



LA ELOCUENCIA DE LA ELIPSIS EN EL CINE FANTÁSTICO DE STEVEN SPIELBERG

Tesis doctoral

Federico Alba Figuero

Director: Dr. D. Javier Figuero Espadas

Madrid 2015

UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU
Facultad de Humanidades y CC. de la Comunicación
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad

Agradecimientos

Quiero agradecer a Antonio Sánchez-Escalonilla su importante inspiración y ayuda para encarrilar el proyecto por la buena dirección.

Y gracias a Javier Figuro por tomar las riendas con ilusión y energía, y ayudarme a llegar a la meta con su paciencia, humildad, trabajo y conocimiento.

Gracias también a Juan Orellana por su apoyo constante y confianza. Y a José Luis Almarza por ayudarme a sostenerme en los malos momentos y a poner en valor lo importante.

Gracias a mi madre Carmen y a mis hermanos Carmen, Jorge, Javier, Víctor, Jana y Ameline por su amor, apoyo y oraciones. Gracias también a mis sobrinos Miguel Ángel, Laura, Javier y Daniela, porque son la luz que ha iluminado mis días más oscuros.

Y en especial, gracias a mi padre, Federico, por transmitirme su curiosidad, pasión e interés por todo lo que atañe al ser humano, y también por su cariño y apoyo, por estar a mi lado en este mundo y desde el otro. Esta tesis está dedicada a él.

Índice

I. OBJETIVOS

1.	Introducción.....	7
1.1.	Objeto de estudio.....	7
1.1.1.	La elipsis.....	7
1.1.2.	Steven Spielberg.....	9
1.1.3.	Películas seleccionadas.....	14
1.2.	Hipótesis.....	16
1.3.	Estado de la cuestión.....	18
1.4.	Metodología.....	19
1.5.	Fuentes y materiales.....	22
2.	La figura de Steven Spielberg.....	25
2.1.	Biofilmografía.....	25
2.2.	Temas.....	34
3.	Marco teórico.....	39
3.1.	Historia de la narratología: el narrador y el punto de vista.....	39
3.2.	El tiempo en la narración.....	41
3.3.	La elipsis.....	44
3.4.	Clasificaciones de elipsis.....	48
3.4.1.	La elipsis temporal.....	51
3.4.2.	La elipsis espacial (o fuera de campo).....	52
3.5.	El toque Spielberg.....	55

II. ANÁLISIS

4.	<i>El diablo sobre ruedas</i>	58
4.1.	Las elipsis temporales en <i>El diablo sobre ruedas</i>	58
4.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato.....	59
4.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato.....	60
4.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del relato.....	60
4.2.	Las elipsis espaciales en <i>El diablo sobre ruedas</i>	61
4.2.1.	Uso específico: ocultación del rostro del camionero.....	61
4.2.2.	El fuera de campo.....	65
4.3.	El toque Spielberg en <i>El diablo sobre ruedas</i>	67
4.4.	Implicaciones temáticas.....	68
4.5.	Conclusiones.....	81
5.	<i>Tiburón</i>	83
5.1.	Las elipsis temporales en <i>Tiburón</i>	84
5.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato.....	85
5.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato.....	86
5.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del relato.....	87
5.2.	Las elipsis espaciales en <i>Tiburón</i>	87
5.2.1.	Uso específico. Ocultación del tiburón.....	88
5.2.2.	El fuera de campo.....	92
5.3.	El toque Spielberg en <i>Tiburón</i>	98
5.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	98
5.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo.....	100
5.4.	Implicaciones temáticas.....	102

5.5.	Conclusiones.....	119
6.	<i>Encuentros en la tercera fase</i>	121
6.1.	Las elipsis temporales en <i>Encuentros en la tercera fase</i>	122
6.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato	122
6.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	122
6.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del relato.....	124
6.2.	Las elipsis espaciales en <i>Encuentros en la tercera fase</i>	124
6.3.	El toque Spielberg en <i>Encuentros en la tercera fase</i>	127
6.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	128
6.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	128
6.4.	Implicaciones temáticas.....	132
6.5.	Conclusiones.....	149
7.	<i>E.T. El extraterrestre</i>	151
7.1.	Las elipsis temporales en <i>E.T. El extraterrestre</i>	152
7.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato	152
7.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	154
7.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del relato.....	155
7.2.	Las elipsis espaciales en <i>E.T. El extraterrestre</i>	156
7.2.1.	Uso específico. Ocultación del rostro de los personajes adultos.....	157
7.2.2.	El fuera de campo	161
7.3.	El toque Spielberg en <i>E.T. El extraterrestre</i>	169
7.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	169
7.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	171
7.4.	Implicaciones temáticas.....	173
7.5.	Conclusiones.....	190
8.	<i>Always (para siempre)</i>	192
8.1.	Las elipsis temporales en <i>Always (para siempre)</i>	192
8.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato	192
8.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	193
8.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del final del relato	194
8.2.	Las elipsis espaciales en <i>Always (para siempre)</i>	194
8.2.1.	Uso específico. Ocultación del espíritu de Pete	195
8.2.2.	El fuera de campo	196
8.3.	El toque Spielberg en <i>Always (para siempre)</i>	198
8.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	199
8.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	199
8.4.	Implicaciones temáticas.....	201
8.5.	Conclusiones.....	208
9.	<i>Parque Jurásico</i>	210
9.1.	Las elipsis temporales en <i>Parque Jurásico</i>	212
9.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato	212
9.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	212
9.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del final del relato	213
9.2.	Las elipsis espaciales en <i>Parque Jurásico</i>	213
9.3.	El toque Spielberg en <i>Parque Jurásico</i>	218
9.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	219
9.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	219
9.4.	Implicaciones temáticas.....	222
9.5.	<i>El mundo perdido</i>	232
9.6.	Conclusiones.....	234

10.	<i>Inteligencia artificial</i>	235
10.1.	Las elipsis temporales en <i>Inteligencia artificial</i>	237
10.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato	237
10.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	238
10.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del final del relato	239
10.2.	Las elipsis espaciales en <i>Inteligencia artificial</i>	240
10.2.1.	Uso específico. Elementos cuya visualización está distorsionada, oscurecida o parcialmente bloqueada	241
10.2.2.	El fuera de campo	244
10.3.	El toque Spielberg en <i>Inteligencia artificial</i>	247
10.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	248
10.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	249
10.4.	Implicaciones temáticas.....	250
10.5.	Conclusiones.....	264
11.	<i>Minority Report</i>	266
11.1.	Las elipsis temporales en <i>Minority Report</i>	268
11.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato	268
11.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	269
11.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del final del relato	270
11.2.	Las elipsis espaciales en <i>Minority Report</i>	270
11.3.	El toque Spielberg en <i>Minority Report</i>	274
11.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	274
11.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	275
11.4.	Implicaciones temáticas.....	278
11.5.	Conclusiones.....	290
12.	<i>La guerra de los mundos</i>	292
12.1.	Las elipsis temporales en <i>La guerra de los mundos</i>	293
12.1.1.	Lo acontecido y no visualizado antes del relato	294
12.1.2.	Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato	294
12.1.3.	Lo acontecido y no visualizado después del final del relato	295
12.2.	Las elipsis espaciales en <i>La guerra de los mundos</i>	296
12.3.	El toque Spielberg en <i>La guerra de los mundos</i>	299
12.3.1.	El toque Spielberg en elipsis temporales.....	300
12.3.2.	El toque Spielberg en el fuera de campo	302
12.4.	Implicaciones temáticas.....	307
12.5.	Conclusiones.....	317
13.	Conclusiones.....	318
14.	Bibliografía.....	327

I. OBJETIVOS

1. Introducción

1.1. Objeto de estudio

La justificación del objeto de estudio elegido se va a exponer separadamente a través de los tres elementos que lo componen: el recurso de la elipsis, el director Steven Spielberg y las películas seleccionadas para su análisis.

1.1.1. La elipsis

Esta tesis pretende estudiar las elipsis, tanto temporales como espaciales, en el cine de Steven Spielberg. ¿Por qué estudiar un recurso narrativo tan concreto? Principalmente, entendemos que las elecciones estilísticas en el arte, por insignificantes o circunstanciales que nos parezcan, encierran las claves para entender el significado más profundo de las obras o para descubrir las más arraigadas motivaciones de los creadores. Ya lo apuntó el director suizo y revolucionario del lenguaje cinematográfico, Jean-Luc Godard, al decir que un *travelling* es una cuestión de moral¹.

Es decir, el auténtico director de cine sabe que cada elección de un ángulo de cámara, un encuadre, un movimiento, transmite una idea respecto a lo que se está rodando, la forma comunica el contenido (si la obra es formalmente buena). Dos directores que rueden la misma escena pueden estar ofreciendo dos narraciones distintas, dos valoraciones morales distintas, dos visiones del mundo distintas, en definitiva.

Hay veces en que un director elige rodar un plano de una determinada manera sabiendo de antemano qué quiere transmitir o la idea que pretende evocar. En otras ocasiones las elecciones son intuitivas, pero en ningún caso desprovistas de esas connotaciones. Es más, es posible que esa intuición encierre motivaciones subconscientes, y puede resultar aún más misterioso y apasionante su estudio.

La elección de la elipsis como tema, por otro lado, surge de la observación de las obras de Steven Spielberg, donde se ha detectado una profusión del mismo y unos usos

¹ GODARD, J. L. *et al.* "Hiroshima, notre amour". *Cahiers du Cinéma*, 97, julio 1959, pp. 1-18

particulares que consideramos merece la pena estudiar y comprobar si pueden constituir rasgos de estilo del director.

También se observa que, a través de estas elipsis, en las películas de Spielberg se da la original particularidad de invertir el orden tradicional de la narración causa-efecto, de modo que Spielberg muestra el efecto de una acción como signo de su causa (que puede aparecer posteriormente o no). Este modo de narrar es tan propio del director que en este trabajo se ha buscado una manera específica de referirse a este recurso: “el toque Spielberg”. Resulta muy estimulante investigar el mecanismo mental que lleva a un narrador a invertir el modo de contar las cosas, lo que da a entender que Spielberg atesora una visión del mundo única.

Además, no pocos cineastas e investigadores consideran la elipsis como el más sofisticado y cinematográfico de todo el abanico de recursos del lenguaje audiovisual. Sirvan como ejemplo dos citas al respecto. Por un lado, los investigadores Jesús Ramos y Joan Marimón:

La ficción audiovisual puede considerarse como el arte de la elipsis, puesto que continuamente se escogen muestras o secuencias de un hipotético total, para explicar el relato de una forma comprensible en un tiempo breve, en comparación, por ejemplo, con el que se dedica a leer una novela.²

Por otro lado, el director de cine Fernando Trueba afirma que:

De todos los procedimientos narrativos, ninguno es más puro cine que la elipsis. [...] Por supuesto que la novela y el teatro clásicos han hecho uso de este recurso desde siglos antes de que se inventara el cine, pero es quizás éste, el arte del tiempo y su manipulación, el que lo ha llevado a su mayor perfección, a su mayor sofisticación. Los grandes maestros del cine fueron maestros de la elipsis.³

Otra coordenada de este estudio es la implicación temática de las elipsis analizadas. No nos parece interesante que un estudio se limite a demostrar que un director usa un determinado recurso con frecuencia, o que su forma de narrar tiene tales o cuales

² RAMOS, J. y MARIMÓN, J. *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona, Ed. Océano, 2002, pp.209-210

³ TRUEBA, F. *Mi diccionario de cine*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p.124

características, si eso no va acompañado de una reflexión sobre cómo influye esa forma en los temas que se tratan. El cine es comunicación, y por lo tanto la forma es importante no en sí misma, sino en cuanto a que es el vehículo del contenido.

Afortunadamente, como veremos, el director objeto de nuestro estudio tiene un mundo personal muy definido, con una serie de temas recurrentes muy claros. Esto nos permite establecer mejor relaciones entre forma y contenido. Al mismo tiempo, es evidente que en los temas habituales del autor tiene una gran importancia su experiencia personal, particularmente durante su infancia y adolescencia. Eso da pie a la tercera coordenada: la biografía del director como fuente de inspiración para sus temas, y en consecuencia, para su forma de contarlos. No se trata de analizar psicológicamente al sujeto, ni de pretender indagar en su intimidad, sino de relacionar hechos concretos dados a conocer por el mismo autor, con determinados temas, y la forma de presentarlos en sus películas a través de la elipsis. La intención es obtener una idea general clara de los rasgos que definen a un autor.

1.1.2. Steven Spielberg

Respecto al director que hemos elegido como objeto de estudio, Steven Spielberg, también consideramos necesario exponer las razones por las que hemos decidido estudiar su obra. El caso que nos ocupa es paradójico, pues se trata con seguridad del director de cine en activo más famoso del mundo. Pero esa fama es un arma de doble filo: por un lado, su innegable popularidad es un elemento favorable para considerarlo como personaje digno de estudio. Por otro lado, la crítica “seria” tiende a despreciar a los cineastas demasiado comerciales, y Spielberg ha sido uno de sus blancos favoritos desde sus primeros éxitos.

Además, su fama también propicia que el público general tenga una imagen algo estereotipada del cineasta y de su obra: la caricatura de un director únicamente preocupado por el éxito comercial, cuyas películas están diseñadas para un público infantil o adolescente, que tratan temas fantásticos y tienen una gran carga sentimental. Como todos los estereotipos, se trata únicamente de una exageración simplista, que no hace justicia al personaje.

Sin embargo, por encima de consideraciones subjetivas sobre su arte, no se puede negar la enorme influencia que el director estadounidense ha tenido en el cine de todo el mundo. Existe una escuela de estilo reconocible que nace en su cine (que él mismo ha cultivado en las películas que ha producido a otros directores) y encontramos en su obra una gran coherencia temática.

Muchos directores de género surgidos a partir de los años 80 se consideran hijos cinematográficos de Spielberg. Su forma de hacer cine, con una puesta en escena dinámica y una narrativa muy orientada a la emoción, ha marcado el cine mundial de los últimos treinta años. Como apunte personal añadido, este investigador puede afirmar que la experiencia de ver *E.T. El extraterrestre* en el cine a los seis años de edad le marcó profundamente y supuso el inicio de una pasión por el arte cinematográfico que aún perdura. Desde ese punto de vista, también me considero un “hijo cinematográfico” de Steven Spielberg, y de ahí el interés por estudiar su obra.

Desde el estreno de *Tiburón (Jaws, 1975)*, su primer gran éxito, se puede hablar también de un absoluto reinado en las preferencias del público. Toda una generación de espectadores ha quedado marcada por sus películas. También por las que ha producido, primero con su mítica compañía Amblin (que ofreció más de una década de clásicos del cine de entretenimiento) y después con Dreamworks. Este sedimento permanente sitúa a Spielberg posiblemente como uno de los últimos cineastas clásicos, tanto en el terreno de la dirección como de la producción: “Lo que distingue al clásico es, justamente, un efecto de resonancia que vale tanto para una obra añeja como para una nueva, pero que ya ha dejado en el ámbito cultural colectivo una huella indeleble.”⁴

Esta posición del cineasta como figura clave cultural en la historia contemporánea no deja de refrendarse por los medios de comunicación más prestigiosos: La revista cinematográfica *Premiere* lo situó en el primer puesto de la lista de personas más influyentes en la industria del cine. *Life* le nombró la persona más influyente de su generación. *Time* le incluyó en la lista de las cien personas más importantes del siglo XX.⁵

⁴ NAVARRO, A. J. “Futuro imperfecto. El cine de ciencia ficción”, *Dirigido por...*, 442, 2014, pp. 58-63

⁵ *E.T. El extraterrestre*. Libreto adjunto al Blu-ray *E.T. El extraterrestre. Edición limitada*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012

Es evidente que Spielberg cambió la industria del cine. Y no faltan, por supuesto, las voces que le acusan de la falta de creatividad palpable en el Hollywood contemporáneo. Sobre todo porque Spielberg apareció en los años 70, un momento de grandes cambios en el cine norteamericano: los grandes estudios habían entrado en crisis desde la década anterior. Ya no tenían el mismo éxito las grandes producciones musicales, históricas, los westerns... El público joven se sentía alejado del cine de Hollywood, y los géneros y modos de hacer tradicionales se empezaron a poner en cuestión. Este proceso ya había ocurrido en Europa con anterioridad, dando origen a las corrientes renovadoras de los años 50 y 60: el Neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague* francesa, el *Free Cinema* inglés, e incluso el modesto Nuevo Cine español.

Así las cosas, empiezan a llegar a Hollywood jóvenes realizadores (la primera generación formada por la televisión), influidos por estas corrientes europeas, que buscan un mayor realismo, con rodajes en localizaciones reales, un estilo de cámara más dinámico, cercano a las técnicas documentales, interpretaciones más naturalistas... Y temáticamente buscan historias sociales y se acercan más a las inquietudes de la juventud de los 60, siendo un rasgo característico el cuestionamiento del poder y de las instituciones, desde la familia al gobierno. El arrollador éxito de *Bonnie y Clyde* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967) da el pistoletazo de salida a lo que se denominó el Nuevo Hollywood.

Los estudios habían cedido buena parte de su poder a empresas menores, dirigidas por jóvenes cineastas que producían películas pequeñas sobre dramas cotidianos, reflejos de la realidad convulsa de esa época. Para algunos críticos esa fue la última gran época del cine norteamericano, y culpan a Spielberg y a George Lucas de su desaparición:

Puede decirse que Lucas y Spielberg lograron que el público de los setenta, muy intelectualizado tras años de alimentarse de películas europeas y del Nuevo Hollywood, regresaran a la sencillez de la Edad de Oro del cine, anterior a los años sesenta [...] Atravesaron el espejo pero hacia atrás, con películas que eran el polo opuesto de las rodadas por sus colegas del Nuevo Hollywood. [...] Infantilizaron al público, reconstruyeron al espectador-niño, y lo abrumaron con

sonido y espectáculo, eliminando la ironía, la afectación estética y la reflexión crítica.⁶

Es muy discutible que el público estadounidense fuera en masa a ver cine europeo “intelectual” en los años 70. Si consideramos las veinte películas más taquilleras de cada año entre 1970 y 1979 en Estados Unidos (es decir, de entre un total de doscientas películas), encontramos tres producciones británicas como *La hija de Ryan* (*Ryan's Daughter*, David Lean, 1970), *Chacal* (*The Day of the Jackal*, Fred Zinnemann, 1973) y *Frenesí* (*Frenzy*, Alfred Hitchcock, 1972), las tres de directores veteranos con grandes éxitos en Estados Unidos en sus carreras, y por lo tanto muy orientadas al mercado americano. También del Reino Unido, varias entregas de la saga de James Bond, cuya condición de cine puramente comercial no hace falta aclarar. Y al margen de estas súper producciones británicas, la única presencia europea es la polémica co-producción franco-italiana *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), que de todos modos estaba rodada en su mayor parte en inglés y contaba con la presencia de una gran estrella de Hollywood como Marlon Brando. Y ya al margen del cine de ficción, encontramos un documental alemán sobre el antiguo Egipto, *Recuerdo del futuro y regreso a las estrellas* (*Erinnerungen an die Zukunft*, Harald Reinl, 1970).⁷

Nuevamente estamos ante una simplificación injusta: pocos críticos negarían hoy a las mejores películas de Spielberg valores estéticos e incluso temáticos. Como bien observa el investigador Antonio Sánchez-Escalonilla, los recelos de estos críticos cercanos a la ideología de mayo del 68 pueden tener que ver con la falta de complejos con la que Spielberg muestra sus valores:

Un estudio detallado de Steven Spielberg, que suele ser víctima de encasillamientos superficiales, revela una genialidad poco común en el manejo de los géneros, que le permite hablar siempre de las mismas cosas a través de la aventura, el melodrama o la ciencia-ficción. [...] Toda su obra brota de su propia intimidad, del niño y del padre que lleva dentro. Pero la genialidad no se improvisa: se gana con la experiencia técnica y con la reflexión interior. Y, si algo conoce Spielberg, son los valores humanos. El director de *E.T.* habla

⁶ BISKIND, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004, p. 446

⁷ IMDB. “The Top Box Office Films of the 70’s”, en imdb.com, 2011. Disponible en: <http://www.imdb.com/list/ls000151274/?start=1&view=detail&sort=listorian:asc> [consultado el 12-3-2012]

siempre de ellos, aunque no estén de moda o resulte políticamente incorrecto hablar de ellos.⁸

No es el único autor que resalta el valor artístico y humano del cine de Spielberg. Unos valores que le enlazan con una rica tradición de cineastas estadounidenses:

Su brillantez a la hora de planificar grandes secuencias de acción [...] eclipsa su no menos demostrada sensibilidad y sentido lírico. [...] El cine de Spielberg entronca con el de Ford y otros grandes cultivadores fílmicos del Americana [sic] en lo que tiene de acto de amor, cariñoso pero con un poso agridulce, hacia el espíritu cotidiano de los Estados Unidos: esa América idealizada que se mira a sí misma arropada por el calor reconfortante del fuego del hogar.⁹

Y muchos autores consideran que sus capacidades como gran narrador y creador de ilusiones se unen con profundidad temática, como los grandes directores clásicos mencionados: “Spielberg posee cualidades de un gran cineasta clásico –magia, narración, cierta capacidad de reflexión- que tienden a mezclarse en una impresión de único y vivificante espectáculo.”¹⁰

En la crítica española también se aprecia un eco de los estereotipos aplicados al cineasta, que muchas veces tienen más que ver con categorías políticas desde rígidas posiciones que con una valoración cinematográfica rigurosa:

Buena parte de la opinión de la así llamada prensa especializada de nuestro país prefiere observar el cine de Spielberg desde perspectivas politizadas, dándose así un fenómeno de regresión crítica, si no equiparable, cuanto menos similar a los posicionamientos supuestamente políticos (en realidad, motivados por el interés personal) de quienes utilizaban los que antaño se llamaban “plataformas” en la época de la transición española.¹¹

En cualquier caso, puede comprobarse que, para bien o para mal, se reconoce a Spielberg como factor de cambio en las estructuras de la industria cinematográfica más importante del mundo, y tampoco se le puede culpar de los cambios producidos por el éxito de sus filmes. Sobre todo cuando en muchos de ellos residen valores artísticos y

⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid, Dossat, 2004, p. 469

⁹ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. “Steven Spielberg, hoy”, *Dirigido por...*, 442, 2014, pp. 40-43

¹⁰ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

¹¹ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. *Op. cit.* pp. 40-43

temáticos que pueden equipararse a los de películas mejor consideradas por la crítica debido a su condición de cine de autor:

El espectacular éxito de *Tiburón* cambió las tendencias e inauguró el fenómeno de las películas de verano destinadas al público joven y adolescente, a la vez que anunció el fin inminente del cine adulto y político del Nuevo Hollywood. Sin embargo, el éxito de *Tiburón* se debió precisamente a que Spielberg reintrodujo los métodos predicados por el Nuevo Hollywood: rodaje en decorados reales, cámara al hombro o reinvención de la película de género como *El padrino* (Coppola, 1972) o *El exorcista* (Friedkin, 1973).¹²

Su papel como productor es también importantísimo, siendo capaz de financiar los proyectos que más le interesan, tanto para sí mismo como para otros directores. Esta inusual independencia es un elemento muy a tener en cuenta en un entorno como la industria norteamericana, en la que muchas veces los artistas deben ceder ante criterios puramente comerciales. De hecho, hay quien define a Spielberg como “el cineasta americano verdaderamente independiente, capaz de hacer su trabajo con mínima injerencia creativa y con muy pocas restricciones presupuestarias.”¹³

1.1.3. Películas seleccionadas

En cuanto a la elección de las obras objeto de estudio, se ha decidido circunscribirlas al cine fantástico, entendido en un sentido amplio. En primer lugar, porque entendemos que es en este género donde el director ha conseguido sus mayores y más significativos éxitos: *El diablo sobre ruedas*, rodada en principio para televisión, le dio a conocer, le identificó como un talento visual, y le abrió las puertas del cine. *Tiburón* fue el éxito masivo que le consagró como el gran nuevo director de los años 70 y le ofreció la libertad de elegir sus propias películas. *Encuentros en la tercera fase* demostró el alcance temático que podía tener su cine, y junto a *Star Wars* (George Lucas, 1977) tuvo como efecto un resurgimiento de la ciencia-ficción. *E.T. El extraterrestre* se convirtió en la película más taquillera de todos los tiempos, partiendo de una historia profundamente personal. *Parque Jurásico* fue otro éxito masivo y revolucionó el terreno de los efectos especiales con sus dinosaurios generados por ordenador. Mientras

¹² COHEN, C. *Maestros del cine: Steven Spielberg*. París, Cahiers du Cinéma Sarl, 2010, p. 24

¹³ SCOTT, A. O. “The Studio-Indie, Pop-Prestige, Art-Commerce King”, *New York Times*, 9 de noviembre de 2003, pp. 60-63

que con *Inteligencia artificial*, *Minority Report* y *La guerra de los mundos*, Spielberg demostró que en el nuevo siglo puede seguir compitiendo en las taquillas, y al mismo tiempo conservar sus rasgos de estilo y profundizar en temas fundamentales para el ser humano.

Otra de las razones por las que se ha elegido el cine fantástico de Spielberg es porque entendemos que, a pesar de que la elipsis es un recurso que aparece en toda su obra, es en este género donde puede resultar más necesario por una cuestión narrativa: hablamos de historias donde un elemento fantástico se introduce en un mundo real y reconocible. Es por este motivo por el que no se ha incluido *Hook (el Capitán Garfio)*. Aunque técnicamente es una película fantástica, su género es más fantasía que ciencia-ficción. Es decir, en esa película son los habitantes del mundo real los que visitan un mundo fantástico. La mayor parte de la película sucede en el imaginario País de Nunca Jamás, donde la fantasía está a simple vista:

Aunque estén llenos de criaturas oscuras y terribles, las películas de fantasía son fundamentalmente alegres y bastante distantes. Enfatizan abiertamente su estatus de irrealidad. Las más elaboradas películas de fantasía crean mundos de tal amplitud imaginativa que pocas conexiones aparentes existen entre nuestras vidas y esas fantásticas escenas recreadas en la pantalla.¹⁴

Por lo demás, hay que aclarar que, siendo este un estudio que da gran importancia a la técnica narrativa y visual, se ha valorado el género de las películas por sus características formales, más que por una simple cuestión argumental. Así, por ejemplo, las películas de Indiana Jones no se han incluido, porque a pesar de mostrar algún elemento fantástico o sobrenatural en cada una de ellas, se trata de aspectos puntuales, siendo la forma cinematográfica buscada el cine de aventuras. Por el contrario, sí se incluyen dos películas como *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón*, a pesar de que en principio no incluyen elementos fantásticos aparentes más allá de lo extremo de sus situaciones. Sin embargo, nuevamente, prima la forma: nos hayamos ante dos películas con claras connotaciones fantásticas, donde además se busca el terror. El investigador Lester Friedman, por ejemplo, las clasifica como “películas de monstruos” junto con *La guerra de los mundos* y las dos entregas de *Parque Jurásico*. Friedman resalta la conexión de este sub-género con el fantástico:

¹⁴ FRIEDMAN, L. *Citizen Spielberg*. Chicago, University of Illinois Press, 2006, p. 120

La película de monstruos, o película de terror, tiene mucho en común con los géneros de ciencia-ficción y fantasía [...] los tres incorporan elementos y criaturas más allá de la realidad ordinaria. [...] La película de fantasía provoca asombro, la de ciencia-ficción especulación, y la de terror, miedo.¹⁵

Además, es una rama del fantástico especialmente propicia para nuestro estudio, pues suele tratar de un modo psicológico con las amenazas ocultas, ya sean externas o internas:

Mientras las películas de ciencia-ficción habitualmente tratan con sucesos futuros, las películas de monstruos a menudo se centran en los peligros presentes que nos rodean o aquellos que existen dentro de nosotros mismos. [...] La trayectoria narrativa tradicional de ciencia-ficción y películas de monstruos contiene confrontaciones entre algo desconocido y aquellos que buscan entenderlo o son amenazados por ello.¹⁶

Teniendo en cuenta estos criterios, pasamos a detallar la lista de películas objeto de estudio:

- El diablo sobre ruedas (Duel, 1971)*
- Tiburón (Jaws, 1975)*
- Encuentros en la tercera fase (Close Encounters of the Third Kind, 1977)*
- E.T. El extraterrestre (E.T. the Extra-Terrestrial, 1982)*
- Always (para siempre) (Always, 1989)*
- Parque Jurásico (Jurassic Park, 1993)*
- Inteligencia artificial (A.I. Artificial Intelligence, 2001)*
- Minority Report (2002)*
- La guerra de los mundos (War of the Worlds, 2005)*

1.2. Hipótesis

Una vez enunciado y justificado el objeto de estudio, pasamos a exponer las dos hipótesis que planteamos:

¹⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 119

¹⁶ *Ibidem*, p. 121

1. La elipsis temporal y la espacial son dos recursos fundamentales en el estilo de Steven Spielberg a la hora de plantear historias y de realizarlas, y están relacionados con la idea de pérdida y ausencia en el director.

Cuando hablamos de recurso fundamental, nos referimos a un recurso suficientemente llamativo como para poder determinar la personalidad artística propia que muestran las películas del autor. Y además porque puede ser el recurso que subraye más adecuadamente temas recurrentes en el cine de Spielberg, como las ausencias.

Por otro lado, consideramos importante que la hipótesis implique en un solo enunciado las tres dimensiones que entran en juego en este estudio, que son las siguientes:

-La dimensión formal o estilística, por la que vamos a estudiar la forma que tiene Steven Spielberg de contar sus historias, tanto desde el punto de vista del guion como de la narración visual.

-La dimensión temática, por la que estudiaremos los temas que están presentes en las películas del director, relacionándolos con los recursos estilísticos expuestos.

-La dimensión biográfica, que nos servirá para rastrear la significación de esos temas (y por tanto de los recursos estilísticos empleados en su expresión) en la vida del autor, según los datos que conocemos y las palabras del propio Spielberg, huyendo en todo momento de la especulación.

2. La existencia de una forma concreta de elipsis en el cine de Spielberg, consistente en la omisión de una acción, elemento o personaje que, sin embargo, se da a entender al espectador mediante ciertas consecuencias, a través de elementos visuales. A este recurso, que se puede dar tanto en elipsis temporales como espaciales, lo denominamos “toque Spielberg”.

Pretendemos demostrar que el toque Spielberg es una forma de elipsis recurrente y característica en el cine del autor, un recurso original que da un sello personal a su estilo, con el que consigue la inversión del esquema clásico de narración causa-efecto.

1.3. Estado de la cuestión

Podríamos dividir a los estudiosos que se han dedicado a la figura de Spielberg en dos grandes grupos.

Por un lado, tendríamos que citar a los que publicaron sus trabajos principales durante los años 80 y 90: Donald R. Mott y Cheryl M. Saunders, autores muy documentados y con amplia información biográfica; Tony Crawley, que por el contrario pasa por encima de la biografía y se centra en las películas, basándose en entrevistas propias; Neil Sinyard, con amplia información sobre los rodajes y ciertos aspectos técnicos; Philip Taylor, que introduce su análisis de las películas en una estructura biográfica.

En el momento en que publicaban, la popularidad de Spielberg estaba en su punto más alto, pero aún no había acumulado una cinematografía tan extensa como para ofrecer un estudio de amplia perspectiva. Estos investigadores, pues, suelen centrarse más en aspectos temáticos y biográficos, y no prestan la misma atención a los aspectos formales, cinematográficos o narrativos.

El otro grupo de autores ha aparecido en la última década. Podemos citar como los más importantes a Lester Friedman, que efectúa una interesante división de las películas según géneros, y ofrece profundas lecturas psicológicas y sociológicas; Joseph McBride, cuya biografía ofrece un análisis en profundidad de Spielberg como persona, y relaciona con aspectos personales y biográficos incluso sus películas más comerciales; Warren Buckland, posiblemente el autor más formalista, cuyo objetivo es analizar el lenguaje del *blockbuster* americano, y para hacerlo toma como ejemplo el cine comercial de Spielberg, aunque le falta profundizar en las implicaciones temáticas y humanas de ese lenguaje; Nigel Morris estudia a Spielberg como gran autor, ofreciendo profundas interpretaciones de sus películas, con algunas hipótesis ciertamente atrevidas. Cabe destacar a Andrew M. Gordon, cuyo estudio posee un interesante enfoque psicoanalítico, y además aporta ideas bien fundamentadas sobre el estilo visual.

En el panorama español, destacan las obras de Marcial Cantero, que ofrece un estudio cronológico de cada película, con interesantes análisis, aunque quizás demasiado breve, y Antonio Sánchez-Escalonilla, probablemente uno de los trabajos más completos al

aunar aspectos biográficos, temáticos y formales, profundizando en cada una de las películas.

Estos autores tienen una perspectiva más amplia, han podido asistir a diferentes etapas en la carrera de Spielberg, y suelen prestar mayor atención a los aspectos técnicos y formales, aunque siempre subordinados a los temáticos.

Sin embargo, ninguno de estos autores singulariza el recurso de la elipsis para estudiarlo detenidamente. Sí que señalan y analizan apropiadamente los usos específicos evidentes, como que en *El diablo sobre ruedas* no se enseña nunca la cara del camionero o que no veamos el rostro de los personajes adultos en *E.T.*, pero en todas las lecturas realizadas para esta tesis no se ha encontrado un estudio diacrónico del recurso. Consideramos que es una importante laguna en cuanto a la figura de Steven Spielberg, ya que como nos proponemos demostrar, la elipsis es un recurso que da forma a su discurso cinematográfico, que está íntimamente relacionado con los temas que trata y con los sucesos más significativos en la biografía del director.

1.4. Metodología

Primeramente vamos a describir la naturaleza de este estudio, que determina la metodología empleada: así, podemos afirmar que este estudio es sincrónico y a la vez diacrónico. Sincrónico porque estudiamos cada una de las películas como entes propios en un momento determinado. Diacrónico porque cada una de ellas se inscribe dentro de un estudio comparativo que analiza la evolución de un fenómeno, en este caso el uso de la elipsis en el cine de Steven Spielberg. Y precisamente para que se pueda apreciar mejor dicha evolución, el orden de estudio de las películas será cronológico según su fecha de realización.

La metodología empleada para acercarnos a él es cualitativa, porque parte de un punto de vista temático, al intentar determinar los temas y preocupaciones relacionados con el recurso formal estudiado.

Pasamos ahora a detallar la estructura de la tesis: tras la introducción, en el segundo capítulo ofrecemos un retrato de la figura de Steven Spielberg como director, ofreciendo

la información biográfica y fílmica más relevante, así como una panorámica de los temas más importantes y recurrentes que aparecen en su cine.

En el tercer capítulo exponemos el marco teórico, comenzando por la narratología, de la que partimos para estudiar el recurso de la elipsis. Se estudia la elipsis como recurso literario y cinematográfico, ofreciendo definiciones y clasificaciones, y se elegirán las más adecuadas para aplicarlas a nuestro estudio.

Los capítulos cuatro al doce abarcan el análisis de las películas que se han trabajado, y que constituye la base de la que ha surgido esta tesis. El sistema para el trabajo de campo es el siguiente: se ha partido, como ya se ha explicado, de una observación de la obra completa del director. En esta observación se ha detectado la profusión del recurso narrativo y visual que se pretende estudiar. A partir de relacionar estos recursos formales con los temas habituales en el cine del director y sus datos biográficos, se ha entendido que existía la posibilidad de realizar un estudio amplio e interesante.

Posteriormente, se han elegido las películas que formarían parte de dicho estudio, a partir de las razones ya expuestas (cine fantástico desde un punto de vista formal), y se ha procedido a distintos visionados en detalle, plano a plano, buscando todos y cada uno de los casos de uso de la elipsis (sea temporal o espacial), elaborando una lista completa y exhaustiva. Posteriormente, se ha analizado cada caso, realizando una clasificación y estudiando su función en el conjunto de la película. Este análisis ha proporcionado la base para realizar un estudio de las implicaciones temáticas del recurso en cada película concreta.

Se entiende que la enumeración de dichos planos puede resultar algo ardua de cara a su lectura, pero creemos que era necesario para ofrecer una base sólida a las implicaciones temáticas. Porque, al margen de que determinados usos puedan tener connotaciones específicas que se desarrollarán, también nos interesa comunicar que lo elíptico es ya un modo asimilado de contar las cosas para Steven Spielberg, aunque sea para mostrar momentos sin mayor trascendencia temática que la puramente argumental. Son precisamente esas elecciones sin trasfondo las que dan a entender que estamos ante una forma de ver el mundo, de expresarse como creador, y que por lo tanto no pretendemos simplemente dar sello de norma a unos cuantos casos justificados temáticamente.

Por otro lado, queremos hacer referencia a un modelo de análisis cinematográfico que hemos tenido presente como criterio general. Se trata del expuesto por V.F. Perkins en su clásica obra *El lenguaje del cine*. En primer lugar, coincidimos en el acercamiento semiótico a las formas cinematográficas, entendiendo que no son simples recursos esteticistas o puramente funcionales, y que son medios de comunicación para transmitir ideas y sentimientos al espectador.

Y en segundo lugar, se adapta a nuestro estudio por su espíritu desprejuiciado respecto al cine popular y de género, normalmente arrinconado por otros investigadores a la hora de proponer sistemas críticos, actitud esta que Perkins denuncia abiertamente:

La creencia de que la popularidad y la calidad son incompatibles se resiste a morir. Sobrevive en los sobreentendidos peyorativos de la palabra “comercial” y en la equiparación de significado con oscuridad y solemnidad. Sobrevive en la condena o la condescendencia general hacia todos los géneros de cine popular, de los espectáculos bíblicos al cine de terror, de la ciencia-ficción al western. Sobrevive, particularmente, en la noción de que el cine ofrece dos fenómenos distintos: uno, importante, llamado arte, y otro, trivial, conocido como entretenimiento. En su más cruda expresión, llega a creer que la calidad de un film es inversamente proporcional al tamaño de su audiencia.¹⁷

En previsión de la falta de disponibilidad de las películas estudiadas, la tesis se acompaña de un DVD con algunas de las secuencias analizadas (por cuestión de espacio no es posible incluirlas todas). Así, se señalarán con una nota a pie de página aquellas secuencias que se pueden visionar en el DVD, y el nombre del archivo para su identificación. Algunos de esos archivos incluyen más de un fragmento analizado, y por lo tanto puede encontrarse citado más de una vez.

En cuanto al apartado relativo a las implicaciones temáticas que habrá en cada capítulo dedicado a las películas, hay que aclarar que, aunque estará principalmente enfocado a explicar el recurso de las elipsis temporales y espaciales en relación a los temas de cada película, es necesario que exista un horizonte más amplio, para entender dónde encajan los temas que nos interesan en el conjunto temático de cada película. Así, es posible que en alguno de esos temas nos desviemos puntual y brevemente respecto a la elipsis, pero

¹⁷ PERKINS, V.F. *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos, 1990, p. 199

siempre para establecer un marco temático general de cada película en que se desarrollará extensamente el recurso a estudiar.

Pasamos a detallar el esquema empleado para estructurar los capítulos dedicados a cada película, que constarán de cinco apartados cada uno (excepto el capítulo dedicado a *Parque Jurásico*, en el que se añade un apartado dedicado a su secuela, *El mundo perdido*):

-Título de la película, datos principales, sinopsis

-1. Las elipsis temporales.

-1.1. Lo sucedido antes del comienzo del relato

-1.2. Lo sucedido en el seno del relato

-1.3. Lo sucedido después del relato

-2. Las elipsis espaciales

-2.1. Uso específico de la película (si lo hubiera)

-2.2. El fuera de campo

-3. El toque Spielberg

-3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-4. Implicaciones temáticas

-5. Conclusiones

1.5. Fuentes y materiales

De cara a poder localizar los planos estudiados de cada película según su minutado, hay que tener en cuenta que las películas se han visionado en dos formatos distintos: DVD y Blu-ray, por razones de disponibilidad. La diferencia es fundamental, ya que la imagen del formato DVD corre a 25 imágenes por segundo, mientras el Blu-ray respeta la velocidad original de cine de 24 imágenes por segundo. Esto significa que se da una ligera aceleración en el formato DVD, lo cual puede suponer que si se busca un

fragmento según el minutado ofrecido, el plano en cuestión puede estar segundos o incluso minutos antes o después, en el caso de no utilizar el mismo formato, así que es un factor a tener en cuenta. Así pues, pasamos a detallar el formato utilizado para cada una de las películas estudiadas:

- El diablo sobre ruedas*: DVD
- Tiburón*: Blu-ray
- Encuentros en la tercera fase*: Blu-ray
- E.T. El extraterrestre*: DVD
- Always (para siempre)*: DVD
- Parque Jurásico*: Blu-ray
- Inteligencia artificial*: Blu-ray
- Minority Report*: Blu-ray
- La guerra de los mundos*: Blu-ray

Asimismo, hay otro factor a tener en cuenta: algunas de estas películas han sido re-estrenadas con algún cambio de montaje. Se ha decidido considerar como versión de estudio las estrenadas originalmente. Así, *Encuentros en la tercera fase* se ha estudiado a partir del montaje de 1977 (aunque se han visionado los montajes de 1980 y 1998 para tener presente una idea general de la obra). Del mismo modo, *E.T. El extraterrestre* se ha estudiado a partir de la versión de 1982, sin considerar en ningún caso el montaje para el 20 aniversario con añadidos digitales.

Por el contrario, en el caso de *El diablo sobre ruedas* se ha tenido en cuenta el montaje realizado para su estreno en cines (para el cual se rodaron algunas escenas adicionales) y no su versión primigenia para televisión. Entendemos que el estudio es de cariz cinematográfico y que esta película encontró una forma completa como obra de cine con su montaje largo.

En cuanto a las fuentes utilizadas, se ha recurrido a una bibliografía muy heterogénea, que incluye:

-Libros, entre los que figuran los autores más significativos mencionados en el apartado “estado de la cuestión”. Sin embargo, a medida que avanza el estudio ocurre que, por su

enfoque o estilo, hay autores que se utilizan más profusamente como referentes. En este caso, estos autores son Antonio Sánchez-Escalonilla, Andrew M. Gordon, Lester D. Friedman o Richard Schickel.

-Artículos de revistas, que permiten incorporar referencias muy actuales y algunas entrevistas ya clásicas en los estudios sobre el director.

-Recursos electrónicos, pues hoy en día existe una ingente cantidad de trabajo de investigación y análisis en internet. Destaca en este estudio como referente la página web del guionista y escritor Todd Alcott.

-Material audiovisual, por lo general documentales incluidos en los extras de las ediciones en DVD o Blu-ray de cada película. Afortunadamente, la mayoría de ediciones de las películas de Spielberg en formatos domésticos incluyen numeroso material adicional, y el director ofrece interesantes introspecciones sobre su obra, con un enfoque en general muy didáctico.

-Misceláneo, en que se incluyen los folletos y libretos adjuntos a algunas ediciones en DVD y Blu-ray de las películas estudiadas.

2. La figura de Steven Spielberg

Es importante ofrecer un retrato del autor que va a ser objeto de estudio. No se trata de profundizar en todos los pormenores de su vida y su obra, pues no estamos ante un trabajo biográfico, pero sí ofrecer los trazos principales que nos sirvan de base para analizar su trabajo. En este capítulo vamos a hacer un repaso a su vida y obra y a exponer los temas principales que aparecen en su filmografía.

2.1. Biofilmografía

Steven Allan Spielberg nació el 18 de diciembre de 1946 en Cincinnati, Ohio. Su padre, Arnold Spielberg, ingeniero informático, estaba viajando constantemente, y por lo tanto su ausencia se hacía notar en el hogar. Esta ausencia paterna es un dato de enorme interés para afrontar nuestro estudio: “Siempre sentí que mi padre ponía su trabajo por delante de mí. Siempre pensé que me amaba menos que a su trabajo y yo sufría como resultado.”¹⁸

Resulta también significativo que su padre luchara en el escuadrón de bombarderos 490 en la II Guerra Mundial, teniendo en cuenta las continuas aproximaciones a esa contienda y a esa época en el cine de Spielberg.¹⁹

Los continuos cambios de residencia y la difícil convivencia de sus padres hicieron que la infancia de Spielberg no fuera fácil. Siempre era el “niño nuevo” de la clase, solitario y ensimismado. Él mismo ha dicho que se sentía “como un alien”, y que notaba un “irrefrenable deseo de integración.”²⁰

Spielberg es producto del *American way of life* de los años 50, una generación marcada por el bienestar económico, el mundo suburbano (representado con frecuencia en su cine) y sobre todo, la televisión. El propio Spielberg la llamó “su tercer padre”²¹. No parece casual que en dos de sus producciones (*Poltergeist* y *En los límites de la*

¹⁸ McBRIDE, J. *Steven Spielberg: A Biography*. Nueva York, Simon & Schuster, 1997, p. 41

¹⁹ SALA, A. “La II Guerra Mundial. Entre el contexto referencial, el marco histórico y la pasión fabuladora”, *Dirigido por...*, 443, 2014, pp. 64-70

²⁰ COHEN, C. *Op. cit.* p. 8

²¹ *Ibidem*

realidad) haya personajes que son literalmente absorbidos por su televisor. En muchas de sus películas como director, el electrodoméstico tiene momentos destacados, y a menudo es un elemento constante de ambientación en esos barrios suburbanos que retrata.

También le influyó en esos años el cine de serie B, que determina su interés por la ciencia-ficción. Así como las películas de John Ford, Alfred Hitchcock y David Lean²², grandes narradores que llegaban al gran público sin renunciar a su estilo y temas recurrentes.

Spielberg y su cine [...] son representativos de una actitud hacia el “viejo cine de Hollywood” que no es sino una transposición y puesta al día mediante el empleo de tecnología fílmica moderna de los patrones narrativos tradicionales, entendiendo tradicional en el sentido cultural y no político (el cual ve en la tradición, de nuevo equivocadamente, una actitud conservadora, cuando no reaccionaria).²³

Desde muy temprana edad realizó películas caseras con la cámara de súper-8 de su padre. Algunos temas y ambientaciones habituales de su cine aparecen ya en estos primeros escauceos: la II Guerra Mundial en *Fighter Squad* (1960) y *Escape to Nowhere* (1962) y la ciencia-ficción en su obra *amateur* más ambiciosa: *Firelight* (1964), una película de 135 minutos en 8 mm que parece anticipar *Encuentros en la tercera fase*: ovnis, ambientes suburbanos, abducciones, familias disfuncionales...

Finalmente empezó sus estudios superiores en la Universidad de Long Beach. No llegó a terminarlos, pues tras unas prácticas veraniegas en los Estudios Universal, se las arregló para establecer contactos y poder seguir asistiendo a los rodajes. Allí pasó varios años observando trabajar a los directores y a los montadores (lo que seguramente le aseguró un gran dominio del lenguaje visual), y finalmente consiguió que le produjeran su primer cortometraje en 35 mm, *Amblin* (1968). El corto cayó en manos de Sid Sheinberg, vicepresidente de Universal TV, que ofreció a Spielberg un contrato de siete años a 275 dólares por semana²⁴. Allí empezó a foguearse como director en series de televisión como *Colombo* (dirigió el episodio piloto, *Murder by the book*) y *teleafilmes*

²² COHEN, C. *Op. cit.* p. 9

²³ FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. *Op. cit.* pp. 40-43

²⁴ COHEN, C. *Op. cit.* p. 10

de diversos temas. Uno de ellos, *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971), basado en un relato de suspense de Richard Matheson, fue tan elogiado en su pase televisivo que en Europa se estrenó en salas comerciales (Spielberg tuvo que rodar algunas escenas adicionales para llegar a los noventa minutos). Rodada en tan solo 16 días y con un equipo reducido, sorprendió el manejo del lenguaje cinematográfico del joven realizador.

Así fue como consiguió debutar en el mundo del largometraje cinematográfico con *Loca evasión* (*The Sugarland Express*, 1973), que tuvo una escasa repercusión. Sin embargo, ya en esta primera película asistimos a un intento de reunión familiar, pues a la pareja protagonista le quieren quitar la custodia de su hijo, lo que origina la huida que da pie a la historia.

Spielberg necesitaba un gran éxito, y lo consiguió gracias a *Tiburón* (*Jaws*, 1975), que se convirtió en el mayor éxito de taquilla hasta entonces conocido, llegando a propiciar un cambio en el sistema de exhibición en las salas norteamericanas:

Tiburón cambió la industria para siempre, pues los estudios descubrieron el valor de contar con amplias posibilidades de exhibición —el número de salas aumentó a dos mil y más en la década siguiente— y la publicidad masiva por televisión, dos factores que aumentaban los gastos de *marketing* y distribución a la vez que reducían la importancia de la crítica impresa.²⁵

La película supone un nuevo ejercicio de estilo en que Spielberg tuvo que adaptarse a unas circunstancias de rodaje muy difíciles, ya que el tiburón mecánico no funcionaba bien, y el inestable rodaje en el mar hacía imposible obtener todas las tomas que el director consideraba necesarias. Sin embargo, Spielberg supo revertir esos problemas e incluso sacar provecho artístico de ellos, como veremos en el estudio de la cinta.

En su siguiente película, Spielberg trató por primera vez uno de sus temas favoritos: el contacto con seres de otros planetas. *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), fue un nuevo triunfo de taquilla para su autor. Coincidió en el mismo año con el estreno de *La Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*, 1977), de su amigo George Lucas. Ambas películas pusieron de moda la ciencia-ficción. Nuevamente

²⁵ BISKIND, P. *Op. cit.* p. 360

aparecen familias disfuncionales, padres ausentes y absorbidos por sus obsesiones y niños perdidos. Otro rasgo que separa esta obra de la ciencia-ficción de los años anteriores es la visión benigna de los extraterrestres, aspecto que el director desarrollará más en *E.T.*

Después de dos enormes éxitos, Spielberg sufre un gran descalabro con su primer acercamiento a otro de sus temas habituales: la II Guerra Mundial. El fracaso de *1941* (1979) puede deberse a su tono de comedia alocada, muy poco apropiado para el tema que trata y su recreación realista de la época: “La recepción de *1941* estaba similarmente conectada con el conflicto discursivo [...] Si *1941* hubiera abandonado el realismo y se pareciera más a *Helzapoppin'* o incluso *El mago de Oz*, podría haber sido aceptable.”²⁶

Spielberg necesitaba demostrar que era un autor de éxito, y nuevamente acertó de pleno con su siguiente película: *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), producida por George Lucas, junto al que creó para el *film* a uno de los iconos del cine de aventuras de todos los tiempos: Indiana Jones. Al igual que *La guerra de las galaxias* se inspiraba en los seriales de ciencia-ficción de los años 30, las peripecias y el personaje de Indiana Jones surgen de los seriales de aventuras exóticas de la misma época. El dinamismo visual de Spielberg demostró ajustarse como un guante a esta propuesta, convirtiéndose en una de sus películas más populares.

Seguidamente, Spielberg pensó en una película pequeña, centrada en un niño que intenta superar el divorcio de sus padres. Esa película acabaría siendo *E.T. El extraterrestre* (*E.T.*, 1982), y se convertiría en la película más taquillera de la historia, un récord que ostentaría durante más de una década. También resultó ser la película más personal y representativa de su autor, que aún la sitúa como la película que prefiere de todas las que ha rodado.

A pesar del atractivo universal de la cinta y del reconocimiento de la industria del cine con la nominación al Oscar a la mejor película entre otros, la crítica seguía mostrándose dividida ante el director. Sin embargo, no se puede subestimar la gran importancia de

²⁶ MORRIS, N. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. Nueva York, Columbia University Press, 2007, p. 52

E.T. en la vida y la carrera de Spielberg. Es un punto de inflexión en ambas esferas. Por un lado, le hizo tomar una seria decisión vital que influirá sobre su cine: “*E.T.* fue una gran experiencia para mí porque quise ser padre después de hacerla. Yo no era padre, y de algún modo me convertí en padre de esos tres chicos, especialmente Drew Barrymore, así que esa película cambió mi vida de un modo muy tangible.”²⁷

Por otro lado, supuso una culminación de la primera etapa de su carrera, y le hizo marcarse nuevas metas: “Para mí *E.T.* fue la historia esencial de mi infancia y al mismo tiempo el final de mi infancia, y me dio el coraje, basado en su éxito, para empezar a tratar temas más adultos. *E.T.* me dio una especie de permiso para fallar.”²⁸

El estilo cinematográfico de Spielberg creó escuela en los años 80, y él mismo apoyó a algunos de sus más aventajados discípulos a través de su productora, Amblin. Éxitos como *Poltergeist* (Tobe Hopper, 1982), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Los Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985) o *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) tienen el sello inconfundible de su productor.

Al mismo tiempo, el ya llamado “Rey Midas” de Hollywood se apuntó un nuevo éxito como director con *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), segunda aventura de Indiana Jones, ya consolidado como el héroe de acción más exitoso de los 80. Una nueva muestra de la pericia narrativa y técnica de Spielberg, que sin embargo renegó tiempo después de la película, debido a su tono sombrío y a algunas escenas demasiado escabrosas.

1985 es un año importante en la vida del director (y ello se reflejará también en un giro en su carrera, que es lo que nos interesa), ya que se convierte en padre por primera vez: nace su hijo Max.

Puede que fuera a raíz de este acontecimiento, pero el caso es que Spielberg quería demostrar que era capaz de hacer un cine más maduro, más serio. Llevaba tiempo preparando una versión de *Peter Pan*, pero el nacimiento de su hijo le hizo cambiar de planes: “Mi hijo nació, y yo perdí mi apetito por el proyecto. Porque de repente ya no

²⁷ SCHICKEL, R. *Spielberg: A Retrospective*. Londres, Thames & Hudson, 2012, p.89

²⁸ *Ibidem*, p.90

podía ser Peter Pan. Tenía que ser su padre [...] De algún modo, mi hijo se llevó mi infancia.”²⁹

Así fue como decidió hacerse cargo de *El color púrpura* (*The Colour Purple*, 1985), un drama sobre un tema social (el racismo), basada en una novela de prestigio. Su esfuerzo fue recibido con críticas desiguales, y un nuevo desaire de la Academia de Hollywood, que nominó la película a 11 Oscars, y no le concedió ninguno.

El autor de Ohio insistió en el género del melodrama, aunque esta vez con la II Guerra Mundial como telón de fondo. *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*, 1987) es la primera incursión dramática de Spielberg en ese período. El joven protagonista vive una historia plenamente propia de Spielberg: es separado de sus padres y finalmente se reúne con ellos. Por medio, sus terribles experiencias en la guerra le hacen perder la inocencia. Esa idea de la pérdida de la inocencia parece expresar lo que estaba sucediendo en el cine de Spielberg:

El imperio del sol dejará secuelas en las siguientes obras de Spielberg: la visión de las tumbas en el agua se halla radicalizada en los cadáveres arrastrados por el río en *La guerra de los mundos*, que toma de una forma más general el motivo del apocalipsis subjetivo visto por los ojos de un solo ser.³⁰

Fue George Lucas el que convenció al director para volver al cine de aventuras con la tercera entrega del famoso arqueólogo del látigo: *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), nuevo éxito masivo en todo el mundo. Incluso en esta muestra de género de aventuras, aparecen las constantes de su cine: en último término, toda la película cuenta la reconciliación del héroe con su padre (un padre ausente y autoritario hasta entonces).

El mismo año, Spielberg se da el capricho de rodar una nueva versión de una de sus películas favoritas: *Dos en el cielo* (*A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943). La versión de Spielberg, *Always. Para siempre* (*Always*, 1989) fue un fracaso y está considerada una de sus peores películas.

²⁹ FRIEDMAN, L. y NOTBOHM, B. (Ed.) *Steven Spielberg: Interviews*. Jackson, University of Mississippi Press, 2000, p. 152-53

³⁰ COHEN, C. *Op. cit.* p. 53

Pero peor que el recibimiento de *Always* resultó para Spielberg vivir ese mismo año la experiencia del divorcio de la actriz Amy Irving, reviviendo en su propio matrimonio el trauma que le marcó como niño. Para empeorar la situación, los detalles del proceso fueron aireados ávidamente por la prensa de todo el mundo.

Fue entonces cuando decidió retomar su preciado proyecto de rodar una versión del mito de Peter Pan. Pero el acercamiento no podía ser el mismo que a principios de los 80: Spielberg necesitaba encontrar su punto de conexión con la historia, y lo encontró al mostrar a un Pan adulto que debe recordar quién fue para salvar a sus hijos de Garfio. “Aquí no se trata de salir de la infancia, sino de cerrarla sumergiéndose en ella una última vez.”³¹

Aparece un nuevo giro sobre los temas recurrentes de Spielberg: el personaje que tiene que aprender a ser padre, y en el proceso descubre su vocación paterna. *Hook. El capitán Garfio* (*Hook*, 1991), a pesar de la originalidad de su planteamiento, no fue bien recibida.

El director recuperó su “toque de oro” en 1993, año en que estrena dos películas muy diferentes, pero ambas rotundos triunfos: *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993) le proporcionó un éxito de taquilla arrollador, que influyó en el interés que empezaron a despertar los dinosaurios en muchos espectadores jóvenes. Además, vuelve a aparecer la figura del “padre a la fuerza” que descubre lo enriquecedor de la experiencia paterna. Por otro lado, *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), una película que funcionó bien en taquilla dada su condición de film en blanco y negro, de tres horas, con un tema tan dramático como el holocausto judío en la II Guerra Mundial. La crítica se rindió al fin a un drama del autor, y sus compañeros de Hollywood le recompensaron con su primer Oscar al mejor director. Parece que la temática tiene mucho que ver con este cambio de actitud (un cambio, en cualquier caso, puntual): “Al filmar los trazos de la inenarrable tragedia del pueblo judío, revela por primera vez en su carrera cinematográfica (y en su vida) su judaísmo, que hasta ese momento le había resultado problemático.”³²

³¹ COHEN, C. *Op. cit.* p. 49

³² *Ibidem*, p. 61

Este éxito abrumador con dos películas tan distintas acerca a Spielberg a los maestros del cine clásico que él idolatra: “Una larga tradición de autores hollywoodienses que alternan películas comerciales con obras más personales, siguiendo la famosa ley de “una para ellos y otra para mí”. ”³³

Tras un período de descanso, en 1997 intentó repetir la jugada con dos películas tan distintas como *El mundo perdido. Jurassic Park (The Lost World, 1997)*, secuela de su éxito jurásico, que a pesar de volver a triunfar en taquilla no alcanzó las cifras de su antecesora, y *Amistad (1997)*, un nuevo drama con tema humano comprometido, en este caso la esclavitud de los africanos en EE.UU. La película no convenció a casi nadie.

Así es como Spielberg decide volver a la II Guerra Mundial, y rueda *Salvar al Soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998)*, que le reporta un segundo Oscar por su dirección, en buena medida por la impresionante escena del desembarco en Normandía, que ofreció un realismo inusitado, situando al espectador en medio de la batalla, y que ha tenido una gran influencia en el cine bélico posterior. El impresionante pasaje del desembarco parecía restar peso a la historia, cuando ésta resultaba muy cercana a la sensibilidad de Spielberg. No en vano, es en el fondo una nueva reunión familiar, la búsqueda de un “niño” perdido.

En 1999 fallece el director Stanley Kubrick, amigo personal de Spielberg, y éste decide terminar un proyecto que estaban desarrollando juntos: *Inteligencia artificial (A.I., 2001)* suponía el regreso de Spielberg a la ciencia-ficción, y sorprendió a sus seguidores por el tono algo sombrío, fruto de las aportaciones de Kubrick. A pesar de una acogida algo tibia por parte de la crítica y el público, *Inteligencia artificial* está siendo reivindicada como película de culto. Supuso, además, el primer film de una racha sorprendentemente prolífica del director (seis películas entre 2001 y 2005).

Le siguió otra muestra de ciencia-ficción igual de reflexiva, pero con un componente de acción que la convirtió en un nuevo éxito: *Minority Report (2002)*. El protagonista sufre por haber perdido a su hijo, lo que mantiene la conexión temática con la obra del autor.

³³ COHEN, C. *Op. cit.* p. 60

Se completa el trío que algunos críticos llaman la “trilogía del hombre que huye” con *Atrápame si puedes* (*Catch Me if You Can*, 2003), una curiosa y exitosa incursión del director en el género de la comedia, a pesar de la amargura que se destila en algunos momentos del filme. Nuevamente, Spielberg muestra una familia rota y de ese trauma surge la necesidad del protagonista por estar constantemente huyendo.

Spielberg volvió a demostrar que se le daba bien ese género de la comedia dramática con *La terminal* (*The Terminal*, 2004), en la que muchos vieron influencias de Frank Capra.

En 2005 Spielberg volvió a hacer doblete con el éxito de público de *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005), su primera muestra de ciencia-ficción en la que los alienígenas se muestran agresivos (y que tiene la particularidad de estar contada únicamente a través del punto de vista de una familia, desestructurada, cómo no), y *Munich* (2005), posiblemente su película más adulta y completa, que le mereció el reconocimiento de toda la crítica y una nueva nominación al Oscar.

Tras esta actividad frenética, el director no volvió a ponerse tras las cámaras hasta que George Lucas le convenció para devolver a las pantallas al héroe más famoso de los años 80: *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008) supuso un éxito de taquilla, pero decepcionó a la mayoría de seguidores de la saga.

En 2011, Spielberg volvió a entregar dos películas el mismo año. La primera, *Las aventuras de Tintín: el secreto del Unicornio* (*The Adventures of Tintin*, 2011), supone el debut del director en la animación a través de la captura de movimientos, de modo que dirige a actores reales y un ordenador capta sus movimientos y expresiones faciales para traducirlos en animación 3D. Este proyecto une a Spielberg con otro “Rey Midas” del cine actual, Peter Jackson (responsable de la trilogía de *El Señor de los Anillos*), y está previsto que se extienda a dos películas más.

La otra película de aquel año es *War Horse (Caballo de batalla)* (*War Horse*), el regreso del director al género bélico, aunque esta vez la historia se desarrolla en la I

Guerra Mundial, y sigue las peripecias de un caballo que pasa por distintos dueños durante la contienda. Un moderado éxito de taquilla y crítica.

Y la última película del director estrenada por el momento es *Lincoln* (2012), un acercamiento reverencial a la figura del mítico presidente norteamericano, que le valió a Spielberg el aplauso de la crítica y a su protagonista, Daniel Day-Lewis, el Oscar al mejor actor.

2.2. Temas

Steven Spielberg es un autor con una coherencia temática muy marcada a lo largo de su filmografía. He aquí algunos de los temas recurrentes en sus películas:

1. La separación familiar: probablemente por lo traumática que fue la experiencia de vivir el divorcio de sus padres, Spielberg ha tratado repetidamente, y bajo diferentes formas narrativas, el tema de la separación familiar, de la pérdida del hogar. En sus películas encontramos muchísimos ejemplos de personajes que son separados de sus padres, de su hijo, de su familia... sea la madre cuyo hijo es secuestrado por ovnis en *Encuentros en la tercera fase*, el pequeño Jim de *El Imperio del sol*, que es separado de sus padres durante la invasión japonesa de Shangai, el protagonista de *Minority Report*, que ha perdido a su hijo... En casi todas las películas del director encontramos este tema, sin duda el centro emocional de su carrera. Y la consecuencia lógica es que sus películas se convierten, en muchas ocasiones, en odiseas, historias de retorno al hogar, sea un retorno físico o simbólico, a través de la reconstrucción de un hogar roto.

Este tema clave, sin duda de interés universal, demuestra que estamos ante un autor digno de estudio, que refleja algunos de los grandes problemas del mundo moderno y de la sociedad en la que vive: “Aunque estas películas pueden surgir de su trauma personal, también se dirigen a las preocupaciones de una América post-bélica cada vez más desenraizada, con su creciente tasa de divorcios.”³⁴

³⁴ GORDON, A. *Empire of Dreams. The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Nueva York, Rowman & Littlefield, 2008, p. 267

También es un tema que da una dirección clara a sus personajes, y un sentido amplio a toda su carrera. “En cierta manera, sus trabajos desde 1971 en adelante representan una sostenida búsqueda para descubrir exactamente a dónde pertenecen sus figuras, dónde está lo que podrían llamar hogar.”³⁵

Esto se traduce también en su interés por el género fantástico. El esquema habitual del cine fantástico consiste en que un personaje procedente de un mundo ordinario de repente se ve sumergido en un mundo fantástico (bien sea porque el personaje viaja hacia ese mundo o bien porque lo fantástico se manifiesta en el mundo ordinario donde vive, alterándolo). Así pues, la mayoría de estas historias plantean el deseo del protagonista por volver a su mundo natural, al hogar. Es un caso de adecuación perfecta entre el amor por un tipo de narración y el interés por un tema propicio para él:

La cuestión de “lo que constituye el hogar” [...] subyace en el profundo centro de la mayoría de películas de fantasía. Dado este hecho, no es sorprendente que a Steven Spielberg, un director cuyos personajes buscan perpetuamente lugares de estabilidad emocional, amor recíproco, y aceptación sostenida, le atraiga este género.³⁶

El propio director es consciente de lo recurrente de este tema, e incluso de dónde surge su interés:

Muchas de mis películas tratan sobre volver a capturar el sueño americano de familia. Yo ahora tengo eso con mi familia. He trabajado muy duro para conseguir una familia nuclear, pero a costa de entender cómo se siente el que tus padres se separaran y divorciaran.³⁷

2. Personajes corrientes en situaciones extraordinarias: el propio Spielberg ha definido así su cine en alguna ocasión. Posiblemente sea una de las claves de su conexión con el público: ofrece héroes con los que cualquiera se puede identificar, aunque vivan aventuras increíbles. De hecho, la naturaleza de sus protagonistas como personas normales ayuda a dar verosimilitud a los aspectos fantásticos de sus historias. Incluso cuando se decidió a llevar a la gran pantalla el mito de Peter Pan (un personaje nada corriente) en *Hook*, lo convirtió en un aburrido abogado que ha olvidado su verdadera

³⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 13

³⁶ *Ibidem*

³⁷ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 90

identidad. Otro ejemplo interesante es *La guerra de los mundos*, donde no se nos muestra la invasión alienígena a nivel planetario, o lo que ocurre en las altas esferas políticas y militares, sino que toda la película se narra desde el punto de vista del obrero Ray, que simplemente intenta sobrevivir con sus hijos. “Siempre he tenido la sensación de que en mis films el protagonista tenía que ser –y sin duda lo será siempre- una persona normal y corriente.”³⁸

3. La infancia: “En prácticamente todas mis películas se puede reconocer la huella de mi infancia.”³⁹ Éste es el tema que más ha evolucionado a lo largo de las distintas películas del autor. En sus primeras obras, hasta 1985 (como ya hemos indicado, fecha del nacimiento de su primer hijo), la infancia aparece como un reino mágico del que los personajes no quieren salir, un reino amenazado por adultos siniestros. Podemos hablar de un cierto síndrome de Peter Pan, reconocido prácticamente por el propio director: “Estoy dispuesto a ser adulto con la condición de conservar mi pasaporte de niño. Si lo perdiera, no podría hacer cine: considero que cuanto amo procede de mi pasado, de mis recuerdos de infancia.”⁴⁰

En estas primeras películas, los niños disfrutaban de un privilegiado contacto con lo fantástico. Gordon entiende que este tema no solo está presente en los héroes infantiles de esas primeras películas: “Otra gran preocupación en las películas de Spielberg es la dificultad de crecer: sus héroes son a menudo hombres-niño que sufren un síndrome de Peter Pan.”⁴¹

Pero a partir de 1985 este tema evoluciona, y aparece formulado como un nuevo argumento: la pérdida de la inocencia. Ya se desarrolla en ese mismo año, en *El color púrpura*, cuya protagonista sufre un embarazo a una edad muy temprana. También en la siguiente película del director, *El imperio del sol*, en la que la lucha por la supervivencia convierte la mirada de un niño inocente en la de un adulto triste. El tema vuelve a aparecer, por lo general, en el cine más serio y adulto del autor: *La lista de Schindler*, *Salvar al soldado Ryan*, *Munich...*

³⁸ COHEN, C. *Op. cit.* p. 44

³⁹ *Ibidem*, p. 7

⁴⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 9

⁴¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 270

4. La paternidad: podríamos entenderlo como una evolución más del tema anterior. En un principio, los padres de sus películas no eran figuras demasiado positivas: “Permanecen siempre distantes, abandonan a la familia, descuidan a su prole, o huyen para perseguir metas y gente más allá de la unidad familiar. [...] El número de figuras paternas desaparecidas, consumidas, distantes o malévolas hacen de este motivo una impactante parte de su trabajo.”⁴²

Aunque a partir de la propia paternidad del director, estas figuras han evolucionado, y ha surgido un nuevo argumento que ha cobrado por sí mismo gran importancia en el cine de Spielberg: personajes que descubren lo difícil que es ser padre, que lo aceptan a regañadientes, pero que acaban abrazándolo como un valor fundamental en sus vidas: es, de hecho, el “pensamiento feliz” que permite a Peter Pan volver a volar en *Hook*, donde aparece por primera vez este argumento. Es un hermoso modo de ver la condición de padre: permite al hombre recuperar, en cierta medida, su propia infancia. Posteriormente, Spielberg lo ha tratado a través de distintas historias, en películas como *Parque Jurásico*, *El mundo perdido*, *Minority Report* o *La guerra de los mundos*. En ellas vemos cómo se repite el esquema de presentar figuras paternas temerosas de que fuerzas malignas destruyan a aquellos de los que son responsables.⁴³

5. Lo espiritual: independientemente del género que adopte, Spielberg impregna sus películas de una preocupación por lo desconocido, por la dimensión espiritual del hombre, y en definitiva por la trascendencia. Y este interés se refleja muy especialmente en sus películas de ciencia-ficción, como *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.* El mismo Spielberg lo reconoce: “La ciencia-ficción no tiene que ir muy lejos para conectar con lo espiritual.”⁴⁴

Este tema hace que algunas de sus películas se presten a lecturas religiosas, aunque el director nunca las ha reconocido explícitamente. Sus obras tienen una vocación universal y no pretenden identificarse con una religión en concreto, pero sí tratar la parte espiritual del ser humano: “En vez de simplemente recapitular motivos religiosos, las películas de Spielberg hacen algo mucho más interesante y más atrevido: sugieren –

⁴² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 33

⁴³ *Ibidem*, p. 23

⁴⁴ *Ibidem*, p. 41

y a veces directamente invocan- lo trascendente sin abrazar necesariamente la divinidad bíblica.”⁴⁵ Sin duda que la palabra clave de esta cita es “sugerir”, ya que como veremos en este estudio, la forma (elipsis) se adapta a esa intención narrativa.

Al preguntarle a Spielberg en una entrevista qué imagen maestra podía resumir su cine, él respondió:

El niño de *Encuentros en la tercera fase* abriendo la puerta y permaneciendo en pie frente a esa luz hermosa y a la vez terrorífica, como fuego saliendo por debajo de la rendija. Y él es muy pequeño, y la puerta es muy grande, y hay una gran promesa o un gran peligro detrás de esa puerta.

La imagen da pie al director para exponer su postura frente al misterio, que no es otra que el hombre debe plantearse las grandes cuestiones de la existencia:

Deberíamos tener miedo de no saber. Y deberíamos dar un paso hacia lo que no entendemos y sobre lo que no sabemos y lo que nos asusta. No deberíamos ser auto-destructivos con ello, pero deberíamos dirigirnos hacia esa especie de luz proverbial y ver qué nos aguarda ahí afuera.⁴⁶

Es sin duda una imagen muy poderosa y sugerente, que nos da a entender que Spielberg no da la espalda al misterio, sino que lo busca con la candidez y la curiosidad de un niño frente a una puerta. También es una imagen hasta cierto punto metalingüística, si entendemos que el pequeño Barry es en ese momento el *alter ego* del espectador. Al igual que él, podemos acercarnos al cine espectáculo de Spielberg con asombro y pureza.

⁴⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 42

⁴⁶ EBERT, R. y SISKEL, G. *The Future of the Movies: Interview with Martin Scorsese, Steven Spielberg, and George Lucas.* Kansas City, Andrews and McMeel, 1991, p. 72

3. Marco teórico

Desde que el hombre empezó a comunicarse, ha existido la narración, sea a través del lenguaje, de la representación pictórica o de cualquier otro medio que ha ido apareciendo. Ya sea contando una experiencia personal o el relato más imaginativo, siempre han existido personas que quieren contar historias y otras personas que quieren que se las cuenten.

No cabe duda de que la narración cinematográfica, a pesar de sus particularidades formales, tiene sus antecedentes en la historia de la literatura, y más aún, en la historia de la narración oral. Es por ello importante que busquemos las bases de este estudio en la narratología, en cómo se ha estudiado el proceso que da forma a un relato para producir un acto de comunicación lo más eficaz posible con el oyente, lector o espectador.

3.1. Historia de la narratología: el narrador y el punto de vista

El estudio y reflexión sobre la narración existe desde la antigua Grecia, aunque ha sufrido transformaciones, como nos recuerda Genette:

La teoría del discurso se remonta [...] a la más lejana antigüedad y, desde Aristóteles hasta La Harpe, se han mantenido en el pensamiento literario de Occidente hasta el advenimiento del romanticismo: el cual, al desplazar la atención de las formas y los géneros a los individuos creadores, ha relegado esa clase de reflexión general a favor de *una psicología de la obra* a la que [...] se ha atendido siempre lo que hoy llamamos crítica.⁴⁷

Lo primero que hay que entender es que una cosa es la historia, los acontecimientos que se narran, y otra la forma de narrarlos, de construir ese relato. Por supuesto, el contenido se da a conocer a través de la forma. Y cuanto mejor sea la obra, más estrecha será la relación entre ambas dimensiones. Pero hay que estudiarlos de forma separada. Esta relación entre la historia y la forma se da, inevitablemente, a través de un narrador, y es por ello que la narratología da una gran importancia a estudiar cómo se posiciona un narrador en el relato.

⁴⁷ GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, p. 10

Y puesto que la narratología tiene su origen en la antigua Grecia, allí hay que dirigir la vista en primer lugar para entender cómo se estudia una narración. Empezamos con un aspecto clave: el punto de vista. Para Platón existían dos modos de relato, establecidos según el punto de vista que ofrece el autor:

-El relato puro: el poeta habla en su nombre.

-Mímesis o imitación: ilusión de que no es él quien habla, sino un personaje.

Como dice Genette, el relato puro es más distante que la imitación. El lector u oyente se identificará más con un personaje en una situación concreta que con un narrador abstracto y externo a la historia. En cualquier caso, podemos afirmar que ya en la antigua Grecia se tenía en cuenta la importancia del punto de vista, del papel que se adjudica al narrador en relación con la propia historia.

Otro autor cuya clasificación puede resultar muy útil es el ruso Tzvetan Todorov. Su división tiene que ver con la información que posee el narrador, un aspecto muy importante en cuanto a que a través de él, el lector conoce esa información. Para él existen tres tipos de narrador:

-El narrador omnisciente. El narrador conoce toda la historia, lo que piensan los personajes, lo que ha pasado y va a pasar, y la va desgranando según va siendo narrativamente pertinente. El narrador puede, de esta manera, salirse del orden cronológico, dar al lector información importante que no conoce el personaje (lo cual puede crear suspense), o sorprenderle con algo que el personaje sabía y no se ha mencionado.

-El narrador que solo sabe lo que sabe el personaje. Son relatos con punto de vista. No necesariamente es el propio personaje el narrador, sino que a través de lo que él va viviendo y sabiendo, el lector va conociendo la historia. Ayudan a identificar al lector con el personaje.

-El narrador dice menos de lo que sabe el personaje, dando origen a un relato objetivo o conductista, donde tienen más importancia las acciones que los pensamientos de los personajes.

Los formalistas rusos, a principios del siglo XX, distinguieron entre fábula (qué es lo que cuenta la historia) y sujeto (cómo lo cuenta). Así, el sujeto es “el conjunto de motivos en la manera en que le son presentados al espectador”.⁴⁸

¿Qué estudia entonces la narratología? La relación entre el relato (el discurso concreto, el “sujeto”) y los hechos que relata (la “fábula”). Está claro que ambos son interdependientes, pues sin el relato no llegaríamos a conocer la historia. Y por otro lado, el relato no será tal si no es narrativo, es decir, si no cuenta unos hechos.

La “sustancia” del “contenido” es un magma o nebulosa compuesto por acontecimientos, situaciones y acciones. Pero no podemos distinguir nada allí. Es la “forma” que adopta el argumento la que selecciona y organiza este material [...] Los acontecimientos se concretan –se seleccionan-, se distribuyen y se configuran en cada relato singular como la forma del contenido.⁴⁹

3.2. El tiempo en la narración

Para Genette, la forma es lo que él llama “Modos del relato”: el punto de vista, la perspectiva, la mayor o menor distancia y la regulación de la información narrativa.⁵⁰ Este último modo, la regulación de la información narrativa, es el que más nos interesa. Nuestro objetivo de estudio es el cine, y no debemos olvidar que es un modo de arte que se desarrolla en el tiempo. Frente a un cuadro como *Las Meninas* podemos estar un minuto o una hora, al igual que al contemplar una escultura o un edificio. Incluso frente a un libro, el tiempo es variable dependiendo de la velocidad de lectura. Pero el cine, al igual que la música, se compone de tiempo: no es el espectador el que elige el tiempo de la obra, sino que le viene dado por el propio autor. Por tanto, la organización y distribución de ese tiempo es fundamental. De ahí surge lo que llamamos ritmo (término empleado tanto en cine como en música). El ritmo puede ser lento o pausado, no hay una única opción válida, sino que dependerá de cada obra. Un ritmo acelerado en una mala película de acción puede producir aburrimiento, ya que esa velocidad no se corresponde con una riqueza de contenido. Y al mismo tiempo, una película de ritmo

⁴⁸ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Teoría del guión cinematográfico*. Madrid, Ed. Síntesis, 2009, p. 100

⁴⁹ *Ibidem*, p. 170

⁵⁰ GENETTE, G. *Op. cit.* p. 220

lento puede embelesar al espectador si cada segundo ayuda a transmitir las ideas y sentimientos que busca el autor.

Como nos recuerda López Izquierdo, “la distinción más evidente respecto a la “manera” en que están dispuestos los motivos [...] es la del orden o cronología [...] en numerosas ocasiones el “sujeto” no se atiene a una disposición cronológica de los motivos.”⁵¹

El tiempo que transcurre en la historia que se cuenta rara vez coincide con el tiempo del relato. Hay películas que están contadas en “tiempo real”, es decir, el tiempo que transcurre para los personajes en pantalla coincide con el que transcurre para el espectador (una hora y media o dos horas), como es el caso de *La soga* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), *Solo ante el peligro* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) o *A la hora señalada* (*Nick of Time*, John Badham, 1993). Pero incluso en estos ejercicios se dan, por necesidades narrativas, manipulaciones y trucos para adaptar el tiempo del relato a los requerimientos dramáticos.

El relato es una secuencia dos veces temporal: hay el tiempo de la cosa-contada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante) [...] Una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro tiempo.⁵²

Vanoye habla de hasta cuatro formas distintas de tiempo en el cine, que se corresponden a cuatro medidas o dimensiones distintas:

- Un tiempo de la ficción o diegético.
- Una organización del tiempo diegético para el relato, que puede incluir las elipsis y demás rupturas cronológicas.
- Un tiempo de la narración, el que tarda en contarse la historia.
- Un tiempo histórico de la ficción y la narración.⁵³

Los dos primeros hacen referencia a la misma dimensión temporal de la historia, y el último es una simple convención para situar el relato en unas coordenadas históricas: que transcurra en el siglo XV o en la actualidad no afecta a la narración en sí.

⁵¹ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Op. cit.* p. 100

⁵² METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma*. París, Klincksieck, 1968, p. 27

⁵³ VANOYE, F. *Récit écrit-Récit Filmique*. París, Cedic, 1979, p.167

En los orígenes del cine, las películas solían ser en tiempo real, ya que los pioneros del séptimo arte rodaban pequeños fragmentos documentales (como las famosas imágenes de los Lumière de los obreros saliendo de la fábrica o el tren llegando a la estación) o bien elementales *gags* cómicos (el conocido como *El regador regado*). Por lo general, no existía una concepción cinematográfica del tiempo ni del espacio (todas las tomas eran frontales y estáticas, como si asistiéramos a una representación teatral). Como recuerdan Gaudreault y Jost:

Las películas producidas en esa época conservaban la famosa regla de las tres unidades –de lugar, tiempo y acción– que antaño había conocido el teatro clásico. De este modo, las diversas anécdotas filmadas presentaban una acción que no suponía más que un solo cuadro locativo (es decir, un solo lugar) y un solo segmento temporal.⁵⁴

Y aunque los argumentos empezaban a ser más ambiciosos, como en las historias fantásticas de Georges Méliès, sería el inglés James Williamson (perteneciente a la denominada Escuela de Brighton) el que empezaría a experimentar con el montaje en *Attack on a Chinese mission station* (1900), una muestra de actualidad reconstruida. En ella, se da un montaje dramático entre dos espacios distintos, mostrando a las víctimas del suceso y después a sus salvadores. El mismo Williamson usará el montaje para mostrar una persecución en *Stop thief* (1901). “Ciertamente, las sistemáticas *salidas de campo* que implica la temática de la “persecución” hicieron que los primeros cineastas empezaran a practicar el montaje.”⁵⁵

Mientras avanza la década de 1900 empieza a haber un cierto manejo del tiempo y el espacio, propiciado por pioneros del lenguaje cinematográfico como Edwin Porter o David Wark Griffith. Porter en concreto realiza la revolucionaria *Asalto y robo al tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), que se considera la primera muestra del montaje de acciones paralelas, y en que se utilizan los tamaños de plano con efecto dramático (como en el famoso plano corto final, con el bandido disparando hacia cámara). Nos puede parecer algo básico hoy en día, pero no debemos olvidar que los espectadores de

⁵⁴ GAUDREAULT, A. y JOST, F. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p.32

⁵⁵ *Ibidem*, p. 96

principios del siglo XX no estaban acostumbrados a esa alternancia de espacio, y mucho menos de tiempo.

Con estos avances narrativos, no es de extrañar que la elipsis fuera uno de los primeros y principales instrumentos narrativos en hacer acto de presencia. Con la elipsis ya puede existir una narración competente. Muchos autores le conceden la máxima importancia de entre todos los recursos narrativos:

La elipsis es el corazón estratégico de la mayor parte de los dispositivos secuenciales clásicos y modernos.⁵⁶

La escritura para la pantalla está determinada casi absolutamente por las figuras de la omisión. [...] Y por encima de todas ellas, como es lógico, la propia elipsis.⁵⁷

La esencia del discurso cinematográfico hay que buscarla en la sugerencia, en la connotación, y a ella se llega a través de las ausencias –que no carencias-.⁵⁸

3.3. La elipsis

La elipsis es tan antigua como la narración. Si un hombre le cuenta a otro lo que ha hecho durante el día, no se detendrá en cada pequeña acción. Siempre existe una selección de la información pertinente a la narración. Al omitir esos fragmentos no relevantes, estamos produciendo elipsis.

En una película, por ejemplo, podemos mostrar a un hombre entrando en su coche y, si no pasa nada relevante durante el camino y pretendemos hacer avanzar la historia, en el plano siguiente se le puede ver llegar a su lugar de destino, que puede estar al otro lado de la ciudad o incluso del país.

La elipsis es, pues, un instrumento narrativo absolutamente necesario. Ocurre con demasiada frecuencia en novelas, películas, o cualquier otro tipo de relato, que el autor no sepa distinguir lo esencial de lo superfluo. Un dominio eficaz de la elipsis ayudará a

⁵⁶ VANOYE, F. y GOLIOTLÉTÉ, A. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1991, p. 109

⁵⁷ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Op. cit.* p. 32

⁵⁸ GÓMEZ TARÍN, F. J. *Discursos de la ausencia: Elipsis y fuera de campo en el discurso fílmico*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006, p. 212

construir un relato dinámico (sea el ritmo lento o rápido, según las necesidades de la obra), en el sentido de que cada instante está añadiendo información, haciendo avanzar el relato.

Esa es la elipsis en su faceta más funcional, pero además puede tener una intención expresiva. ¿Qué ocurre cuando en una narración se omite un fragmento sustancial del relato? Se suele decir que en el cine es tan importante lo que se muestra como lo que se oculta, siempre que lo que se oculte se sugiera. El discurso de la sugerencia, de lo implícito, dota de gran riqueza a la narración, y en la elipsis y el fuera de campo encuentra su vehículo ideal:

Lo implícito es todo lo que en un film no está pero podría estar, aquello que resulta coherente para la constitución de una imagen aunque no esté contenido en ella, y este es, por supuesto, el resultado de un ejercicio discursivo [...] Lo implícito emerge a través de la elipsis y el fuera de campo.⁵⁹

Billy Wilder lo resume muy bien cuando habla de su gran referente cinematográfico, y con el que llegó a trabajar en algunas películas. Uno de los maestros de la elipsis y la sugerencia, Ernst Lubitsch: “Sugería más con una puerta cerrada que muchos otros con una bragueta abierta.”⁶⁰

Es decir, Lubitsch ofrecía los elementos narrativos suficientes para no tener que mostrar lo que ocurría detrás de la puerta, otorgando así al espectador la oportunidad de participar en la narración, imaginando lo más importante. Según Wilder, “la mayoría de los cineastas calculan ante el público: $2 + 2 = 4$. Lubitsch decía: $2 + 2$, y dejad que el público obtenga el resultado por su cuenta”⁶¹.

