únicamente su imitación: más grande, más excitante, más vertiginosa y más placentera.

3

Cómo es una película de Steven Spielberg

Después del éxito de *Tiburón* en 1975, el joven Steven estuvo a punto de alcanzar uno de sus grandes sueños: dirigir una película de la serie *James Bond*. Dos veces, en realidad, llamó a Albert Broccoli, el dueño de los derechos del personaje y productor de la serie, para ofrecer sus servicios. La primera fue para *La espía que me amó* [*The Spy who loves me*] (1977), que terminó realizando Lewis Gilbert; la segunda, para *Moonraker* (1979, también dirigida por Gilbert). Las dos veces le dijeron que no porque no querían cederle el corte final (es decir, que la película fuera como quería el director y que el productor no pudiese meter mano). Es evidente, de todas maneras, que el molde de las películas *Bond* es el que se repite en casi todos los filmes de Spielberg.

La saga del agente 007 popularizó una manera de narrar que, en realidad, provenía de los viejos seriales. Todas se inician con una gran secuencia de acción que “cierra” una historia que ha comenzado en otro lado (y de la que desconocemos todo), creando la ilusión de que el personaje sigue

viviendo sus aventuras cuando no lo vemos en la pantalla. Aunque Spielberg no utiliza este procedimiento en el mismo sentido, sí rescata la idea de una secuencia fuerte, climática, antes incluso de que conozcamos a los personajes e inicie la historia central de cada película. El resultado de esta estrategia produce que el espectador quede atrapado por el ritmo de la acción, conozca algunos personajes por lo que hacen y aparezca un estado de zozobra, algo irresuelto que requiere de la película que sigue después para ser clausurado. Es decir, introduce a pura acción al espectador en el suspenso.

El suspenso es la condición necesaria para que avance una narración y nos interese. Algo queda “suspendido”, sin resolución, y lo que nos interesa es que se resuelva. Por supuesto, no es una condición “suficiente”. Estas secuencias tienen además otro fin: divertirnos, es decir —según la etimología de la siempre despreciable palabrita—, llevarnos por otro lado. Esas secuencias iniciales “bondescas” nos sacan de la vida real y nos introducen en el mundo del cine, donde además todo es posible.

Los ejemplos abundan: el ataque a la joven rubia que abre *Tiburón*; la búsqueda de un ídolo de oro en la selva sudamericana en *Los cazadores del arca perdida* [*Raiders of the Lost Ark*] (1981); la desgraciada alimentación de ciertos dinosaurios en *Jurassic Park*; el absurdo cuadro musical de *Indiana Jones y el templo de la perdición*, etcétera. Son más notables en los filmes fantásticos que en las ficciones históricas (más adelante veremos qué implica esta difusa distinción), pero siempre aparecen. Incluso el tremendo desembarco en la playa Omaha de *Rescatando al soldado Ryan* [*Saving Private Ryan*] (1998) funciona de esa manera.

Lo que sigue es una paz relativa que sienta el problema. Y ese problema es, siempre, algo completamente extraordinario, que tanto puede ser la irrupción de lo fantástico o imposible en el mundo cotidiano (un brontosaurio en pleno siglo xx, un

crimen que se detiene antes de que suceda, un rayo que “sale” de la tierra en lugar de caer hacia ella) o una rareza posible en él (un chico de 16 años que estafa por millones de dólares a una compañía, un barco negrero tomado por sus esclavos, un presidente norteamericano decidido a acabar con la esclavitud). En todos los casos, es una anomalía que genera asombro tanto entre los personajes, que pasarán la película tratando de entender lo extraño —y hasta convivir con él—, como en el espectador, a quien se ha colocado en el lugar de los protagonistas (no se apuren: más adelante explicamos mediante qué muy efectivo truco; ¿dijimos que Spielberg es un prestidigitador, además?).

Luego, el desarrollo de la aventura. Porque siempre es una aventura: ingresar en terreno peligroso para solucionar un problema del que en principio no se entiende nada y supera a los personajes. Para eso, todos los protagonistas deben vencer alguna tara que les impide lograr el objetivo. Todos los héroes spielberguianos (como los verdaderos héroes) son renuentes y se sienten incapaces de sobrellevar lo que les toca. Es curioso que no sucede exactamente así con las heroínas. Pero eso, también, más adelante. De paso, una cuestión sustancial al desarrollo de la aventura: siempre se trata de conseguir algo tangible o preciso, sean objetos como el arca de la Alianza, el Santo Grial o la maqueta de un barco, sean metas como volver al hogar, resolver un crimen, mantener sana y salva a nuestra hija mientras se desarrolla una invasión extraterrestre, pasar una noche en Manhattan, lograr el amor de una madre o rescatar a un soldado perdido. Todo lo que los personajes hacen se cifra en ese objetivo clarísimo que el espectador comprende en dos o tres palabras. Por cierto, Spielberg ha jugado sucio —con mucho éxito— con esta premisa en algunas de sus películas históricas, especialmente en *Múnich*.

Finalmente, suceden dos cosas: hay un enfrentamiento entre fuerzas de lo real y de lo imposible, y un aporte de in-

genio, inteligencia y (o) memoria logra la acción física que soluciona el problema. Esa última secuencia, incluso si tiene ribetes trágicos (*La lista de Schindler* [*Schindler's List*], de 1993; *Rescatando al soldado Ryan*; *Minority Report*; *Amistad*, de 2002; *Lincoln*, de 2012), siempre posee un dejo de optimismo y permite que el espectador salga de la sala feliz. Es cierto que es difícil salir contento después de *A.I. Inteligencia Artificial* o *Múnich*, que son un poco excepciones a esta regla del "... y vivieron felices para siempre", pero incluso en esos casos hay algo del orden de creer en las posibilidades de la bondad humana.

Una de las pruebas del talento del director consiste en que, aun cuando este código, este esquema es invariable, muchas veces pasa inadvertido. Spielberg es uno de los realizadores más efectivos en eso de introducir al espectador en la historia de un modo absoluto, y por eso es que el andamio del truco se disuelve en la experiencia. A esta "receta" narrativa, hay que agregarle las cuatro influencias centrales de su obra: Hitchcock, Hawks, Disney y Ford. Los cuatro directores alcanzan para definir todo el Hollywood clásico, pero podemos generar en ese conjunto dos particiones: los manipuladores autoconscientes (Hitchcock y Disney) y los directores de mano invisible (Hawks y Ford). También podemos hacer otra partición: los pesimistas o crueles (Hitchcock y Hawks) y los que creen en la bondad humana aunque con reservas (Ford y Disney). Los cuatro, de todos modos, pueden ser, en una misma película, Jekyll y Hyde. Lo que nos lleva a la quinta influencia, François Truffaut. Pero primero pasemos revista a la relación entre el cuarteto clásico y el señor Steven Spielberg.