Wilder considera que este estilo es más rico, que en un arte tan inclinado a la mostración evidente como es el cine, menos es más: “Lubitsch sabía que una película puede mostrar mucho más cuando deja que sea la fantasía del espectador la que *vea* las cosas.”⁶²

⁵⁹ GÓMEZ TARÍN, F. J. *Op. cit.* p. 186

⁶⁰ TRUEBA, F. *Op. cit.* p. 323

⁶¹ WILDER, B. y KARASEK, H. *Nadie es perfecto*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000, p. 142

⁶² *Ibidem*, p.141

Esta cita es muy relevante para nuestro estudio puesto que aparece la palabra “fantasía”, que, como veremos, es un elemento fundamental del planteamiento temático en buena parte de la filmografía de Steven Spielberg. Podríamos decir que este estilo visual de lo oculto obliga al espectador a usar su fantasía, en cierta manera le ejercita en una actividad mental propia de la infancia. Es una forma de narrar adecuada al fondo de lo que se narra.

Y el hecho de ejercitar la propia imaginación contribuye a que la experiencia de contemplar la narración sea más completa y placentera para el espectador:

La elipsis aboca al espectador a la conclusión de una escena o una secuencia antes de que ni siquiera se haya planteado su continuación. Es una cuestión de “economía psíquica” que redundará en beneficio del espectador por haber llegado al otro extremo del asunto sin haber hecho el recorrido y ser capaz de deducirlo de manera suficiente como para segregarlo. Es un placer.⁶³

Este añadido de la imaginación del espectador convierte el lienzo de la pantalla cinematográfica en un espacio narrativo que, bien usado, tiene infinidad de posibilidades. Otro autor que aprovechó este recurso, aunque de un modo muy distinto, es Jean Renoir, según nos recuerda el famoso autor André Bazin:

Renoir [...] entendió a la perfección que la pantalla no es la superficie nomotética del visor de la cámara, siendo pues, lo contrario de un cuadro: una ventana cuya función es tanto escamotear la realidad como revelarla; la fuerza de lo que muestra procede de lo que oculta.⁶⁴

Para Genette, la elipsis es uno de los cuatro movimientos narrativos:

Dos extremos (*elipsis* y *pausa* descriptiva) y dos intermedios: la *escena*, la mayoría de veces “dialogada”, que [...] realiza convencionalmente la igualdad de tiempo entre relato e historia, y [...] el *summary* o *relato sumario*: forma de movimiento variable [...] que abarca con gran flexibilidad de régimen todo el campo comprendido entre la escena y la elipsis.⁶⁵

⁶³ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Op. cit.* p. 265

⁶⁴ BAZIN, A. *Jean Renoir*. París, Ed. Champ Libre, 1971

⁶⁵ GENETTE, G. *Op.cit.* p. 152

Hasta este punto no hemos ofrecido ninguna definición formal del término “elipsis”. He aquí una selección de ellas que pueden ser útiles como punto de partida:

-Salto temporal en el interior de la continuidad de la película.⁶⁶

-Hiato entre las continuidades temporales que son dos planos. La presencia y la amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora.⁶⁷

-Omisión de diálogos, escenas o períodos de tiempo que no afectan negativamente a la claridad de la narración.⁶⁸

-No suministrar un fragmento del relato al espectador para que éste lo elabore en su imaginación, no dejar ver todo.⁶⁹

Hay que destacar que el espectador debe ser capaz de reconstruir el fragmento no visible en el relato. Porque también se da el caso contrario del narrador que ofrece fragmentos de información no necesaria o pertinente: es decir, hay autores que pretenden realizar un relato muy dinámico, o plantear una forma inteligente de narrar, utilizando la elipsis en casos en los que no queda claro que el espectador pueda recomponer el fragmento elíptico. En esos casos, se produce una ruptura en el hecho comunicativo y el espectador cae en un estado de confusión frustrante. También es posible, por supuesto, que el narrador pretenda epatar o confundir al espectador intencionadamente (pensemos en algunas de las películas de David Lynch), pero en esos casos suele haber una participación del propio espectador en dicho juego, una complicidad.

Por tanto, consideramos que la definición más clara y adecuada para nuestro estudio es la proporcionada por Gómez Tarín:

-Salto espacio-temporal, *co-texto* eliminado de la visualización pero supponible y reconstruible por el espectador.⁷⁰

⁶⁶ MAGNY, J. *Vocabularios del cine*. Barcelona, Paidós, 2005, p.38

⁶⁷ BURCH, N. *Praxis del cine*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1970, pp. 15-16

⁶⁸ RAMOS, J. y MARIMÓN, J. *Op.cit.* p. 209

⁶⁹ TRUEBA, F. *Op. cit.* p. 124

⁷⁰ GÓMEZ TARÍN, F. J. “Lo ausente como discurso: la elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico”, en www.bocc.ubi.pt. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf>. [consultado el 4-11-2010]

3.4. Clasificaciones de elipsis

Hay distintos tipos de elipsis, clasificados según diferentes criterios. No hay ninguno más válido que otro, sino que cada clasificación puede servir para distintos fines. Vamos a intentar, por lo tanto, establecer una clasificación de las elipsis que sea útil para el estudio que se plantea, es decir, para el estudio de obras audiovisuales desde un punto de vista temático.

Primeramente, vamos a partir de clasificaciones propuestas por otros autores. Teniendo en cuenta el concepto amplio de la elipsis, aplicable a literatura o cine, Gerard Genette establece una clasificación en la que habla de elipsis explícitas (que nos indican el lapso de tiempo eliminado), implícitas (las que no son indicadas pero sí sugeridas) e hipotéticas (aquellas que no se indican ni se sugieren):

a) Las elipsis *explícitas* [...] que funcionan ora mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden [...] ora mediante pura y simple elisión e indicación del tiempo transcurrido al reanudarse el relato.

[...]

b) Las elipsis *implícitas*, es decir, aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector solo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa.

[...]

c) La forma más implícita de la elipsis es la puramente *hipotética*, imposible de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada *a posteriori* por una analepsis [...] Nos encontramos en los límites de coherencia del relato, y por esa razón, en los límites de la validez del análisis temporal.⁷¹

Un ejemplo de elipsis explícita sería el caso en que el autor de la obra literaria o cinematográfica nos informa directamente del tiempo transcurrido: “unos días después”, “15 minutos después”, etc. O bien al reanudarse el relato tras la elipsis, indicando el nuevo emplazamiento temporal.

La elipsis implícita se daría cuando se da a entender al lector o espectador mediante un recurso indirecto, como un cenicero lleno, un cambio de localización de un personaje o una evidente laguna en la historia.

⁷¹ GENETTE, G. *Op. cit.* p. 185

La elipsis hipotética no se da a conocer al lector o espectador, que solo será capaz de percibirla con una revelación posterior. Se busca con este tipo de elipsis engañar o epatar al lector o espectador.

Centrándonos ya en el lenguaje cinematográfico, Noël Burch establece una diferenciación: Elipsis medidas y elipsis indefinidas. La elipsis medida correspondería a un salto temporal que se efectúa para dar agilidad al montaje. Pero la información no visualizada es totalmente irrelevante para el relato.⁷² Por ejemplo, se da cuando un personaje llega a la puerta de un edificio y en el plano siguiente le vemos entrar en su apartamento: el espectador sabe que ha cruzado el hall de entrada, ha utilizado el ascensor y ha llegado hasta la puerta de su apartamento, pero esa información superflua ha sido eliminada.

La elipsis medida puede incluso ser más imperceptible: es muy común en el cine que, al pasar de un plano a otro, se elimine una pequeña parte del movimiento de un personaje. Ello ayuda a dar fluidez y agilidad al montaje sin perturbar la sensación de continuidad del espectador.

La elipsis que más nos interesa para nuestro estudio es la que Burch denomina elipsis indefinida, en la que al espectador se le priva de un fragmento de narración significativo. Que el espectador pueda determinar la duración de esa elipsis o lo que ha ocurrido en ella dependerá de la información que le proporcione el director posteriormente.⁷³

Existe otra clasificación de la elipsis realizada por el autor Joël Magny, que distingue entre elipsis diegéticas y técnicas:

1. Puede tratarse de una elipse [sic] de relato o diegética: entre dos secuencias ha transcurrido cierto tiempo. El salto puede anunciarse o no mediante el diálogo o indicarse mediante un rótulo o comentario *off*.

Las elipsis diegéticas, a su vez, se dividen entre prácticas y dramáticas:

⁷² BURCH, N. *Op. cit.* p. 15

⁷³ *Ibidem*, p. 16

a. La elipsis puede ser puramente práctica: suprimir un momento dramáticamente inútil (desplazamiento de un personaje) o por conveniencia moral (suprimir el tiempo de un encuentro sexual).

b. Puede tener función dramática: ocultarle al espectador fragmentos que solo más tarde le serán revelados.

2. La elipsis técnica o de montaje se practica habitualmente para hacer el montaje más fluido, en ocasiones más verosímil.⁷⁴

Aceptando el valor de estas clasificaciones, hay que tener en cuenta que sirven sobre todo para distinguir entre las que actúan simplemente como necesidad técnica o narrativa para eliminar información superflua de las que tienen un valor dramático.

Nuestro estudio pretende estudiar la elipsis en cuanto recurso narrativo con intenciones artísticas (y por lo tanto dejamos de lado desde un principio las elipsis funcionales), las que López Izquierdo denomina elipsis notorias, “que dirigen la atención hacia sí mismas, hacia la ausencia que crean y hacia la yuxtaposición de imágenes creadas, cuyos efectos pueden ser desorientadores, turbadores, extraños, imprevisibles y sorprendentes”.⁷⁵

Y una vez delimitado ese aspecto, adoptaremos para este estudio la clasificación específicamente cinematográfica que propone Pamela Cantuarias: Elipsis temporal y elipsis espacial.

-La elipsis temporal consiste en la exclusión de fragmentos cronológicos.

[...]

-La elipsis espacial consiste en la exclusión de espacios en el encuadre, los cuales quedan insinuados por sonido, por ciertas líneas, ciertos volúmenes o movimientos periféricos del cuadro.⁷⁶

Como queda claro en la definición, la elipsis espacial es lo que habitualmente se conoce en lenguaje cinematográfico como fuera de campo. Luis Daniel González señala esta equivalencia y le otorga a este tipo de elipsis una posición preponderante: “Y, en primer

⁷⁴ MAGNY, J. *Op.cit.* p. 38

⁷⁵ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Op. cit.* p. 261

⁷⁶ CANTUARIAS LARRONDO, P. “Dramaturgia: Personajes, Acciones, Tiempo y Montaje”, en cine.vtrbandaancha.net, 2001. Disponible en: <http://cine.vtrbandaancha.net/textos/drama.htm> [Consultado el 26-6-2011]

lugar, [...] está el fuera de campo, una *elipsis* espacial que deja fuera una porción escénica significativa para la historia. El fuera de campo es la *elipsis* fundamental”.⁷⁷

Así pues, en este estudio se emplearán indistintamente tanto el término “*elipsis* espacial” como “fuera de campo”, dejando claro que nos referimos al mismo recurso.

3.4.1. La *elipsis* temporal

Omisión intencionada de una parte relevante de la narración, dejando suficientes indicios para que el espectador entienda que se ha omitido algo.

Para estudiar y clasificar las *elipsis* temporales, puede sernos muy útil la división propuesta por Gómez Tarín⁷⁸:

-Lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato. Los guionistas suelen trabajar los antecedentes de los personajes, cuál es su historia, qué les ha pasado antes de empezar la película. A veces el espectador debe conocer un suceso anterior a dicho inicio, porque marca de manera decisiva toda la narración. Por ejemplo, en *Casablanca* (Michael Curtiz, 1943), la historia de amor entre Rick e Ilsa.

-Lo acontecido y no visualizado en el seno de la diégesis, correspondiente al relato central. Las *elipsis* dentro de la propia narración contenida en la película. Un ejemplo emblemático podría ser *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1991), que gira en torno a un atraco que nunca llegamos a ver, únicamente conocemos los preparativos y las consecuencias. Pero el hecho central que da lugar a la historia nunca es mostrado.

-Lo acontecido y no visualizado después del relato. Como nos recuerda Fernando Trueba: “Algunas veces la *elipsis* es una forma de acabar una película. El espectador debe recrear el futuro de los personajes. Cuando esto está conseguido no resulta nunca frustrante sino, al contrario, enriquecedor.”⁷⁹ Trueba pone como ejemplo el final de

⁷⁷ GONZÁLEZ, L. D. “*Elipsis*: las omisiones significativas”, en [bienvenidosalafiesta.com](http://www.bienvenidosalafiesta.com), 2007. Disponible en: <http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/OmisionesSignificativasTexto.pdf> [Consultado el 26-6-2011]

⁷⁸ GÓMEZ TARÍN, F. J. (2006) p. 5

⁷⁹ TRUEBA, F. *Op. cit.* p. 124

Encadenados (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946), en el que el personaje de Claude Rains camina hacia sus compañeros (un grupo de nazis refugiados en Brasil tras la guerra) después de que éstos hayan descubierto su posible traición. La película termina con un plano de Rains subiendo las escaleras hacia la entrada de su casa, donde se recortan las siniestras siluetas de sus compinches; la imagen evoca la subida al cadalso de un condenado a muerte. Al entrar, la puerta se cierra, dejando al espectador fuera de lo que va a ocurrir. Aparece el rótulo de “The End”. En este caso, en efecto, se dan elementos al espectador para saber cuál va a ser el destino del personaje, y su ejecución queda omitida.

Pero el modo más habitual de terminar una película en elipsis sería el recurso conocido como “final abierto”, en el que algún elemento importante del relato queda sin desenlace, sin una resolución clara, y el director no da elementos suficientes para suponer qué va a pasar a continuación. Volviendo a Hitchcock, podríamos hablar del final de *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963): los protagonistas logran salir de la casa asediada por pájaros asesinos, se suben en el coche y se alejan. Pero la cámara muestra miles de pájaros hasta donde alcanza la vista, y así es como termina el relato: no se sabe qué será de los protagonistas, tampoco de la humanidad en su conjunto, y Hitchcock (en una decisión consciente y calculada, buscando la angustia y desconcierto del espectador) ni siquiera se ha molestado en explicar el comportamiento de los animales a lo largo de la película.

3.4.2. La elipsis espacial (o fuera de campo)

Se trata de la omisión visual de un personaje, objeto o acción que, sin embargo, influye en el plano. A menudo se subraya dicha omisión con miradas y reacciones de los personajes hacia el elemento elíptico.

Para entender el fuera de campo debemos primero definir el término cinematográfico “campo”: “La imagen cinematográfica está delimitada por un cuadro que nos hace percibir un espacio imaginario. Esa porción de cuadro contenida dentro de ese espacio es lo que denominamos campo.”⁸⁰

⁸⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (Coord.) *et al. Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona, Ariel, 2003, p. 224

Así pues, el simple hecho de mostrar un espacio determinado en pantalla hace que el espectador haga una composición mental del espacio total en que se desarrolla ese plano, según lo que ve en la imagen. Mentalmente, el espectador “expande” el espacio alrededor del cuadro. De esta manera, pues, llegamos finalmente a lo que es el fuera de campo: “El campo lo percibimos, sin duda, como la parte visible de un espacio que existe alrededor. Esa prolongación invisible es lo que se denomina fuera de campo.”⁸¹

Pero según esta definición, el fuera de campo podría ser infinito. ¿Hasta dónde abarca el espacio que imagina el espectador? Al igual que en la diferenciación de las elipsis, la clave está en la porción de campo oculta que influye en el campo, en la imagen que ve el espectador. Es decir, lo importante es la porción de espacio significativa que no se muestra:

El fuera de campo está ligado en esencia al campo porque solo existe en función de éste y lo podríamos definir como el conjunto de elementos (personajes, decorados, etc.) que, aún no estando referidos en el campo, son imaginariamente percibidos por el espectador.⁸²

Por tanto podemos decir que el simple acto de encuadrar supone no solo elegir el campo, lo que va a ver el espectador, sino que a la vez estamos creando el espacio fuera de campo con lo que no encuadramos: “El encuadre [...] instituye una exclusión por su mera presencia, la exclusión de todo lo que no es él y que está potencialmente ubicado en sus límites o alrededores: el fuera de campo.”⁸³

Al respecto, Ramos añade los medios de percepción y el poder sugerente del fuera de campo, al definirlo como la “parte relevante de la información visual que no se ve en el encuadre y que es percibida por el espectador a través del sonido o bien sugerida por la imagen. El poder de lo que se oculta puede llegar a ser más alto que el de lo que se muestra.”⁸⁴

⁸¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (Coord.) *et al. Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona, Ariel, 2003, p. 224

⁸² *Ibidem*

⁸³ GAUDREAU, A. y JOST, F. *Op. cit.* p. 94

⁸⁴ RAMOS, J. y MARIMÓN, J. *Op. cit.* p. 268

Los medios audiovisuales que ayudan a sugerir la existencia de elementos fuera de campo, según Noël Burch, son:

-Las entradas y salidas de cuadro.

-Las miradas “off” (el personaje en campo mira a algo o a alguien que está fuera de campo, y el espectador debe imaginarlo por la mirada o reacción de dicho personaje).

-Parte de un personaje queda fuera del encuadre.⁸⁵

A esta lista de Burch cabría añadir el sonido. Es evidente que estos métodos rara vez son estables. Es difícil mantener a un personaje encuadrado solo en parte, o estar mucho tiempo sin mostrar algo que mira un personaje. Por lo tanto, podemos decir que el director tiene que controlar en cada momento qué elementos pasan del fuera de campo al campo, cómo va desvelando esos elementos elípticos: “El espacio-fuera-de-campo [*sic*] tiene una existencia episódica, o más bien, fluctuante, a lo largo de cualquier film. Es la estructuración de este flujo lo que puede ser un instrumento tan poderoso.”⁸⁶

Hay que advertir que muchos autores emplean el término elipsis para referirse solo a las temporales, determinando que el fuera de campo es un fenómeno diferente. Sin embargo, incluso estos autores son conscientes de la estrecha relación entre ambos, y los estudian como recursos vinculados. Para Gómez Tarín, por ejemplo, el fuera de campo se inscribe en el contexto de la visualización del cuadro. Es decir, el elemento fuera de campo está presente en ese mismo espacio-tiempo. Al contrario que la elipsis, que es un co-texto, un salto espacio-temporal, eliminado de la visualización pero que puede suponerse y reconstruirse por el espectador. En resumen, la gran diferencia entre lo que denomina elipsis y fuera de campo tiene que ver con el tiempo: el fuera de campo es una ocultación que sucede dentro del mismo tiempo, mientras la elipsis ocurre en un tiempo eliminado. Dicho de otra manera, un fuera de campo ocurre con la cámara presente, pero enfocando en otra dirección. Una elipsis “ocurre” sin que la cámara esté presente. Así, podemos establecer este esquema de los rasgos fundamentales que diferencian la elipsis temporal de la espacial o fuera de campo:

⁸⁵ BURCH, N. *Op. cit.* p. 26

⁸⁶ *Ibidem*, p. 30

ELIPSIS

Temporal

Relación con la diégesis

Nunca se visualiza

FUERA DE CAMPO

Espacial

Relación con el encuadre

Puede ser visualizado⁸⁷

En definitiva, el fuera de campo es un recurso puramente cinematográfico ya que reside en el poder de la imagen, no solo para mostrar, sino para sugerir lo que no está: “El expediente del fuera de campo es la figura –junto con la elipsis- que mejor ilustra el proceso de construcción de la fábula a través del guion-filme.”⁸⁸

Para esta tesis nos interesa indagar de manera singular en las elipsis espaciales que afectan a personajes. En muchas películas se da la circunstancia de que un personaje no aparece, pero su ausencia marca todo el devenir de los acontecimientos, y así, ese personaje ausente adquiere una importancia primordial. Podríamos recordar el ejemplo de Harry Lime, el personaje de Orson Welles en *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), cuya falsa muerte es el detonante de una historia que gira en torno a todos los que tuvieron relación con él, y que lo perciben de formas muy distintas. El personaje no aparece hasta el último tramo de la película.

En *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940), la ausencia de una esposa muerta pesa como una losa sobre la nueva, rodeada de su recuerdo, sus pertenencias, sus retratos y sobre todo, su aún devota ama de llaves.

Como veremos en la introducción a la figura del director, las ausencias son una constante narrativa en el cine de Spielberg. Es por ello que consideramos importante prestar atención a las omisiones significativas de personajes en sus películas.

3.5. El toque Spielberg

Como ya hemos explicado, parte del origen de este estudio surge de la observación de una forma de articular la elipsis en el cine de Spielberg: la omisión de una acción que, sin embargo, se da a entender al espectador mediante sus consecuencias físicas, siempre

⁸⁷ GÓMEZ TARÍN, F. J. (2006) p. 79

⁸⁸ LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Op. cit.* p. 251

a través de elementos visuales (por lo general, objetos). De esta manera, se invierte el esquema clásico de narración causa-efecto. Para poder identificar este recurso en nuestro estudio, lo hemos denominado toque Spielberg. Teniendo en cuenta la clasificación de elipsis que acabamos de exponer, hay que diferenciar cómo funcionaría el recurso del toque Spielberg en ambas:

-En el caso de las elipsis temporales, el toque Spielberg consistiría en mostrar los efectos de una acción que ya ha pasado y no se nos ha mostrado. Por ejemplo, cuando en *Encuentros en la tercera fase* el pequeño Barry entra en la cocina y ve la nevera abierta, con gran parte de la comida esparcida por el suelo, y la gatera de la puerta moviéndose porque los extraterrestres acaban de salir por ella.

-En el caso del fuera de campo, el toque Spielberg consistiría en contarnos una acción que está ocurriendo en el mismo momento a través de sus efectos o consecuencias. En este caso el elemento elíptico que origina dichos efectos puede acabar mostrándose o permanecer elíptico todo el tiempo. Un ejemplo sería la escena de *Parque Jurásico* en que se ve la vibración en el agua de un vaso, producida por las pisadas del dinosaurio que se acerca.

II. ANÁLISIS

4. *El diablo sobre ruedas*

Título original: *Duel*.

Año: 1971.

Intérpretes: Dennis Weaver (David Mann), Jacqueline Scott (Señora Mann), Lou Frizzle (conductor de autobús), Lucille Benson (señora de las serpientes).

Sinopsis: David Mann emprende un viaje por el desierto por motivos laborales. Al adelantar a un viejo camión oxidado, el conductor parece molestarse y le vuelve a adelantar. David se detiene para llamar a su esposa, que está molesta porque no la defendió la noche anterior de un tipo que pretendía propasarse con ella. Acaban discutiendo y David vuelve al volante muy alterado. Vuelve a encontrarse con el camión, que esta vez le hace una seña para que David lo adelante, pero al hacerlo se encuentra de frente con otro coche y casi le cuesta la vida. A partir de aquí, empieza una serie de ataques, y en ningún momento David consigue ver el rostro de su agresor.

David se detiene en un restaurante, y descubre que el camión también se ha detenido frente a él. David, en un estado de paranoia, observa detenidamente a todos los clientes. Finalmente se encara con un hombre, pero no resulta ser el camionero.

Se suceden más ataques del camión: intenta sacar el coche de David de la carretera, lo empuja contra unas vías cuando está a punto de pasar un tren, arrolla una cabina telefónica que David estaba usando para pedir ayuda... La poca gente con la que David se cruza no le cree.

Finalmente, David deja de huir y decide enfrentarse al camión. Le tiende una trampa y consigue que, al intentar arrollar su coche, caiga por un barranco.

4.1. Las elipsis temporales en *El diablo sobre ruedas*

El diablo sobre ruedas transcurre casi en tiempo real. Al margen de algunas pequeñas elipsis funcionales, no hay apenas omisiones narrativas significativas. Hay que entender que es el modo de narrar adecuado a esta película en concreto: de esta manera, se mantiene mejor el suspense en que se basa la historia, se sostiene mejor la situación

única que se cuenta, ya que no hay una construcción narrativa con la que jugar demasiado.

4.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

El diablo sobre ruedas es un argumento hasta cierto punto minimalista y episódico, que sitúa a un personaje en una situación concreta, y esta se alarga hasta el final, con algunos incidentes durante el trayecto. No existe una trama desarrollada ni una interacción compleja entre personajes, y por tanto no parece que debiera tener importancia ningún acontecimiento anterior al arranque de la historia. Sin embargo, la película sí nos ofrece, a poco de empezar, algunas claves sobre un acontecimiento anterior que puede ser importante para definir al protagonista: una disputa con su mujer la noche anterior a su viaje.

A través de una llamada de teléfono entendemos que el matrimonio estuvo en una fiesta, donde un individuo se sobrepasó con la esposa, y ella echa en cara a su marido que no se enfrentara a él. La conversación se torna en discusión, dejando a David, el protagonista, en un estado emocional muy alterado.

¿Cómo afecta a la película este suceso anterior al inicio? Parece que es más una cuestión que atañe al arco de transformación del personaje, que parte como un hombre apocado, podríamos decir que pusilánime. Al comenzar el incidente con el camión, al igual que hiciera con el sujeto que incomodó a su esposa, intenta evitar el enfrentamiento, pero finalmente deberá cambiar de actitud y plantarle cara si quiere salvar su vida.

David es un individuo cuya hombría ha sido puesta en entredicho por los sucesos de la noche anterior, y casualmente se verá sumergido en una situación que, por terrorífica que sea, le da la posibilidad de redimirse y reafirmarse: “La batalla de Mann con el camionero no identificado representa una aserción de su masculinidad primitiva en una lucha desesperada contra las amenazas de una fuerza exterior hostil.”⁸⁹

⁸⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 130

4.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

Como se ha explicado, lo escueto de la trama, el planteamiento temporal y el mantenimiento del suspense propician que apenas encontremos durante la propia película elipsis significativas. Sí podemos destacar, no obstante, la elipsis del minuto 58 [90], cuando el protagonista, exhausto tras una persecución, se queda dormido en su coche. A través de algunos encadenados, Spielberg nos muestra el paso del tiempo y nos enseña unos coches desguazados y abandonados que rodean al del protagonista, quizás como una especie de lúgubre profecía: “El cementerio de automóviles que aparece en distintos planos mientras David duerme, anticipa que, al final, las dos máquinas, el coche y el camión, serán destruidas.”⁹¹

De hecho, en un plano bastante audaz nos muestra el coche de David a través de un parabrisas roto de uno de los coches abandonados (un plano que se repetirá en alguna que otra película suya, como *La guerra de los mundos*, en la que después de una discusión con su hijo, vemos al protagonista a través del cristal roto de una ventana).

Finalmente, se nos muestra un plano detalle de los ojos de David, y suena una fuerte bocina, que le hace despertarse asustado, y que sobresalta al espectador, que teme otro ataque del camión. Pero se abre el plano y vemos un tren que pasa por detrás. David ríe aliviado. La elipsis ha servido para ofrecer otro momento de tensión.

4.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del relato

El diablo sobre ruedas no tiene un final abierto: la única trama de la película, la situación de acoso a David por parte del camión, se resuelve definitivamente, y después de la explosión de júbilo, el protagonista se queda pensativo y taciturno. Aunque no queda nada de interés por contar, el espectador puede elucubrar sobre cómo David conseguirá volver a casa después de perder su coche, o cómo va a resolver el conflicto con su esposa, pero son cuestiones menores. En el momento de acabar, esa actitud reflexiva del personaje parece apuntar a temas más profundos de desarrollo personal. Es

⁹⁰ Ver secuencia *DuelTren* en el DVD adjunto

⁹¹ GARCÍA OCHOA, S. “Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg”, *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 15, 2006, pp. 285-300

evidente que la experiencia traumática le ha cambiado, y se abre ante él el reto de estar a la altura de esta aventura el resto de su vida: “Los planos finales, con la puesta del sol enrojeciendo el cielo, y la silueta de David, a contraluz, reflexionando sobre lo sucedido, elevan al protagonista a un plano superior: el del hombre que se ha encontrado a sí mismo.”⁹²

4.2. Las elipsis espaciales en *El diablo sobre ruedas*

Existe un uso de la elipsis espacial particular en esta película: la ocultación sistemática del rostro del conductor del camión, que no se llega a ver en ningún momento. Resulta muy llamativo que no se vea el rostro del antagonista en una película que por otra parte se centra en solo dos personajes, y que relata un duelo entre ellos. Por lo tanto, vamos a diferenciar las elipsis espaciales de *El diablo sobre ruedas* en dos grupos:

-Ocultación del rostro del conductor del camión. Principalmente a través del fuera de campo, o también por lejanía de la lente o reflejos del parabrisas. Esta intencionada decisión artística tiene un efecto sobre la narrativa que se analizará en profundidad.

-El fuera de campo. Resto de usos del fuera de campo.

4.2.1. Uso específico: ocultación del rostro del camionero

-Minuto 5:50. Se presenta al camión por primera vez. No cabe ninguna duda de que Spielberg pretende convertirlo en el antagonista de la historia, una feroz máquina sin rostro humano: lo presenta recorriendo todo el largo del vehículo con su cámara en contrapicado, lo cual ayuda a transmitir una sensación realzada de su tamaño y potencia. Al llegar a la parte delantera, el capó tapa a la cámara la vista del parabrisas, evitando así que veamos ni un rasgo del conductor. Sólo hemos visto metal y neumáticos, un enemigo imponente, mecánico y deshumanizado:

La desigualdad de tamaño existente entre el camión y David (con o sin su coche) es hábilmente explotada en *Duel*: los planos del camión se toman de modo que no quepa en el encuadre, en ligero contrapicado, presentando

⁹² GARCÍA OCHOA, S. *Op. cit.* pp. 285-300

preferentemente la parte baja de la cabina con el frontal del radiador y las protecciones delanteras, que cuando empujan al coche parecen morderlo.⁹³

Seguidamente, David lo adelanta y Spielberg subraya la personificación del camión al encuadrar los faros en el espejo retrovisor del protagonista. Tal como se explicará más adelante, así es también como se presentó a David al principio de la película (sus ojos en el retrovisor).

Empieza una serie de adelantamientos entre los dos, y Spielberg juega con la angulación y la iluminación para que, a pesar de ver el parabrisas, no se pueda vislumbrar el rostro ni ninguna otra parte del conductor. Así, durante este primer encuentro no hemos visto ni rastro de un ser humano.

-Minuto 9:20 [⁹⁴]. David llega a una gasolinera, y seguidamente aparca a su lado el camión (quedando en un primer término amenazadoramente cercano a cámara, realizando así su tamaño). David lo observa desde atrás, y se produce el segundo paso en la presentación de su adversario: al fin nos muestran que hay un conductor, vemos el primer atisbo de un cuerpo humano. Desde el punto de vista subjetivo de David, vemos el brazo del conductor asomar por la ventanilla. Justo en ese momento, el encuadre se vuelve borroso: han echado agua en el parabrisas del coche de David, que un empleado de la gasolinera limpia con un trapo. Al retirarse, el brazo del conductor ya no está, como si hubiera desaparecido de repente. Es una leve sugerencia de algo paranormal (algo con lo que Spielberg juega atmosféricamente, nunca desde un punto de vista argumental).

Nuevo plano subjetivo de David: vemos los pies del conductor por detrás del camión, testando los neumáticos. Lleva tejanos y unas botas de vaquero, que lo caracteriza como un representante de la parte rural de EEUU. No sabremos nada más sobre él a lo largo de toda la película. En cualquier caso, después de ver solo su brazo, ahora nos muestran solo sus pies. Esta ocultación de su rostro queda pues subrayada por estos planos parciales.

⁹³ GARCÍA OCHOA, S. *Op. cit.* pp. 285-300

⁹⁴ Ver secuencia "DuelGasolinera" en el DVD adjunto

Ahora el plano es desde la cabina del camión, y nuevamente se procede al ocultamiento selectivo del conductor. Vemos a David dialogando con el empleado de la gasolinera. Es significativo que veamos a David desde el punto de vista elevado que ofrece la cabina, que transmite el sentimiento de superioridad con el que probablemente le observa el camionero: “Al parar Mann para echar gasolina, el camión para también, empujándolo su coche. El camión domina ominosamente la escena, favoreciendo esto muchos de los planos”⁹⁵. Seguidamente, el brazo del conductor entra en plano y toca la estruendosa bocina para llamar al empleado, que curiosamente está al lado, con lo cual podría haberle llamado con la voz. Pero de esta manera, se subraya de nuevo la personificación del camión: un monstruo que se comunica con ese sonido similar al bramido de un animal: “El camión acecha a Mann como un lobo rastreando su presa, y embiste como un toro o un rinoceronte; su bocina suena como el grito de un enrabietado elefante toro, y expele humo como un dragón que escupe fuego.”⁹⁶ No hay voz humana en él, en toda la película no escucharemos ni una línea de diálogo del conductor. Esta peculiaridad se suma a que la cámara sitúe al espectador junto al conductor (con lo cual lo natural sería verlo), pero oculte su cara, deshumanizándolo por completo.

Al final de la secuencia, después de la humillante discusión telefónica de Mann con su mujer, Spielberg eleva la cámara por encima del camión. Aunque pasa por delante de la cabina, la angulación no permite ver nada del interior. Con la chimenea y la bocina del camión en primer término, dominando el plano que en segundo término muestra a un empujado David, vuelve a sonar el amenazante sonido de su claxon, como un animal intimidando a su presa: “El gigantesco camión advierte continuamente de su fuerza vital rugiendo con su claxon y echando por el tubo de escape el humo de sus más bajos instintos.”⁹⁷

Al final de esta secuencia, ha quedado claro que hay una ocultación expresa e intencionada del rostro del conductor del camión. Sin que haya ocurrido aún nada grave, este recurso hace que el espectador sienta que hay algo extraño en esta máquina-hombre, nos hace entrar en tensión y nos crea curiosidad. “El camión y el conductor que no se ve parecen ser una sola unidad, una mezcla de máquina y hombre. El camión es

⁹⁵ GORDON, A. *Op. cit.* p. 22

⁹⁶ *Ibidem*, p. 26

⁹⁷ CANTERO, M. *Steven Spielberg*. Madrid, Cátedra, 2006, p. 131

un monstruo de película de terror con alguna dimensión humana.”⁹⁸ Esta idea del hombre-máquina queda reforzada por el fuera de campo intencionado que nos impide ver en ningún momento la cara del conductor. Es como si el único rostro fuera la propia parte frontal del camión, y las partes que fugazmente vemos del camionero (los brazos, principalmente) surgieran de las entrañas de este engendro mecánico.

Una vez que el director ha establecido las reglas del juego, empieza la agresión del camión al coche de David, y por tanto en todo momento la película tiene mucho cuidado en usar angulaciones y encuadres que no desvelen el rostro del conductor. Es algo constante durante el resto de la película, y por lo tanto no es necesario señalar todos y cada uno de los planos que lo hacen. Pero sí señalaremos los momentos en que se usan otros recursos más llamativos, que curiosamente coinciden con ciertos puntos clave de la escalada de terror:

-Minuto 16:55. Al poco de salir de la gasolinera, David se encuentra de nuevo con el camión por delante, que maniobra para no dejarle adelantar. Pero entonces el camionero saca el brazo por la ventanilla y le hace a David la indicación de que le deja el paso libre. David comienza a adelantar, y se encuentra de cara con un coche que viene en sentido contrario. Apenas tiene tiempo de reaccionar y salvar su vida.

Es el momento en que acaba el juego y comienza algo más peligroso: el primer intento serio del conductor de ocasionar un accidente mortal. Por ello parece apropiado que se muestre el brazo del conductor (recordemos que uno de los modos de resaltar la omisión de un personaje, según Noël Burch, es mostrar solamente una parte de su cuerpo) para esta ocasión. Se nos muestra que detrás de la fachada metálica del monstruo hay una intencionalidad, una maldad homicida. No es solo un amasijo de acero, y ese brazo ofreciendo el paso hacia una muerte casi segura hace que el rostro oculto de ese mal sea aún más abstracto. No es un hombre con unas características determinadas, es el mal que habita dentro de muchos.

-Minuto 67. En este momento se produce un giro en el arco de transformación del personaje de David, que pasa de presa asustadiza a desafiante rival. Deja de huir y se

⁹⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 26

dirige hacia el camión, afrontando su particular “duelo al sol”. Como si fuera un eco de aquel primer intento de asesinato, el brazo del camionero asoma por la ventanilla (hace más de 50 minutos de metraje que no vemos una parte de él) y le vuelve a hacer la misma indicación para que David pase por delante, pero esta vez tiene un significado distinto: Comienza el reto definitivo.

-Minuto 79:40. Llegamos al clímax. El coche de David está atrapado y el camión se dirige hacia él. Spielberg sitúa al espectador en el punto de vista del camionero: desde la cabina, vemos sus manos en el volante, dirigiéndose hacia el coche para aplastarlo. El situar al espectador en el punto de vista del camionero resulta inquietante porque, además de enfatizar el ocultamiento del rostro, lo fuerza a posicionarse como el villano.

-Minuto 81:30. El momento decisivo. El camión choca con el automóvil y se dirige sin control hacia el barranco. Justo en ese momento, se nos vuelve a mostrar al conductor solo parcialmente: vemos su brazo en la palanca de cambios, intentando nerviosamente tomar control del camión. Por primera vez, lo vemos perder los papeles. Seguidamente, nos volvemos a situar en el punto de vista del conductor, con la cabina rodeada de llamas.

-Minuto 83:47. El camión yace destruido en el fondo del barranco. Un último detalle de personificación de la máquina: un tubo gotea aceite, como si fuera la sangre del monstruo derramándose. Aunque se mantenga oculto el resto del camión, solo con este detalle visual se transmite la idea del final definitivo del “monstruo”.

4.2.2. El fuera de campo

-La película se abre con una omisión llamativa: al situar la cámara en el punto de vista del protagonista, durante toda la secuencia de créditos (más de 3 minutos) no vemos a David. Como veremos más adelante, Spielberg busca la identificación del espectador con él, un hombre normal en una situación angustiada, y con este arranque nos hace ver que podría ser cualquiera de nosotros. Cuanta más identificación haya, más suspense y angustia compartirá el espectador con el protagonista.

Tras ver al fin el coche en un plano general, Spielberg presenta al que será protagonista de la historia: primero únicamente con sus ojos en el espejo retrovisor del coche:

No estamos viendo directamente a Mann sino un reflejo de una fragmentación, o mejor dicho un fragmento causando por un reflejo. [...] Por tanto, la primera imagen que vemos de Mann es la de alguien que mira, escondiéndose detrás de sus gafas, las cuales reflejan el objeto de su mirada, la carretera.⁹⁹

Poco después (como hemos visto ya en el punto anterior), presenta al camión de la misma manera: con sus faros a modo de ojos en el retrovisor.

-Minuto 19:25. Después de que David adelanta al camión y se crea que lo ha perdido, se relaja poniendo la radio de nuevo. El espectador también cree que ha pasado el peligro, y justo en ese momento, fuera de todo contexto, Spielberg muestra un plano detalle de las ruedas del camión rodando a toda velocidad. Sin necesidad de ver el camión entero, ni su situación en la carretera, se crea el suspense de saber que se avecina otro ataque.

-Minuto 34:20. En la cafetería, David imagina que se dirige a uno de los hombres sentado en la barra, que cree puede ser el camionero. La cámara adopta el punto de vista del personaje, y el no verlo en el plano ayuda a dar esa sensación de irrealidad. Sabemos que David no se atreverá a encararse con esos hombres.

-Minuto 40. Después de su trifulca en la cafetería, David está pensativo en su mesa. Justo en ese momento, suena el rugido de un motor. David levanta la cabeza y se dirige hacia el ventanal. Sin que nos lo hayan mostrado, el conductor ha vuelto al camión, que se pone en marcha. Al no enseñar la acción previa, Spielberg sigue jugando con sugerencias sobrenaturales: ¿ha aparecido el conductor en la cabina? ¿Se ha puesto en marcha el camión solo? Por lo que se ha mostrado al espectador, parece ser así, aunque por supuesto narrativamente se mantiene la ambigüedad. El jugar con el ocultamiento es lo que permite a Spielberg manejar esta sugerencia: lo que no ve el espectador, queda abierto a la ambigüedad.

⁹⁹ DÍAZ-CUESTA, J. "El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg", *Trama y fondo: revista de cultura*, 12, 2002, pp. 71-81

-Minuto 49:28. David está parado frente a un paso a nivel, mientras pasa un tren. De repente siente un empujón por detrás. De entrada, el espectador no sabe qué es, simplemente una fuerza que desde el fuera de campo está empujando el coche de David. Con esta forma de narrar, se consigue aunar el impacto del primer golpe (al no habernos mostrado qué se acercaba) y la angustia de percibir esa presión que empuja a David hacia el peligro sin ver a qué se debe, aunque se pueda suponer. El siguiente plano revela que el camión le está empujando por detrás hacia la vía de tren.

-Minuto 58:56 [¹⁰⁰]. Después de quedarse dormido, David se despierta sobresaltado por una bocina que suena como la del camión, pero al abrir el plano comprobamos que es un tren que pasa. En este caso la efectividad del fuera de campo se consigue gracias al uso del sonido, que provoca el sobresalto tanto en el personaje como en el espectador.

-Minuto 60:42. Plano general del coche avanzando. De repente, David ejecuta un violento frenado por algo que no vemos. Es una reacción a algún tipo de amenaza que ha quedado fuera de campo, y que provoca la anticipación e interés del espectador. Se abre el plano con un *zoom*, y el encuadre revela los bajos del camión en primer término, parado esperando al coche.

-Minuto 66:34. David decide al fin enfrentarse a su enemigo. Spielberg nos presenta al nuevo David como si fuera un personaje diferente, recurriendo a mostrar primero partes en vez del todo: Plano detalle de las gafas de sol. Entra en plano la mano de David, que las coge. Plano detalle de los ojos de David en el retrovisor (al igual que en su presentación al principio de la película, y de la presentación del camionero).

4.3. El toque Spielberg en *El diablo sobre ruedas*

Recordemos que llamamos “toque Spielberg” al recurso habitual en el cine del director por el cual cuenta un suceso a través de sus consecuencias, y siempre a través de un detalle visual. De esta manera, se invierte la habitual gramática visual causa-efecto, y se hace hincapié en los efectos de las acciones sobre los personajes.

¹⁰⁰ Ver secuencia *DuelTren* en el DVD adjunto

A veces los efectos que se muestran son posteriores a la causa no mostrada, con lo cual podemos hablar de elipsis temporal, y otras veces son efectos de una causa simultánea pero que no aparece en plano, con lo cual podemos hablar de fuera de campo, pero el concepto que hay detrás de ese modo de narrar es el mismo.

Aunque en esta primera película profesional aún se estaba formando su estilo, ya encontramos algunos apuntes de este recurso, todos ellos aplicados al fuera de campo.

-Minuto 30:53. En la cafetería, David observa desde su mesa a los hombres sentados en la barra, pensando que uno de ellos puede ser el conductor del camión que le atormenta. Está totalmente imbuido en sus pensamientos, cuando de repente vemos unos cubiertos que caen sobre su mesa, produciendo un fuerte ruido que sobresalta tanto a David como al espectador. Una camarera madura a la que no hemos visto ha sido la que los ha colocado en su mesa, dispuesta a tomar nota del pedido de David, y Spielberg aprovecha el momento para provocar un sobresalto en medio de una escena de suspense. En lugar de mostrar primero a la camarera y después su acción de poner los cubiertos sobre la mesa, la inversión narrativa provoca el efecto deseado por el director.

-Minuto 62:05. Estética de duelo del oeste: Plano general en picado del coche de David en la carretera, con un primer término de la chimenea del camión, que domina amenazante el encuadre. Para indicar que el camión va a arrancar, Spielberg hace salir un denso humo negro de la chimenea, que además tapa en el encuadre al coche, como símbolo de sus intenciones de liquidarlo.

-Minuto 78:41. En plena persecución final, el coche de David se golpea contra unas rocas. Spielberg corta a un plano detalle de uno de los tapacubos del coche dando vueltas en la carretera, como imagen de los daños sufridos. En ese momento una de las enormes ruedas del camión pasa por encima del tapacubos y lo aplasta. Una nueva imagen expresiva del enfrentamiento que cuenta la historia.

4.4. Implicaciones temáticas

Aunque se rodó para televisión, *El diablo sobre ruedas* es el primer largometraje profesional que dirigió Steven Spielberg. No es una historia personal: el director

encontró el guion porque su secretaria en la Universal se lo dio a leer, pensando que podría adecuarse a sus intereses: “Ella tenía una verdadera intuición sobre mí, y nadie desde mi madre me había “cogido el punto”. Ella entendía de verdad mis gustos, y mi ambición, y mi miedo, mi ansiedad por querer hacer algo cuanto antes.”¹⁰¹

El guion estaba basado en un relato corto del escritor de ciencia-ficción Richard Matheson, que había sido publicado en la revista *Playboy* en abril de 1971. El propio Matheson escribió el guion adaptando su historia, con la esperanza de que llegara a rodarse. El tono fantástico del relato remitía a trabajos anteriores de Matheson en la serie de televisión *Twilight Zone*, y ese fue el nexo de unión con los gustos de Spielberg y su acervo personal: “El trabajo de Richard Matheson me era íntimamente familiar porque era un completo seguidor obsesivo-compulsivo de *Twilight Zone*. Así que conocía su trabajo y algunos de los grandes episodios que escribió.”¹⁰²

Buena prueba de esta profunda conexión es que Spielberg produjo en 1983 una versión cinematográfica de *Twilight Zone*, una película dividida en cuatro secciones, como si fueran episodios de la serie, e incluso dirigió uno de ellos.

La afinidad con Matheson, autor también del clásico de la ciencia-ficción *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), es asimismo temática, teniendo en cuenta el interés de Spielberg por mostrar personajes y entornos cotidianos en los que de repente asoma lo extraordinario:

Matheson estaba interesado en explorar el tema de los objetos y circunstancias de cada día que adoptan inesperadamente una naturaleza amenazante. Lo demuestra muy bien aquí [en *El increíble hombre menguante*] aunque su beligerante camión de *El diablo sobre ruedas* de Spielberg es también una creación altamente exitosa.¹⁰³

Como ya se ha expuesto en el apartado de las elipsis temporales, la historia es tan concreta y minimalista, que en principio parece que deja poco lugar a añadir rasgos personales. Sin embargo, como todo buen autor, Spielberg consiguió acercar la película

¹⁰¹ AWALT, S. *Steven Spielberg and Duel. The making of a career*. Nueva York, Rowman & Littlefield, 2014. A través de extracto en Rogert Ebert.com: <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/book-excerpt-stein-spielberg-and-duel-the-making-of-a-film-career> [consultado el 2-2-2015]

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ BEARE, E. (Ed.) *501 must-see movies*. Londres, Bounty Books, 2004, p. 333

a los temas y formas narrativas que más le interesan. Y a pesar de que aún no tenía un estilo totalmente formado, ya se pueden apreciar algunos de sus recursos más característicos, entre ellos el uso de elipsis temporales y espaciales.

De hecho, podemos decir que toda la película se construye alrededor de una omisión: obviamente, nos referimos al rostro del conductor del camión que persigue al protagonista. La ausencia de este rostro confiere muchas connotaciones a la película. Naturalmente, en un nivel puramente argumental ayuda a aumentar el suspense y la angustia, como reconoce el propio Spielberg: “Lo que no se ve es siempre más aterrador que lo que lanzas al público a la cara.”¹⁰⁴

Pero no se trata ya de no poder identificar al agresor, en un nivel puramente superficial (en cualquier caso sería un rostro desconocido). Esa omisión viene a simbolizar la ausencia de un motivo para que el conductor haga lo que hace, la presencia del mal por sí mismo. Porque uno de los aspectos más angustiosos de la película es precisamente esa falta de motivación: David es una presa elegida al azar como podría serlo cualquier persona, el público no encuentra la coartada mental de atribuir lo que le pasa a David a un error o una insensatez: “No hay motivos para los ataques del camionero. No hay nada que deba purgar al conductor del coche, más allá de la monotonía en la que parece instalada su vida. No existen razones, tan solo hechos.”¹⁰⁵

Podemos pensar que en este aspecto la historia es deudora de algunas obras de Alfred Hitchcock, como *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), donde el protagonista es perseguido sin que sepamos durante buena parte de película por qué razón, y aún en el momento de revelarlo Hitchcock tapa el diálogo con otro sonido. O en *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), donde estos animales atacan al ser humano en comportamientos fuera de toda lógica, y a pesar de ciertas conjeturas a lo largo del film, nunca se llega a explicar la razón del fenómeno, lo cual aumenta la sensación de terror y abre la posibilidad de la sugerencia significativa: “El camión aparentemente se conduce

¹⁰⁴ “Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental incluido en el DVD *El diablo sobre ruedas*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2004

¹⁰⁵ CASAS, Q. “Fantasía amable y terror gigante”, *Dirigido por...*, 442, marzo 2014, pp. 44-50

solo, y el héroe parece perseguido no por un ser humano, sino por una máquina que encarna a una irracional fuerza demoníaca.”¹⁰⁶

El propio Spielberg explica que esta ausencia de explicación racional o motivación para la persecución del camión al coche de David era uno de los aspectos que más le atrajo de la historia: “Era perturbadora la aparente selección azarosa del coche de Mann de entre todos los de la carretera, una noción escalofriante incluso en la sociedad de hoy, llena de rabia al volante.”¹⁰⁷

Así pues, ante un protagonista que resulta el primero de los hombres normales y corrientes en situaciones extraordinarias del cine de Spielberg, y un antagonista sin rostro que lo ataca sin motivo aparente, la identificación del público, necesaria para incrementar el suspense, está asegurada. El espectador siempre se pondrá del lado del débil que es abusado. Parece que esa ausencia de rostro humano del antagonista fuera una invitación a que el espectador viera reflejados sus propios temores en el amenazante camión: “Nosotros proyectamos en el camión nuestros propios miedos y pesadillas, y batallamos junto a Mann contra nuestros peores demonios privados.”¹⁰⁸

Esta polivalencia significativa no es exclusiva de *El diablo sobre ruedas*, y muchos investigadores creen que se puede aplicar a la práctica totalidad de los monstruos y antagonistas en las películas y cuentos de terror: “El monstruo de la fantasía y el terror [...] es un significante flotante que uno puede interpretar como uno desee.”¹⁰⁹ Y frente a un enemigo terrorífico para cualquier espectador, sea cual sea su pesadilla particular, la identificación con el protagonista que lo combate se debe afianzar.

En este sentido, es muy significativo que el nombre del protagonista sea David Mann: el apellido se pronuncia igual y evoca la palabra inglesa “man”: “hombre”; es decir, el apellido remarca ese carácter de persona corriente: ni siquiera tiene una identidad, es solo “un hombre”, cualquiera de nosotros. Por otro lado, el nombre David evoca el relato bíblico de David y Goliat, muy adecuado para esta situación: David es un hombre

¹⁰⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 15

¹⁰⁷ AWALT, S. *Op. cit.*

¹⁰⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 27

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 17

insignificante en su pequeño coche que se enfrenta a un terrible gigante, y sale victorioso gracias a su ingenio y valor.

Es por todo esto que Spielberg procura que el retrato de David se aleje lo más posible del de un héroe: es un hombre dominado por su mujer, por su jefe. Incluso la gente que se encuentra en su camino parece no tenerle respeto, y le tratan como a un loco:

Tal como lo veía, era una historia de un gran abusón. No solo el camión era un abusón. Todos en la carretera eran abusones- todos en la gasolinera, la lavandería, el café. Su esposa era una abusona, la mujer que venía a hacer la colada era una abusona. La camarera era la única persona agradable en la película entera.¹¹⁰

En efecto, en esa escena de la cafetería vemos cómo la figura materna de una camarera madura resulta dulce y comprensiva (le ofrece una aspirina a David y le dedica unas palabras cariñosas), mientras los adultos masculinos, como en *E.T.* y otras películas de Spielberg de esta primera etapa, son mostrados como seres distantes y amenazantes.

Como decíamos, este hombre algo pusilánime con el que todos se comportan como “abusones” se encuentra ante un gran desafío, que pondrá a prueba su coraje. Es la persona menos adecuada para salir airosa de tal reto, y precisamente por eso el final de la película resulta tan satisfactorio al espectador. David completa un arco de transformación, se convierte en héroe a su pesar.

Pero volviendo al recurso de ocultar el rostro del conductor del camión, ya desde su estreno en Europa muchos críticos le dieron distintas interpretaciones, algunas psicoanalíticas, otras políticas. Spielberg rechazó expresamente las lecturas que explicaban la película como una alegoría marxista, en que el camión representaba el capitalismo que aplasta al pequeño hombre común.¹¹¹

En cualquier caso, todas estas interpretaciones posibles no nos atañen porque no responden a la pregunta de por qué Spielberg recurre a esa ocultación. Es por ello que nos interesa relacionarlo con sus propias vivencias. Y lo cierto es que Spielberg se sintió

¹¹⁰ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 29

¹¹¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 17

atraído por la historia de Matheson porque tocaba aspectos de su infancia: “La cosa que me hizo empujar de verdad para que me contrataran a hacer *El diablo sobre ruedas* fue porque yo había sido intimidado por abusones, y los amigos de mi pequeño círculo también lo habían sufrido, y sabía lo que se sentía.”¹¹²

Todos esos abusos y acoso que sufría el pequeño Steven los vio representados por el camión de la historia de Matheson, que de esta manera no tiene un rostro humano porque simboliza el mal de muchos hombres: “Aunque intenté de veras antropomorfizar el camión, como una extensión de un tipo de fuerza malvada y abusona, sin que importara demasiado quién conducía el camión, sí que representaba algo que me hacía sentir que conocía el material.”¹¹³

De hecho, Spielberg eliminó en su película el único dato personal que daba el relato de Matheson, en el que se llegaba a saber que el nombre del camionero era Keller, que llevaba escrito en el camión.¹¹⁴ De esta manera, se le niega incluso el nombre humano, convirtiéndolo aún más en un elemento abstracto que pudiera representar ese mal que sufrió Spielberg:

El conductor del gran monstruo pierde todo protagonismo absorbido por el montón de chatarra. Por eso, cuando David intenta hablar con él, bajándose de su automóvil y dirigiéndose a pie hacia donde está el camión, el monstruo rugiente se aleja eludiendo todo contacto físico.¹¹⁵

Y aplicando esta conexión autobiográfica, podemos ver en cierta manera un anticipo del tema principal en el cine de Spielberg: el retorno al hogar. Porque al fin y al cabo, se puede entender *El diablo sobre ruedas* como un tradicional cuento aleccionador, que nos avisa de los peligros del mundo exterior cuando abandonamos el hogar (igual que, por ejemplo, Caperucita roja se encuentra con un lobo en su camino, David se encuentra con el camión). La lucha de David es por sobrevivir, por regresar a la seguridad de su hogar.

¹¹² AWALT, S. *Op. cit.*

¹¹³ *Ibidem*

¹¹⁴ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 44

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 131

Resulta significativo, en este sentido, el arranque de la película, con la cámara en el punto de vista de David: al principio toda la imagen está en negro, ya que está en el garaje de su casa. La puerta del garaje se abre, y siguiendo su mirada, dentro del coche, abandonamos la seguridad del hogar y salimos al exterior:

Podríamos interpretar el inicio como Mann abandonando el vientre materno y entrando en el mundo. Pero es un mundo peligroso [...] El primer plano que no es desde el punto de vista del conductor está enmarcado, amenazadoramente, por vallas de alambre espinado.¹¹⁶

Ya desde este comienzo, y antes de que ni siquiera se nos haya presentado al camión, la película se instala desde el principio en un ambiente enrarecido, marcado en buena parte por el recurso de los sonidos de la radio y el ambiente de la ciudad:

Mientras Mann conduce desde su oscuro garaje, [...] la radio escupe una letanía de anuncios horteras [...] junto con informes del tiempo, interludios musicales, y resultados de partidos de béisbol y golf. [...] Alternativamente se mezcla y compete con varios ruidos de tráfico y ciudad [...] la perpetua disonancia de la vida moderna representa un paralelismo objetivo con el estado mental inestable de Mann, su ansiedad por su comportamiento cobarde, y su amarga, aún no resuelta, disputa con su mujer.¹¹⁷

Además de transmitir el agitado estado interior del personaje, Spielberg establece un contraste con el desierto. David ha salido del mundo civilizado y se adentra en un territorio más peligroso (recordemos el alambre de espinas que domina el encuadre al entrar en el desierto), dominado por la ley del más fuerte. No hay que olvidar que la historia de EE.UU. está marcada por el viejo oeste: “Este majestuoso movimiento inaugural no es solo un avance geográfico desde la ciudad al desierto, sino una inmersión en la época primitiva de Estados Unidos, la de las persecuciones a caballo y de los duelos al sol.”¹¹⁸

En este momento conviene recordar que el título original de *El diablo sobre ruedas* no es otro que *Duel*, “duelo”, con lo cual esta lectura como viaje a un pasado más salvaje está presente ya desde el mismo ADN de la historia. El carácter de este duelo entre un hombre civilizado y pusilánime y otro salvaje y bravucón recuerda también a uno de los

¹¹⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 21

¹¹⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 129

¹¹⁸ COHEN, C. *Op. cit.* p. 12

westerns favoritos de Spielberg, *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man who Shot Liberty Valance*, John Ford, 1962). “David Mann es un hombre suburbano [...] retado por un americano rural.”¹¹⁹

La radio sigue actuando como cámara de resonancia del interior de David. En un programa que va escuchando, reciben la llamada de un radio oyente, que se declara miembro de la “mayoría silenciosa”, y dice que en los papeles oficiales no sabe cómo responder a la pregunta de si es el cabeza de familia: “He perdido la posición de cabeza de familia. Me quedo en casa. Ella trabaja, y yo hago las tareas del hogar y cuido de los bebés... no soy realmente el cabeza de familia, y aun así soy el hombre de la familia.” Es durante esta conversación cuando Spielberg nos muestra por primera vez a David, primero con sus ojos reflejados en el espejo. Un claro indicador de que lo que cuenta el hombre de la radio refleja en cierta manera cómo se siente David, su virilidad puesta en entredicho, como se nos hará saber posteriormente: “El duelo se convierte en un modo de liberar su rabia por su emasculación.”¹²⁰

El propio director habla abiertamente de este carácter sumiso de su protagonista, y cómo esta caracterización le ayudaría a marcar un arco de transformación que debería culminar en el enfrentamiento con el camión: “Tenía muy claro que debía ser un hombre de negocios de maneras suaves de la variedad calzonazos, que necesitaba un gran cambio en su vida.”¹²¹

Todo este tema introductorio lo plasma Spielberg visualmente de una forma concreta y clara en la siguiente secuencia, cuando Mann se para en una lavandería para hacer una llamada de teléfono a su mujer [¹²²]. Al principio, la conversación es en un tono amable, y David se disculpa por “lo de anoche”, pero su mujer le echa en cara que “ese hombre prácticamente me violó”. Entonces comienza una discusión, y Spielberg muestra a David, en un plano general, rodeado por la puerta circular de una lavadora en primer término, de la que una mujer obesa está sacando ropa. Por supuesto, la imagen es muy elocuente: David enclaustrado en un elemento doméstico y relacionado con lo femenino

¹¹⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 16

¹²⁰ *Ibidem*, p. 22

¹²¹ *Ibidem*, p. 17

¹²² Ver secuencia *DuelGasolinera* en el DVD adjunto

(la forma redonda de la puerta), y siendo usado por una mujer además en ese momento: “Se siente menos que un hombre porque está dominado por las mujeres.”¹²³

Curiosamente, el autor Marcial Cantero tiene una visión diferente sobre ese curioso plano de Mann “incrustado” en la puerta de la lavadora: “El tema central de la película es la caza y está definido en aquel plano en el que David llama a su mujer por teléfono y lo vemos a través del cristal circular de la puerta de una lavadora. David está en el punto de mira de un cazador: el camión.”¹²⁴

Es una interpretación inteligente y sin duda podría ser acertada si la película no hubiera ofrecido el contexto que nos ha dado. Porque Cantero olvida que la imagen de la lavadora ocurre a la vez que la discusión de David con su mujer, e incluso en montaje van intercalados planos de la esposa y los hijos del protagonista en su casa. Y por supuesto, todo ello viene precedido por la llamada en el programa de radio de un hombre descontento con su situación en la familia, mientras Spielberg presentaba a David en el espejo retrovisor.

Fruto de los tiempos en que empezó a dirigir, los roles a los que debe responder un hombre es una temática que volverá a aparecer bajo diferentes formas a lo largo de la obra del director:

Spielberg está preocupado con cómo los hombres deberían actuar en sus posiciones culturalmente asignadas y cómo a menudo fallan al desempeñar estos roles adecuadamente. [...] Es evidente en películas tempranas como *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón*, obsesivamente presente en sus películas de guerra *El imperio del sol* y *Salvar al soldado Ryan*, presentado prominentemente en películas de fantasía como *Hook* y *Always*, y se subraya sustancialmente en sus películas más recientes como *Minority Report* o *Atrápame si puedes*.¹²⁵

Resulta también significativa la secuencia en que David se detiene en una gasolinera para utilizar el teléfono e informar a la policía de lo que le está pasando. La mujer que regenta el sitio tiene unos expositores con serpientes, un nuevo entorno hostil, con un elemento visual terrorífico y que tiene incluso connotaciones bíblicas. Pero no se queda

¹²³ GORDON, A. *Op. cit.* p. 21

¹²⁴ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 131

¹²⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 130

en una simple imagen: cuando David está en la cabina, aparece el camión y la destroza, al igual que algunos de los expositores, dejando serpientes sueltas. Así ve el director este elemento: “La gente tiene miedo de los reptiles, los puse en la película para reforzar la sensación de caos, y la ansiedad de que no solo estaba contra él el camión, también las fuerzas de la naturaleza estaban contra este personaje.”¹²⁶

Las fuerzas de la naturaleza: sin duda subraya la idea del peligro que acecha fuera del hogar. También parece ahondar en el tema de la emasculación de David y el conflicto con su mujer: “Esta “madre serpiente” también contribuye a esta corriente subterránea de ambivalencia sexual en la película, con sus varones feminizados y mujeres agresivas.”¹²⁷

En este constante desprecio que sufre el personaje principal, llegamos a la secuencia en que se encuentra con un autobús escolar detenido. El conductor le pide que se detenga para que le ayude a poner en marcha el vehículo. Mientras David habla con el conductor, los niños se le suben al capó del coche, y por más que David les insiste para que se bajen, no le hacen caso. El conductor tampoco le presta atención cuando David intenta decirle algo antes de empezar a empujar el autobús con su coche. El parachoques se le queda atrapado debajo del autobús, y con David en un visible estado de agitación, los niños se burlan de él a través de las ventanillas.

En medio de todo esto, aparece de nuevo el camión, y David intenta explicar al conductor del autobús lo que le ha pasado con él, pero éste se burla de David, calificándolo de loco.

Y justo antes del clímax final, David consigue que un coche pare, en el que viaja un matrimonio de ancianos. Nuevamente David es tratado como un loco, y abandonado a su suerte. Esta última posibilidad que se le escapa a David antes de tener que enfrentarse al camión puede tener una segunda lectura: “En otro nivel, son los malos padres. Su rechazo enfatiza el aislamiento físico y psicológico de Mann en su pesadilla paranoide.”¹²⁸

¹²⁶ “Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental citado

¹²⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 24

¹²⁸ *Ibidem*

Si mantenemos la idea de que *El diablo sobre ruedas* conecta con el tema spielbergiano del retorno al hogar, resulta revelador que se produzca un abandono, aunque sea figurado (un trauma que se repetirá en el cine del director). Ese sentimiento, tan propio de sus personajes, de aislamiento, de estar solo y lejos del hogar, impregna toda la película:

Durante *El diablo sobre ruedas*, Mann está progresivamente más aislado en su batalla con el camión. Las carreteras están extrañamente vacías, no hay policía visible, la vez que intenta pedir ayuda por teléfono, el camión arrolla la cabina telefónica, y el conductor al que pide llamar a la policía no quiere involucrarse.¹²⁹

Este aire de extrañeza confiere a la película una cualidad casi onírica, una “pesadilla paranoide”, como decía Gordon. No hay que olvidar que esa paranoia estaba muy de actualidad en las expresiones artísticas americanas de los años 70, debido a los sucesos políticos de la época. Spielberg abraza la interpretación: “Lo que de verdad estaba esforzándome en hacer era un ensayo sobre la paranoia americana. *El diablo sobre ruedas* era un ejercicio en paranoia.”¹³⁰

De hecho, según Cohen, toda la película se puede interpretar como los delirios de un paranoico, con las carreteras desiertas, las miradas despectivas de los clientes de la cafetería, las burlas de los niños del autobús, o las alusiones de distintos personajes a que David puede estar loco.¹³¹

Gordon observa también cómo Spielberg juega con esa idea durante varios momentos de la película, en especial en la secuencia de la cafetería, donde el propio espectador participa de las sospechas de Mann: “Nos volvemos como Mann, víctimas de una exacerbada conciencia de peligro, incapaces de confiar en nuestras propias percepciones, sujetos a engaños.”¹³²

¹²⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 19

¹³⁰ *Ibidem*, p. 13

¹³¹ COHEN, C. *Op. cit.* p. 13

¹³² GORDON, A. *Op. cit.* p. 20

Abundando en el tema de la paranoia, la secuencia de la cafetería no es la única en que Spielberg “engaña” al espectador a la vez que al personaje. Recordemos la bocina del tren que se confunde con el claxon del camión, y otro momento en que David ve un coche blanco y negro y cree que es de la policía, y que al fin está a salvo, solo para comprobar que pertenece a una empresa que lo ha pintado así. El nombre de la empresa, escrito sobre el coche, es “Grebleips”, es decir, Spielberg al revés. El propio autor parece regocijarse en su engaño.

Esta atmósfera que difumina los límites entre lo real y lo imaginado, la pesadilla, ayuda a entroncar la película con los cuentos clásicos, y en concreto con el esquema del hombre pequeño enfrentado al monstruo gigante (no solo en el relato bíblico de David y Goliat, sino también en los cuentos de las habichuelas mágicas, el sastrecillo valiente, Pulgarcito, el gato con botas o Juan sin miedo).

Y, por supuesto, el monstruo de este cuento es el camión. Puesto que no se le confiara un rostro humano, Spielberg sabía que debía cuidar mucho la elección del camión, como si fuera un actor más: “Hice un casting de camiones. El camión tenía cara. Las ventanas eran los ojos y tenía un morro prominente enorme. La rejilla y el parachoques eran la boca. Tenía rostro. Los otros camiones eran chatos y rectos.”¹³³

Pero no solo eso, además había que alterar su aspecto, hacerlo terrible, dotarlo de un carácter determinado, caracterizarlo, como se diría en el caso de un actor. El propio Spielberg utiliza el paralelismo de los monstruos clásicos de la Universal:

El camión era el antagonista. Debía tener personalidad. No podía ser un camión reluciente y a estrenar. [...] Así que había grasa en las ventanas y bichos muertos en la rejilla [...] Le pintamos manchas de aceite, como si goteara de todos los conductos. [...] Era un maquillaje típico de Frankenstein, o el hombre lobo, o el fantasma de la ópera.¹³⁴

Como ya hemos indicado en el apartado de las elipsis presentes en la película, Spielberg utiliza algunas de ellas para sugerir al espectador la idea de algo sobrenatural detrás del camión, reforzando así la idea de unirlo a los monstruos de los cuentos tradicionales o

¹³³ “Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental citado

¹³⁴ *Ibidem*

de las películas clásicas. El director admite que trabajó con esa idea: “Es como un camión embrujado”¹³⁵

En su forma de tratar la imagen (por ejemplo, en el reportaje incluido en el DVD de la película admite que recurrió varias veces a planos contrapicados, desde abajo hacia arriba, para dar una sensación del camión más imponente y amenazadora) y el sonido, con los distintos chirridos, la atronadora bocina, etc., Spielberg ayuda a esa caracterización: “El deshumanizado camión de esta película está rodado como si fuera un animal viejo, rencoroso, oxidado y amenazador, el primero de todos los monstruos que poblarán el cine de Spielberg.”¹³⁶

Probablemente el recurso más inspirado (y más significativo) ocurre en el clímax de la película, cuando el camión se despeña por el barranco. Justo en ese momento, mezclado entre los ruidos del accidente, Spielberg introduce el rugido de un dinosaurio procedente de una vieja película de serie B. El director se auto-homenajó al incluir el mismo rugido en el final de *Tiburón*, cuando el escualo, al fin destruido, se hunde en las profundidades del océano.¹³⁷

De hecho, la conexión entre las dos películas es evidente. *El diablo sobre ruedas* inaugura la corriente de “películas de monstruos” que dio a Spielberg el éxito que lo consagró (*Tiburón*), además de otros grandes triunfos como las dos películas de *Parque Jurásico* o *La guerra de los mundos*.

Friedman no solo relaciona temáticamente las dos películas, sino que las une en el mensaje de fondo respecto a los peligros que nos acechan fuera del hogar, ocultos o elípticos podríamos decir, y cómo debemos responder a ellos:

El camión y el tiburón representan fuerzas brutales que atacan sin remordimiento o lógica. Su aparición demuestra la insistencia de Spielberg en que el mal siempre acecha justo por debajo de la tranquila fachada de nuestra existencia familiar [...] y que el comportamiento civilizado nos protege inadecuadamente de su salvaje malevolencia.¹³⁸

¹³⁵ “Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental citado

¹³⁶ COHEN, C. *Op. cit.* p. 12

¹³⁷ “Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental citado

¹³⁸ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 132

Las propias palabras de Spielberg reafirman esta lectura sobre el mal que nos espera fuera del hogar, y cómo se supone que debemos responder a él de forma adecuada: “Quería que la película fuese un serio despertar para el hombre que juega seguro... Y este camión representa todos los peligros ocultos de la vida que le pueden ocurrir al hombre que no es consciente de su propia mortalidad.”¹³⁹ Los “peligros ocultos”: las palabras elegidas por el director nos sirven para señalar qué representa ese camión y por qué es adecuado el recurso de la omisión para representarlo. Ocultando el rostro del conductor, y utilizando la elipsis, *El diablo sobre ruedas* se convierte en una fábula visual sobre esos peligros ocultos que nos acechan fuera del hogar.

Pero la influencia de esta pequeña película rodada para televisión no termina en la filmografía de su autor: su impacto y culto le hacen una fuente de inspiración que aún se deja sentir después de más de cuarenta años:

Aunque el film se desarrolle en permanente movimiento por las carreteras estadounidenses, podemos rastrear por su utilización claustrofóbica de los espacios, el silencio aural, la voz narrativa y la soledad en una situación inalterable, aquí más abstracta que lógica, ecos lejanos de *El diablo sobre ruedas* en películas recientes como *Buried (Enterrado)*, *Capitán Phillips*, *Gravity* o *Cuando todo está perdido*.¹⁴⁰

4.5. Conclusiones

En este capítulo se han buscado, estudiado y clasificado los usos de elipsis temporal y espacial en la película *El diablo sobre ruedas*. Se ha estudiado el origen del proyecto para determinar las implicaciones temáticas de este estilo narrativo y visual. Así, podemos concluir que:

-1. Hemos comprobado cómo hay un recurso elíptico que resulta crucial para la película: ocultar el rostro del camionero no solo ayuda a aumentar el suspense y la angustia, también sirve para convertir al antagonista en un monstruo universal, en una representación del mal sobre la cual el espectador puede proyectar sus miedos.

¹³⁹ TAYLOR, P. *Steven Spielberg: The Man, His Movies, and Their Meaning*. Nueva York, Continuum, 1994, p. 79

¹⁴⁰ CASAS, Q. *Op. cit.* pp. 44-50

-2. Al mismo tiempo, subraya la conexión emocional con la infancia que suponía para el director por sus experiencias personales con personas agresivas, su preocupación por los peligros ocultos que acechan fuera del hogar, y el deseo y necesidad de regresar.

-3. De la misma manera, hemos comprobado que, a pesar de ser su primera película, ya existen ejemplos del recurso que denominamos toque Spielberg, así como una profusión de elipsis espaciales de distinta naturaleza.

-4. Por las necesidades de mantener la tensión de la historia, no existen demasiadas elipsis temporales significativas.

5. *Tiburón*

Título original: *Jaws*.

Año: 1975.

Intérpretes: Roy Scheider (Jefe Brody), Richard Dreyfuss (Hooper), Robert Shaw (Quint), Lorraine Gary (Ellen Brody)

Sinopsis: Unos jóvenes hacen una fogata en la playa, en un pueblo de la Costa Este. Una chica y un chico se separan del grupo. La chica entra en el agua, mientras él está demasiado borracho para seguirla. De repente, la chica empieza a notar que algo por debajo del agua tira de ella, y empieza a gritar y resistirse, hasta que desaparece.

A la mañana siguiente, el jefe de policía Brody (recién instalado desde Nueva York) acude a la playa, donde han aparecido algunos restos destrozados de la muchacha. Al entender que hay un tiburón en la costa, decide cerrar la playa, pero el alcalde y las autoridades del pueblo le presionan para que no lo haga, ya que perjudicaría la economía del pueblo. Brody accede en contra de su propio criterio.

Al día siguiente, el tiburón vuelve a atacar, matando en esta ocasión a un niño. Brody es testigo de lo sucedido y no puede hacer nada. El alcalde ofrece una recompensa por el tiburón y vienen pescadores de distintas zonas para intentar su captura. También llega Hooper, un ictiólogo que entabla una cierta amistad con Brody. Mientras, un extravagante pescador llamado Quint ofrece sus servicios para atrapar al animal.

Unos pescadores capturan un tiburón y el alcalde da la alarma por finalizada, pero Hooper le dice a Brody que el tiburón que buscan tiene que ser más grande. Los dos investigan por su cuenta y descubren que ha habido otro ataque en que ha muerto un pescador, y que además el tiburón capturado no tiene restos humanos en el estómago. Brody informa de todo al alcalde, pero este no le hace caso, y reabre las playas.

Vuelve a haber otro ataque del tiburón, en esta ocasión contra una barca en la que iba un hijo de Brody, que logra salir ileso. Es entonces cuando el jefe de policía ejerce su autoridad, exige al alcalde que cierre las playas y que contrate a Quint.

Se forma un equipo para capturar al escualo compuesto por Brody, Hooper y Quint. Tras un tiempo de búsqueda, finalmente encuentran al tiburón, que resulta ser más grande de lo que imaginaban. Las distintas técnicas para pescarlo fracasan, debido a la fuerza y potencia del animal.

Mientras, los tres hombres estrechan lazos bebiendo juntos de noche, y Quint cuenta a sus compañeros que formó parte de la tripulación del Indianapolis, el barco que entregó la bomba atómica, y cuya tripulación sufrió el ataque de varios tiburones tras ser alcanzado por un torpedo.

La situación da un giro: es ahora el tiburón el que empieza a atacar el barco de sus perseguidores esa misma noche, pero finalmente se retira. Al día siguiente, Hooper decide descender al fondo marino en una jaula protectora para intentar clavar un arpón envenenado al tiburón. Pero este ataca por sorpresa y Hooper pierde el arpón. El tiburón destroza la jaula y Hooper escapa por poco. El tiburón pasa entonces a atacar el barco, que comienza a hundirse. Quint es devorado, y Brody se defiende con una botella de gas que queda enganchada en la boca del animal. Finalmente, mientras el barco se hunde, el tiburón se dirige hacia Brody, que apunta con un rifle a la botella de gas y consigue hacer explotar por el aire al escualo. Brody se reúne con Hooper y nadan juntos hacia la costa.

5.1. Las elipsis temporales en *Tiburón*

Al contrario que en *El diablo sobre ruedas*, donde Spielberg contaba una situación casi en tiempo real, *Tiburón* se desarrolla a lo largo de varios días, y es muy importante cómo la población y sus autoridades reaccionan a lo que va ocurriendo en la película. Así pues, comprobamos que la narración se basa en utilizar muchas elipsis que dan un gran dinamismo a la historia. Por ejemplo, justo después de la muerte del pequeño Alex Kintner, el siguiente plano es un detalle de un cartel ofreciendo una recompensa de 3000 dólares por la captura del tiburón (reacción de las autoridades). En la siguiente secuencia, una nueva elipsis muestra cómo de noche un pescador local intenta salir a buscarlo (reacción de la población local al anuncio). Otra más en la siguiente, que muestra cómo al día siguiente el lugar está lleno de pescadores llegados de todas partes (reacción de gente de fuera)... Por supuesto, estas elipsis son puramente funcionales y

no forman, por tanto, parte del estudio, así que señalaremos las significativas, las que omiten acontecimientos importantes.

5.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

Aunque parezca una película que simplemente presenta y desarrolla una situación puntual cerrada en sí misma, lo cierto es que a los tres protagonistas principales de *Tiburón* se les otorga algún tipo de antecedente que los predispone de diferente manera para la aventura que afrontan. Solo durante el transcurso de la película vamos conociendo estos hechos que ocurren antes del inicio del relato, pero que influyen en él a través de la actitud de los personajes:

-El jefe de policía Brody, el protagonista principal, es otro de los “hombres corrientes en situaciones extraordinarias” del cine de Spielberg. De hecho, en las primeras secuencias nos enteramos de que era policía en Nueva York, y que aceptó el traslado al pequeño pueblo costero de Amity en busca de un lugar tranquilo. Así, tal como pasaba en el caso de David Mann en *El diablo sobre ruedas*, se nos presenta al héroe menos adecuado para el gran desafío que se avecina, un hombre reticente a enfrentarse a problemas serios.

Por otro lado, un poco más adelante la mujer de Brody menciona en una conversación el miedo del jefe a meterse en el agua. En ningún momento se cuenta la experiencia concreta que provocó esa hidrofobia, simplemente Brody dice que lo que le traumatizó fue el “ahogarse”. Por lo tanto, tenemos a un protagonista nada extraordinario, un hombre normal que pretende alejarse de conflictos serios y que teme meterse en el agua, para afrontar la tarea de destruir un gran tiburón asesino. Gracias a estos hechos anteriores al relato, el espectador se sitúa en el peor de los escenarios posibles, y gracias a ello su recompensa emocional será mayor con el triunfo de Brody sobre la bestia.

-Matt Hooper, el oceanógrafo amante de los tiburones, también cuenta una experiencia de infancia relacionada con un pequeño tiburón que atacó su bote y se tragó su remo, pero en este caso el incidente no le originó un trauma, sino un interés por estudiar a estos animales.

-Quint, el veterano pescador, es el opuesto de Hooper: odia a los tiburones y su mayor interés es matar todos los que pueda. Él también revela en un momento dado una historia que origina ese sentimiento. Es sin duda uno de los monólogos más famosos de la historia del cine, en que Quint revela que formaba parte del buque Indianápolis, que entregó la bomba atómica que se lanzaría sobre Hiroshima. Cuando regresaban, un submarino japonés los torpedeó, y la tripulación quedó a la deriva durante varios días. Quint cuenta cómo los tiburones fueron devorando a muchos de sus compañeros. Lo terrible del texto y la matizada interpretación de Robert Shaw convierten la secuencia en uno de los grandes momentos de la película, que se queda grabado en la mente del espectador.

Además de darle a Quint una motivación, añade ciertas sugerencias a la historia, ya que Quint es el único personaje de los tres en perecer a manos del tiburón. Hay quien ve la historia como un castigo alegórico de la naturaleza contra los desmanes del hombre. También es llamativo que incluso en una película con ambientación contemporánea, aparezca tangencialmente la II Guerra Mundial, otro de los temas claves en el cine de Spielberg.

5.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

-Min. 5, Después de la secuencia inicial, el ataque nocturno del tiburón a una chica, el espectador no sabe qué le ha pasado a la muchacha. Simplemente la ha visto desaparecer bajo el agua. Por supuesto, por lo violento del ataque la supone muerta, pero no se nos ofrece ninguna confirmación, y el espectador queda pendiente de si la encontrarán (muerta o no), si la gente sabrá que hay un tiburón peligroso en la costa, etc. Se recurre pues a una elipsis que nos sitúa en la mañana siguiente, presentando al jefe Brody en su casa. Le llaman para que acuda a la playa, y allí es donde finalmente nos cuentan que han encontrado los restos de la chica. Este hallazgo supone el detonante que pone en marcha la historia. A su vez, al enseñar un plano de los restos, en que se ve una mano sobresaliendo de un lugar rodeado de cangrejos, se acentúa lo que la película no muestra: qué le ha hecho exactamente el tiburón a la chica. Se consigue que la imaginación del espectador suponga algo mucho más terrible que lo que la película podría mostrar.

-Min. 32:50: otra llamativa elipsis, en que se pasa del examen de los restos de la chica al plano detalle de la boca (ensangrentada) de un tiburón. Se abre el plano, y vemos una muchedumbre alrededor. Un grupo de pescadores lo han atrapado y creen que es el responsable de las dos muertes. En este caso, que el director ni siquiera se digne en mostrarnos la captura de este tiburón es una clara indicación de que no es el antagonista de la historia.

-Min. 63:20: en la escena del ataque del tiburón al velero en que va el hijo de Brody, Michael (y donde hemos visto cómo una persona ha perdido una pierna), hay una oportuna elipsis que nos evita saber qué le ha ocurrido al niño. Vemos a Brody llegando al lugar, y el siguiente plano nos muestra a los amigos de Michael sacándolo a rastras del agua. Debido al encuadre, no vemos sus piernas. ¿Las ha perdido el niño? La idea ronda la cabeza del espectador por lo que ha ocurrido antes en la escena, y por la forma de encuadrar, pero la cámara sigue moviéndose, y se queda en un plano detalle de las piernas intactas de Michael. Simplemente manejando la expectativa del espectador con lo que se ha mostrado (la pierna del otro personaje cayendo al fondo del mar), lo que no se ha mostrado (el ataque del tiburón al velero) y la forma visual (el encuadre que muestra cómo sacan a Michael del agua), se ha conseguido sugerir una idea terrorífica al espectador.

5.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del relato

Tiburón no tiene un final abierto. Con la destrucción del escualo se cierra el conflicto principal. También se cierra la subtrama personal del jefe Brody, que le dice a Hooper “antes tenía miedo del agua”, dando a entender que la experiencia catártica le ha servido para superar sus más profundos temores. Spielberg termina la película con los dos personajes nadando hacia la costa, sujetos a unos barriles, pero no hay ninguna indicación que haga temer al espectador por su destino.

5.2. Las elipsis espaciales en *Tiburón*

Al igual que pasaba en *El diablo sobre ruedas*, en *Tiburón* Spielberg utiliza distintas elipsis espaciales para ocultar al antagonista. Pero mientras en aquella película podía usar el camión como elemento visual (aunque no se viera la cara del conductor), en esta

no podría mantener al tiburón oculto durante todo el metraje, aunque sí durante buena parte de película.

Vamos a establecer una clasificación previa para estudiar las elipsis espaciales en *Tiburón*:

-Uso específico. Las elipsis usadas para ocultar al tiburón. Uno de los recursos más empleados con este fin, que da lugar a algunas de las imágenes más famosas (e imitadas) de la película, es rodar planos subjetivos desde el punto de vista del tiburón. También se recurrirá a mostrar solo una parte del mismo (la aleta, por lo general), o a significar su presencia a través de otros objetos (este último recurso se estudiará en el apartado del toque Spielberg).

-El fuera de campo. El resto de casos correspondientes a usos no específicos del fuera de campo.

5.2.1. Uso específico. Ocultación del tiburón

-Ya en la secuencia de créditos, Spielberg usa una cámara subacuática que nos sitúa en el punto de vista del tiburón, moviéndose en el fondo del mar, con los otros peces huyendo a su paso. No deja de ser curioso que empiece con un plano subjetivo, como en *El diablo sobre ruedas*. La diferencia es que en aquella película, el punto de vista era el del protagonista, David Mann. Aquí nos obligan a asumir de entrada la percepción del antagonista, a la vez que permanece oculto a nuestra mirada: “El tiburón está en una posición de poder: ve, pero él mismo permanece sin ser visto.”¹⁴¹

En cualquier caso, lo que consigue Spielberg es establecer de antemano uno de los recursos que más va a utilizar en la película, la cámara subjetiva, para marcar la presencia del tiburón sin enseñarlo. Además, al ir esta secuencia de créditos acompañada del famoso tema de John Williams, consigue que el espectador lo identifique con el tiburón, y también lo usará como señal de peligro: “Desde la escena inicial, sé más de lo que ellos [los personajes] saben: que el agua es peligrosa.”¹⁴²

¹⁴¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 31

¹⁴² *Ibidem*

-Min. 3. en la muy conocida secuencia tras los créditos, ya vemos un ejemplo de lo expuesto. Hemos visto a la chica meterse en el mar, y empezar a nadar. De repente, nos presentan un plano subjetivo desde debajo del agua, en que vemos la silueta de la chica desnuda, nadando en la superficie: “La desnudez de Chrissie también ayuda a mejorar el aspecto dramático, pues ella, como Marion Crane en *Psicosis*, es presentada en la forma más vulnerable posible en el momento del ataque sobre su persona. [...] tenerla desnuda eleva mucho la apuesta dramática.”¹⁴³ La cámara (el tiburón) se acerca, siguiendo las obsesivas notas del tema de John Williams, que gracias a la secuencia de créditos ya identificamos con el escualo, y que tendrá un papel fundamental por el uso del fuera de campo. Frente a la opción de dar un susto al espectador, Spielberg prefiere ponerlo nervioso anunciando lo que viene, es decir, recurre al suspense.

Seguidamente, vemos cómo la chica empieza a notar unos tirones hacia el fondo, y la empiezan a arrastrar violentamente de un lado a otro. En este momento la cámara no muestra nada de lo que sucede debajo del agua, solo las violentas sacudidas que sufre la chica y sus reacciones. Pero es precisamente lo que no se muestra lo que tiene más efecto en el espectador: “La escena es terrorífica no solo por la agónica expresión facial de la mujer, sus gritos de socorro, y sus alaridos de dolor, sino también por las horrendas cosas que no puedo ver y que imagino sucediendo bajo el agua.”¹⁴⁴

También la actriz protagonista de la escena, Susan Blacklinie, ofrece una idea de por qué esta forma de rodar resulta más terrorífica: “Creo que es más aterrador no ver algo, porque si lo ves lo aceptas, pero si tu imaginación corre libre, puede ser cualquier cosa.”¹⁴⁵ Y el propio Spielberg confirma que su intención es implicar mentalmente al espectador gracias a este fuera de campo: “En este caso quería hacerlo sin el tiburón, con las sacudidas violentas para que se disparara la imaginación acerca de lo que pasaba por debajo del agua.”¹⁴⁶

¹⁴³ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en [toddalcott.com](http://www.toddalcott.com), 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html> [consultado el 4-10-2011]

¹⁴⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 32

¹⁴⁵ “El tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental incluido en el Blu-ray *Tiburón*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012

¹⁴⁶ “Dentro del tiburón”. Documental incluido en el DVD *Tiburón. Edición 30 Aniversario*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2005

Finalmente, la chica se agarra a una boya pero vuelve a sufrir un tirón que hace que desaparezca bajo el agua. La secuencia se cierra con un plano general del mar en calma, justo en el punto donde ha desaparecido la chica (la boya). Normalmente, mantener un plano en el que no hay personajes ni ocurre nada va en contra de lo que se considera una buena narración. Sin embargo, por lo que se ha visto (y sobre todo lo que no se ha visto), ese espacio ha adquirido otro significado. Es como un tiempo de respiro al espectador, que solo puede imaginar lo que está ocurriendo debajo de la superficie: “Oímos solo el distante tañido de la campana y vemos solo la plácida superficie del agua. Pero esta serena calma está ahora cargada con la amenaza de lo que no se ve.”¹⁴⁷ Y seguidamente, se encadena al día siguiente y se produce una extraña sensación de contraste:

Al final del ataque del tiburón, la cámara mira hacia el mar nocturno brillante de maldad, inundado de muerte, y lentamente, sobre la misma línea de horizonte, hay un encadenado al mismo océano y al mismo cielo, pero ahora brillando alegremente en la limpia mañana azul.¹⁴⁸

-Min. 16:53 [¹⁴⁹]. Nuevo ataque del tiburón, y se cuenta a través del mismo recurso: plano subjetivo subacuático, en que vemos las piernas de las personas que nadan en la superficie del agua, mientras suena el tema del tiburón de John Williams. La cámara (el tiburón) parece dudar entre varias opciones, y finalmente se dirige a la colchoneta del pequeño Alex, de la que sobresalen sus piernas. Seguidamente, en plano general vemos al niño ser violentamente volteado. Por detrás solo vemos la aleta del tiburón. Sigue un plano de reacción de la gente que está en la arena, que se levantan mirando hacia el agua (con la inteligente excepción de la madre del chico, que lee un libro y es la única mirada en sentido contrario). En un nuevo plano subacuático, vemos al pequeño Alex hundirse en medio de un remolino de burbujas y sangre, pero no vemos a su agresor ni lo que sucede debajo de su cintura.

-Min. 61:30. Tras el revuelo provocado por una broma de unos chicos con una aleta falsa, Spielberg nos muestra el nuevo ataque del auténtico tiburón, esta vez cambiando de recurso, aunque sin enseñarlo aún: vemos su aleta pasar a toda velocidad hacia donde

¹⁴⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 35

¹⁴⁸ SILET, C. (Ed.) *The Films of Steven Spielberg*. Oxford, Scarecrow Press, 2002, p. 6

¹⁴⁹ Ver secuencia TiburónAlex en el DVD adjunto

está el hijo de Brody, Michael, con unos amigos en un velero. La música de Williams nos confirma lo real del peligro en esta ocasión.

El bote de un socorrista que pretende ayudar a los niños vuelca, quedando el hombre con la mitad del cuerpo en el agua. En ese momento, se da un paso más en el desvelamiento del tiburón, ya que en un plano cenital sobre el agua, vemos su silueta fugazmente dirigirse hacia el socorrista, que se hunde a su paso. El ataque termina con un nuevo plano subjetivo del tiburón, esta vez a ras del agua, pasando junto a uno de los niños. La aleta se aleja.

-Min. 81:20. Si hasta ahora ha usado el suspense, en el momento de ofrecer al fin la primera visión clara del tiburón Spielberg prefiere asustar al público. Brody está echando por la borda del barco cebo para atraer al tiburón. La sangre y los trozos de cebo provocan que el tiburón quede oculto bajo el agua, de modo que cuando emerge sorprende totalmente al espectador, y a Brody, que exclama la mítica frase “vamos a necesitar un barco más grande”. El momento resulta más eficaz gracias a las elipsis anteriores, como explica el propio Spielberg: “No tendrías ese shock si el tiburón se hubiera usado demasiado a menudo y demasiado claramente antes.”¹⁵⁰

-Min. 81:40. Ahora Brody y Hooper miran fijamente hacia adelante, a algo que permanece fuera de campo. Nos muestran el contraplano: la aleta del tiburón se acerca hacia ellos.

-Min. 99. De nuevo se usa la aleta para señalar la presencia del tiburón, que empieza a rodear el barco.

-Min. 118:48. Brody se ha quedado solo, se sube al mástil del barco que se hunde rápidamente. La aleta del tiburón empieza a acercarse: comienza el enfrentamiento final.

En el apartado del toque Spielberg veremos otros ingeniosos recursos para señalar la presencia del tiburón sin mostrarlo abiertamente.

¹⁵⁰ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 50

5.2.2. El fuera de campo

-Min. 1:14. En la primera secuencia tras los créditos, nos presentan a la primera víctima del tiburón de una forma particularmente subrayada por el fuera de campo. Primero vemos un grupo de jóvenes alrededor de una fogata. La cámara recorre sus rostros, y se detiene en uno que mira embelesado en dirección distinta a los demás, fuera de campo. El consiguiente contraplano de lo que mira el chico empieza cubierto de humo (hay un bidón con una fogata en primer término), el humo se despeja y se descubre a la chica, que mira sonriente al chico. Esta misteriosa presentación sin duda anticipa el importante papel que jugará este personaje a pesar de lo breve de su intervención.

-Min. 5. Tras la primera secuencia con la muerte de la chica, se nos presenta al protagonista, el jefe Brody. Sobre el fondo del mar a través de su ventana (el escenario del peligro que acecha, una vez visto lo ocurrido) aparece su cabeza fuera de foco. Sin duda, un modo peculiar de presentar al que debe ser el héroe, sin que se pueda ver su rostro. Es como si nos contaran que en este momento de la historia, Brody no está capacitado para afrontar la amenaza que se oculta debajo del agua (es hidrofóbico y no tiene una fuerte personalidad). De ahí que sea simplemente un borrón frente al fondo enfocado del mar.

-Min. 8. Brody y el chico examinan la playa. De repente, escuchan el silbato del otro policía, y acuden. Spielberg enfatiza la reacción del policía al empezar el plano casi a ras de suelo, de modo que solo vemos sus piernas. De pronto el personaje cae por la impresión de lo visto (los restos de la chica hallados) y su rostro desencajado entra en plano. El autor Marcial Cantero ve en este plano una muestra de cómo Spielberg recurre al fuera de campo como modo de centrarse en los personajes más que en los hechos:

Spielberg evita el fácil impacto visual de mostrar las cosas en sí y prefiere que sean primero los propios protagonistas los que asuman los acontecimientos, quienes muestren la alegría o la crueldad de un hecho antes de que el espectador llegue siquiera a sospechar de qué se trata [...] Como muestra de ello podría servir el rostro patético del agente Hendricks en el momento en que descubre enterrados en la playa los restos.¹⁵¹

¹⁵¹ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 148

Vemos también el horror reflejado en los rostros de Brody y el chico, que miran fuera de campo. Finalmente, aunque no nos muestran los restos hallados, basta con una porción: la mano de la chica suelta, que asoma por encima de una pequeña duna de arena (rodeada de cangrejos), que tapa el resto.

La secuencia termina con un plano de Brody, que tiene el mar detrás. El personaje, aún impactado, se da la vuelta y se queda mirando hacia el agua. Con esa mirada y lo acontecido, se está creando una presencia en la mente del espectador, la presencia del asesino que merodea debajo de esas aguas.

-Min. 10. Mientras Brody va a buscar lo necesario para cerrar la playa, se oye de fondo una animada música de desfile de una banda que no vemos. Así, este elemento fuera de campo establece un contraste con lo que está ocurriendo: “Hay una banda ensayando en las calles y, de nuevo, la despreocupada población sigue hablando sobre sus asuntos, quejándose a Brody sobre cosas triviales, y su ansiedad contrapuesta a la feliz ignorancia del pueblo eleva el interés dramático.”¹⁵²

-Min. 14 [¹⁵³]. La secuencia de la muerte del pequeño Alex tiene una impecable construcción visual que consiste en establecer un suspense que va creciendo hasta que ocurre el hecho. Buena parte de este suspense se basa en la elipsis espacial, en lo que se deja ver y no ver al espectador, y cuándo.

La secuencia arranca identificando a las posibles víctimas con un solo movimiento de cámara: empieza siguiendo a una señora gruesa que se dirige al agua. En la orilla juega un joven con su perro, y del agua sale el pequeño Alex (con bañador rojo, quizás como señal de su destino), al que la cámara empieza a seguir por la playa, hasta que llega a donde está su madre, que le da permiso para bañarse un rato más. La cámara sigue avanzando hasta que llega a la posición de Brody, en un primer plano de perfil, mirando fijamente al mar, totalmente ajeno y alienado del grupo de personas que tiene al lado, con los que habla su mujer. Seguidamente, la cámara toma el punto de vista de Brody:

¹⁵² ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html> [consultado el 4-10-2011]

¹⁵³ Ver secuencia Tiburón Alex en el DVD adjunto

vemos el perro entrando al agua, salpicando a una pareja de jóvenes que juegan al lado. La señora gruesa flota boca arriba. Alex rema con los brazos encima de su colchoneta. Spielberg ha unido con su cámara los personajes fundamentales con los que va a jugar en la secuencia: las posibles víctimas y el protagonista. Ya se ha establecido el suspense, el espectador sabe que algo va a ocurrir a uno de esos personajes. El director se va a apoyar en el punto de vista de Brody, el único de toda la playa consciente del peligro, y por lo tanto el adecuado para transmitir al espectador la tensión necesaria.

Para aumentar el suspense, Spielberg utiliza una serie de extras que pasan por delante de cámara constantemente, bloqueando fugazmente la visión de Brody, y con ella la del espectador:

Spielberg dilata el suspense en esta escena de cuatro minutos al incorporar personajes secundarios y nunca indicar claramente quién será la víctima del tiburón o cuándo. Los momentos convencionales en la playa continúan, pero ahora parecen impregnados de peligrosas posibilidades.¹⁵⁴

Así, por ejemplo, en un momento dado se ve un bulto oscuro que se acerca a la señora gruesa. Los figurantes tapan la visión lo suficiente para que no quede claro qué es (podría ser la aleta del tiburón), Brody se altera y se incorpora, pero el bulto se revela como un anciano que lleva un gorro de baño oscuro.

En otro momento, Spielberg prefiere no abusar del mismo recurso, y es ahora un señor el que se pone delante de Brody para hablarle de algún asunto intrascendente, tapándole la vista a él y al espectador de lo que pasa en el mar, ignorando la tensión interna de Brody y del espectador: “La fricción entre la trivialidad de la vida en Amity y la lucha a vida o muerte en la que Brody está silenciosamente involucrado es inaguantable.”¹⁵⁵ De repente, la chica de la pareja grita en el agua. Vemos el estado de tensión de Brody al ver sus ojos asomarse por encima del hombro del inoportuno vecino. La chica parece gritar por algo que hay debajo del agua y que por tanto no vemos. Pero se eleva y vemos que su novio, que se incorpora en ese momento, la tiene subida a sus hombros. Nuevamente el juego de lo que está oculto, de lo que hay bajo la superficie del mar, de lo que el espectador ve, lo que no ve, y lo que cree ver:

¹⁵⁴ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 170

¹⁵⁵ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en todalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.todalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html> [consultado el 4-10-2011]

Mientras Brody observa, una vez más nos provocan con lo que podemos y no podemos ver. La visión de Brody, que se convierte en la nuestra, es intermitentemente bloqueada por paseantes y gente que viene a hablar con él e interrumpe su vigilia. Junto con él, nos esforzamos por ver, y la visión parcial y bloqueada hace que él y nosotros malinterpretemos [...] Todo se vuelve ominoso y amenazante.¹⁵⁶

-Min. 20:35. La presentación de Quint se rodea de un cierto misterio, dándole al personaje una adecuada aura mítica. En la reunión del ayuntamiento, donde se discute qué hacer, en medio de una acalorada discusión, suena el desagradable sonido de unas uñas arañando una pizarra. Vemos que es una mano la que realiza la acción (y nótese el detalle de que en la parte de la pizarra por donde pasa la mano hay dibujado un tiburón con un hombre en la boca, una sombra del destino del poseedor de la mano). Antes de ver al personaje, vemos distintos planos de ciudadanos reaccionando ante Quint y su discurso. Entonces la cámara comienza un sinuoso travelling, abriéndose paso entre los asistentes a la reunión, para acabar mostrando finalmente a Quint:

Es aquí, en medio de esta ineficaz discusión, que al público se le presenta el personaje de Quint. [...] Quint ha estado en el lado salvaje de la naturaleza demasiado tiempo. Ya no es un habitante de tierra ni pertenece allí. Es un fuera de la ley, y la gente lo teme como tal¹⁵⁷.

-Min. 24:30. Escena nocturna en que unos pescadores locales van en busca de conseguir la recompensa por el tiburón, y tendrán un encuentro con el escualo. Spielberg plantea la secuencia sin que veamos ni a los unos ni al otro, y aún así resulta totalmente eficaz. Arranca con los planos detalle de unas manos enganchando una cadena a un garfio, y pinchando un trozo de carne cruda en éste. Seguidamente, las manos atan la cadena al embarcadero. A partir de ahí, solo vemos a los pescadores como dos siluetas oscuras en el embarcadero, y a través de planos detalle de sus manos y sus pies.

-Min. 31:22. Hooper solicita analizar los restos de la chica encontrada al principio de la película. Nuevamente, Spielberg nos ahorra tener que verlos, pero la omisión queda subrayada de modo que puede ser más terrible lo que imagine el espectador, ya que el empleado saca los restos en una pequeña caja refrigerada. El gesto de Hooper al verla

¹⁵⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 47

¹⁵⁷ SILET, C. (Ed.) *Op. cit.* p. 8

subraya el horror. Durante la secuencia, la caja permanece fuera de campo. Al igual que en la playa, en un momento dado vemos cómo Hooper saca una mano de la chica.

-Min. 43:40. Brody y Hooper se cuelan en el almacén municipal para abrir el tiburón capturado. Al empezar la secuencia, solo vemos una mano con una linterna, y otra mano que saca un cuchillo. En solo dos golpes visuales, sin mostrar a los protagonistas, ya nos han transmitido el carácter furtivo de la acción y en lo que va a consistir básicamente.

Después, Spielberg nos vuelve a privar de ver lo fundamental de la operación: la cámara se sitúa por detrás del tiburón, de modo que solo vemos a Hooper efectuando las maniobras por el lado que no vemos. Sí vemos los líquidos que salen del interior del animal, así como los peces que Hooper saca de su vientre, y después, una lata y una matrícula de coche (probablemente, un guiño al camión “devorador” de matrículas de *El diablo sobre ruedas*).

-Min. 47. Brody y Hooper salen a investigar en un barco. En un momento dado, suena el detector del sónar y Hooper dice “hay algo más ahí adelante”. Se ha establecido la presencia de algo sin que lo veamos. Brody y Hooper miran fuera de campo, expectantes.

-Min. 58:25. Los turistas llenan la playa, pensando que el tiburón capturado era el responsable de las muertes acontecidas. En un momento dado, se nos muestra un plano desde debajo del agua, en que vemos las piernas de unos bañistas. Por lo ya visto en la película, se podría pensar que es otro plano subjetivo del tiburón. Pero falta algo: la música de John Williams. Vemos una aleta acercarse a unas chicas, pero sigue sin aparecer la música asociada a cada ataque del tiburón. Otra chica mira horrorizada la aleta y grita, provocando una estampida de pánico.

Finalmente, la aleta se revela falsa al emerger del agua dos niños que la estaban moviendo. Los niños se dan la vuelta, y sus sonrisas se tornan en asombro y miedo ante lo que ven, que queda fuera de campo. Contraplano: varios policías en botes apuntándoles con fusiles.

Es interesante comprobar cómo, a pesar de crear un momento de suspense con la falsa aleta y los planos subjetivos por debajo del agua, Spielberg no rompe las “reglas” de la propia película al no acompañar el falso tiburón de la música de John Williams. De hecho, en la escena que sigue (estudiada en el apartado anterior) sí vemos la auténtica aleta del tiburón, esta vez con el tema musical principal de la película. El espectador asocia inconscientemente la música con el peligro: “Spielberg usa el tema de Williams para disparar la aprensión en los espectadores, para alertarnos del peligro, y para reemplazar nuestra consciencia racional con un miedo irracional.”¹⁵⁸

-Min. 63:58. Después del ataque del tiburón al barco donde va Michael, la secuencia termina con un eco del momento en que Brody miraba al mar temeroso, tras encontrar los restos de la chica. Ahora, después de comprobar que su hijo ha podido ser una víctima más, se repite la acción: Brody se da la vuelta hacia el mar, aunque esta vez con resolución. También hay un ligero zoom de la cámara hacia el agua: nuevamente, se crea la presencia ominosa del tiburón sin mostrarlo. Pero esta vez la acción tiene otro sentido: se ha convertido en algo personal: “El mar demanda más, ahora su *propia familia* ha sido amenazada (y no hay nada más sagrado para Spielberg que La Familia).”¹⁵⁹ Supone el punto de inflexión del personaje de Brody, que de ser dominado por los acontecimientos y otros personajes pasará a tomar control de la situación: en la siguiente secuencia exige al alcalde que contrate a Quint para cazar al tiburón, y además superará su miedo al agua para acompañar a Quint y Hooper en la persecución del escualo: “Este es un punto de giro: Brody no volverá a eludir el peligro, aunque signifique enfrentarse a su peor miedo yendo al mar a matar al tiburón.”¹⁶⁰

-Min. 96:30. Después del ataque nocturno del tiburón al barco, vemos que al día siguiente aún sale humo del mismo. Plano de las trampillas que dan al piso inferior, con las manos de Quint y Hooper apareciendo y desapareciendo para coger instrumentos con los que reparar la avería.

-Min. 98:30. Mientras Brody llama por radio, vemos un plano detalle de una mano cogiendo un bate de béisbol. Se establece un suspense. Pasamos a un primer plano de

¹⁵⁸ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 174

¹⁵⁹ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act II”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-ii.html> [consultado el 4-10-2011]

¹⁶⁰ GORDON, A. *Op. cit.* p. 40

Brody, que mira asustado a algo fuera de campo. En ese momento vemos a Quint destrozando la radio con el bate, revelando su carácter enfermizo:

Quint ha abandonado la tierra y se ha alineado con el mar. [...] Si van a hundirse y morir, que así sea, pero no dependerán de la sociedad para ayudarles en el salvaje mar. El alineamiento de Quint con su entorno se ha completado; y en los ojos de Brody, Quint se ha vuelto loco –o más apropiadamente, en su caso, *salvaje*.¹⁶¹

5.3. El toque Spielberg en *Tiburón*

Recordemos que el toque Spielberg es un tipo de elipsis consistente en mostrar los efectos de una acción antes de (o en lugar de) su causa, a través de un detalle visual.

Veamos los usos de dicho recurso en *Tiburón*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

5.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 14 [¹⁶²]. En la secuencia del ataque del tiburón a Alex encontramos dos ejemplos del toque Spielberg que además son muy similares, siendo uno una suerte de terrible anticipo del otro:

Como se ha visto anteriormente, la secuencia nos sitúa en la perspectiva del jefe Brody, estableciendo posibles víctimas del tiburón. Entre ellas, Alex, una señora gruesa o una pareja. También hay un joven jugando en la orilla con su perro. El joven le tira un palo hacia el mar, y el animal se adentra en el agua a por él. El espectador vive unos momentos de tensión, pero finalmente el perro vuelve con el palo en la boca.

Pero justo antes del ataque del tiburón, ocurre algo que parece una señal de la tragedia. Vemos al chico llamando a su perro, que no aparece por ningún lado. Seguidamente, vemos un plano detalle del palo con el que estaba jugando, flotando en el agua. De esta manera, se nos ha contado de forma sutil que el perro ha sido víctima del tiburón,

¹⁶¹ SILET, C. (Ed.) *Op. cit.* p. 10

¹⁶² Ver secuencia *Tiburón*Alex en el DVD adjunto

mostrándonos los efectos del acontecimiento en vez del hecho en sí. Además, el espectador ya está alertado de que el escualo está en la playa.

Este ejemplo tiene su eco al final de la secuencia, cuando después del ataque contra Alex (al que hemos visto sumergirse, y no sabemos qué ha sido de él), y mientras la madre lo llama desde la orilla (igual que el chico a su perro), vemos un plano detalle de un trozo de la colchoneta del niño, que llega hasta la orilla desgarrada. Nuevamente, al mostrarnos los efectos se nos da una idea de lo terrible del suceso, sin tener que presenciarlo en detalle.

-Min. 47:30. Brody y Hooper, en su salida nocturna, encuentran la barca de un pescador local. Sólo sabemos lo que ha ocurrido por los efectos: un barril flotando, la barca abandonada, una dentellada en uno de los lados. Hooper examina el fondo de la barca, donde hay un agujero producto de un violento golpe. Encuentra un diente de tiburón clavado. Justo entonces, por el agujero ve la cabeza cortada del pescador. Un nuevo ejemplo de cómo la imaginación puede rellenar los huecos de un hecho terrible, a partir de mostrar las consecuencias.

-Min. 61:30. Ataque del tiburón al velero en que va Michael, mientras un socorrista intenta ayudarles. El socorrista cae al agua, vemos al tiburón acercarse y al hombre sumergirse. Nuevamente, la acción del tiburón no se muestra, sino que se muestran sus consecuencias: una pierna del socorrista, seccionada, cae en el fondo del agua. En la superficie, se ve un chorro de sangre brotar al lado del bote.

-Min. 72:35. Hemos visto el barco de Quint zarpar con los tres hombres a bordo, en un plano ciertamente amenazante: la cámara situada desde la ventana de la cabaña de Quint, con una mandíbula de tiburón en primer término enmarcando el barco. Encadena a un plano de un rastro de sangre en el agua: ¿qué ha ocurrido? ¿Ha fracasado la misión, ha muerto alguno de los protagonistas? La cámara sigue el rastro, que llega hasta la popa del barco, y vemos que en realidad es cebo que está vertiendo Brody en el mar. Sin duda esta forma de narrarlo (unido al ominoso plano anterior) consigue crear en el espectador una expectativa terrible, y a continuación el alivio de descubrir el origen de la sangre.

-Min. 107:50. Después de que Brody le diga a Quint que no fuerce el motor, vemos cómo por la trampilla que da a los motores empieza a salir humo. Min. 108:18. Nuevo plano de la trampilla, y esta vez el humo que sale es de color negro. El barco se queda sin motor, se nos ha contado a través de un efecto de la avería.

5.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

En esta película, el recurso que llamamos toque Spielberg se usa con profusión para señalar la presencia del tiburón sin enseñarlo. Puesto que durante buena parte de la película permanece oculto, el director tuvo que recurrir a ingeniosas formas diferentes de hacerlo sin repetirse demasiado (sin abusar, por ejemplo, de los famosos planos subjetivos del tiburón bajo el agua).

-Min. 26:10 [¹⁶³]. Escena nocturna en la que unos pescadores locales han preparado una trampa para el tiburón. Toda la actividad del escualo se revelará por los efectos de su presencia: primeramente, vemos cómo el neumático que sirve de boya empieza a sufrir tirones, y a ser arrastrado. Vemos cómo la cadena empieza a correr a toda velocidad. Cuando está totalmente tensa, el muelle es arrancado y cae al agua, junto con uno de los pescadores.

Una vez se ha establecido que el muelle está sujeto al tiburón, Spielberg consigue que el espectador lo identifique con la bestia. Así, mientras el pescador intenta volver nadando al embarcadero, vemos cómo el muelle suelto en el agua se da la vuelta hacia él, y comienza a avanzar. Cuando ya lo tiene muy cerca, el pescador consigue finalmente subir al embarcadero, justo cuando el muelle llega hasta él. Finalmente, se queda quieto en la orilla, dando a entender que el tiburón ha conseguido soltarse. Una secuencia de gran poder psicológico que parece subrayar aspectos temáticos:

Tiburón trata sobre las fuerzas, en buena medida invisibles, que nos arrastran. No vemos al tiburón en la escena, pero vemos el trozo de muelle arrastrado. Del mismo modo, no vemos las fuerzas comerciales que arrastran al alcalde, pero vemos su incomodidad al estar en su poder. Y, como el tiburón, las fuerzas

¹⁶³ Ver secuencia TiburónMuelle en el DVD adjunto

comerciales en *Tiburón* son brutales, irreflexivas, insensibles, inhumanas, implacables y carentes de respuestas.¹⁶⁴

-Min. 75. Ya en el barco, Quint prepara un carrete con cable de la máxima resistencia. Toda la escena está planteada a través de cómo el carrete delata la presencia del tiburón: el cable se empieza a tensar en el carrete, la parte que va al agua totalmente tensionada, y empieza a correr de golpe..

-Min. 85. Un nuevo recurso muy inteligente para hacer presente al tiburón sin verlo: para obligarle a salir a la superficie, los protagonistas deciden usar unos barriles de aire y clavárselos, los cuales deberían evitar que el tiburón se sumerja. Vemos cómo disparan el arpón, y el primer barril es arrastrado por el tiburón. Sale a toda velocidad, pero finalmente se hunde. No solo se consigue establecer una señal de la presencia del tiburón, también se le da al espectador la idea de la fuerza que tiene.

Esta secuencia le proporciona a Spielberg, a partir de entonces, un medio visual de señalar al espectador la presencia del tiburón sin mostrarlo: al ver los barriles que lleva clavados, el espectador se pone en alerta, son un señalador perfecto. Vemos ejemplos de ello en: 94:10, 95:40, 96:50, 99, 105, 107, 109:10, 113:30

-Min. 94:30. El ataque del tiburón al barco se cuenta a través de sus efectos: las maderas del casco rompiéndose de fuera hacia adentro. Botellas y cacerolas empiezan a caerse de la mesa de la cocina. Un armario se abre y se caen remos, cabos y otras cosas de él. Brody cae al suelo y se nos revela que hay ya una cierta cantidad de agua en él lo cual resulta inquietante: “Se nos corta la respiración porque el agua está entrando en el barco, y Spielberg ha hecho un trabajo magistral estableciendo que el agua misma es un elemento a temer.”¹⁶⁵ Una lámpara de gas que cae al suelo, provocando un pequeño incendio. La bombilla eléctrica del techo parpadea hasta que se apaga.

Hay que hacer notar dos cosas sobre esta secuencia: sucede inmediatamente después del diálogo de Quint sobre el Indianapolis, y es la primera vez que el tiburón, hasta

¹⁶⁴ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html> [consultado el 4-10-2011]

¹⁶⁵ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act IV”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-iv.html> [consultado el 4-10-2011]

entonces la presa, ataca el barco. Así, se puede establecer una relación, que vendría a apoyar una de las posibles lecturas de la película que apunta Friedman, la que él llama moralista: “El tiburón es la figura de la rectitud moral enviado a castigar a Quint por su papel en la entrega de la bomba atómica.”¹⁶⁶ Si asumimos esa hipótesis, hay que decir que el modo de mostrar el ataque del tiburón, a través de unos violentos efectos producidos por una fuerza invisible para personajes y espectadores (podríamos decir que remiten incluso a los fenómenos extraños de *Poltergeist*), confiere a esa figura vengadora un aura sobrenatural muy apropiada.

-Min. 101:49. Lo barriles vuelven a emerger, lo que aprovechan Brody y Hooper para atarlos al barco. Lo que debería ser la captura del tiburón, se convierte en una nueva demostración de poder del escualo, a través de los efectos de su fuerza: la cuerda se tensa, y el barco se empieza a inclinar entero hacia el lado del que tira el tiburón. Finalmente, los barriles se sueltan y salen volando, rompiendo la ventana de la cabina de cubierta.

-Min. 116. El tiburón atascado en la jaula, vemos de nuevo el efecto de su peso: el barco se empieza a inclinar. Plano de la bodega, vemos el agua del fondo inclinarse. La polea que sujeta la jaula se tensa, el mástil al que va atada se rompe.

-Min. 121:10. Después de la destrucción del tiburón, el espectador aún no sabe qué ha sido de Hooper. Spielberg resuelve la duda con algo de suspense y humor: se ven unas burbujas que suben a la superficie del agua, y que podrían deberse a otro peligro. Se revela que proceden de Hooper, que emerge de su escondite para encontrarse con Brody.

5.4. Implicaciones temáticas

Nuevamente nos encontramos una película marcada por una omisión. Al igual que *El diablo sobre ruedas*, *Tiburón* se caracteriza por ocultar al antagonista, al menos durante buena parte de la película. Sin embargo, en *El diablo sobre ruedas* es el propio camión el que acababa asumiendo el rostro visible de monstruo, con lo cual el no ver al

¹⁶⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 163

conductor se podía mantener hasta el final. En *Tiburón*, en cambio, el público se sentiría defraudado si no se mostrara enteramente al escualo en ningún momento de la película. El propio Spielberg admite que al leer el guion de la película fue consciente de la similitud con su debut en el *telefilm*. Enseguida supo que quería rodar la película.

Intentaremos establecer qué connotaciones narrativas se esconden detrás de este modo de rodar basado en la ocultación del elemento primordial del relato. Para ello, es imprescindible referirse a lo acontecido en el proceso de producción. La historia de este rodaje se ha convertido en un ejemplo de superación de las dificultades técnicas gracias al talento.

En un principio, parece ser que se pretendía mostrar mucho más al tiburón durante la película. Spielberg quería rodar las escenas del barco en localización real mar adentro, algo muy poco común en el cine, ya que las condiciones son bastante incontrolables, y se suele recurrir a tanques en los estudios, menos realistas pero más prácticos. Aunque el director tenía una buena razón para su decisión: “Quería que el público se sintiera aislado, que no pudieran huir a la costa por no haber costa a la que huir. [...] Quería que girara a donde girara la cámara, solo se viera agua.”¹⁶⁷

El equipo se encontró con que apenas conseguían rodar unos pocos planos al día, y a las dificultades del medio, se unieron los problemas técnicos del tiburón mecánico construido especialmente para la película. Ante el problema que suponía no poder usar al tiburón, o no conseguir que ejecutara ciertas acciones de forma creíble, Spielberg fue desarrollando en rodaje la idea de no mostrarlo, y sustituir su presencia en las distintas escenas a través de diversos recursos, siendo el plano subjetivo subacuático el más célebre de ellos.

Esta circunstancia podría dar a entender que no tiene sentido estudiar el planteamiento visual de la película, cuando este viene condicionado por las necesidades de rodaje. Nada más lejos de la realidad: el hecho de que la forma de rodar esté influida por las circunstancias no altera su validez artística. De hecho, podemos incluso considerar que es en esas circunstancias cuando se impone el instinto del realizador. Es bien conocido

¹⁶⁷ “Dentro del tiburón”. Documental citado

que en cinematografías en las que ha habido censura, muchos cineastas han pulido su talento gracias a esas limitaciones, al tener que buscar maneras indirectas (y por lo tanto, más inteligentes) de contar las cosas. Además, como se ve en esta tesis, este estilo de narrar es totalmente coherente con la filmografía del autor. Así, podemos decir que fueron las dificultades técnicas las que ayudaron a Spielberg a encontrar la forma perfecta de la película, fueron un estímulo a su talento.

Tiburón es una de las películas más importantes del cine de su autor: primeramente, porque su enorme éxito le permitió elegir desde entonces cualquier proyecto que quisiera realizar, encarrilando así su carrera, algo que el propio Spielberg reconoce a pesar de los malos recuerdos del rodaje: “Me dio libertad. Y ya nunca he perdido mi libertad.”¹⁶⁸

Por otro lado, es la primera muestra de un Spielberg en pleno poder de su capacidad narrativa, su primera muestra de estilo plenamente consolidado. En *El diablo sobre ruedas* aún se está desarrollando, y adaptándose a las necesidades de un largometraje. En *Loca evasión*, se tuvo que adaptar a los tiempos y dimensiones de una película para cine, y la historia, minimalista y dramática, no le permitía explotar todo su potencial. *Tiburón*, en cambio, muestra ya todos los rasgos de estilo de Spielberg (al menos los de su primera etapa como realizador), entre ellos la profusión de elipsis temporales y espaciales: “*Tiburón* es un producto de su puro talento no adulterado, ejercitándose bajo la extrema dureza de un rodaje de pesadilla.”¹⁶⁹

Centrándonos en la ocultación del tiburón, es indudable que esta forma de rodar ayuda al suspense. En vez de asustar al público con una aparición fugaz acompañado de un golpe de música o efecto sonoro (algo que se ve a menudo en producciones recientes sobre tiburones y otros seres monstruosos), Spielberg prefiere anunciar los ataques del animal para así aumentar la angustia del espectador, dilatando además las escenas. Otro efecto que se consigue es que los ataques sean tan violentos como la imaginación del espectador permita, algo difícil de alcanzar con lo que se muestre. Además, esta forma de implicar al espectador resulta mucho más estimulante para el mismo: “Hay placer en

¹⁶⁸ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 52

¹⁶⁹ EGGERT, B. “The Definitives. *Jaws* (1975)”, en deepfocusreview.com, 2012. Disponible en: <http://www.deepfocusreview.com/reviews/jaws.asp> [consultado el 8-4-2013]

el *no ver* –la visión aplazada, bloqueada o parcial que parece tan central para la estrategia del cine de terror.”¹⁷⁰

El actor Roy Scheider también entendía que esa forma de rodar fue clave en el éxito a nivel global de la película: “La razón por la que fue tan bien en todo el mundo es que ni siquiera necesitaba los diálogos. Basta con ver la situación, y tu propio miedo primario a algo que no puedes ver es suficiente para mantener tu interés en la película.”¹⁷¹

Los planos subjetivos desde el punto de vista del tiburón también suponen asociar más estrechamente al espectador con el horror, haciendo la experiencia más intensa: “La cámara subjetiva es el más puro instrumento de tortura a disposición de un cineasta. Es el medio por el que la audiencia se implica más comprensivamente y visceralmente en la acción en pantalla.”¹⁷²

Pero al igual que ocurriera con el camión del *El diablo sobre ruedas*, esta ausencia visual del tiburón parece también subrayar la ausencia de rostro, el carácter indiscriminado de los ataques, la falta de razones, el mal por el mal. El famoso monólogo en el que Quint revela su pasado y la razón de su odio por los tiburones refuerza esa percepción del animal: “A veces el tiburón mira dentro de ti. Dentro de tus ojos. Sabes, lo que pasa con un tiburón es que tiene... ojos sin vida, ojos negros, como los de una muñeca. Cuando se te acerca, no parece estar vivo. Hasta que te muerde y esos ojos negros se vuelven blancos. Y entonces... ah, entonces escuchas ese terrible grito agudo y el océano se tiñe de rojo, y por mucho que te resistas y grites, vienen todos y te hacen pedazos.”

Podemos incluso intuir un intento de dotar al tiburón de un aura maligna, sobrenatural (algo que también se hacía de forma más evidente con el camión de *El diablo sobre ruedas*). De hecho, *Tiburón* encaja perfectamente en uno de los modelos narrativos básicos que se analizan en *La semilla inmortal*, el que Balló y Pérez denominan “El

¹⁷⁰ GILES, D. “Conditions of Pleasure in Horror Cinema”, *Planks of Reason : Essays on the Horror Film*, Nueva Jersey, Scarecrow, 1983, pp. 38-52

¹⁷¹ “El tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental citado

¹⁷² Sin autor. “Jaws”, en ukessays.com. Disponible en : <http://www.ukessays.com/essays/film-studies/jaws.php> [4-12-2014]

intruso destructor”. La película de Spielberg es, según ellos, un ejemplo significativo de este esquema:

El reverso más exacto del relato mesiánico es la intromisión de unos seres malignos en una comunidad plácida hasta aquel momento. La llegada del inoportuno visitante no hará más que traer desgracias, pese a que también tiene efectos aleccionadores: es posible que la comunidad, unida contra el mal, reaccione catárticamente. [...] Esta comunidad se verá abocada a un cataclismo emotivo hasta que surjan unos héroes que-desde su interior- se enfrenten a la agresión. Una forma galvánica de recuperar su identidad.¹⁷³

El relato fundacional de este modelo es el Génesis, con la serpiente irrumpiendo en el Paraíso y provocando la perdición del hombre. También podemos relacionar el papel del tiburón como ser maligno con varios relatos de carácter mítico o incluso religioso: “Como fábula del hombre contra un monstruo marino, [*Tiburón*] tiene connotaciones míticas en una tradición que llega hasta la Biblia (Leviatán, Jonás y la ballena), *Beowulf* y *Moby Dick*.”¹⁷⁴

El tiburón de la película de Spielberg, a pesar de ser una simple máquina de matar sin conciencia, parece dotado de una cierta intención, aspecto propiciado por la forma de rodar de Spielberg, situándonos en su punto de vista, y por los ataques al hijo de Brody y al barco de los tres protagonistas:

Tiburón es muy probablemente uno de los films más arquetípicos del argumento del visitante maligno. Una de las claves de su éxito consiste en haber explicado todo el proceso mediante el cual una comunidad se defiende de la agresión del intruso a partir de una sofisticada tipología de personajes universales. En primer lugar el monstruo, gigante pero realista, inhumano pero con punto de vista¹⁷⁵

Así, al igual que en *El diablo sobre ruedas*, tenemos un protagonista que no solo es un hombre normal, sino que incluso está menos capacitado que muchos otros para enfrentarse a este formidable antagonista. Y por otro lado tenemos un villano que actúa compulsivamente, sin remordimientos, un oponente al que no hay que entender ni con el que se puede simpatizar, al que el público puede temer y odiar: “El tiburón apenas es

¹⁷³ BALLÓ, J. y PÉREZ, X. *La semilla inmortal*. Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 73-74

¹⁷⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 29

¹⁷⁵ BALLÓ, J. y PÉREZ, X. *Op. cit.* p.82

considerado un animal de la naturaleza en el contexto de la película, sino más bien una cruel abominación que debe ser eliminada para restaurar el equilibrio.”¹⁷⁶

Por ello el espectador puede identificarse plenamente con Brody, el protagonista, sufriendo por su destino y por lo tanto se aumenta el dramatismo y el suspense. Pero no basta con mostrar sus debilidades y desventajas (algo que incluso podría alejarlo de las simpatías de algún espectador), es necesaria una vinculación emocional, y como en la práctica totalidad del cine de Spielberg, esta llega a través de la familia:

Brody es retratado con cercanía, y esto se ejemplifica con momentos tiernos como el que vive con su hijo pequeño después de la cena. Absorto en sus pensamientos y sufriendo por las muertes que quizás podría haber evitado, su hijo atrae su atención al sentir la tristeza de su padre e imitar sus movimientos. Esta tierna escena posiciona de forma efectiva a Brody como padre y marido con el que nos podemos identificar.¹⁷⁷

Fue el propio Spielberg el que al reescribir el primer guion de Benchley, modeló a Brody de este modo¹⁷⁸, convirtiéndolo en otro de sus hombres corrientes en situaciones extraordinarias, y como se ve en la secuencia referida, en uno de sus hombres-niño: “El héroe que Spielberg nos presenta no posee cualidades extraordinarias. Sólo cuenta con su honradez, con su sentido común y con el don de sintonizar con los pequeños hasta el punto de dejar de lado sus pesadillas y prestarse al juego infantil que le proponen.”¹⁷⁹

El autor Steven Awalt también señala la importancia de ese entorno familiar al principio para que suframos por Brody durante la caza del tiburón: “En la primera mitad ves la unidad familiar. Brody tiene una familia encantadora, te identificas con ellos.”¹⁸⁰

El tiburón se convierte así, al igual que el camión de *El diablo sobre ruedas*, en un elemento polivalente sobre el cual el espectador puede proyectar sus miedos más profundos. Son muchos los estudios que hacen interpretaciones psico-sexuales de la

¹⁷⁶ EGGERT, B. *Op. cit.*

¹⁷⁷ Sin autor. “Jaws”, en ukessays.com. Disponible en : <http://www.ukessays.com/essays/film-studies/jaws.php> [4-12-2014]

¹⁷⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 64

¹⁷⁹ *Ibidem*

¹⁸⁰ “El tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental citado

película, intentando explicar su atractivo universal: “La película tocó un nervio de alguna parte. Quizás porque sea tan básicamente freudiana”.¹⁸¹

Tampoco faltan las lecturas políticas, algo normal teniendo en cuenta que la cinta fue creada durante tiempos especialmente convulsos en la historia de Estados Unidos: “El héroe de *Tiburón* es el “salvador paternal”, restaurando a la familia y a la comunidad después de Vietnam y el Watergate.”¹⁸² De hecho, el conocido cartel de la película, en que se presenta al tiburón a punto de atacar a una sonriente bañista, se ha usado muchas veces en las viñetas de la prensa política americana, identificando al tiburón con distintas amenazas políticas según la línea editorial de cada periódico (Reagan, el comunismo, la crisis energética...) ¹⁸³

Teniendo en cuenta que el guion pasó por varios escritores, es posible que algún elemento de esa índole esté en la mezcla, aunque Spielberg no lo cree así: “No he pensado nunca en una simbología política. [...] Toda referencia política es puramente accidental.”¹⁸⁴ En cualquier caso, sería algo que quedaría fuera de nuestro foco de estudio. Lo interesante es precisamente que el tiburón es un elemento terrorífico que puede significar diferentes cosas para cada persona, es un terror atávico y primario, y probablemente ahí radique su eficacia. El hecho de que sea un elemento relativamente neutro ayuda a esa variedad de interpretaciones:

El estatus mítico del tiburón está enraizado en su forma básica como incansable y deshumanizada máquina de matar. Sin descripciones o rasgos de personalidad manifiestos para informar o permitir la especificidad, el tiburón es un vacío simbólico sobre el que aquellos que eligen proyectar sus significados suelen poder hacerlo.¹⁸⁵

Y no hay mejor modo de presentar un “vacío simbólico”, como lo llama Eggert, que la elipsis.

¹⁸¹ CRAWLEY, T. *The Steven Spielberg Story*. Nueva York, Quill, 1983, p. 50

¹⁸² KOLKER, R. P. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Nueva York, Oxford University Press, 1988, p. 287

¹⁸³ “El Tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental citado

¹⁸⁴ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 55

¹⁸⁵ EGGERT, B. *Op. cit.*

El propio autor de la novela en que se basa la película (y uno de sus guionistas), Peter Benchley, también está en esa línea, y añade una función catártica: “No solo tememos a nuestros depredadores. Nos trasfiguran. Tendemos a crear historias y fábulas porque la fascinación da lugar a la alerta, y la alerta a la supervivencia. En un sentido profundamente tribal, amamos a nuestros monstruos.”¹⁸⁶

Y por supuesto, también nos interesa determinar qué significa el tiburón narrativamente en la película, cómo encaja en la historia personal y cinematográfica de Spielberg, y por lo tanto las razones por las que se le subraya con el ocultamiento visual (más allá de la función práctica de aumentar el suspense). La primera pista es una declaración muy significativa del propio Spielberg, ante la pregunta de si le dan miedo los tiburones: “No es tanto que tenga miedo de los tiburones, tengo miedo del agua y tengo miedo de todo lo que existe debajo del agua que no puedo ver.”¹⁸⁷ El miedo a lo que no se puede ver, a lo que está oculto. La base para construir un estilo alrededor de la elipsis. El tiburón, tal como confirma esta declaración, no es más que un elemento simbólico que representa todas las amenazas ocultas, de ahí su carácter elíptico durante buena parte de la película. Simbolizaría los peligros del mundo exterior que teme el hijo de una familia rota que se siente abandonado por su padre. Spielberg dice tener miedo al agua: es hidrofóbico, como Brody. No es difícil establecer al personaje como reflejo del director: “el AGUA, Spielberg nos dice, es donde está el mal. Mientras no estés en el agua, estás a salvo. Si estás en el agua, no hay esperanza para ti.”¹⁸⁸

Y es que el mar no deja de representar, en cierta medida, el inframundo, lo desconocido, un reino por descubrir donde el mal acecha, un mal oculto:

El mar es un lugar de lo desconocido: la vida que yace bajo su superficie, aunque temible, es mayor que lo visible [...] todo lo secreto, oculto, oscuro; el abismo, el mundo de los muertos, todo lo que devora, seduce y envenena, que es terrorífico e inevitable como el destino.¹⁸⁹

Es por esto que resulta tan pertinente el recurso de la ocultación:

¹⁸⁶ EGGERT, B. *Op. cit.*

¹⁸⁷ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 48

¹⁸⁸ ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html> [consultado el 4-10-2011]

¹⁸⁹ SILET, C. (Ed.) *Op. cit.* pp. 5-6

Como en todas las mejores películas de Spielberg, el peligro es omnipresente en *Tiburón*, escondiéndose fuera del plano y esperando impaciente a devorarnos. Los momentos más precarios para los personajes de Spielberg ocurren cuando las cosas parecen más calmadas y agradables.¹⁹⁰

Y así es como descubrimos, una vez más, que Spielberg es muy constante con sus temas, empezando por la familia, y cómo el miedo de Brody al agua es el miedo a perder a su familia. Porque *Tiburón* vuelve a presentar a un personaje que, a pesar de ser policía, rehúye los problemas y enfrentamientos (es por eso que se ha trasladado de Nueva York a la pequeña isla de Amity). Es, además, igual que el David Mann de *El diablo sobre ruedas*, un hombre pusilánime que se deja dominar y humillar: Después de encontrar la primera víctima, quiere cerrar las playas, pero el alcalde y las autoridades del pueblo le convencen para que no lo haga, y además le obligan a permanecer en silencio sobre lo ocurrido. Después, la madre del pequeño Alex le abofetea en público. Y nuevamente, tras la captura del tiburón equivocado, el alcalde le impide cerrar las playas.

Es un nuevo David contra Goliat, un hombre pequeño e inadecuado frente a una poderosa bestia asesina. De hecho, Spielberg resume así el núcleo común a ambas películas: “Las dos tratan sobre leviatanes que hacen presa del hombre corriente.”¹⁹¹

El dilema de Brody es el mismo que el de Mann: su deber y responsabilidad es proteger a su familia. En el caso de Brody, al ser jefe de policía, ese deber se extiende a toda la población: “En su lucha con el tiburón, la masculinidad de Brody está en juego, su autoridad no solo como jefe de policía, sino también como marido y padre.”¹⁹² Pero ya sabemos que la familia es el tema nuclear del cine de Spielberg, y así, es solo después del ataque a su hijo Michael cuando Brody reacciona, le planta cara al alcalde, y supera su miedo al agua para ir en busca del tiburón. Uno de los guionistas que colaboró en la película, Carl Gottlieb, resume así los pasos en la transformación de Brody:

Tenía que empezar como un hombre que deja a otros dar forma a sus decisiones, incluso hasta el punto en que esas decisiones cuestan vidas; tenía

¹⁹⁰ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 175

¹⁹¹ “Dentro del tiburón”. Documental citado

¹⁹² GORDON, A. *Op. cit.* p. 43

que descubrir sus fallos, luchar por corregirlo y emerger al final de la película como un hombre que se ha enfrentado a sus demonios interiores y los ha conquistado, sometiéndose a la vez al más violento peligro físico.¹⁹³

Esos demonios interiores que amenazan su papel como protector de su familia y comunidad parecen materializarse en el tiburón, función que se adecúa magníficamente a la técnica de ocultarlo visualmente:

Podemos considerar al tiburón, en cierta manera, como una producto de la pesadilla de Brody, igual que el camión en *El diablo sobre ruedas* puede considerarse, en cierto sentido, como una proyección del lado irracional de David Mann. [...] Los dos hombres tienen miedo no tanto por la amenaza; sino que la amenaza está hecha a medida para encajar en sus miedos¹⁹⁴

En ambos casos, la ocultación otorga un aura amenazante y psicológica a ambos elementos: se hacen presentes en la mente del espectador, no en las propias imágenes de la película.

Por esto, la segunda mitad de la película, con Brody, Hooper y Quint en el barco para cazar el tiburón, se convierte en una nueva muestra del tema favorito de Spielberg: el retorno al hogar. Los tres hombres deben capturar al tiburón para poder volver al hogar. No solo en un sentido literal (es decir, salir vivos del enfrentamiento y regresar a casa), sino en construir el hogar, dotarlo de sentido, es decir, un sitio seguro para la familia. La destrucción de la bestia (símbolo de los peligros del mundo exterior) supone un regreso al mismo. Más aún para Brody, el recién llegado que aún tiene que encontrar su lugar. Es por ello que esta parte de la aventura, con unos héroes surcando el mar en busca del regreso a casa tanto física como espiritualmente, tiene ecos de la mítica Odisea de Ulises. Y el tiburón, que sin llegar a mostrarse ha actuado como símbolo del mal oculto que acecha a la familia y al hogar, se hace al fin visible por primera vez en la película.

Hay dos detalles en la película que subrayan esta temática: uno es un diálogo, precisamente en la escena del hospital, después del ataque a Michael, cuando Brody al fin reacciona y obliga al alcalde a firmar el contrato de Quint. Es un diálogo de Brody con su mujer:

¹⁹³ GORDON, A. *Op. cit.* p. 39

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 41 y 47

-Brody (entregándole el hijo pequeño a su mujer): ¿Te lo llevas a casa?

-¿A Nueva York?

-No. A casa, aquí.

Durante la película hemos visto cómo Brody, un neoyorkino con hidrofobia, tenía que lidiar con un enorme problema (el tiburón) relacionado con su mayor miedo, y que ha puesto en peligro a la gente que debe proteger. Brody parece en todo momento un personaje fuera de sitio, un elemento extraño en la isla (hay un diálogo anterior en que Hooper le hace notar lo extraño que es que haya elegido vivir en una isla). Pero cuando es su familia la afectada, Brody afronta de cara el problema y en ese diálogo con su mujer ratifica que Amity es su hogar, denotando su nueva actitud.

El otro momento ocurre cuando Brody, Hooper y Quint llevan varios días en el barco sin haber conseguido capturar al tiburón. A partir de compartir unas copas, se establece un vínculo entre Hooper y Quint, que comparten historias sobre el mar, mientras Brody permanece al margen. En un momento dado, se ponen a cantar una canción titulada *Show me the way to go home* (“Muéstrame el camino para volver a casa”). Es entonces cuando Brody se sienta con ellos y se une a la canción. Obviamente, la letra no es casual. También significativamente, la canción la interrumpe el ataque del tiburón al barco: “*Show me the way to go home*. En una recurrente búsqueda literal y metafórica en las películas de Spielberg, hombres perdidos como Quint y Hooper en *Tiburón* buscan ansiosamente la seguridad física y emocional en un entorno social cambiante.”¹⁹⁵

¿Y cómo se relaciona el tema del regreso al hogar con el hecho de que el antagonista, el monstruo de la película, permanezca oculto durante tanto tiempo? Como ya se ha explicado, al igual que el camión de *El diablo sobre ruedas*, el tiburón vendría a representar los peligros ocultos que aguardan fuera del hogar, y que amenazan a los miembros de la familia o la comunidad. Es, por tanto, el gran obstáculo para esa vuelta a casa literal y metafórica: “*Tiburón* permanece como un poderoso emblema visual sobre las fuerzas oscuras que están a la espera, debajo de la superficie, para

¹⁹⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 168

devorarnos.”¹⁹⁶ Así, Spielberg consigue desde la primera secuencia que el espectador tema al mar, crea un estado de alerta permanente por lo que se oculta debajo de la superficie: “Si se puede decir que *El diablo sobre ruedas* induce al espectador a una paranoia temporal, entonces *Tiburón* induce a la fobia.”¹⁹⁷ Y precisamente la reacción ante la amenaza es la reafirmación del hogar y del núcleo familiar.

Es sorprendente el parecido de la secuencia de créditos de la película con la de *El diablo sobre ruedas*. En aquella ocasión, Spielberg empezaba con un plano subjetivo de David Mann saliendo del garaje de su casa, de modo que enfatizaba la salida al mundo exterior, que se demostrará lleno de peligros. En *Tiburón* el primer plano de la película también es un punto de vista subjetivo, pero la historia no es tan minimalista, no es un solo personaje el que está en peligro. Así que en esta ocasión es el punto de vista del propio tiburón. De esta manera, se consiguen varias cosas: primero, identificar el tema de John Williams con el tiburón, y en especial con esos planos subjetivos subacuáticos:

Puesto que no vemos el tiburón hasta que la película está muy avanzada, la música de Williams y el punto de vista subacuático funcionan como sus sustitutos. En el ataque inicial sobre Chrissie Watkins, por ejemplo, el tema aparece mientras el tiburón se aproxima a la chica, se hace más y más rápido hasta que el ataque ha acabado, y entonces se desvanece lentamente.¹⁹⁸

Spielberg siempre ha acreditado a la música de Williams como una de las grandes responsables de la eficacia de la película, precisamente por su papel de aviso del peligro que no vemos: “Es atávica. Es como una sirena que te avisa de que algo va a por ti.”¹⁹⁹ No en vano la música se usa en algunas playas de Australia para avisar a los bañistas de que no es seguro estar en el mar.²⁰⁰ Es una anécdota, pero sin duda ofrece una idea clara del gran logro de Williams y Spielberg.

También se consigue que la película arranque directamente, ya que el espectador sabe que el tiburón ya está preparado para actuar. Y por último, impregna de tensión la primera secuencia, que de otra manera podría parecer una mera introducción en la que no tiene por qué ocurrir nada malo.

¹⁹⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 161

¹⁹⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 47

¹⁹⁸ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 174

¹⁹⁹ “El tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental citado

²⁰⁰ *Ibidem*

Precisamente esa primera secuencia es también muy importante por lo que se ha expuesto: el agua queda marcada como zona de peligro, como el lugar donde se oculta el mal. Esta táctica de identificación (al igual que ocurre con el tema musical de John Williams) es muy conveniente, ya que el propio antagonista, el tiburón, no se muestra durante tanto tiempo:

No hay una escalada gradual, como en *El diablo sobre ruedas*. En vez de eso, el efecto de *shock* del comienzo inmediatamente inicia al espectador, sugiere las reglas del juego de Spielberg, e introduce los elementos psicológicos que serán desarrollados en el resto de la película.²⁰¹

Y ciertamente es así: al comienzo de la secuencia se nos presenta un grupo de jóvenes alrededor de una reconfortante fogata. Algunos cantan, otros se abrazan, otros se besan... el ambiente es cálido y relajado. Así, cuando el chico y la chica se alejan del grupo y de la luz de la hoguera, se da el primer paso para demostrar que el peligro aguarda fuera del hogar, del cálido núcleo humano. El grupo de amigos no es más que una forma sustitutiva de familia. Cuando los chicos se alejan de ella, el mal surge de lo oculto para acabar con ellos. En cierta manera, pues, en esta primera secuencia se encierra todo el sentido de la película.

Resulta curioso cómo a la chica se la ve correr hacia el mar en un plano que sitúa en primer término una valla de palos madera, que de alguna manera recuerda a la amenazante valla de alambre que se veía al inicio de *El diablo sobre ruedas*, cuando David Mann abandonaba la ciudad. La valla de madera, además, tiene los palos posicionados a distintas alturas, de modo que en cierto momento nos parece estar viendo los dientes de una enorme boca (un aviso subliminal de lo que le espera a la chica, quizás).

Es significativo que el primer ataque del tiburón no sea una de las escenas afectadas por las dificultades técnicas: Spielberg, como cuenta en el documental sobre la realización de la película, planeó rodarlo de esta manera desde el principio. Quizás porque este prólogo resume lo que significa este escualo: los dos jóvenes se han alejado de la calidez y protección de su grupo humano, de su hogar, ella se ha aventurado en el mar,

²⁰¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 38

un lugar enormemente misterioso y desconocido, y allí es donde surge el mal que acabará con ella, y precisamente por su carácter polivalente como representación de cualquier mal, no se nos muestra. Así explica Spielberg la escena y la decisión de dejar al escualo fuera de campo:

Pensé que lo que podía dar mucho miedo era no ver al tiburón y ver solo el agua. [...] La idea de esa chica nadando y el público acompañándola habría sido demasiado extraordinaria si, como un leviatán, el tiburón hubiera salido del agua con las fauces abiertas directo a por ella. Habría sido un comienzo espectacular, pero no tendría nada de primario.²⁰²

La chica se mete en el agua, mientras su acompañante, demasiado bebido para seguirla, se queda tumbado en la orilla. Está por lo tanto incapacitado para ayudarla, exactamente igual que el espectador, e igual que Brody durante buena parte de la película: “El primer hombre que encontramos en la película no puede actuar: no puede seguir a la mujer, entrar en el agua, rescatarla o hacerle el amor. Este fracaso parece afectar a todos los hombres en *Tiburón*.”²⁰³ Incluso en este punto, parece que la escena resume la esencia de la película, ya que el papel del chico parece anticipar el dilema de Brody durante buena parte del relato.

No hay protagonista más adecuado para enfrentar al peligro representado por lo que oculta el mar, que un hombre con miedo al agua. Precisamente porque es el más improbable triunfador, al igual que el pusilánime David Mann:

Casi hasta el mismo final, Brody es pasivo, reticente, inepto, y mal dotado para ser un héroe. Como David Mann en *El diablo sobre ruedas*, Brody es un pelele empujado a sus límites por una amenaza sobrehumana hasta que, en el duelo final, se ve privado de toda ayuda y debe enfrentarse a la amenaza solo y probar su hombría matando o siendo matado.²⁰⁴

Es cierto que, como hemos visto, Brody se ve impotente para cumplir con su misión, que es defender su hogar, a sus ciudadanos, e incluso a su familia. Bien sea por su miedo al agua o por su incapacidad para imponer sus criterios frente a las autoridades políticas del pueblo, lo cierto es que el momento crítico llega en la terrible escena de la

²⁰² “Dentro del tiburón”. Documental citado

²⁰³ GORDON, A. *Op. cit.* p. 32

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 39

muerte del niño Alex Kintner, el punto más bajo del personaje: “Para Spielberg, ninguna transgresión moral es mayor que el que aquellos encargados con responsabilidad parental –o en este caso, comunal- descuiden sus obligaciones fundamentales y abandonen a aquellos que dependen de su juicio para su seguridad.”²⁰⁵

Es por esto que, tal como hemos visto en el apartado de elipsis espaciales, Spielberg plantea toda la escena desde el punto de vista y la perspectiva del jefe Brody, como él mismo explica: “La escena es sobre él, sobre su reacción. No trata de la muerte del pequeño Kintner. Es sobre el jefe de policía, su miedo al agua, su responsabilidad de proteger a la población, su temor a que haya un tiburón en el agua, porque sabe que está ahí.”²⁰⁶

Estas palabras de Spielberg parecen corroborar que, tal como se defiende en este estudio, el director usa la elipsis para estudiar las reacciones humanas, para centrarse en los personajes antes que en los hechos. Para un espectador cualquiera, la escena trata sobre la muerte de un niño. Pero en realidad esa acción no la hemos visto. Como dice Spielberg, la escena es sobre la reacción de Brody a esa muerte, y el dejarla elíptica ayuda a contarla.

De hecho, la forma de rodar de Spielberg delata sus intenciones [²⁰⁷]: mientras el ataque del tiburón queda fuera de campo y lo único que vemos es al niño desaparecer bajo el agua en un plano general, el director reserva su recurso más ingenioso para mostrar la reacción de Brody. El jefe de policía, sentado en una silla, observa impotente lo que sucede, en un estado de shock paralizante. Spielberg retrata su estado con un recurso que Hitchcock diseñó para retratar el vértigo del personaje de James Stewart en *De entre los muertos*: combinar un *zoom* hacia atrás con un *travelling* hacia adelante. De esta manera, una persona u objeto permanece fijo en la perspectiva del plano, mientras el fondo detrás de él se mueve. Gordon analiza así el momento: “El plano es el equivalente cinematográfico a un efecto fóbico [...] Aunque Brody está temporalmente paralizado, clavado en su silla en estado de shock y negación, el plano lo arroja hacia

²⁰⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 170

²⁰⁶ “Dentro del tiburón”. Documental citado

²⁰⁷ Ver secuencia TiburónAlex en el DVD adjunto

adelante, como si lo empujara a las aguas que tanto teme.”²⁰⁸ Así, podemos decir que físicamente Brody está inmóvil, pero su mente se lanza hacia donde está pasando la tragedia. Una magnífica plasmación visual del dilema y contradicción entre el sentido del deber del personaje y sus propios miedos y demonios. Además, como bien observa Gordon, la referencia a la película de Hitchcock no deja de ser curiosa, ya que su protagonista también sufre una fobia que lo lastra.

Spielberg también mencionaba el tema de la responsabilidad de Brody. Esta insistencia con las obligaciones de las figuras de poder y el miedo al abandono podemos relacionarlos con la historia personal del director, el miedo a perder la familia y el trauma que supuso el abandono de su padre. De hecho, el segundo punto de giro en el arco de transformación de Brody, lo que le hace reaccionar, es cuando la amenaza se cierne sobre su propia familia. Quizás Gordon, al decir que Brody es un pelele hasta el mismo final, olvida dicho punto, cuando después del ataque a su hijo Michael, Brody obliga al alcalde a cerrar las playas, a contratar a Quint y él mismo decide unirse a la caza. Pero el arco no se cierra hasta que, en efecto, se debe enfrentar solo al tiburón en el final de la película. Este arco de transformación heroico es uno de los aspectos más satisfactorios para el espectador, y uno de los puntos decisivos para la popularidad de la película:

En el tercio final de la película, Brody decide confrontar su miedo al agua, en el proceso el protagonista alcanza la madurez. [...] La trama de la película cuenta en última instancia un relato heroico que es un componente narrativo básico enormemente atractivo para el público americano mayoritario.²⁰⁹

En la segunda mitad de la película Brody cuenta con dos aliados para acabar con el tiburón, el pescador Quint y el ictiólogo Hooper. Representan los héroes que la sociedad envía para acabar con el agresor que la amenaza, adaptándose a los relatos derivados del modelo del intruso destructor:

La comunidad agredida es un paraíso turístico con conflictos soterrados que aflorarán gracias a la intervención del visitante maligno. Pero la necesaria cohesión llevará al grupo a nombrar unos agentes capacitados para destruir a la

²⁰⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 47

²⁰⁹ Sin autor. “Jaws”, en ukessays.com. Disponible en : <http://www.ukessays.com/essays/film-studies/jaws.php> [4-12-2014]

bestia: [...] un héroe tricéfalo que intenta hermanar la ciencia, la ley y la fuerza aventurera.²¹⁰

Los dos aliados de Brody son conocedores de los tiburones, y poseen sus propias armas y conocimientos, pero el acercamiento de ambos es totalmente distinto. En los relatos clásicos suele existir un personaje, el sabio anciano, que ayuda al héroe con artilugios especiales y su propia sabiduría. En *Tiburón* esta figura está dividida en Quint y Hooper: “Cada uno representa una respuesta distinta al mal. Quint, el hombre de acción, simplemente quiere destruirlo [...] Hooper, el académico, opta por sujetarlo bajo un microscopio o diseccionarlo y aprender cómo funciona.”²¹¹

Al mismo tiempo, ambos representan mundos opuestos: lo viejo y lo nuevo, lo mitológico y lo tecnológico, el instinto y el intelecto. De hecho, los roces entre los dos personajes son continuos desde la primera secuencia en la que coinciden: “Quint representa un código de acción y sistema de valores más antiguo, más individualista, y Hooper un acercamiento más tecnológico y contemporáneo. Brody media constantemente estas posiciones aparentemente en conflicto.”²¹²

Y sin embargo, a partir de compartir una botella de licor, Hooper y Quint encuentran sus puntos en común, mostrando cada uno las cicatrices provocadas por los tiburones. Como ya hemos explicado, este hermanamiento entre los hombres (al que se une Brody) se produce mientras cantan una canción marinera sobre el regreso al hogar, con lo cual se sugiere una provisional unidad familiar. El hecho de que la canción se interrumpa por un ataque del tiburón parece encapsular en esa escena la esencia de la película y lo que significa el tiburón: la amenaza a la unidad humana, a la familia. Exactamente igual que la primera secuencia de la película, como ya se explicó.

No deja de resultar curioso que en esta familia circunstancial, a la figura paterna, Quint, se le retrate con tintes claramente negativos, como es habitual en el cine de Spielberg. No solo por su extremo comportamiento y avaricia, sino que incluso se nos da a conocer que participó en uno de los hechos más luctuosos de la historia de la humanidad, el lanzamiento de la primera bomba atómica. Casi como si fuera un castigo por ello, Quint

²¹⁰ BALLÓ, J. y PÉREZ, X. *Op. cit.* p. 82

²¹¹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 168

²¹² *Ibidem*, p. 164

es el único del trío que acaba en las fauces del tiburón. Gordon, de hecho, identifica las dos figuras malignas:

Quint caza tiburones y él mismo es como un tiburón: un solitario y un devorador avaricioso. [...] Como el tiburón, a Quint le falta un diente. Desde su primera escena, Quint es identificado con el tiburón; en la horrible escena final de su muerte, es como si Quint se identificara tanto con el tiburón que se fundiera con él.²¹³

Así, los aliados de Brody no resultan ser la solución al conflicto de la película. La historia no sería catártica para el espectador si el encargado de la destrucción del escualo no fuera el protagonista, el temeroso e inadecuado Brody, usando, eso sí, el rifle de Quint y una de las bombonas de oxígeno de Hooper. De esta manera, se cumple el papel de “armeros” de ambos personajes: “Ni Quint ni Hooper pueden derrotar al tiburón solos. [...] Sólo el inexperto ajeno a la vida en el mar puede destruir al monstruo, y solo entonces combinando las armas específicamente identificadas con cada uno de sus ausentes compañeros.”²¹⁴

5.5. Conclusiones

En este capítulo se han buscado, estudiado y clasificado todos los casos de elipsis temporales y espaciales en la película *Tiburón*. Se ha rastreado el origen del proyecto, las dificultades que afectaron a su realización, y se han expuesto las implicaciones temáticas detrás del empleo de los distintos tipos de elipsis.

Así, podemos concluir que:

-1. La película *Tiburón* representa la primera muestra plena del estilo narrativo y visual de Steven Spielberg. Parte de ese estilo son las continuas elipsis temporales y el uso de la elipsis espacial. Esta forma de narrar ayuda a centrarse en las reacciones humanas a los acontecimientos, más que en los acontecimientos en sí.

²¹³ GORDON, A. *Op. cit.* p. 44

²¹⁴ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 164

-2. La película está marcada por un ocultamiento, el del tiburón, durante tres cuartos de película. Aunque en principio este ocultamiento surge de una necesidad técnica debido a problemas de rodaje, Spielberg construye un estilo coherente con la historia y con el resto de su filmografía.

-3. El ocultamiento del tiburón, en un nivel puramente funcional, consigue aumentar la sensación de suspense y tensión en el espectador. Además, ayuda a que sea la propia imaginación del espectador la que concrete los horrores que se nos sugieren en los ataques del escualo.

-4. En un nivel más profundo, el ocultamiento del tiburón vuelve a remitir a los miedos infantiles de Spielberg, específicamente el miedo al agua y todo lo que oculta. Nuevamente aparece el tema de los peligros ocultos que amenazan a la familia, el miedo a perder la familia y al abandono. Asociado a este tema, vuelve a aparecer un protagonista cuya responsabilidad al frente de su familia y su comunidad es puesta en entredicho por el peligro que lo acecha.

-5. En la segunda mitad de la película, que retrata la caza del tiburón, aparece también el tema del regreso al hogar, tanto desde un punto de vista físico como en un sentido simbólico, ya que los protagonistas pretenden dotar a Amity de la seguridad que requiere un verdadero hogar. El tiburón viene a representar el obstáculo principal a ese objetivo.

6. *Encuentros en la tercera fase*

Título original: *Close Encounters of the Third Kind*.

Año: 1977.

Intérpretes: Richard Dreyfuss (Roy Neary), François Truffaut (Claude Lacombe), Melinda Dillon (Jillian Guiler), Teri Garr (Ronnie Neary), Cary Guffey (Barry Guiler).

Sinopsis: Claude Lacombe, un científico francés, acude al desierto mexicano, donde se han avistado unos ovnis y han aparecido unos aviones desaparecidos en la II Guerra Mundial. En una carretera de EEUU, después de un apagón, el electricista Roy Neary tiene un encuentro con otro ovni que le marca la cara. Roy descubre que otras personas han sido contactadas, entre ellos una mujer llamada Jillian y su hijo Barry. De vuelta a su hogar, Roy se muestra obsesionado por lo que ha vivido, pero su mujer y sus hijos no le apoyan ni le comprenden.

Por otro lado, Jillian y Barry se ven acosados en su casa por los extraterrestres, que se llevan al niño. Después de este incidente y otros avistamientos, representantes del gobierno reciben a los contactados, y les intentan convencer de que no existen los ovnis. Roy se sumerge cada vez más en su obsesión, dedicándose a dar forma a una montaña sin pico en todas las situaciones cotidianas. Finalmente, su familia le acaba abandonando.

Lacombe recoge un testimonio en la India según el cual los ovnis han transmitido una melodía de cinco notas. Trabajando con el gobierno estadounidense, descifra unas coordenadas para lo que parece será un encuentro. El lugar es una montaña igual que la que ve constantemente Roy y los otros contactados.

El gobierno organiza una falsa alarma sanitaria para evacuar toda la zona, pero Roy y Jillian, que se han encontrado de camino hacia la montaña, la cruzan y encuentran la base que militares y científicos han montado allí. El gobierno pretende evacuarlos junto a otros contactados, pero Roy y Jillian consiguen huir. Finalmente, asisten a la llegada de los ovnis, que se comunican con los humanos a través de la música. Después dejan salir de su nave nodriza a una serie de personas desaparecidas desde hace décadas, incluyendo a Barry, que se reencuentra con su madre. Los extraterrestres se muestran, y

Lacombe propone a Roy unirse al grupo de candidatos para embarcar en la nave. Así lo hace, y los alienígenas lo escogen, entrando con él en la nave y partiendo hacia las estrellas.

6.1. Las elipsis temporales en *Encuentros en la tercera fase*

Encuentros en la tercera fase es una película que transcurre a lo largo de varios días, y en diferentes lugares en todo el mundo. Como suele ocurrir en las películas de Spielberg, el director utiliza continuamente elipsis funcionales que hacen el ritmo más ágil. Pero aquí nos centraremos en las significativas, las que afectan a sucesos importantes de la historia.

6.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato

A pesar de tener un protagonista principal, Roy Neary, *Encuentros en la tercera fase* cuenta las historias de varios personajes en relación con los ovnis. En estas historias tienen cierta importancia algunos acontecimientos previos:

-La propia película empieza *in medias res*, con el equipo de Lacombe acudiendo al desierto de México donde han aparecido los aviones desaparecidos en la II Guerra Mundial y se han avistado unos ovnis. Todos esos acontecimientos no los vemos, solo se nos presentan las consecuencias: los aviones en medio del desierto y el testigo con la cara quemada que dice que “el sol salió de noche y le cantó”.

-Hay toda una serie de historias previas de personas abducidas y aviones desaparecidos que encuentran resolución tanto cuando aparecen los aviones en el desierto, como cuando al final de la película los pilotos y otras personas salen de la nave nodriza. Los técnicos que los reciben comprueban en una base de datos sus identidades como personas desaparecidas.

6.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

-Min. 13:27. Después del encuentro del pequeño Barry con los extraterrestres en la cocina, hay una elipsis que nos sitúa en el dormitorio de la madre. No sabemos qué ha

pasado con Barry, simplemente lo vimos sonreír a las criaturas y la película corta a su coche de juguete, que entra en el cuarto de Jillian. Esta se despierta y comienza a llamar a Barry. Se asoma por la ventana y lo ve corriendo por el exterior de la casa, siguiendo algo que no vemos.

-Min. 38: Segunda noche, ahora los contactados que esperan en la carretera son muchos más. Hay señoras sentadas en sillas plegables que juegan a las cartas, niños, manteles con comida... Todos esos contactos quedan elípticos en la película, solo se nos cuenta a través de la presencia de estos contactados.

-Min. 39:26. Al igual que al principio de la película, Lacombe llega a un lugar donde ha habido un avistamiento de ovni, esta vez en la India. Nuevamente, no nos muestran el acontecimiento, sino que nos lo cuentan a la vez que a Lacombe, comprobando la reacción humana a lo sucedido: Los lugareños, en un estado de gran excitación, repiten las cinco notas que los ovnis transmiten, y al preguntarles de dónde provenía el sonido, señalan al cielo.

-Min. 71:30. Después de ver a Roy metiendo macetas, tierra y diversos materiales orgánicos por la ventana de la cocina de un modo muy alterado (lo que provoca que su familia definitivamente lo abandone), hay una elipsis que nos sitúa en la mañana siguiente, donde se descubre la enorme “escultura” de la montaña que ha realizado durante toda la noche. Al ver de golpe una montaña de ese tamaño, el impacto es mayor y nos damos cuenta de la gravedad de la obsesión de Roy, un momento clave porque está a punto de abandonar:

Mira por la ventana, con la cara llena de barro y suciedad, la montaña asomando por encima de su hombro, y mira alrededor al hermoso día de sol que hace fuera. Su esposa e hijos se han ido, y sus vecinos están jugando y disfrutando de día, pasando el rato en sus jardines y jugando con sus hijos, y el contraste entre el interior de la casa y el exterior enfatiza la desconexión total que Roy siente.²¹⁵

²¹⁵ HOWARD, E. “Only the Cinema. Close Encounters of the Third Kind”, en <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/>, 2011. Disponible en: <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/2011/08/close-encounters-of-third-kind.html> [consultado el 13-7-2014]

-Min. 76:40. Al llegar a Wyoming, Roy descubre que el pánico por la falsa alarma sanitaria ya se ha propagado y está en su apogeo: trenes con gente sentada en el techo, ganaderos llevándose sus rebaños, militares por todas partes, caos.

6.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del relato

En *Encuentros en la tercera fase* sí podemos hablar en cierta medida de un final abierto, al menos un final que puede dejar al espectador con ciertas preguntas. Roy se embarca en la nave nodriza y se va con los alienígenas. Lo que en otras películas sería el primer punto de giro, aquí es el final. El objetivo de su vida se ha cumplido. El espectador puede sentir curiosidad por saber qué le va a pasar a Roy o cómo son los lugares que va a visitar, pero el arco del personaje ha quedado completo. Más dudas puede crear la situación en la que queda su familia, aunque después de que abandonaran a Roy la película no nos ha ofrecido más información.

También se ha resuelto de forma satisfactoria el secuestro de Barry al reencontrarse con Jillian. El niño no parece tener secuelas y despide con tristeza a sus amigos del espacio.

6.2. Las elipsis espaciales en *Encuentros en la tercera fase*

Al igual que en *El diablo sobre ruedas* y en *Tiburón*, en *Encuentros en la tercera fase* existe la ocultación de un elemento esencial hasta el final de la película: en este caso, los extraterrestres que visitan la Tierra. Lo que ocurre es que, al contrario que en esas dos películas, no se produce una constante estrategia visual de elusión, porque los extraterrestres van dentro de los ovnis durante la mayor parte del tiempo, con lo cual no hay una forma de rodar específica para evitar mostrarlos. Únicamente se juega a la ocultación visual con ellos en dos escenas (las dos que comparten con el niño Barry), que son los dos únicos momentos en que bajan de sus naves antes del final de la película. Así pues, no es suficiente para establecer un grupo de elipsis espaciales específicas. Pasamos a enumerar los casos de fuera de campo:

-Min. 7:38. Torre de control de tráfico aéreo. Asistimos al encuentro de un avión con un ovni, pero no lo vemos: se cuenta a través de lo que va contando el piloto por la radio, la

aparición del ovni como un punto luminoso en el radar y las reacciones de los trabajadores de la torre de control.

-Min. 13 [²¹⁶]. Primer encuentro de Barry con los extraterrestres, a los que no vemos: Barry baja a la cocina y se queda parado. Sólo vemos un plano corto del niño, mirando a ambos lados, mientras suenan unos extraños ruidos. El niño reacciona sonriendo.

-Min. 31. Unas manos con unas tijeras recortan del periódico la noticia sobre el ovni. Al no mostrar quién ejecuta la acción, el espectador puede suponer que es Roy, obsesionado con el tema, pero la cámara se mueve y revela que es Ronnie, su mujer, que mira con preocupación hacia su marido. Se cambia totalmente el sentido esperado de la acción.

-Min. 34:15. Mientras los niños discuten en el pasillo, se oye a Ronnie, fuera de campo, hablando por teléfono. Su tono se altera y los niños dejan de discutir. Le han comunicado que Roy ha sido despedido. Resulta muy curioso el contraste entre lo que se muestra (una simple disputa infantil entre los dos hermanos) y lo que no (lo realmente importante, el despido del cabeza de familia).

-Min. 41:22. En la escena de la India, al preguntar a los nativos de dónde venía la melodía que escucharon, se nos muestra un plano que deja fuera de campo a todos ellos, y de repente entran en cuadro solo sus dedos apuntando hacia el cielo. De esta manera, se hace especial énfasis en lo extraordinario de lo que están contando con ese gesto.

-Min. 45:50. Dedos de dos científicos (a los que no vemos) recorriendo el globo terráqueo con las coordenadas, hasta que se encuentran en la Torre del Diablo de Wyoming.

-Min. 47:24. Se anuncia que vuelven los ovnis por la reacción de Barry: se asoma a la ventana (que refleja una luz), sonríe y dice “¡juguetes!”

²¹⁶ Ver secuencia EncuentrosBarry en el DVD adjunto

-Min. 60. Cena familiar. Se nos cuenta visualmente el aislamiento de Roy: el plano solo lo encuadra a él y la nuca desenfocada del hijo que tiene al lado, quedando así toda su familia fuera de campo: “Papá[...] se ha convertido en un alien. [...] Todo esto refleja los efectos destructores del divorcio en la estabilidad del hogar americano.”²¹⁷

-Min. 65. Suena la música de *Pinocho*. Roy aparta los recortes de periódico de encima de la mesa, y se descubre debajo de ellos el juguete que produce la música.

-Min. 76. Roy va en el coche, con el mapa tapando el parabrisas. Se oye un claxon. Quita el mapa y descubrimos que va en dirección contraria, con una enorme fila de coches frente a él.

-Min. 80:20. El coche en que van Roy y Jillian se detiene por algo que no vemos. La cámara retrocede, y descubre una verja de alambre frente al coche.

Roy y Jillian en el coche parado. *Travelling* hacia sus rostros, que miran extasiados a un punto fuera de campo, echándose hacia adelante. Bajan del coche, sin dejar de fijar su mirada en el mismo punto. Comienzan a subir una pequeña colina. La cámara asciende para descubrir la Torre del Diablo. Esta forma de presentar la montaña, junto con la música, crea un aura mágica alrededor de la localización:

La Torre del Diablo puede ser interesante de mirar, pero es solo una formación de roca inusual, no es el trono de Dios (o la Torre del Diablo, en cualquier caso). Pero Spielberg la rueda con tal asombro, majestad y misterio, que la dota de un poder primario, casi místico, de modo que cada vez que la vemos en un plano estamos seguros de que algo profundo va a pasar allí.²¹⁸

-Min. 83:15. El soldado se acerca a la jaula de los pájaros, que permanece fuera de campo. Su cara cambia de expresión. Sale del coche con la jaula, que se acerca a cámara hasta un primer término, y vemos que los pájaros están muertos.

²¹⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 58

²¹⁸ ALCOTT, T. “Spielberg: Close Encounters of the Third Kind part three”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-close-encounters-of-the-third-kind-part-three.html> [consultado el 18-8-2014]

-Min. 98:48. Al fin Roy y Jillian llegan a lo alto de la montaña, desde donde ven la base. En principio no nos la enseñan, sino que vemos la reacción asombrada en los rostros de los dos, mirando hacia un punto fuera de campo.

-Min. 106. Empieza la actividad ovni, y se nos muestra a través de reacciones: un científico mira hacia fuera de campo, avisa a Lacombe. Este se acerca a primer término de la imagen, rodeado de otros científicos. Todos miran hacia arriba, fuera de campo. Se oye un gran sonido. Las nubes empiezan a iluminarse, hay algo en ellas que aún no vemos. Rostros de Roy y Jillian contemplándolas. Al fin salen los ovnis de ellas.

-Min. 111. Llegada de la nave nodriza: se oye un sonido, y Jillian se da la vuelta, mirando hacia arriba. Su rostro muestra un gran asombro y exclama “¡Dios mío!”

-Min. 119:20. Salida de los abducidos de la nave nodriza. En principio no se les distingue, la potente luz detrás de ellos los convierte en siluetas. No sabemos si son humanos o no.

-Min. 128:40. Roy entra en la nave junto a los extraterrestres, pero en ningún momento se nos enseña el interior. La cámara se queda en el rostro de Lacombe, que observa emocionado partir a Roy.

6.3. El toque Spielberg en *Encuentros en la tercera fase*

Recordemos que consiste en enseñar los efectos de una acción antes de su causa, o suprimiendo esta del todo, a través de mostrar un detalle visual.

Veremos los usos de dicho recurso en *Encuentros en la tercera fase*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

6.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 12:45 [²¹⁹]. Barry llega a la cocina y ve el rastro que han dejado los extraterrestres: la nevera abierta, una lata de refresco volcada y derramándose, un montón de comida esparcida por el suelo, haciendo un rastro hasta la gatera de la puerta, que aún está moviéndose.

-Min. 79. Roy y Jillian comprueban que hay un gran número de animales muertos a ambos lados de la carretera, pero no hemos visto qué lo ha causado. Se ponen las máscaras de gas.

6.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 11:20 [²²⁰]. Presencia extraterrestre a través del efecto que producen en el cuarto de Barry: se mueven las cortinas. Barry se despierta: sus juguetes se ponen en marcha solos: cochecitos moviéndose, tocadiscos sonando, muñecos a pilas bailando... Barry se levanta y se dirige hacia las escaleras, sobre las que se ve una reflejada una luz de algo que está en el piso de abajo y se mueve.

El uso de este tipo de fuera de campo en esta escena es muy pertinente, pues es el primer contacto entre los extraterrestres y el niño Barry, creando un entorno mágico adecuado a la asociación de la infancia y los alienígenas como seres sobrenaturales, usando además como instrumentos los objetos relacionados con los niños, los juguetes:

Los extraterrestres intentan llamar la atención de Barry provocando una auténtica explosión de maravillas: todos los juguetes de su cuarto cobran vida de repente.[...] Una habitación infantil es un micromundo donde la imaginación y la mente de los pequeños, siempre en plena sintonía con lo fantástico, se expande a su gusto en juegos y aventuras que unen realidad y ficción en un solo concepto. [...] Steven Spielberg entiende que ese poder creador que solo se ha otorgado a los pequeños encierra dentro de sí una suerte de energía mágica, sobrenatural.²²¹

²¹⁹ Ver secuencia Encuentros Barry en el DVD adjunto

²²⁰ *Ibidem*

²²¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 76-77

-Min. 14:40. En la siguiente secuencia, se relaciona sutilmente a los extraterrestres con Roy. Al igual que a ellos, se nos presenta al personaje a través de unos juguetes que hace mover (propiciando la conexión de su espíritu infantil con el de los alienígenas): el tren eléctrico que hace descarrilar y un juguete giratorio de Pinocho, que emite la melodía de la canción *When you wish upon a star*. Como veremos, esta canción se relaciona también con los temas principales de la película y con el personaje de Roy.

-Min. 19:40 [²²²]. Roy en su camioneta, parado frente a un paso a nivel de las vías del tren. En un momento anterior hemos visto unas luces acercarse por detrás, y luego se revelaba que era otro coche que lo adelantaba. Spielberg usa ese precedente para engañarnos: se ven unas luces llegar por detrás, y Roy, que mira distraído su mapa, le hace la señal de que lo adelante, asumiendo que es otro coche. En vez de pasar al lado, las luces se elevan al cielo:

Los juegos visuales de Spielberg hacen que momentos como este sean incluso más potentes: ingenioso, asombroso, surreal, y aún así, también *ordinario*, lo extraordinario filtrándose en lo prosaico sin aviso, dando la vuelta a todas las expectativas y alterando incluso las presunciones básicas sobre cómo funcionan las cosas.²²³

Roy despliega otro mapa frente a cámara, quedando así su rostro oculto al espectador. Es entonces cuando suena un fuerte ruido. El espectador está impaciente por ver la expresión de Roy, que baja ligeramente el mapa, dejando ver sus ojos. El sonido procede de unos buzones al lado de las vías, que empiezan a moverse violentamente y empiezan a abrirse. Se apaga el flexo del interior del coche, y una fuerte luz que llega de lo alto (sin que nos enseñen la fuente) empieza a brillar. Roy se asoma, pero solo acierta a distinguir una fuerte luz, que le marca la cara. El paso a nivel empieza a subir y bajar, con el sonido de la campana y las luces. Las monedas y otros objetos del interior del coche empiezan a flotar, se abre la guantera y el cenicero, se enciende la radio, las agujas del cuenta kilómetros enloquecen. Todo se detiene de golpe, la luz se apaga. Roy mira fuera de campo hacia el cielo. Sólo ve unas potentes luces.

²²² Ver secuencia EncuentrosCoche en el DVD adjunto

²²³HOWARD, E. *Op. cit.*

Es significativo que Spielberg use un recurso similar al del primer encuentro de los alienígenas con Barry, solo que en esta ocasión los objetos animados no son juguetes sino instrumental de adultos, y la reacción de Roy contrasta con la de Barry: “Neary se asusta porque su naturaleza de adulto le obliga a comportarse con desconfianza y temor ante lo desconocido. Minutos antes, Barry se divertía durante su experiencia con los alienígenas.”²²⁴ Sin embargo, la experiencia le transforma y le hace recuperar las esencias de su niñez: “Aquella magia que añoraba desde la infancia y que solo perduraba en recuerdo como Pinocho acaba de hacerse realidad en una carretera solitaria de Indiana.”²²⁵

-Min. 25:06. En la carretera, Roy espera el paso del ovni junto a un padre con su familia. De repente empieza a soplar un viento, el padre se levanta y fija la mirada al frente, hacia fuera de campo. Sus hijos se levantan también, mirando extasiados. Después pasa el ovni. Este tipo de planos en que se crea una expectación hacia un objeto fuera de campo a partir de la mirada de un personaje han resultado ser muy recurrentes en la filmografía de Spielberg, como destaca el guionista y escritor Todd Alcott:

La secuencia de la carretera de montaña marca también, creo, el debut de lo que he llegado a pensar que es “El Plano Spielberg”, un lento *travelling* hacia la cara de una persona corriente, contemplando maravillado alguna cosa increíble fuera de campo, habitualmente desde un ángulo bajo, para dar a la persona corriente una dimensión noble.²²⁶

Esta imagen de un padre contemplando el cielo en plena noche con sus hijos puede remitir a un hecho de la infancia de Spielberg, cuando su padre lo sacó de la cama en plena noche para salir a contemplar una lluvia de estrellas. El director siempre ha reconocido que aquel recuerdo pudo haber marcado su interés por la ciencia-ficción²²⁷.

-Min. 26:13. Frontera entre los dos estados, un guardia duerme en la garita. De repente, se suben las barreras solas, y el guardia se despierta. Se encienden las luces, suena la

²²⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 90

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ ALCOTT, T. “Spielberg: Close Encounters of the Third Kind part one”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-close-encounters-of-the-third-kind-part-one.html> [consultado el 18-8-2014]

²²⁷ “Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo”. Documental incluido en el Blu-ray *Encuentros en la tercera fase. Edición definitiva 30 aniversario*. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, 2007

campana. Es el anticipo del paso del ovni. Al mismo tiempo, la inutilidad de la frontera puede entenderse como una imagen temática:

Una oposición similar ocurre en el film entre la creación de barreras y la destrucción de barreras. A Ronnie le preocupa la territorialidad: se queja de que las cosas de Roy estén sobre su mesa del desayuno. [...] las autoridades erigen barreras para alejar a la gente de la Torre del Diablo; Roy ignora sus obstáculos, conduciendo en contra del tráfico o chocando contra los bloqueos de carreteras. Él está inspirado o empujado por los alienígenas, que representan la exhilarante disolución de todas las barreras²²⁸.

-Min. 38:40. Un amplio número de personas esperando en la carretera. Comienza la expectativa de que viene un ovni: Se levanta un fuerte viento, con polvo. El aire hace que se vuelen las cartas que estaban sobre una mesa, y el mantel. Se ve una luz. Finalmente, resulta ser un helicóptero. Gracias al modo de narrar mostrando primero los efectos, se consigue este momento de engaño al espectador. La sorpresa también provoca que exista una connotación negativa y ominosa en la presentación de las autoridades, que vienen a representar lo peor del mundo adulto, lo opuesto a la magia infantil:

La fantasía se desvanece cuando los espectadores descubren que no se trata de naves espaciales, sino de helicópteros de la policía que intentan dispersarlos de una manera terrorífica. Al igual que ocurre en *E.T., el Extraterrestre*, los poderes estatales –el Gobierno, la NASA, el Ejército- se alzan contra los protagonistas –héroes anónimos como Roy Neary o Elliott- para impedir sus sueños.²²⁹

-Min. 49:10. Asedio de los extraterrestres a casa de Jillian y Barry, sin que se nos lleguen a mostrar ni los alienígenas ni las naves, solo sus efectos: una luz naranja se filtra por el ojo de la cerradura. Barry se acerca y abre la puerta, mirando hacia un punto fuera de campo. Sólo vemos una intensa luz naranja. Jillian recoge a su hijo y cierra la puerta.

Empiezan a sonar pisadas en el tejado, haciendo mover la lámpara.

²²⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 69

²²⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 93

Caen unos trozos de hollín por la chimenea, y empieza a brillar una luz a través de ella. Plano subjetivo desde dentro de la chimenea, alguien bajando (similar a los usados en *Tiburón*); Jillian la cierra.

Se abre la persiana y entra por la ventana una fuerte luz blanca. Se enciende el tocadiscos, se levanta la alfombra, dejando al descubierto un respiradero. Los tornillos del mismo empiezan a desenroscarse, hasta que el respiradero sale volando, saliendo luz y humo desde debajo. El piano se mueve solo, se encienden la aspiradora y el televisor.

Jillian, con Barry en brazos, entra en la cocina. Se desprenden los conductos de ventilación, se abren la nevera, el lavavajillas y el horno. A través de una ventana se ven unas luces que se mueven. Vuelan unos cuchillos. Barry es absorbido a través de la gatera, a pesar de que su madre intenta sujetarlo por las piernas. Una vez desaparece el niño, los fenómenos se detienen.

-66:50. Unas plantas entran por la ventana de la cocina, ante el sobresalto de Ronnie. Roy las está arrojando desde fuera (pero no lo vemos). Unos ladrillos caen en el fregadero. El cubo de basura también entra por la ventana. Al mostrarlo así, como si esos elementos entraran solos por la ventana, se subraya el sentido de caos y descontrol.

-Min. 96:50. Los helicópteros empiezan a echar gas sobre la montaña. Un par de pájaros caen cerca de donde están Roy y Jillian, señalando la cercanía del gas.

-Min. 97:53. Unos haces de luz provenientes de focos móviles se asoman por detrás de la montaña, señalando la actividad de la base oculta.

-Min. 112. Antes de mostrar la nave nodriza, vemos su enorme sombra sobre Roy y los científicos. Vemos la sombra avanzar, cubriendo toda la base. Crea una expectación sobre el tamaño de la nave.

6.4. Implicaciones temáticas

Después de rodar varias películas de encargo, el éxito de *Tiburón* permitió a Steven Spielberg hacer realidad un proyecto que partía de una idea propia. Podemos decir que

Encuentros en la tercera fase es la primera película enteramente personal de la carrera del director. No en vano, es también la primera en la que escribe el guion personalmente.

Y curiosamente, después de las dos películas de “monstruos” que hemos estudiado, *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón* (aunque entre ellas se rodó *Loca evasión*), en su primera historia puramente personal, el tono cambia totalmente. Ya no estamos ante una película terrorífica que nos avisa de los peligros que acechan fuera del hogar. Ahora nos encontramos con fuerzas externas que vienen a ayudarnos. Aunque los temas siguen girando en torno a rupturas familiares, miedo al abandono y a la pérdida, la percepción es positiva. La diferencia es que en las otras dos películas, se nos contaba cómo el protagonista tenía que asumir su responsabilidad de adulto, protegiendo a su familia de fuerzas exteriores que la amenazan. En cambio, en *Encuentros en la tercera fase* y en *E.T.* la familia ya está destruida desde dentro, y las fuerzas externas son benignas, ayudando a los protagonistas (en este caso niños, ya sea de forma literal o simbólica) a trascender la tristeza o el hastío de sus vidas rutinarias.

Y nuevamente, encontramos que los extraterrestres, que son los elementos que hacen arrancar la trama, el centro de toda la historia, quedan ocultos durante casi toda la película. Pero si en *Tiburón* el elemento oculto era una fuerza del mal que acechaba en lo profundo, en el averno del fondo del mar, los alienígenas de *Encuentros en la tercera fase* son como enviados celestiales, seres de luz que llegan de lo alto. Casi parece un juego de contrastes con la película anterior: *Tiburón* hablaba de lo primario, lo que se oculta en las profundidades, mientras *Encuentros en la tercera fase* nos presenta lo elevado, lo que proviene de los cielos. En ambos casos, por razones distintas, procede ocultar al espectador esos elementos. Pero el resultado es el mismo: en la historia cobra más protagonismo la reacción de los seres humanos, los efectos en sus vidas, que los propios hechos maravillosos que ocurren: “La auténtica sustancia de esta película es el efecto de unos acontecimientos tan inusuales sobre gente corriente.”²³⁰

La idea de *Encuentros en la tercera fase* (y en realidad, el interés de Spielberg por los misterios del universo) se remonta a la infancia del director. Y cómo no, a un recuerdo

²³⁰ HOWARD, E. *Op. cit.*

asociado con su padre, que una noche lo sacó de la cama para que lo acompañara a contemplar una lluvia estrellas, una experiencia que Spielberg califica como su “primer contacto con algo más allá de nuestro mundo.”²³¹ En la misma película ocurre una situación similar cuando Roy Neary despierta a su mujer y sus hijos para que vayan con él a ver los ovnis. El director admite que: “Puede que eso me impregnara con el deseo de contar historias que no fuesen de este mundo”.²³²

Durante su adolescencia ya realizó un cortometraje de ciencia-ficción que demostraba su interés por el género y los temas que trata: “Desde que rodara *Firelight* a la edad de dieciséis años, Steven Spielberg siempre había mantenido la ilusión de realizar un largometraje de ciencia-ficción en 35 mm que expresara su inquietud por el universo y los viajes espaciales.”²³³

Más tarde, en 1970, escribió un relato titulado *Experiences* sobre contactos con ovnis, siendo para muchos el precedente más claro de *Encuentros en la tercera fase*. *Experiences* derivó en un guion titulado *Watch the Skies* (frase que se dice en un momento dado de la película, delatando su origen), y éste a su vez en la historia definitiva.

Vamos ahora a centrarnos en la “ausencia presente” que se da en esta película, la de los extraterrestres, que solo aparecen en los últimos minutos, una vez consumado el contacto definitivo con los humanos. Spielberg cuenta que precisamente toda esa escena final en la Torre del Diablo es lo primero que escribió, y después se planteó cómo llegar hasta ahí.²³⁴ Así pues, la película se centra en el camino de varios personajes hasta ese lugar de encuentro, y realmente, durante el resto del metraje intuimos más que vemos: “*Encuentros en la tercera fase* en realidad no gira alrededor del encuentro, sino más bien del acercamiento y la expectación.”²³⁵ De entrada, este planteamiento basado en una expectación invita más a la sugerencia de lo elíptico que a la mostración.

²³¹ “*Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo*”. Documental citado

²³² *Ibidem*

²³³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 69

²³⁴ “Steven Spielberg : 30 años de encuentros”. Documental incluido en el Blu-ray *Encuentros en la tercera fase. Edición definitiva 30 aniversario*. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, 2007

²³⁵ COHEN, C. *Op. cit.* p. 24

En un aspecto narrativo superficial, el ocultar a los alienígenas también ayuda a Spielberg a mantener una cierta ambigüedad: ¿son benignos o malévolos? Ambigüedad que le permite crear cierto interés y suspense en el espectador. Es solo al final que descubrimos su aspecto y la cordialidad que entablan con los humanos, pero durante el resto de la película sus acciones pueden generar dudas en el espectador: provocan cortes de luz, marcan a ciertas personas la cara, crean alteraciones en los aparatos eléctricos y sobre todo, secuestran a Barry en una escena sin duda más cercana al cine de terror que a una ciencia-ficción amable. Estas sensaciones encontradas también reflejan los temas que subyacen respecto a la familia: “La amenaza y la protección, el miedo y la seguridad son los polos opuestos de la temática de Spielberg.”²³⁶

Por otro lado, La ocultación confiere a estos seres un carácter mágico que se manifiesta en los efectos que provocan: “Los *aliens* son establecidos desde la primera secuencia como presencias invisibles, divinas y misteriosas, que vienen desde los cielos y realizan milagros.”²³⁷ Y a partir de este carácter mágico, divino e invisible, podemos ya establecer uno de los aspectos temáticos más importantes de la película, y que está profundamente ligado a las elipsis relativas a los extraterrestres: la alegoría religiosa.

Ya vimos en los capítulos anteriores cómo en *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón* existen ciertas connotaciones religiosas, pero en *Encuentros en la tercera fase* y en *E.T.* este tema pasa a cobrar mucha más importancia, pudiendo entender ambas películas como alegorías. *Encuentros en la tercera fase*, en la que un grupo de elegidos son contactados por entidades aparentemente divinas a través de señales, y acaban sellando su pacto con ellas en un monte, se puede considerar una versión *sci-fi* del Antiguo Testamento. Mientras que *E.T.*, en la que un ser celestial viene a vivir entre nosotros, transmite un mensaje de amor, muere, resucita y asciende a los cielos, sería un Nuevo Testamento en relación a *Encuentros*:

Desde un punto de vista ideológico, *Encuentros* representa la película más importante de Spielberg. En ella, considerando además que el guion es obra suya [...] manifiesta unas opciones temáticas de fuerte contenido religioso que serán, en su obra posterior, un elemento distintivo de su estilo.²³⁸

²³⁶ KOLKER, R. P. *Op. cit.* p. 271

²³⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 62

²³⁸ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 156

Ciertamente el estilo de la película parece impregnado de una cierta espiritualidad: “Spielberg muestra una fe inquebrantable en la imagen y sus planos a menudo adquieren apariencia de imágenes de fe.”²³⁹

Veamos cómo este aspecto va desarrollándose durante la película: el mismo arranque es misterioso e inspirador. Sobre negro, empieza a sonar un ruido que se hace cada vez más grande, y una repentina luz blanca cegadora inunda toda la pantalla: “La película se abre con un momento transformacional que sugiere a la vez el instante bíblico de la creación y el trauma del nacimiento. Spielberg como director juega a Dios, abriendo su película con un “¡hágase la luz!”²⁴⁰

El elemento de la luz, tan identificado en las religiones con lo divino, es fundamental en la película, asociado siempre a los extraterrestres y el medio a través del cual marcan a los elegidos. Parece como si con este arranque, Spielberg quisiera marcarnos a nosotros también, transfigurarnos en creyentes:

Se podría resumir *Encuentros en la tercera fase* como una película construida sobre la idea misma de la fascinación y conmoción mística, fundada en la idea de que las inteligencias exteriores nos guían por el camino de la luz, igualando la idea de luz lumínica con luz interior.²⁴¹

Tras este comienzo, nos encontramos con otra imagen sugerente: una tormenta de arena, en medio de la cual se empiezan a ver unas luces. Conociendo que es una película sobre platillos volantes, podríamos pensar que es un ovni, pero enseguida se revela como un *jeep* en el que viaja Lacombe y su equipo. Las primeras voces humanas que escuchamos forman un galimatías de inglés, francés y español. Como veremos más adelante, el tema de la comunicación es importante, pero en el aspecto de las connotaciones religiosas, esta secuencia puede remitir al relato de la Torre de Babel: la incompreensión e incomunicación entre los hombres no será una traba para los extraterrestres.

Después, en la secuencia de presentación de Roy Neary y su familia, en el televisor están emitiendo la película *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1953), sobre la figura de Moisés. En concreto, se ve la secuencia del encuentro

²³⁹ COHEN, C. *Op. cit.* pp. 25-26

²⁴⁰ GORDON, A. *Op. cit.* p. 61

²⁴¹ CALDEVILLA, D. *El sello de Spielberg*. Madrid, Visión Net, 2005, p. 100

de Moisés con Dios en el Monte Sinaí. Sin duda un paralelismo con la secuencia final de la película, en que el hombre se encuentra con los alienígenas en la montaña de Wyoming.

La propia figura de Roy Neary, el elegido para ascender con los extraterrestres, tiene ciertas connotaciones mesiánicas: su edad es de 33 años, y su cumpleaños es en diciembre. Por otro lado, sufre una experiencia transformadora al encontrar una luz y un mensaje: “Como San Pablo, el héroe Roy Neary experimenta una revelación en un cruce de caminos y nace de nuevo.”²⁴² Por ello, no parece casual que la profesión de Neary sea electricista, relacionándolo así con el elemento de la luz, que como hemos visto, define a los extraterrestres y tiene un fuerte sentido religioso.

La luz rojiza con la que los ovnis marcan a los contactados en el rostro remite también a la imaginería de Pentecostés o incluso al Apocalipsis: “El misterio llegado del cielo, como elemento de bondad, estará representado por la luz, y ésta, produciendo calor, marca a sus elegidos ungiendo su rostro con el fuego purificador.”²⁴³

En el tramo final, vemos que son precisamente doce los contactados que han logrado llegar al centro de operaciones de Wyoming²⁴⁴. También vemos cómo los candidatos a subir a la nave nodriza asisten a una misa en la que el sacerdote realiza la siguiente lectura: “Dios ha enviado a sus ángeles para protegeros.” Autores como Gordon reafirman esta comparación de los alienígenas con ángeles o dioses:

Son omniscientes y omnipresentes, telépatas, capaces de desafiar la gravedad, de superar las limitaciones de tiempo y espacio, y siempre asociados con luz cegadora. [...] Están desnudos como querubines, no portan instrumentos o armas, y no tienen órganos sexuales visibles.²⁴⁵

Esta visión supone un giro radical respecto a las películas de ciencia-ficción de los años 50, donde los extraterrestres eran siempre monstruosos y venían a conquistarnos: “El

²⁴² GORDON, A. *Op. cit.* p. 59

²⁴³ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 157

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 158

²⁴⁵ GORDON, A. *Op. cit.* p. 59-67

One-Eyed Monster del Hollywood de los 50 se transforma en un ángel que logra comunicarnos su mensaje de esperanza”²⁴⁶.

La propia forma de la nave nodriza ha dado lugar a comparaciones con edificios góticos de carácter religioso: “La nave que se entroniza sobre nuestras cabezas puede ser considerada como una grandiosa catedral volante.”²⁴⁷

Esta analogía que vertebra la película no queda en lo anecdótico, pues propicia uno de los temas principales tanto de la película como del cine de Spielberg: la fe, una cualidad que el director relaciona con la infancia. Es por ello que nos oculta a los extraterrestres durante casi toda la película: la fe consiste en creer en aquello que no se ve. “Los personajes en esta película se dividen por cuestiones de creencia: los adultos como Ronnie [la esposa de Neary] que tratan los platillos como niñerías, tonterías o locuras, frente a aquellos que son niños de corazón, como Roy, y creen en la magia.”²⁴⁸ De ahí la importancia del personaje de Barry: “No es casualidad que Barry Guiler, un niño de cuatro años, sea el personaje que consiga la compenetración más plena con los seres extraterrestres, que desean tomar contacto con unos terrícolas torpes y asustados.”²⁴⁹

Y de hecho, los mismos extraterrestres son interpretados por niños en la película, y se establece por montaje una relación entre Barry y ellos, al insertar un primer plano del pequeño entre varios de los alienígenas:

Durante el encuentro final de la película, Steven Spielberg no solo trató de revelar la condición sobrenatural de los extraterrestres –denominados *ángeles* en una escena-, sino también su esencia infantil. Esta última dimensión era más importante que la primera, pues gracias a ella se conseguiría establecer la identificación de los extraterrestres con Roy y Barry.²⁵⁰

Y relacionadas con el tema de la fe infantil, las referencias a *Pinocho*, una de las películas de la infancia de Spielberg. El juguete de Pinocho que se usa para presentar a Roy (que gira con la música de la canción original de la película, *When you wish upon a star*) volverá a aparecer en el momento en que Roy empieza a dudar de lo que ha vivido

²⁴⁶ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

²⁴⁷ CALDEVILLA, D. *Op. cit.* p. 98

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 64

²⁴⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 75

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 99

y decide olvidarse de los ovnis, y justo entonces recupera la fe y comienza a modelar la maqueta de la Torre del Diablo más grande. Incluso al final de la película, cuando Roy está a punto de subir a la nave nodriza, suenan unas notas de la canción ya referida. Esto es lo que dice la letra de dicha canción:

“Cuando le pides un deseo a una estrella
Da igual quién seas
Conseguirás todo lo que tu corazón anhela.
Cuando pones tu corazón en tus sueños
Ninguna petición es demasiado ambiciosa
Cuando le pides un deseo a una estrella
Como hacen los soñadores.
Como un barco llovido del cielo
El destino se interpone en tu vida
Cuando pides un deseo a una estrella
Tus sueños se hacen realidad.”

Aunque nuestro estudio toma como versión oficial de la película la estrenada originalmente en 1977, hay que señalar que en la “Edición especial” de 1980 aparece una secuencia en la que el equipo de Lacombe encuentra un barco en el desierto desaparecido muchos años atrás. Parece claro que la imagen surge de la canción de *Pinocho*.

La escena en que los juguetes del dormitorio de Barry se ponen en marcha [²⁵¹] también remite a dicha película, como recuerda Sánchez-Escalonilla:

Spielberg rememora en esta escena una secuencia del filme de Disney en que todos los juguetes artesanos construidos por el viejo Gepetto también parecen cobrar vida en el taller. Uno de ellos, Pinocho, llegará a convertirse en un niño viviente de madera gracias a la cooperación entre un hada y un constructor de juguetes.²⁵²

²⁵¹ Ver Encuentros Barry en el DVD adjunto

²⁵² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Op. cit.* p. 77

Spielberg admite que el paralelismo del famoso muñeco con el protagonista de su película es buscado, y responde al arco de transformación de ambos: “Roy se convierte en una persona de verdad. Pierde sus hilos, sus articulaciones de madera.”²⁵³ Friedman asocia esos hilos con las estructuras gubernamentales que oprimen al hombre, un tema importante en la época del Watergate:

Neary rechaza convertirse en una marioneta del estado. De hecho, los *aliens* lo seleccionan y no a los representantes propuestos por el gobierno –que recuerdan a tropas nazis, en contraste con la figura rotunda y nada militar de Neary– porque encarna el impulso individual revolucionario, esa chispa de testarudo disintimiento que enciende una voluntad de no abrazar alternativas socialmente aceptables.²⁵⁴

Andrew Gordon añade otro importante componente a la relación de *Pinocho* con Roy Neary, la fe: “Como Pinocho, Roy ansía volverse un chico vivo de verdad, y consigue el deseo que le concede la estrella porque nunca pierde la fe.”²⁵⁵ De hecho, es muy significativo que, justo antes de su encuentro con el ovni en el cruce de vías (una encrucijada, literalmente), Roy exclama “¡Ayuda, estoy perdido!” como si fuera la forma más simple de oración, a la que parecen responder los extraterrestres de forma inmediata.

Veamos ahora cómo presenta Spielberg a su protagonista Roy Neary, y cómo se relaciona con la forma de narrar la película basada en lo elíptico:

En un principio, el protagonista de la película iba a ser un militar que tiene un contacto con un ovni. En aquel momento, el estudio pensó que era mejor contratar a un guionista profesional, y se encargó la escritura a Paul Schrader (autor de *Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976). Spielberg no quedó nada satisfecho con el libreto, no solo por el habitual tono nihilista y descarnado de Schrader, sino porque se dio cuenta de que le era difícil identificarse con el protagonista. Fue entonces cuando decidió escribir el guion él mismo.²⁵⁶ No quería que la película dejara de ser profundamente personal: “Quería que fuese sobre mí, sobre mis padres, sobre amigos que conozco. Quería una historia

²⁵³ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 283

²⁵⁴ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 59

²⁵⁵ GORDON, A. *Op. cit.* p. 64

²⁵⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 70

accesible sobre una persona común a la que un avistamiento cambia la vida completamente.”²⁵⁷

Así pues, encontramos de nuevo un protagonista arquetípico del cine del autor: una persona normal en circunstancias extraordinarias (para entonces ya se había acuñado la frase, y Spielberg la incluye en los diálogos en un momento dado de la película). El propio apellido del personaje procede de la palabra “near” (cerca), es decir, Spielberg quiere que lo consideremos cercano, alguien que podría ser nuestro vecino. Un eco, quizás, del apellido Mann en *El diablo sobre ruedas*. También comparte con los protagonistas anteriores el ser algo pusilánime, el ser zarandeado por distintos personajes y entidades a lo largo de la película, hasta que al final consigue realizarse al superar sus desafíos:

Abusan de él en el trabajo, su hermosa mujer de cortas miras le atosiga [...], es despedido cuando menciona que ha visto los ovnis, y reducido casi a un ataque de nervios por la incomprensión de su familia, que responden a su insistencia por descubrir qué pasa abandonándole.²⁵⁸

Sin embargo, Roy Neary es una figura importante en el cine de Spielberg porque es la primera vez que encontramos un modelo que se repetirá con frecuencia en el cine del director: el hombre-niño, el adulto que conserva en su interior cualidades infantiles como la fe: “El director Steven Spielberg está mostrando por primera vez al adulto Steven Spielberg: un hombre-niño que lleva una existencia normal pero que continúa deseando un encuentro con el mundo de las maravillas.”²⁵⁹ El propio actor que lo interpreta, Richard Dreyfuss, cuenta que esa fue la clave que le permitió acceder al papel: “Steven vio que necesitaba alguien capaz de ser un niño y a la vez un hombre.”²⁶⁰

Es bien sabido que esta cualidad de hombre con fondo de niño se asocia con la imagen pública del propio Steven Spielberg, aspecto que él mismo reconoce en diversas entrevistas. Por lo tanto, no le cuesta admitir que Roy Neary es una especie de *alter ego*

²⁵⁷ “Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo”. Documental citado

²⁵⁸ GREENFIELD, P. “STOP- and be friendly. Close Encounters of the Third Kind”, *Movietone News*, 58-59, 1978, pp. 27-32

²⁵⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 87

²⁶⁰ “Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo”. Documental citado

en esta película: “Si me quiero introducir en una de mis películas con un personaje, voy a por Richard. Creo que yo era Neary en *Encuentros*.”²⁶¹

Esto es visible ya desde la secuencia de presentación de Roy, a través del juguete de Pinocho y de la maqueta de trenes, un nuevo guiño a la infancia del propio Spielberg, que recuerda cómo le gustaba provocar accidentes con su tren eléctrico e incluso rodarlo con su cámara de súper 8.²⁶²

Este carácter infantil, sin embargo, parece condenar al personaje (y en general, a esta figura del hombre-niño del cine de Spielberg) a no ser capaz de funcionar en el mundo adulto. Si Mann y Brody debían pasar una prueba de fuego para convertirse en adultos y asumir sus responsabilidades, la experiencia de Neary le aleja aún más de ellas, provocando una ruptura familiar que en cualquier caso parecía inminente:

Steven Spielberg ofrece el cuadro de una familia desquiciada y al borde de la ruina. En el hogar de los Neary los hermanos disputan entre sí, los padres no se entienden como cabría esperar, cada miembro de la familia sigue sus propios intereses y los niños no disfrutan con su padre.²⁶³

Que Neary vive en un mundo aparte de la existencia suburbana y terrenal de su familia queda claro en la secuencia en que los lleva a la carretera donde supuestamente deben pasar los ovnis. Spielberg nos muestra un plano detalle de los pies de Ronnie, haciendo así énfasis en sus zapatillas de estar por casa, un elemento doméstico y rutinario que en ese entorno mágico (el mundo de Roy) parece fuera de lugar. En la misma secuencia, Ronnie pregunta si los ovnis son como determinado tipo de galletas, vulgarizando así lo extraordinario. Seguidamente, en lo que es una imagen definitoria de la relación, Ronnie besa apasionadamente a Roy, y éste, mientras tanto, eleva sus ojos al cielo en busca de los platillos. Roy tiene ciertas cualidades infantiles desde el principio de la película, pero es desde su contacto transformador que ha emprendido una regresión sin retorno:

Una vez que los extraterrestres han abandonado la carretera, Roy queda embargado por una ilusión genuinamente infantil que le lleva a olvidar la

²⁶¹ “*Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo*”. Documental citado

²⁶² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 86

²⁶³ *Ibidem*, pp. 87-88

misión que acaban de encargarle. La fantasía de este encuentro ha terminado de despertar al niño que dormía dentro de su cuerpo adulto.²⁶⁴

Todo lo adulto, incluido trabajo, sexo y familia, queda fuera de su interés: su vista está fijada en las estrellas, muy alejada de su mujer, aunque ésta le esté besando:

Spielberg retrata sus sentimientos como insignificantes en contraste con la experiencia trascendente de su marido. Incluso Jillian, que podría convertirse en un potencial interés amoroso sustituto al unirse a Roy en su búsqueda, funciona más como un compañero que como novia.²⁶⁵

El aislamiento de Roy respecto a su familia queda finalmente expresado en imágenes (usando selectivamente el fuera de campo, lo que se ve y lo que no) en la secuencia de la cena estudiada en el apartado correspondiente.

Así, a pesar de que en sus películas anteriores se asomaba el temor a la separación familiar y el abandono, es en *Encuentros en la tercera fase* donde se trata por primera vez y de forma abierta una ruptura familiar. Y a pesar del tono amable y esperanzado de la cinta, Spielberg no nos ahorra la tensión y descomposición que supone una situación así. Ya desde el principio de la película, la estampa del hogar de los Neary no es muy acogedora. Para mostrarlo, Spielberg se sirve del manejo de unos espacios reducidos, que además los abigarran de objetos, papeles, juguetes... y al mismo tiempo nos ofrece un panorama sonoro sobrecargado con gritos, golpes y el constante sonido de la televisión: “Su típico hogar suburbano de media clase americana es claustrofóbico y está abarrotado (en oposición a los amplios espacios abiertos de la conclusión).”²⁶⁶ El director intensifica los momentos de tensión con distintos elementos como el niño pequeño destrozando una muñeca a golpes en la primera secuencia del hogar, o el momento en que los niños aporrean el piano mientras sus padres discuten. Esta atmósfera, presente también en las otras dos películas de lo que muchos autores denominan la “trilogía suburbana” de Spielberg (*E.T.* y *Poltergeist* serían las otras, aunque esta última la firma Tobe Hooper, con Spielberg como productor y guionista), parece que en cierta manera recrea los más amargos recuerdos del director respecto al divorcio de sus padres: “Estas son películas sobre la ansiedad por el divorcio y la

²⁶⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 90

²⁶⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 38

²⁶⁶ WILLIAMS, T. “Close Encounters of the Authoritarian Kind”, *Wide Angle*, 4.5, 1983, pp. 23-29

separación, y en cierta manera, todas recrean el hogar de niñez de Spielberg en los suburbios e intentan superar la destrucción de esa existencia idílica.”²⁶⁷

Las propias palabras del director confirman esta relación, y nos dan la clave que nos permite entender sus elecciones narrativas: “Yo usaba las películas, creo, para escapar a un mundo de fantasía. Lejos de mis padres... ellos no se llevaban bien y había mucho ruido en la casa de noche.”²⁶⁸

Consideremos esta declaración: en ella, el director une los amargos recuerdos de un hogar roto (tema de la separación familiar y el abandono de su padre) a la fantasía infantil y al cine (tema de la fe infantil en otros mundos). Ambos temas nos hablan de ausencias que pesan, que se hacen presentes en el día a día, y de otro tipo de presencias que no se pueden ver, esos mundos de fantasía que viven con nosotros. No es, por tanto, de extrañar que la elipsis temporal y espacial vertebral el estilo cinematográfico de Spielberg.

Pero estas declaraciones también nos desvelan la paradoja sobre el personaje de Neary: por un lado es, como el mismo director reconoce, un *alter ego* de Spielberg, un hombre-niño que conserva la fe en otros mundos. Pero al mismo tiempo, pasa a ser la figura más cercana al mal padre que abandona a su familia por sus obsesiones. Spielberg lo retrata con rasgos que recuerdan a su padre: un hombre distante y absorto en sus cosas, sin tiempo para su familia. También coincide en el interés por los artilugios tecnológicos y por la astronomía, incluso recrea el recuerdo de su infancia cuando Neary, como su padre, despierta a su familia en plena noche para salir a observar el cielo.

Neary es, pues, como ocurre en los sueños, una figura polivalente: uno de los héroes corrientes de Spielberg, un *alter ego* del director, y a la vez una evocación de su padre negligente y ausente: “podríamos preguntarnos si los dos padres-tipo que contempla están realmente basados en sí mismo y en su propio padre, Arnold. Sus personajes

²⁶⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 56

²⁶⁸ *Ibidem*

masculinos que descuidan o abandonan a sus hijos parecen basados, al menos en parte, es este último.”²⁶⁹

Y Roy Neary no es el único “mal padre” en la película, ya que encontramos otras figuras de autoridad masculina retratadas de forma negativa:

En *Encuentros* (y también en *E.T.*), los padres y las autoridades masculinas en general están ausentes o no son de fiar. Barry no tiene padre [...] y Roy abdica de su responsabilidad parental [...] los oficiales gubernamentales son malos padres que encubren la existencia de los ovnis, mintiendo al público [...] y Roy está furioso con ellos y se rebela contra ellos.²⁷⁰

Como contraste, la figura materna de Jillian e incluso las formas maternas de las naves alienígenas, como revela el responsable de efectos visuales Douglas Trumbull: “El primer concepto era que el vientre de la nave nodriza –esta cosa grande que colgaba de allí- debía parecer un pecho gigante.”²⁷¹

Hay otros dos personajes en la película que actúan como co-protagonistas, y a la vez complementan a Roy como si fueran reflejos de distintas facetas suyas. Uno es el niño Barry, que se entrega a la abducción extraterrestre sin reservas. El otro es el científico Lacombe, obsesionado por el fenómeno ovni y siguiendo su rastro por todo el mundo.

Barry es la imagen del espíritu infantil de Roy, su carácter confiado y falto de miedo. La relación está trazada con diferentes pistas. Por ejemplo, se conectan por montaje los juguetes mecánicos de Barry con la maqueta de trenes de Roy. La actitud de Barry hacia los extraterrestres es receptiva y entusiasta, como la de Roy. Los ve como compañeros de juegos (no en vano, al ver sus naves espaciales exclama “¡juguetes!”). Incluso una escena tan terrorífica a priori como la del asedio a su casa y posterior abducción, la actitud de Barry es diferente de la esperada: “Es la escena más aterradora de la película, pero hay una llamativa diferencia entre la respuesta de la madre y la del niño [...] Barry acepta totalmente. Sabe que han venido a jugar, y les invita a deslizarse por la chimenea

²⁶⁹ KOWALSKI, D. (Ed.) *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Lexington, University Press of Kentucky, 2008, p. 13

²⁷⁰ GORDON, A. *Op. cit.* p. 70

²⁷¹ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 278

como si estuviera esperando a Santa Claus.”²⁷² Pero no solo la actitud de Barry parece adelantar las buenas intenciones de los extraterrestres. También el tono de luz elegido por Spielberg: “Los *aliens* se llevan a Barry en una secuencia que parece terrorífica. Pero el uso por parte de Spielberg de luz cálida parecida a la del sol la establece como lo opuesto.”²⁷³

No hay que olvidar que esta secuencia nos ofrece el plano mítico del niño abriendo la puerta detrás de la cual hay una extraña y potente luz, la imagen que el propio Spielberg señala como la favorita de todas sus películas, y la que resume mejor su cine:

Cuando diseñé el plano, para mí representaba lo que solo un niño podía hacer: Confiar en la luz. Un adulto se escondería y diría “no abras la puerta, ciérrala, ahí afuera hay cosas que no entendemos, cosas que podrían cambiarnos o matarnos”. Pero el optimismo de la niñez al abrir esa puerta, y la luz, siendo la presencia de todo, siendo la inclusión de todos los colores... esa luz era algo de lo que el niño quería saber más. [...] Para mí, *Encuentros* trata sobre niños abriendo puertas a preciosas fuentes de luz.²⁷⁴

En esta frase de Spielberg encontramos la diferencia principal entre *Encuentros en la tercera fase* y las dos películas ya estudiadas: mientras en *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón* los protagonistas son adultos temerosos de lo que van a encontrar afuera (y con razón, porque encontrarán monstruos), en *Encuentros* tanto Roy como Barry abren la puerta al misterio, y encuentran algo maravilloso.

En cuanto a Lacombe, podemos identificarlo también como otra variante de Roy Neary. Si Barry es el niño que fue una vez y que aún vive en su interior, Lacombe es el adulto sabio que Roy puede llegar a ser. Pero su característica principal es que conserva la fe y el entusiasmo que comparte con Roy y Barry, y que los convierte en el trío protagonista ideal para esta odisea (en un modelo similar al trío protagonista de Brody, Hooper y Quint en *Tiburón*):

Barry y Lacombe integran un binomio perfecto, poseen en común una capacidad innata que les permite contactar con el mundo extraterrestre desde el primer momento.[...] Por su parte, Neary se ha visto obligado a desarrollar su

²⁷² GORDON, A. *Op. cit.* p. 67

²⁷³ Sin autor. “Close Encounters of the Third Kind”, en fromdirector.net, 2014. Disponible en: <http://www.fromdirector.net/tag/close-encounters-of-the-third-kind/> [consultado el 2-7-2014]

²⁷⁴ “Steven Spielberg: 30 años de encuentros”. Documental citado

intuición infantil durante una odisea que, finalmente, le llevará hasta la presencia de los alienígenas.²⁷⁵

La elección del director François Truffaut para interpretar el papel de Lacombe está relacionada con esta característica, según Spielberg: “Truffaut era como un niño adulto porque estaba en contacto con las cosas que hacen a los niños eternamente optimistas.”²⁷⁶

Lacombe es, además, la primera figura de autoridad masculina que es retratada de forma positiva en la película:

La única buena figura paterna en la película es Lacombe, que se parece a Keys en *E.T.*: un científico que comparte la fe del héroe en los milagros y la magia, un padre permisivo y benigno que es realmente un niño en su interior [...] Lacombe reúne los aspectos que Spielberg prefiere en niño, padre y madre en una sola figura idealizada.²⁷⁷

Y si partimos de que el propio Spielberg se reconoce en Roy Neary, no es de extrañar que para interpretar a esta especie de versión idealizada de sí mismo eligiera a un colega director de cine, un ejemplo que admira. Ya vimos antes que en unas declaraciones Spielberg asociaba el cine a la fantasía infantil, y que además utiliza una película, *Pinocho*, como símbolo de ello. No cabe duda de que Spielberg vive sus sueños a través del cine: “Steven Spielberg también guarda sueños dentro de su corazón y, junto al deseo de mantenerse como niño frente al paso de los años, trata de materializar sus ilusiones a través del cine.”²⁷⁸

Por lo tanto, podríamos considerar que la película tiene una cierta capa metalingüística o reflexiva sobre el propio medio del cine:

Una película que exalta la potencia del cine, el tipo de experiencia que solo puedes tener con una película, las herramientas por las que un cineasta puede emocionar, involucrar y provocar a su audiencia. Y así, se convierte en una película sobre las películas, y sobre el hacer películas. [...] Cuando, en el clímax del film, Truffaut comanda enormes recursos humanos y técnicos,

²⁷⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 84

²⁷⁶ “Steven Spielberg: 30 años de encuentros”. Documental citado

²⁷⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 71

²⁷⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 98-99

gritando “*Plus vite!*” y “*Allez!*” mientras se mueve de un lado a otro agitando sus brazos, él es, en toda la intención y propósito, un director controlando un *set*, el más grande de la historia del cine.²⁷⁹

Y al igual que los extraterrestres, el cine se sirve de la luz y la música como medios para comunicar. El propio director es el artífice de dicha comunicación, aunque permanezca literalmente fuera de campo:

Los *aliens* no son tan diferentes de Spielberg, el director invisible, quien nos sobresalta al principio de esta película con un destello de luz y un estallido de música. En su relación con la audiencia, Spielberg funciona como los *aliens* con el héroe Roy Neary: como un mago y hacedor de milagros, como objeto transformacional.²⁸⁰

De hecho, el tema de la comunicación es muy importante en la película. Como hemos visto, la película comienza con una mezcla de tres idiomas distintos, con un traductor de por medio. En la escena de la India hay otro traductor para los nativos. Uno de los protagonistas, Lacombe, tiene problemas de comunicación por ser francés. En el hogar de los Neary, ocurren varias conversaciones a la vez sin que nadie se entienda. Incluso en una escena, Roy pregunta a su mujer sobre la forma del monte que ve constantemente, y ella le responde hablando de un tema totalmente distinto, como si hablaran en diferentes idiomas.

Finalmente, el medio para comunicar con los alienígenas es el tema musical de cinco notas que transmiten a los contactados, combinado con un juego de luces. En el momento final, Lacombe también intercambia unos gestos manuales con uno de los visitantes. Barry y los extraterrestres comparten la cualidad de poder comunicarse sin apenas palabras, a diferencia de los adultos:

Uno de los aspectos que llama la atención del espectador es el mutismo de Barry a lo largo de la película. [...] Por otro lado, adultos como el electricista Roy Neary, Jillian y el profesor Lacombe mantienen diálogos plagados de dudas, preguntas y frases de desesperación ante lo incomprensible. Por eso, aunque ese factor le aleje de una de las aficiones favoritas de los niños, Barry nunca hace preguntas.²⁸¹

²⁷⁹ GREENFIELD, P. *Op. cit.* pp. 27-32

²⁸⁰ GORDON, A. *Op. cit.* p. 63

²⁸¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 79

En todo el tramo final, cuando por fin los adultos entran en contacto con los alienígenas (y se vuelven en cierta manera niños como Barry), apenas hay diálogos. La imagen y la música toman el protagonismo.

Hablando retrospectivamente, Spielberg asociaba este tema con el momento histórico en que surgió la película:

De alguna manera sentía que con la guerra fría y que los rusos no hablaran con los americanos, y con el Watergate y Nixon a punto de ser imputado, parecía haber un inmenso abismo de comunicación. *Encuentros* fue mi primer intento de mandar el mensaje de que si podemos comunicarnos con *aliens*, entonces por qué no vamos a poder comunicarnos entre nosotros. Para mí, es una de las películas más esperanzadoras que he escrito y dirigido.²⁸²

Y como punto culminante de un relato que nos invita a ejercitar la fantasía y creer en lo que no vemos, otra gran omisión ocurre al final cuando Roy sube a la nave y, en vez de que la cámara nos muestre el interior de la misma, nos desvele el misterio, nos quedamos en tierra con Lacombe. La importancia de esta decisión queda de manifiesto cuando en 1980, Spielberg quiere estrenar un montaje distinto de *Encuentros en la tercera fase*, y Columbia Pictures le pone como condición rodar una escena en el interior de la nave para añadirla al final y usarla como reclamo publicitario. El director aceptó de mala gana, y de hecho en un montaje posterior la volvió a retirar. Así explica lo importante que es mantener esa parte oculta al espectador: “No quería mostrarlo. Me parecía que el interior de esa nave nodriza era propiedad exclusiva del público de todo el mundo”²⁸³. Es decir, cada persona puede imaginar el interior como quiera. El estilo elíptico de Spielberg nos empuja a imaginar, a ser niños de nuevo en cierta medida.

6.5. Conclusiones

En este capítulo se han buscado, estudiado y clasificado todos los casos de elipsis temporales y espaciales en la película *Encuentros en la tercera fase*. Se ha rastreado el origen del proyecto, los datos biográficos de Steven Spielberg que tienen relevancia en

²⁸² SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 60

²⁸³ “Steven Spielberg: 30 años de encuentros”. Documental citado

la historia, y se han expuesto las implicaciones temáticas detrás del empleo de los distintos tipos de elipsis.

Así, podemos concluir que:

-1. La película *Encuentros en la tercera fase* muestra un estilo narrativo con gran importancia de la elipsis, tanto temporal como espacial. Con este estilo el director consigue contar la historia con dinamismo, y centrarse en los efectos que tienen los hechos sobre los personajes, más que los hechos en sí mismos.

-2. Durante toda la película, hasta llegar a la secuencia final, se da el ocultamiento visual de los extraterrestres. Esta omisión permite crear una ambigüedad sobre las intenciones de los mismos. También les dota de un aura mágica.

-3. La película puede entenderse como una alegoría religiosa en la que los extraterrestres son seres celestiales benignos. El ocultarlos visualmente subraya la temática de la fe, que consiste en creer en aquello que no se ve.

-4. La película une el tema de la fe con la infancia. Mediante el uso de la elipsis, la película sitúa al espectador en la necesidad de ejercitar la cualidad infantil de la imaginación.

-5. El personaje principal remite tanto al propio Steven Spielberg como a la figura de su padre. La película está enraizada en acontecimientos de su infancia. Otras figuras que funcionan como *alter ego* del director son Barry y Lacombe.

-6. La película también trata el tema de la comunicación, y del cine como medio para comunicar y emocionar. El director maneja el medio desde el fuera de campo, igual que los extraterrestres se comunican con los contactados en la película y estos sufren una experiencia transformadora.

7. E.T. El extraterrestre

Título original: *E.T. the Extra-Terrestrial*.

Año: 1982.

Intérpretes: Henry Thomas (Elliott), Dee Wallace (Mary), Robert MacNaughton (Michael), Drew Barrymore (Gertie), Peter Coyote (Keys).

Sinopsis: Una nave extraterrestre aterriza en un bosque cercano a Los Ángeles. Sus tripulantes salen a recoger muestras biológicas. Llegan unos misteriosos hombres, y los extraterrestres se marchan apresuradamente, dejando a uno de ellos en tierra. Este se dirige hacia un barrio residencial.

En dicho barrio, Elliott está en su casa con su madre, su hermana Gertie, su hermano Michael y los amigos de este. Elliott sale a recoger unas pizzas y escucha un ruido en el cobertizo, comprobando que hay una criatura extraña en él. Su madre y su hermano piensan que es un coyote. Una vez en casa, Elliott recuerda a su padre, que después de divorciarse se fue a México con su secretaria.

Elliott sale a buscar a la criatura, y se encuentra de frente con E.T. Ambos se asustan. La noche siguiente, Elliott deja un rastro de caramelos para guiar al ser a su casa. Lo lleva a su dormitorio, donde ambos se comunican, y se produce una gran conexión. Mientras, los misteriosos hombres rastrean alrededor del barrio de Elliott.

Al día siguiente, Elliott se finge enfermo para estar con E.T. Al volver sus hermanos del colegio, Elliott les enseña al ser, y les obliga a prometer que no dirán nada sobre ello. E.T. crea un vínculo de amistad cada vez más fuerte con los tres niños, en especial con Elliott, que empieza a notar que siente telepáticamente lo mismo que el extraterrestre. Este aprende a decir algunas palabras, y le pide ayuda a Elliott para construir un comunicador con el que llamar a sus congéneres y poder volver a su planeta. El niño consigue todo lo necesario, pero ya ha sido descubierto por los siniestros hombres que buscan al alienígena.

En la noche de Halloween, Elliott y E.T. van al bosque para poner en marcha el comunicador, y el niño le pide que no se vaya. Los dos se quedan dormidos, y al

despertar, Elliott se ve solo. Regresa a casa enfermo, mientras Michael sale a buscar a E.T. Finalmente lo encuentra, gravemente enfermo, y lo lleva a casa. Allí, los niños le cuentan finalmente a su madre el secreto. Ella intenta huir, pero la casa es invadida por hombres de la NASA. Elliott y E.T., enfermos, son tratados de forma conjunta, pero el alienígena parece morir mientras el niño se recupera.

Sin embargo, Elliott descubre que E.T. está vivo, y con la ayuda de sus hermanos y sus amigos, se lo lleva, perseguido por las autoridades.

Finalmente llegan al bosque, donde aterriza la nave espacial. E.T. se marcha en medio de una emotiva despedida, no sin antes prometer que volverá algún día.

7.1. Las elipsis temporales en *E.T. El extraterrestre*

7.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del inicio del relato

En *E.T. El extraterrestre* el suceso elíptico más importante es el abandono del hogar por parte del padre de Elliott y el posterior proceso de divorcio, una elipsis previa al relato, pero que lo condiciona y lo marca. ¿Cuál es la situación al respecto de este acontecimiento cuando empieza la historia? Spielberg nos lo muestra en la primera cena familiar:

Elliott cuenta a su madre (Mary) y hermanos (Mike y Gertie) que ha visto una extraña criatura. Ante la incredulidad de su familia, Elliott recuerda nostálgico a su padre:

-Papá me creería.

Su madre intenta aparentar entereza:

-Quizás deberías llamar a tu padre y contárselo.

Elliott responde en un tono casi de reproche:

-No puedo, está en México con Sally.

Su madre se levanta de la mesa, visiblemente afectada. Llorando, dice:

-Ni siquiera le gusta México.

Mike, en su papel de hermano mayor y “hombre de la casa”, regaña a Elliott en una actitud paternalista:

-¿Por qué no piensas en los sentimientos de los demás para variar?

Y da un puñetazo en la mesa.

Elliott va al fregadero a lavar los platos y se queda triste y pensativo mirando hacia la ventana.

Con esta breve escena, Spielberg nos pone en antecedentes de lo ocurrido, nos muestra un hogar marcado por la separación: la madre está muy lejos de superarlo, el hijo mayor intenta ocupar el lugar de su padre sin mucho éxito, y Elliott es un niño triste que busca escapar de la realidad como sugiere el plano que cierra la secuencia: el chico mirando por la ventana hacia el cielo. La cámara, desde fuera de la casa, se eleva (movimiento subrayado por el vapor del agua caliente del fregadero, que asciende frente al rostro de Elliott), sugiriendo que la imaginación del niño le ayuda a evadirse de su triste entorno. Este recurso de compaginar un movimiento externo (de cámara) con un movimiento interno (de un personaje u objeto dentro del plano) se ha convertido en una seña de identidad visual del cine de Spielberg.

En cuanto a Gertie, la hermana menor, es aún pequeña para entender lo que está pasando, pero sí percibe la tristeza en el rostro de su madre, y entonces la niña pierde la inocente sonrisa que había lucido durante toda la cena.

Esta breve secuencia es fundamental para encuadrar la historia, entender la situación por la que pasa Elliott y su familia, y cómo afectará E.T. a esa familia.

Hay otra referencia a un pasado idílico previo al arranque de la historia, cuando el padre estaba en casa: mientras Elliott y Mike buscan en el garaje herramientas para el comunicador de E.T., encuentran una camisa. Elliott la mira con tristeza:

-Una camisa de papá.

-¿Te acuerdas de cuando venía con nosotros a los partidos, y nos llevaba al cine, y hacíamos batallas de palomitas?

Mike asume entonces su rol de cabeza de familia, intentando animar a su hermano:

-Volveremos a hacerlo, Elliott.

-Claro...

Los dos huelen la camisa, nostálgicos:

-Old Spice

-Brisa marina

En cuanto a otros sucesos acontecidos antes del relato con trascendencia en el mismo, podríamos también mencionar la historia que parece haber detrás del personaje “Keys”. Hacia el final de la película, el implacable perseguidor de E.T. le revela a Elliott que su obsesión empezó también en la infancia. Cuando los científicos invaden el hogar del pequeño e intuban al extraterrestre, Elliott intenta que lo dejen en paz diciéndoles:

-Él vino a mí.

Keys le responde:

-Elliott, él vino a mí también. He deseado esto desde que tenía diez años. No quiero que muera.

En este caso, la falta de información sobre el personaje hace que funcione durante tres cuartos de película como el antagonista, un malvado hombre sin rostro que persigue a E.T. y espía a la familia de Elliott. Después de esa revelación sobre su pasado, pasa a convertirse en una especie de reflejo adulto de Elliott, alguien que entiende sus motivaciones. Esta identificación se expresa visualmente en la secuencia que contiene el diálogo referido anteriormente, con un primer plano de Keys sobre cuyo rostro, enfundado en un casco de cristal, se refleja Elliott. Spielberg permite incluso al personaje asistir al clímax en el bosque, con la despedida entre el niño y el extraterrestre. Respecto al giro en la percepción de este personaje, el investigador Andrew Gordon ofrece una interesante reflexión:

E.T. da la vuelta a la resolución edípica tradicional en la que el hijo se identifica con el padre; en lugar de eso, al final Keys el científico, como sustituto del padre, se identifica con el niño Elliott (como el científico Lacombe de *Encuentros en la tercera fase* se acaba identificando con el infantil Roy Neary). El espectador masculino adulto de *E.T.* debe efectuar la misma identificación para tramitar satisfactoriamente por esta fantasía y aceptar al final el triunfo de los niños sobre el mundo de los hombres.²⁸⁴

7.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

La elipsis más significativa en el seno del propio relato ocurre después de que Elliott y E.T. intenten conectar con los congéneres de éste en el bosque: Elliott se despierta y E.T. ha desaparecido. La próxima vez que lo vemos, está tirado en un río, agonizando.

²⁸⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 83

El espectador no llega a saber nunca qué le ha pasado o cómo ha llegado allí. El caso es que su situación va empeorando hasta que llega a morir (al menos aparentemente).

No se ofrecen datos de la enfermedad de E.T., lo único que sabemos es que va unida al estado de Elliott (ya ha quedado establecido a lo largo de la película la conexión física, mental y emocional entre los dos). El único dato que se nos ofrece da a entender que no ha sido algo repentino: unas cuantas secuencias antes, en la escena del garaje ya referida, se produce este diálogo entre Mike y Elliott:

-¿Sabes, Elliott? Creo que ya no tiene buen aspecto.

Su hermano, molesto, le contesta hablando en primera persona del plural:

-No digas eso, estamos bien.

Mike le hace notar que ha hablado en plural, y le insiste:

-Tal vez se esté poniendo enfermo.

Elliott contesta

-Él está bien.

En cualquier caso, no es un desliz narrativo ni una cierta desidia lo que hace que el autor decida no revelar los detalles de lo que le sucede a E.T. Lo que consigue es crear aún más desasosiego en el espectador, sobre todo teniendo en cuenta su unión con Elliott. Es la fase más oscura de la película, necesaria antes de la resurrección de E.T.:

El lazo de amistad del niño con el extraterrestre adquiere rápidamente tintes sórdidos y ambos se arrastran a una muerte compartida [...] A Elliott se le ha visto maquillarse para la noche de Halloween como si fuera un pequeño cadáver [...] La pesadilla nunca está demasiado lejos de este sueño de película²⁸⁵

7.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del relato

En el caso de *E.T.*, no se puede hablar de final abierto, puesto que todas las tramas de la película han quedado resueltas de modo satisfactorio. Se podría debatir si el estado de tristeza en el que se encontraba sumido Elliott al principio del film ha quedado resuelto, una vez su amigo especial regresa a su planeta. La serena aceptación por parte del niño de la marcha de su amigo parece mostrar un desarrollo emocional. Contrasta con el momento, hacia mitad de la película, en el que esperaban en el bosque a contactar con

²⁸⁵ COHEN, C. *Op. cit.* p. 29

los compañeros de E.T. Elliott se deshacía en lágrimas pidiéndole que no se fuera: “Aquí podrías ser feliz. Yo te cuidaría. No dejaría que nadie te hiciera daño. Creceríamos juntos, E.T.”

El plano final de la película, un primer plano del rostro de Elliott ligeramente contrapicado, y con el niño mirando hacia el firmamento, hacia la nave que se aleja, transmite una sensación de aplomo, no parece la mirada triste del comienzo del film.²⁸⁶

7.2. Las elipsis espaciales en *E.T. El extraterrestre*

El aspecto elíptico más importante en la película es un personaje: el padre de Elliott, cuya ausencia pesa sobre una losa sobre Elliott, su madre y sus hermanos, resultando así una fuerte presencia “en ausencia”: “El padre de Elliott está casi más presente que la madre que se queda en casa.”²⁸⁷

Por lo demás, podemos diferenciar las elipsis espaciales en *E.T. El extraterrestre* para un estudio más eficaz, ya que hay un uso específico del recurso para esta película.

-Las elipsis usadas para ocultar el rostro de los personajes adultos (a excepción de Mary, la madre de Elliott). Es un patrón usado en esta película exclusivamente, por ello se estudiarán por separado para analizar su significado. Para proceder a esta ocultación, el director recurre a diferentes soluciones: Principalmente, el fuera de campo, pero también el empleo del contraluz o la colocación de objetos en primer término. Estas elipsis espaciales tienen una función narrativa simbólica, que evoluciona con la historia, y que se detallará más adelante.

-El resto de fueros de campo.

A continuación, se detallarán todas las elipsis espaciales de la película, agrupándolas según la anterior clasificación:

²⁸⁶ Ver análisis de este plano en el punto 4, en la sección “el fuera de campo”

²⁸⁷ BAXTER, J. *Steven Spielberg: biografía no autorizada*. Madrid, T&B Editores, 2006, p. 209

7.2.1. Uso específico. Ocultación del rostro de los personajes adultos

-Primera secuencia, en la que la nave espacial aterriza y los alienígenas recogen muestras terrícolas. Sobre el minuto 5, aparecen los investigadores que perseguirán a E.T. toda la película: se les presenta de un modo agresivo, con el faro de una furgoneta que viene hasta un primer plano, que casi provoca en el espectador el instinto de apartarse. Se abre la puerta de la furgoneta y vemos unos pies pisando con determinación un charco: nuevamente, una plasmación visual y sonora de la ruptura de la tranquilidad que hasta entonces reinaba en la secuencia. Incluso, como hace notar el crítico Nigel Morris, se recurre a un efecto sonoro subliminal: “El rugido de una fiera acompaña la irrupción del vehículo de los científicos.”²⁸⁸

Se presenta entonces al personaje conocido como “Keys”. Primeramente se le muestra en un plano detalle de su cintura, de donde cuelga un aro repleto de llaves (de ahí que este personaje sin nombre sea identificado como “Keys”, “llaves” en inglés). Posteriormente, el grupo que persigue a E.T., que ha sido abandonado por sus compañeros, se muestra a contraluz, quedando así ocultos sus rostros, y acentuando su carácter amenazante, pues la silueta al trasluz del grupo con sus linternas se asemeja a una criatura de varias cabezas y ojos. Spielberg deshumaniza a estos (aparentemente) siniestros personajes al convertirlos en una masa homogénea de sombras y puntos de luz. Incluso se puede observar cómo se mueven todos al unísono: corren a la vez, mueven las linternas a la vez y en la misma dirección... También es intencionado el silencio de estos hombres, otro elemento de cosificación del grupo, que el director pretende alienar del espectador. Así ve la secuencia Andrew Gordon:

Al contrario que los alienígenas, los hombres no muestran respeto por el entorno; pisotean por el bosque, y los tubos de escape de su furgoneta escupen humos venenosos. Su luz no es el reconfortante brillo de la nave espacial o la luz de los corazones, ni siquiera el cálido destello de los suburbios, sino la deslumbrante luz inquisidora de las linternas o los faros de la furgoneta.²⁸⁹

Marcial Cantero nos ofrece otra interesante reflexión sobre el distinto tratamiento lumínico de E.T. y sus perseguidores: “E.T., desde su presentación misma, ve

²⁸⁸ MORRIS, N. *Op. cit.* p. 86

²⁸⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 81

representada su vitalidad por esa luz roja y natural que vive en su cuerpo. Frente a ella se opone la luz blanca artificial [...] que anuncia siempre la llegada de los adultos.”²⁹⁰

-Min. 15. Elliott va al bosque de día para dejar un rastro a E.T., y se cruza por primera vez con “Keys”, al que se muestra de espaldas. Elliott, en consonancia con las simpatías del espectador, lo mira con desconfianza y se aleja de él.

-Min. 24. Los perseguidores de E.T., de noche en el bosque, colocan unos focos. Se le ve a contraluz. Nuevamente se encuadra a Keys por la cintura, para identificarlo. Dirige su linterna al suelo, hacia los caramelos que Elliott había dejado para E.T. La mano de Keys entra en plano y coge uno, sacándolo de cuadro. En *off* se oye el crujir del caramelo en su boca. El personaje sigue resultando amenazador, y este momento se usa para crear el suspense que ya está sobre el rastro de Elliott. Pero desde la perspectiva del final de la película, que Keys se coma el caramelo podemos entenderlo como una primera pista de su carácter de “adulto-niño”.

-Min. 35. Spielberg quiere recordar que la amenaza a E.T. sigue presente: se muestra un plano amplio del barrio de Elliott, con un efecto de cámara muy llamativo consistente en combinar un *travelling* hacia atrás con un *zoom* hacia delante (efecto popularizado por Alfred Hitchcock en su película *Vértigo*, 1958). La sensación de amenaza e intrusismo agresivo se subraya con la aparición en plano de un gran teleobjetivo dirigido al vecindario. Se abre el plano y vemos a varios hombres, entre ellos Keys, encuadrados de cintura para abajo, moviéndose en una frenética actividad y manejando extraños aparatos. Gordon analiza el momento subrayando la atmósfera ominosa que crea:

En la visión de la película, los hombres son espías malvados que irrumpen en el edén doméstico con maquinaria fálica. Un plano resume esta idea: justo después de que Elliott anuncie a sus hermanos que tiene a E.T., vemos las casas desde lo alto de una colina; una gran cámara negra irrumpe en el cuadro desde la izquierda y rápidamente dispara una serie de fotos. Normalmente uno espera que los niños espíen el mundo de los adultos; aquí, los hombres espían a los niños.²⁹¹

²⁹⁰ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 184

²⁹¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 81

-Min. 40. Llegamos a la recordada secuencia paralela en la que se muestra la conexión entre E.T. (oculto en casa) y Elliott (en el colegio):

En la clase, se muestra al profesor de espaldas, caminando entre los pupitres. El encuadre es por debajo de los hombros, ligeramente picado para mostrar la superficie de los pupitres, y así, al detenerse frente al de Elliott, descubrimos sus dibujos de E.T., que el profesor mira un instante y después ignora.

En otro momento de la secuencia, el profesor aparece en un fugaz plano encuadrado de cintura para arriba, pero de espaldas, desplegando una lámina sobre la pizarra.

Tras otro corte a las actividades de E.T. en la casa, volvemos al aula con un plano en el que nuevamente la cabeza del profesor queda fuera de plano: la cámara se centra en unos botes de cristal que lleva en las manos, cada uno con una rana dentro. Se sigue el trayecto del profesor en este plano mientras reparte los botes entre los alumnos. La altura de la cámara permite ver las reacciones en las caras de los niños.

Después de que Elliott empiece a liberar a las ranas, vemos cómo el profesor intenta sujetarle por el brazo. Nuevamente, su cabeza queda fuera del encuadre.

La omisión del rostro del profesor en algunos de estos planos es subrayada por las miradas *offscreen* de los alumnos.

-Min. 53. En la secuencia en la que Elliott y Mike hablan en el garaje sobre E.T., Spielberg nos muestra a un hombre en una furgoneta de espionaje, escuchando diferentes conversaciones, hasta que se centra en la de los dos hermanos. Se nos muestra en un plano cerrado, pero ligeramente al contraluz de un flexo y con su brazo tapándole casi la totalidad del rostro. Una imagen ciertamente siniestra.

Más adelante, en un plano exterior de la casa, vemos la furgoneta con antenas de sonido encima. Spielberg sugiere hábilmente la amenaza latente mediante el sonido del motor en marcha y el humo del tubo de escape.

-Min. 64. La amenaza se concreta: la madre deja sola la casa para ir a buscar a sus hijos, y en ese momento los siniestros agentes del Gobierno bajan de sus coches y se acercan a la casa (en un plano que los muestra de espaldas y a contraluz).

-Min. 69. Un policía toma nota sobre la desaparición de Elliott en la cocina de la casa. Spielberg lo encuadra de espaldas y por debajo de la cabeza, como un simple escorzo de referencia.

En la secuencia siguiente, Mike sale en su bicicleta a buscar a E.T. Un coche lo sigue. Debido a los ángulos de cámara utilizados, no se ven los rostros de los hombres que ocupan el coche. Incluso hay algún plano desde el interior del vehículo, pero siempre dejando fuera de campo el rostro de sus ocupantes.

-Min. 74. Acontece la invasión del hogar de Elliott por los científicos de la NASA. Sus rostros quedan ocultos por las escafandras con cristal tintado que llevan, similar a las de los trajes de astronautas.

Seguidamente, se nos muestra a un grupo de hombres acercándose a la casa: aparecen por el horizonte, con el sol del atardecer por detrás, de modo que están a contraluz. De esta manera, al igual que en la secuencia inicial del bosque, se les muestra deshumanizados, como un solo ser de varias cabezas caminando al unísono y avanzando de modo implacable. Todos llevan el mismo casco, otro rasgo de homogeneización.

Tras descubrir uno de los científicos (con escafandra) a E.T., se ve una serie de planos del exterior de la casa, literalmente sitiada por obreros, policías, científicos... cuyos rostros permanecen ocultos mediante el uso del contraluz.

En el interior de una furgoneta, identificamos (mediante un plano de su cintura) a Keys, que se pone un traje aislante con casco. Seguidamente, avanza (lo vemos de espaldas) por un tubo de plástico hacia la casa. Al llegar, Spielberg muestra un primer plano de su rostro acercándose a cámara. El rostro aún queda semioculto por el casco, y la luz que incide desde debajo deforma sus rasgos, mostrándolo aún como un personaje amenazante.

-Min. 80. En la siguiente secuencia, en el quirófano que se ha improvisado en la casa de Elliott, aparecen ya rostros de médicos adultos, aunque cubiertos casi totalmente por mascarillas. También se nos muestran planos detalle de sus manos manejando el instrumental médico.

Los dedos de Keys se posan sobre el cristal que lo separa de Elliott. Por la perspectiva empleada, la mano se sitúa sobre la imagen del muchacho, lo cual da aún una idea de amenaza. Pero a continuación, en plano detalle, las manos de Keys cogen con cariño las de Elliott, produciéndose el giro (en cuanto a la percepción del espectador) en el personaje del perseguidor de E.T. De hecho, en la conversación que mantiene con Elliott, se dibuja un gesto amable en su rostro tras el cristal de su casco gracias al primer plano claro de su cara que nos ofrece el director:

*Keys es el primer adulto a quien vemos cara a cara pues, como Mary, se halla vinculado con la infancia en un grado mucho mayor que el resto de los adultos. Recordemos que el hombre de la NASA confiesa ante Elliott que soñaba con el extraterrestre desde que tenía diez años.*²⁹²

-Minuto 83: se produce el paro cardíaco de E.T. Ya se puede observar en los planos amplios cómo los médicos no llevan mascarillas.

Al certificarse la muerte de E.T., Spielberg levanta el “veto” a los rostros de los adultos: Keys se quita el casco y se acerca a E.T. Spielberg subraya el momento con varios primeros planos de científicos y médicos quitándose sus escafandras y mascarillas, y mostrando al público sus rostros clara y abiertamente: “Una vez que el embajador del Reino de la Fantasía ha desaparecido sobre la Tierra, el encanto mágico se desvanece y solo queda la realidad, triste y desnuda. Los adultos ya no tienen por qué ocultarse.”²⁹³

7.2.2. El fuera de campo

-En la primera secuencia, en la que los extraterrestres recogen muestras en el bosque, vemos unos extraños dedos arrancando una hoja de un árbol (correspondería con el fuera de campo en el que una parte de un personaje está fuera del cuadro, según Noël

²⁹² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 153

²⁹³ *Ibidem*

Burch). En este momento, Spielberg quiere mantener oculto el aspecto de los alienígenas, y los oculta mediante este recurso y manteniéndolos como siluetas al contraluz, resaltando además así el brillo rojo en sus pechos. Esta presentación ayudará a crear un interés añadido en el espectador, una expectación por descubrir el aspecto de las criaturas. Un interés extra que al narrador le resulta útil en esa siempre difícil fase de una película que es el arranque, en la que hay que “atrapar” al espectador.

-Unos dedos alienígenas arrancan una flor. Plano de reacción de un conejo que lo observa: “Spielberg solo pospone el encuentro cara a cara con el alienígena por un breve tiempo. Utiliza planos detalles para mostrar manos, pies y partes oblicuas de E.T. mientras merodea por el bosque en busca de plantas que sirvan de muestras.”²⁹⁴

-Plano subjetivo: la cámara adopta el punto de vista de E.T., que observa la ciudad frente a él. Spielberg no quiere aún mostrar su aspecto, pero con este recurso lo mantiene fuera de campo y empieza a narrar la atracción de la criatura por el mundo humano.

-Min. 10. Tras la secuencia en la que Elliott descubre que hay algo en su cobertizo, Spielberg ofrece un plano muy interesante: la cámara se acerca en *travelling* hacia la puerta del cobertizo, pero no aparece ningún personaje en cuadro. Es lo que se llama un “cuadro vacío”, que suele evitarse en cine. Sin embargo, el subrayado del movimiento de cámara sirve para que el espectador sienta la emoción de saber que E.T. se oculta allí. Es un momento de narración visual pura, y podemos entenderlo como un fuera de campo, pues E.T. no aparece en plano, pero su presencia se hace notar. Es una “ausencia presente”.

-Curiosamente, un minuto después, Spielberg repite el plano, aunque en esta ocasión los dedos de E.T. asoman por la puerta del cobertizo. Este momento sí encajaría en la clasificación de Burch referente a los personajes que solo aparecen en cuadro en parte. Narrativamente, es un avance respecto al momento anterior: Spielberg quiere que el público no se impacienta, haciéndole ver que poco a poco desvelará el aspecto del extraterrestre.

²⁹⁴ KOWALSKI, D. (Ed.) *Op. cit.* p. 58

-Min. 12. En la secuencia posterior, vemos al perro de Elliott reaccionar a un ruido en *off*. La cámara baja hasta la cama de Elliott, que también reacciona.

-Min. 15. En la secuencia en la que Elliott deja un rastro en el bosque mientras Keys busca, se nos muestra un plano detalle de los dedos de E.T. en un árbol.

-Min. 16. En la secuencia de la cena, Mary se molesta con el comentario de Elliott sobre que su padre está en México con Sally. La madre se levanta de la mesa y se dirige al fregadero. Habla con los niños, pero Spielberg la encuadra de espaldas, y entre sombras. De repente, se da la vuelta, y al salir a la luz, en primer plano, descubrimos que está llorando abundantemente. El haber mantenido su cara fuera de campo cuando empieza a llorar hace que tenga un efecto mayor en el espectador descubrir su rostro lleno de lágrimas. El juego con las sombras añade un hermoso dramatismo al momento.

-Min. 19. E.T. se muestra abiertamente ante Elliott, que se ha quedado dormido en el porche. La presentación, en cambio, es aún misteriosa para el espectador, que ve a la criatura al contraluz, de modo que solo percibe su forma, pero no los rasgos. Allen Daviau, el director de fotografía, reconoció que se le pidió buscar ese efecto: “Daviau confesó que tuvo que ingeniárselas para iluminar las tomas del primer acto de la película, de forma que la luz incidiera indirectamente sobre la criatura espacial para que el público no advirtiera las facciones de su rostro.”²⁹⁵

Seguidamente, en un plano detalle, la mano de E.T. deposita sobre el regazo de Elliott los caramelos que dejó como rastro en el bosque.

Ya en la casa, Elliott lo va atrayendo hacia su habitación con más caramelos: Spielberg plantea la escena con planos detalle: primero, de la mano de Elliott dejando los caramelos, y después, de la mano de E.T. recogéndolos.

-Min. 25. Asistimos a otro momento de narración cinematográfica pura: Elliott se finge enfermo para quedarse en casa, pero el espectador no sabe dónde ha dejado a E.T.

²⁹⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 166

Antes de irse al trabajo, Mary se pasa por el cuarto de Elliott. Tras comprobar el termómetro (que el niño ha trucado con un flexo), se dirige al amplio armario empotrado. Al abrir Mary el armario, la cámara se sitúa en el interior, de modo que la apertura de las puertas se percibe por el espectador como si hubiera sido sorprendido en un escondite. De fondo, vemos cómo Elliott se incorpora en la cama, sobresaltado. Sin necesidad de diálogo, solo con la imagen, Spielberg nos ha contado dónde está escondido E.T., situando al espectador en su punto de vista. Nuevamente, su ausencia en el plano se convierte en presencia latente para el espectador. No es casual que el escondite de E.T. sea precisamente el armario de la habitación de Elliott:

El elemento más personal de esa habitación es el closet, ese gran armario trastero que puede comunicar dos habitaciones y que ocupa un lugar preeminente en el universo imaginativo del director. [...] Para Spielberg, el armario es una puerta que se abre a otra dimensión, una abertura que comunica directamente con el mundo de los sueños.²⁹⁶

Una vez se ha ido su madre, Elliott baja las persianas (creando así una atmósfera íntima de la que participa el espectador), y se dirige al armario. Habla a E.T., que permanece fuera de campo. Poco a poco, la criatura sale de su escondite y aparece en plano. Gracias a cómo está rodada la secuencia y a la iluminación, un momento que podría ser simple y anodino es convertido por Spielberg en un acontecimiento mágico del que el espectador tiene el privilegio de participar.

-Min. 33. Después de que Elliott desvele a sus hermanos la existencia de E.T., hay un curioso momento en el interior del armario donde se oculta el pequeño ser: los tres hermanos lo observan, pero Spielberg no muestra al extraterrestre; solo las reacciones de los niños, agrupados en un plano en el que destaca sobre ellos la luz que entra por un ventanal que tiene un mosaico en forma de estrella: una de las muchas referencias a *Peter Pan* que existen en la película. Spielberg destaca así el carácter especial de la infancia, la razón por la que los niños han conectado con E.T., y saca partido del encuadre cerrado que agrupa a los tres hermanos frente a la criatura: “Cuando Elliott

²⁹⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 134

presenta a E.T. a su hermano y hermana, Spielberg comprime el cuadro, usando el espacio íntimo de la habitación de Elliott para unir a los tres niños con E.T.”²⁹⁷

-Min. 36. Elliott pregunta a E.T. de dónde viene. Él apunta con su dedo (plano detalle) hacia la ventana. Este plano resalta la dirección que marca E.T., haciendo “presentes” a sus compatriotas ausentes del plano.

Al final de la secuencia, Elliott dirige su mirada hacia la ventana, a ese espacio indefinido que ha señalado E.T., aunque ahora suenan de fondo los instrumentos tecnológicos de los hombres que les espían. El gesto de Elliott es preocupado. En ese momento, la mano de E.T. aparece en plano y se posa sobre el hombro del muchacho. Es una forma de reforzar la unión entre ambos, también ante la amenaza. El hecho de que solo aparezca la mano del alienígena, lejos de disminuir el efecto de su gesto, lo subraya.

-Min. 40. Asistimos a otra mirada *offscreen* que confiere presencia a E.T. aunque no esté en plano: Gertie, apoyada en el pasamano de la escalera, mira hacia el piso de arriba mientras Mary se prepara para llevarla al colegio. El contraste entre la actividad de la madre, ajena a lo que está pasando en el mundo infantil, y la concentración casi hipnótica de la niña, hacen cómplice al espectador de ese mundo mágico que sugiere Gertie con su mirada.

-Min. 41. Tras quedarse solo en casa, E.T. decide salir de la habitación. Spielberg da suspense al momento con un nuevo fuera de campo: los dedos de la criatura asomando por detrás de la puerta de la habitación de Elliott.

-Min. 48. Posteriormente, cuando Elliott comienza una pequeña revolución para liberar a las ranas que iban a ser diseccionadas, Spielberg ofrece un hermoso plano: brazos de niños anónimos asoman por las ventanas del aula, dejando que las ranas se escapen.

La secuencia acaba tras el beso de Elliott a la niña que le gusta (en paralelo con el beso de John Wayne a Maureen O’Hara en *El hombre tranquilo*, que E.T. ve en la televisión

²⁹⁷ KOWALSKI, D. (Ed.) *Op. cit.* p. 58

de la casa). El plano de cierre muestra el estremecimiento de la chica (mirando cómo el profesor se lleva a Elliott del aula) solo con un plano detalle de sus pies, lo cual resulta mucho más efectivo: el director se ahorra así tener que sacar una expresión facial complicada de una actriz infantil, y el espectador siente más ternura en el detalle de cómo cruza sus pies. Además, unas ranas saltan en cuadro junto a los pies, añadiendo un toque poético a este hermoso plano.

-Min. 49. Gertie y Mary vuelven con la compra. La niña intenta presentarle a E.T. a su madre, pero esta está tan ocupada que no lo ve aunque el alienígena se pasee a su alrededor. En un momento dado, queda fuera de campo, pero su mano aparece arrastrando unas bolsas que Mary acaba de dejar encima de una mesa.

Posteriormente, la niña ve *Barrio Sésamo* en televisión, donde están enseñando distintas palabras a los niños. Por detrás del aparato asoma la cabeza de E.T. (gracias a lo mucho que puede estirar su largo cuello), repitiendo las palabras que se dicen en el programa. Es la primera vez que le oímos hablar. Esta ocultación del personaje y aparición parcial de la cabeza confieren una gran comicidad al momento.

-Min. 63. En la secuencia en la que E.T. y Elliott van al bosque a poner en marcha el comunicador construido con objetos caseros, nuevamente la planificación elíptica resalta la magia del momento: solo vemos el dedo de E.T. poner en marcha la máquina hecha con un tenedor, una sierra, un juguete electrónico, un paraguas... y el funcionamiento de tan estrafalario invento resulta creíble y mágico a la vez.

-Min. 69. Más adelante, Elliott pide a E.T. que no se vaya, que se quede con él en la Tierra. El niño llora, y en ese momento aparece en plano el dedo de su amigo secando sus lágrimas y acariciándole la cara. Destaca así más la ternura del rostro de Elliott.

-Min. 72. Cuando Mike encuentra a E.T. en el río, Spielberg nos ofrece un ejemplo de cómo el buen uso del fuera de campo puede solucionar una cuestión logística: Mike salta hacia el río a cubrir a E.T. mientras suena un helicóptero en *off*. Mike mira hacia arriba. No llegamos a ver el helicóptero, pero su presencia amenazante se hace notar gracias al sonido y a la mirada *offscreen* de Mike.

-Min. 73. Cuando la madre descubre a E.T. en el cuarto de baño, sale corriendo con sus hijos. Al abrir la puerta de la entrada, Mike se detiene y reacciona con asombro a algo que permanece fuera de campo. Su madre llega corriendo tras él hasta quedar en primer plano, y también se detiene y reacciona de la misma manera. En el plano siguiente, vemos cómo los científicos de la NASA invaden el hogar.

-Min. 74. La amenaza de estos hombres similares a astronautas se hace patente en una secuencia cuyo suspense reside en la planificación: E.T., tendido en el baño, escucha la respiración de uno de estos científicos. Seguidamente, Spielberg realiza un acercamiento en *travelling* hacia la puerta, en vacío. De esta manera, al igual que en la secuencia del cobertizo, subraya el suspense ante una presencia que está a punto de revelarse. E.T. mira y reacciona. El hombre de la escafandra, finalmente, se asoma y descubre a la criatura.

-Min. 94. Mike y Elliott huyen en una furgoneta con E.T., pero llevan un tubo de plástico enganchado a la parte trasera, por donde intentan acceder dos científicos. Plano detalle de la mano de Elliott: quita uno de los ganchos que sujetan el tubo. Los científicos se van acercando, y los planos detalle de la mano de Elliott quitando uno a uno los ganchos sacan el mayor partido a este momento de suspense, hasta que al final se libera del tubo y de los hombres que se agarran a él.

-Min. 95. Tres amigos de Mike llegan al parque donde ha aparcado la furgoneta. Se acercan a la parte trasera (donde va E.T.), cuyas puertas están abiertas.

Los tres adolescentes miran *offscreen*, llenos de asombro. E.T. se muestra ante ellos en una imagen majestuosa (recién “resucitado” con su corazón brillando en rojo, vestido de blanco radiante, envuelto en humo). Seguidamente, Spielberg muestra un primer plano en el que los chicos se despojan de distintos complementos que tapaban parte de sus caras (un pasamontañas, uno, y gafas de sol, los otros dos). Estos personajes se burlaron de Elliott al principio de la película, cuando dijo que había visto un ser extraño. Siguiendo con la metáfora de la ocultación de los rostros, es evidente que Spielberg remarca con ese plano el gesto de los chicos de descubrirse la cara. Puede interpretarse que estos adolescentes, aún entre la infancia y la edad adulta (por eso ocultaban sus

rostros solo parcialmente), al ver a E.T. recuperan la fe de su niñez, y se descubren abiertamente para ingresar de nuevo en el reino infantil.

-Min. 97. Hacia el final de la película, cuando los niños huyen con E.T. en sus bicicletas, Spielberg usa el espacio fuera de campo para obtener unas cotas de emoción más altas: los chicos creen haber despistado a los adultos que les perseguían, y salen a una calle principal. En ese momento, aparecen policías y agentes del Gobierno por derecha e izquierda, corriendo tras ellos y llenando el plano completamente. Desde un punto de vista puramente realista, es muy difícil que los niños no hubieran visto a tantos hombres desde mucho antes, pero es una licencia artística. Es el dominio del espacio fuera de campo lo que hace que el espectador acepte la escena sin plantearse su verosimilitud, y el efecto narrativo y emocional conseguido eleva la secuencia unos cuantos peldaños.

-Min. 99. En la secuencia final en el bosque, antes de que la nave que va a recoger a E.T. aterrice, se nos muestra la reacción de Elliott. La nave permanece fuera de campo. Únicamente su luz se hace presente sobre el rostro del protagonista. Tras el plano de reacción de Elliott, uno de su hermano con los otros niños que les han ayudado en su huida, y uno más de E.T. y Elliott (la pareja que constituye el núcleo emocional de la secuencia). Finalmente, la nave espacial es mostrada aterrizando en todo su esplendor.

-Min. 105. El último plano de la película es muy significativo: la cámara se acerca en *travelling* al rostro de Elliott, que mira fuera de campo, hacia arriba. Acompañando el movimiento de cámara (externo), el movimiento interno de un humo que sube en la misma dirección de su mirada. Así, este plano remite al de la cocina, hacia el principio de la película.

Pero si en aquella ocasión la mirada del niño se dirigía triste a un espacio indefinido, como si fuera una petición de ayuda, ahora es una mirada con un destinatario concreto, hacia un amigo que ha cambiado su vida para siempre. De ahí que la diferencia entre los dos planos sea el movimiento de cámara: mientras que en la secuencia de la cocina la cámara se elevaba alejándose de Elliott, que quedaba así pequeño en el plano, sugiriendo un personaje triste y desvalido, en el plano final el movimiento es de acercamiento a su cara, terminando en un primer plano que inunda la pantalla. Ahora

nos parece un personaje estable y confiado. Es un nuevo ejemplo de la magistral narración visual que el director despliega en esta película.

7.3. El toque Spielberg en *E.T. El extraterrestre*

Recordemos que se trata de un tipo de elipsis consistente en mostrar una acción a través de los efectos que produce, antes de (o en lugar de) su causa, recurriendo a un elemento visual.

Veamos los usos de dicho recurso en *E.T. El extraterrestre*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

7.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 14 [²⁹⁸]. Después del encuentro por sorpresa entre Elliott y E.T., éste sale corriendo, asustado. El niño lo persigue, y al llegar a su patio encuentra los columpios moviéndose. La puerta de la verja aún se mueve, y un cubo de basura, desequilibrado, cae rodando por las escaleras que llevan a la verja. E.T. ha pasado, y solo se nos muestran los efectos de su rastro.

Elliott se apoya en el columpio y se queda mirando hacia arriba, ilusionado. La cámara subraya la mirada con una leve subida, a la vez que se eleva una neblina. Así, la escena anticipa la de la cocina, cuando Elliott mira, ya sabedor de que hay “algo” ahí afuera, como pidiendo ayuda para superar la situación familiar que vive.

También podríamos reflexionar sobre lo poético de la imagen: los columpios moviéndose solos, en medio de esa atmósfera mágica, son toda una evocación del mundo de la infancia, de su carácter lúdico y especial. Pero estos columpios están vacíos. E.T. los ha movido: es el estímulo que necesita Elliott para recuperar la jovialidad propia de su edad. El final de la secuencia, con Elliott apoyado en esos columpios infantiles, mirando con ilusión hacia donde se ha ido E.T., es todo un compendio visual de los temas de la película.

²⁹⁸ Ver secuencia E.T.Columpios en el DVD adjunto

-Min. 29. Primera secuencia paralela en la que se nos muestra la conexión mental entre Elliott y E.T. El niño va a la nevera a buscar algo de comer para su nuevo amigo, mientras éste se queda en el dormitorio. Elliott coge varios alimentos mientras E.T. juega con un paraguas, que se abre de golpe, asustando a los dos a la vez. Gracias al montaje paralelo, Spielberg nos muestra únicamente los efectos de lo que ha pasado: en el dormitorio, el paraguas abierto girando por el suelo y unos peluches aún moviéndose para mostrar el lugar donde se ha ocultado E.T.; en la cocina, la leche derramándose en el suelo junto a otros alimentos.

-Min. 47. En la escena del colegio, tras liberar Elliott a algunas ranas de la clase de biología, Spielberg nos muestra que su idea se ha extendido, mediante unos planos sueltos en los que vemos algunas ranas más saliendo de botes abiertos, uno de ellos rodando por el suelo. La acción de los niños abriendo los botes (causa) queda así elíptica.

Posteriormente, después de otro corte para ver a E.T. en casa de Elliott, volvemos al aula y vemos un montón de ranas agrupadas a los pies de una niña con trenzas, paralizada por el miedo.

-Min. 82. Hay un último ejemplo muy logrado y poético de este estilo de narración indirecto: Spielberg ha establecido en una secuencia previa que la presencia de E.T. es beneficiosa para unas llamativas flores amarillas que están plantadas en una maceta. El alienígena miraba hacia la planta, mustia en ese momento, y al instante recobraba color y vida.

Así, justo antes de la secuencia en que E.T. sufre un paro cardíaco, Mike se da cuenta de que las flores se marchitan de forma instantánea, perdiendo incluso algunos pétalos. El muchacho llora, entendiendo lo que está pasando: es un hermoso modo indirecto de contar la aparente muerte de E.T. mediante su efecto benéfico sobre la planta.

7.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 9 [²⁹⁹]. La primera toma de contacto entre Elliott y E.T. es a través de un objeto, que se convierte en efecto de una acción del alienígena: el niño ha salido de casa para recoger unas pizzas, y escucha un ruido. Se acerca a un cobertizo anexo a la casa. La iluminación del mismo, lejos de ser realista, es una llamada de atención al espectador por su carácter expresionista y misterioso, reforzado por una extraña neblina que lo cubre. Según un experto en iluminación cinematográfica como Paul Joannides, la escena posee “un aire sacramental, como el descubrimiento del Grial o del pesebre”.³⁰⁰

Elliott lanza una pelota de béisbol al interior del cobertizo. La pelota le vuelve a venir, devuelta por E.T. Sin embargo, el espectador no lo ha visto: E.T. es un elemento elíptico de la escena, que solo se hace presente a través de un efecto provocado por él.

-Min. 12. Elliott ha escuchado otra vez ruidos y va a salir a buscar a E.T. Para crear un clima de suspense que culminará con un susto cuando lo encuentre, Spielberg recurre a mostrar la salida del niño de la casa a través de su sombra (efecto) sobre el porche, y después nos muestra a Elliott (causa) saliendo cautelosamente.

-Min. 21. Elliott ha metido a E.T. en su habitación. El espectador no lo ve, pero Spielberg lo sitúa detrás de la mesa gracias al movimiento de los objetos que hay encima de ella.

-Min. 49. E.T. reúne una serie de objetos para construir su comunicador. Los vemos amontonados en una manta, que E.T. (fuera de campo) arrastra hacia el dormitorio de Elliott.

-Min. 52. Tras la cómica secuencia en que Gertie disfraza a E.T., éste señala a la ventana diciendo su famosa frase “mi casa”. La sombra de su dedo se proyecta sobre el rostro de Elliott, resultando un plano de gran impacto estético, y que simboliza la unión mental entre los dos personajes.

²⁹⁹ Ver secuencia E.T. Pelota en el DVD adjunto

³⁰⁰ JOANNIDES, P. “Luminous/ Numinous”, *London Review of Books*, 20 enero-3 febrero 1982, p. 16

-Min. 53. La madre lee a Gertie un cuento antes de dormir (*Peter Pan*, por supuesto). Su sombra (tan bien recortada que resulta irreal) se proyecta sobre el armario, mientras la cámara se acerca a las rendijas del mismo, por donde se vislumbra la silueta de E.T. Así, podemos decir que es un plano donde se sustituye a Mary y Gertie por sus sombras, y donde solo se ve a E.T. parcialmente. Ninguno de los personajes se ve de forma clara y completa. Y proyectando la sombra sobre el lugar donde se oculta E.T., Spielberg crea un juego de espejos: el cuento de hadas que está leyendo la madre ha cobrado vida en su propia casa con la llegada de la criatura.

Andrew Gordon también subraya esta relación entre el personaje de Barrie y el de Spielberg:

Como Peter Pan, E.T. es un duende que nunca crece, que desciende a un hogar con niños, les hace creer en las hadas, y les enseña a volar, temas que Spielberg retomó (con menos éxito) en *Hook*. El científico *Keys* y su siniestra banda rastreando a E.T. y a los niños son equivalentes al Capitán Garfio y sus piratas, villanos adultos que invaden una dichosa Neverland.³⁰¹

-Min. 55. E.T. construye su comunicador en el armario. Únicamente vemos objetos saliendo despedidos por la puerta.

-Min. 66 [³⁰²]. Una vez la madre se ha ido, los hombres del Gobierno inspeccionan la casa. La forma de narrarlo es a través de los efectos de sus acciones, lo cual resulta más inquietante: unas luces moviéndose sobre una calabaza de Halloween, la puerta del dormitorio de Elliott que se abre, unas luces desfilando sobre unas muñecas, unas siluetas que vemos a través de las rendijas de una puerta, un cable que se desliza por debajo de la puerta del dormitorio, dejando aprisionada una silla contra el pasillo (imagen que explica visualmente que nuestros protagonistas están atrapados):

El cordón de extensión amarillo que se desenrolla lentamente es todo lo que vemos de los científicos haciendo trabajo de reconocimiento en la casa de Elliott. Ejemplo perfecto de Spielbergismo, el objeto sustituyendo a la cosa, y la cosa siendo más terrorífica porque no podemos verla.³⁰³

³⁰¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 77

³⁰² Ver secuencia E.T. Inspección en el DVD adjunto

³⁰³ ALCOTT, T. "Spielberg: E.T.: The Extraterrestrial", en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-e-t-the-extraterrestrial.html> [consultado el 27-11-2011]

-Min. 72. Antes de la invasión de los científicos de la NASA, el director nos lo avisa con una siniestra sombra que se planta frente a la casa. La cámara gira hacia la misma, estableciendo visualmente las intenciones del misterioso sujeto.

-Min. 90. De la misma manera, en la secuencia en la que Elliott llora ante E.T., el pequeño cierra la cámara fría en la que está guardado el cuerpo, y empieza a marcharse. Spielberg, sin embargo, da una primera señal al espectador de que algo ha pasado: una luz roja brilla desde el interior de la cámara, pero el niño no la ha visto. Se establece un suspense: ¿se irá el chico sin saber que E.T. vive? Pero Elliott pasa frente a la maceta y se da cuenta de que las flores están volviendo a elevarse y a recuperar su color. En ese momento, vuelve hacia atrás: E.T. está vivo.

7.4. Implicaciones temáticas

Todos estos ejemplos demuestran que hay una intención narrativa detrás. ¿A qué se debe esta profusión de la elipsis? Para contestar esta pregunta, primero hay que saber qué quiere contar la película, cuáles son los temas principales. Remitámonos a las palabras del propio Spielberg: “Siempre quise contar la historia de la reacción de un niño de tan solo diez años ante la separación de sus padres, y de cómo le afectaría el resto de su vida”.³⁰⁴

Seguramente si preguntáramos a cualquier espectador qué cree que cuenta *E.T.*, diría que trata sobre un extraterrestre. Resulta, por tanto, curioso este cambio de perspectiva: para Spielberg es una película sobre un niño que vive la separación de sus padres. Y en sus palabras encontramos la primera clave: la palabra “reacción”. Es decir, el director no estaba interesado en contar detalladamente en qué consiste una separación (rechazó unos años antes, de hecho, dirigir *Kramer contra Kramer*)³⁰⁵. Lo que quería era centrarse en las emociones que surgen de esa separación, la “reacción” humana. En definitiva, quiere centrarse en los personajes, en especial en Elliott. Ese modo indirecto de contar las cosas, en el que los efectos destacan sobre las causas, ayuda al espectador

³⁰⁴ *Notas de producción*. Folleto adjunto al DVD *E.T. El extraterrestre*. Edición coleccionista. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2002

³⁰⁵ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 62

a centrarse en lo que siente el personaje cuando pasa algo, en vez de centrarse en el acontecimiento en sí: “Los sucesos maravillosos y acontecimientos destacables en las películas de Spielberg tienen en última instancia consecuencias humanas.”³⁰⁶

El origen de la película nos da más pista sobre el auténtico foco de interés para su autor. En 1978 hablaba sobre el proyecto, que en aquel momento se iba a titular *After School*: “(Será) una película sobre el mundo de los niños. Se titulará *After School*. Como yo también he sido niño, relataré algunos de mis recuerdos, desde que salía de clase hasta que llegaba a mi hogar.”³⁰⁷

Resulta muy curioso que, en este momento embrionario, la película aún no contenía el elemento fantástico extraterrestre, pero Spielberg ya se delata al declarar que la basará en sus recuerdos.

Es posible que la idea de mezclar *After School* con el elemento fantástico le surgiera al leer un guion que le ofrecieron en aquel momento: *Night Skies*, de John Sayles. En él se relataba en clave de terror el asedio de un grupo de extraterrestres a una familia en su casa rural.³⁰⁸ [curiosamente, un argumento prácticamente igual que el de la película *Señales* (*Signs*, 2002), realizada por un director tan influido por Spielberg como es M. Night Shyamalan]. A Spielberg no le interesó el tono de la película, pero sí el final de la historia, en el que uno de los extraterrestres no subía a tiempo a la nave espacial y se quedaba atrapado en la tierra. Así, mientras rodaba en Túnez *En busca del Arca Perdida* en 1980, se le ocurrió la idea de unir *After School* con la historia de un extraterrestre abandonado a su suerte en nuestro planeta³⁰⁹:

Me sentía un tanto distanciado de mí mismo, cosa que a menudo sucede cuando estás dirigiendo. Y en ese momento, ¡BANG!... se me ocurrió la idea. De repente, la historia de *E.T.* me fue inundando la cabeza y durante los dos días siguientes, adquirió toda su forma, con un principio, un desarrollo y un final.³¹⁰

³⁰⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 28

³⁰⁷ “Steven Spielberg, director de *Tiburón*, en Madrid”. Entrevista con Steven Spielberg, *Pueblo*, 18 de febrero de 1978

³⁰⁸ CRAWLEY, T. *Op. cit.* p. 84

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 108

³¹⁰ *Notas de producción*. Folleto citado

El director le contó su historia a la guionista Melissa Mathison (que estaba visitando a su novio Harrison Ford, protagonista de *En busca del Arca Perdida*). Sin embargo, el extraterrestre que imaginaba Spielberg tenía muy poco en común con los terroríficos diablillos del guion *Night Skies*. Su visión benigna de la vida interplanetaria la conecta el autor, curiosamente, con recuerdos de su padre:

Mi padre era muy aficionado a la ciencia-ficción y los libros que leía, por lo general, trataban de alienígenas aterradores que intentaban apoderarse del mundo. Sin embargo, mi padre solía decirme que si los extraterrestres tuvieran la capacidad tecnológica para viajar distancias de miles de años luz para llegar desde su planeta al nuestro, no podía imaginar que lo hicieran con el propósito de agredir o dominar el universo. Si se diera el caso, lo harían movidos por la curiosidad y por el deseo de compartir sus conocimientos con otros sistemas planetarios y otras especies que tal vez no estuvieran tan avanzadas.³¹¹

Es muy significativo que, a pesar de introducir ya el elemento fantástico en la historia, Mathison titulara el guion (escrito bajo las indicaciones de Spielberg) *A Boy's Life*, título que conservó durante el rodaje. Esto demuestra que el auténtico núcleo narrativo de *E.T. El extraterrestre* (que solo se tituló así una vez que los encargados de marketing del estudio Universal insistieron en subrayar el elemento fantástico) es la historia de un chico y su circunstancia familiar.

De hecho, la película está marcada por una ausencia: la del padre de Elliott. Es un ausente cuya huella impregna todo el film. Y ya en el modo de plantear ese tema principal, se marca el estilo narrativo del film: vemos el efecto (la tristeza de Elliott, la situación familiar), pero no la causa (la marcha del padre, acontecida antes del arranque de la película).

El crítico Marcial Cantero también percibe esta focalización en los personajes, en los efectos internos de acontecimientos externos: “En sus películas siempre ocurren cosas que afectan a los personajes desde el mundo exterior. Es decir, el entorno, tanto físico como humano, animal como extraterrestre, obliga a los personajes a tomar una actitud”.³¹²

³¹¹ *Notas de producción*. Folleto citado

³¹² CANTERO, M. *Op. cit.* p. 26

Volvamos a las palabras de Spielberg sobre *E.T.*, en que nuevamente se remite a su infancia (y en concreto a la experiencia del divorcio de sus padres) como caldo de cultivo para la película: “Pienso que *E.T.* es una fantasía que de niño creé en mi subconsciente para no sentirme tan solo. Durante la infancia solía soñar con la llegada de un amigo especial que rescataba a un niño de la tristeza del divorcio”.³¹³ Y en otra entrevista añade: “Mis deseos incluían el tener un amigo que pudiera ser a la vez el hermano que nunca tuve y el padre que sentía que ya no tenía”.³¹⁴

Aquí tenemos el segundo elemento de importancia: la fantasía infantil. Una fantasía, además, que va unida al tema del divorcio. Una vía de escape para la tristeza. Así, *E.T.* representa para Elliott un visitante de un mundo de fantasía, que le ayudará a salir de su situación de tristeza. Esta irrupción de un elemento fantástico en el mundo real (pues el barrio residencial de Elliott está retratado con realismo) es explicada de esta manera por Antonio Sánchez-Escalonilla: “La atmósfera en que se desenvuelve *E.T.* podría definirse con una paradoja: *fantasía realista*. Spielberg deseaba contar una historia en la que el mundo real debía fundirse con el fantástico hasta el punto de configurar un solo ámbito”.³¹⁵

La ambientación suburbana de *E.T.* la asocia con dos películas del director muy cercanas en el tiempo: *Encuentros en la tercera fase* (1977) y *Poltergeist* (1982) (sobre esta última, firmada por el director Tobe Hooper, parece existir el consenso general de que el productor Spielberg asumió labores de dirección, y dejó su sello de forma clara). El autor Andrew Gordon bautiza a este grupo de películas como la “trilogía suburbana” de Spielberg³¹⁶. En efecto, la ambientación en estos tres filmes es muy similar: barrios residenciales suburbanos, la clase media americana. El ambiente, en definitiva, en que se crió Spielberg. En las tres el elemento fantástico (misterioso en *Encuentros en la tercera fase*, mágico y sanador en *E.T.*, terrorífico en *Poltergeist*, como apunta Gordon³¹⁷) irrumpe en medio de ese entorno. Pero el realismo costumbrista ayuda a hacer creíbles las historias y a identificar al espectador con los protagonistas.

³¹³ *Notas de producción*. Folleto citado

³¹⁴ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 72

³¹⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 158

³¹⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 75

³¹⁷ *Ibidem*, p. 81

Pero además de en esta trilogía, el esquema de introducir un elemento fantástico o asombroso en un entorno real está presente, como recuerda Sánchez-Escalonilla, en buena parte del cine de Spielberg: *El diablo sobre ruedas*, *Tiburón*, *La guerra de los mundos...*

Cantero añade un matiz más poético: “Deseo manifiesto por la fantasía, por la evocación de un mundo que, conviviendo con la realidad, se mueve en unos parámetros donde el principio imperecedero de los sueños se sustenta sobre los frágiles pilares de la irrealidad vital”³¹⁸.

Hay que destacar la palabra “evocación”. En efecto, el recurso de la elipsis consiste más en sugerir o evocar que en mostrar. La idea de que ese mundo fantástico está latente (presente pero no visible) en la realidad se transmite gracias a ese estilo visual y narrativo basado en la elipsis.

Pero en esa realidad suburbana de *E.T.* hay una barrera insalvable entre el mundo infantil y el mundo adulto. Como ya hemos visto en el análisis de las escenas concretas, el mundo de los mayores es mostrado visualmente como una amenaza, uniforme y gris. El mundo de los niños, en cambio, está situado en el reino de la fantasía, donde la luz de la película se vuelve cálida, y los colores afloran. Spielberg quiere que el espectador se identifique con los niños, ya desde el recurso visual de poner la cámara desde un punto de vista muy bajo durante casi todo el metraje: “Quise ver la película desde el punto de vista de los niños. Quise volverme niño al hacer la película y no un adulto hablándole [sic] a los niños. Quise ver toda la historia a través de los ojos de un niño.”³¹⁹

E.T. es la personificación de la infancia, y con ella, de la fantasía y la imaginación infantil. Esta identificación parece reafirmarse en el final de la película, cuando frente a la nave, E.T. le dice a Elliott “estaré aquí mismo”. Esa frase tiene un doble significado: por un lado, en un nivel puramente argumental, es la promesa de una segunda venida, de un reencuentro (y de hecho muchos espectadores la entendían como una puerta abierta a una secuela que Spielberg siempre ha rechazado realizar). Por otro lado, en un sentido más profundo, resulta muy curioso que mientras dice la frase, E.T. toca con su dedo

³¹⁸ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 25

³¹⁹ CALDEVILLA, D. *Op. cit.* p. 108

iluminado la frente de Elliott. Es entonces cuando se revela ese otro significado: la infancia vivirá siempre en la mente de Elliott, mientras conserve su imaginación. Ese “estaré aquí mismo” puede interpretarse entonces no como una promesa de regreso, sino de permanencia. No es difícil relacionar esta cuestión con la forma de ser y de entender el cine de Spielberg. Recordemos una de sus frases ya citada: “Estoy dispuesto a ser adulto con la condición de conservar mi pasaporte de niño. Si lo perdiera, no podría hacer cine.”³²⁰

En este sentido, hay que recordar que el personaje de “Keys” acaba convirtiéndose en un reflejo adulto de Elliott (y por lo tanto del mismo Spielberg). Sin embargo, aunque les une un interés común, hay una diferencia fundamental, señalada por Sánchez-Escalonilla:

Keys representa realmente el papel de un Steven Spielberg adulto, que también busca desesperadamente a E.T. y no consigue encontrarlo. Esta búsqueda contrasta con la situación de Elliott: el niño no debe realizar ningún esfuerzo para atrapar al alienígena, porque E.T. ha aparecido en el jardín de su casa por su propio pie.³²¹

Es decir, el niño no tiene que esforzarse por encontrar el espíritu infantil porque le viene de forma natural. Los adultos, en cambio, lo pueden buscar con todas sus fuerzas y aún así no encontrarlo.

No en vano, en la secuencia en la que Elliott muestra a E.T. a sus hermanos, le dice a Gertie que los adultos no lo pueden ver, solo los niños. Aunque Elliott lo dice para mantener silenciada a su hermana, Spielberg parece querer darle la razón: ya hemos visto cómo en la escena en la que Elliott se finge enfermo, su madre entra en el armario sin percibir la presencia de E.T. También se ha comentado la secuencia en la cocina, en la que la madre vuelve de la calle, imbuida en sus rutinas de la vida adulta, y no ve a E.T. aunque éste se pasea abiertamente frente a ella. Del mismo modo, cuando en Halloween disfrazan a E.T. con una sábana de fantasma, logran que Mary crea que se trata de su hija Gertie. En otra secuencia, escucha un ruido en el cuarto de su hijo, y nuevamente abre el armario. En una panorámica desde el punto de vista de Mary,

³²⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 9

³²¹ *Ibidem*, pp. 136-137

Spielberg nos muestra todos los muñecos y peluches, entre los que se ha situado E.T., totalmente inmóvil, y pasa desapercibido. Así pues, podríamos decir que incluso viéndolo con sus ojos de adulta, realmente no lo ha visto.

¿Cuál es la clave que separa el mundo de los niños del de los adultos? ¿Qué cualidad es la que hace que los pequeños puedan ver a E.T. y hacerse sus amigos? La fe. Este es otro de los grandes temas de la película. Elliott cree en E.T. desde antes de verlo, y eso es lo que le permite encontrarlo y tener esa conexión tan estrecha que comparten.

La fe es lo que permite a los niños conectar con el mundo fantástico y a la vez permanecer en el real: son privilegiados que pueden transitar entre ambas dimensiones. De hecho, también en *Encuentros en la tercera fase* y *Poltergeist* son los niños los que tienen una comunicación más fluida con el otro mundo.

Este tema de la fe se hace explícito en la escena en la que Elliott se despide de E.T., que yace aparentemente muerto en la cámara de frío de la NASA: “Yo creeré en ti toda mi vida. Todos los días, E.T.” Justo al volverse tras esta declaración de fe, el corazón de E.T. empieza a brillar. Al igual que su enfermedad y su muerte, su resurrección no se explica en ningún momento de la película.

Antonio Sánchez-Escalonilla destaca acertadamente que es la fe de Elliott lo que resucita a E.T., frente a otros críticos que defienden que es el amor del niño lo que le salva.³²² Recuerda el investigador a este propósito la secuencia en la que la madre lee un fragmento de *Peter Pan* a Gertie, mientras E.T. y Elliott se esconden en el armario. El fragmento concreto de la obra de Barrie que lee Mary es en el que el hada Campanilla está a punto de morir envenenada:

-*¡Dice que cree que podría curarse si los niños creyeran en las hadas! Peter se levantó y abrió los brazos, no sabía hacía quién, tal vez a los niños y niñas que no eran como él. ¿Crees en las hadas? ¡Di rápido que crees!*

En ese momento, Gertie grita:

-*¡Creo!*

Su madre continúa:

³²² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 154-157

-*Si crees, bate palmas.*

La niña da palmadas con todas sus fuerzas.

Como dice Sánchez-Escalonilla, en la obra de Barrie también existe la conexión entre la existencia (y supervivencia) de los personajes fantásticos y la fe de los niños: “Conviene recordar que Peter Pan ya había anticipado a Wendy que, cada vez que un niño dice: *No creo en las hadas*, un hada cae muerta en algún lugar. La fe de los niños es, pues, vital para sostener la existencia de los seres de fantasía.”³²³

No olvidemos el análisis de cómo está rodada esta secuencia, con la sombra de Mary y Gertie sobre el armario en que se ocultan E.T. y Elliott, que paralelamente a la narración de *Peter Pan* viven su propio hecho prodigioso: E.T. cura con un toque de su dedo (iluminado) un corte que Elliott se ha hecho con una sierra. Uno de los momentos más emblemáticos de la cinta (no en vano inspiró el cartel de la misma).

Volviendo a la muerte y resurrección de E.T., el propio Spielberg refresca el recuerdo de la lectura de Peter Pan al incluir este diálogo entre Mary y Gertie tras el fallecimiento del extraño ser:

-¿Está muerto, mamá?

-Creo que sí, tesoro.

-¿Podemos desear que vuelva?

-Sí.

-Lo deseo.

Sánchez-Escalonilla resalta cómo esta última frase de Gertie expresa más una formulación eficaz para que se cumpla la vuelta de E.T. que un deseo imposible:

Cuando la hermana de Elliott expresa este anhelo, Gertie cree que podrá hacerse realidad. En Gertie cabe la esperanza de recobrar a E.T. y expresa las palabras *lo deseo* como una fórmula mágica que devolverá la felicidad a todos, no como un simple anhelo desesperado que nunca podrá realizarse. Esta última hubiera sido la reacción lógica de un adulto.³²⁴

³²³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 155

³²⁴ *Ibidem*, p. 157

Así pues, si admitimos que la fe es un elemento temático esencial en la película, ¿no es la elipsis un recurso ideal para narrarlo? La fe consiste en creer en algo que no se ve, algo que se hace presente sin ser visible.

Pensemos en el plano de la cocina en el que Elliott, tras ver a su madre llorar, mira desde la ventana hacia la noche estrellada. Esa mirada de Elliott crea un espacio fuera de campo tanto real como simbólico: es sin duda una llamada de auxilio, pero no desesperada, sino con fe, con la esperanza de saber que hay algo o alguien que pueden sacarle de su tristeza. Así lo ve también Neil Sinyard: “Para Elliott, la aparición de E.T. es un deseo cumplido, la respuesta a una oración.”³²⁵ Recordemos también cómo en Encuentros en la tercera fase, Roy Neary tiene el primer encuentro con un ovni después de decir en alto “estoy perdido”.

Como vemos en esta última cita, el tema de la fe podría abrir la puerta al de la religión. No pocos autores han llamado la atención sobre similitudes entre la historia de E.T. y la de Jesucristo (ser que llega a la Tierra para hacer el bien, realiza milagros, es perseguido, muere y resucita):

Como el Niño Dios, es pequeño e indefenso, aunque paradójicamente enormemente poderoso. Como un dios, desciende a la Tierra de los cielos y se mezcla con los hijos de los hombres, arriesgando su vida para ayudarles. Elliott lo descubre en un cobertizo trasero que se asemeja a un pesebre. E.T. es incomprendido, perseguido, capturado, atormentado, muere y renace. Asociados con su divinidad están sus inexplicables poderes físicos [...] el más asombroso de todos, el poder de resurrección como Cristo: devuelve la vida a las flores muertas y después a sí mismo. Además, como una deidad, E.T. tiene una instintiva predilección por los niños, y los adultos se deben hacer como niños pequeños para comprenderle y amarle. Con la luz de su corazón y su dedo mágico, E.T. representa la divinidad como creador y sanador. Al final, ha sanado el hogar roto de Elliott, unido a los niños de un fragmentado barrio suburbano en su cruzada para salvarle, y unido a los científicos y personas comunes, adultos y niños, en un asombro común ante una milagrosa criatura más allá de su entendimiento. La película funde así el cuento de hadas con la fábula religiosa.³²⁶

A todos esos datos podemos añadir que E.T. muere poco después de las tres de la tarde, como hace constar uno de los médicos que lo ha atendido.

³²⁵ SINYARD, N. *The Films of Steven Spielberg*. Londres, Bison Books Ltd., 1987, p. 79

³²⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 84

No todos los autores, sin embargo, están de acuerdo con este carácter alegórico del personaje:

E.T. es un extraterrestre que, aunque posee ciertos poderes que se escapan del alcance del hombre actual [...] no manifiesta ninguna actitud que incline a pensar que su venida a la Tierra tiene algo que ver con un mensaje mesiánico. E.T. es un alienígena perdido en la Tierra cuyo mayor interés está en volver a su lugar de origen.³²⁷

Es cierto que E.T. no transmite un mensaje mesiánico específico (aunque al final de la película dice a Gertie “sed buenos” y a Elliott “estaré aquí mismo”, como promesa de una segunda venida), pero estamos hablando de conexiones narrativas y visuales. El propio cartel de la película, con los dedos de E.T. y Elliott tocándose, remite a la imagen de Dios y Adán en la cúpula de la Capilla Sixtina. La imagen de E.T. resucitado, tal como se presenta en la trasera de la furgoneta a los amigos de Mike (envuelto en una toalla a modo de túnica blanca radiante, con el corazón brillando en rojo, con los brazos extendidos, envuelto en un misterioso humo), también puede recordar a algunos iconos cristianos. Incluso el nombre de la madre de Elliott, que se convierte sin saberlo en madre adoptiva de E.T., es Mary (María en Inglés). Sin embargo, hay que hacer notar que Spielberg se crió en una familia judía, con lo cual si hay referencias cristianas deberíamos entender más bien que pueden proceder de su experiencia cultural como adulto.

En cualquier caso, Spielberg sí es un director que se plantea asuntos religiosos, como nos recuerda Marcial Cantero: “Manifiesta preocupación por Dios, por el más allá, por el viaje hacia lo desconocido y por la presencia de Dios y sus obras. El contacto con Dios, la señal que pruebe al hombre la existencia de un ser superior, es el continuo anhelo de su obra.”³²⁸

La presencia de Dios y sus obras, ¿cómo mostrar cinematográficamente algo así mejor que con la elipsis? Sin duda, la profusión de dicho recurso en el cine de Spielberg puede tener mucho que ver con ese interés por lo trascendente.

³²⁷ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 183

³²⁸ *Ibidem*, p. 26

De hecho, si salvamos las distancias, podríamos llegar a comparar la resurrección de E.T. gracias a la fe de Elliott con la de la joven Inger de *Ordet: La palabra* (*Ordet*, 1955), de Carl Theodor Dreyer, considerado uno de los mejores momentos religiosos de la Historia del Cine. En la cinta danesa, la resurrección de la joven se produce también a través de la fe de su pequeña hija.

Aunque Spielberg nunca se ha pronunciado sobre estas posibles lecturas religiosas, sí que habla de una buscada dimensión espiritual en la historia: “Para mí, *E.T.* es la película más espiritual que he hecho, y eso no fue por accidente. Era algo que siempre sentí profundamente.”³²⁹

Friedman precisa aún más esa espiritualidad de la que habla Spielberg: “La sensibilidad espiritual en estas películas de Spielberg participa de la cultura ecuménica de la religión vernácula americana, la fe prevaleciente en alguna alta presencia más allá de nosotros que se cruza en nuestras vidas diarias”³³⁰

Ruppersburg entiende que el aspecto religioso está impregnando conceptualmente la película, más que ofreciendo una alegoría: “La película consigue estimular emociones religiosas de forma camuflada y por su visión de un cosmos donde el individuo tiene un lugar acogedor y seguro.”³³¹

Llega el momento de analizar el rasgo más llamativo en el estilo visual de *E.T.*: la ocultación de los rostros de los personajes adultos durante gran parte de la película (hasta la muerte de E.T., concretamente). Con una excepción, ya mencionada: el personaje de Mary, la madre de Elliott.

Obviamente, esta decisión es consciente por parte de Spielberg, pues sería demasiado casual que hubiera rodado así todas esas secuencias por puro instinto. El propio cineasta lo reconoce en una entrevista:

³²⁹ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 89

³³⁰ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 41

³³¹ RUPPERSBURG, H. “The Alien Messiah in Recent Science Fiction Films”, *Journal of Popular Film and Television*, 14.4, 1987, pp. 159-166

Era muy importante para mí que los adultos no formaran parte del mundo de los niños. Claramente, no tienen identidad hasta el momento crucial de la historia. Recuerdo los dibujos animados de la Warner Brothers y la Metro Goldwyn Mayer, de Chuck Jones, Fritz Freleng, Tex Avery, de todos los grandes dibujantes de los 40. A menudo elegían pequeños personajes –casi siempre gatos y perros-. Pero nunca se veía un adulto. Sólo podías ver sus piernas... ¡Pero nunca veías al personaje! Y me acordé de que, si un adulto profanaba el mundo de los dibujos animados, se cometía un terrible error. Entonces establecí un símil con aquello.³³²

Y queda clara la pertinencia narrativa de esta decisión: Spielberg quiere separar claramente el mundo adulto del infantil. El mundo de fantasía que representa E.T. está vedado a los ojos de los mayores, y por tanto Spielberg los convierte en presencias sin rostro, los deshumaniza en cierta manera.

Pero existe un problema respecto a esta explicación: para el espectador resulta muy llamativo que un personaje esté presente en plano, pero no se vea su rostro. Lejos de anular a esos personajes, en cierta manera se les hace más presentes, precisamente porque se convierten en presencias algo perturbadoras. Recordemos la idea de Noël Burch sobre este particular: “El hecho de que una parte importante del personaje permanezca en off hace que el espacio-fuera-de-campo [*sic*] esté más presente que cuando un personaje acaba de salir del todo.”³³³

La actriz Drew Barrymore revela una conversación con Spielberg en la que parece que este deseo de subrayar lo ausente es intencional: “Aún me cuenta cómo rodó a propósito a los adultos en ciertos encuadres o hacía a los padres y profesores ausentes de modo que apenas sentías su presencia, pero sentías más su ausencia.”³³⁴

A esto hay que añadir que todos los personajes cuyos rostros aparecen ocultos en la película son masculinos (Keys y sus hombres, el profesor de Elliott, el policía ante el que declara Mary, los científicos de la NASA y agentes del Gobierno...). Es posible que Spielberg, de forma consciente o subconsciente, esté retratando el panorama de su propia infancia: su padre solía estar ausente y acabó abandonando a su familia. Quizás

³³² TAYLOR, P. *Op. cit.* p. 132

³³³ BURCH, N. *Op. cit.* p. 30

³³⁴ *E.T. El extraterrestre*. Libreto adjunto al Blu-ray *E.T. El extraterrestre. Edición limitada*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012

Spielberg retrate en cada personaje adulto masculino a ese padre que, precisamente por su ausencia, se hacía presente. Una presencia sin rostro. Cada hombre adulto sin rostro representaría así a ese padre de Elliott que se ha ido a México con su secretaria, haciendo tangible constantemente esa ausencia que marca al chico desde el inicio de la película. Andrew Gordon también ha observado esta diferenciación por género:

De hecho, los adultos masculinos son los auténticos *aliens* en esta película, criaturas atemorizantes mostradas por lo general a nivel de la cintura, desde el punto de vista de un niño o un alienígena. Durante la mayor parte del film, no tienen rostro. Al líder de la partida se le identifica, como a un carcelero, por el enorme aro de llaves en su cinturón [...] Spielberg convierte al alienígena en estándar de humano y de lo humano, haciendo que la audiencia se identifique fuertemente con la criatura mientras convierte a los humanos adultos masculinos en los verdaderos Otros terroríficos.³³⁵

Hay que recordar en este momento lo personal que resulta para el director de Ohio esta película, que considera casi autobiográfica. Esto decía antes de iniciar el rodaje: “Voy a hacer una película sobre mi infancia. Se va a llamar *E.T.* Quizá gane un poco de dinero con ella porque va a tener una criatura extraterrestre, pero es tan personal que probablemente terminará en fracaso.”³³⁶ Y años después aún manifestaba lo reveladora que es la película sobre su persona: “No me gusta decir cuál es mi película favorita de todas las que he hecho, (...) pero *E.T.* es la más personal.”³³⁷

Si él mismo considera *E.T.* una película sobre su infancia, no es descabellado suponer, pues, que una decisión tan radical como ocultar el rostro de los personajes adultos (masculinos) puede estar enraizada en sus propios recuerdos familiares.

Spielberg se ha sincerado en alguna ocasión respecto a su progenitor: “Mi padre creía en la filosofía de los años 50 de aportar algo a la comunidad con tu trabajo. Por eso nunca tuvo tiempo para mí y yo tuve que crearme mi universo particular.”³³⁸

Resulta reveladora la conexión con el personaje de Elliott: él también se crea su universo particular, nada menos que una aventura con un amigo extraterrestre. En la

³³⁵ GORDON, A. *Op. cit.* pp. 80-81

³³⁶ ZÁRATE, J. R. “Hollywood: La nueva ola”, *Nuestro Tiempo*, abril de 1983, núm. 346, pp.102-104

³³⁷ *Notas de producción*. Folleto citado

³³⁸ DARNAUDE, I. “Entrevista con Steven Spielberg”, *Magazine, El Mundo del Siglo XXI*, 22 de marzo de 1992, p. 14

película es real, por supuesto, pero E.T. representa la imaginación, el mundo propio de Spielberg que le ayudó a superar su situación familiar. De hecho, podríamos considerar varios signos que nos indican el carácter simbólico de E.T. como encarnación de las fantasías de Elliott: sobre todo, esa extraña conexión mental y emocional que experimentan los dos, y que no llega a explicarse en la película. También podríamos señalar que las letras E.T., además de usarse como siglas de la palabra “extraterrestre”, son la primera y la última letra del nombre de Elliott.

Además, dada la condición de Elliott (y de Spielberg) como niño abandonado por su padre, encajan en el estudio del psiquiatra Wayne A. Myers, según el cual los compañeros imaginarios se crean en respuesta a “golpes narcisistas” como el “abandono de uno o ambos padres.”³³⁹

En la misma línea va la interpretación psicológica de Gordon:

E.T. es un doble mágico que completa al chico, que es por lo que la separación de los dos al final es tan demoledora para el público. E.T. representa la parte de sí mismo que Elliott ha separado o deshabilitado: el dolor, la soledad, y el sentimiento de ser abandonado que ha estado reprimiendo desde que su padre se fue.³⁴⁰

Antonio Sánchez-Escalonilla también nos recuerda que “ambos personajes son víctimas del mismo sufrimiento (la soledad y el abandono)”.³⁴¹ Podríamos decir también que ambos han perdido su hogar y anhelan recuperarlo (uno volviendo a él y otro recomponiéndolo).

Se puede decir que los dos personajes están perdidos, añoran su hogar (“mi casa”) y buscan desesperadamente establecer contacto con los suyos (“teléfono-mi casa”). El propio Spielberg se refiere a los dos personajes como “el alien y el alienado”³⁴².

La guionista Melissa Mathison ofrece otra clave:

³³⁹ MYERS, W. “Imaginary Companions, Fantasy Twins, Mirror Dreams and Depersonalization”, *Psychoanalytic Quarterly*, 45, 1976, pp. 503-524

³⁴⁰ GORDON, A. *Op. cit.* pp. 86-87

³⁴¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 139

³⁴² SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 87

En los cuentos de hadas, los adultos no están presentes. Esto da a los niños la oportunidad de resolver sus propios problemas y tener su propia existencia. Esto también significa que E.T. se convierte, en cierta manera, en una figura paterna para Elliott.³⁴³

Esta lectura de E.T. como figura paterna es perfectamente compatible con las anteriores que hemos expuesto sobre el personaje: en cualquier tipo de arte narrativo, los símbolos y personajes no tienen por qué ser unívocos. La mente humana tiende a asociar varios significados a un mismo significante, al igual que ocurre en los sueños. El crítico Andrew Gordon, de hecho, afirma que el personaje de E.T. “es lo que los psicoanalistas llamarían una figura *sobredeterminada*. E.T. está cargado de significado psicológico tanto para Elliott como para la audiencia- lo que explica en gran medida el profundo impacto emocional del film.”³⁴⁴

Este aspecto ha levantado, incluso, el recelo de alguna investigadora feminista: “Cuando E.T. se pone una bata, bebe cerveza y mira la televisión, sustituye al padre perdido, y cuando escucha con Elliott mientras la madre lee un cuento a Gertie, completa el círculo familiar.”³⁴⁵

También Phyllis Deutsch, que desprecia la figura del extraterrestre diciendo que “cuando E.T. no es un engorroso infante, convirtiéndonos en madres a todos, es el otro reverso de la fantasía: el patriarca definitivo que ha llegado para arreglar la familia fracturada y restaurar el orden en el reino.”³⁴⁶

Por encima de estas interpretaciones algo tamizadas por la ideología de género, el carácter de E.T. como sustituto del padre es lógico: estamos ante una fábula en la cual un niño sin padre encuentra remedio a su tristeza en un amigo mágico. Que algunos críticos se sientan molestos porque Spielberg, a través de su experiencia personal, entienda que un niño necesita un padre, responde más a sus planteamientos ideológicos que a una intención aleccionadora por parte del director. Es más, la aventura se puede entender también como el primer paso de Elliott hacia la emancipación, hacia la

³⁴³ WUNTCH, P. “Henry and Melissa and Stephen and E.T.”, *Dallas Morning News, Gainesville Sun*, 9 de julio de 1982, B2

³⁴⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 85

³⁴⁵ HEUNG, M. “Why E.T. Must Go Home: The New Family in American Cinema”, *Journal of Popular Film and Television*, 11.2, 1983, pp. 79-85

³⁴⁶ DEUTSCH, P. “E.T.: The Ultimate Patriarch”, *Jump Cut*, n. 28, 1983, pp.12-13

superación de la ausencia de su padre. Incluso existen imágenes del film que pueden expresar simbólicamente esta idea:

Aunque E.T. vuelve a la matriz (su nave), Elliott escapa de otra: se escabulle de la funda plástico que envuelve su casa, y cuando quita los clavos que unen el túnel de plástico con la parte de atrás de la furgoneta, simbólicamente está cortando el cordón umbilical.³⁴⁷

Aún queda pendiente la cuestión de Mary: el único personaje adulto cuyo rostro vemos desde el principio de la película. Spielberg lo explicó de un modo no muy convincente al decir que la consideraba “un niño más”³⁴⁸. Su propia obra contradice esta afirmación: Elliott no hace en ningún momento a Mary partícipe de lo que ocurre en su mundo, y especifica a Gertie que no debe revelar la existencia de E.T. “ni siquiera a mamá”. Y como hemos visto antes, Mary no es capaz de ver a E.T. aunque se pasee frente a ella. No tiene la capacidad infantil de conectar con ese mundo de fantasía. Cuando descubre a sus hijos con E.T., huye despavorida con ellos dejando al alienígena solo e indefenso, pese a las protestas de Elliott y Gertie.

Según la hipótesis planteada, en cambio, la aparición del rostro materno está plenamente justificado: si *E.T.* es una plasmación visual del mundo de Spielberg en su infancia, sin duda su madre tendría un rostro, y muy presente. Baxter también parece entender así la película:

En realidad, es la destilación de la década de soledad de Spielberg en su adolescencia. Elliott, que tiene diez años y vive con su madre divorciada, su hermano mayor y su hermana pequeña en un pueblo al norte de California, es un reflejo del adolescente Spielberg en Scottsdale.³⁴⁹

Pero las declaraciones del director parecen indicar que ha intentado racionalizar *a posteriori* una decisión que probablemente nació en su subconsciente. El propio Spielberg ha admitido en alguna entrevista que su trabajo de cineasta está de algún

³⁴⁷ GORDON, A. *Op. cit.* p. 88

³⁴⁸ “La evolución y creación de *E.T.*” Documental incluido en el DVD *E.T. El extraterrestre. Edición coleccionista*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2002

³⁴⁹ BAXTER, J. *Op. cit.* p. 197

modo relacionado con la psique: “Nunca me he sometido a psicoterapia o psicoanálisis. Resuelvo mis problemas con las películas que hago.”³⁵⁰

Y muy especialmente, percibe esta relación con su subconsciente en *E.T.*: “*E.T.* es una película que llevé dentro durante muchos años y solo podía salir después de mucho psicodrama suburbano.”³⁵¹

Además, el cine de Spielberg está repleto de personajes maternos fuertes y de padres que están ausentes, son pasivos o son retratados directamente de forma negativa. El modo de rodar *E.T.*, mostrando el rostro de la madre y ocultando el del padre (el de todos los hombres por asociación), no es más que una plasmación visual de ese esquema.

Andrew Gordon también percibe esta visión positiva de lo materno, y lo relaciona con el personaje de E.T.: “En la escena inicial, se asocia a los invasores humanos con imágenes tan fálicas como camionetas, llaves y linternas. Por contraste, a E.T. se le asocia con lo maternal: la nave en forma de huevo y la jardinería.”³⁵²

Gordon amplía ese carácter positivo de lo maternal incluso a la abundancia de secuencias nocturnas:

La noche en la escena inicial también es maternal. En la trilogía suburbana, las criaturas emergen habitualmente de noche, como si brotaran del inconsciente. Pero la noche en *E.T.* no es tan misteriosa como en *Encuentros...* ni tan terrorífica como en *Poltergeist*; en vez de eso, desde el comienzo parece cálida y acogedora. Elliott duerme al aire libre dos veces, algo que ninguno de los personajes de *Encuentros...* o *Poltergeist* podían intentar con seguridad.³⁵³

Las palabras de Spielberg reconociendo la influencia le dan la razón:

Sí, es la Madre Noche. ¿Recuerda la Madre Noche de *Fantasia* sobrevolando con su capa, cubriendo el cielo diurno? Cuando era un crío, yo solía pensar que ese era el auténtico aspecto de la noche. La Madre Noche de Disney era una hermosa mujer de

³⁵⁰ BRESKIN, D. “Entrevista con Steven Spielberg”, *Rolling Stone*, 24 de octubre de 1985, pp. 70-80

³⁵¹ SRAGOW, M. “A conversation with Steven Spielberg”, *Rolling Stone*, 22 de Julio de 1982, pp. 25-28

³⁵² GORDON, A. *Op. cit.* p. 81

³⁵³ *Ibidem*, p. 81

ondulante pelo negro azulado, con los brazos extendidos hacia fuera, veinte millas en cada dirección. Y tras ella había un manto muy acogedor.³⁵⁴

7.5. Conclusiones

En este capítulo se han buscado, estudiado y clasificado todos los casos de elipsis temporales y espaciales en la película *E.T. El extraterrestre*. Se ha rastreado el origen del proyecto y la visión del director respecto a su propia obra, y se han estudiado las implicaciones temáticas detrás del empleo de estos recursos.

Como se ha visto, podemos concluir que:

- 1. Es la ausencia de un personaje elíptico (el padre de Elliott) la que marca la historia.
- 2. Es un hecho ya acontecido (el divorcio) el que determina el estado de los personajes.
- 3. Es la elipsis el recurso que caracteriza buena parte del estilo de la película. En especial la decisión intencionada de no mostrar el rostro de los adultos masculinos hasta la muerte aparente del personaje de E.T.
- 4. Además, se ha demostrado que la película se ideó en un principio como una historia sobre un niño que sufre las consecuencias de un divorcio, y que para Spielberg era una historia muy personal debido a su experiencia personal con la ruptura de sus padres. Hemos visto cómo el propio director reconoce haber vertido en ella sus más profundos sentimientos sobre su propia infancia.
- 5. La elipsis subraya también el tema de la fe, que consiste en creer en lo que no se ve. La fe se establece en la película como una cualidad de la infancia, con lo cual el uso de la elipsis espacial empuja al espectador a ejercer dicha cualidad.

El tema de la fe abre el camino a la analogía religiosa, ya que la figura de E.T. tiene connotaciones cristológicas: un ser que procede de los cielos, realiza milagros y

³⁵⁴ SRAGOW, M. *Op. cit.* pp. 25-28

sanaciones, predica el bien, muere, resucita y se eleva a los cielos, prometiendo estar siempre con sus amigos y regresar.

-6. Sin duda, podemos afirmar que la abundancia de elipsis refuerza temáticamente la película, sea algo estudiado y pretendido por el director (como en las ocasiones en que oculta el rostro de los adultos) o sea por su gran instinto de narrador. Y del mismo modo, el recurso conecta con la experiencia familiar del director, marcada por la ausencia del padre, al presentar un mundo en que solo la figura materna tiene rostro, mientras que el resto de personajes adultos, como figuras paternas, son amenazantes criaturas sin facciones.

8. *Always (para siempre)*

Título original: *Always*.

Año: 1989.

Intérpretes: Richard Dreyfuss (Pete), Holly Hunter (Dorinda), John Goodman (Al), Brad Johnson (Ted), Audrey Hepburn (Hap).

Sinopsis: Pete es un temerario piloto que trabaja apagando incendios forestales. Tiene una relación amorosa con Dorinda, que trabaja en la torre de control, aunque aún no ha querido comprometerse con ella. Su amigo Al también pilota, y le recomienda que acepte un trabajo de instructor en una academia de vuelo.

En un incendio, Pete se arriesga más de la cuenta y fallece. En la otra vida le recibe un ángel llamado Hap, que le informa de que debe volver a la Tierra para ayudar y guiar a un aprendiz de piloto llamado Ted. Pronto Pete se da cuenta de que Ted se está formando en la academia donde han ido a parar Al y Dorinda. Al principio Pete no cumple con la misión encomendada: en lugar de ayudar a Ted, utiliza su influencia para gastar bromas a Al. Por otro lado, se da cuenta de que Ted empieza a cortejar a Dorinda, a lo cual Pete se opone. Dorinda parece notarlo, ya que no es capaz de librarse del recuerdo de Pete y entregarse a la relación con Ted.

Hap vuelve a convocar a Pete, y le hace ver que parte de su misión es dejar ir a Dorinda. De vuelta en la Tierra, Pete inspira a Ted finalmente en un incendio. Pero aún hay bomberos en peligro, y Dorinda toma el avión de Pete. Emulando a su novio fallecido, logra salvar a la gente que estaba en peligro, pero pierde el control del avión y cae en un lago. Cuando está a punto de morir, ve a Pete, que le ayuda a salir de la cabina. Al y Ted salen a su encuentro, y Pete finalmente se marcha en paz.

8.1. Las elipsis temporales en *Always (para siempre)*

8.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

Cuando empieza la película, los personajes de Pete, Dorinda y Al ya tienen a sus espaldas un largo pasado en sus relaciones, y el espectador lo va descubriendo. Al y

Pete son el mejor amigo de cada uno, mientras Pete y Dorinda tienen una relación amorosa desde hace tiempo, aunque Pete aún no ha querido formalizarla.

El arranque también nos sitúa en medio de un incendio que no hemos visto iniciarse, para que sea más efectiva la presentación del personaje de Pete: haciendo lo que le gusta, y al mismo tiempo mostrando su temerario comportamiento que Dorinda le reprocha.

8.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

Dejando de lado las elipsis puramente funcionales, que abundan en la película para dar dinamismo a la narración, encontramos una elipsis temporal muy importante en *Always*, porque en un alarde metacinematógrafo, se habla sobre ella en la propia película, reflexionando sobre lo relativo del tiempo:

-Min. 40. Después de morir, Pete se encuentra con Hap, que le informa de su nueva situación y de que en la tierra ya han pasado varios meses, aunque para él solo han transcurrido minutos. Incluso durante los minutos que dura la misma conversación con Hap, pasan varios meses para los vivos. Los propios personajes comentan lo curioso de esa relatividad del tiempo. Además de ser pertinente para la historia, no deja de ser una reflexión sobre la misma naturaleza del cine y su capacidad para moldear el tiempo, dilatarlo o contraerlo según la conveniencia (ya que el espectador ha experimentado el transcurrir de esa conversación en tiempo real junto a Pete y Hap).

-Min. 77:48. Dorinda llega de la tienda y deja la compra encima de la mesa. Comprobamos que hay un mantel preparado con velas y copas para dos, revelando así que Dorinda ha preparado la velada con intenciones románticas.

-Min. 79:44. Tras sentarse Dorinda y Ted a cenar, hay una elipsis: ha pasado un rato y vemos el plato de Dorinda: su pollo está hecho pequeños pedazos, totalmente destrozado, y se la escucha hablando a toda velocidad. Ambas cosas dan a entender su estado de nerviosismo.

8.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del final del relato

No quedan cabos sueltos al acabar la película: Pete se marcha una vez ha aceptado liberar a Dorinda de su recuerdo, ella ha superado su melancolía, el incendio se ha apagado. Únicamente queda por saber si Dorinda y Ted podrán establecer definitivamente una relación amorosa, una cuestión que según parece Spielberg prefirió dejar en la ambigüedad debido a la poca fuerza que Brad Johnson dio al personaje de Ted:

Spielberg tenía la intención de que Dorinda se fuese con Ted al final de la película, pero debido a la tibia interpretación de Brad Johnson, por no mencionar el continuo lazo con Pete que el guion es incapaz de cortar, su rol en el futuro de Dorinda fue degradado de amor de su vida a breve diversión.³⁵⁵

8.2. Las elipsis espaciales en *Always (para siempre)*

El elemento elíptico narrativamente más importante en *Always* es, curiosamente, el propio personaje protagonista, que muere a poco de empezar la película. Así, su ausencia marca al resto de personajes durante el resto de la historia.

A pesar de ser considerada una película menor en la filmografía de su autor, *Always* es muy importante para nuestro estudio, pues demuestra la importancia que tienen en el cine de Spielberg las ausencias que de alguna manera se hacen presentes, los personajes y elementos que influyen desde el fuera de campo en los protagonistas: la película trata sobre un personaje que el espectador ve, pero para el resto de personajes está ausente, “fuera de campo”, y aún así, su ausencia pesa sobre ellos e incluso es capaz de influirles.

Este planteamiento permite a Spielberg jugar con la presencia/ausencia de Pete, haciéndolo visible o no para el espectador según convenga narrativamente, básicamente cambiando el punto de vista de una escena o haciendo que narrativamente sea pertinente que aparezca. Por ello, podemos considerar un uso específico para esta película el ocultamiento, en determinados momentos, de Pete.

³⁵⁵ BAXTER, J. *Op. cit.* p. 295

8.2.1. Uso específico. Ocultación del espíritu de Pete

-Min. 46:33. Secuencia en el despacho de Al, en la que vemos el espíritu de Pete influyendo en la conversación entre Ted y Al. En determinado momento, se incendia la papelería y los otros pilotos se asoman a mirar por la cristalera del despacho. Al cambiar el punto de vista a una posición externa que corresponde a los pilotos, Pete desaparece.

-Min. 53:45. En la secuencia del bar, Pete acompaña a Ted en todo momento mientras éste bebe solo. Pero cuando Raquel se acerca y se pone a hablar con él, Spielberg pretende ocultar a Pete. En esta ocasión, lo hace a través de la iluminación, dejándolo en contraluz, de modo que queda reducido a una silueta negra detrás de Ted y Raquel, que asumen el protagonismo de la escena.

-Min. 69. Pete entra en casa de Dorinda y empieza a hablarle (sin que ella pueda oírle, naturalmente). La secuencia tiene un aire íntimo, con un primer plano cerrado de ambos. En el momento en que Pete dice: “Tú eres...”, Spielberg introduce un primer plano de Ted terminando la frase: “...la razón de que esté aquí”. Este primer plano montado tan bruscamente (pues ni siquiera se nos ha mostrado la llegada de Ted) consigue su objetivo: rompe de golpe la atmósfera de la secuencia, que pasa a mostrar el encuentro de Ted y Dorinda, y por lo tanto Pete ya no se ve al cambiar de plano. Poco después en la escena, justo cuando Ted y Dorinda parecen congeniar, la gata de Dorinda reacciona a algo que no vemos, la cámara se mueve y nos descubre a Pete, sentado en un sillón que un momento antes hemos visto vacío. En cierta manera, parece como si se nos contara que el recuerdo del fallecido empieza a pesar cuando hay señales de una posible nueva relación de Dorinda.

-Min. 75:36. Escena de la carretera, en que un conductor de autobús sufre un infarto. Ted y Dorinda bajan del coche para ayudarlo. Pete, que hasta entonces había estado con ellos en el coche, no se ve en la escena. Mientras Ted realiza las técnicas de reanimación, vemos el rostro del conductor reaccionar a algo. Frente a él nos muestran a Pete, mirándole. Al sufrir el hombre una experiencia cercana a la muerte, es capaz de ver el espíritu momentáneamente, y Spielberg lo hace visible en la escena justo a partir de su mirada.

-Min. 88:45 [³⁵⁶]. Dorinda baila con el traje que le regaló Pete, y el espíritu de él se pone a bailar a su lado, creando la ilusión de que bailan juntos, y consiguiendo un momento emotivo. Spielberg solo necesita un cambio de plano para romper el hechizo: en el plano general (que sugiere una visión más “objetiva” del espacio que los planos cortos) hace invisible a Pete y muestra que, en el mundo material, Dorinda está bailando sola. Spielberg repite el esquema (Dorinda y Pete bailando en plano detalle de sus pies y en planos medios-cortos, Dorinda sola en plano general). Ella apaga la vela y termina la secuencia.

-Min. 88:58. En el espejo del dormitorio de Dorinda (punto de vista objetivo) la vemos dormida en la cama. La cámara sigue avanzando, y nos muestra lo que el espejo no reflejaba: Pete está tumbado junto a ella. Después de que Pete consiga hablar con ella en sueños, se pasa a un primer plano de Dorinda. Suena la voz de Pete diciendo: “Buenas noches, Dorinda”, la cámara se aleja en *travelling* y la vemos sola en la cama. Gracias al espejo se nos transmite la doble dimensión de la existencia en que constantemente se mueve la película.

-Min. 95:45. Secuencia en la base. Ted se entera de que se ha provocado un incendio y hay bomberos atrapados. Se dirige a la radio para avisar, y con el movimiento de cámara nos descubren a Pete (hasta ese momento ausente de la secuencia), que le empieza a preparar para ir al rescate. Así, el espíritu se hace presente cuando se le necesita para la misión que se le encargó: guiar a Ted.

-Min. 109:06. Dorinda a punto de ahogarse. De repente mira hacia algo que está fuera de campo, y reacciona: por fin es capaz de ver a Pete. La mano de él entra en cuadro y ella la toma.

8.2.2. El fuera de campo

-Escena inicial. Dos hombres pescando en una barca. De pronto empieza a sonar el motor de un avión, y el sonido se hace cada vez más presente, hasta que lo vemos

³⁵⁶ Ver secuencia AlwaysBaile en el DVD adjunto

aparecer en segundo término. Hace un pase rasante, seguido por la cámara. Al volver a enfocar la barca, comprobamos que está vacía: sus ocupantes se han tirado al agua.

-Min. 4:45. Dorinda espera nerviosa a que llegue el avión de Pete, asomada a la pista. De repente empieza a sonar la música de *Cumpleaños feliz*, pero no se sabe de dónde surge. Dorinda se gira y ve aterrizar un avión decorado con globos, emitiendo la canción.

-Min. 28:50. Augurio sobre la muerte de Pete: Dorinda está tumbada en la cama. Se escucha hablar a Pete por teléfono, pero no se le ve. Por la conversación, se entiende que tiene que ir a una misión. En ese momento, suena una música dramática y Dorinda se incorpora, movimiento subrayado con un travelling hacia ella, que queda en un perfil totalmente oscuro (una extraña luz azulada entra por la ventana, desde atrás). Habla con Pete, que continúa en fuera de campo durante toda la conversación. El fuera de campo de Pete se usa para crear una conversación en la que él está presente aunque no se le vea, una especie de anticipo de lo que sucederá en la película.

Dorinda se gira hacia cámara. No vemos su rostro pues sigue totalmente en penumbra, pero una luz rojiza (proveniente de la chimenea) resalta sus ojos, que denotan preocupación, quedando así el sentimiento subrayado con la ocultación del resto de su rostro.

-Min. 35. Secuencia aérea durante el incendio. Al mira por la cabina de su avión, buscando el de Pete: solo ve nubes. El personaje (y con él el espectador) se preocupa, hasta que por fin, el avión de Pete emerge de entre las nubes que lo ocultaban.

-Min. 43:20. Raquel se enamora de Ted a primera vista: frente a ella hay una ventana cuya suciedad tapa lo que hay detrás. Raquel la abre y se descubre a Ted caminar hacia ella.

-Min. 50:17. Después de rociar por accidente a Al con pintura roja, Ted espera junto a los otros pilotos en la pista. Se nos muestran solo las ruedas del *jeep* de Al, manchadas de rojo. Vemos las reacciones sorprendidas de los pilotos ante la llegada de Al. Plano detalle de las gafas de sol de Al. La mano de Al entra en cuadro y retira las gafas,

dejando al descubierto sus ojos encolerizados. No se nos llega a mostrar a Al cubierto de pintura roja, sin embargo, con esta sucesión de planos detalle y reacciones, se transmite de forma más eficaz su enfado y lo cómico de la situación.

-Min. 52:55. Ted y Pete en el bar. Miran al frente. Ven la silueta de una chica de espaldas, bailando junto a la máquina de discos. Parece ser Dorinda. *Travelling* hacia Ted y Pete, se crea la expectación de un reencuentro. La chica se da la vuelta, y resulta ser otra persona. La cámara se mueve y descubrimos a Raquel en primer plano, que se ha situado frente a Ted. De esta forma se nos cuenta de un modo visual que el amor de Raquel no es correspondido: Ted la tenía enfrente todo el tiempo y no ha reparado en ella hasta que la otra chica ha resultado no ser Dorinda.

-Min. 65:55. Reencuentro de Pete y Dorinda. Pete en primer término, Dorinda en segundo término, tapada por el ala de un avión. De repente, parece como si Pete sintiera su presencia: se da la vuelta y la cámara se mueve y nos muestra a Dorinda. Nuevamente, la cámara actúa como punto de vista de un personaje.

-Min. 93:15. Torre de control. Plano detalle de la lista de pilotos, entre ellos Ted. Entra en cuadro una mano que sujeta un bolígrafo (no se nos muestra a quién pertenece la mano) y empieza a remarcar las letras del nombre de Ted. Después tacha la D y escribe “PE” delante, convirtiendo su nombre en “PETE”. Es entonces cuando se nos muestra que el bolígrafo lo sujeta Dorinda.

-Min. 105. Dorinda en el avión. Mira hacia arriba, buscando una salida. Sólo se ve humo. Pero de repente se empieza a abrir un claro y se descubre el humo ocultaba un cielo lleno de estrellas.

8.3. El toque Spielberg en *Always (para siempre)*

Recordamos que es un recurso propio del cine de Spielberg en el que se denota una acción a través de los efectos que produce, antes de o en lugar de la misma acción, produciendo así una inversión narrativa del modelo causa-efecto.

Veamos los usos de dicho recurso en *Always*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

8.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 2:37. Dorinda espera nerviosa a que llegue el avión de Pete. Se saca de la boca el chicle que masca compulsivamente, y lo deja encima de una superficie en la que vemos otros muchos pegados, lo que ofrece con una sola imagen la idea de toda su espera y nerviosismo.

-Min. 5:45. Finalmente aterriza el avión de Pete. Plano detalle de la mano de Dorinda, que suelta una cuchara totalmente retorcida, algo que no le hemos visto hacer, y que muestra la enorme tensión que ha atravesado.

-Min. 19:55. Los pilotos se lavan las manos para poder bailar con Dorinda, mientras Pete espera con toallas blancas extendidas sobre sus brazos, para que puedan secarse. Sus compañeros lo rodean. Pasamos por montaje a la pista de baile, donde está Dorinda con Al. Volvemos al baño: descubrimos a Pete con las mismas toallas en los brazos, solo que ahora están completamente negras.

-Min. 44:10. Se nos muestra el carácter algo torpe de Ted. Cuando Raquel entra en el hangar, lo encuentra recogiendo el aceite vertido de una lata, aunque no hemos visto cómo ha ocurrido el incidente.

-Min. 75:09. Ted, Dorinda y Pete en el coche. Frente a ellos, un autobús escolar haciendo eses y derrapando por la carretera. Ha ocurrido algo que no hemos visto. El bus finalmente se para, se abre la puerta y el conductor cae fuera: ha tenido un infarto.

8.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 3:50. Torre de control. Dorinda se asoma al exterior de la torre, esperando que llegue el avión de Pete. Empieza a soplar un viento: el indicador de pista se mueve, se acerca un avión. Finalmente, es el avión que Pete ha mandado para felicitarle el cumpleaños.

-Min. 5:00. Torre de control. Nuevamente empieza a soplar un viento, ahora acompañado de polvo. Se mueve el indicador de pista. Finalmente, aparece el avión de Pete.

-Min. 14:28. La aparición de Dorinda en la pista de baile, transformada con el traje que Pete le ha regalado, se cuenta y se subraya a partir de los efectos que tiene: se para la música, Pete deja de hablar y se queda estupefacto mirando *offscreen*, vemos varios planos de pilotos que miran fuera de campo y reaccionan con asombro, alguno se levanta. Pete también. Pasamos a un plano cerrado de los escalones. Las botas de unos pilotos entran en cuadro, bajando hacia atrás las escaleras (lo cual nos cuenta sin mostrarlo que retroceden ante algo que no pueden dejar de mirar). Frente a ellos entran en cuadro los zapatos blancos de tacón de Dorinda, bajando las escaleras. Seguidamente, la vemos de espaldas, y de frente los rostros sorprendidos de los pilotos que retroceden.

Travelling hacia Pete, que mira fuera de campo y reacciona. Frente a él, un grupo de pilotos que abre un hueco por donde aparece Dorinda, deslumbrante en su traje blanco. Sin duda esta realización remarca la idealización de la figura de Dorinda, convertida en una aparición mágica, en línea con el tono romántico “a la antigua” que busca Spielberg: “Ella se pone el traje rápidamente y, cuando reaparece, convierte a los rudos bomberos cubiertos de grasa en atolondrados chicos apresurándose a lavarse las manos antes de bailar con ella.”³⁵⁷

-Min. 71:44. Plano cenital. Una sombrilla se abre, y por la posición de cámara vemos que tiene dibujada una llamativa señal de prohibición. La sombrilla empieza a moverse, hasta que la cámara desciende y descubrimos a Al debajo de ella, caminando hacia la posición de observación de pilotos, donde le espera Dorinda.

³⁵⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 16

8.4. Implicaciones temáticas

En los siete años transcurridos desde el estreno de *E.T.* hasta el de *Always*, varios eventos importantes afectaron la vida y la carrera de Steven Spielberg. En 1985 nació su primer hijo, Max. La experiencia de la paternidad cambia su punto de vista de hombre-niño, y en cierta manera parece atraído por un tipo de historias más adultas: *El color púrpura* (1985) y *El imperio del sol* (1987) muestran una evolución en el tono de su cine. Y en particular la segunda añade un interesante giro temático: se muestra el final de la inocencia. El niño protagonista acaba la película como un adulto desencantado.

En 1988, Spielberg rueda *Indiana Jones y la última cruzada*, en la que conocemos al padre de Indiana, interpretado por Sean Connery. Es una de las figuras paternas severas y distantes habituales en su cine (en su presentación en la película su rostro permanece fuera de campo, como los adultos de *E.T.*). Sin embargo, a lo largo de la película asistimos a un proceso de reconciliación entre padre e hijo, algo inédito en sus películas. Parece que a través de su propia paternidad, Spielberg redescubre la figura del padre.

Otro suceso fundamental a tener en cuenta, en esta ocasión negativo, es su fracaso matrimonial con la actriz Amy Irving. Después de que Irving abandonara a Spielberg por otro hombre, el divorcio se consuma en el mismo año 1989 en que el director decide rodar *Always*. Sus peores temores se cumplen: repite en su propio matrimonio la ruptura de sus padres. “Steven Spielberg se había divorciado: se volvían contra él sus directas e innumerables declaraciones sobre el daño causado por el divorcio de sus padres.”³⁵⁸

Así, podemos decir que *Always (para siempre)* se inscribe en ese proceso de maduración y desencanto que sucede en la vida de su autor: “*Always* forma parte de la continua autobiografía cinematográfica de Spielberg, su intento de crecer en las películas.”³⁵⁹

Irónicamente, a pesar de esta circunstancia personal, la película tiene la distinción de ser la primera historia de amor que dirige Spielberg. Y como ha ocurrido con las películas ya estudiadas, comprobaremos cómo las elipsis de la película tienen una implicación

³⁵⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 228

³⁵⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 153

temática en relación a la biografía de su autor, con raíces que van hasta su infancia, y cómo vuelven a aparecer sus constantes argumentales.

Always es un proyecto que Spielberg acariciaba desde hacía años: un *remake* de la película *Dos en el cielo* (*A Guy Named Joe*, Victor Fleming, 1943), un largometraje que según él mismo “tocó su alma” y le hizo llorar cuando la vio por televisión con doce años.³⁶⁰ La película se situaba en la II Guerra Mundial, entonces en curso (vuelve a aparecer la obsesión de Spielberg con dicha contienda), con Spencer Tracy interpretando al temerario piloto que pierde la vida en un ataque contra un barco alemán. Su espíritu regresa a la Tierra para traspasar su conocimiento a un nuevo piloto, y a la vez debe aceptar que este emprenda una relación amorosa con su prometida.

Spielberg manejó la idea de hacer una nueva versión de *Dos en el cielo* desde mediados de los años 70 (incluso incluyó un breve fragmento de la película en un televisor que se ve en su producción *Poltergeist*), pero aplazó el proyecto hasta verse preparado: “Fue el mismo Spielberg quien detuvo los preparativos a comienzos de los 80, pues el director – como ya había reconocido ante otros proyectos- no se encontraba emocionalmente maduro para relatar una historia *adulta*.”³⁶¹

Al adaptarla a finales de los 80, traslada la historia a la época actual, y los pilotos se dedican a apagar incendios forestales. Precisamente ese cambio de época y circunstancias es una de las razones que pudo influir en que la historia no terminara de funcionar con el público, resultando en uno de los pocos fracasos de la carrera de Spielberg³⁶². La película se tachó de cursi y sentimental, quizás porque Spielberg traslada los códigos románticos de los años 40 a los años 80, y se evidencia que están fuera de lugar: “Me gustaría que se volvieran a hacer películas como las de antes, empalagosas y románticas.”³⁶³

Otro problema puede ser el cambiar el trasfondo de una situación de máximo riesgo como es una guerra por una profesión sin duda peligrosa, pero sin las connotaciones de heroísmo presentes en la película de Victor Fleming. El propio personaje de Al habla

³⁶⁰ GORDON, A. *Op. cit.* p. 151

³⁶¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 230

³⁶² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p.17

³⁶³ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 87

sobre los pilotos de la guerra y le recuerda a Pete que están muy lejos de esa situación, dejando al descubierto uno de los problemas de la película: al no estar en juego la seguridad del mundo, las bravuconadas del personaje de Pete le hacen pasar de ser heroico a un simple “capullo”, como le dice Al, y como reconoce el mismo Pete tras su muerte. De esta manera, es difícil que el público se identifique con él.

Pero centrándonos en el elemento elíptico de la película, encontramos un planteamiento muy interesante, ya que el personaje de Pete es invisible durante buena parte del metraje para el resto de personajes, de modo que podemos decir que, al igual que en muchas de las películas de Spielberg, hay un elemento que desde el fuera de campo influye en la historia y los personajes, solo que en esta ocasión el fuera de campo afecta a la percepción de los otros personajes, no siempre del espectador. Pete no deja de ser como el padre de Elliott o los extraterrestres de *Encuentros en la tercera fase*, una presencia invisible, una ausencia que se hace presente por su influencia sobre lo que vemos. Aquí el concepto fuera de campo está aplicado en el propio planteamiento de la historia, además de en la realización.

Al igual que en *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.*, se nos cuenta que fuera de nuestra percepción hay fuerzas luminosas que nos ayudan. En estas películas el fuera de campo oculta esas presencias benignas. Y en este caso no es solo Pete, que debe guiar a Ted y liberar a Dorinda de su pesar, sino el personaje de Hap, el ángel que aconseja a Pete al llegar al otro lado. Y como suele ocurrir en el cine del director, esta figura benéfica y espiritual está relacionada con lo maternal: aunque en el guion original Hap era un hombre, Spielberg decidió que fuera una madura Audrey Hepburn (en su última aparición cinematográfica antes de su muerte) quien interpretara el papel³⁶⁴. El propio Spielberg reconoció la razón de ese cambio: “Audrey estaba más cercana al lado maternal de la naturaleza.”³⁶⁵ Hap va completamente vestida de blanco, al igual que el otro personaje femenino importante, Dorinda, con el vestido que le regala Pete, momento en que uno de los pilotos la compara con un ángel.

Curiosamente, aparte de este elemento, no hay en la película referencias ni analogías religiosas, como sí ocurría en las películas citadas. En un argumento que trata sobre la

³⁶⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 161

³⁶⁵ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 407

vida más allá de la muerte, se muestra que hay un sentido y un plan predeterminado, pero no se ofrece una idea concreta sobre la trascendencia.

Queda claro con ello que la intención de Spielberg no es hacer una película sobre la vida después de la muerte. Entonces, ¿de dónde surge *Always*? ¿Qué quiere contar y cómo se expresa a través de lo elíptico? Volvamos al origen del proyecto: como hemos dicho, *Always* es la primera película de amor de su autor. Ese es, pues, el tema principal, y no el mundo espiritual. Y la idea del amor que tiene Spielberg es muy idealista y romántica: “Spielberg presumía de un romanticismo *chapado a la antigua*, rebosante de pasión juvenil, de fidelidad incommovible y de sacrificio generoso.”³⁶⁶

No es, por tanto, extraño que para rodar su primera historia de amor recuperara su idea de realizar una nueva versión de *Dos en el cielo*, una película con los códigos románticos de una época más inocente, que para Spielberg representa el cine de ese período.

Por otra parte, no hay que olvidar que la historia de *Dos en el cielo* es romántica, pero también trágica, pues muestra una separación por causa de la muerte. Es posible que el propio fracaso matrimonial de Spielberg le dispusiera para rodar la película: “Dados los celos sexuales, la impotencia y el asilamiento que impregnan *Always*, es más probable que Spielberg estuviese recreando los últimos y dolorosos meses de su matrimonio.”³⁶⁷

No es extraño, pues, que Spielberg escogiera como protagonista a Richard Dreyfuss, que como hemos visto en capítulos anteriores, representa una especie de *alter ego* para el director, y él mismo reconoce que lo usa cuando quiere introducirse en una historia. Dreyfuss, de hecho, no encaja en el modelo heroico a la vieja usanza que era el personaje de Spencer Tracy en la película original. Su carácter burlón, exhibicionista y temerario, y su rechazo al compromiso parecen ser más bien una barrera para que el público conecte con él. No arriesga su vida por el bien de la humanidad, como el personaje original, sino por simple fanfarronería. En cierta manera, nos volvemos a encontrar con otro hombre-niño del cine de Spielberg. Pero al contrario que el Roy Neary de *Encuentros en la tercera fase*, Pete debe evolucionar y madurar, aunque sea

³⁶⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 228

³⁶⁷ BAXTER, J. *Op. cit.* p. 295

después de muerto. Así, el punto de vista de la película es también ambiguo, pues por un lado se recrea en el carácter juvenil de Pete, y por otro lado muestra la necesidad de que cambie: “El personaje refleja a Spielberg como bromista y *showman*. Pero el director parece celebrar su heroísmo tipo *Hardy Boys* y a la vez criticarlo como algo adolescente.”³⁶⁸

Y si la maduración de Steven Spielberg le llegó a través de la paternidad, su *alter ego* en la película pasa por un proceso similar: Pete debe tutelar a Ted, enseñarle y estar a su lado mientras se desarrolla como piloto y como persona. Es decir, un personaje que toda su vida ha huido de la responsabilidad, tanto en su trabajo como en su vida personal (ya que nunca quiso casarse con Dorinda), ahora debe asumir un papel claramente paternal: “Los dos son hombres-niño. Pete debe convertirse en el padre de Ted para que Ted también pueda crecer.”³⁶⁹

Al igual que en una relación padre-hijo, se da un cierto eco de uno en el otro, algo que ya vimos entre E.T. y Elliott. Así, Ted repite las mismas frases que Pete (acaba la frase que Pete comienza cuando conoce a Dorinda), hace el mismo gesto de tirarse de las cejas y acaba pilotando igual. También es significativo el momento en que Dorinda transforma con un bolígrafo el nombre de Ted en Pete: “La convergencia de almas está completa y ahora Pete, como E.T., está casi listo para irse a casa.”³⁷⁰

Pero el paso más difícil lo debe dar en relación a Dorinda. Pete debe trascender el sentido egoísta de posesión (“Esa es mi chica”, le recuerda a Ted) y su orgullo masculino para poder liberarla de su tristeza y guiarla hacia una nueva vida. De esta manera, su papel pasa de novio celoso a figura paterna también para Dorinda. Quizás que una película de amor se resuelva de esta manera tan poco común en el género fue otra razón para que el público no conectara con ella: “En *Always*, por el contrario, la gente hecha para estar juntos deben aprender a vivir el uno sin el otro para siempre. El movimiento emocional de la película va totalmente en contra de las convenciones tradicionales del género.”³⁷¹

³⁶⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 159

³⁶⁹ *Ibidem*

³⁷⁰ *Ibidem*

³⁷¹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 16

La conversión de Pete de amante celoso en guía paternal se completa cuando salva la vida a Dorinda, y acepta a Ted como su nueva pareja. Es por ello que la última frase de la película, cuando Pete ve alejarse a Ted y Dorinda, da la vuelta a la advertencia anterior a Ted, impregnándola de un orgullo paternal: “Esa es mi chica. Y ese es mi chico.”

Y precisamente por esta relación entre autor y personaje, se torna tan sugerente lo que cuenta la película y cómo lo muestra Spielberg a través de un estilo basado en lo elíptico. Porque al igual que Pete, podemos entender que Spielberg debió aprender a renunciar a su esposa, que se fue con otro hombre, y a la vez se convirtió en un padre “fantasma” para su hijo, una presencia ausente como lo fue su propio padre o tantas figuras paternas en su cine. Y aún así, no hay rastro de rencor o desencanto en la película: “Lejos de manifestar cinismo, Spielberg hace un homenaje en *Always* al cariño que le unía a su antigua esposa.”³⁷²

Resulta paradójico que Spielberg (y sus *alter ego* cinematográficos) acaben reflejando la figura del padre ausente que hasta este momento había sido retratada de modo tan negativo en su cine. Hay una doble naturaleza en ellos, parecen evocar tanto al propio realizador como a la figura de su padre. De hecho, la base para *Always*, la película *Dos en el cielo*, también remite a la infancia de Spielberg, como ya se ha señalado. Y el propio Spielberg reconoce que esa repercusión que tuvo en su mente pudo tener que ver con lo que pasó con sus padres: “Pete está incapacitado para influir en los acontecimientos, como si fuera un mueble. Como niño yo estaba muy frustrado y quizás veía a mis propios padres en ella.”³⁷³

Es significativo que precisamente decidiera realizar su versión de la historia justo cuando su propio matrimonio fracasaba. Pete pierde a Dorinda porque está demasiado abstraído en su trabajo, al igual que el padre de Spielberg, y al igual que le acabó pasando al mismo director:

Steven Spielberg ofrece con su historia una paradoja que también sucedería en su propia vida: como el suyo, el amor entre Pete y Dorinda se trunca al

³⁷² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 232

³⁷³ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 406

comienzo de la película por la pasión profesional del protagonista. Y, para Spielberg, volar y hacer cine tienen mucho en común.³⁷⁴

Es por ello que resulta tan dura la escena en la que Pete contempla cómo Dorinda se besa con Ted, “creando una escena increíblemente incómoda que transforma a Pete en un consternado voyeur.”³⁷⁵ No se ve la rabia de los celos, sino el sufrimiento de un sentimiento de culpa, similar al que podía sentir el director en su vida privada.

También por su tema de fondo, *Dos en el cielo* está relacionada con su padre, esa figura ausente en su vida, que parece inspirar el estilo elíptico en su cine: “Mi padre, que era operador de radio en un B-25 [...] me contó infinidad de anécdotas de la guerra. Durante toda mi vida me he identificado con este período de inocencia total y de enorme peligro.”³⁷⁶

Parece claro que Spielberg intentó recrear esa inocencia y peligro sin demasiado éxito. La película, por tono y realización, parece pertenecer a otra época, es como si los personajes vivieran en una película de los años 40. Así, aparece otro de los temas recurrentes de Spielberg: la reflexión sobre el mismo cine: “Sea cual sea el tema ostensible, la mayoría de sus películas tratan sobre el poder de las películas. [...] *Always* es, de forma autoconsciente, metacinematógrafa.”³⁷⁷

De hecho, la misión de Pete será la de proporcionar a Ted un conocimiento que él recibirá como inspiración, al igual que ocurre en el cine y en cualquier otra forma de arte (recordemos la idea de volar relacionada con el cine). De hecho, la frase de Hap sobre el tema podría aplicarse en ese otro contexto: “Inspiración. Ese es el aliento divino. Es aquello con lo que la gente cuenta. La buscan, suplican por ella. Y bastante a menudo, cuando más la necesitan, la consiguen: se les insufla. Ahora es tu turno para devolverla.” También es interesante la idea de que los grandes de una profesión inspiran a las siguientes generaciones, algo muy apropiado en una película en la que Spielberg pretende homenajear el cine de los años 40:

³⁷⁴SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 235

³⁷⁵FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 17

³⁷⁶CANTERO, M. *Op. cit.* p. 87

³⁷⁷GORDON, A. *Op. cit.* p. 152

Al igual que Richard Dreyfuss se sienta en la cabina del avión detrás de su sustituto y le transmite sus enseñanzas, los fantasmas de las viejas glorias de Hollywood (Capra, Fleming, Sturges y otros) están detrás de Spielberg para soplarle al oído parte de sus secretos inmemoriales.³⁷⁸

También encontramos numerosos guiños referenciales, como que Al le hable a Pete de los pilotos de la II Guerra Mundial (en alusión a la película original) y explique que no están en la misma situación, que Pete le diga a Dorinda que haga un gesto a la orquesta para que suene su canción, porque “funciona en las películas”, y de hecho funciona en esta, o las imitaciones de actores de los años 40 que intercambian Ted y Dorinda. También podemos considerar un guiño a la época dorada del cine la presencia de Audrey Hepburn, uno de los mitos del Hollywood clásico, y que para cuando se rodó *Always* ya estaba prácticamente retirada, y de hecho murió pocos años después sin volver a intervenir en otra película.

8.5. Conclusiones

En este capítulo hemos buscado, enumerado y analizado las elipsis temporales y espaciales presentes en la película *Always (para siempre)*.

-1. Del mismo modo, hemos identificado un uso propio para esta película de la elipsis espacial, que afecta al personaje de Pete, un espíritu que el resto de personajes no puede ver. De esta manera, el personaje está en campo o no para el espectador dependiendo del punto de vista de la escena o la intención narrativa de cada momento.

-2. Como en las películas anteriormente estudiadas, este uso de la elipsis está relacionado con la propia biografía de Steven Spielberg: por un lado, con la infancia que tanto le marcó, ya que *Always* está basada en una película que el director vio de niño. Él mismo reconoce que la película le marcó porque vio reflejada la situación de su hogar. La ambientación de la guerra y los pilotos también la vinculan con su padre.

-3. Por otro lado, es una película relacionada directamente con el momento vital en que la realizó, justo cuando acababa de divorciarse y se encontraba privado de la presencia de su mujer y su hijo.

³⁷⁸ COHEN, C. *Op. cit.* p. 47

-4. También se percibe en ella el interés del director por reflexionar sobre la propia creación cinematográfica, y en este caso sobre el cine clásico que tanto le influyó.

9. *Parque Jurásico*

Título original: *Jurassic Park*.

Año: 1993.

Intérpretes: Sam Neill (Dr. Alan Grant), Laura Dern (Dra. Ellie Sattler), Richard Attenborough (John Hammond), Jeff Goldblum (Dr. Ian Malcolm), Joseph Mazzello (Tim), Ariana Richards (Lex), Wayne Knight (Nedry).

Sinopsis: La historia empieza en la Isla Nublar, cerca de Costa Rica. Un grupo de trabajadores descargan una jaula que transporta un misterioso animal. Durante el proceso, uno de los trabajadores queda atrapado entre la jaula y la puerta del recinto receptor, y el animal lo arrastra, desapareciendo.

Después nos muestran cómo en una mina encuentran un extraño mosquito conservado en ámbar. Seguidamente, nos presentan al doctor Alan Grant y a la doctora Ellie Sattler en una excavación en Montana, donde desentierran los restos fósiles de un velociraptor. Grant aterroriza a un niño que se burlaba del dinosaurio, y Ellie se lo hace notar. Cuando entran en su caravana, se encuentran con John Hammond, un excéntrico millonario que les ofrece un trabajo como asesores científicos a cambio de financiación total para sus investigaciones.

Por otro lado, Nedry, el informático de Hammond, llega a un acuerdo con una compañía rival para robar ADN de dinosaurios a cambio de una gran suma de dinero.

Grant y Sattler llegan a la isla en compañía del estafalario doctor Ian Malcolm y del abogado Donald Gennaro. Allí les enseñan el recinto que han creado, bautizado como Parque Jurásico. Los visitantes se quedan sorprendidos al comprobar que el parque contiene especímenes vivos de dinosaurios.

Una vez en el centro de mando, les explican que los animales han sido reproducidos con ADN de la sangre de dinosaurio extraída de los mosquitos de la época jurásica conservados en ámbar. Para evitar la reproducción natural, todos los especímenes que se crean son hembras. El grupo se prepara después para hacer el tour que se propondrá a los visitantes del parque, en un jeep que va por un raíl. Se les unen los nietos de Hammond, Tim y Lex, mientras él se queda en el centro con sus ayudantes.

Durante el recorrido, el grupo encuentra un triceratops enfermo, y la doctora Sattler se queda para ayudar a los veterinarios del parque, mientras el resto sigue el recorrido.

Nedry desactiva los sistemas de seguridad para poder robar el ADN de dinosaurio, pero al mismo tiempo deja sin electricidad los jeeps de los visitantes y las verjas que los separan de los dinosaurios peligrosos. El Tiranosaurio Rex ataca los jeeps, devorando a Gennaro, hiriendo a Malcolm y provocando la huida de Grant con los niños. Mientras, Nedry encuentra la muerte al cruzarse con un dinosaurio venenoso cuando intentaba huir con el ADN robado. Sattler y Muldoon, el guardián del parque, encuentran a Malcolm, y se ven obligados a huir del T-Rex.

El doctor Grant y los niños se refugian en un árbol para pasar la noche, y al día siguiente reemprenden el camino. En un momento dado, encuentran huevos de dinosaurio eclosionado: de alguna manera, los animales han mutado para poder procrear. La vida se abre camino.

Hammond reinicia los sistemas para recuperar la electricidad, pero eso supone que los peligrosos velocirraptores quedan libres. Muldoon y otro empleado son víctimas de ellos, y Sattler escapa por poco.

Grant y los niños llegan al centro de mando. Mientras el doctor busca a los demás, los niños se quedan en el comedor, donde se ven perseguidos por los velocirraptores. Los niños consiguen zafarse de ellos, pero les siguen hasta la sala de control, donde están los adultos. Los peligrosos saurios acorralan finalmente a Grant, Sattler y los niños en el hall principal, pero en ese momento aparece el T-Rex y ataca a los velocirraptores, circunstancia que aprovechan los humanos para escapar. Los supervivientes abandonan la isla en helicóptero. Sattler comprueba complacida cómo Grant y los niños permanecen abrazados.

9.1. Las elipsis temporales en *Parque Jurásico*

9.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

La película arranca *in medias res*, en medio del traslado de un velociraptor a su recinto en el parque. Por tanto, todo el proceso científico por el que ha sido posible crear a los dinosaurios, así como la idea y creación del parque, quedan en los antecedentes de la historia, y se nos darán a conocer durante la misma. Es evidente que esta decisión hace la historia más dinámica y amena que si nos contaran el recorrido científico y logístico de creación del parque paso a paso.

También tiene importancia el pasado de los personajes principales: el doctor Alan Grant y la doctora Ellie Sattler mantienen una relación personal desde hace tiempo. Hay un conflicto latente entre ellos porque Sattler quiere tener hijos y a Grant no le gustan los niños.

Por otro lado, los nietos de Hammond, Tim y Lex, son hijos de un matrimonio divorciado, algo cuya huella se dejará ver a lo largo de la aventura. Su encuentro con Grant servirá para la transformación de este.

Por último, el personaje de Nedry entra en la historia recibiendo a quien le ha sobornado para que robe los ADN de dinosaurios. Se establece que ha habido un conflicto previo con Hammond por motivos económicos, algo que queda refrendado en un diálogo posterior entre ambos personajes, en que Hammond dice que no quiere debatir “otra vez” sobre las finanzas de Nedry. Nuevamente, esta forma de narrar permite la fluidez de tener al villano establecido sin necesidad de mostrar todo el proceso que le lleva a traicionar a Hammond.

9.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

Como es habitual en el cine del autor, la elipsis funcional es usada con profusión para crear un dinamismo narrativo.

En cuanto a las elipsis temporales significativas, podemos hablar de cómo la primera secuencia queda en suspenso: el operario es atacado por el velociraptor y no sabemos qué ha ocurrido con él ni con el parque. En la secuencia siguiente, a través del personaje del abogado sabemos que el operario murió, y que el incidente puso en peligro la apertura del parque, pero finalmente ésta se completó.

El resto de elipsis temporales significativas las veremos en el apartado del toque Spielberg.

9.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del final del relato

Hammond, Malcolm, Grant, Sattler y los dos niños huyen de la isla en helicóptero. Los personajes principales, pues, se han salvado, pero no sabemos qué sucederá con los dinosaurios que siguen en el parque (en la secuela se dará una respuesta).

Otra sugerencia para lo que acontecerá después del relato se da cuando Sattler mira a Grant abrazado a los dos niños. Ambos intercambian miradas de complicidad, lo cual da a entender que la actitud de Grant ha cambiado y está dispuesto a tener hijos.

9.2. Las elipsis espaciales en *Parque Jurásico*

Nuevamente encontramos personajes elípticos cuya ausencia en la película resulta crucial para la historia y los personajes. En este caso se trata de los padres divorciados de Tim y Lex, lo que hace que exista una mayor sensación de desprotección alrededor de los niños, y el doctor Alan Grant tendrá que llenar ese vacío como padre sustitutivo.

Por otro lado, en esta ocasión no encontramos un uso específico de la elipsis espacial. Aunque en la primera secuencia da la sensación de que podría haber un planteamiento similar al de *Tiburón*, y dejar a los dinosaurios ocultos durante buena parte del metraje, finalmente Spielberg debió de entender que el ver dinosaurios creíbles era uno de los grandes atractivos de la película, así que la elipsis espacial se usa en momentos puntuales para enfatizar el suspense o para presentar de forma paulatina alguno de los saurios más importantes (especialmente célebre es la primera aparición del Tiranosaurio Rex). Así pues, no hay por qué crear un apartado distinto para estudiar estos usos.

-La primera secuencia, como hemos dicho, bebe de *Tiburón*, y plantea el primer ataque del dinosaurio que será la principal amenaza, el velociraptor, basándose en lo elíptico y la sugerencia [³⁷⁹].

El primer plano nos muestra las hojas de un árbol moviéndose, con un ruido de fondo similar a un rugido. Sabiendo que la película trata sobre dinosaurios, se crea la expectativa de que vamos a ver al primero. Spielberg inserta, para subrayar más esa expectativa, primeros planos de distintos operarios, que miran con cierta aprensión hacia un lugar fuera de campo. También al guardián Muldoon, que sujeta su rifle. Finalmente, se descubre que el sonido y el movimiento se debían a un vehículo con grúa, que transporta la jaula donde va el velociraptor. Este “engaño” sirviéndose del fuera de campo remite también al arranque de otra película del autor: “Como en la apertura de *Encuentros en la tercera fase*, Spielberg confunde al público porque no podemos ver lo que se está acercando y podríamos asumir por el ruido y el movimiento que los hombres están cazando un dinosaurio gigante.”³⁸⁰

Pero al mismo tiempo, el cambiar dinosaurio (animal) por grúa (máquina) y verla abrirse camino entre la vegetación, también puede ser una imagen que avance aspectos temáticos de la película, algo habitual en los arranques de los filmes:

Los dinosaurios, dice esta escena, no son el problema. El problema es la tecnología irrumpiendo en la naturaleza. [...] La tecnología (hombres con armas, con logo corporativo) en la naturaleza, se enfrenta no con la naturaleza, sino con otra pieza de tecnología (la grúa y la caja) que contiene Vida (el enfadado velociraptor), que Se Abre Camino [sic] para evitar a la tecnología que trata de controlarlo.³⁸¹

A partir de aquí, se juega a no mostrar la criatura, pero sí sugerirla: Al igual que en *Tiburón*, se nos muestra un plano subjetivo de su visión desde el interior de la jaula. Un operario reacciona con temor. Después de que abran la puerta de la jaula para que entre en el parque, se usa la silueta del animal moviéndose con velocidad hacia la salida. La jaula se desprende de la apertura del parque, y un operario es atrapado por el dinosaurio,

³⁷⁹ Ver secuencia ParqueJurásicoInicio en el DVD adjunto

³⁸⁰GORDON, A. *Op. cit.* p. 204

³⁸¹ ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 1”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-1.html> [consultado el 9-11-2014]

aunque solo vemos el medio cuerpo que queda fuera de la jaula. Muldoon intenta tirar de él. Nos muestran un plano detalle de los ojos de la criatura, seguido de otro plano detalle de los ojos del trabajador: “Como en *Tiburón*, no podemos ver la mayor parte del ataque de la criatura; se deja en gran medida a nuestra imaginación, que lo hace peor. Y, como en *Tiburón*, a veces compartimos el punto de vista del animal.”³⁸² Unos planos detalle sirven para cerrar con dramatismo la secuencia: la boca de Muldoon, gritando “¡Disparadle!” y la mano del operario, extendida en espera de una ayuda, hasta que queda inerte.

-Min. 5:30. Unas manos provistas de cepillos retiran arena y se empieza a vislumbrar lo que estaba oculto debajo de la misma: el esqueleto fosilizado de un dinosaurio (precisamente un velociraptor, como el que protagonizó la primera secuencia). La imagen resulta una especie de alegoría de lo que cuenta el argumento: el hombre moderno desenterrando lo que la naturaleza ocultó. Se nos descubre al protagonista, que es quien realizaba la acción: sobre el cuadro vacío, entra en plano el doctor Alan Grant, levantándose del suelo.

-Min. 7:42. Mientras Grant explica las características del dinosaurio, se escucha la voz de un niño que dice “a mí no me da miedo”. Grant se gira, pero solo ve adultos. Se abre un pasillo entre ellos y vemos en el otro extremo al pequeño que ha hablado. Se establece así una estética de duelo directo entre Grant y el niño, concretando en imagen la aversión del doctor por los infantes.

-Min. 13:25. A partir de una ocultación, se llama la atención sobre algo: un hombre entra en cuadro con un maletín, se acerca a cámara y el maletín queda en primer término, ocupando prácticamente todo el cuadro. Este recurso, utilizado por Alfred Hitchcock en el arranque de *Marnie la ladrona* (*Marnie*, 1964), consigue que el espectador tome conciencia de la importancia de dicho maletín, y se pregunte por el contenido del mismo. Al llamar la atención sobre ese contenido oculto, el efecto es el de un fuera de campo.

³⁸² GORDON, A. *Op. cit.* p. 205

-Min. 19:53. Por primera vez los protagonistas van a ver un dinosaurio vivo, y Spielberg nos lo cuenta enseñando primero sus reacciones. El jeep se para en medio del parque, Grant mira a su izquierda. Se levanta de golpe. Comienza un *travelling* hacia su rostro, que muestra un gran asombro. Se quita las gafas de sol, mostrando sus ojos abiertos al máximo. La doctora Sattler sigue mirando el mapa. Entra en cuadro la mano de Grant y le hace girar la cabeza. Ella también se levanta y se quita las gafas, con la boca abierta. Finalmente, cuando por fin han despertado una gran expectación en el público con sus reacciones, se nos enseña un majestuoso plano general de un diplodocus.

Esta forma de ir construyendo una expectación consigue crear una emoción en el espectador que va paralela a las emociones mostradas por los personajes:

Identificación del público con los personajes principales; vemos a estas criaturas a través de sus reacciones a ellas [...] Spielberg nunca las segrega en meras curiosidades aisladas para la admiración de la audiencia. El simple hecho de que la mayoría de espectadores se dejen arrastrar en la narrativa, que se involucren emocionalmente con el destino de los personajes en vez de reclinarse para maravillarse de la calidad de los efectos especiales, atestigua el énfasis de Spielberg en la narrativa sobre el espectáculo y en la caracterización sobre los prodigios técnicos.³⁸³

-Min. 22. El mismo recurso. El doctor Grant en el suelo, aún no repuesto por haber visto al diplodocus, mira hacia un lado. *Travelling* hacia su rostro sorprendido. Vemos el contraplano: una manada de dinosaurios bañándose en un lago juntos.

-Min. 71:59. Nedry intentando huir entre la selva. En primer término vemos pasar unas veloces patas que cruzan de un lado al otro del cuadro. Es suficiente para crear suspense y sensación de peligro.

Seguidamente Nedry escucha un extraño sonido animal. De detrás del árbol que tenía enfrente, asoma la cabeza de un dinosaurio que permanecía oculto a nuestra vista. Nedry se aleja, pero vuelve a escuchar el mismo sonido. Se nos revela que el dinosaurio va detrás de él.

³⁸³ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* pp. 132-133

Nedry entra en el coche, asustado. Se vuelve a escuchar el sonido, esta vez a su lado. La extraña aleta del dinosaurio entra en cuadro, revelándose que está en el asiento de copiloto.

-Min. 98:50. Después de ver rota la jaula del velociraptor, se crea su presencia en la mente del espectador a través de la reacción del personaje Muldoon, que mira hacia un punto fuera de campo y dice “está ahí adelante”.

-Min. 103:33. El pequeño Tim cae electrocutado de la verja. Para evitar que el espectador pueda ver su estado (y así crear más incertidumbre), al caer en cuadro le tapa la vegetación en primer término, de modo que solo vemos a Grant efectuando la reanimación.

-Min. 103:50. La doctora Sattler junto a los fusibles. De detrás de unos cables surge por sorpresa un velociraptor que estaba oculto, asustando a la doctora y al espectador.

-Min. 104:30. Las patas del velociraptor corriendo sobre la pasarela metálica, enfatizando así su rapidez.

-Min. 104:58. Muldoon en la selva, intentando cazar a los velociraptores. Frente a él se mueven unas hojas. Muldoon se concentra y apunta con su arma. Entre las hojas asoma el ojo de un velociraptor. Muldoon se prepara para disparar, pero escucha un sonido a su lado. La cámara gira y se nos revela otro velociraptor que ha aparecido a su lado sin que nos lo hubieran mostrado. De esta manera se subraya la naturaleza inteligente y sibilina de esta especie.

El animal se echa encima de Muldoon, pero al igual que anteriormente, una planta en primer término tapa al personaje, de manera que solo vemos al dinosaurio atacando, y nos tenemos que imaginar los horrores sufridos por el hombre, una constante en la película: “La mayoría de la violencia es sin sangre, parcialmente cubierta, u ocurre fuera de campo.”³⁸⁴

³⁸⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 216

-Min. 110:01. Los velocirraptores persiguen a los niños en la cocina. En un inteligente encuadre nos muestran la situación sin tener que enseñar la totalidad de los personajes: con la cámara a ras del suelo, vemos las patas de los dinosaurios cruzar de izquierda a derecha, y en primer término las manos y pies de los niños (que andan a gatas) pasan después en dirección contraria. Spielberg destaca la importancia de situar la secuencia en un emplazamiento reconocible, para subrayar el terror: “No quería que atacaran a los niños en la jungla, sino en un entorno familiar, ver referencias a cosas que podemos ver en nuestras casas.”³⁸⁵

-Min. 112:38. Una vez en el centro de control, los protagonistas se sienten a salvo. Pero el doctor Grant se gira y ve un velocirraptor asomado por el cristal de la puerta, que hace un momento no estaba, provocando el sobresalto en el personaje y en la audiencia.

-Min. 113:30. Las garras del animal asoman por la puerta.

-Min. 116:44. En la sala principal, los protagonistas intentan huir. Pero por detrás del plástico que cubre la salida aparece la silueta de uno de los velocirraptores.

-Min. 117:14. Finalmente, cuando los velocirraptores están a punto de atacar, aparece desde fuera de campo el T-Rex, que atrapa con su boca a uno de ellos, dejando vía libre a los humanos. En realidad es un recurso algo tramposo, pues la llegada de un animal de ese tamaño se habría notado antes (como se vio en la primera secuencia en que apareció), pero es una manipulación consciente del espacio fuera de campo para crear ese efecto de sorpresa.

9.3. El toque Spielberg en *Parque Jurásico*

Un recordatorio respecto a este recurso: es un tipo de elipsis que consiste en no mostrar una acción concreta, sino los efectos que produce. Después la propia acción se puede mostrar o permanecer oculta. Si la acción es simultánea a los efectos mostrados al espectador, hablamos de efecto Spielberg en el fuera de campo. Si es una acción ya finalizada, estamos ante un uso del efecto Spielberg en la elipsis temporal.

³⁸⁵ “Return to Jurassic Park”. Documental incluido en el Blu-ray *Parque Jurásico*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010

Veamos los usos de dicho recurso en *Parque Jurásico*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

9.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 79:58. La doctora Sattler encuentra el coche accidentado, pero no están Grant ni los niños. Descubre unas huellas que se alejan del vehículo, dejando claro que siguen vivos y se han movido a otro lugar.

-Min. 90:20. Entre las raíces de un enorme árbol, Grant encuentra unos huevos de dinosaurio eclosionados, y un rastro de pequeñas huellas desde ellos. Se da cuenta de que los dinosaurios han conseguido procrear a pesar de las precauciones de los científicos. Es importante subrayar visualmente este momento porque encapsula en la imagen la idea central de la película, expresada además por Grant: “La vida se abre camino.”

-Min. 97:55. Sattler y Muldoon comprueban que la jaula de los velocirraptores está destrozada, y que unas huellas de estos animales se alejan de ella.

-Min. 104:13. La doctora Sattler huye del velocirraptor que la sorprendió junto a los fusibles. De repente ve la mano de Arnold sobre su hombro. Sattler la coge con alivio, solo para comprobar que el brazo ha sido separado del cuerpo.

-Min. 114:40. Mientras Hammond habla por teléfono con Grant, escucha cómo éste le dice “va a atravesar el cristal”, y unos disparos. No sabemos qué ha pasado. Corte al interior del centro de control, donde solo vemos los efectos: tres disparos en el cristal, el arma en el suelo, y los humanos huyendo por la escalera.

9.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 11:34. La llegada del helicóptero de Hammond provoca que la arena vuelva a tapar el esqueleto de dinosaurio desenterrado. Es una imagen simbólica que presenta ya

de forma crítica el personaje de Hammond, que se hace notar y tiene efectos desde el fuera de campo, antes de haber mostrado su rostro:

Al enterrar el esqueleto, la entrada de Hammond significa no solo el fin de las carreras de Grant y Ellie como paleontólogos convencionales, sino también la ignorancia de Hammond a las amplias implicaciones de sus actos. Del mismo modo que no considera que aterrizar su helicóptero puede arruinar meses de dura labor, Hammond no delibera sobre las ramificaciones éticas y potencialmente mortales de clonar dinosaurios³⁸⁶

-Min. 31:53. Se nos presenta la voracidad de los velocirraptores, mostrando los efectos de su ataque. Con una grúa meten una vaca en la jaula de los animales. Vemos las hojas de la vegetación moviéndose, seguidamente los rostros horrorizados de los protagonistas, que miran hacia dentro, escuchamos unos terribles sonidos. Cuando todo termina, la grúa se eleva y vemos el arnés que sujetaba a la vaca, totalmente destrozado: “Se presenta a los velocirraptores pero no se les muestra, para poder mantener su misterio y terror al máximo.”³⁸⁷

-Min. 62:06 [³⁸⁸]. Posiblemente la secuencia más famosa y la más conseguida de *Parque Jurásico*, el ataque del Tiranosaurio Rex. Falla la electricidad del parque y los coches se han quedado detenidos junto al sector del animal (se nos hace saber porque allí sigue la cabra atada a un poste que se mostró al pasar la primera vez). De repente, el personaje del abogado se fija en un vaso de agua que reposa sobre la guantera del coche: acompañando a un sonido grave, se producen unas ondas en el vaso de agua. Los ojos del abogado, asustado, se reflejan en el espejo retrovisor, que comienza a vibrar.

Tim, usando unas gafas de visión nocturna, mira hacia afuera: la cabra ya no está junto al poste, solo se ve la cuerda que la ataba. Plano contrapicado, en que se ve el techo transparente del coche: Lex pregunta “¿y la cabra?” Justo en ese momento, una pata ensangrentada de la cabra cae sobre el techo.

³⁸⁶ WARDAK, T. “On Direction- Proving the Narrative Significance of *mise-en-scene*”, en get-reel.net, 2012. Disponible en: <http://get-reel.net/reflection-on-direction-proving-the-narrative-significance-of-mise-en-scene/> [consultado el 28-10-2014]

³⁸⁷ ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 2”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-2.html> [consultado el 9-11-2014]

³⁸⁸ Ver secuencia Parque Jurásico T-Rex en el DVD adjunto

Se ven la garra del dinosaurio sobre el cartel de Alto Voltaje de la verja, pero no se electrocuta. Finalmente la cámara sube y muestra la cabeza del T-Rex, devorando lo que queda de la cabra.

El doctor Grant y el doctor Malcolm ven desde su coche cómo los alambres de la verja saltan uno a uno: el T-Rex está saliendo de su recinto.

-Min. 69:15. El doctor Grant y Tim en el coche, que está asomado al barranco formado por los límites del recinto del T-Rex. De repente el coche empieza a avanzar hacia el vacío, empujado por algo que no vemos, el T-Rex, hasta que al final cae.

-Min. 74:20. Ataque del dinosaurio venenoso a Nedry. Plano del personaje, sobre el que cae una extraña sustancia viscosa proyectada desde fuera de campo.

Ataque a Nedry en su coche. La cámara se sitúa fuera del vehículo, mostrando cómo se balancea violentamente mientras escuchamos los gritos de Nedry y la luz de su linterna gira sin parar. De nuevo nos ahorran ver en detalle una muerte: “mientras el libro describía con todo lujo de detalles cómo los dinosaurios devoraban a sus víctimas, en ninguna escena de la películas se mostraban las imágenes de tales muertes a excepción del desagradable abogado Gennaro”³⁸⁹.

-Min. 80:05. Malcolm se despierta después del ataque del T-Rex. Al igual que antes con el vaso de agua, vemos unas ondas en un charco formado por la pisada del dinosaurio, anunciando que el animal vuelve.

-Min. 94:50. Grant y los niños se encuentran con una manada de dinosaurios menores huyendo despavoridos, no se nos muestra por qué razón. Ellos también se ponen a correr, y se ocultan detrás de un árbol, desde donde ven aparecer al T-Rex persiguiendo y devorando a los otros dinosaurios: “Todo esto funciona para enfatizar que los dinosaurios de *Parque Jurásico* no son monstruos o incluso villanos, son animales con sus propias motivaciones, impredecibles pero no insondables.”³⁹⁰

³⁸⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 280

³⁹⁰ ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 3”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-3.html> [consultado el 9-11-2014]

-Min. 107:43 [³⁹¹]. Una vez en el salón principal, los niños comen tranquilamente. Vemos a Lex con una cucharada de gelatina. De repente, el gesto de la niña cambia, y se pone a temblar, lo cual produce un gran movimiento en la gelatina. Seguidamente, se nos muestra la razón: una sombra de velociraptor aparece sobre la pared, frente a su hermano.

-Min. 108:15. Los niños se ocultan en la cocina. Por la ventana redonda de la puerta se ve el vaho que provoca el aliento cercano del velociraptor. El manillar de la puerta baja, la puerta se abre.

-Min. 110:20. Los niños andan a gatas por la cocina, junto a ellos caen unas bandejas metálicas: los velociraptors están subidos en la encimera.

-Min. 115:16. El velociraptor logra entrar en el centro de mando. Los humanos ya no están. El animal mira a su alrededor. Finalmente, se fija en la pasarela metálica sobre él: un bulto revela que están pasando sobre ella.

9.4. Implicaciones temáticas

Después de dos fracasos consecutivos, *Always (para siempre)* (1989) y *Hook. El Capitán Garfío* (1991), la carrera de Spielberg parecía entrar en declive. Y no solo en cuanto a taquilla, pues además ambas películas fueron duramente criticadas por la prensa especializada.

Así, tras un período de descanso, 1993 demostró ser un año clave en su carrera: su triunfal recuperación con el éxito financiero de *Parque Jurásico (Jurassic Park)* y por fin, el respaldo crítico y de la Academia de Hollywood gracias a *La lista de Schindler (Schindler's List)*. Dos películas diametralmente opuestas que muestran las dos vertientes que conviven en su cine, la popular y la adulta. El director reconocía que preparar el rodaje del drama sobre el holocausto mientras ultimaba la posproducción de la aventura jurásica fue “una experiencia bipolar”³⁹².

³⁹¹ Ver secuencia ParqueJurásicoGelatina en el DVD adjunto

³⁹² “Return to Jurassic Park”. Documental citado

Parque Jurásico podría parecer un paso atrás en su carrera. El mismo Spielberg la definió como “una secuela de *Tiburón* en tierra”³⁹³. Sin embargo, y a pesar de ciertas similitudes argumentales y formales (entre ellas, el magistral manejo del espacio fuera de campo), temáticamente se deja notar la evolución ocurrida en su vida y su profesión desde que rodara la historia del escualo asesino. En esta ocasión no nos encontramos con un protagonista pusilánime que debe madurar para enfrentarse a los monstruos que acechan fuera del hogar. De hecho, no es un protagonista que tenga una familia que defender (como en *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón*), y a la que de hecho abandone para afrontar la aventura, como hacen Mann y Brody. La figura del doctor Alan Grant, por el contrario, responde a una nueva tipología en el cine del director. Una tipología que se sugiere ya en *Always* pero que no aparece claramente hasta *Hook*: el hombre que descubre su deseo de ser padre. No son hombres-niño, de hecho suelen ser adultos descreídos, muy absorbidos por su profesión. Nuevamente hablamos de personas que deben madurar, pero no a través de un acto de valor, de un duelo uno contra uno frente a un monstruo, sino al descubrir su instinto de protección hacia sus hijos (sean biológicos, como en *Hook*, o sustitutivos, como en *Parque Jurásico*): “Es solo en las películas de Spielberg de finales de los 80 y de los 90, después de que se convirtiera en padre, que sus protagonistas deben crecer y aprender a cómo ser padres.”³⁹⁴

¿Y qué papel juega el elemento elíptico en la película? En esta ocasión, no se mantiene ocultos a los dinosaurios tanto tiempo como al tiburón o al camionero de las otras películas de monstruos. Pero sí que hay un juego inicial de ocultación para generar una expectación, un suspense. Por otro lado, la historia no nos sitúa en la realidad de una carretera o el océano, sino en una isla repleta de monstruos imposibles de encontrar en nuestra realidad cotidiana. El uso de la elipsis en este contexto añade la sugerencia de que estos monstruos nos acechan desde lo oculto, desde nuestra propia psique: “*Parque Jurásico* desata los monstruos del *ello*, y trata con sádicas fantasías primitivas.”³⁹⁵ De hecho, como suele ser habitual en el cine del director, los acontecimientos extraordinarios nos permiten descubrir las emociones y sentimientos de los personajes, que pasan a tener mayor relevancia que el propio evento maravilloso en sí.

³⁹³ McBRIDE, J. *Op. cit.* p. 418

³⁹⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 209

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 203

La idea de que en esta ocasión los monstruos no representan amenazas exteriores, sino interiores, se concreta en la figura del doctor Grant. Porque Spielberg equipara al personaje con los dinosaurios, de un modo parecido a cómo Quint parecía personificar al mismo tiburón que le obsesionaba (solo que aquel personaje no era el protagonista, ni tenía un arco de transformación).

Para empezar, Grant es un hombre obsesionado con su estudio del pasado remoto, que trabaja sobre el terreno, sobre los restos fósiles. Sus primeras palabras en la película son “odio los ordenadores” (algo irónico y seguramente intencionado si tenemos en cuenta que *Parque Jurásico* es un hito en el uso de efectos especiales creados por ordenador), y solo con tocarlos los estropea (más tarde veremos a un velociraptor saltar encima de un ordenador, destrozándolo). Ni siquiera es capaz de abrocharse correctamente un cinturón de seguridad en el helicóptero. Esta aversión hacia lo nuevo refleja su reticencia a los niños, a ser padre, a la nueva vida, y su apego a lo ancestral, lo viejo y lo extinto. No es casual que la pequeña Lex domine tan bien la informática, aspecto que acabará salvando la vida de todos.

En ese sentido, es muy interesante la secuencia en que se enfrenta a un niño en el yacimiento de fósiles. El niño dice que no le da miedo el velociraptor, y Grant, utilizando una garra fósil, escenifica una hipotética situación en la que el dinosaurio (al que claramente personifica él mismo) podría matar al pequeño de la manera más gráfica y terrorífica posible. Spielberg muestra nuevamente su maestría para estimular la imaginación del espectador sin necesidad de mostrar, pues solo con las palabras y gestos de Grant, enfatizados por la cámara del director, se crea una potente imagen en la mente de la audiencia.

La doctora Sattler le reprocha su actitud, y a continuación tienen una discusión en la que Grant expresa su repulsa a los niños, llegando a decir que huelen mal. Gordon apunta incluso a que la fascinación de los niños con los dinosaurios remite psicológicamente a la figura paterna: “Una explicación psicológica común es que, en su desmedido tamaño

y poder, los dinosaurios representan las fantasías infantiles de la escena primaria, de padres terroríficos”³⁹⁶.

Posteriormente, durante su aventura con Lex y Tim en el parque, Grant empieza a conectar con ellos, y en un momento dado le vemos tirar su garra de velociraptor, dejando así claro el carácter simbólico de la misma: al fin ha superado su aversión hacia los niños y hacia la idea de su propia paternidad, empieza a perder algo del carácter “jurásico” que lo equiparaba a los temibles saurios. Esta transformación brota del instinto de protección hacia los niños que Grant descubre durante los momentos de peligro: “Los niños son el catalizador que pone en acción la dimensión de Alan como héroe [...] El marco de esta transformación es la propia aventura, que arrancará del protagonista no solo demostraciones de fuerza, sino también de protección paternal.”³⁹⁷

En una secuencia posterior, de hecho, Grant y los niños descubren un nido con huevos de dinosaurio, con lo cual se dan cuenta de que han sido capaces de procrear a pesar de que los genetistas intentaron impedirlo de forma artificial, y es entonces cuando se repite una frase dicha anteriormente, y que viene a representar la idea central de la película: “La vida se abre camino”. Argumentalmente se refiere a los dinosaurios, por supuesto. Pero temáticamente refleja también el cambio de actitud de Grant. El ciclo se completa al final de la película, cuando ya en el helicóptero que los saca de la isla, la doctora Sattler mira complacida a los dos niños dormidos acurrucados a ambos lados del doctor Grant. Éste los mira sonriendo, y a continuación mira a Sattler, dando a entender que ya está preparado para iniciar su propia familia junto a ella, un final esperanzado que parece adecuarse a las nuevas circunstancias vitales del director, quien tras su divorcio encontró la estabilidad junto a la actriz Kate Capshaw: “Hasta 1991, la armonía familiar parecía un límite inalcanzable. Pero *Hook* concluía con una familia reunida. Como en la historia de Peter Banning –y del propio Spielberg-, el protagonista de *Parque Jurásico* cambiará su postura frente al concepto de paternidad.”³⁹⁸

Y al contrario que en otras películas del director, en esta ocasión el personaje principal no es un hombre-niño ni debe reencontrar, como Roy Neary o Peter Banning, sus

³⁹⁶GORDON, A. *Op. cit.* p. 216

³⁹⁷SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 286

³⁹⁸*Ibidem*, p. 283

esencias infantiles para culminar con éxito su aventura. Grant acaba como un adulto responsable, abrazado a Tim y Lex: “Su vulnerabilidad [de los niños] saca lo mejor de Grant, permitiéndole madurar emocionalmente hacia su papel de protector, pero Spielberg nunca apunta a que este desarrollo necesite de descubrir su “niño interior””.³⁹⁹

Así pues, podemos afirmar que a cierto nivel los temibles dinosaurios representan la agresiva resistencia a avanzar, los monstruos internos que amenazan no ya a una familia tangible, sino a la propia idea de familia, que al fin y al cabo Spielberg entiende como necesaria para que “la vida se abra camino”. Y por ello resulta más sugerente que cada nuevo dinosaurio que va a amenazar a los personajes surja de lo oculto, que se use la elipsis como método introductorio de cada uno de ellos, pasando a convertirse en una seña de estilo reconocible y anclada ya en el inconsciente colectivo, con momentos como el agua moviéndose en el vaso de agua: “El genio endiabrado de *Parque Jurásico* está en el modo en que activa el espacio fuera de campo.”⁴⁰⁰

Tanto el Tiranosaurio Rex como los velocirraptores como el pequeño saurio venenoso que ataca a Nedry hacen su aparición en secuencias en que se recurre al fuera de campo. Los dinosaurios pacíficos y herbívoros, en cambio, como los diplodocus o el triceratops enfermo al que atiende Ellie son presentados de un modo más directo, no detectamos amenaza ninguna.

La idea de los dinosaurios como monstruos interiores parece reafirmarse por el hecho de que las muertes que presenciamos sean de personajes que se nos han mostrado de forma negativa en algún aspecto de su carácter. En primer lugar, el abogado Gennaro, presentado como un personaje avaricioso y cobarde, tiene la muerte en pantalla más gráfica e incluso sarcástica, ya que se oculta del T-Rex en el retrete de una choza, y cuando el dinosaurio la destroza, Gennaro queda frente al monstruo sentado en la taza, y es el único personaje devorado en pantalla.

El villano Nedry también es culpable de avaricia, traiciona a Hammond por dinero y pone en peligro al resto de personajes al crear el fallo informático en el parque para

³⁹⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 141

⁴⁰⁰ BAIRD, R. “Animalizing Jurassic Park’s Dinosaur: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in the Threat Scene”, *Cinema Journal*, 37.4, 1998, pp. 82-103

poder robar los embriones y escapar. De entre la jungla surgirá su castigo en forma de dinosaurio venenoso, que le escupe en la cara. Aunque su muerte definitiva en el coche solo se nos sugiera.

Finalmente, el cazador Muldoon es un hombre huraño, portador de armas y obsesionado con los velocirraptores. Nuevamente encontramos ecos del personaje de Quint en *Tiburón*. No es casual que, como le pasaba al marinero, el propio objeto de la obsesión de Muldoon lo acabe devorando. Cuando el cazador se dé cuenta de que los animales le han engañado, y es consciente de que uno de ellos ha surgido de la nada, aún es capaz de expresar una admiración enfermiza al exclamar: “¡Chica lista!” Podríamos decir que Muldoon representa aquello en lo que el doctor Grant podría llegar a convertirse si siguiera en sus posiciones del comienzo de la película: obsesionado con su trabajo, con una extraña y casi morbosa fascinación con los velocirraptores, ajeno al mundo moderno, a los avances, y con un cierto carácter huraño que se deja ver en su resistencia al compromiso y su aversión por los niños. Sin embargo, Grant sufre un arco de transformación, y por ello su enfrentamiento con los velocirraptores (los monstruos de su psique) al final de la película es tan distinto del de Muldoon: Grant no va detrás de ellos, sino que está intentando proteger a Tim y Lex, en compañía de Ellie, defendiendo una familia que ha surgido por puro instinto. No se enfrenta a los monstruos solo, sino formando parte de un núcleo humano sólido. Al principio de la película simulaba el destripamiento de un niño adoptando el papel de un velocirraptor; en la escena final se interpone entre estos maliciosos dinosaurios y unos niños que ni siquiera son sus propios hijos.

Y siguiendo con la narración elíptica, la ausencia también marca *Parque Jurásico*. Porque al igual que en *E.T.*, nos encontramos con dos niños traumatizados por el divorcio y la ausencia de sus progenitores. Sin embargo, en esta ocasión los adultos no son malvadas siluetas sin rostros, sino que en el doctor Grant encontrarán un padre sustitutivo (al principio a regañadientes) que los proteja, precisamente la persona que más rechaza su compañía. Resulta muy significativo el momento, durante el ataque del Tiranosaurio, en que el abogado Gennaro sale corriendo del jeep, dejando a Tim y Lex a su suerte. En ese momento, Lex empieza a respirar profundamente, como si estuviera teniendo un ataque de pánico, y empieza a repetir incrédula “nos ha abandonado”. En medio de la aventura hay espacio para este detalle que deja bien a las claras,

nuevamente, los efectos del divorcio en unos niños, el miedo al abandono. En una secuencia posterior, la niña repite la frase a Grant: “nos abandonó”, y el paleontólogo le asegura que él no lo hará. De hecho, es la actitud protectora de Grant, su recién encontrado instinto paternal, lo que conferirá fuerza y confianza a unos niños que al principio de la película aparecían frágiles y asustadizos: “La peligrosa aventura prehistórica alimenta el intercambio de papeles entre Alan y los nietos de Hammond. El primero presta a los pequeños su fortaleza; los segundos despiertan en el protagonista un sentimiento de paternidad.”⁴⁰¹ Conviene recordar que los padres de Tim y Lex son la ausencia que pende sobre la película, los personajes elípticos. Los gritos de los niños diciendo “nos ha abandonado” frente al temible Tiranosaurio parecen confirmar el carácter psicológico del monstruo, el símbolo de esa ausencia parental.

Y es que nuevamente queda claro que, por muy comercial y lucrativo que parezca cualquier proyecto en que se embarca Steven Spielberg, siempre encontramos que de alguna manera aparecen los temas que le preocupan, y siempre existe alguna conexión con su experiencia vital, por lo general con su infancia y adolescencia. En el caso de *Parque Jurásico*, el director confiesa que de pequeño le apasionaban los dinosaurios. Es más, vuelve a aparecer una conexión con un recuerdo de infancia asociado a su padre, la gran figura ausente de su infancia: “Para mí era importante ser un niño dirigiendo *Parque Jurásico*. Mi padre me llevó al museo de Philadelphia a ver dinosaurios.”⁴⁰²

Y teniendo en cuenta que el tema de la paternidad es tan importante en la película, resulta significativo que el director también empiece a incorporar en su cine temáticas relacionadas con su experiencia como padre (en el momento del rodaje, su hijo Max tenía 7 años): “Las primeras grandes palabras que aprendí fueron los nombres de diferentes especies de dinosaurios, y cuando mi hijo Max tenía dos años no solo podía identificar, sino hasta pronunciar “iguanodón”.”⁴⁰³

Y si Grant encarna esa nueva tipología del adulto que descubre su vocación de padre, existe otra figura paterna más en línea con algunas aparecidas previamente en el cine de Spielberg: el excéntrico millonario John Hammond, creador del parque jurásico y

⁴⁰¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 287

⁴⁰² “Return to Jurassic Park”. Documental citado

⁴⁰³ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 276

abuelo de Tim y Lex. Es una figura ciertamente contradictoria: por un lado se le retrata como un entrañable y sonriente anciano de barba blanca, cariñoso con sus nietos y acogedor con sus invitados. También vemos cómo habla con dulzura a un pequeño velociraptor que sale de un huevo en el laboratorio donde los crían. Hammond explica que insiste en estar presente en todos los nacimientos. Incluso el malvado Nedry le llama sarcásticamente “papá”. Por otro lado, es un irresponsable que ha manejado la ingeniería genética a su antojo, y que deja a los niños y a los científicos visitar el parque cuando aún tiene defectos de funcionamiento: “Al mismo tiempo, Hammond funciona como otro personaje familiar en Spielberg: la figura paterna poco fiable que abandona sus responsabilidades familiares.”⁴⁰⁴

Mientras en la novela de Chrichton se retrata a Hammond como un ambicioso capitalista que acaba devorado por los mismos dinosaurios que ha creado, en la película Spielberg le da matices más positivos, y es uno de los supervivientes que logran escapar al final:

En la película [...] el personaje de Hammond está suavizado, quizás porque Spielberg se identifica con él, y lo cambia de avaricioso villano en un excéntrico abuelo amable y sonriente, un *showman* que empezó con un circo de pulgas y cuyo principal interés no es el dinero sino complacer al público.⁴⁰⁵

Es en esa escena en la que cuenta a Ellie cómo comenzó con el circo de pulgas, cuando el personaje se hace más simpático, al descubrir que sus intenciones son nobles, por mucho que sus métodos sean equivocados, y su proceder descuidado. En cualquier caso, como decía Gordon, esa declaración de intenciones de querer sorprender y entretener al público, de querer darles algo único, parece conectar íntimamente el personaje (que recordemos que no era así en la novela) con el mismo Spielberg, el director que maravilló al mundo con el cine espectáculo de *Tiburón* o *E.T.* Y quizás por eso Spielberg, que venía de fracasar al intentar crear el faraónico espectáculo de *Hook*, entiende la contradicción presente en el personaje. No en vano, la caracterización del mismo, con barba y gafas, remite a la imagen habitual del director. Y además, no hay que olvidar que el papel lo interpreta Richard Attenborough, un colega director al que Spielberg admira, al igual que en *Encuentros en la tercera fase* otorgó el papel de

⁴⁰⁴FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 137

⁴⁰⁵GORDON, A. *Op. cit.* p. 209

Lacombe a François Truffaut. Las propias palabras de Spielberg sobre el personaje parecen delatar esta identificación: “Es un hombre que cree en los buenos valores familiares, que tiene mucha intuición para el espectáculo, para agradar a la gente y conseguir que al público le guste lo que tú le ofreces.”⁴⁰⁶

Y esto nos lleva a otra posible lectura presente en la película, que es un tema ya recurrente como hemos visto en capítulos anteriores: la reflexión sobre el mismo cine. Parece clara la imagen del parque como símbolo del gran cine espectáculo que Spielberg ha practicado durante buena parte de su carrera, y cómo la película retrata las luces y sombras del mismo, el éxito y el fracaso: “Lo que estas dos películas ponen en duda, llevándolo además a un grado de perfección jamás alcanzado, es el concepto de cine estadounidense entendido como parque de atracciones.”⁴⁰⁷

Pero también hay un sentimiento ambivalente acerca de la tecnología y su uso o abuso, algo que no parece casual en una película que precisamente marcó un antes y un después en el desarrollo de los efectos digitales para hacer creíbles los dinosaurios. Si dentro de la misma narración, los animales son creados a través de la tecnología, en lo que atañe a la creación de la película ocurrió algo parecido: como se cuenta en el documental sobre la realización de la misma, hizo falta un salto tecnológico. Durante la misma preparación se pasó de un planteamiento totalmente artesanal con figuras animatrónicas al uso de imágenes infográficas para una buena parte de los planos. La informática está muy presente en la historia, aunque representada de forma contradictoria: por un lado todo el problema en el parque surge a través de un fallo informático, al que está asociado el villano Nedry (es ciertamente paradójico que en la película que representa el triunfo de los efectos digitales, el villano sea informático). Como hace notar Friedman, volvemos a encontrar otra conexión con la historia personal de Spielberg y su más profundo trauma, pues “el a menudo ausente padre del director, Arnold, fue un pionero en investigación informática en RCA e IBM con varias patentes acreditadas”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ “Cómo se hizo *Parque Jurásico*”. Documental incluido en el Blu-ray *Parque Jurásico*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010

⁴⁰⁷ COHEN, C. *Op. cit.* p. 55

⁴⁰⁸ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 145

Por otro lado, la pequeña Lex logra solucionar la situación gracias a su habilidad con los ordenadores. Esta paradoja está reflejada también en el propio ADN de la película, que trata sobre seres ancestrales y prehistóricos, pero que son traídos al presente gracias a la última tecnología (tanto desde el punto de vista de la realización cinematográfica como con la genética desde dentro de la historia): “La película nunca etiqueta los desarrollos científicos y tecnológicos como intrínsecamente malos, sino que teme las motivaciones de aquellos que los emplean.”⁴⁰⁹

El propio director saca partido visual a esta encrucijada, cuando un velociraptor entra en el centro de control, y se nos muestra un primer plano en el que sobre el rostro del animal prehistórico se proyectan los unos y ceros de una serie digital presente en una pantalla de ordenador: “La lección que se desprende de *Parque Jurásico* consiste en que la ciencia no puede reemplazar a la imaginación humana, que es mucho más poderosa.”⁴¹⁰ La imaginación humana: un tema que nos lleva de nuevo a la importancia de un estilo elíptico, en que el espectador tiene que usar su imaginación. En *Parque Jurásico* Spielberg consigue un gran equilibrio entre la exhibición de efectos especiales y el uso de la sugerencia y el espacio fuera de campo para que la experiencia sea más intensa.

También resulta un mensaje sin duda profético, teniendo en cuenta cómo en los años siguientes hemos asistido al uso y abuso de los efectos especiales digitales en detrimento de técnicas más artesanales (que Spielberg aún usó profusamente en las dos entregas de *Parque Jurásico*) y sobre todo, para tapar deficiencias narrativas. Irónicamente, el éxito de la aventura prehistórica propició el desarrollo que permitió esta invasión infográfica: “Ahora, casi 20 años después, tenemos dudas sobre esas consecuencias. Los efectos son más llamativos y más grandes, más previsibles e invasivos, sin ser necesariamente mejores.”⁴¹¹

Por otro lado, encontramos ecos metacinematográficos, en este caso una reflexión sobre los aspectos comerciales del cine, con una secuencia donde vemos una tienda de regalos llena de productos con el logo del parque, que resulta ser el mismo logo del marketing

⁴⁰⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 145

⁴¹⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 293

⁴¹¹ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 153

de la película, y por lo tanto en la vida real todos esos productos se pusieron en venta ante el fenómeno taquillero:

“El logo es idéntico dentro (señalización del parque) y fuera (en los carteles de la película y en todos los actos donde aparecen los productos derivados) y sirve como identificador en la ficción y como objeto promocional en la realidad. ¿Existe algo mejor que la autocrítica de la propia megalomanía mientras, a la vez, se llena uno el bolsillo?”⁴¹²

9.5. *El mundo perdido*

En 1997, Steven Spielberg estrena *El mundo perdido*, secuela de *Parque Jurásico*. Y lo cierto es que no estimamos que aporte nada significativo a la primera entrega para merecer un capítulo propio, como reconoce el propio director: “Estaba sirviendo un banquete al público, pero no me estaba sirviendo a mí mismo ningún desafío.”⁴¹³.

En realidad, *El mundo perdido* repite el esquema de *Parque Jurásico*, tanto en lo temático como en lo argumental. Los personajes de Grant y Sattler son sustituidos aquí por el doctor Ian Malcolm (Jeff Goldblum), que aparecía en la película anterior en un papel secundario, y su novia, la doctora Sarah Harding (Julianne Moore). Los nietos de Hammond son sustituidos por la hija adoptiva de Malcolm, pero el conflicto es el mismo: Malcolm no quiere ejercer de padre, no dedica suficiente tiempo ni atención a la niña, y en medio de la situación de peligro que viven en la isla, surgirá su instinto de protección hacia ella y eso le hará redescubrir su paternidad.

También aparece nuevamente un cazador obsesionado con los dinosaurios, como Muldoon, o un abogado avaricioso que pretende explotar económicamente a los dinosaurios, al igual que Gennaro.

En lo visual, también se repiten patrones vistos en *Parque Jurásico*, y cómo se presenta a los dinosaurios más peligrosos usando el fuera de campo (incluso recursos concretos como la reverberación del agua en un charco para anunciar la llegada del T-Rex). A pesar de todo, cuenta con algunos momentos originales inspirados, como el usar un

⁴¹² COHEN, C. *Op. cit.* p.55

⁴¹³ BISKIND, P. *Op. cit.* p. 206

campo de hierba alta para escenificar un ataque de velocirraptores, de modo que se nos muestran las marcas que hacen en la hierba al acercarse a sus víctimas, y cómo éstas desaparecen sin que veamos a sus atacantes.

El esquema narrativo de la primera se rompe únicamente con la secuencia final, en la que llevan un tiranosaurio a la ciudad de San Diego, proporcionando a Spielberg la oportunidad de homenajear las películas de Godzilla o King Kong. Temáticamente, la novedad es que el instinto paternal se ve reflejado también en los propios dinosaurios, ya que hay toda una trama alrededor de la cría de tiranosaurio: “Spielberg se mueve al filo de la auto-parodia al hacer que la mamá y el papá dinosaurio rescaten y protejan a su prole en peligro, una situación mostrada una y otra vez por personajes humanos a través de sus películas.”⁴¹⁴

El problema es que parece que tanto esa secuencia final como algunos otros bloques de acción están metidos con calzador en el esquema, se aprecia menos unidad y evolución dramática que en la primera película: “*El mundo perdido* es menos coherente que *Parque Jurásico*, pobremente estructurada, una serie de espectaculares *set pieces* de acción ligeramente unidas.”⁴¹⁵

Probablemente Spielberg aceptó dirigir *El mundo perdido* por motivos empresariales, ya que estaba en medio del proceso de fundación de su nueva productora: “Spielberg necesitaba inversiones de envergadura para poner en marcha Dreamworks, y apostar por dinosaurios era negocio seguro.”⁴¹⁶ Pero también hay que tener en cuenta que, después del desafío emocional que supuso *La lista de Schindler*, había estado cuatro años parado, y quería rodar algo con lo que se sintiese seguro: “No quería saltar a la parte profunda de la piscina. Quería entrar por el lado fácil y acostumbrarme al agua. Quería hacer algo familiar.”⁴¹⁷

⁴¹⁴FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 149

⁴¹⁵GORDON, A. *Op. cit.* p. 217

⁴¹⁶SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 327

⁴¹⁷FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 148

9.6. Conclusiones

En este capítulo hemos buscado, enumerado y analizado las elipsis temporales y espaciales presentes en la película *Parque Jurásico*. Hemos constatado cómo el estilo de la película se basa en buena medida en este recurso, a un nivel superficial para crear una sensación de suspense.

-1. La presentación de los dinosaurios peligrosos usando la elipsis también añade la sugerencia de que representan los monstruos que surgen de nuestro propio interior: la avaricia (relacionado con los personajes de Gennaro y Nedry), la obsesión violenta (relacionado con Muldoon) o la resistencia al futuro, al avance de la vida (relacionado con el doctor Grant).

-2. El arco de transformación del doctor Grant lo convierte en una nueva figura en el cine de Spielberg: el hombre que descubre su deseo de ser padre, y representa así la idea central expresada en la película: “La vida se abre camino”. Se inscribe dentro del interés de Spielberg por centrarse en las reacciones humanas, y de ahí su preferencia por el estilo elíptico. Grant encuentra algo que no espera y el director se centra en su reacción humana a ello.

-3. En los personajes de Tim y Lex volvemos a ver los efectos del divorcio y la ausencia de los padres en los niños. Recordemos que los padres son los personajes elípticos que no aparecen en la película, aunque su ausencia se palpa en la actitud de los pequeños.

-4. El personaje de Hammond resulta ser un alter ego del propio Spielberg, y a partir de él aparece nuevamente la reflexión sobre el cine, en este caso sobre el cine espectáculo, el uso de la tecnología o la comercialización.

-5. La película también remite a la propia experiencia vital del director, pues Spielberg estaba fascinado por los dinosaurios de niño, recuerda que su padre le llevó a verlos a un museo, y como padre ha comprobado que también fascinan a su hijo. La transformación del doctor Grant y el final esperanzado también parecen reflejar su situación familiar más estable.

10. *Inteligencia artificial*

Título original: *A.I. Artificial Intelligence*.

Año: 2001.

Intérpretes: Haley Joel Osment (David), Frances O'Connor (Monica Swinton), Jude Law (Gigolo Joe), William Hurt (Profesor Hobby), Sam Robards (Henry Swinton), Jake Thomas (Martin Swinton).

Sinopsis: En el futuro, el efecto invernadero ha provocado que se derritan los casquetes polares, resultando en la inundación de las ciudades costeras. Hay menos espacio habitable y la reproducción humana está controlada. Los humanos se sirven de robots (llamados *mecha*) para todo tipo de cometidos.

El profesor Hobby trabaja en una empresa dedicada a la inteligencia artificial. Decide dar un paso revolucionario y crear un niño robot que sea capaz de amar.

Tiempo después, se nos presenta a Henry y Monica Swinton, un matrimonio cuyo hijo Martin está en coma, y los médicos no les dan esperanzas de una recuperación.

Para combatir la tristeza de Monica, Henry acepta probar el primer modelo de niño *mecha*, llamado David, cuyo aspecto es totalmente realista. Henry avisa a Monica que el robot tiene un protocolo de activación del amor, que le hará querer incondicionalmente a quien lo active.

Al principio Monica se siente incómoda con David. Sus extrañas reacciones inquietan al matrimonio. Pero poco a poco se acostumbran a él y le empiezan a coger cariño.

Finalmente, Monica decide activar el protocolo para que David la ame. Instantáneamente, el niño robot la llama “mamá” y se abraza a ella. Monica entrega a David un oso de peluche robótico llamado Teddy, que se convierte en su amigo inseparable.

En el momento más idílico para David, llega la noticia de que Martin ha despertado del coma. El niño recela de David, le hace ver su condición de máquina y le tiende trampas para que quede en evidencia. Una de ellas pone incluso en riesgo a Monica. En una fiesta por el cumpleaños de Martin, los amigos de este empiezan a acosar a David, y este se abraza a Martin, cayendo los dos a la piscina. Henry salva a Martin, pero decide que David es un peligro y debe ser devuelto a su empresa de origen para ser destruido.

Monica lleva a David en coche, pero antes de llegar se arrepiente y decide abandonar a David en el bosque. El niño robot se queda desolado. Recordando el cuento de *Pinocho* que Monica le leyó, decide ir en busca del Hada Azul para convertirse en un niño de verdad, y así Monica le ame.

Mientras, se nos cuenta cómo a un robot diseñado para el sexo, Gigolo Joe, le tienden una trampa y lo buscan por asesinato. Joe huye y acaba en el mismo bosque que David. Ambos son capturados junto con otros *mechas*, y trasladados a la Feria de la carne, un espectáculo ambulante donde los robots son destrozados de los modos más crueles posibles. David se pega a Gigolo Joe, pidiéndole que lo proteja. Finalmente, su aspecto realista hace que el público crea que es un niño de verdad. Se organiza un altercado que David y Joe aprovechan para huir. Agradecido por salvarle, Joe se propone ayudar a David en su busca. Juntos llegan a Rouge city, una ciudad futurista rebosante de neón y espectáculos. David y Joe entran en la cabina del Dr. Know, un oráculo virtual, que informa a David que el Hada Azul se encuentra en Manhattan. Al salir, la policía espera a Joe para arrestarle, pero David pone en marcha un helicóptero y ambos consiguen escapar.

Llegan hasta Manhattan, que está medio sumergida en el océano. Encuentran finalmente el edificio indicado por el Dr. Know, que resulta ser el laboratorio del profesor Hobby. Allí David descubre la verdad: no es un modelo único. Ha sido fabricado en serie, a partir de un modelo real que es el hijo fallecido del profesor Hobby.

David, no pudiendo asimilar la magnitud de lo conocido, se lanza al agua. Mientras está en el fondo, tiene una difusa visión del Hada Azul. Es rescatado por Gigolo Joe, que inmediatamente después es arrestado. David utiliza el helicóptero (que es anfibia) para volver al agua. Hay un parque de atracciones sumergido, con figuras referentes a los cuentos infantiles. Una de ellas es el Hada Azul de Pinocho. David planta el vehículo frente a ella, pero provoca que le caiga encima una noria, que lo deja atrapado. El niño *mecha* se queda rogando al Hada Azul que lo convierta en un niño de verdad.

Pasan 2000 años. La humanidad se ha extinguido y las aguas aparecen congeladas. Unos extraños seres mecánicos, los Especialistas, realizan unas excavaciones y

encuentran a David. En cuanto el niño vuelve a conectarse, se dirige hacia la figura del Hada Azul y la toca, provocando que se rompa en pedazos.

Seguidamente, David despierta en lo que parece ser la casa de los Swinton. Allí encuentra un Hada Azul real. Esta le explica que los Especialistas le hablan a través de esta forma, ya que resulta agradable para él. Le explica lo importante y especial que es, ya que es el último *mecha* sobre la Tierra que llegó a tener contacto con el ser humano. Le dice que los Especialistas le concederán lo que pida, y este pide volver a ver a Monica. Gracias a un mechón de pelo que guardaba Teddy, su deseo podrá hacerse realidad. Los Especialistas explican a David que los clones humanos que crean tienen los mismos recuerdos que los originales, pero solo duran un día, y después mueren.

David se encuentra al fin con el clon de Monica. Ambos viven juntos un feliz día, en que celebran el cumpleaños de David. Finalmente, ambos se quedan dormidos para siempre.

10.1. Las elipsis temporales en *Inteligencia artificial*

10.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

En toda película futurista hay unos antecedentes relativos a cómo ha evolucionado la sociedad desde nuestro presente hasta el momento en que sucede la película, creando una hipótesis de cómo será el futuro. En el caso de *Inteligencia artificial*, una voz en *off* nos informa de que la degradación del medio ambiente ha hecho que se derritieran los casquetes polares, provocando que grandes ciudades costeras quedaran inundadas, y que existe un férreo control de la natalidad, al haber menos espacio habitable. Al mismo tiempo, se ha extendido el uso de los robots (denominados “mecha”, en oposición a los humanos u “orga”).

En cuanto a los personajes principales, todos ellos cuentan con una historia previa que resulta importante para la narración: David no recuerda su origen, solamente que lo primero que vio fue una figura similar a un pájaro (después se descubrirá que es el logo de la compañía que lo creó, y que se ve a través de la ventana del laboratorio).

El doctor Hobby tenía un hijo llamado David que falleció, y creó a los niños robot a su imagen y con su nombre. Esta información no la conoceremos hasta el último tercio de película, cuando David descubra la verdad sobre su origen.

Por otro lado, tenemos la historia de Monica y Henry Swinton, cuyo hijo Martin lleva un largo tiempo en coma, como se nos cuenta al inicio de la película. La necesidad de cubrir su vacío hará que adopten el primer robot “David”.

10.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

La película recurre de forma constante a elipsis temporales funcionales, que comprimen el tiempo y hacen que la narración sea más ágil. Estas son, por el contrario, las elipsis temporales significativas:

-Después de la primera secuencia, en la que el doctor Hobby expone a sus ayudantes la idea de crear un niño robot que sea capaz de amar, un intertítulo nos informa de que han pasado 22 meses, y por lo tanto el proceso de creación de David queda elíptico. La narración se centra en los Swinton, que van a visitar a su hijo Martin, en coma. En el hospital les cuentan que hay pocas esperanzas de recuperación. Ello conduce directamente a la secuencia en que Henry le regala a Monica el niño robot.

-Min. 30. No presenciamos el despertar de Martin. Simplemente, Monica recibe una llamada; en la secuencia siguiente, Martin ha vuelto a casa, aún débil y en silla de ruedas. De esta manera, Spielberg consigue contarnos que, por muy trascendente que sea el acontecimiento para los Swinton, para el espectador solo importa en tanto en cuanto afecte a David, el verdadero protagonista, y de hecho la película se centra en la reacción de David a lo que ocurre.

De la misma manera, en las secuencias siguientes se nos va contando cómo evoluciona la relación entre David y Martin mientras éste se va recuperando (con lo cual lo importante es cómo David va convirtiéndose en el motivo de los celos de Martin, y no la recuperación de éste); en la siguiente a su vuelta a casa lo vemos con unos aparatos ortopédicos en las piernas, y ya es capaz de hablar y moverse; en esta secuencia Martin

muestra curiosidad hacia David. En la siguiente está totalmente recuperado, y se nos muestran los primeros signos de celos hacia el niño robot.

-Min. 46. Después del incidente en la piscina, los Swinton han decidido deshacerse de David, pero no se nos muestra dicho momento. Pasamos a la secuencia en la que Monica le dice que van a ir juntos a hacer una excursión. Por el comportamiento de Monica, el espectador ya intuye lo que ha ocurrido en elipsis, y entiende que van a abandonar a David.

-Min. 115:42. Posiblemente una de las elipsis más largas de la historia del cine: David se queda atrapado en el fondo del mar, y la voz en *off* nos informa: “pasaron 2000 años”, y se nos muestra el planeta totalmente helado. Recordemos que el autor del proyecto original, Stanley Kubrick, incluyó una célebre elipsis de miles de años en *2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968)*, cuando un homínido lanza un hueso al aire y éste se convierte en una nave espacial del siglo XXI.

-Min. 121:40. Después de que los “Especialistas”, unos robots súper avanzados del futuro, rescaten y reanimen a David, ocurre un fundido a negro. La secuencia siguiente comienza con un plano detalle de los ojos de David abriéndose, en un entorno inundado de luz. Se encuentra en la antigua casa de los Swinton, y después descubrimos que los Especialistas han recreado ese entorno para David a partir de analizar sus recuerdos.

-Min. 127. David entrega a los Especialistas el mechón de cabello de Monica. En la secuencia siguiente, el clon ya está creado y David vivirá con ella su único día. Nuevamente, se enfatiza que lo importante no es el hecho en sí (la creación del clon de Monica), o cómo se produzca, sino la reacción del personaje principal, David.

10.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del final del relato

El final de *Inteligencia artificial* resulta enigmático porque entra en el terreno de lo poético. Sabemos que el clon de Monica solo podía vivir un día, así que se duerme para no volver a despertar. Pero queda el misterio de qué le ocurre a David. La voz en *off* nos informa de que “David se quedó dormido y por primera vez viajó a donde nacen los sueños”. Puesto que quedó establecido que David no podía dormir, parece que se

sugiere que de alguna manera el pequeño mecha se une a Monica en la muerte, no queda claro si por voluntad propia, por intervención de los especialistas o por cualquier otra causa:

El sueño en el que cae David al final es ambiguo, porque se tumba junto a la Monica muerta, y nos preguntamos, ahora que su deseo ha sido concedido a través de esta pequeña representación, que le queda a él excepto la muerte. La película sugiere que hay objetos perdidos que nunca volverán y que hay algunos duelos que nunca se pueden resolver excepto a través de los sueños o de la muerte.⁴¹⁸

10.2. Las elipsis espaciales en *Inteligencia artificial*

La película está marcada por las ausencias de tres personajes, en distintos momentos de la historia: David, el fallecido hijo del profesor Hobby, y su motivación para crear al niño robot. El hecho de que el profesor tenga también un robot David en su casa deja claro que no ha superado su pérdida: “Esta es solo una más en una lista de cosas monstruosas que Hobby hace: crea un robot para reemplazar a su amado hijo, pero no mueve una pestaña cuando ese robot es destruido por un intruso.”⁴¹⁹

Martin Swinton es otro de los personajes elípticos en la película, al estar en coma al principio de la misma, lo cual motiva que sus afligidos padres “adopten” a David. Su ausencia se hace notar en todo el primer tramo en que David actúa como su sustituto, pero reaparece durante el primer acto.

Finalmente, Monica se convierte en otro personaje elíptico al abandonar a David en el bosque. No volvemos a saber de ella, y se convierte en la ausencia que marca a David y le hace buscar al Hada Azul para convertirse en un niño de verdad.

Inteligencia artificial abre una nueva etapa en el cine de Steven Spielberg, también en lo visual. Un estilo más intuitivo, puesto que el mismo director reconoce que ya no se guía por *story boards* excepto para determinadas secuencias complicadas por efectos especiales.⁴²⁰ Esta forma de rodar le permite afrontar los rodajes de forma más rápida, y

⁴¹⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 240

⁴¹⁹ ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 4”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-4.html> [consultado el 23-6-2014]

⁴²⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 383

de hecho entre 2001 y 2005 rodó 6 películas, el mismo número que realizó entre 1990 y 2000.

A pesar de ello, se demuestra que la intuición del director le lleva a utilizar determinados recursos visuales que refuerzan los aspectos temáticos. El estilo visual de *Inteligencia artificial*, en términos de planificación, se estructura en tres ejes: el fuera de campo, los reflejos, y las imágenes distorsionadas o parcialmente bloqueadas. Como veremos más adelante, estos ejes están relacionados con los temas del *film*. El caso de los reflejos queda fuera de la elipsis espacial, así que dividiremos esta en dos grupos:

- Elementos cuya visualización está distorsionada, oscurecida o parcialmente bloqueada.
- El fuera de campo.

10.2.1. Uso específico. Elementos cuya visualización está distorsionada, oscurecida o parcialmente bloqueada

-Min. 1:42. Después del prólogo, nos presentan una extraña silueta humanoide fuera de foco, y a través de un cristal mojado con lluvia. Poco a poco, el foco cambia y comprobamos que es la estatua que sirve de logo a la empresa que fabrica robots, y la cámara, desde dentro del despacho, pasa a enfocar al doctor Hobby.

Este arranque cobra pleno sentido posteriormente, pues sabremos que frente a esa ventana ponen en funcionamiento los robots “David”, y el protagonista dice que lo primero que recuerda ver es una especie de pájaro, refiriéndose a dicha silueta. La figura, que es muy similar a la de los Especialistas, los robots súper evolucionados del final de la película, viene a representar la nueva humanidad artificial. También remite al primer alienígena que se nos mostraba en el clímax de *Encuentros en la tercera fase*.

-Min. 2:24. En la misma secuencia, el primer personaje mecha que vemos está de espaldas y en contraluz. Parece una chica normal, y por eso nos sorprende cuando el doctor Hobby le clava un lápiz en la mano. Después se revela su naturaleza mecánica.

-Min. 8. Los Swinton van a visitar a su hijo Martin, que está criogenizado. En ningún momento nos lo muestran claramente: vemos su cápsula parcialmente bloqueada por la

escarcha y el niño está ligeramente desenfocado. Parece que se subraya su estado de suspensión de vida: no está totalmente presente ni totalmente ausente, y así, se puede decir que ni está fuera de la imagen ni totalmente en ella.

-Min. 10:37 [⁴²¹]. Entrada del hogar de los Swinton. Se abre la puerta, y vemos una extraña silueta semi-desenfocada y al contraluz. Remite a la imagen del logotipo de la empresa, que se asemeja a un extraño humanoide. La silueta avanza y aparece enfocada: es David.

-Min. 15:15. Monica rechaza ponerle el pijama a David: aún tiene cierta aprensión hacia el niño mecha. Henry decide hacerlo él, saca a Monica de la habitación y cierra la puerta. David mira a Monica a través del cristal esmerilado de la puerta, que da a su sonrisa un aspecto siniestro. De esta manera se expresa visualmente el modo en que Monica ve subjetivamente al niño

-Min. 22. La secuencia en que Monica realiza la impronta en David por la que él empezará a amarla está rodada con un fuerte contraluz, de modo que ambos personajes aparecen como dos siluetas oscuras, y queda así enfatizada la acción con un aura solemne, subrayando la importancia del momento.

-Min. 44:35 [⁴²²]. Cuando David y Martin caen a la piscina, vemos a Monica, que mira desde fuera, a través del agua, quedando distorsionada. Una vez rescatan a Martin, David se queda solo en el fondo de la piscina; la cámara se sitúa fuera y lo vemos a través del agua, con lo cual su imagen distorsionada parece señalarlo como juguete roto.

-Min. 62:23. En la escena de la cacería en el bosque, vemos a los mechas perseguidos como una masa de siluetas oscuras, despersonalizados.

-Min. 89:57. Vemos a David a través de la imagen holográfica del Dr. Know, distorsionado.

⁴²¹ Ver secuencia InteligenciaArtificialLlegada en el DVD adjunto

⁴²² Ver secuencia InteligenciaArtificialPiscina en el DVD adjunto

-Min. 93:17. Al salir de la cabina del Dr. Know, la policía se cierne sobre Joe y David. Los agentes se nos presentan como una hilera de siniestras siluetas oscuras que ocupan toda la pantalla, recordando a los científicos que cercaban la casa de Elliott en *E.T.*

-Min. 95:28. David y Joe vuelan en el helicóptero hacia Manhattan. A través de la cabina solo se ven nubes, pero se dibuja entre ellas la silueta del *skyline* neoyorkino. Las nubes se disipan y la silueta se concreta en Manhattan, pero sumergida en el agua. El edificio del Dr. Hobby se refleja oblicuamente en la cabina del helicóptero, sobre la cara de David, que reacciona al verlo.

-Min. 108. David a través del agua del mar, y a contraluz.

-Min. 112:01. El helicóptero avanza por el fondo del mar. De repente, sobre la cabina se refleja una silueta, con una fuerte luz azul por detrás. David reacciona. La silueta se va acercando más, y se revela como una representación del Hada Azul.

La iluminación enfatiza los ojos de David mientras pide su deseo al Hada Azul, permaneciendo el resto en oscuridad.

-Min. 118:15. Los Especialistas han rescatado a David. Desde dentro de la cabina, vemos la figura del hada azul a través de la escarcha y el hielo. Contraplano: vemos a David también a través de la escarcha y el hielo. Al igual que cuando Martin estaba en coma, se sugiere un estado de suspensión de la vida, ni totalmente presente ni totalmente ausente.

-Min. 123:35. En la conversación con el “Hada Azul” creada por los Especialistas, la vemos a ella y a David convertidos en siluetas al contraluz. Esta secuencia remite al momento en que Monica le hizo la impronta a David, ya que realmente, en ese momento es cuando en realidad se despertó su humanidad, su deseo de ser un niño de verdad ya estaba concedido.

-Min. 131:20. Al despertarse, Monica tiene el pelo cubriéndole la cara. David lo aparta con su mano. La imagen sugiere un desenterramiento, remite al momento en que los especialistas retiraron el hielo para descubrir el rostro de David.

10.2.2. El fuera de campo

-Min. 10:37 [⁴²³]. La primera aparición de David es una revelación paulatina: Tras verlo entrar en la casa como una silueta desenfocada, se nos muestra un plano de Monica mirando fuera de campo, reaccionando. Seguidamente, vemos un plano detalle de los pies de David, enfatizando su primer paso en la casa. Ya se intuye algo extraño, ya que seguidamente, da un paso hacia atrás (parece como si se sintiera más cómodo pisando la alfombra que hay frente a la puerta). Después, vemos a David de espaldas, y finalmente se da la vuelta, revelándolo por completo.

-Min. 20:44. Después de que la primera noche Monica, aún recelosa, no quisiera poner el pijama a David, va cogiendo confianza con él y viéndolo como su propio hijo. Esto queda confirmado en este plano, que revela a David poco a poco como si fuera la presentación de un nuevo personaje: vemos a Monica haciendo algo con las manos, pero David está fuera de campo, tapado por la estructura de la cama. La cámara gira y lo revela, y vemos que Monica le está poniendo el pijama. Visualmente es la presentación de un nuevo David, en cuanto a la percepción de Monica, que al fin lo ve como un niño normal, como su hijo (al igual que la primera noche lo vimos deformado por el cristal de una puerta).

-Min. 21:55. Monica ya ha decidido hacerle la impronta de amor a David. Esto se subraya al presentar la secuencia directamente con el sobre (en el que figura un enorme signo de precaución, anticipando lo que va a ocasionar esta acción) y solamente las manos de Monica abriéndolo.

-Min. 27:10. Presentación de Teddy, subrayada por un fuera de campo marcado visualmente. Monica alcanza una caja de un llamativo color amarillo de lo alto de un armario, y al bajarla queda en primer término de cámara. Se transmite la idea de que lo que contiene es importante. Finalmente la abre y descubrimos a Teddy.

⁴²³ Ver secuencia InteligenciaArtificialLlegada en el DVD adjunto

-Min. 29:40. Como hemos explicado, el despertar de Martin ocurre en elipsis, y el espectador lo percibe desde el punto de vista, tanto físico como emocional, de David: Monica, que está con David, coge el teléfono y se apoya en el quicio de la puerta. La vemos desde la posición de David: su cara queda oculta detrás del quicio, su mano se apoya sobre la pared y se contrae por la emoción. De esta manera, no solo se transmite dicha emoción sin recurrir a lo melodramático, sino que la ocultación de su rostro ayuda a intuir que Monica se va a alejar de David.

En la siguiente secuencia presenciamos la llegada de Martin a la casa, también desde el punto de vista de David. Al igual que en su propia llegada, vemos el plano detalle de unos pies, en este caso los de la enfermera que acompaña a Martin. Monica se agacha para darle la noticia a David, y al apartarse se revela por detrás de ella a su hijo en silla de ruedas.

-Min. 30:24. Por detrás de Teddy aparecen unas piernas con unas prótesis mecánicas: es Martin, que lo coge con desprecio de la oreja. El hecho de presentar al personaje solo a través de las piernas enfatiza la idea de que ha pasado un tiempo y se ha ido recuperando, además de reforzar el tema de los límites entre las máquinas y el ser humano.

-Min. 35. Monica lee un cuento a Martin en la cama, pero no los vemos: estamos con David, que alejado de la redonda cama, escucha. Ha quedado fuera del círculo materno: “No hay que olvidar que en Steven Spielberg el círculo y la redondez son maternos, tranquilizadores: la nave espacial de *E.T.* es completamente redonda, la de *Encuentros en la tercera fase* es redondeada por un lado, como un pecho gigante.”⁴²⁴

-Min. 40:12. Unas tijeras se acercan a la cama donde duermen Monica y Henry. No vemos a David, que es quien las porta. De esta manera queda subrayado el peligro, y las consecuencias negativas que tendrá esta secuencia.

-Min. 60:32. En el bosque, empieza a asomar por encima de una colina una luz blanca. Miradas de reacción de algunos mechas hacia el fuera de campo. Nos revelan una

⁴²⁴ COHEN, C. *Op. cit.* p. 73

enorme luna, y debajo de ella, la jaula colgada, con lo cual descubrimos que es falsa. Así, Spielberg da la vuelta a ese concepto del que hemos hablado de las formas circulares como algo positivo y acogedor, algo que encaja perfectamente con el abandono de la figura materna, Monica. De hecho, es una inversión de la icónica imagen de *E.T.* de Elliott y E.T. volando en su bicicleta frente a una luna gigantesca: “La luna llena en ascenso que precede la caza de *mechas* en el bosque también nos remite a *E.T.*, pero en un sentido siniestro.”⁴²⁵ La misma localización del bosque había sido usada en aquella película de modo muy distinto: “El bosque, que ya fue primordial en *E.T.* por ser el lugar donde aparece E.T. y el sitio donde juegan los niños, se convierte en *A.I.* en el lugar de la perdición.”⁴²⁶

-Min. 63:40. Un mecha corre de frente hasta situarse en primer plano. Parece una mujer normal, pero gira la cabeza hacia un lado y se revela que le falta parte de la cabeza por detrás de la cara, dejando al descubierto su naturaleza mecánica.

-Min. 68:28. En la jaula del espectáculo, David se retira de las rejas, asustado. Aparece por detrás de él la mano de un personaje que no identificamos. David coge la mano de modo instintivo. Se revela que la mano pertenece a Gigolo Joe, que mira a David. Queda establecida la relación de protección entre ambos.

-Min. 75:15. Después de la destrucción de un robot, nos muestran un plano del público, pero no vemos ningún rostro, solo un mar de brazos levantándose al unísono, una masa deshumanizada.

-Min. 95:40. David y Joe pasan en helicóptero al lado de la Estatua de la Libertad, pero solo vemos la antorcha sobre el agua que la ha sumergido.

-Min. 109:02. David cae al agua y comienza a hundirse. De repente, vemos que el gesto de su rostro cambia, reacciona a algo que queda fuera de campo, pero Joe lo comienza a elevar con el helicóptero. Al salir, le dice a Joe “he visto al Hada”. El espectador no sabrá a qué se refiere hasta la siguiente secuencia. Es muy adecuada la ocultación en

⁴²⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 409

⁴²⁶ COHEN, C. *Op. cit.* p. 73

esta secuencia, puesto que el Hada es el objeto de la fe de David, y se pide al espectador que crea en lo que no ha visto.

-Min. 117:20. Los Especialistas han encontrado el helicóptero, totalmente cubierto de hielo. La mano de uno de ellos aparta un pedazo de hielo y descubrimos a David, totalmente congelado.

-Min. 127:50. David espera en su habitación a que los Especialistas cumplan lo prometido. De repente, llaman a la puerta. Se crea en David y en el espectador la expectativa de que la Monica clonada ha llegado. David va con gesto alegre hacia la puerta, pero al abrir le cambia. Es uno de los Especialistas, que viene a hablar con él.

-Min.131:17. David ya sabe que Monica está en su habitación, y va hacia ella. La cámara se asoma, pero Monica permanece en un extremo de la cama, en sombras, y con la cara tapada.

-Min. 135:28. La cámara se sitúa a ras del suelo, siguiendo a Teddy, mientras las piernas de Monica y David pasan por encima, escuchamos sus risas. Teddy se acerca a un armario y lo abre: Monica y David surgen desde detrás de las ropas, dándole un susto a Teddy.

-Min. 136. El momento en que Monica y David se van a dormir (y por lo tanto Monica va a morir) se anuncia con un simple plano detalle de sus manos entrelazadas, mientras suben las escaleras.

10.3. El toque Spielberg en *Inteligencia artificial*

Recordamos que se trata de mostrar los efectos de una acción antes de mostrar su causa, o incluso sin mostrarla en absoluto. De esta manera, se invierte el esquema clásico de narración causa-efecto, resultando en un recurso cinematográfico propio y original en la obra de Spielberg. Se puede dar tanto en la elipsis temporal (cuando vemos los efectos de una acción ya terminada) como en la elipsis espacial (cuando vemos los efectos de una acción en curso).

Veamos los usos de dicho recurso en *Inteligencia artificial*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

10.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 25:55. Monica encuentra en su habitación un bote de colonia volcado, con algo del líquido derramado.

-Min. 46. Después del incidente en la piscina, Monica va a la habitación de David, donde descubre una serie de mensajes de cariño que el niño le ha escrito en unas cartulinas.

-Min. 57. Gigolo Joe entra en la habitación de su clienta, que permanece fuera de campo. Se tumba en la cama junto a ella (seguimos sin verla) y la toca. Vemos sangre en el dedo de Joe. La cámara se mueve y revela a la mujer muerta y ensangrentada.

-Min. 74:46. En la “feria de la carne”, mientras arrastran a David hacia el escenario, arrastran en dirección contraria un robot totalmente chamuscado.

-Min. 96. En Manhattan, comprobamos los efectos de las inundaciones y cataclismos de los que se nos ha hablado (pero no hemos visto): el agua cubre casi totalmente los edificios, muchos de los cuales muestran un lamentable estado de descomposición. Vemos un edificio partido e incrustado en el bloque contiguo.

-Min. 115:42. Han pasado 2000 años, y el agua que cubría Manhattan se ha convertido en hielo, con la escarcha cubriendo la parte visible de los edificios. Seguimos una especie de nave, que se introduce por una excavación en el hielo. Vemos varios trabajos de recuperación de distintos objetos en progreso, hasta que llegamos a una que ha rescatado el helicóptero de David.

-Min. 135:10. David enseña a Monica un dibujo. La cámara pasa sobre la mesa y vemos varios dibujos realizados que representan algunas de las vivencias y personajes que David ha encontrado durante la película.

10.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 15:20. Plano detalle de unos botes de café situados en círculo, que empiezan a girar sin que sepamos la causa. Se detiene el giro y vemos el reflejo de Monica sobre la tapa metálica de uno de ellos. En un recipiente cae café y a continuación agua. Seguidamente, sobre una taza se vierte café, ante la mirada de David. El despersonalizar el proceso de hacer café en estas acciones sin causa visible, y añadir la mirada de David al final, adquirirán sentido al ver en una secuencia posterior cómo el niño es capaz de repetir las mismas operaciones de forma exacta.

-Min. 16:33. Monica haciendo la cama eleva la sábana, y al bajar esta descubrimos a David de pie frente a ella, mirándola. No se nos ha mostrado cómo ha llegado allí. No hay que olvidar que en este momento aún se nos está mostrando cómo Monica está aprensiva respecto a David, al que se nos presenta como un ser extraño.

-Min. 24. Se han cambiado los papeles: Monica ha cogido cariño y se ha acostumbrado a David, pero Henry se queja de sus rarezas, entre ellas el que aparezca de repente (tal como se vio en la escena de la sábana con Monica). En esta otra secuencia vemos dos ejemplos más, esta vez desde el punto de vista de Henry: uno en el dormitorio de Monica y Henry, mientras él le besa el cuello, y de repente la cámara abre el plano descubriendo a David. Y otro cuando el matrimonio está a punto de salir, y Monica (que está frente a Henry) se mueve y se ve a David asomado desde la escalera.

-Min. 44:50 [⁴²⁷]. Escena de la piscina. Sacan a Martin del agua. Desde el fondo, David ve los pies de Martin, sumergidos, mientras se escucha cómo le atienden y lo intentan reanimar, pero los pies permanecen inertes. Finalmente, comienzan a moverse y retiran a Martin de la piscina: “Martin es trasladado a un lugar seguro, pero David es abandonado [...] en el fondo de la piscina. Ya no es el “hijo ideal” sino un extraño, incluso un peligro, apartado de la unidad familiar.”⁴²⁸

⁴²⁷ Ver secuencia InteligenciaArtificialPiscina en el DVD adjunto

⁴²⁸ ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 2”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-2.html> [consultado el 23-6-2014]

-Min. 98:50. David entra en el despacho del doctor Hobby. Ve el respaldo de un sillón, que se mueve: hay alguien sentado. Se crea la expectativa del encuentro con el doctor. David se acerca lentamente. El sillón se gira y se revela otro niño robot idéntico a él. David sufre una fuerte impresión.

-Min. 106:36. David en la fábrica de “Davids”. A su lado hay una hilera de cajas con su nombre en ellas. Una empieza a moverse sola.

-Min. 109:40. La medalla de Joe empieza a levitar. Joe empieza a notar un impulso magnético hacia arriba: una nave de la policía lo está capturando.

10.4. Implicaciones temáticas

Steven Spielberg inauguró el nuevo siglo con *Inteligencia artificial*, una película muy particular dentro de su filmografía, que supone el comienzo de una nueva etapa, sin dejar de reflejar las constantes de su carrera. Nuevamente se trata de una película rodada después de un período de inactividad: tres años desde *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998), que le había valido su segundo Oscar como mejor director.

El proyecto de *Inteligencia artificial* data de mediados de los 80, cuando el director Stanley Kubrick (al que Spielberg conoció en 1979) le habló de que planeaba adaptar el relato corto de Brian Aldiss *Supertoys Last All Summer Long*, publicado en la revista *Harper's Bazaar* en enero de 1969. Kubrick pensaba que el éxito de *E.T.* marcaba que era el momento ideal para acometer el proyecto, pero consideraba que los efectos especiales aún no habían avanzado lo suficiente. En 1993, tras el estreno de *Parque Jurásico*, cree que la revolución digital abre la puerta a su proyecto.⁴²⁹

En un momento dado, Kubrick decide que *Inteligencia artificial* está más cerca de la sensibilidad artística de Spielberg, y le ofrece dirigirla con él mismo en las labores de producción. Spielberg acepta, pero después de un tiempo trabajando piensa que le está

⁴²⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 377-380

“quitando” a Kubrick su proyecto, y se retira. En 1999 fallece Kubrick, y la familia del director le piden a Spielberg que complete *Inteligencia artificial*.⁴³⁰

Por lo tanto, para Spielberg es tanto un proyecto cercano a sus intereses como un homenaje a su amigo Kubrick. Hay incluso quienes ven en la relación entre estos dos directores con estilos tan diferentes un eco paterno-filial que podría motivar a Spielberg por su historia personal: “Para Spielberg, un director cuyas películas giran obsesivamente alrededor de figuras paternas ausentes [...] finalizar la película de Kubrick debe de haberle parecido como un acto de respeto artístico y devoción filial.”⁴³¹ También podemos decir, por tanto, que de nuevo una ausencia sobrevuela una película de Spielberg. En este caso no se trata de un personaje, sino del mismo Kubrick, cuya presencia artística parece hacerse notar en *Inteligencia artificial*.

Por otro lado, *Inteligencia artificial* representa la película que inaugura un período de gran actividad en la carrera de Spielberg, que completa seis películas en los cinco primeros años del siglo. Parte de este aumento de productividad se debe a que el director, con un dominio ya absoluto de su oficio, prescinde de los *story boards* (excepto para secuencias técnicamente complicadas) y se fía de su propio instinto en el plató.⁴³² Esta nueva forma de hacer está sustentada por su relación laboral con el director de fotografía Januzs Kaminski, con el que ha trabajado desde *La lista de Schindler*.

Por tanto, a pesar de que las elipsis siguen marcando sus películas, visualmente esta nueva etapa del director está caracterizada por un estilo más suelto y fresco, con una iluminación menos preciosista, con un grano de celuloide más marcado, más *cinema verité*. Pero también encontramos una tendencia más marcada a lo oscuro y al uso de colores más fríos. Sin duda este giro estilístico tiene su raíz en un cambio del punto de vista, perceptible a partir de *La lista de Schindler*. Dicha película parece un punto de inflexión en la carrera del director por muchos motivos, uno de ellos es que su habitual percepción esperanzada y positiva parece adquirir tintes oscuros, un poso de amargura, como si adentrarse en la historia del holocausto hubiera hecho que la visión del director

⁴³⁰ “Creando A.I.” Documental incluido en el Blu-ray *Inteligencia artificial*. Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2010

⁴³¹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 47

⁴³² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 383

sobre el ser humano y lo que es capaz de hacer se volviera más desencantada, aunque sin llegar a perder su punto último de esperanza. Estos cambios estilísticos y temáticos, que se prolongaron en las tres películas que siguieron a *La lista de Schindler* (*El mundo perdido*, *Amistad* y *Salvar al soldado Ryan*), cristalizan definitivamente en *Inteligencia artificial*, que une al Spielberg de *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.* con el Spielberg post-*Schindler*: “En contra de lo que pueda parecer, esta presunta película “para niños” [...] es su film más “adulto”, ya sea por accidente o por cálculo, uno de sus cuentos (cruces) más complejos, ambiguos, despiadados y fríos.”⁴³³

Por tanto, a pesar de que muchos críticos relacionaron el tono más oscuro y pesimista de *Inteligencia artificial* con el hecho de que fuera un proyecto originado por Kubrick, lo cierto es que los antecedentes demuestran que Spielberg había iniciado esta tendencia unos años antes. También se puede comprobar que la tendencia siguió después de *Inteligencia artificial*, mirando algunas de sus películas siguientes: *Minority Report* (2002) y *Munich* (2005) continúan la vena más oscura de *I.A.*

De hecho, un análisis temático de la película nos revela que la historia es profundamente spielbergiana, y que son temas subrayados por el estilo basado en elipsis temporales y fueras de campo: encontramos una serie de niños “perdidos” (David, Martin, David Hobby), una traumática separación familiar, figuras paternas distantes o irresponsables (Henry y el doctor Hobby), otras maternas cariñosas y acogedoras (Monica y el Hada Azul), y una odisea de regreso al hogar. Asimismo, vuelven a aparecer el tema de la fe (la creencia en lo que no se puede ver), los sueños infantiles o la reflexión sobre el propio cine. Incluso se utiliza como analogía paralela la historia de Pinocho, ya utilizada por Spielberg de un modo similar en *Encuentros en la tercera fase*. Es posible que, al fin y al cabo, el propio Kubrick fuera consciente de esta adecuación del material al director de Ohio, y por ello le ofreciera su realización. Así parece verlo el propio Spielberg: “Creo que Stanley Kubrick se dio cuenta de que la única vez que nuestras sensibilidades estuvieron en una vía paralela fue *I.A.* Y Stanley fue el que me llamó.”⁴³⁴

⁴³³ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁴³⁴ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 192

Es más, como recuerda el propio Spielberg en los documentales sobre la creación de la película, *Inteligencia artificial* es el primer guion que firma enteramente en 23 años, concretamente desde *Encuentros en la tercera fase* (aunque como dice el director, habitualmente colabore de forma no acreditada con los guionistas de las películas que dirige). Este dato es sin duda muy significativo para establecer lo especial que es el proyecto en la carrera de Spielberg.

¿Significa esto que no hay nada de Kubrick en el resultado final? No, probablemente la película se acerque al neoyorkino en su exploración intelectual de algunas de las ideas, mezclada aquí con la emoción habitual del cine de Spielberg. También es un tema propio de Kubrick el de la naturaleza de las inteligencias artificiales, el límite de la ciencia, la deshumanización del hombre, o el ciclo vida-muerte. Antes de acometer *Inteligencia artificial*, Spielberg se fijó mucho en el *2001* de Kubrick⁴³⁵: en ella encontramos dichos temas. Hay que destacar sobre todo la indagación en las cualidades humanas del ordenador HAL, su miedo a la muerte, sin duda un antecedente de los dilemas de David. En *I.A.* también encontramos, como en *2001*, el tema de la evolución y los ciclos vida-muerte: en ambas películas se hace referencia a cumpleaños de varios personajes (o fecha de fabricación en el caso de las máquinas), contemplamos amaneceres y asistimos a muertes y resurrecciones (en *I.A.*, por ejemplo, Martin despierta de una suspensión vital, al igual que David cuando lo encuentran los Especialistas, Monica renace clonada y vuelve a morir, la humanidad desaparece...). En las dos películas este tema se refleja visualmente con la recurrencia a las formas circulares (en *2001*, los planetas, la estación espacial, el “ojo” de HAL, el embrión final... en *I.A.*, vemos a David a través de una lámpara circular, en la cama de David, que también tiene esa forma, en el espejo retrovisor cuando Monica lo abandona, la enorme luna falsa...). Tal como dijimos anteriormente, las formas circulares, que en el cine de Spielberg se relacionaban con lo materno y por lo tanto eran positivas, adquieren tintes siniestros después del abandono de Monica: la luna falsa, el espejo retrovisor...

Sin embargo, tal como hemos dicho, la diferencia principal es que la perspectiva de Kubrick era exclusivamente intelectual y distante, mientras Spielberg (a pesar de

⁴³⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 395

expresar intelectualmente ciertas ideas), valiéndose de la elipsis temporal y espacial, se centra como es habitual en las reacciones de sus personajes y eso baña su película de emoción:

En *2001* las emociones humanas quedan anuladas por el tono objetivo y aséptico del drama, donde podría decirse que el concepto Humanidad, el protagonista exclusivo, absorbe la personalidad individual de los demás personajes para fundirlas en uno solo. Ni siquiera Dave, el héroe que representa la raza humana en su viaje cósmico, expresa su alteración durante el admirable episodio final.⁴³⁶

Centrémonos ahora en el uso de la elipsis: podemos afirmar que está estratégicamente usada para que el espectador acompañe la experiencia vital de David a la vez que él, de tal manera que no se nos muestra su proceso de fabricación, el despertar del coma de Martin o la desaparición definitiva del ser humano de la faz de la tierra: toda la historia está estructurada de modo que lo importante es el recorrido emocional de David. Como en tantas películas de Spielberg, la elipsis se usa para desplazar el interés de los acontecimientos a las reacciones del protagonista a ellos. Lo importante es cómo David se siente apartado con la vuelta de Martin, cómo reacciona cuando descubre que no es único, o cómo encuentra su felicidad con la Monica clonada que le proporcionan los Especialistas.

También encontramos que lo elíptico subraya el tema de la fe, del creer en lo que no se ve. Pero es precisamente alrededor de este tema que encontramos una diferencia con etapas anteriores del cine de Spielberg. Porque en *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.* los protagonistas, Roy y Elliott, creen en seres procedentes del mundo de la fantasía, y su fe se ve recompensada al final de la historia. En *Inteligencia artificial* cambia radicalmente el punto de vista: el protagonista pasa a ser el ente fantástico, puesto que la habilidad de David para amar es algo impensable incluso para los humanos de este futuro tan avanzado. De hecho, hemos visto cómo la elipsis espacial se aplica al propio David al principio de la historia, tanto en su presentación como para retratar la extrañeza que despierta en sus padres adoptivos, primero en Monica y más tarde en Henry: “En *I.A.*, Spielberg cambia radicalmente el foco. Aquí, los espectadores

⁴³⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 395

experimentan el mundo a través de la conciencia del “otro” y sufren vicariamente la crueldad de los seres humanos”⁴³⁷.

Sin embargo, en el segundo acto de la historia asistimos a la búsqueda del Hada Azul, que se convierte así en el objeto de la fe de David. Al igual que en *Encuentros en la tercera fase*, el Hada Azul se identifica con la capacidad de soñar, con la fe infantil en algo superior y maravilloso. Pero si Roy Neary encontraba su versión de la misma en los ovnis y realizaba completamente su fantasía, el caso de David es mucho más ambiguo. Porque el Hada que encuentra David no es más que una representación, un simulacro. Es como un cambio de punto de vista del director, desde la propia posición del soñador a otra cercana al mismo, pero más realista y desencantada:

Tanto *Encuentros* como *I.A.* meditan sobre el moderno cuento de hadas de *Pinocho*, pero *I.A.* es mucho más madura y agri dulce [...] En *Encuentros*, Spielberg parece identificarse plenamente con las fantasías regresivas de su héroe; en *I.A.*, en cambio, adopta una visión compasiva pero objetiva de las fantasías de un niño.⁴³⁸

Resulta descorazonador (y realmente supone un cambio en el cine de su autor) el momento en que David, una vez liberado del helicóptero por los Especialistas, se acerca a la figura del Hada Azul y una vez la toca se rompe en mil pedazos. Si la película terminara en este momento, podríamos decir que el mensaje de *Inteligencia artificial* se situaría en las antípodas de la obra de Spielberg. Sin embargo, el polémico tramo final en que los Especialistas crean una imagen del Hada para comunicarse con David, y le conceden el deseo de volver a ver a Monica, suaviza esa percepción.

Por lo tanto, no estamos ante un relato que ocurra en una realidad en la que irrumpa algo procedente de un mundo de fantasía. Estamos en un futuro distópico, y nuestro protagonista es un ser fantástico. Su deseo se verá hecho realidad a través de la evolución científica. Además, este final feliz tiene connotaciones algo amargas: David no ha recuperado realmente a Monica, no ha regresado al hogar del que procede ni se ha convertido realmente en un niño de verdad. Monica es un clon, su existencia está limitada a un día; el lugar en el que pasan ese día es una recreación de su casa, y David

⁴³⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 31

⁴³⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 239

ha adquirido cualidades humanas, pero sigue siendo un robot: “La gran tragedia de David es la de no pertenecer a ninguno de los mundos; ni es un Meca [*sic*] en sentido estricto de la palabra, ni es un humano.”⁴³⁹ Por lo tanto, se puede decir que es un final agrisulce: “El epílogo feliz de la película, un último día con su madre repentina y milagrosamente amorosa, es tan ilusorio como trágico,”⁴⁴⁰

Aún así, Spielberg sigue defendiendo la fe como una cualidad propia de la infancia. No solo eso, sino que es algo que solo los seres humanos son capaces de hacer: “Según Spielberg, la creencia en lo invisible es una de las señas características del ser humano.”⁴⁴¹ Esta idea queda refrendada por un diálogo del personaje Gigolo Joe: “¡Espera! ¿Y si el Hada Azul no es real, David? ¿Y si es mágica? Lo sobrenatural es la red oculta que une el universo. Sólo los *orga* creen en lo que no puede ser visto ni medido. Esa rareza es la que separa las dos especies.”

“La creencia en lo invisible”, “la red oculta del universo”, “lo que no puede ser visto”... nuevamente tenemos que concluir que este tema capital en el cine de Spielberg, la magia presente en nuestro mundo pero no visible, encuentra una expresión visual pertinente en el uso de la elipsis.

Y en relación con la fe, aparece de nuevo el tema de la religión, algo esencialmente humano. La búsqueda del Hada Azul por parte de David para convertirse en algo más elevado (un niño de verdad) tiene algo de religioso: “el Hada Azul representa a las figuras femeninas mágicas integrales en numerosas leyendas populares. [...] También funciona como un icono religioso, muy obviamente la Virgen.”⁴⁴² Este paralelismo se expresa literalmente en la película, cuando en Rouge city Joe y David pasan frente a una iglesia (Nuestra Señora del Inmaculado Corazón) que muestra una escultura de la Virgen en la fachada, adornada con neón de color azul. Joe explica a David que “los que nos hicieron buscan a quien les hizo”. Por esta razón, resulta aún más potente el momento en que la figura del Hada Azul se rompe en pedazos cuando David la toca. Parece que revela un escepticismo hacia la idea de religión que no habíamos visto antes en su obra. Incluso podemos entrever una velada referencia en concreto al cristianismo:

⁴³⁹ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 332

⁴⁴⁰ COHEN, C. *Op. cit.* p. 70

⁴⁴¹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 410

⁴⁴² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 44

primero, por la referencia expresa a la Virgen; y en segundo lugar, porque cuando David se queda atrapado ante ella, la voz en off nos cuenta que se pasa 2000 años rogándole para que le convierta en un niño de verdad. Precisamente la mención a ese espacio de tiempo parece aludir a la religión cristiana, algo que Friedman vuelve a relacionar con su experiencia en la realización de *La lista de Schindler*: “Una posición tan cínica sería impensable en las películas de Spielberg pre-*Schindler*. Quizás su renovado sentido de identidad judía inspiró una reevaluación de doctrinas cristianas básicas.”⁴⁴³

Pero como hemos explicado antes, este momento queda en cierta manera suavizado por la secuencia final. Quizás Spielberg pueda haber adoptado una actitud más cínica respecto al culto religioso en sí, pero en último término la fe tiene recompensa: los Especialistas se comunican con David en forma de Hada Azul “porque es más fácil para él” (quizás un modo de decir que las distintas religiones son formas distintas de entender la divinidad) y le permiten reunirse con su querida madre perdida. Es significativo, en cualquier caso, que este Hada Azul, objeto de fe de David, se presente al contraluz, de modo que se oculta casi enteramente su apariencia. Toda la secuencia final tiene una atmósfera irreal, sugiriendo una especie de vida después de la muerte. No en vano, David ha sido “resucitado” después de 2000 años en una suspensión equivalente a la muerte, y Monica ha sido recreada a pesar de estar muerta. El plano detalle de los ojos de David abriéndose en medio de una cegadora luz blanca remite a una resurrección: “radiante de luz blanquecina, [...] abre los ojos como si se tratara de un nuevo nacimiento, purificado al fin tras sus dolorosas experiencias.”⁴⁴⁴

Además de la fe, el otro rasgo esencialmente humano es el amor. Y puesto que David es capaz de amar y cree en lo que no puede ver, ¿no le convierte eso ya en un niño real?:

El amor que da y el amor que reclama han transformado a David en un niño auténtico. Por eso, como le confesará el profesor Hobby escenas más tarde, el niño *mecha* ya encontró hace tiempo al Hada Azul. En concreto fue Monica quien activó su dispositivo afectivo: ella es el Hada de los Cabellos Turquesa.⁴⁴⁵

En efecto, el momento clave en la transformación de David es cuando Monica le concede la capacidad de amar. El amor dota de sentido al niño, igual que a cualquier ser

⁴⁴³ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 44

⁴⁴⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 412

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 410

humano: “Este gesto irreversible, que la madre realiza un poco por desconsuelo, despierta en el niño-robot una sed de lo absoluto que deberá enfrentarse a la dureza dispar del mundo en materia de sentimientos.”⁴⁴⁶ La tragedia de David es que ese absoluto, al igual que la fe, es algo intangible, algo que no se ve, y por lo tanto permanece en el terreno de lo oculto que Spielberg subraya visualmente.

El último paso sería poder morir, como recuerda el compositor John Williams, que plasmó esa idea musicalmente: “Él logra morir al final y así alcanza su humanidad. Al morir, demuestra que es humano.”⁴⁴⁷

Más aún, da la sensación de que sobre todo David, pero en general todos los *mechas* de la película, son más humanos que los representantes de nuestra propia especie. David muestra un amor incondicional por Monica a pesar de que ésta lo abandone, y una fe inquebrantable en que el Hada Azul le puede convertir en un niño real. Gigolo Joe asume la protección de David, lo guía, lo educa y le ayuda en todo lo que puede. Podríamos decir que es la figura recurrente del cine de Spielberg del personaje que descubre su paternidad: “Joe, como muchos hombres (y protagonistas de Spielberg), es un hombre vacío empujado al rol de padre contra su voluntad.”⁴⁴⁸ Teddy también muestra una gran lealtad hacia David, es el Pepito Grillo de este Pinocho mecánico. Y las máquinas del futuro, los Especialistas, son los únicos que tratan a David como el ser único y especial que es: “Irónicamente, estas criaturas mecánicas se preocupan por David como un ser que siente y no [...] como el reemplazo para un hijo perdido o como un experimento en ingeniería robótica.”⁴⁴⁹

Por el contrario, los comportamientos humanos son mucho menos edificantes: Henry, como hemos dicho, es una figura paterna habitualmente ausente (elíptica), distante y antagonica, que adquiere a David como un reemplazo de su hijo Martin para su mujer, y acaba desechándolo al primer inconveniente como si fuera un artilugio roto cualquiera. Martin coge celos de David, le engaña y le tiende una trampa para que caiga en desgracia con su madre; sus amigos también son presentados como niños consentidos y

⁴⁴⁶ COHEN, C. *Op. cit.* pp. 69-70

⁴⁴⁷ “Creando A.I.” Documental citado

⁴⁴⁸ ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 3”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-3.html> [consultado el 23-6-2014]

⁴⁴⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 30

malintencionados, en contraste con el niño “no humano”: “los únicos niños reales que aparecen en *Inteligencia artificial* son crueles, están desprovistos de cariño y genio infantil, y maltratan a sus juguetes”.⁴⁵⁰

En el segundo acto comprobamos que, en medio de las dificultades de este nuevo mundo, la humanidad ha cedido a sus más bajos instintos: en la “feria de la carne” se nos muestran masas enfervorecidas que piden violencia y destrucción. En Rouge city comprobamos que el amor ha cedido terreno ante el sexo más instintivo, un enorme contraste frente a la pureza del amor de David, que curiosamente encuentra más adecuada respuesta en Joe, un robot programado para el sexo, que en los propios humanos. Una visión del hombre muy desencantada, impensable en la obra del director antes de *La lista de Schindler*:

Inteligencia artificial es una de las visiones menos sentimentales de la humanidad vistas en el cine contemporáneo, donde un humanoide-niño explotado por sus creadores, víctima de la desconfianza de su padre, atormentado y engañado por su hermano, es perseguido, enjaulado y casi ejecutado para el entretenimiento de las masas.⁴⁵¹

Pero el comportamiento humano más reprobable lo encontramos en el personaje de Monica. A pesar de que en realidad intenta evitar que destruyan a David, y de que parece sufrir con su propia acción, la secuencia en que abandona a David en el bosque resulta muy impactante, más aún viniendo de una figura, la madre, que en el cine de Spielberg suele tener los matices más positivos: “Spielberg no había realizado una escena tan contundente como la separación entre David y Monica. No se trata de una ruptura fortuita, [...] esta vez se trata de la decisión de una madre, la figura que Spielberg siempre había tratado con amabilidad.”⁴⁵² A partir de ese momento, Monica desaparece de la película, se convierte en la figura ausente o elíptica que sin embargo está muy presente debido al dolor de David.

Spielberg vuelve a hablar sobre la responsabilidad que supone tener hijos. La historia nos viene a contar que crear un ser que nos ama incondicionalmente acarrea una responsabilidad, hay que corresponder a ese amor adecuadamente. El doctor Hobby crea

⁴⁵⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 407-408

⁴⁵¹ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁴⁵² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* pp. 405-406

a David, y Monica lo transforma para siempre al activar su impronta de amor. Ninguno de ellos está a la altura de la responsabilidad de sus actos: Hobby convierte a David en un producto de consumo fabricado en masa, y cuando éste le encuentra, le niega su carácter único, renuncia a su paternidad (en cierta manera, recuerda al entrañable pero irresponsable doctor Hammond de *Parque Jurásico*). Monica activa la impronta a pesar de la advertencia sobre la importancia de esta acción, y lo abandona ante la presión de su marido. Sin duda marca un antes y un después en el cine de su autor: “Con esta primera madre indigna (un tema que se repetirá), se apaga una luz en la obra de Spielberg.”⁴⁵³

En cualquier caso, la acción de Monica y del resto de personajes de carne y hueso, responde al tema de la deshumanización, central en la película: “Desprovisto de amor verdadero, familia, paz, y religión, el hombre es presentado por Spielberg desde una perspectiva pesimista que realza, como paradoja, la humanización progresiva de David.”⁴⁵⁴

Hay quien ve la aparición de este tema como aportación de Kubrick (de hecho, aparece en muchas de sus películas), pero si tenemos en cuenta que Spielberg ya había realizado *La lista de Schindler*, *Amistad* o *Salvar al soldado Ryan*, no se puede decir que sea algo nuevo en su cine. Pero en esta ocasión, contemplamos cómo la deshumanización conduce al mismo final de la raza humana, que sin embargo no nos muestra, al ocurrir una elipsis de 2000 años, lo cual resulta aún más duro y frío para el espectador. Es como si Spielberg, después de retratar esos horrores del pasado, lanzara una advertencia sobre el futuro, de seguir el ser humano reincidiendo en esas actitudes. Él mismo define así la película:

I.A. va sobre el fin de toda la raza humana, que es sustituida por los Frankensteins que el hombre ha puesto sobre el planeta en el avaricioso esfuerzo de crear un niño que pudiera amarte. Pero el niño mismo no es humano, es casi humano. Un niño de amor sustituto es casi un crimen, y la raza humana paga por ese crimen.⁴⁵⁵

⁴⁵³ COHEN, C. *Op. cit.* p. 70

⁴⁵⁴ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 397

⁴⁵⁵ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p.196

De hecho, resulta paradójico que esa necesidad de amor humano que experimenta David no la pueda solucionar el objeto de su amor, ya ausente, sino unos seres artificiales cuando ya no existe la raza humana: “Los seres humanos crearon a David y son responsables de su dilema, su alienación y su dolor, y es solo la desaparición de los humanos lo que puede resolverlo.”⁴⁵⁶

Así, si el hombre se acerca a lo divino por medio de la creatividad, desciende a niveles por debajo de lo humano cuando no se hace responsable de sus creaciones: “El hombre juega a ser Dios pero carece de su mayor atributo: la bondad, unida a la capacidad de dar la vida sin pedir nada a cambio.”⁴⁵⁷

Asociado al tema de la deshumanización, encontramos el recurso visual de los reflejos, profusamente usados, así como la deformación o distorsión de la imagen humana. Podemos considerar los reflejos otra forma indirecta, al igual que el fuera de campo, de mostrar algo: de hecho, lo que se muestra es el efecto de algo, su imagen capturada, y no la cosa en sí.

De esta manera, los robots se convierten en reflejo de lo humano, y los comportamientos del hombre pueden ser una imagen deformada de su propia humanidad: “Nos medimos a nosotros mismos frente al robot, intentando definir qué nos hace humanos, temiendo que según nosotros nos volvemos más robóticos, nuestras creaciones se vuelven más humanas y pueden al final sobrepasarnos o reemplazarnos.”⁴⁵⁸ No es por ello extraño que Spielberg encuadre el reflejo de David sobre el retrato de Martin en casa de los Swinton. También es significativo, y muy poético, el primer plano de Joe a través de la cabina del helicóptero mientras contempla a David tirarse al mar, y el reflejo del niño *mecha* asemeja una lágrima que le recorre la mejilla. El abandono de David resulta inolvidable con el plano de su reflejo en el retrovisor del coche de Monica, que lo aleja cada vez más.

En cuanto a las deformaciones, hemos mencionado el cristal esmerilado que ofrece una imagen distorsionada de David cuando Monica aún lo ve como un ser extraño, pero

⁴⁵⁶ GORDON, A. *Op. cit.* p. 239

⁴⁵⁷ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 331

⁴⁵⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 229

también podemos mencionar las máscaras monstruosas que lucen los componentes de la banda de rock en la “feria de la carne” (cuyo reflejo en un escenario de cristal vemos sobre David), o el único momento en que David cede al comportamiento celoso de Martin, y los dos se ponen a comer compulsivamente. Se provoca una avería en David que hace que su cara se deforme.

Volviendo a lo elíptico, hay otro tema íntimamente relacionado con ello, y que vuelve a aparecer en *Inteligencia artificial*, que es la separación familiar, el sentimiento de pérdida. Los Swinton han perdido a su hijo Martin (al menos eso creen), el doctor Hobby ha perdido a su hijo David, y el *mecha* David ha perdido a su madre. Así, Gordon afirma que *Inteligencia Artificial* es “Una película sobre la ansiedad de la separación, la añoranza y el intento de recrear el objeto perdido al resucitar a los muertos, creando un simulacro.”⁴⁵⁹ Podemos afirmar que David es un simulacro o un intento de resucitar al hijo del doctor Hobby, también actúa como reemplazo de Martin Swinton, y el clon de Monica es un reemplazo de la auténtica mujer que murió unos 2000 años atrás.

Estas ausencias marcan la película: en ningún momento nos enseñan a David Hobby excepto en foto, a Martin Swinton (antes de despertar) solo lo vemos unos instantes a través de la escarcha de su cápsula y fuera de foco. Después de abandonar a David, Monica desaparece de la película y no sabemos más de ella ni de su familia. Esas ausencias tan “presentes”, que pesan tanto sobre los protagonistas, son claves en el cine de Spielberg: “*I.A.* es una película profundamente triste sobre lo perdido que uno no puede recuperar excepto a través del simulacro o los sueños.”⁴⁶⁰

Esta última idea abre de nuevo la puerta a la reflexión sobre el cine en las películas de Spielberg. Porque en sus películas y su forma de rodarlas se puede ver un intento de recuperar la infancia perdida, de cubrir esas ausencias que marcaron su vida, tal como hace el doctor Hobby o los Swinton. Pero *Inteligencia artificial* advierte sobre la responsabilidad de los creadores, sobre las implicaciones que acompañan a la réplica de la experiencia humana. Podemos vincular esto con la ambigüedad existente en *Parque Jurásico* respecto a los avances digitales en cine:

⁴⁵⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 228

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 229

Spielberg parece estar comentando sus propios temores acerca de las impredecibles consecuencias de su inmenso poder sobre el desarrollo de nuestro imaginario colectivo, sobre la industria fílmica de los años venideros, y el impacto que todo ello tendrá en nuevas generaciones de espectadores.⁴⁶¹

Es por ello que el profesor Hobby remite de nuevo al creador de ilusiones del Parque de dinosaurios John Hammond, y al igual que él, Hobby revela también que hay una parte de responsabilidad que no termina de asumir. Al igual que un cineasta que abusa del enorme poder de emoción que pone en su mano el cine. Estos avances digitales pueden reproducir fielmente la experiencia de lo real, pero pueden suponer una pérdida de lo humano si pretende cubrir su ausencia, la misma advertencia que veíamos en *Parque Jurásico*. Un planteamiento que parece insertado en el aspecto visual de la película:

Según el diseñador artístico, su concepción de la película consistía en una muestra de la evolución del cine, tanto en los géneros como en la técnica: primero se inicia como un drama doméstico –un estilo “Hollywood clásico”, en palabras de Kaminski-, después se convertía en una mezcla de *thriller* y *road movie* con imágenes reales y digitales, para finalmente pasar al mundo completamente digital.⁴⁶²

No olvidemos que esa última fase, totalmente digital, corresponde al momento de la historia en que el ser humano ha desaparecido de la tierra.

Por último, hay que señalar que *Inteligencia artificial* vuelve a contar una historia de regreso al hogar perdido, otro de los temas recurrentes en el cine de Spielberg. En este caso es un regreso al hogar tanto en sentido literal como figurado. Para David, el convertirse en un niño real significaría poder regresar a casa de Monica y que ella le amara. El hogar es el sitio donde ha sido feliz, donde se ha sentido amado, aunque fuera durante un breve espacio de tiempo. Es por ello muy acertado que la secuencia final, cuando los Especialistas le proporcionan un día con el clon de Monica, tenga lugar en una recreación del hogar que habitaron: “Spielberg mantiene la narrativa al nivel del protagonista -¿qué ve David? ¿Cómo mira el mundo David? El mundo, para David, para

⁴⁶¹ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁴⁶² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 387

cualquier niño, es su casa, y la única gente que importa son su madre y su padre.”⁴⁶³ De esta manera, se completa la odisea de David.

10.5. Conclusiones

En este capítulo hemos buscado, clasificado y analizado las elipsis temporales y espaciales presentes en la película *Inteligencia artificial*. Hemos constatado cómo la elipsis es uno de los recursos narrativos principales en el desarrollo de la historia.

-1. La película supone un encuentro entre las sensibilidades artísticas de Spielberg y de Stanley Kubrick: se cruza la fuerza emocional del primero con la riqueza intelectual del segundo. Kubrick es una ausencia que se hace patente en muchas de sus decisiones creativas que se han conservado en *Inteligencia artificial*. Al mismo tiempo, supone una película muy personal para Spielberg y muestra muchos de sus temas predilectos y rasgos de estilo.

-2. Mediante las elipsis temporales, Spielberg logra contar la historia de modo que el espectador la experimente a través del personaje de David, ocultando los sucesos que no conoce, y haciendo que sus reacciones tengan más relevancia que los propios acontecimientos.

-3. En esta película se juega con un tipo de elipsis espacial que consiste en distorsionar, oscurecer o bloquear parcialmente la visión de determinados elementos. Este recurso está relacionado con el tema de la deshumanización, cómo la imagen del ser humano queda deformada por sus propios actos. También se juega con los reflejos, como símbolo de la humanización de los seres artificiales.

-4. *Inteligencia artificial* muestra un estilo visual más oscuro y frío de lo que suele ser habitual en el cine de Spielberg. Este tono es el adecuado para plasmar la percepción más pesimista sobre el ser humano. A pesar de la influencia de Kubrick en el proyecto, ese cambio de percepción se mostraba ya en las películas anteriores del director, en

⁴⁶³ ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 2”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-2.html> [consultado el 23-6-2014]

concreto desde *La lista de Schindler*. También coincide con el momento en que empieza su colaboración con el director de fotografía Januzs Kaminski.

-5. Temáticamente, la película muestra muchas de las constantes del cine de Spielberg: separaciones traumáticas, niños perdidos, padres distantes, un viaje de retorno al hogar, la fe infantil, la reflexión sobre el cine, y las referencias a los cuentos de hadas, en concreto a *Pinocho*.

-6. Las elipsis espaciales subrayan el tema de la fe, concretado en la figura del Hada Azul, pero en esta ocasión se aprecia un cierto desencanto respecto a la religión y las figuras receptoras de la fe.

-7. Las elipsis espaciales también subrayan las ausencias que pesan sobre los personajes: David Hobby para su padre, Martin Swinton para sus padres, Monica para David.

-8. El proceso de humanización de David se completa a través de tres elementos: la fe (cree que el Hada Azul le puede convertir en un niño de verdad), el amor (su amor por Monica motiva todas sus acciones) y la muerte (al final de la película).

11. *Minority Report*

Título original: *Minority Report*.

Año: 2002.

Intérpretes: Tom Cruise (John Anderton), Samantha Morton (Agatha), Colin Farrell (Daniel Witwer), Max von Sydow (Lamar Burgess), Kathryn Morris (Lara Clarke).

Sinopsis: Es abril de 2054 y el crimen ha sido erradicado en Washington, D.C. gracias a las visiones de los *precog*, tres personas que tienen capacidades precognitivas y transmiten las imágenes de los crímenes a unas pantallas. El director de *pre-crimen*, Lamar Burgess, propone que se extienda a toda la nación, aunque antes el Departamento de Justicia envía a Danny Witwer, del F.B.I. para investigar el sistema y sus posibles fallos.

John Anderton es un gran policía de *pre-crimen*, pero es adicto a la "Neuroína", una nueva droga, y pasa buena parte de su tiempo libre viendo grabaciones de su desaparecido hijo Sean y de su ex-mujer.

Witwer pide ver a los *precog*, Agatha y los gemelos Arthur y Dashiell. Cuando Anderton está ya solo, Agatha se despierta y lo agarra, mostrándole las imágenes del ahogamiento de una mujer. Intrigado por el asunto, Anderton descubre que es el caso de una mujer llamada Anne Lively, una adicta a la neuroína. El frustrado asesino nunca fue identificado, y Lively desapareció. Anderton comunica a Burgess el problema.

De pronto surge una nueva predicción. La del asesinato de un hombre, Leo Crow, en 36 horas, siendo sospechoso del crimen el propio Anderton, que consigue ocultárselo a sus colaboradores, pudiendo huir antes de que den la alarma.

Anderton consigue llegar hasta la casa de la Doctora Iris Hineman, co-creadora de *pre-crimen*. Ella le explica que a veces uno de los *precog* ofrece un futuro alternativo, y debe encontrar el informe discrepante, pues aunque el archivo se destruye, el original continúa en la mente del *precog*, señalándole que el más dotado de los tres es Agatha. Pero para poder llegar a los *precog*, debe tratar de evitar que le lean la retina los numerosos *scanners* que hay por toda la ciudad, por lo que acude a un hombre que reemplazará sus ojos, que resulta ser un criminal al que detuvo tiempo atrás. Tras ello

se infiltra en el edificio de *pre-crimen*, y huye con la *precog* a través del desagüe de la piscina. Anderton acude a Rufus Riley, un informático al que le pide que descargue la información almacenada en su mente. Vuelve a ver el caso del asesinato de Crow, informándole Agatha que en su caso no existe un informe en minoría, tras lo cual ella le insiste en el caso de la mujer ahogada, Anne Lively.

Van a un hotel, el mismo en que se aloja Leo Crow. Sube hasta la habitación de Crow donde descubre, esparcidas sobre su cama, cientos de fotografías de niños, y entre ellas la de Sean, el hijo de Anderton. Crow llega en ese momento y Anderton se abalanza contra él y le apunta, pero llegada la hora del crimen, en vez de disparar le lee sus derechos, momento en que Crow le pide que lo mate, pues le prometieron que si fingía que había matado a Sean le darían dinero a su familia. Al ver que Anderton no va a hacerlo, coge la mano en la que tiene la pistola, y esta se dispara.

El agente Witwer visita a Burgess y le dice que persiguieron al hombre equivocado. Tras ello le expone sus descubrimientos sobre el caso de Anne Lively, cuyo intento de asesinato fue una tapadera para después poder matarla y que pareciera la misma visión de los *precog*. Burgess entonces, al verse descubierto, dispara a Witwer con el arma de Anderton. Anderton entretanto viaja con Agatha hacia un lugar seguro, la casa de Lara, la cual, al verlos llegar llama a Burgess y le pide que ayude a John.

Agatha, tras ver los juguetes de Sean, tiene una visión de lo que fue su vida y lo que pudo haber sido de no haber muerto. Agatha revela que Anne Lively era su madre, y se la arrebataron cuando vieron sus poderes. La policía aterriza y detienen a Anderton.

Burgess después se desvela por un lapsus como el asesino ante Lara. Esta va hasta el lugar de confinamiento de *pre-crimen*, obligando al carcelero a liberar a John. Burgess entretanto es homenajeadado, recibiendo tras su discurso una llamada de Anderton, que le descubre que sabe que acabó con Anne Lively. Entretanto Lara consigue emitir para todos los que están en la fiesta las imágenes del asesinato de Anne Lively, en las que se ve a Burgess cometiendo el crimen. Este huye, mientras salta una bola roja anunciando el asesinato de Anderton por Burgess. Finalmente se encuentran, y Anderton le reta, pues si no lo mata se demostrará que los *precog* no son fiables, y si lo hace será su final.

Burgess dispara, pero para suicidarse. Se abandona el sistema de *pre-crimen*, siendo todos los presos amnistiados y liberados.

John ha vuelto con Lara, ahora embarazada, mientras que Agatha y los gemelos son trasladados a un lugar aislado donde podrán vivir en paz.

11.1. Las elipsis temporales en *Minority Report*

11.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

Hay dos importantes antecedentes en la película: uno es la existencia de pre-crimen, el sistema que permite evitar los asesinatos antes de que ocurran. Gracias a la primera secuencia, en que el protagonista, John Anderton, y su equipo evitan un crimen, el espectador entiende cómo funciona el sistema. Después, con la visita del agente Daniel Witwer, se nos revelan más detalles sobre su origen. Y a lo largo de la película Anderton descubrirá el oscuro secreto sobre su fundación: cómo se esclavizó a los *precog* y cómo el mismo director de pre-crimen asesinó a la madre de Agatha, así como la existencia de informes de minoría, que sugieren que el sistema no es infalible. El mantener esta información oculta hasta el tercer acto es lo que permite crear el misterio de la trama: “El asesinato de Anne Lively es el pecado original sobre el que el sistema Precrimen fue fundado, y el sistema es corrupto y el Estado sufrirá hasta que el asesino sea revelado y castigado.”⁴⁶⁴

También tiene gran importancia la historia previa del personaje principal, John Anderton. Pronto descubriremos que su hijo desapareció mientras estaba con él en una piscina pública, que a partir de entonces su matrimonio se destruyó, y que él se ha refugiado en su trabajo con *pre-crimen*, en las drogas y en sus recuerdos:

Este material sobre el hijo perdido proporciona a la historia de la película su núcleo emocional. El protagonista de la versión de Spielberg parece ampliamente más cercano que el protagonista de la historia de Dick porque asistimos al sufrimiento que debe aguantar por la pérdida de su amado hijo.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 248

⁴⁶⁵ KOWALSKI, D. (Ed.) *Op. cit.* p. 11

11.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

Nuevamente nos encontramos ante un relato futurista, que requiere que el espectador conozca unos antecedentes para entender en qué punto se encuentra la humanidad. En este caso hablamos de un futuro más cercano (2054), y no parece haber cambios tan drásticos en el planeta como los que se retratan en *Inteligencia artificial*: “Spielberg había decidido que la ciencia-ficción quedara ceñida al ámbito del diseño artístico y de las reflexiones antropológicas, pues no existen tramas específicas sobre el futuro: [...] sería un enigma de novela negra.”⁴⁶⁶

Curiosamente, al margen de las constantes elipsis funcionales que ayudan a agilizar la narración, apenas encontramos un par de elipsis temporales significativas en la película: una ocurre sobre el minuto 71, cuando Anderton se va a someter a la operación para cambiarse los ojos. Justo antes de la misma, descubre que el cirujano es alguien que pasó un tiempo en prisión después de que él lo detuviera, y se establece un suspense sobre qué le va a hacer en realidad. La película no nos muestra la operación, y vemos directamente a Anderton con una venda. Sólo cuando se la pueda quitar comprobamos que le han efectuado el cambio correctamente. Es significativo que no nos muestren el cambio de ojos, porque tiene una gran importancia no solo a nivel argumental, sino también simbólico. Anderton no solo cambia sus ojos, sino su visión sobre el mundo, y se da cuenta de que aquello en lo que creía es falso: “Anderton nunca vuelve a mirar el mundo de la misma manera: el velo de certeza que rodeaba su fe ciega en los Pre-Cogs ha sido rasgado”⁴⁶⁷

La otra elipsis temporal significativa se produce hacia el final de la película, después de que Lamar se suicide al quedar expuesta la verdad sobre *pre-crimen*. En la siguiente secuencia ha pasado un tiempo, y nos cuentan que *pre-crimen* se ha cerrado, a los *precog* se les ha permitido vivir discretamente en una cabaña en el campo, y Anderton ha rehecho su vida con su mujer, que está embarazada.

Sin embargo, según como entendamos la naturaleza de las visiones de los *precog*, podríamos considerar que se aplican elipsis significativas en ellas. Por ejemplo, en las

⁴⁶⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 418

⁴⁶⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 54

visiones sobre el asesinato de Ann Lively se nos oculta el momento en que el asesino descubre su rostro, hasta que finalmente Anderton lo proyecta en la fiesta, en el clímax de la película. Del mismo modo, en la visión sobre la muerte de Leo Crow se nos oculta la información de que Anderton encuentra pruebas de que puede ser el asesino de su hijo.

Pero la propia naturaleza fragmentaria de las visiones pueden poner en duda si de verdad podemos llamar elipsis a estas omisiones. Como desarrollaremos más adelante, la propia plasmación visual de estos momentos parece reflexionar sobre el cine, el montaje y la narración, y es palpable que Spielberg tiene clara la importancia de elegir lo que se muestra y lo que se oculta.

11.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del final del relato

Minority Report deja todos los cabos atados: Agatha y los gemelos viven tranquilamente alejados de la gran ciudad, *pre-crimen* ha sido cerrado y Anderton rehace su vida con su esposa, a la que vemos embarazada.

11.2. Las elipsis espaciales en *Minority Report*

En *Minority Report* volvemos a encontrar un personaje elíptico que con su ausencia marca toda la película. En esta ocasión no se trata de un padre, sino del hijo de John Anderton, Sean. Su desaparición mientras su padre estaba con él marca al personaje de John con un profundo sentimiento de tristeza y culpa, y lo mantiene alejado de su ex-mujer: “Steven Spielberg sigue preocupado en la búsqueda de los niños perdidos pues ellos son la clave de la felicidad de los hogares.”⁴⁶⁸

En *Minority Report* encontramos que el uso del fuera de campo sigue teniendo una gran importancia en el estilo visual de Steven Spielberg aún en esta nueva etapa de comienzos de siglo:

⁴⁶⁸ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 440

-Min. 10:48. La mujer y el amante se besan, mientras cierran la puerta, que tiene un espejo incrustado. Al cerrarse, el reflejo del espejo muestra al marido, que los ha estado observando sin que nos lo hayan mostrado hasta entonces.

-Min. 12:22. El marido está agachado junto a la cama. Sobre él asoman las manos unidas de su mujer y su amante, y se escucha cómo hacen el amor. Vemos su reacción de dolor a lo que escucha. Nuevamente el director utiliza el fuera de campo para centrarse en la reacción humana a un hecho, y no en el hecho. Y nuevamente tiene que ver con sus temas habituales, aunque estos personajes no vuelvan a aparecer: “Frank y Spielberg podrían haber elegido cualquier otro tipo de ambiente, víctimas, asesino y móvil, pero prefirieron centrar la secuencia de arranque en una familia rota y en un crimen relacionado con los celos y la infidelidad.”⁴⁶⁹

-Min. 12:51. Vemos a los amantes en la cama a través de las gafas del marido, que están en primer término, en la mesita de noche. La mano del marido entra en cuadro y coge las gafas. Al levantarse la mano, se revelan las tijeras que tiene sujetas.

-Min. 15:40. Una silueta corre por unas calles sombrías. No se le ve el rostro porque lleva una sudadera con capucha.

-Min. 16:07. Finalmente se revela que la silueta es Anderton. Se escucha una voz que le habla. Anderton se dirige al rincón del que procede. Lo único que vemos es el brazo del personaje, que proporciona la droga a Anderton.

-Min. 22:40. Anderton hace rodar la bola por la consola, y cuando va a caer surge la mano de Witwer desde fuera de cuadro y la coge.

-Min. 29. Montaje paralelo entre la visión de Agatha del asesinato de Anne Lively, y su propia reacción al mismo, que subraya su capacidad para sentir empatía con las víctimas: vemos la imagen del lago, en que Anne Lively lucha por su vida; corta a la mano de Agatha, deslizándose inerte por el cuerpo de Anderton hasta que cae al tanque;

⁴⁶⁹ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 438

Anne Lively muerta en el agua; plano subjetivo: Anderton desde el punto de vista de Agatha en el tanque, que al sumergirse cubre la imagen de agua.

El ahogamiento de Anne se ve reflejado en la inmersión de Agatha y en el detalle de su mano cayendo inerte.

-Min. 30. Anderton entra en la prisión. Se oye una música, Anderton busca de dónde procede, y se descubre a Gideon tocando un órgano.

-Min. 37. Witwer en casa de Anderton. Encuentra el proyector y lo pone en marcha. Escuchamos la grabación del hijo de Anderton, pero no lo vemos.

-Min. 49:13. Anderton acorralado contra una ventana. De repente aparece por detrás un perro ladrando, que estaba fuera de campo, provocando un sobresalto que aprovecha Anderton para escapar.

-Min. 73:55. Anderton se queda dormido, y pasamos a un flash-back del secuestro de su hijo: vemos un reloj en una mano, y de fondo una piscina. De repente emerge de la piscina Sean, el hijo de Anderton, y nos muestran que es él el que sujetaba el reloj, cronometrando el tiempo de inmersión del niño.

-Min. 97:03. La policía busca a Anderton y Agatha desde el piso superior del centro comercial. No les ven porque están tapados por el racimo de globos de un vendedor.

-Min. 98:15. La policía se asoma a la calle, siguiendo a Anderton y Agatha. Todo lo que ven son paraguas negros, que tapan a los protagonistas.

-Min. 100. Puerta de la habitación de hotel de Leo Crow. El lugar donde en teoría Anderton cometerá el asesinato. Se subraya la tensión al no mostrar enteramente a Anderton, sino solo su mano llamando a la puerta y después abriendo con el manillar.

-Min. 102:15. Anderton en la habitación, mirando. De pronto, reacciona a algo que permanece fuera de campo, y se acerca a la cama, donde descubrimos las fotos de niños.

-Min. 102:49. La foto de Sean sobresale un poco, pero solo se ve parcialmente al chico. La mano de Anderton entra en cuadro y la saca, mostrando claramente el rostro de su hijo.

-Min. 103:49. Se repite el recurso: asoma una tira de fotografías de una cabina fotográfica. Entra en cuadro la mano de Anderton y comienza a tirar de ella, desvelando una serie de fotografías de su hijo con Leo Crow.

-Min. 115:55. Agatha en el dormitorio de Sean, de espaldas. De repente, se da la vuelta, como si algo que no vemos la llamara. Se crea la presencia de algo fuera de campo gracias a su reacción. Se detiene frente a la puerta de un armario, señalando así la procedencia del estímulo. Abre la puerta. Vemos el interior del armario lleno de juguetes. De nuevo el símbolo del armario infantil como lugar mágico, que atrae al ser sobrenatural: “La habitación de Sean guarda entre sus muros la misma esencia mágica que el cuarto de Elliott en *E.T.* o el de Jack y Maggie en *Hook*, y esta atmósfera contagia a la Pre-Cog hasta conmovérla, pues su pasado es tan desdichado como el de Anderton.”⁴⁷⁰

-Min. 126:15. Gideon tocando el órgano. De pronto aparece una mano sujetando una pistola por detrás. Gideon se da la vuelta. Descubrimos a Lara portando el arma.

-Min. 126:40 Lara deja algo que no vemos encima del órgano, produciendo el sonido de las teclas. Se revela la bolsa con el antiguo ojo de Anderton.

-Min. 129:07. Primer plano de Lamar, que escucha por su auricular a Anderton. Al decir Anderton “no estarías ahí firmando autógrafos”, se revela que le está observando, y que por tanto está en el mismo lugar. Se abre el plano desde el rostro de Lamar a un amplio plano general del salón, lleno de gente. Se crea la presencia de Anderton en la mente del espectador sin necesidad de mostrarlo, una voz incriminatoria incorpórea para el culpable Lamar Burgess:

Anderton asusta a Burgess al llamarle e indicarle que *puede verle* –no hay nada que dispare más el pánico en un hombre culpable que saber que una figura de

⁴⁷⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 440

autoridad invisible le está observando, y anuda los temas de la película, justicia y visión, ver y creer.⁴⁷¹

-Min. 129:37. Se empieza a proyectar la visión de Agatha del asesinato de Ann Lively, que no vemos, pero sí las reacciones con cara de terror de los asistentes que miran la proyección.

-Min. 132:04. Lamar lleva la caja de la pistola, que queda en primer término de cámara. Se crea la tensión en el espectador por el contenido de la caja, aunque no lo veamos.

-Min. 133:05. Fletcher de espaldas. Se escucha el sonido de una bola caer. Nos muestran la bola girando y mostrando el nombre de Lamar.

11.3. El toque Spielberg en *Minority Report*

Recordamos que es un recurso consistente en dar a conocer al espectador una acción sin mostrarla, sino enseñando los efectos que produce. Después se puede mostrar la causa de esos efectos o no. Con este recurso, muy habitual y característico en el cine de Spielberg, se da la inversión de la narración clásica causa-efecto, y se priorizan las reacciones de los personajes sobre las propias acciones.

Veamos los usos de dicho recurso en *Minority Report*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

11.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 17:30. Anderton llega a su apartamento. Vemos el tipo de vida que lleva a través de los efectos: platos y vasos sucios, comida esparcida, desorden. En la mesita del dormitorio, se ven recortes de prensa sobre niños perdidos (lo cual muestra la obsesión que le persigue), más comida, una taza, y un dispensador de droga como el que acaba de comprar.

⁴⁷¹ ALCOTT, T. "Spielberg: Minority Report part 4", en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-minority-report-part-4.html> [consultado el 1-12-2013]

-Min. 36:28. Witwer en el apartamento de Anderton, encuentra varios dispensadores de droga usados.

-Min. 53:45. Anderton y Witwer pelean en una cadena de montaje, mientras se está fabricando un coche. Anderton se queda atrapado, Witwer consigue escapar. Se crea la tensión de saber qué ha pasado con Anderton. Witwer va al final de la cadena, donde aparece el coche ya ensamblado del todo. No se ve a Anderton. En ese momento, se incorpora y mira por la ventanilla a Witwer. Pone en marcha el coche y huye.

-Min. 102:27. Habitación de hotel de Leo Crow. Un montón de fotos de niño esparcidas por encima de la cama, preparadas para tender una trampa a Anderton.

-Min. 120:07. Agatha le grita a Anderton que corra. Plano exterior de la casa: varias naves de *pre-crimen* la rodean, sin que nos hayan mostrado su llegada.

11.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 2:04. Un mecanismo se pone en marcha y empieza a fabricar unas bolas de madera. Pasan por unos tubos. Después nos explicarán que es el mecanismo que determina la víctima y el asesino de los crímenes detectados por los *precog*. Pero el presentar esta consecuencia directamente, sin explicar la causa, confiere a la imagen un sentido que tiene que ver con la idea de destino y azar, presente en la película:

El destino ya no es un juego de azar gracias a Pre-Crimen: esta vez, un oráculo peculiar integrado por tres sujetos pre-cognoscentes envía al Departamento de Justicia las bolas *marcadas* de una lotería criminal previsible e infalible, con los nombres exactos del ejecutor y de la víctima.⁴⁷²

-Min. 4:39. El rostro de Lincoln que hemos visto en las imágenes del crimen de los *precog*. Unas tijeras atraviesan el ojo. Al abrir el plano, se descubre que es un niño haciendo una careta de cartón del presidente. Resulta un plano especialmente significativo, que juega con el tema de las profecías, ya que esas tijeras son “el mismo instrumento que más tarde Howard intenta clavar en los ojos de su infiel esposa.”⁴⁷³ Y

⁴⁷² SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 431

⁴⁷³ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 53

por la importancia de Lincoln como símbolo de los Estados Unidos y su sistema de libertades, la imagen también anticipa los temas políticos que se tratarán, y que se detallan en el apartado de implicaciones temáticas.

-Min. 40:34. Anderton contempla la predicción de su propio crimen. Plano detalle de sus pies caminando. La bola con su nombre cae al suelo desde fuera de cuadro, ofreciendo una imagen física de su estupor.

-Min. 51:10 Anderton y el otro policía forcejean con el propulsor, los vemos elevarse hacia el techo. Pasamos a la imagen de una familia sentados a la mesa, comiendo. De repente, se oye un golpe y todo lo que hay encima de la mesa pega un violento bote. Volvemos a Anderton y el policía, que se vuelven a elevar. Pasamos de nuevo al piso superior: vemos que la familia se ha apartado de la mesa. Anderton y el otro policía irrumpen por el suelo, llevándose la mesa por delante.

-Min. 74:42 [⁴⁷⁴]. Flash-back de la piscina. El secuestro de Sean nos lo cuenta Spielberg desde el punto de vista de Anderton, y a través de sus efectos. Sean se queda sentado en el borde de la piscina, pues va a cronometrar a su padre. Anderton se sumerge. Pasamos en ese momento a un plano del niño desde el punto de vista subjetivo de Anderton, que se cubre de agua, haciendo que la imagen se distorsione poéticamente (será la última vez que Anderton lo vea). Vemos a Anderton debajo del agua, gira la vista por un momento. Justo entonces, el reloj que tenía el niño cae dentro de la piscina. Anderton sale y ve que Sean no está.

No se nos ha mostrado la acción, ni vemos quién se lo lleva. De esta manera crea en el espectador ese sentimiento de impotencia y angustia que invade a Anderton: “En un irónico reverso de la simbología tradicional del bautismo, emerge de la piscina un hombre diferente, renacido no a la espiritualidad, sino al dolor emocional.”⁴⁷⁵

-Min. 81:02. Anderton se oculta en la bañera de las arañas-espía. Parece que se van a ir. En ese momento, vemos una burbuja de aire en la superficie de la bañera. Estalla. Las arañas se dan la vuelta.

⁴⁷⁴ Ver secuencia *MinorityReportPiscina* en el DVD adjunto

⁴⁷⁵ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 51

-Min. 108:40. Enfrentamiento de Anderton con Crow. Veremos la muerte de Crow a través de sus efectos: Éste coge la mano de Anderton, que sujeta un arma. Pasamos a un plano medio de ambos, no vemos qué pasa con el arma. Suena un disparo. Se ve un agujero de bala en el cristal de la ventana. Crow cae de espaldas, rompiendo la ventana. Anderton se asoma. De esta manera, la película consigue dejar la muerte en un terreno algo ambiguo, igual que la culpabilidad de Anderton.

-Min. 113:35 [⁴⁷⁶]. De forma parecida se nos muestra el asesinato de Witwer, en esta ocasión para enfatizar el factor sorpresa, ya que se descubre al villano. Plano medio de Witwer, que está hablando con Lamar. De repente, se escucha un disparo y aparece una mancha de sangre en el pecho de Witwer. Pasamos a un primer plano de Lamar, que se levanta, dejando frente a cámara una pistola humeante que sujeta con la mano. Witwer en el suelo, malherido. Aparecen en primer término las piernas de Lamar. El bajo de su gabardina tapa a cámara la cabeza de Witwer. Se escucha otro disparo y vemos una nube de humo procedente de la pistola.

-Min. 124:53. Desenmascaramiento de Lamar, enfatizado a través de la reacción de Lara: Lamar está sentado, y Lara está de pie detrás de él, haciéndole el nudo de la corbata (no vemos su rostro). Lamar empieza a hablar, y se delata al decir que Ann Lively murió ahogada. Vemos cómo las manos de Lara se detienen de golpe en ese momento. Lamar se da cuenta y se gira.

-Min. 134:59. La muerte de Lamar rodada de modo similar a la de Leo Crow: Lamar tiene la pistola en la mano, pero sabe que ya ha sido descubierto. Primer plano de Anderton y Lamar, frente a frente. No vemos el arma. Suena un disparo. Pasamos a un plano general: Lamar cae al suelo. Plano detalle de la mano de Lamar, que deja caer la pistola. Sale humo de su pecho (aunque por el ángulo de cámara no vemos la herida).

⁴⁷⁶ Ver secuencia *MinorityReportAsesinato* en el DVD adjunto

11.4. Implicaciones temáticas

Minority Report, rodada un año después de *Inteligencia artificial*, sigue la senda tonal, visual y temática marcada por esta. Nos encontramos nuevamente con un relato de ciencia-ficción que nos sitúa en un futuro sombrío, con un tono oscuro y reflexivo. Sin embargo, *Minority Report* es una película más claramente abierta a la esperanza.

Minority Report se basa en un relato de Philip K. Dick publicado en la revista *Fantastic Universe* en enero de 1956. Dick es el autor de historias que originaron grandes películas de ciencia-ficción como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o *Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990). Dick retrata habitualmente futuros oscuros, distopías en las que el estado es un ente opresor que se inmiscuye incluso en los rincones más íntimos de la mente de sus ciudadanos. Así, el estreno de *Minority Report* pareció muy oportuno en 2002, en plena resaca del 11 de septiembre, y con la polémica suscitada por la “Patriot Act” y otras leyes restrictivas de las libertades en nombre de la seguridad. Aunque estos acontecimientos no influyeron en la realización de la película (el rodaje tuvo lugar entre el 22 de marzo y el 19 de julio de 2001, antes de que sucedieran los atentados del 11-S⁴⁷⁷), sin duda existía un caldo de cultivo previo que da a la historia una sensación de inmediatez, de hablar del presente con una historia sobre el futuro, como ocurre con la buena ciencia-ficción, y así lo veía el propio director: “Es una historia sobre ser observado, ya que observan tu mente, observan tus ojos. Estás vigilado. Y eso no está alejado de la realidad en la que ahora nos movemos. Dentro de 52 años [...] nuestra libertad irá a menos.”⁴⁷⁸

Esta es la connotación política de la historia, que encontramos también en el relato original, ya que en los años 50 la atmósfera política tenía ciertos puntos en común con la del inicio del siglo XXI: “*The Minority Report* refleja y comenta la paranoia de la Guerra Fría a principios de los años 50, de la Guerra de Corea y de la era McCarthy. La película de Spielberg refleja a su vez la paranoia del estado Americano de la vigilancia en la era George W. Bush.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁷ CANTERO, M. *Op. cit.* p.120

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 118

⁴⁷⁹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 244

Aunque podría parecer que los planteamientos de Dick están muy lejos de la sensibilidad de Spielberg como autor, hay varios puntos en común entre ellos: Dick también es hijo de padres divorciados, y además perdió a una hermana, con lo cual en sus historias también suele haber separaciones familiares y ausencias. Además, siempre se centra en los efectos de los sucesos sobre los personajes, muestra una preocupación por cómo la tecnología y los cambios afectan a la gente. Y al igual que en el cine de Spielberg, sus protagonistas son siempre personas corrientes. Por otro lado, como recuerda Scott Frank, co-guionista de *Minority Report*, “aunque Steven tiene una perspectiva humanista, no le da miedo adentrarse en la oscuridad.”⁴⁸⁰

Estéticamente la película sigue las constantes de *Inteligencia artificial*, con una cámara en constante movimiento, fotografía oscura y con alto contraste, grano forzado, y además se aplicó a la imagen un “blaqueado” para difuminar en buena medida los colores. Así habla Spielberg sobre la estética de *Minority Report*: “Quería hacer la película más sucia y fea de mi filmografía, quería que esta película fuese oscura y con mucho grano. Que fuera realmente fría y no una aventura entrañable. Es un mundo muy duro, inestable y áspero de cine negro.”⁴⁸¹

Esa es la clave para entender la estructura narrativa y el estilo de *Minority Report*: Spielberg buscaba hacer una película de cine negro, con un detective, un crimen por resolver y una revelación sorprendente:

Cuando era joven me encantaba ver los deliciosos misterios de las películas de Hitchcock. Siempre me pregunté si, algún día, yo podría hacer una versión muy oscura de *Con la muerte en los talones*. Todo este tipo de cine ha sido una gran inspiración para *Minority Report*.⁴⁸²

La película de Spielberg tiene, en efecto, puntos en común con la de Hitchcock: un protagonista en constante huida intentando demostrar su inocencia, y un mundo en que la frontera entre lo real y lo aparente parece diluirse. Sin embargo, el tono irónico y divertido del clásico de Hitchcock tiene poco que ver con el más oscuro y reflexivo de

⁴⁸⁰ “Philip K. Dick, Steven Spielberg y *Minority Report*”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010

⁴⁸¹ “El futuro según Steven Spielberg”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010

⁴⁸² CANTERO, M. *Op. cit.* p. 119

Minority Report (a pesar de algunos toques de humor negro, como la secuencia en la que Anderton corre detrás de sus ojos, que han salido rodando como canicas). En esos aspectos se nota más la influencia de clásicos del cine negro de los años 40, como *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941), *Cayo Largo* (*Key Largo*, John Huston, 1948) o *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946): “En toda buena película de serie negra existen tres elementos fundamentales: una sociedad corrupta, un protagonista desencantado y una conspiración o delito.”⁴⁸³

En cuanto al aspecto visual, el cine negro, con sus claroscuros, es muy propicio para retratar la ambigüedad moral y las situaciones angustiosas:

Complejos espacios abigarrados que engullen a las figuras; crudas y opuestas áreas de luz y oscuridad [...] luz baja sin difuminar que ilumina con dureza a los personajes; profundidad de campo extrema [...] ángulos de cámara distorsionados y desorientadores; sofocantes primeros planos que cortan parte de la anatomía.⁴⁸⁴

Pero también era un cine de la sugerencia, que muchas veces usaba esos ángulos oscuros para la ocultación, donde lo elíptico jugaba un papel importante.

Al mismo tiempo, tanto el diseño como la fotografía reflejan el mundo interior atormentado del protagonista, un John Anderton que puede ser el protagonista más turbio y moralmente dudoso del cine de Spielberg: “McDowell y Kaminski se ciñeron al criterio fijado por Spielberg de trasladar el mundo interior de John Anderton, emocionalmente oscuro y triste, al aspecto de los interiores y exteriores de mediados del siglo XXI: un mundo sórdido, frío, duro, desangelado...”⁴⁸⁵

Y a pesar de afrontar el género negro por primera vez, nos encontramos indefectiblemente de nuevo con los temas habituales del cine de Spielberg, que propician el uso de las elipsis temporales y espaciales: el trauma de una separación familiar (el protagonista perdió a su hijo y está separado de su mujer, Agatha fue separada de su madre), un regreso al hogar (entendido como el deseo de Anderton de recomponer su familia, algo que finalmente conseguirá) o el tema de la fe. También

⁴⁸³CANTERO, M. *Op. cit.* p. 346

⁴⁸⁴FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 50

⁴⁸⁵SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 423

encontramos una figura paterna negativa (Lamar), y una reflexión metalingüística sobre el cine.

Por supuesto, las ausencias familiares evocadas en la película se ajustan al uso de lo elíptico, pero hay otra particularidad en *Minority Report* que afecta tanto a lo narrativo como a lo visual, y es las constantes referencias al acto de ver y a los ojos. Otro de los guionistas, Tom Cohen, así lo reconoce: “Uno de los temas es el ver, mirar hacia el futuro... [...] vista, ojos: ¿qué ves? ¿Qué ve el héroe? ¿Qué ven los precog?”⁴⁸⁶ La historia trata sobre los *precog*, estos seres que ven el futuro, pero también sobre el policía que ve solo fragmentos de esas visiones y debe interpretarlos para averiguar qué va a ocurrir.

Así, encontramos que Spielberg hace plano detalle del ojo de Agatha cada vez que visualiza un crimen, y también de los ojos de Anderton al ver la predicción sobre su propio crimen; la creadora de *pre-crimen* se llama Iris; los ojos de los ciudadanos son leídos por *scanners* constantemente; Anderton tiene que cambiarse los ojos cuando se convierte en fugitivo; en el primer crimen que evita Anderton, el marido descubre el engaño de su esposa porque vuelve por sus gafas, diciendo que “no ve nada sin ellas”; su hijo introduce unas tijeras por el ojo de un retrato de Lincoln; el traficante que vende drogas a Anderton no tiene ojos; Lara, la ex-esposa de Anderton, se dedica a la fotografía; Agatha le repite a Anderson varias veces la frase “¿no lo ves?”; hay otras frases alrededor de la idea, como “los ojos de la nación están sobre nosotros”, “la prisión me abrió los ojos”, “para ver la luz hay que arriesgarse en la oscuridad”...

Es un tema que también se beneficia del estilo de Spielberg respecto a las elipsis, lo que deja al público ver y lo que no. Como dice Cohen, es una película “gobernada por visiones: la mirada y las imágenes, lo que se muestra, pero también, sobre todo, lo que se esconde.”⁴⁸⁷

También existe otro sentido de la palabra “ver”, y es el de darse cuenta de algo, descubrir algo que está enfrente pero ha pasado desapercibido (algo que pasa de estar

⁴⁸⁶ “*Minority Report*: del concepto a la pantalla”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010

⁴⁸⁷ COHEN, C. *Op. cit.* p. 74

elíptico a estar en campo). Es el sentido doble que tiene la frase que Agatha le repite a Anderton: “¿no lo ves?” En ese sentido, Anderton es un personaje que pasa de estar cegado por su dolor y su fe en *pre-crimen* a ver la realidad.

Y es que si *Inteligencia artificial* sigue el modelo de *Pinocho*, *Minority Report* parece inspirarse en *Edipo Rey*, de Sófocles. Puesto que la película trata sobre el destino y el libre albedrío, seguir el modelo de una tragedia griega parece pertinente. En ambas obras encontramos un protagonista que investiga un crimen, solo para descubrir que el culpable es él mismo. También Anderton tendrá que pasar por la experiencia de sacarse los ojos. Asimismo, el momento en que la doctora Iris Hineman besa en los labios a Anderton sin razón aparente, cobraría sentido al comparar al personaje con Yocasta. Al fin y al cabo, Hineman es la “madre” de *pre-crimen*, y tiene edad para serlo también de Anderton: “Es una mujer sabia, pero también una especie de bruja que cría plantas venenosas que casi matan a Anderton.”⁴⁸⁸ También cabe recordar que, en una de sus filmaciones familiares, el hijo de Anderton dice “solo mamá me besa en los labios”, como si fuera una anticipación de este momento.

Pero la gran diferencia entre *Edipo Rey* y *Minority Report* estriba en el sentido último de la historia: mientras la obra de Sófocles es una tragedia en la que los personajes no pueden escapar de su funesto destino, la película de Spielberg resuelve que el destino no está escrito, que el hombre siempre tiene libre albedrío incluso para cambiar lo que parece inevitable: “Anderton se vuelve no como Edipo sino más bien como San Pablo, que persiguió a los cristianos hasta que fue cegado por la luz de Dios.”⁴⁸⁹ Esta otra comparación equipararía a Anderton con otra figura del cine de Spielberg: al Roy Neary de *Encuentros en la tercera fase*, como se vio en el capítulo sobre la película, también se le compara con San Pablo, al tener una revelación a través de una poderosa luz relacionada con lo divino.

Centrándonos en el tema de la separación familiar, *Minority Report* presenta una novedad respecto a sus películas anteriores: esta vez la figura ausente, el personaje elíptico, no es un padre, sino un hijo. Aunque en *Inteligencia artificial* se nos presentaba

⁴⁸⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 249

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 252

al matrimonio cuyo hijo está en coma, no eran los protagonistas de la película, y en cualquier caso lo recuperaban al poco del arranque.

Esta novedad es importante: Spielberg cambia su punto de vista habitual, de niño abandonado a padre atormentado por la responsabilidad. Posiblemente tenga que ver con el paso del tiempo y cómo con la madurez, el director ha ido identificándose cada vez más con el rol paterno que con su pasado como hijo de padres divorciados. Así se infiere de sus palabras en la época del estreno de *Minority Report*:

La idea absoluta de divorcio y la pérdida de los derechos de la familia es uno de mis mayores miedos. Y también es algo que me convierte en mejor padre y mejor esposo en mi propia vida pues, mientras me esmere en el cuidado de mi familia, podré protegerla de cuanto suceda.⁴⁹⁰

Anderton está cargado por un sentimiento de culpa que le lleva a tomar drogas, ver constantemente viejas grabaciones de su hijo y obsesionarse con su trabajo (como le dice otro personaje, se entrega ciegamente a *pre-crimen* porque quiere asegurarse de que nadie vuelva a pasar por lo mismo que él). Así, podemos decir que la ausencia de Sean Anderton tiene tanto peso como la de otra figura elíptica del cine del autor, el padre de Elliott en *E.T.* Anderton también encontrará una criatura fantástica que le ayudará a superar su dolor: Agatha. Al igual que E.T., Agatha tiene poderes, la capacidad de sentir lo que otros sienten, y su presencia hará que Anderton sea capaz de afrontar el dolor por la pérdida. Y también como el pequeño alienígena, Agatha es como un niño perdido, y Anderton le ayudará a recuperar su hogar: “E.T. es aparentemente un niño desvalido que también es angélico y mesiánico, poseedor de poderes paranormales y capaz de sentir telepáticamente el dolor y sufrimiento de la gente.”⁴⁹¹

Si recordamos el capítulo sobre *E.T.*, decíamos que el pequeño extraterrestre se convertía en una especie de sustituto que llenaba el vacío dejado por el padre ausente de Elliott. De igual manera, se establece una relación entre Anderton y Agatha que podría entenderse como paterno-filial, y que de esta manera la *precog* sirviera de sustituto

⁴⁹⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 440

⁴⁹¹ GORDON, A. *Op. cit.* p. 250

temporal de Sean, como afirma Buckland⁴⁹². De hecho, Anderton secuestra a Agatha en su tanque de agua, de manera análoga a cómo Sean fue secuestrado en una piscina.

El momento catártico para Anderton llegará cuando Agatha, en la habitación de Sean, sentirá el amor que una vez albergó la casa, y comenzará a visualizar la vida que Sean habría tenido de haber podido vivir. Nuevamente Spielberg nos hace imaginar algo que no vemos: la vida truncada del pequeño Sean, relatada por Agatha, y que toca la fibra sensible tanto de Anderton y Lara como del espectador.

Destaca en esta secuencia cómo la cabeza rapada de Agatha se recorta frente a una ventana que la baña de una luz blanca, dotando al personaje de un aura sobrenatural que va en línea con el tema de la fe y lo religioso mostrado a lo largo de la historia. El propio director de fotografía, Januzs Kaminski, así lo reconocía: “Ella tiene esa cualidad angelical. Quería reflejar esa cualidad en la iluminación.”⁴⁹³ Esta presentación visual equipara nuevamente a Agatha con otras criaturas mágicas y benignas del universo Spielberg como E.T. o los alienígenas de *Encuentros en la tercera fase*. Al igual que ellos, será el instrumento de sanación de las heridas del protagonista y le ayudará a reconducir su destino: “Agatha actúa como la conciencia de Anderton, haciendo que no mate a su pretendida víctima y ayudándole a reconciliarse con su mujer.”⁴⁹⁴

La imagen de Agatha, y su actitud al salir al mundo exterior, mirando todo como si fuera la primera vez, también la equipara con un recién nacido. De hecho, la imagen de los *precog* flotando en una especie de líquido amniótico en un tanque, y la bóveda que lo contiene (el “templo”) remiten a la imagen de un feto en el útero. La salida de Agatha por el túnel de desagüe equivale a un nuevo nacimiento. Cuando ya va en el coche junto a Anderton, sin dejar de mirar el mundo exterior, pregunta si lo que está viendo está ocurriendo ahora. Anderton también debe volver a nacer para recuperar su vida; de hecho, después de estar prisionero en un estado de suspensión vital similar al de los *precog*, le revela a Lamar en la última escena su cabeza rapada, que estaba oculta debajo de la capucha, acción que Spielberg subraya visualmente de forma significativa con un *travelling*. De esta manera, Anderton se iguala a Agatha como un ser renacido.

⁴⁹² BUCKLAND, W. *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York, Continuum, 2006, p. 207

⁴⁹³ “*Minority Report*: del concepto a la pantalla”. Documental citado

⁴⁹⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 250

Aunque Anderton es padre, apenas le vemos ejercer como tal en el flash-back que nos muestra el secuestro de Sean. Sin embargo, sí hay otra figura paterna en la película: Lamar, el co-creador de *pre-crimen*. Él mismo dice que ha sido como un padre para Anderton, y es por ello que el descubrimiento de su traición nos deja otro personaje paterno con connotaciones negativas en el cine de Spielberg.

De la misma manera, en Anderton encontramos otro Ulises buscando regresar a su hogar. No solo en el sentido de poder regresar a su casa una vez ha sido acusado de un futuro asesinato, sino que anhela reconstruir el hogar que quedó destruido con la desaparición de Sean. Finalmente, se completa su odisea: en uno de los planos finales lo vemos en su casa junto a su mujer Lara, que además está embarazada.

Otro tema predominante en la película, que conecta con lo elíptico, es la fe, la creencia en lo que no se ve, asunto recurrente en el cine del autor. Ya en el primer diálogo que enfrenta a Anderton con Witwer, queda claro que *pre-crimen* es una cuestión de fe: ellos creen que los *precog* nunca se equivocan, que todas sus visiones son correctas, y en esa creencia se basa todo el sistema. No es extraño que a la cúpula donde residen los *precog* le llamen “templo”, y uno de los ayudantes de Anderton dice que son más “sacerdotes que policías”, o que haya gente que considere a los *precog* como divinidades (el dueño del salón de realidad virtual se arrodilla y santigua ante Agatha). Esto nos remite de nuevo a las tragedias griegas, ya que como resalta Sánchez-Escalonilla: “nos recuerda a los santuarios de la edad antigua donde moraban adivinas como la Pitonisa de Apolo en Delfos o la Sibila de Cumas.”⁴⁹⁵

Frente a este concepto determinista del mundo, Witwer opone la idea de libre albedrío. El tema de la fe también le toca de cerca, pues es católico, y le vemos besar la cruz que lleva colgada al cuello varias veces.

La oposición entre Witwer y Anderton, más allá de una rivalidad puramente estructural, refleja el mencionado dilema entre libertad y destino. [...] por un lado, el pesimismo vital de Anderton (ligado a la obsesión trágica de los antiguos griegos por conocer el futuro ya escrito) y, por otro lado, la concepción

⁴⁹⁵ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 431

cristiana del devenir como una cooperación creativa del hombre con la Providencia a través de sus actos libres.⁴⁹⁶

Resulta destacable que Witwer sea el primero en poner en entredicho las visiones de los *precog*, el primero en darse cuenta de que hay algo extraño en el asesinato de Anne Lively, aunque no sea capaz de darse cuenta de que es el propio Lamar el que está detrás de todo. Quizás por eso se sigue percibiendo una actitud ambivalente hacia la religión como sistema de creencias, como ya se vio en *Inteligencia artificial*:

La película sugiere que confiar acríticamente en cualquier sistema lleva inevitablemente a consecuencias desastrosas. En *Minority Report*, la salvación reside en la reconstitución de la conciencia individual, no en el poder del estado o en cualquier otro tipo de ser o conciencia superior.⁴⁹⁷

Cuando Anderton descubra que existen “informes en minoría”, es decir, visiones de uno de los *precog* que contradicen la de los otros, y que por tanto ofrece un destino alternativo al posible asesino, el sistema en que creía, su mundo, se colapsará: “Anderton debe volverse ciego antes de poder ver; debe perder su camino en la oscuridad antes de poder encontrar una luz que le guiará a la redención personal y la realidad política.”⁴⁹⁸ Nuevamente, encontramos la idea de la ceguera, del no ver, subrayada por un estilo visual y narrativo basado en la elipsis y el fuera de campo.

Spielberg juega también con la ocultación, con lo que vemos y no, a través de las imágenes fragmentadas que transmiten los *precog*. Es en lo que no vemos donde está el matiz decisivo, como se comprueba en el supuesto crimen que cometerá Anderton. Pero Spielberg aplica también esa ocultación del dato esencial en cómo rueda la muerte de Leo Crow, la de Witwer o la del propio Lamar. Nunca vemos la mano ejecutora:

Los sucesos permanecen igual, pero la revelación de las condiciones que los rodean altera cómo los leemos y entendemos. [...] Irónicamente, la decisión de Anderton de superar su rabia y contenerse para no matar –posiblemente la decisión más profundamente ética de la película– resulta en su renacimiento moral, pero no en ninguna alteración de las acciones concretas predichas.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 431

⁴⁹⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 46

⁴⁹⁸ *Ibidem*

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 55

Y si Agatha y los *precog* viven constantemente en el futuro, Anderton lo hace en el pasado, reviviendo en sueños el secuestro de Sean, y proyectando cada noche viejas grabaciones de su hijo y su ex-mujer, incluso llegando a hablar con ellas. Y mientras a los *precog* los tienen constantemente drogados para que permanezcan en un estado de suspensión, Anderton también huye del presente con los estupefacientes, cuando no está trabajando o mirando las grabaciones de su ex-mujer y su hijo. Esa es la ironía, dos personajes con la vista puesta en el pasado y el futuro deben ayudarse a volver al presente: “En *Minority Report*, John y Agatha despiertan de un sueño letal para vivir una existencia plena de esperanza.”⁵⁰⁰

Esta idea está magníficamente expresada en una imagen de la película, en que Anderton y Agatha, fundidos en un abrazo como si fueran una sola persona, miran de perfil en direcciones contrarias. Una imagen que remite nuevamente a los mitos de la antigüedad: “El agente y la Pre-Cog simbolizan en esta imagen los dos rostros de Jano bifronte, el dios romano que aunaba en su misma cabeza juventud y vejez, pasado y futuro.”⁵⁰¹

Pero la composición también remite a la película de Ingmar Bergman *Persona* (1966), como recuerda Morris⁵⁰². No parece por tanto casual que el personaje de Lamar lo interprete Max Von Sydow, uno de los actores fetiche del director sueco. *Minority Report* comparte con el cine de Bergman la reflexión sobre el destino, la fe y la libertad.

La idea de esta mirada constante al pasado y al futuro está también expresada en el propio estilo de la película: por un lado, como reconocen todos sus autores, *Minority Report* pretende ser una muestra de cine negro, tomando como referentes los clásicos del género: “Estilísticamente, Spielberg cita la influencia de directores maestros del cine negro como John Huston, Howard Hawks y Sam Fuller.” Por otro lado, la película se desarrolla en el futuro y por lo tanto se encuadra técnicamente en el terreno de la ciencia-ficción. Y curiosamente, a través de esta mezcla entre pasado y futuro, Spielberg nos cuenta una historia que reflexiona sobre nuestro presente. Y no podemos olvidar que la mirada fija en el pasado y el futuro lleva también a un estilo elíptico, ya que hablamos de tiempos ausentes, no presentes: el hijo de Anderton es un personaje

⁵⁰⁰ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 441

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 435

⁵⁰² MORRIS, N. *Op. cit.* p. 325

elíptico, de su pasado solo quedan los efectos, y el futuro que vislumbran los *precog* puede no llegar a producirse, no son más que imágenes fragmentarias e inconexas que ocultan la verdad de los sucesos.

Otro tema recurrente que vuelve a aparecer es la auto-reflexión sobre la naturaleza del cine. Las imágenes proyectadas tienen gran importancia en la trama, tanto las visiones de los *precog* como las películas familiares de Anderton. De hecho, el propio Spielberg compara la labor de Anderton con la de un montador de cine, manejando los fragmentos de imágenes que le ofrecen los *precog*: “Él toma las visiones fragmentadas de los *precog* y, como un montador de cine, hilvana las imágenes en una narrativa coherente.”⁵⁰³ En esa comparación, los *precog* actuarían como los guionistas que proporcionan la materia prima. No en vano los nombres de los tres (Agatha, Arthur y Dashiell) homenajean a tres escritores de novela negra (Agatha Christie, Arthur Conan Doyle y Dashiell Hammet).

Pero no son las únicas imágenes que tienen importancia en la trama: en la clínica clandestina donde Anderton se cambia los ojos se ve una película de cine negro proyectada en la pared, en concreto, *La casa de bambú* (*House of Bamboo*, Samuel Fuller, 1955); también encontramos la secuencia en que nos muestran el negocio de realidad virtual con el que ofrecen a los clientes vidas alternativas a partir de imágenes proyectadas. O el diseño de la prisión, en que los condenados están en una especie de tubo y sobre su rostro se proyectan las imágenes del crimen que habría cometido de no haber sido capturado por *pre-crimen*. También vemos cómo este mundo futuro rodea a la gente con publicidad proyectada y dirigida personalmente a cada uno. En el fondo, la función de estas imágenes no difiere mucho de las que usa Anderton en su casa: llenar los vacíos y ausencias de los componentes de esta sociedad futura: “las imágenes se proyectan por doquier, desde en las paredes de los centros comerciales hasta en las almas enfermas de los protagonistas.”⁵⁰⁴

Lo terrible es que las imágenes sirven para condenar a la gente antes de que hayan cometido un crimen, y además descubrimos que dichas imágenes se pueden manipular o malinterpretar. Así, según Cohen, *Minority Report* es “una película desencantada sobre

⁵⁰³ GORDON, A. *Op. cit.* p. 248

⁵⁰⁴ COHEN, C. *Op. cit.* p. 74

el poder de las imágenes para inducir a error [...] las imágenes son señuelos, solo despiertan desconfianza. Y por ello hay que examinarlas como una herida abierta.”⁵⁰⁵ Y no olvidemos que la trampa para Anderton consiste en crear unas fotos falsas de su hijo Sean junto a Leo Crow.

Por lo tanto, da la sensación de que se repite el mensaje de advertencia sobre el rumbo del cine y la comunicación, la tecnología digital y las posibilidades que tiene, mensaje que ya está presente en *Parque Jurásico* e *Inteligencia artificial*. Algo paradójico en películas que dependen de la tecnología digital para resultar creíbles: “*Minority Report* explora los potencialmente desastrosos malos usos de la tecnología moderna, particularmente cómo la manipulación digital puede desestabilizar las imágenes visuales y abusar de ellas por razones ideológicas.”⁵⁰⁶

Minority Report también parece esconder un aviso sobre el tipo de sociedad pasiva a la que podemos dirigirnos con las tecnologías que nos permiten encerrarnos en nosotros mismos y vivir realidades recreadas con gran verosimilitud, un estado que al poder le interesaría fomentar:

El hombre de 2054 vive conectado a la fantasía virtual generada por ordenador y se halla esclavizado por deseos que se extienden desde los vicios más bajos hasta las experiencias de riesgo más vertiginosas. Como los tres Pre-Cogs, los integrantes de esta sociedad futura permanecen en un estado crepuscular entre el sueño y la vigilia, en aquella dimensión cartesiana donde no existe la consciencia ni, por lo tanto, la libertad.⁵⁰⁷

Nuevamente, hablamos de dimensiones elípticas, realidades que no existen aunque están presentes. De hecho, en la secuencia del salón cibernético vemos lo ridículos que resultan los clientes, reaccionando ante el vacío, ante estímulos que no vemos, que Spielberg nos oculta intencionadamente.

Por tanto se puede decir que la reflexión que se hace en la película sobre el mismo cine está conectada también con los temas políticos expuestos al principio del capítulo, los

⁵⁰⁵ COHEN, C. *Op. cit.* p. 79

⁵⁰⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 50

⁵⁰⁷ SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Op. cit.* p. 437

límites entre libertad y seguridad, la invasión de la privacidad y la función de la mirada, de lo que se ve y lo que no:

Las antinomias de la intimidad personal y de la justicia o de la seguridad nacional, y el futuro de la tecnología visual, hacen de *Minority Report* una película dentro de la película –los sueños de los “Precog” se pueden observar y manipular en una sofisticada pantalla táctil-, sugiriéndonos que el cine es un arte que vive en una relación muy directa con sus espectadores, que *solo ven aquello que desean ver*, y que puede condicionar nuestro pensar, nuestro sentir, desde dentro.⁵⁰⁸

Esta idea se plasma muy bien en la secuencia en que las araña-espía buscan a Anderton en el edificio donde se ha cambiado los ojos. Subrayando la sensación de que la privacidad ya no existe, Spielberg muestra un elaborado plano secuencia cenital, haciendo invisible el techo, en que vemos a las arañas invadiendo los distintos apartamentos del edificio, y practicando la lectura de retina a todos los habitantes, que se hallan en situaciones de máxima privacidad (una pareja haciendo el amor, un hombre sentado en el retrete, una madre con dos niños pequeños, un matrimonio discutiendo): “Incluso en sus momentos más privados, nadie puede encontrar santuario de las tácticas intrusivas, y en último término opresivas, del gobierno.”⁵⁰⁹

El director confirma sus intenciones de lectura expresamente políticas con dicho plano:

La poca privacidad que tenemos ahora desaparecerá completamente en veinte o treinta años. La tecnología nos permitirá ver a través de paredes y tejados e invadirá nuestra intimidad personal y el santuario de nuestras familias, y estas violaciones irán en detrimento de la sociedad.⁵¹⁰

11.5. Conclusiones

En este capítulo hemos buscado, clasificado y analizado las elipsis temporales y espaciales en *Minority Report*.

-1. Se ha constatado que apenas hay elipsis temporales significativas en la película. Sin embargo, podemos considerar como tales las que ocurren dentro de las propias visiones

⁵⁰⁸ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁵⁰⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 54

⁵¹⁰ “El futuro según Steven Spielberg”. Documental citado

de los *precog*, aunque hay que tener en cuenta que forman parte de una dimensión temporal distinta a la del relato central.

-2. Las elipsis espaciales son frecuentes y dan forma al estilo visual de la película.

-3. El estilo visual así como la narración responden a los patrones del cine negro clásico, pero la ambientación es futurista. Este choque refleja los dos tiempos en que están atrapados los personajes mentalmente: Agatha en el futuro y Anderton en el pasado.

-4. Vuelven a aparecer temas y figuras habituales en el cine de Spielberg: la separación familiar, las ausencias, el regreso al hogar, la fe, la figura paterna negativa y la reflexión sobre el cine.

-5. Spielberg se centra por primera vez en un padre que sufre la ausencia de su hijo, en lugar de dar el protagonismo a un niño que vive la ausencia de su padre. Este cambio de perspectiva puede surgir de su mayor identificación, con el paso del tiempo, con su papel de padre de familia.

-6. Las elipsis no solo subrayan los temas de las ausencias y la fe, sino también la idea recurrente de la visión: lo que se ve y lo que se oculta.

-7. Existe una lectura política sobre la intromisión del estado en la privacidad de sus ciudadanos en nombre de la seguridad. Este tema se inscribe dentro del momento político en que se estrena la película.

-8. También vuelve a aparecer una advertencia sobre el posible mal uso de los adelantos tecnológicos, y más concretamente de la imagen digital, así como el riesgo de generar una sociedad pasiva y fácilmente manejable.

12. *La guerra de los mundos*

Título original: *War of the Worlds*.

Año: 2005.

Intérpretes: Tom Cruise (Ray Ferrier), Dakota Fanning (Rachel), Justin Chatwin (Robbie), Tim Robbins (Ogilvy), Miranda Otto (Mary Ann).

Sinopsis: Ray, un operario del puerto de Nueva York divorciado, recibe en su casa a sus dos hijos para pasar el fin de semana con ellos: Robbie, un adolescente, muestra desagrado por estar allí y desprecia a su padre. Rachel, una niña frágil y asustadiza, parece tenerle más afecto. Ese mismo día, se forma un extraño cúmulo de nubes en el cielo, y caen unos rayos en medio del pueblo. Los aparatos electrónicos y mecánicos dejan de funcionar.

Ray va al centro del pueblo, donde ha caído uno de los rayos. Desde el boquete en el asfalto empieza a agrietarse el suelo, provocando daños en los edificios cercanos. De repente, el suelo se abre del todo y surge una enorme máquina en forma de trípode, que empieza a disparar un rayo que pulveriza a la gente y destruye casas y coches.

Ray regresa a su casa y decide huir con sus hijos y llevarlos a la casa donde viven con su ex-esposa, Mary Ann, y con su nuevo marido. Roban un coche y se ponen en camino, mientras varios trípodes alienígenas destruyen el pueblo. Al llegar a la autopista, contemplan un amplio éxodo de coches y personas a pie.

Finalmente llegan a casa de Mary Ann, pero no hay nadie allí. Deciden quedarse a pasar la noche y por la mañana Ray los llevará a Boston, donde residen los padres de Mary Ann. Bajan al sótano a dormir, pero en mitad de la noche una serie de ruidos los despiertan y tienen que refugiarse en el pequeño cuarto de las calderas. A la mañana siguiente, Ray descubre la casa medio destruida: un avión ha caído en el vecindario. En medio del desastre encuentra a una reportera de televisión, que le cuenta que los trípodes están atacando todas las ciudades, y que según parece llevaban miles de años enterrados entre nosotros.

Ray se pone en camino con sus hijos de nuevo. En un momento dado, se cruzan con una muchedumbre que asalta el coche y lo roban. Entonces la familia no tiene más remedio

que seguir a pie. Llegan hasta un ferry, pero es atacado por un trípode y consiguen escapar a duras penas. Después se cruzan con el escenario de una batalla campal, el ejército atacando a los trípodes detrás de una colina. Robbie decide unirse a ellos, y Ray no puede evitarlo.

Ray y Rachel intentan huir de la batalla, y son llamados por Ogilvy, un hombre que les ofrece quedarse en su sótano. Ogilvy resulta ser una persona trastornada, que planea absurdos ataques contra los alienígenas. El sótano recibe la visita de una sonda de reconocimiento y de unos extraterrestres. Ogilvy está a punto de atacarles, y Ray lo evita para no llamar su atención. Finalmente, Ray se da cuenta de que tiene que matar a Ogilvy para no poner en peligro a Rachel, y así lo hace, procurando que la niña no vea ni oiga nada.

Pero poco después, Ray y Rachel son descubiertos por la sonda extraterrestre, y tienen que salir del sótano. El paisaje exterior está totalmente cubierto de unas extrañas raíces rojas, que los trípodes riegan con sangre humana. Rachel es capturada por un trípode, y Ray se deja capturar también, no sin antes llevar consigo unas granadas. Cuando los alienígenas intentan introducirlo en el interior de la nave, él deja dentro las granadas, y al explotar, el trípode cae y Ray consigue liberarse junto a Rachel.

Finalmente, llegan a Boston, cubierta de raíces rojas. Sin embargo, la guerra parece haber dado un giro: los trípodes empiezan a fallar, ya no tienen campo protector. El ejército es ahora capaz de derribarlos. De uno de ellos sale un extraterrestre moribundo: los microbios de la Tierra han acabado por afectarles de manera mortal.

Ray llega con Rachel hasta la casa de los padres de Mary Ann, donde espera esta con su marido, sus padres, y también Robbie, que se funde en un abrazo con Ray. Tras dejar a Rachel con ellos, Ray se aleja solo.

12.1. Las elipsis temporales en *La guerra de los mundos*

La particularidad de esta película es que toda la invasión de la Tierra se cuenta desde el punto de vista de una familia que lo único que pretende es sobrevivir. Por lo tanto, no se nos muestran los planes del ejército, secuencias de despachos en las altas instancias del

gobierno o ataques a las grandes ciudades. Todo el proceso de invasión y derrota de los alienígenas sucede en pocos días, y se nos cuenta a través de las consecuencias que van percibiendo los protagonistas.

12.1.1. Lo acontecido y no visualizado antes del relato

En primer lugar, tienen importancia los antecedentes de la familia protagonista: Ray es divorciado y tiene dos hijos (Robbie y Rachel) que viven en Boston con su madre, Mary Ann, y el nuevo marido de esta, Tim. La relación de Ray con sus hijos es mala y muestra heridas del pasado, especialmente con Robbie.

Por otro lado, respecto al tema de los extraterrestres, la voz en *off* que abre la película nos informa de que nos han estado observando durante mucho tiempo, y a lo largo de la película descubriremos que hace siglos enterraron los trípodes en la tierra para activarlos llegado el momento, un concepto terrorífico en sí mismo que se aprovecha de la noción de que es un hecho elíptico, que no nos han mostrado y que sucedió con total premeditación: “El conocimiento de que los *aliens* han estado planeando esta invasión durante milenios es una clara indicación de su inteligencia y de su completa bajeza de espíritu, un aviso de que pueden ser imparablemente malévolos.”⁵¹¹

12.1.2. Lo acontecido y no visualizado en el seno del relato

Como ya se ha explicado, la película no muestra los sucesos a nivel planetario, sino que sigue en todo momento el camino de Ray y sus hijos. Sin embargo, Spielberg no elimina ningún momento significativo del periplo de estos personajes. Si consideramos que no se nos muestran sucesos importantes de la invasión a nivel general, ¿podemos decir que son sucesos elípticos? Se entiende que no, puesto que el punto de vista determina lo que es relevante para el espectador o no, y esta historia es la de Ray y sus hijos. Incluso, en el momento en que Robbie se separa de su padre y su hermana para unirse al ejército, Spielberg mantiene el punto de vista y no sabremos más del muchacho hasta el final (quedando así su periplo totalmente elíptico):

⁵¹¹ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 228

Todo lo que no está en el campo de visión de Tom Cruise no existe en la película. [...] En cuanto desaparece detrás de la colina, esta se incendia. Desaparecer del campo es morir. Ni siquiera el retorno milagroso del adolescente en la escena final consigue disipar esta funesta convicción.⁵¹²

Sin embargo, comprobaremos en el apartado del toque Spielberg en las elipsis narrativas cómo se nos cuentan muchos de esos grandes acontecimientos de la invasión a través de sus consecuencias, según las viven los protagonistas.

12.1.3. Lo acontecido y no visualizado después del final del relato

La guerra de los mundos deja todas las tramas cerradas al final: los alienígenas han sido vencidos, la invasión ha terminado, y Ray consigue llevar a Rachel a casa de sus abuelos, donde espera también el desaparecido hasta entonces Robbie.

Al mismo tiempo, el abrazo de Ray con Robbie y la recepción de Mary Ann parecen sugerir que la experiencia ha llevado a cerrar las heridas en la familia. Según declaraciones de Spielberg, parece que su intención era esa: “Esta película trata de cómo tanta catástrofe puede dar como resultado tanta sanación.”⁵¹³

Sin embargo, desde el punto de vista de la humanidad en general, el final relativamente feliz queda muy matizado por todo lo que hemos presenciado durante la película, un retrato de la especie humana no muy esperanzado que no encuentra redención a pesar de acabar en una nota positiva:

El mensaje que el público se lleva contradice ese optimismo. Porque la apariencia de civilización en la película se rompe tan rápidamente, y los grupos actúan en gran medida como turbas en pánico, de forma egoísta y violenta [...] la película nos destroza y nos deja exhaustos, no redimidos.⁵¹⁴

Así, como recuerda la productora Paula Wagner, aunque al final de la película nos libramos de los extraterrestres, la humanidad se queda sola frente a sí misma, después de verse en un espejo no demasiado favorecedor: “Somos más peligrosos para nosotros

⁵¹² COHEN, C. *Op. cit.* pp. 91-92

⁵¹³ “Revisitando la invasión”. Documental incluido en el Blu-ray *La guerra de los mundos*. Madrid, Paramount Home Entertainment España, 2010

⁵¹⁴ GORDON, A. *Op. cit.* p. 263

mismos que cualquier enorme invasor extraterrestre.”⁵¹⁵ Por ello podemos decir que el futuro que aguarda a la humanidad después del final del relato es, cuanto menos, incierto.

12.2. Las elipsis espaciales en *La guerra de los mundos*

Las elipsis espaciales más utilizadas en *La guerra de los mundos* son las que corresponden a lo que denominamos “toque Spielberg”, pero seguimos encontrando otros ejemplos de fuera de campo tradicional:

-Min. 4:27. Ray llega con su coche a la entrada de su casa, se baja, y se queda mirando a un punto fuera de campo. Al abrir el plano, vemos que mira a Mary Ann, que está de espaldas a cámara. Esta presentación parece sugerir la situación de conflicto e incomunicación entre ellos. La cámara se mueve y descubre a Tim, que está junto a ella. Se cambia de plano para mostrarnos a la pareja de forma frontal, y descubrimos que ella está embarazada.

Así, vemos cómo a través de la ocultación, Spielberg va dosificando la información de la secuencia, empeorando con cada revelación la situación de Ray, y marca un importante rasgo psicológico del personaje principal:

Ray, cuya ex-mujer le ha dejado por un hombre más rico y está de nuevo embarazada, sufre de la ansiedad tan preponderante entre las figuras centrales masculinas de Spielberg. Su descuidada inseguridad sobre sus roles masculinos convencionales y sentimientos de inferioridad profundamente asentados como marido y padre hacen imposible para él funcionar como un padre efectivo.⁵¹⁶

-Min. 13: 27. Ray sale de casa. Todo el mundo mira hacia arriba y hacen fotos con su móvil. Un coche se detiene en seco, sus ocupantes miran en la misma dirección. Ray se vuelve: hay un extraño cúmulo de nubes en el cielo.

-Min. 31:15. En el coche, Rachel va en el asiento trasero. Se ve un destello por detrás de ella. La niña se da la vuelta. Corta a: primer plano de Rachel, reaccionando a algo que

⁵¹⁵ “Revisitando la invasión”. Documental citado

⁵¹⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 153

ve fuera de campo. Abre los ojos con asombro, se tapa la boca y se le saltan las lágrimas.

En este momento de la película ya se ha visto el primer ataque de los trípodes, así que el espectador ya sabe lo que pueden ocasionar, por ello es más eficaz contarlos a través de la reacción de la niña, y marca la tendencia de la película (y en general del cine de Spielberg), de centrarse en las emociones humanas, siendo el miedo la primordial en esta película:

La siempre repentina aparición de los *aliens* provoca violentas respuestas emocionales... Cada vez que se presenta un gigantesco trípode marciano, el encuadre casi se estremece literalmente de miedo, mientras ignoramos realmente lo que está pasando o dónde pueden ocultarse las víctimas...⁵¹⁷

-Min. 54:16. La muchedumbre acosa el coche donde aún está Rachel. Entra en cuadro la mano de Ray con una pistola, dispara al cielo. Todos se detienen.

-Min. 54:39. Rachel ve algo y grita. La cámara llega hasta Ray, de perfil, lo rodea, y descubre a otro hombre que está a su lado y le apunta a la cabeza con una pistola.

-Min. 70:40. Presentación de Ogilvy como una silueta negra, de espaldas a cámara, con un arma en la mano. Llama a Ray y Rachel, que le siguen al sótano. La figura de Ogilvy se acerca a la luz de una lámpara, y se revela al fin su cara con gesto trastornado. Nuevamente, la presentación avanza la connotación negativa que tendrá el personaje.

-Min. 82:22. La sonda extraterrestre rastrea el sótano y pasa junto a un hacha colgada en la pared. Entra en cuadro la mano de Ogilvy y la coge.

-Min. 84:10. La sonda descubre el zapato de Rachel asomando desde detrás del espejo. Se dirige hacia allí y rodea el espejo: solo está el zapato. Este enorme ojo rastreador parece remitir a la secuencia de las arañas espía de *Minority Report*, transmitiendo la idea de que no podemos ocultarnos de los alienígenas: “En *La guerra de los mundos*, nadie está a salvo de los ojos fisgones y la violencia que inevitablemente sigue.”⁵¹⁸

⁵¹⁷ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁵¹⁸ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 158

-Min. 92:24. Uno de los momentos más potentes cinematográficamente hablando es el asesinato de Ogilvy por parte de Ray, que ocurre fuera de campo. El personaje de Rachel servirá de punto de vista al espectador, ya que Ray la deja en otra habitación e incluso le venda los ojos para protegerla de ese horror (al igual que hace con el propio espectador). También usa la ocultación para crear la atmósfera ominosa adecuada, como veremos:

Ogilvy cava un túnel. Por detrás de él, en el marco de la puerta, aparece la silueta de Ray, totalmente oscura y amenazante. Ogilvy se detiene, como si hubiera sentido el peligro, y se da la vuelta.

La cámara se sitúa en la habitación contigua. Ray cierra la puerta y así, el espectador se queda fuera de lo que ocurre. Un leve *travelling* hacia la puerta enfatiza la sensación dramática de lo que no estamos viendo.

Pasamos a un plano de Rachel sentada con los ojos vendados. Se tapa los oídos y canta, como le ha dicho su padre. Sobre su canto, escuchamos los sonidos de una violenta pelea. El gesto de la niña cambia: “El horror se refleja en el rostro de su hija al darse cuenta poco a poco de lo que su padre está haciendo”⁵¹⁹.

Plano detalle de la base de la puerta. Se abre, y vemos los pies de Ray que salen, andando lentamente.

-Min. 94:15. Se utiliza la ocultación para asustar al espectador: plano corto de Rachel durmiendo. Se despierta y se incorpora. La cámara gira y descubre la sonda junto a ella, observándola.

-Min. 95. Ray se ha librado de la sonda, pero no ve a Rachel. Se escucha un grito de la niña, pero no se la ve.

⁵¹⁹ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 156

-Min. 96:03. Ray junto a un lago, buscando a Rachel. De repente, entra en cuadro uno de los brazos de un trípode alienígena, y se incrusta en el lago, haciendo saltar el agua.

Una luz aparece sobre Ray, que mira hacia arriba. Nuevamente, se usa la ocultación para sorprender al espectador, ya que parece improbable que Ray no hubiera notado la presencia del trípode.

-Min. 105:51. Un grupo de personas se aproxima al trípode que ha caído al suelo. Se abre la compuerta y suelta un líquido rojizo. Después asoma el alargado brazo de un alienígena, y se queda inerte. Con este único elemento se transmite la idea de que están muriendo.

-Min. 108:40. El último plano de la película resume visualmente la idea final: cómo los seres más pequeños (invisibles, de hecho) resuelven la situación: vemos un plano general que muestra la derrota de los alienígenas. Una vista de la ciudad con trípodes derribados por todas partes. En primer término hay un árbol que está calcinado, excepto por una sola hoja. La cámara se acerca a la hoja, que tiene unas gotas de agua encima. Nos concentramos en una de las gotas de agua. Entramos dentro de la gota, en vista microscópica. Se nos muestran las bacterias.

12.3. El toque Spielberg en *La guerra de los mundos*

Recordamos que llamamos toque Spielberg a aquel recurso por el cual, mediante un detalle visual, denotamos una acción que no se ve a través de sus consecuencias. Si la acción ya ha terminado, el toque Spielberg se aplica en una elipsis temporal; si por el contrario vemos las consecuencias de una acción simultánea, el toque Spielberg se da en el fuera de campo.

Veamos los usos de dicho recurso en *La guerra de los mundos*, divididos entre ejemplos de elipsis temporal y ejemplos de fuera de campo.

12.3.1. El toque Spielberg en elipsis temporales

-Min. 6:01. Ray entra en la cocina con sus hijos y su ex-mujer. Se ven los efectos de una vida desordenada: un motor de coche encima de la mesa, rodeado de herramienta, botes de grasa de motor y otros productos tóxicos junto a recipientes de comida: “En las escenas pre-desastre, conocemos más acerca de estos personajes a través de sus tics individuales y sus entornos que a través de sus interacciones entre ellos.”⁵²⁰

-Min. 11:10. La cámara recorre la mesa, mostrando unas bandejas de comida naturalista, llegando hasta los pies de Rachel, apoyados en el extremo de la mesa.

-Min. 18:10. Ray sale a la calle. Hay coches detenidos por toda la calzada, como si se hubieran parado todos de golpe.

-Min. 20:10. Ray llega al centro del pueblo, donde ve un grupo de gente arremolinada alrededor de algo. Se asoma y ve un enorme agujero en el asfalto, del que sale humo.

-Min. 31:55. Ray y sus hijos llegan a la autopista, que está repleta de coches detenidos y gente caminando.

-Min. 35:00. Ray y sus hijos entran en la casa de Mary Ann y Tim. Todas las luces están encendidas, pero no hay nadie, lo cual sugiere una partida apresurada.

-Min. 41:20 [⁵²¹]. Después de pasar la noche en el cuarto de las calderas, Ray se asoma al sótano: está completamente destruido. Sube las escaleras, hasta llegar al salón. Se empieza a abrir el plano y se revela que hay un motor de avión incrustado en el salón, y las paredes han desaparecido. La cámara sigue avanzando y nos muestra los restos de todo el avión esparcidos por la calle.

-Min. 48:20. Una de las imágenes más sobrecogedoras de la película, que sirve para que los personajes y el espectador se puedan imaginar lo que está aconteciendo más allá del

⁵²⁰ KIPP, J. “Film Review. War of the Worlds”, en slantmagazine.com, 2005. Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/film/review/war-of-the-worlds> [consultado el 28-2-2015]

⁵²¹ Ver secuencia Guerra Avión en el DVD adjunto

plano: Rachel se ha alejado del coche para orinar. Se acerca a un río. De repente, ve un cadáver flotando río abajo. Rachel se alerta. De golpe sigue un enorme grupo de cadáveres flotando. Aparece por detrás de Rachel la mano de Ray y le tapa los ojos.

-Min. 51:22. Los protagonistas pasan junto a un grupo de gente que caminan portando mantas y mochilas, otra muestra de los efectos de sucesos que no hemos visto. Remiten a las imágenes de los refugiados de guerra, como admite Spielberg:

Esto es parcialmente sobre la experiencia de ser refugiados en América, porque ciertamente es sobre americanos huyendo por sus vidas después de ser atacados sin ninguna razón, y sin tener ni idea de por qué han sido atacados y de quién les está atacando.⁵²²

-Min. 56:15. El grupo pasa junto a un enorme tablón en que la gente ha ido colgando fotografías de los desaparecidos. Está repleto. Recuerda a imágenes del 11-S.

-Min. 57. Otra imagen cargada de fuerza que sirve para que entendamos que están pasando sucesos terribles mientras seguimos a esta familia, aunque no se nos cuente exactamente cuáles: el grupo llega a un paso a nivel frente a unas vías de tren. Suenan unas campanas y bajan las barreras. Se oye un sonido grave que se acerca. De pronto, pasa a toda velocidad un tren que va envuelto en llamas. No se nos contará qué le ha pasado y cómo ha llegado a esa situación, pero la imagen transmite la idea de caos total. Ayuda al espectador a expandir mentalmente el campo de acción de la película, como explica el propio Spielberg:

La idea era simplemente sugerir que está sucediendo mucho más que no estamos mostrando al público, que hay otro mundo entero siendo destruido cinco millas en esa dirección y que hay una ciudad siendo demolida y diez millas en otra dirección. Hay todo un tipo de cosas que están siendo afrontadas por otros padres y madres, porque quería que la gente pensara que era una historia más grande que la de esta familia.⁵²³

-Min. 65:54. Robbie mira hacia arriba. Empieza a “llover” ropa. Puesto que hemos visto cómo la ropa sale volando cuando las personas son calcinadas por los trípodes, la imagen es un escalofriante recuerdo de la gente que está muriendo.

⁵²²GORDON, A. *Op. cit.* p. 253

⁵²³SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 231

-Min. 70:05. El grupo llega hasta una zona donde los militares están combatiendo a los alienígenas. De repente, vemos rodar unos jeeps colina abajo envueltos en llamas y sin ocupantes.

-Min. 95:10. Después de varios días en el sótano, Ray sale al exterior: está todo cubierto de extrañas raíces rojas. Se asoma por encima de una colina: se ve un amplio paisaje rojizo hasta el horizonte.

-Min. 100:22. Consiguen sacar a Ray del interior del trípode. Al salir, escupe en la mano las anillas de las granadas: las ha dejado dentro y están a punto de estallar

-Min. 101:15. Ray y Rachel llegan al fin a Boston. El cartel de “Bienvenidos a Boston” está cubierto de raíces rojas. La ciudad se ve al fondo, cubierta por una nube de humo. La ciudad está cubierta de raíces. Ray se fija en las que cubren la conocida estatua del soldado. Tienen un color grisáceo. Ray coge un trozo y se hace polvo. Por alguna razón han empezado a morir.

-Min. 102:22. Se ve un trípode derribado encima de un edificio. La guerra se está ganando.

12.3.2. El toque Spielberg en el fuera de campo

-Min. 8:30. Una pantalla de TV, se cambian los canales sin parar. En el siguiente plano, nos muestran a Robbie, tumbado en la cama y con el mando en la mano. Volvemos a la TV, que de repente se apaga. En la pantalla se refleja Ray, con el mando en la mano. Volvemos a Robbie. Le cae encima un guante de beisbol, lanzado desde fuera de cuadro por Ray.

-Min. 14:17. Ray sale a su patio trasero, mirando en la dirección de las extrañas nubes. Sus vecinos también. Vemos los efectos del fenómeno: la ropa tendida ondeando violentamente, hojas y papeles volando. En un momento dado, todo se para de golpe. Empiezan unos relámpagos que no vemos, sino sus reflejos y las reacciones de Ray y

Rachel, que se asustan. En la secuencia destaca el uso dramático de un espacio familiar como es una comunidad de vecinos y elementos cotidianos como la ropa tendida:

Para Spielberg, los sucesos fantásticos funcionan mejor cuando se sitúan en un contexto que el público puede identificar fácilmente como un lugar común. Crea miedo e identificación al inyectar sucesos que alteran la vida en un mundo reconocible y aparentemente estable.⁵²⁴

-Min. 20:52 [⁵²⁵]. La secuencia de la aparición del primer trípode está narrada principalmente a través de los efectos que produce su salida desde dentro de la tierra y su puesta en marcha como máquina de destrucción mortífera. De esta manera, el espectador vive el suceso “a pie de calle”, acompañando al protagonista, que sufre esos efectos de forma realista, más que desde un planteamiento que busque el punto de vista más espectacular. Toda una declaración de principios establecida desde lo visual:

Spielberg filma la escena con todo el pánico, desorden de cámara en mano, y caos espontáneo de un documental. Si nosotros como público vamos a ser testigos de la muerte de la humanidad, está diciendo que deberíamos experimentar ese horror desde la perspectiva de los que están siendo atacados, no desde la privilegiada posición de una vista de ojo de Dios. Ni una sola vez en *La guerra de los mundos* nos maravillamos por lo espectacular de la violencia: estamos más horrorizados por sus épicos niveles de destrucción y por el coste que tiene en vidas de hombres, mujeres y niños inocentes.⁵²⁶

Ray y la gente en el centro del pueblo, donde cayó el rayo. Empieza a sonar un fuerte ruido grave. El asfalto empieza a agrietarse. Las grietas llegan hasta un edificio, cuyos cristales se rompen, y cuyas paredes empiezan a agrietarse también.

Se produce un temblor. Los coches botan. Se levanta el suelo.

Empiezan a romperse cristales por todo el pueblo. Las grietas llegan a la Iglesia, que se rompe en dos. Empieza a salir agua del suelo. Se cae la torre de la Iglesia. Se hunde el suelo frente a la Iglesia. Coches salen volando. Del gran boquete sale, al fin, el trípode alienígena.

⁵²⁴ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 157

⁵²⁵ Ver secuencia GuerraTrípode en el DVD adjunto

⁵²⁶ KIPP, J. *Op. cit.*

Un hombre graba lo que ocurre con una vídeo cámara. De repente, el trípode empieza a lanzar rayos que desintegran a las personas. Vemos caer al suelo la vídeo cámara del hombre, y vislumbramos la catástrofe a través de su visor, como un vídeo casero: “Con las miradas imantadas hacia arriba, la cámara cae al suelo y continúa filmando el desastre. [...] El trauma colectivo de las torres del World Trade Center acecha tras cada uno de estos planos.”⁵²⁷

Ray huye, se mete en una tienda. Un coche entra lanzado por el escaparate. Ray sale a la calle de nuevo. Las casas explotan a ambos lados de la calzada, apenas podemos ver parte de lo que ocurre alrededor:

Spielberg rueda el desastre como rueda la invasión de Normandía en *Salvar al soldado Ryan*. Nos mantenemos pegados al protagonista y apenas vislumbramos los alucinantes horrores que se desatan a su alrededor mientras lucha por sobrevivir en un escenario imposible.⁵²⁸

-Min. 28:53. Ray llega a su casa, cubierto del polvo proveniente de la gente desintegrada a su alrededor. Se va al cuarto de baño. La cámara se sitúa fuera del baño, con los hijos. Se oye correr el agua. Por la puerta del baño empieza a salir una enorme nube de polvo.

-Min. 30. Ray y sus hijos salen a la calle. Toda la gente corre en la misma dirección, huyendo de algo que no vemos.

-Min. 31:30. Ray y sus hijos huyen en el coche, mientras por detrás se ven los efectos de la destrucción que están llevando a cabo los trípodes: Un puente elevado vuela en pedazos, un camión sale despedido, casas explotan...

-Min. 38:53. Nuevamente, Spielberg se centra en sus protagonistas y es a través de los efectos que perciben nada menos que un avión estrellándose contra la casa de Tim y Mary Ann:

⁵²⁷ COHEN, C. *Op. cit.* p. 87

⁵²⁸ ALCOTT, T. “Spielberg: War of the Worlds part 1”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-war-of-the-worlds-part-1.html> [consultado el 3-3-2015]

Ray duerme en el sótano. Le despierta un ruido. Unas ramas que están junto a la ventana se mueven por algún motivo, rozando el cristal. Una gran cantidad de polvo empieza a golpearlo. Sobre la cara de Ray aparece una luz. Se escucha un ruido fuerte.

Otro gran ruido. Se caen las herramientas que estaban colgadas en la pared. Se caen objetos de las estanterías. Se rompe la ventana. Ray y los niños consiguen llegar hasta la puerta que da a las calderas. Al cerrar la puerta, asoma un fuerte destello desde el otro lado, acompañado de un estruendo.

-Min. 55:10. Le han robado el coche a Ray. Él y sus hijos entran en un café. Por el ventanal se ve el coche intentando avanzar entre la muchedumbre. Suena un disparo, el coche se para. La gente lo asalta. El no haber visto el asesinato en sí ni los rostros, sino simplemente una masa de gente actuando violentamente, hace el momento más escalofriante. En palabras de Spielberg: “Realmente es sobre la mentalidad de masa – esa especie de miedo colectivo es un animal peligroso. ¿Qué haremos como sociedad que se convierte en una masa huyendo por nuestras vidas colectivas, posiblemente al coste de la vida de otros?”⁵²⁹

-Min. 58:33. En la secuencia del ferry, Spielberg usa las aves para establecer el suspense de que se acerca un ataque. Rachel escucha el sonido de unos pájaros, y mira al cielo. Ve unos pájaros huyendo. Rachel mira en la otra dirección: unos árboles se mueven. Rachel coge la mano de Robbie. Ray se gira. Todos se giran. Aparece el trípode.

-Min. 62:40. El ferry ha conseguido zarpar. El capitán, desde su cabina, mira a un punto fuera de campo. Se ven unas luces debajo del agua, pasan por debajo del ferry. Se forma un remolino de agua. Sale despedido un gran chorro de agua.

-Min. 63:50. Los protagonistas sumergidos en el agua. Vemos cómo empiezan a caer en el agua poco a poco personas y coches que estaban en el ferry.

⁵²⁹ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 226

-Min. 66:41. La familia llega a una colina detrás de la cual se ven unos destellos y se escuchan cañonazos. Se está librando una batalla entre el ejército y los alienígenas, pero nunca llegamos a ver nada de ella: “Ya no hay altura de miras posible, no hay horizonte. Es imposible saber qué hay “detrás de la colina”.”⁵³⁰

-Min. 77:20. Sótano de Ogilvy. Se escucha un fuerte ruido y se desploma una parte del techo.

-Min. 79:30. Se escucha un zumbido mecánico. Ray se gira. Pasa una luz por todo el sótano, procedente de algún artefacto del exterior que no vemos.

-Min. 80:48. A espaldas de Ray caen unos escombros. Aparece por esa zona la sonda alienígena, que baja al sótano.

-Min. 81:07. Plano detalle de una telaraña, que se mueve por algún motivo. Cambio de foco y se revela que es por la respiración de Rachel, que está escondiéndose de la sonda. Una inteligente imagen que remite a la forma algo arácnida de los extraterrestres, y a la trampa que puede suponer para los protagonistas estar encerrados en el sótano.

-Min. 85:08. Momento de homenaje a *Parque Jurásico*. Estando el sótano inundado, Ray percibe unas ondas en el agua, que anuncian la llegada de algo. Caen unos escombros sobre el agua. Se ven sobre la pared las sombras de unos extraterrestres que entran en el sótano.

-Min. 87:11. Mientras los alienígenas registran el sótano, asoma por la apertura de una tabla el cañón de la escopeta de Ogilvy. Se empieza a escuchar una discusión entre él y Ray, que dice “dámela”. El cañón se mueve, señalando el forcejeo entre ambos personajes. Finalmente se retira.

-Min. 89:11. Se ven unas raíces rojas extendiéndose instantáneamente por la pared, junto a la ventana. Un líquido rojo proveniente del exterior cae sobre ellas. No se ve qué

⁵³⁰ COHEN, C. *Op. cit.* p. 91

es lo que provoca este rociado. Ray se acerca a la ventana, pone la mano y la gira: está roja.

-Min. 89:46. Ogilvy y Ray miran por la ventana, horrorizados. Un trípode sujeta a un hombre con uno de sus brazos mecánicos. Lo baja al suelo, quedando tapado por un tractor (solo vemos sus piernas). Del trípode sale un tubo mecánico con una aguja en la punta, que va a toda velocidad detrás del tractor, clavándose en el hombre (aunque no lo vemos, lo intuimos por la reacción de sus piernas, que hace el momento terrorífico). Por el tubo empieza a subir la sangre del hombre.

12.4. Implicaciones temáticas

La guerra de los mundos es una película muy adecuada para cerrar este estudio. Porque posiblemente sea la película reciente que encapsula más claramente el estilo de Steven Spielberg, y de manera muy constante durante toda la película (no en vano, es la que nos ofrece más ejemplos del toque Spielberg).

Como hemos explicado, Spielberg se sirve en su cine de la elipsis temporal y el fuera de campo para centrarse en los personajes, dando más importancia a las reacciones de los seres humanos frente a sucesos maravillosos o terroríficos, que a los sucesos en sí. Pues bien, nos encontramos aquí con una película sobre una invasión extraterrestre que no nos muestra las clásicas secuencias de monumentos o edificios emblemáticos del mundo siendo atacados por naves alienígenas, no nos enseñan lo que pasa en otros países, no vemos dónde está el Presidente de Estados Unidos ni asistimos a las reuniones de líderes militares. En todo momento seguimos a un pequeño núcleo familiar, Ray y sus hijos (hasta que Robbie se separa y no lo volvemos a ver hasta el final). Una típica familia spielbergiana desestructurada: “familia y caos y caos de familia”⁵³¹ Esta elección de punto de vista propicia que nos identifiquemos más, que vivamos la invasión como lo haría una persona normal, sintiendo lo que sienten los personajes: “Spielberg transmite una historia épica a una escala personal; al mostrar a gente común arrastrada por sucesos fuera de su control, estrecha la distancia entre espectador y protagonista.”⁵³²

⁵³¹ COHEN, C. *Op. cit.* p. 91

⁵³² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 155

Así, solo presenciamos los ataques extraterrestres que sufren nuestros protagonistas en primera persona, quedando lo demás elíptico. Y para que el espectador se haga una idea de la magnitud de lo que está sucediendo más allá de su experiencia inmediata, Spielberg se ve obligado a presentarlo a través de las consecuencias de estos hechos que llegan hasta Ray y sus hijos (de ahí la preponderancia de la elipsis denominada “toque Spielberg” en la película). Pero precisamente esta limitación auto-impuesta ofrece algunas de las mejores y más terroríficas imágenes de la película: el avión estrellado en medio del barrio residencial, el río lleno de cadáveres, el tren en llamas a toda velocidad, la colina de la que bajan vehículos militares incendiados, la lluvia de ropa, las raíces rojas que cubren hasta donde alcanza la vista...

Además de estos indicios, únicamente tenemos acceso a unas imágenes de televisión en las que vemos los trípodes destruyendo una ciudad cuando Ray encuentra una reportera en medio del siniestro aéreo. Después hay otra secuencia en la que escuchamos una conversación entre dos de las personas que caminan junto a la familia protagonista. Uno dice que en Europa no están sufriendo ataques, y el otro responde que precisamente en el viejo continente están peor que en ningún sitio: “Este relato es en primera persona, está llevado entre algodones y basado en el boca a oreja; en realidad, mucho más inquietante”⁵³³.

Sin duda es un estilo de narración muy inteligente, en la que el espectador siente la misma angustia que los personajes por no saber lo que pasa, no tener certezas, recibir solo rumores y escalofriantes efectos de unos acontecimientos que solo alcanzamos a imaginar. Y como se ha repetido a lo largo de este estudio, precisamente este estilo elíptico lo que propicia es que el espectador ponga en marcha la imaginación, que siempre alcanzará cotas más terroríficas o maravillosas que cualquier suceso que le podamos mostrar.

Aparte de esto, volvemos a encontrar los temas más recurrentes en el cine de Spielberg: un protagonista que es un hombre corriente en una situación extraordinaria, la familia

⁵³³ COHEN, C. *Op. cit.* p. 91

separada, un mal padre, un hombre que descubre su vocación de paternidad, y un viaje de regreso al hogar.

La guerra de los mundos sigue las constantes visuales de las películas de Spielberg en el siglo XXI: cámara inquieta y en mano durante muchos momentos, fotografía oscura y con alto contraste, textura granulada de la imagen. Al igual que en *Inteligencia artificial* y *Minority Report*, este estilo remite a una sensibilidad más oscura y pesimista, que muestra el autor desde mediados de los 90. De hecho, es la primera película de ciencia-ficción de Spielberg en la que los alienígenas no son seres bondadosos y sanadores, sino destructivos e invasores. Así, podemos decir que se asemejan más a las amenazantes criaturas presentes en las películas de monstruos del director (*El diablo sobre ruedas*, *Tiburón*, *Parque Jurásico* y *El mundo perdido*) que a sus homólogos interplanetarios de *E.T.* y *Encuentros en la tercera fase*. El propio Spielberg admite este matiz de género: “Es la primera vez que me tiro de cabeza a hacer una película de ciencia-ficción de terror.”⁵³⁴

Pero además, este estilo de filmación, unido al punto de vista estricto de los protagonistas, da a *La guerra de los mundos* una apariencia casi de reportaje de guerra, o como dice el propio Spielberg, de hiperrealidad⁵³⁵:

Visualmente, Spielberg admite que su meta era “poner a la audiencia dentro de los sucesos del film... no una vista de pájaro de lo que está ocurriendo, sino la visión de un hombre, la visión de un niño” (Press kit 14) [...] empleó una gran cantidad de planos con cámara en mano para simular el punto de vista de un individuo, así como iluminación naturalista, para crear un espectáculo que integrara sucesos sobrenaturales en un entorno visual creíble.⁵³⁶

Este acercamiento conecta con una idea fundamental para entender el planteamiento visual de la película, y el por qué de la elección de un punto de vista limitado y que deja elípticos sucesos importantes. Esa idea es el subtexto político presente en la película, y que sus propios autores confiesen que es pretendido⁵³⁷, y es reflejar el terrorismo moderno, y más concretamente, evocar el recuerdo del 11 de septiembre de 2001. Unos ataques de los que recordamos vivas imágenes grabadas en el momento por cámaras de

⁵³⁴ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 126

⁵³⁵ “Revisitando la invasión”. Documental citado

⁵³⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 157

⁵³⁷ “Revisitando la invasión”. Documental citado

vídeo en mano, y cuyo estilo vibrante parece reproducir a veces *La guerra de los mundos*. Incluso aparece expresamente un hombre grabando la aparición del primer trípode con su cámara de vídeo; tras ser desintegrado, la cámara cae el suelo y Spielberg rueda durante unos instantes el suceso a través del visor de esta cámara doméstica, ofreciendo así una plasmación visual de sus intenciones: esta película pretende, en cierta medida, ponerse en el lugar de alguien que graba unos sucesos trágicos con los que se encuentra un día cualquiera. Por supuesto, esta elección narrativa propicia que queden elípticos momentos que se considerarían importantes en otras películas, y se mostrarían con una gran riqueza de detalle.

Por otro lado, hay más referencias al 11 de septiembre: el plano con el que arranca la historia (tras el prólogo con el texto de H.G. Wells) nos muestra el lugar de trabajo de Ray en el puerto de Nueva York, y de fondo se ve la “zona cero” del 11 de septiembre, el lugar que ocupaba el World Trade Center. Después, se nos cuenta que unos dispositivos están ocultos, enterrados entre nosotros sin que los sepamos, esperando a ser activados, igual que las células durmientes del terrorismo islámico. Tras el ataque del primer trípode, Ray acaba cubierto por la ceniza de las personas que han sido desintegradas por el rayo letal de los alienígenas, tal como mostraban las imágenes de Nueva York a los bomberos y personas que pudieron salir del alud de escombros y cenizas del World Trade Center. Se nos muestra un avión estrellado contra unas casas. Más adelante vemos tablones en los que hay colgados anuncios hechos a mano de los miles de desaparecidos, como los que recordamos en los días siguientes a los ataques terroristas. Y el propio Spielberg admite que la imagen del éxodo de gente de las ciudades está inspirada en el río de personas que cruzó el puente de Brooklyn huyendo de la catástrofe el día de los atentados.⁵³⁸

Lo realmente reseñable es que, contrariamente a lo que ocurría con sus primeras películas, donde las lecturas políticas parecían accidentales, producto de la atmósfera social de la época en que fueron creadas, en esta ocasión el director es consciente de este subtexto (al igual que ocurría en *Inteligencia artificial* y *Minority Report*), da forma a la película, y de hecho fue su motivación principal para poner en marcha el proyecto: “Spielberg dijo que había hecho esta película porque pensaba que había llegado la hora

⁵³⁸ “Revisitando la invasión”. Documental citado

de esa historia, de nuevo.”⁵³⁹ La genialidad de Spielberg es usar algunas de las imágenes que plantea Wells en la novela original, como las raíces rojas que los alienígenas riegan con sangre humana, dándoles un nuevo sentido en el contexto de esta lectura actual:

La guerra de los mundos es una obra atormentada, en la que Steven Spielberg [...] recorre el “suelo estadounidense” (un concepto tan invocado y tan protegido) invadido por venas de color rojo que lo hacen impracticable. Es un territorio que ya no reconocen.⁵⁴⁰

Poniendo esta lectura en relación con el estilo elíptico que caracteriza al director, hay que hacer notar cómo nuevamente Spielberg enfrenta a sus protagonistas con un enemigo al que no vemos durante buena parte de la película, un enemigo sin rostro, exactamente igual que ocurre con el terrorismo actual: “refleja las dificultades de la Guerra contra el Terror contra aquello que se desconoce o, simplemente, no se ve.”⁵⁴¹ El ocultar al antagonista es, además, la forma más eficaz de conectar con el miedo real del público actual, que no tiene el rostro concreto de un dictador o país enemigo al que odiar o temer:

No hay, de hecho, ningún país que pueda ofrecer una amenaza viable al poder militar de Estados Unidos. El espectro temible que nos atormenta no viene de los tanques y aviones; surge de los actos individuales de terrorismo, hombres con explosivos pegados al pecho, no ejércitos marchando en nuestras ciudades.⁵⁴²

Y como es habitual en el director, Spielberg no se centra en el propio fenómeno sino en la reacción humana, enfoque favorecido por la elipsis. Así reflexiona sobre el tema del terrorismo presente en la película, dejando claro que le interesa la repercusión humana de los hechos:

¿Cómo nos enfrentamos a la idea de terrorismo, que es aún bastante alienígena para la psique americana? Porque hemos estado viviendo en una especie de burbuja de relativa seguridad y confort. Porque no hemos sufrido conflicto en nuestro suelo desde la Guerra Civil.⁵⁴³

⁵³⁹ COHEN, C. *Op. cit.* p. 87

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 92

⁵⁴¹ NAVARRO, A. J. *Op. cit.* pp. 58-63

⁵⁴² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 159

⁵⁴³ SCHICKEL, R. *Op. cit.* p. 226

Pero al margen de la lectura política, *La guerra de los mundos*, como hemos dicho, vuelve a mostrar constantes temáticas del cine de Spielberg. Empezando por el personaje principal: Ray Ferrier es uno de los clásicos protagonistas de Spielberg, un “hombre corriente en una situación extraordinaria”. Hablamos de un operario del puerto, un hombre de clase trabajadora que ni siquiera sabe cuál es la capital de Australia. De hecho, en un reverso del personaje habitual de Tom Cruise, Ray no es un héroe que consiga salvar al mundo de la invasión alienígena. Ni siquiera lo intenta. Ray no es valiente: únicamente huye para salvar su vida y la de sus hijos, se esconde, corre, llora... solo muestra rasgos de heroísmo hacia el final, cuando uno de los trípodes se lleva a Rachel y él provoca su propia captura: “*La guerra de los mundos* es una exaltación del ciudadano anónimo y gris, de ese ser humano al que las circunstancias de la vida convierten en un superviviente de la cotidiana, oscura, monótona y casi siempre aburrida existencia individual.”⁵⁴⁴

Ray Ferrier presenta otro rasgo característico de muchos personajes masculinos en el cine de su autor: tiene una cierta inmadurez. Es un hombre que aparenta estar avanzado en la cuarentena (tiene ya un hijo en el instituto) y parece vivir como un adolescente, rehuyendo las obligaciones y con un funcionamiento doméstico muy desordenado. El propio Spielberg cuenta cómo al crear el personaje, entendió que esa inmadurez fue el factor clave en la ruptura familiar: “Ella quería que se implicase más en la familia, y él era demasiado infantil para hacerlo, y el matrimonio fracasó.”⁵⁴⁵

Por supuesto, como pasa con muchos de estos personajes en películas anteriores, Ray tiene un arco de transformación por todas las experiencias que va viviendo en la película, y deberá madurar a lo largo de la aventura para proteger a su familia:

Como es habitual en las películas de Spielberg, el viaje a casa metafórico de Ray [...] se convierte en una serie de lecciones éticas y prácticas que reconfiguran su visión del mundo fundamental, le hacen madurar emocional y psicológicamente, corrigen sus distorsionados valores, y revelan su adecuación como padre.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ CANTERO, M. *Op. cit.* p. 377

⁵⁴⁵ “Personajes: la unidad familiar”. Documental incluido en el Blu-ray *La guerra de los mundos*. Madrid, Paramount Home Entertainment España, 2010

⁵⁴⁶ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 154

Ray también representa un nuevo ejemplo de mal padre en el cine de Spielberg. Tiene la custodia de sus hijos para el fin de semana y llega tarde. No tiene comida en el frigorífico, le dice a la pequeña Rachel que encargue algo ella misma. Se echa a dormir mientras su hijo ha cogido su coche. No tiene una comunicación fluida con ninguno de los dos, especialmente con Robbie, que dice literalmente que odia estar allí.

Pero Ray se acaba convirtiendo en otra figura clásica del cine de Spielberg: el hombre que descubre su vocación de paternidad durante una situación extrema. Al igual que el doctor Grant en *Parque Jurásico* o Peter Banning en *Hook*, Ray encontrará su instinto paternal debido al sentimiento de protección que despiertan sus hijos en él. En especial la desvalida Rachel, una niña impresionable y frágil. No es casualidad que, como hemos dicho, el heroísmo de Ray aflore en los momentos de máximo peligro para su hija: “Como los precedentes protagonistas masculinos en la obra de Spielberg, Ray pierde totalmente el control de su vida ordinaria y, como consecuencia de sucesos externos, debe asumir el rol de protector parental.”⁵⁴⁷

Finalmente, Ray supera su inmadurez y limitaciones, y consigue llevar a Rachel sana y salva hasta la casa de sus suegros en Boston, donde espera Robbie junto a Mary Ann y el marido de esta. Spielberg completa nuevamente una historia de regreso al hogar, entendido como el lugar físico en el que dejará a Rachel, pero también la reconstrucción de sus relaciones con su ex-mujer y sus hijos. La experiencia ha servido especialmente para reconciliarse con Robbie, como queda expresado en el abrazo entre ambos (en la primera aparición de Robbie en la película, Ray le reprochaba que no le diera un abrazo al llegar a su casa, así que este momento es una culminación de la relación entre ambos), pero el final es agri dulce, porque Ray no podrá disfrutar de este hogar recompuesto: “Aunque el padre y el hijo finalmente se abrazan, a Ray lo dejan en mitad de la calle mientras el resto permanecen en el porche por encima de él. [...] No hay lugar para él en la estructura familiar.”⁵⁴⁸ Este final evoca indisimuladamente un momento icónico de una de las películas de cabecera para Spielberg⁵⁴⁹: “En los momentos finales del film, lo vemos quedarse solo, una imagen con fuertes reminiscencias a Ethan Edwards (John Wayne) al final de *Centauros del desierto*, un

⁵⁴⁷ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 153

⁵⁴⁸ GORDON, A. *Op. cit.* p. 268

⁵⁴⁹ HEILEMANN, M. “The Searchers”, en kitbashed.com, 2013. Disponible en: <http://kitbashed.com/blog/the-searchers> [consultado el 21-3-2015]

hombre que vuelve a reunir a la familia, pero no puede unirse a ellos.”⁵⁵⁰ En ambas películas, la cámara enfoca al protagonista desde el umbral de la casa que no pisará, dejando el espacio familiar fuera de campo, vetado para el personaje que lo ha reconstituido, y que se aleja en soledad.

Y es que si hemos visto cómo la película sigue la senda visual más oscura y cruda de *Inteligencia artificial* o *Minority Report*, también se sigue percibiendo ese mayor pesimismo que muestra Spielberg en sus historias en este arranque de siglo (que en el fondo es lo que justifica dicha estética), y en realidad desde que rodó *La lista de Schindler*. Película con la que también podríamos encontrar similitudes, pues además de en los sucesos del 11 de septiembre, *La guerra de los mundos* se inspira en la iconografía de la II Guerra Mundial (otro de sus temas siempre predilectos), y más concretamente, el Holocausto judío:

Resuenan las palabras “exterminio” y “*we’re under attack*” (nos atacan), el Holocausto y el 11 de septiembre. *La guerra de los mundos* es un intento desesperado de mezclar toda la imaginería de las catástrofes del siglo XX y principios del XXI. Spielberg por fin dio con la distancia correcta e hizo desfilar las imágenes de un siglo ante los ojos de un hombre.⁵⁵¹

Otra constante que *La guerra de los mundos* parece arrastrar desde la anterior película fantástica de su autor, *Minority Report*, es las referencias a la visión, a los ojos, a lo que se ve y lo que no. Es, por supuesto, un tema asociado a la realización basada en lo elíptico y oculto. Ya desde el arranque, la voz en off de Morgan Freeman nos cuenta que los extraterrestres nos han estado “observando y estudiando” desde siempre, “del mismo modo que un hombre con un microscopio”. Uno de los artilugios que emplean los alienígenas es una sonda con un ojo mecánico, a la que Ray y Ogilvy se enfrentan. El propio Ogilvy le cuenta a Ray que, según su experiencia como conductor de ambulancias, los pacientes que logran salvarse son “los que mantienen los ojos abiertos”. Pero el tema se articula sobre todo a través del personaje de Rachel: su mirada inocente e impresionable es algo que se debe proteger, hay que ocultarle el horror, y así lo entiende Ray. Hay varias muestras de esta idea: en la secuencia de los cadáveres flotando en el río, Ray aparece por detrás y le tapa los ojos. Cuando van a salir del

⁵⁵⁰ FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 155

⁵⁵¹ COHEN, C. *Op. cit.* p. 91

sótano de casa de Mary Ann, Ray le pide a Rachel que cierre los ojos para que no vea el avión estrellado en su casa. Y sobre todo, la secuencia más significativa ocurre en el sótano de la granja, cuando Ray entiende que tiene que matar a Ogilvy para evitar que les ponga en peligro, y antes de hacerlo venda los ojos a Rachel y le pide que se tape los oídos y cante una canción. Spielberg actúa de forma parecida con el público, sucediendo el asesinato en fuera de campo, en una habitación contigua, y permaneciendo la cámara con Rachel durante toda la angustiada escena: “En vez de mostrar el hecho físico violento en sí, el director confía en la reacción de un personaje y en la imaginación del público.”⁵⁵²

Quizás la película, que como se ha visto refleja el miedo relacionado con el 11 de septiembre, ofrece una reflexión con este tema de la visión, del horror que nos dejan ver y el que no, y de preservar la mirada inocente de todo ello. Una reflexión sobre la fascinación que nos causa el horror y la destrucción, un elemento fundamental más del terrorismo de esta era digital y global. Aquel día de 2001 muchas personas se quedaron pegados a la televisión viendo cómo progresaba la tragedia en tiempo real. ¿Habría sido más sano que hubiéramos podido disponer de elipsis para no ver ciertas cosas, que nos hubieran vendado los ojos como Ray a Rachel? La idea parece flotar en *La guerra de los mundos*, ya desde el momento de la aparición del primer trípode: “Tom Cruise mezclado entre la multitud vive la petrificante experiencia de la fascinación y se siente incapaz de apartar los ojos del terror”⁵⁵³

Así, podemos conectar este tema con películas anteriores de Spielberg como *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.*, donde se daba un valor primordial al punto de vista de los niños, a la mirada y la imaginación infantil. Aquellas eran películas impregnadas de esa visión inocente. *La guerra de los mundos* muestra el punto de vista de un director más maduro, más desencantado y pesimista, pero que aún concede valor a preservar esa mirada infantil: “Ray parece reconocer la necesidad de preservar la inocencia de Rachel. [...] En una película de Spielberg, ser inocente es ser inofensivo, sencillo, naif, puro, abierto, y lleno de asombro”⁵⁵⁴

⁵⁵² FRIEDMAN, L. *Op. cit.* p. 156

⁵⁵³ COHEN, C. *Op. cit.* p. 87

⁵⁵⁴ KOWALSKI, D. (Ed.) *Op. cit.* p. 30

Otro ejemplo de la importancia de lo elíptico, de lo oculto, está en la resolución. Cuando Ray y Rachel llegan a Boston, se encuentran con los últimos estertores de los invasores extraterrestres. No hemos presenciado cómo ha empezado esa derrota, pero igualmente, tampoco podríamos haber visto la clave, que son las bacterias que viven en el planeta Tierra, para las que los alienígenas no tienen protección. Son el factor no visible que acaba provocando el final, del que solo vemos los efectos. Un final que respeta el que narra H.G. Wells en la novela original, pero que sin duda se ajusta como un guante al estilo de Spielberg. De hecho, es una oportunidad de mostrar nuevamente el toque Spielberg en la película. Lo que sí cambió Spielberg respecto a la novela es la idea de que los trípodes estaban ocultos bajo tierra desde hace siglos, y los alienígenas los activan mandando al piloto desde el firmamento. Como se ha explicado, se puede entender esta idea como un reflejo de las células terroristas durmientes. Pero también es un nuevo ejemplo de la idea que ya estaba presente en *El diablo sobre ruedas* o *Tiburón*: que el mal está oculto muy cerca de nosotros, acechando el momento propicio para atacar. Si Spielberg giró a una posición más optimista con *Encuentros en la tercera fase* y *E.T.* respecto a lo que hay “ahí afuera”, en este nuevo siglo vuelve la sensación de miedo, y más cruda que nunca. Y la expresión narrativa y visual de este miedo al mal que está oculto en nuestro mundo encuentra su mejor vehículo en la elipsis.

También hay que señalar cómo nuevamente en este nuevo siglo, Spielberg parece desconfiar de la religión como solución a los males del mundo. Si en la versión de 1953 de *La guerra de los mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin) los alienígenas empezaban a morir después de atacar una iglesia en la que se refugiaban los protagonistas para orar (sugiriendo así una intervención divina), la versión de 2005 parece que quiere dejar claro desde el principio que las cosas son diferentes, pues uno de los primeros edificios en caer destrozados es precisamente una iglesia, justo antes de aparecer el primer trípode. Sin embargo, Spielberg mantiene en la voz en *off* del final la referencia divina: “Fueron deshechos, destruidos, después de que todas las armas y recursos del hombre habían fallado, por las criaturas más diminutas que Dios en su sabiduría puso sobre esta tierra.” Lo cual parece indicar, al igual que en *Inteligencia artificial*, que a pesar de mostrar un cierto desencanto con las religiones, la creencia en un ser supremo e invisible sigue estando presente en su cine.

12.5. Conclusiones

Hemos buscado y analizado las elipsis temporales y espaciales en la película *La guerra de los mundos*.

-1. La película sigue estrictamente el punto de vista de Ray y sus hijos (hasta que Robbie se separa del grupo) para contar la invasión extraterrestre. Así, podemos decir que no existen demasiadas elipsis temporales significativas si tenemos en cuenta ese punto de vista, aunque la gran mayoría de los sucesos trascendentales de la invasión no se nos muestran directamente.

-2. Debido también a este punto de vista, se nos muestran indicios de otros sucesos a través de los efectos que llegan hasta los protagonistas. Esto provoca que *La guerra de los mundos* sea la película en la que más ejemplos encontramos del toque Spielberg. También podemos decir que es la película en la que vemos más claramente su preferencia por centrarse en las reacciones de los seres humanos a los acontecimientos, más que en los acontecimientos en sí.

-3. El estilo visual de la película continúa la senda oscura y naturalista de las películas rodadas por Spielberg en el siglo XXI, y que refleja un mayor pesimismo. En esta ocasión hay un especial énfasis en el uso de la cámara en mano, que ayuda a ofrecer un estilo muy vivo y directo. Todo ello pretende situarnos en el punto de vista de los protagonistas, y además remitir a las imágenes de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, una reconocida inspiración para la película.

-4. Vuelven a aparecer temas recurrentes en el cine de Spielberg: un hombre corriente en unas circunstancias extraordinarias, la separación familiar, el viaje de retorno al hogar, la figura del mal padre, el hombre que descubre su paternidad.

-5. En relación con lo elíptico, encontramos de nuevo el miedo al mal que se oculta cerca de nosotros, así como la reflexión sobre la mirada. Spielberg propone proteger la mirada inocente de un exceso de horror.

13. Conclusiones

Esta tesis nos ha proporcionado una amplia perspectiva de la carrera de Steven Spielberg. En ella hemos estudiado el recurso de la elipsis en una serie de películas de género fantástico del director, y se ha abarcado desde su primer largometraje hasta uno de los más recientes. En este recorrido hemos aunado el estudio de las formas narrativas y cinematográficas de la obra de Spielberg, los temas recurrentes en sus historias, y las posibles relaciones con acontecimientos de su biografía. Entendemos que las tres dimensiones están unidas, que las formas cinematográficas van más allá de una simple cuestión de estilo, y que ofrecen una perspectiva personal del director, una visión concreta del mundo y una ventana a su universo interior. Al mismo tiempo, estas formas transmiten una serie de temas que se repiten de modo consistente a lo largo de la obra del autor, y a su vez estos temas reflejan las inquietudes personales que proceden, como el mismo Spielberg admite, de las experiencias vividas. Así, a partir del trabajo realizado, podemos establecer las siguientes conclusiones:

1. El toque Spielberg es un rasgo diferenciado y original en el cine de Steven Spielberg

Quizás la aportación más clara de esta tesis sea la descripción y clasificación de un recurso original en el cine de Steven Spielberg, que hemos dado en llamar “toque Spielberg”, consistente en la omisión de una acción que, sin embargo, se da a entender al espectador mediante sus consecuencias físicas, siempre a través de elementos visuales, produciendo así la inversión del orden narrativo clásico causa-efecto. Hemos comprobado cómo se da un uso consistente de dicho recurso a lo largo de las películas estudiadas, produciendo momentos de cine puramente originales y muy característicos del director (por ejemplo, las alteraciones físicas producidas por el primer ovni que ve Richard Dreyfuss en *Encuentros en la tercera fase*, los columpios moviéndose que indican que E.T. acaba de pasar, o las vibraciones en el vaso de agua que anuncian la llegada del Tiranosaurio en *Parque Jurásico*). Por tanto, podemos afirmar que es un rasgo de estilo en el cine del autor, puesto que es un recurso claramente diferenciado y con una presencia constante en su obra.

Al mostrar primero los efectos (y a veces solamente los efectos), se crea un interés del espectador por saber de dónde proceden dichos efectos, mientras que si se mostrara primero la causa, el efecto es más predecible. Es un modo de añadir un pequeño suspense en tramos de narración en los que podría decaer el interés del espectador. También se cambia el foco de interés de una acción: en vez de la acción en sí, lo que interesa es el efecto que produce en el personaje. Es un modo de narrar más interesado en lo humano.

No hemos encontrado ningún director anterior que presente este recurso de forma consistente, pero sí que se aprecia en ciertas películas de algunos de sus “discípulos” de la época dorada de la productora Amblin, como Robert Zemeckis (*Regreso al futuro*, *Back to the Future*, 1985) o Joe Dante (*Gremlins*, 1984), y también en algunos directores de la siguiente generación, que crecieron con el cine de Spielberg y admiten su influencia, como M. Night Shyamalan (*Señales*, *Signs*, 2002) o J.J. Abrams (*Super-8*, 2011, producida por Spielberg).

2. La elipsis espacial es un recurso estilístico fundamental en el cine fantástico de Steven Spielberg

La elipsis espacial es un recurso esencial y constante en las películas de Steven Spielberg a lo largo de toda su carrera. Dicho recurso se presenta bajo la forma:

- a) del fuera de campo clásico
- b) de otros modos de ocultación como la utilización del contraluz
- c) del recurso que hemos denominado toque Spielberg, en los casos en que se aplica al fuera de campo, cuando se denota una acción que transcurre fuera de campo por los efectos que provoca en el campo visible, siempre a través de un elemento visual.

También se han establecido unos usos de la elipsis espacial intencionados y específicos en algunas de las películas: en *El diablo sobre ruedas* se oculta el rostro del conductor del camión que intenta asesinar al protagonista; en *Tiburón* no se muestra al escualo titular durante buena parte del metraje; en *E.T. El extraterrestre* no vemos el rostro de los personajes adultos (a excepción de la madre de Elliott) justo hasta el momento en

que E.T. muere; en *Always (para siempre)* se juega a hacer el espíritu del protagonista, Pete, visible o invisible al público según convenga a la escena; en *Inteligencia artificial* abundan los elementos cuya visibilidad está oscurecida, distorsionada o parcialmente bloqueada.

Asimismo, es un recurso integral en la estrategia narrativa que Spielberg suele emplear en el género fantástico, en que debe presentar elementos ajenos a la realidad de forma que el espectador los pueda aceptar como verosímiles, y dotarlos a la vez de un aura de misterio.

Hemos comprobado cómo la elipsis espacial se usa con un sentido narrativo o aportando una connotación temática, pero también que en muchas ocasiones es simplemente la forma natural que tiene el director de presentar un momento intrascendente o puramente argumental: es ya un modo de narración asimilado en su cine. Incluso en películas no planificadas de antemano con *storyboard*, y por lo tanto más espontáneas en su planteamiento visual, se pueden encontrar ejemplos de esta forma de narrar.

Así, podemos afirmar que la elipsis espacial está arraigada como un instrumento fundamental en la forma de narrar de Steven Spielberg, es un elemento natural en su discurso de expresión visual, y por lo tanto debemos considerarlo una de las claves principales para entender la visión del mundo que el director expresa a través de su cine. De hecho, es un recurso íntimamente ligado a los temas recurrentes de su cine, que a su vez remiten a las experiencias biográficas que el director admite como formadoras de su persona y su arte.

3. La elipsis temporal es un recurso habitual de Steven Spielberg en su forma de contar las historias

La elipsis temporal, referida a la omisión de sucesos importante en la trama, es otro recurso consistente en el cine de Steven Spielberg. Al decir consistente nos referimos a que las elipsis temporales significativas se dan en sus películas con mayor frecuencia que en las películas de otros directores. El director de Ohio, como gran narrador que es, se sirve habitualmente de elipsis funcionales (omitir fragmentos no significativos en la historia) para manejar el tempo y el ritmo narrativo de las películas, con grandes

resultados. Pero dichos usos son muy comunes en las películas de otros directores, forma parte de la convención narrativa del cine. Es en el uso de la elipsis significativa donde encontramos un rasgo de estilo característico del director, que unido al uso de la elipsis espacial ofrece un estilo de narrar basado en la ocultación, en la sugerencia, y en dejar que el espectador pueda aportar su imaginación y participe más activamente de la historia.

Exceptuando *El diablo sobre ruedas*, donde la historia es casi en tiempo real, y por lo tanto exige una narración menos elíptica, en cada una de las siguientes películas estudiadas encontramos como mínimo cinco ejemplos de elipsis temporal significativa (algunos de estos ejemplos están incluidos en el apartado dedicado al toque Spielberg en cada película, cuando la acción omitida se da a entender a través de sus consecuencias, expresadas con un elemento visual). Este número de casos es considerable: normalmente, cuando en una película ya se da una sola omisión significativa en la historia, resulta un recurso llamativo. Es por ello que este uso destaca en el cine de los grandes maestros de la elipsis como Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Jean Renoir o Alfred Hitchcock. A estos nombres se puede unir sin reparos el de Steven Spielberg.

4. A través de la elipsis, las películas de Steven Spielberg centran su atención en los personajes

Las películas del director se centran en buena medida en los personajes: la repercusión de los acontecimientos sobre sus vidas, sus emociones y sentimientos tienen más importancia y reciben más atención que los propios acontecimientos en sí. Podemos usar como ejemplo *Encuentros en la tercera fase*, donde abundan más los planos de reacción de los distintos personajes que los que muestran a los ovnis, incluso en algunas secuencias no los muestra en absoluto.

En ese sentido, podemos concluir que el uso de la elipsis, tanto temporal como espacial, hace que se desplacen los acontecimientos importantes del centro de interés, para dar mayor relevancia a sus efectos sobre los personajes. Es por lo tanto una forma de narrar muy pertinente para este enfoque del director en los personajes.

Así, atendiendo a cómo están narradas las películas, resulta claro que *El diablo sobre ruedas* y *Tiburón* tratan sobre cómo dos hombres débiles afrontan sus respectivos miedos y dan un paso a la madurez; *Encuentros en la tercera fase* es en realidad la historia de un hombre que recupera la fe de su infancia y da un vuelco a su vida; *E.T.* cuenta cómo un niño supera la tristeza por el divorcio de sus padres; *Always* se centra en cómo un hombre debe asumir la pérdida del amor de su vida; *Parque Jurásico* es la historia de un hombre que supera su cerrazón a la vida, y descubre su vocación de padre; *Inteligencia artificial* cuenta los efectos que tiene en un niño el ser amado y después abandonado; *Minority Report* nos presenta la sanación de un hombre triste cuya mirada está fijada en un pasado feliz; *La guerra de los mundos* muestra cómo una familia restaña sus heridas en medio de una crisis.

Las sinopsis oficiales podrán centrarse en que son historias sobre camiones, tiburones o dinosaurios asesinos, extraterrestres benéficos o malignos, espíritus, robots o policías del futuro, pero como decimos, la forma de narrar estas historias hace que los elementos de género o argumentales queden subordinados a lo que de verdad interesa al director: la repercusión de esos hechos en sus personajes. De esta manera, además, consigue una mayor implicación del público en la historia, mediante la identificación con los protagonistas, que suelen ser personas corrientes.

5. La elipsis espacial sugiere la existencia de mundos ocultos en el cine fantástico de Steven Spielberg

El estilo elíptico ayuda al director a transmitir la idea de que en el mundo que nos rodea existen realidades ocultas a nuestros ojos, pero que influyen en la realidad visible. Es por ello que el recurso brilla especialmente en las películas de género fantástico, que son las que se han abordado en esta tesis: con este estilo visual, el espectador debe utilizar su imaginación, lo cual es muy apropiado para los temas que tratan dichas películas.

Así, la América desértica y rural es el espacio hostil en el que acecha el camión monstruoso que pretende asesinar al pusilánime y civilizado David Mann; el misterioso fondo del mar oculta un leviatán diabólico que pondrá a prueba al hidrofóbico jefe Brody; de los mágicos cielos nocturnos descienden los angelicales extraterrestres que

devuelven a Roy Neary su creencia infantil en lo maravilloso; del mismo lugar del que procede E.T., que responde a las plegarias del pequeño Elliott; Pete puede al fin declararle su amor a Dorinda desde el mundo espiritual; el frondoso y salvaje parque donde habitan los monstruos jurásicos que harán que Alan Grant deje que la vida se abra camino; el entorno mágico que recrea un hada azul cibernética ofrecerá al pequeño *mecha* David la posibilidad de sentirse un niño de verdad; el “templo” en el que los maravillosos *precog* son capaces de ofrecer una visión del futuro; los temibles trípodes alienígenas escondidos durante siglos bajo nuestros mismos pies.

6. Los personajes ausentes son una constante en las historias que aborda Steven Spielberg

El cine de Steven Spielberg está repleto de personajes elípticos, ausentes durante toda la película o parte de ella, pero en cualquier caso son ausencias que tienen influencia sobre la historia y los personajes, son figuras que se hacen presentes por el peso que tiene su ausencia: Barry durante buena parte de *Encuentros en la tercera fase*, el padre de Elliott en *E.T.*, el propio protagonista Pete en *Always*, los padres divorciados de Alex y Tim en *Parque Jurásico*, David Hobby, Martin Swinton y Monica Swinton en distintos momentos de *Inteligencia artificial*, el hijo de John Anderton en *Minority Report*.

En estas películas en las que son tan importantes las ausencias, en que los personajes viven con el peso constante de la persona que falta, el recurso de la elipsis espacial, aunque sea en momentos argumentales sin trascendencia, refuerza esa sensación de vacío, crea una atmósfera visual de lo ausente alrededor del personaje afectado. Aunque sea de forma inconsciente, se hace ver al espectador que ciertos elementos se hacen presentes aunque no los vea, reforzando así lo temático con un recurso visual. El mejor ejemplo de esto lo encontramos en *E.T.*: Que durante buena parte de la película no se nos muestre el rostro de los personajes adultos masculinos no hace más que subrayar la ausencia del padre de Elliott (el niño vive en una realidad cinematográfica carente del rostro de un hombre adulto), al que se alude en diálogos, cuya ausencia se hace notar en el retrato del hogar de Elliott, pero que no llega a aparecer en ningún momento de la película.

7. La elipsis ayuda a subrayar los temas de las separaciones familiares y el retorno al hogar

Las separaciones familiares y la búsqueda del retorno al hogar son dos de los temas recurrentes que encontramos en las películas del director. Temas de nuevo relacionados con las ausencias y cuya expresión narrativa y visual sucede a través de lo elíptico. Hemos comprobado, de hecho, cómo estos dos temas están relacionados entre sí, pues muchas veces ese regreso al hogar es metafórico, referido a una reconstrucción de la familia, además de un retorno a un lugar físico: En *E.T.*, el pequeño extraterrestre intenta regresar a su planeta, mientras Elliott quiere recomponer su hogar roto por el divorcio. En *Inteligencia artificial*, el robot David pretende regresar a casa de los Swinton convertido en un niño real para recibir el amor de Mónica. En *Minority Report*, John Anderton anhela reconstruir la familia que perdió con la desaparición de su hijo Sean, y Agatha recuperar la vida normal que le robaron al asesinar a su madre. En *La guerra de los mundos*, Ray Ferrier conduce a sus hijos al hogar de sus abuelos en Boston, donde esperan su madre y padrastro (con los que viven), y en el proceso se restablece la relación dañada entre ellos. El caso de *Encuentros en la tercera fase* es paradójico, pues el viaje de Roy Neary de retorno a su infancia supone a su vez la ruptura de su familia. En cambio, el pequeño Barry efectúa el viaje inverso, pues al final de la película sale de la nave alienígena para reunirse con su madre.

En cualquier caso, es probablemente el rasgo temático más consistente en la filmografía del director, cuyas películas se articulan en muchas ocasiones alrededor de una familia rota que anhela (y a menudo consigue) una reunión.

8. La fe y la imaginación infantil son elementos fundamentales en el cine de Steven Spielberg, y encuentran su mejor expresión en la elipsis

La fe es otro tema fundamental que está en la base del género fantástico elegido para este estudio, y que tiene una relación básica con el uso de las elipsis espaciales. La fe consiste en creer en lo que no se ve, lo que está con nosotros aunque no se vea a simple vista, así que el mejor modo de expresar dicha idea es a través de la elipsis. En estas películas, esta idea se aplica a seres fantásticos que se manifiestan en nuestro mundo cotidiano; en algunas de estas películas esos seres son luminosos y positivos, en otras

son monstruos que nos acechan. En cualquier caso, este tema se desarrolla en dos ramas paralelas: por un lado, la imaginación infantil, la fe en un mundo mágico. Por el otro, la dimensión religiosa del ser humano, llegando a mostrar claros simbolismos tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento en películas como *Encuentros en la tercera fase* y *E.T.*

Sin embargo, hay que indicar que en la parte final de la carrera de Spielberg se aprecia un cambio en la percepción de este tema. Este giro arranca en la realización de *La lista de Schindler*, a partir de la cual se aprecia una cierta pérdida de inocencia, un desencanto y una visión más adulta y cínica de la cuestión de la fe, tanto en lo que se refiere al punto de vista infantil (que no vuelve a abrazar como en *E.T.*), como en cuanto a las religiones. El ejemplo más claro de esta nueva perspectiva es *Inteligencia artificial*, donde el objeto de la fe de David, el Hada Azul, acaba resultando una simple imagen que se rompe en mil pedazos o un truco visual producido por unos seres artificiales avanzados. No se puede decir, en cualquier caso, que el director haya perdido del todo la percepción de trascendencia, y aún cree que la visión infantil es algo valioso que hay que proteger, como nos cuenta en *La guerra de los mundos*. Pero ya no vemos una plena identificación con esa mirada, sino que el punto de vista acompaña ahora al adulto que debe protegerla.

9. El tema de las ausencias y los hogares rotos, y su expresión a través de la elipsis, parecen estar relacionados con el trauma del divorcio

Muchos de estos temas recurrentes en el cine de Spielberg (y la forma de presentarlos mediante elipsis) parecen estar relacionados con sus experiencias vitales, en especial con su infancia, y el divorcio de sus padres, que según él mismo le creó un sentimiento de vacío y ausencia, sentimiento que encuentra su más ajustada expresión en lo elíptico.

Pero también su propia experiencia en el matrimonio y como padre parece haber ido variando la forma en que esos temas son presentados en las películas: si en sus primeras películas aparece el hombre-niño que intenta afirmarse como persona adulta (David Mann en *El diablo sobre ruedas*, el jefe Brody en *Tiburón*), o que huye de las responsabilidades (Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase*, Pete en *Always*),

posteriormente aparece el personaje que descubre la grandeza de la paternidad (Alan Grant en *Parque Jurásico*, Ray Ferrier en *La guerra de los mundos*).

Otro elemento biográfico fundamental que tiene una gran importancia temática en las películas del director es la figura de su padre, Arnold Spielberg. Primero por la influencia que tuvo sobre el joven Steven, y que provocó su interés por la II Guerra Mundial, la tecnología, los dinosaurios o la astronomía. Precisamente Spielberg sitúa en la noche en que su padre le despertó para ver una lluvia de estrellas el arranque de su interés por la existencia de otros mundos, y su visión positiva sobre ellos. Por lo tanto, una influencia fundamental en todas estas películas fantásticas.

En segundo lugar, la figura de Arnold Spielberg tiene una importancia fundamental en el cine de su hijo por su falta de atención hacia él, debida a su inmersión en el trabajo, y posteriormente por su ausencia tras el divorcio. Esto ha podido traducirse en sus historias en figuras paternas que están ausentes (dicho de otra manera, son elípticas) o son retratadas de forma negativa (Quint en *Tiburón*, el padre de Barry y el propio Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase*, el padre de Elliott en *E.T.*, los padres de Tim y Lex en *Parque Jurásico*, Henry Swinton y el profesor Hobby en *Inteligencia artificial*, Lamarr en *Minority Report*, Ray Ferrier en el arranque de *La guerra de los mundos*), y al mismo tiempo son ausencias subrayadas por el recurso de la elipsis.

10. La elipsis es elocuente en el cine de Steven Spielberg

Así pues, sumando las conclusiones referidas a aspectos temáticos y las referidas a aspectos biográficos, podemos concluir que el recurso de lo elíptico, sea a través de lo narrativo, sea a través de lo visual, expresa y subraya una serie de temas recurrentes en las películas de Steven Spielberg (las separaciones familiares, el retorno al hogar, la fe, la fantasía infantil, la figura paterna ausente), temas y preocupaciones que a su vez tienen su origen en la biografía personal del director.

14. Bibliografía

Libros

- AUMONT, J. y MARIE, M. *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires, La Marca, 2006.
- BALLÓ, J. *Imágenes del silencio*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. *La semilla inmortal*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- BAUER, S. *Historias asombrosas de Steven Spielberg*. Barcelona, Planeta, 1987.
- BAXTER, J. *Steven Spielberg: biografía no autorizada*. Madrid, T&B Editores, 2006.
- BAZIN, A. *Jean Renoir*. París, Ed. Champ Libre, 1971.
- BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 2008.
- BEARE, E. (Ed.) *501 must-see movies*. Londres, Bounty Books, 2004.
- BISKIND, P. *Moteros tranquilos, toros salvajes*. Barcelona, Anagrama, 2004.
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, Paidós, 1995.
- BRODE, D. *The Films of Steven Spielberg*. Nueva York, Citadel Press, 1995.
- BUCKLAND, W. *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York, Continuum, 2006.
- BURCH, N. (1969). *Praxis del cine*. Madrid, Ed. Fundamentos, 1970.

- CALDEVILLA, D. *El sello de Spielberg*. Madrid, Visión Net, 2005.
- CANTERO, M. *Steven Spielberg*. Madrid, Cátedra, 2006.
- COHEN, C. *Maestros del cine: Steven Spielberg*. París, Cahiers du Cinéma Sarl, 2010.
- CRAWLEY, T. *The Steven Spielberg Story*. Nueva York, Quill, 1983.
- CUÉLLAR, C. *Vocabulario básico del audiovisual*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004.
- DOWNING, L. y SAXTON, L. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. Nueva York, Routledge, 2010.
- EBERT, R. y SISKEL, G. *The Future of the Movies: Interview with Martin Scorsese, Steven Spielberg, and George Lucas*. Kansas City, Andrews and McMeel, 1991.
- FIGUERO ESPADAS, J. *Guion. Nociones sobre la escritura audiovisual*. Madrid, CEU Ediciones, 2013.
- FRIEDMAN, L. *Citizen Spielberg*. Chicago, University of Illinois Press, 2006.
- FRIEDMAN, L. y NOTBOHM, B. (Ed.) *Steven Spielberg: Interviews*. Jackson, University of Mississippi Press, 2000.
- GAUDREAULT, A. y JOST, F. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- GENETTE, G. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. *Discursos de la ausencia: Elipsis y fuera de campo en el discurso fílmico*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2006.

- GORDON, A. *Empire of Dreams. The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Nueva York, Rowman & Littlefield, 2008.
- GOTTLIEB, C. *Diario de Tiburón*. Madrid, Ediciones Sedmay, 1976.
- KAUFMAN, D. *Steven Spielberg*. Madrid, Ediciones J.C., 1983.
- KOLKER, R. P. *A Cinema of Loneliness: Penn, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Nueva York, Oxford University Press, 1988.
- KOTZWINE, W. *E.T. el extraterrestre*. Barcelona, Plaza y Janés, 1989.
- KOWALSKI, D. (Ed.) *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Lexington, University Press of Kentucky, 2008.
- LARA, A. *Spielberg*. Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- LÓPEZ IZQUIERDO, J. *Teoría del guion cinematográfico*. Madrid, Ed. Síntesis, 2009.
- MAGNY, J. *Vocabularios del cine*. Barcelona, Paidós, 2005.
- McBRIDE, J. *Steven Spielberg: A Biography*. Nueva York, Simon & Schuster, 1997.
- METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1968.
- MORRIS, N. *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. Nueva York, Columbia University Press, 2007.
- MOTT, D. y SAUNDERS, C. *Steven Spielberg*. Boston, Twayne Publishers, 1986.
- PERKINS, V. *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos, 1990.
- RAMOS, J. y MARIMÓN, J. *Diccionario del guión audiovisual*. Barcelona, Ed. Océano, 2002.

- SÁNCHEZ-BIOSCA, V. *El montaje cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1996.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Steven Spielberg*. Barcelona, Royal Books, 1995.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid, Dossat, 2004.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (Coord.) *et al. Diccionario de creación cinematográfica*. Barcelona, Ariel, 2003.
- SANELLO, F. *Spielberg: The Man, the Movies, the Mythology*. Dallas, Taylor Publishing Co., 1996.
- SHAY, D. y DUNCAN, J. *Así se hizo Jurassic Park*. Barcelona, Ceac, 1993.
- SILET, C. (Ed.) *The Films of Steven Spielberg*. Oxford, Scarecrow Press, 2002.
- SINYARD, N. *The films of Steven Spielberg*. Londres, Bison Books Ltd., 1987.
- SCHICKEL, R. *Spielberg: A Retrospective*. Londres, Thames & Hudson, 2012.
- TAYLOR, P. *Steven Spielberg: The Man, His Movies, and Their Meaning*. Nueva York, Continuum, 1994.
- TRUEBA, F. *Mi diccionario de cine*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- VANOYE, F. *Récit écrit-Récit Filmique*. París, Cedic, 1979.
- VANOYE, F. y GOLIOTLÉTÉ, A. *Guiones modelo y modelos de guión*. Barcelona, Paidós, 1991.
- VILLAIN, D. *El encuadre cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1997.

-WILDER, B. y KARASEK, H. *Nadie es perfecto*. Barcelona, Grijalbo Mondadori, 2000.

-YÁÑEZ, M. *E.T.* Madrid, Editorial Gersa, 1982.

Artículos

-ALARCÓN, T. “Sueños de infancia. El cine de aventuras”, *Dirigido por...*, 442, marzo 2014, pp. 51-57.

-ANDERSON, R. “Spielberg, el nuevo rey Midas”, *Segre*, 23 de noviembre de 1986, pp. 28-31.

-ARTHUR, P. “Spielberg and Kubrick’s Love Child”, *Film Comment*, 37.4, 2001, pp. 20-25.

-BAIRD, R. “Animalizing Jurassic Park’s Dinosaurs: Blockbuster Schemata and Cross-Cultural Cognition in the Threat Scene”, *Cinema Journal*, 37.4, 1998, pp. 82-103.

-BRESKIN, D. Entrevista con Steven Spielberg, *Rolling Stone*, 24 de octubre de 1985, pp. 70-80.

-CASAS, Q. ‘Fantasía amable y terror gigante’, *Dirigido por...*, 442, marzo 2014, pp. 44-50.

-CASTELLANO, K. “Steven Spielberg, el rey Midas de Hollywood”, *El País (suplemento de estilo)*, 77, 1990, pp. 18-23.

-DARNAUDE, I. “Entrevista con Steven Spielberg”, *Magazine, El Mundo del Siglo XXI*, 22 de marzo de 1992, p. 14.

-DEUTSCH, P. “E.T.: The Ultimate Patriarch”, *Jump Cut*, n. 28, 1983, pp.12-13.

-DÍAZ, V. “E.T. Spielberg habla de E.T., su última película”, *ABC*, 8 de junio de 1982, pp. 86-87.

-DÍAZ-CUESTA, J. “El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg”, *Trama y fondo: revista de cultura*, 12, 2002, pp. 71-81.

- FELPERIN, L. "Minority Report", *Sight & Sound*, vol. 12, 2002, pp. 44-45.
- FERNÁNDEZ VALENTÍ, T. "Steven Spielberg, hoy", *Dirigido por...*, 442, 2014, pp. 40-43.
- FREIXAS, R. y BASSA, J. "Steven Spielberg. Fábulas de ayer y hoy", *Dirigido por...*, 443, 2014, pp. 60-63.
- GARCÍA OCHOA, S. "Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg", *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 15, 2006, pp. 285-300.
- GILES, D. "Conditions of Pleasure in Horror Cinema", *Planks of Reason : Essays on the Horror Film*, Nueva Jersey, Scarecrow, 1983, pp. 38-52.
- GODARD, J. L. *et al.* "Hiroshima, notre amour". *Cahiers du Cinéma*, 97, julio 1959, pp. 1-18.
- GREENFIELD, P. "STOP- and be friendly. Close Encounters of the Third Kind", *Movietone News*, 58-59, 1978, pp. 27-32.
- GRIFFIN, N. "In the Grip of *Jaws*", *Premiere*, 9.2, 1995, 88-101.
- HEUNG, M. "Why E.T. Must Go Home: The New Family in American Cinema", *Journal of Popular Film and Television*, 11.2, 1983, pp. 79-85.
- JOANNIDES, P. "Luminous/ Numinous", *London Review of Books*, 20 enero-3 febrero 1982, p. 16.
- KENNEDY, L. "Spielberg in the Twilight Zone", *Wired*, 10.6, 2002, 104-113.
- MYERS, W. "Imaginary Companions, Fantasy Twins, Mirror Dreams and Depersonalization", *Psychoanalytic Quarterly*, 45, 1976, pp. 503-524.

- NAVARRO, A. J. “Futuro imperfecto. El cine de ciencia ficción”, *Dirigido por...*, 442, 2014, pp. 58-63.
- PAREDES BADÍA, I. “El cine de prestigio. Spileberg y la tradición del relato épico”, *Dirigido por...*, 443, 2014, pp. 54-59.
- RUPPERSBURG, H. “The Alien Messiah in Recent Science Fiction Films”, *Journal of Popular Film and Television*, 14.4, 1987, pp. 159-166.
- SALA, A. “La II Guerra Mundial. Entre el contexto referencial, el marco histórico y la pasión fabuladora”, *Dirigido por...*, 443, 2014, pp. 64-70.
- SALISBURY, M. “Spielberg”, *Empire*, 51, 1994, pp. 82-91.
- SCOTT, A. O. “The Studio-Indie, Pop-Prestige, Art-Commerce King”, *New York Times*, 9 de noviembre de 2003, pp. 60-63.
- SHEEHAN, H. “The panning of Steven Spielberg”, *Film Comment*, 28.2, 1992, pp. 54-60.
- SRAGOW, M. “A conversation with Steven Spielberg”, *Rolling Stone*, 22 de Julio de 1982, pp. 25-28.
- “Steven Spielberg, director de *Tiburón*, en Madrid”. Entrevista con Steven Spielberg, *Pueblo*, 18 de febrero de 1978.
- VIZCAÍNO MARTÍNEZ, J. C. “En el limbo de la fantasía. Lo fantástico en Spielberg”, *Dirigido por...*, 443, 2014, pp. 50-53.
- WILLIAMS, T. “Close Encounters of the Authoritarian Kind”, *Wide Angle*, 4.5, 1983, pp. 23-29.
- WUNTCH, P. “Henry and Melissa and Stephen and E.T.”, *Dallas Morning News, Gainesville Sun*, 9 de julio de 1982, B2.

-ZÁRATE, J. R. “Hollywood: La nueva ola”, *Nuestro Tiempo*, abril de 1983, núm. 346, pp.102-104.

Recursos electrónicos

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act I”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-i.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act II”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-ii.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jaws Act IV”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jaws-act-iv.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Close Encounters of the Third Kind part one”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-close-encounters-of-the-third-kind-part-one.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Close Encounters of the Third Kind part three”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-close-encounters-of-the-third-kind-part-three.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: E.T.: The Extraterrestrial”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-e-t-the-extraterrestrial.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 1”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-1.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 2”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-2.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Jurassic Park part 3”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-jurassic-park-part-3.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 2”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-2.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 3”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-3.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Artificial Intelligence: A.I. part 4”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en : <http://www.toddalcott.com/spielberg-artificial-intelligence-a-i-part-4.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: Minority Report part 4”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-minority-report-part-4.html>

-ALCOTT, T. “Spielberg: War of the Worlds part 1”, en toddalcott.com, 2008. Disponible en: <http://www.toddalcott.com/spielberg-war-of-the-worlds-part-1.html>

-AWALT, S. *Steven Spielberg and Duel. The making of a career*. Nueva York, Rowman & Littlefield, 2014. A través de extracto en: <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/book-excerpt-steven-spielberg-and-duel-the-making-of-a-film-career>

-CANTUARIAS LARRONDO, P. “Dramaturgia: Personajes, Acciones, Tiempo y Montaje”, en cine.vtrbandaancha.net, 2001. Disponible en: <http://cine.vtrbandaancha.net/textos/drama.htm>

-EGGERT, B. “The Definitives. *Jaws* (1975)”, en deepfocusreview.com, 2012. Disponible en: <http://www.deepfocusreview.com/reviews/jaws.asp>

-GÓMEZ TARÍN, F. J. “Lo ausente como discurso: la elipsis y el fuera de campo en el texto cinematográfico”, en www.bocc.ubi.pt. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-lo-ausente-como-discurso.pdf>

-GONZÁLEZ, L. D. “Elipsis: las omisiones significativas”, en bienvenidosalafiesta.com, 2007. Disponible en: <http://www.bienvenidosalafiesta.com/UserFiles/File/OmisionesSignificativasTexto.pdf>

-HEILEMANN, M. “The Searchers”, en kitbashed.com, 2013. Disponible en: <http://kitbashed.com/blog/the-searchers>

-HOWARD, E. “Only the Cinema. Close Encounters of the Third Kind”, en <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/>, 2011. Disponible en: <http://seul-le-cinema.blogspot.com.es/2011/08/close-encounters-of-third-kind.html>

-IMDB. “The Top Box Office Films of the 70’s”, en imdb.com, 2011. Disponible en: <http://www.imdb.com/list/ls000151274/?start=1&view=detail&sort=listorian:asc>

-KIPP, J. “Film Review. War of the Worlds”, en slantmagazine.com, 2005. Disponible en: <http://www.slantmagazine.com/film/review/war-of-the-worlds>

-WARDAK, T. “On Direction- Proving the Narrative Significance of *mise-en-scene*”, en get-reel.net, 2012. Disponible en: <http://get-reel.net/reflection-on-direction-proving-the-narrative-significance-of-mise-en-scene/>

-Sin autor. “Jaws”, en ukessays.com. Disponible en : <http://www.ukessays.com/essays/film-studies/jaws.php>

-Sin autor. “Close Encounters of the Third Kind”, en fromdirector.net, 2014. Disponible en: <http://www.fromdirector.net/tag/close-encounters-of-the-third-kind/>

Audiovisual

-SPIELBERG, S. *El diablo sobre ruedas*. DVD. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2004.

-SPIELBERG, S. *Tiburón*. Blu-ray. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012.

-SPIELBERG, S. *Encuentros en la tercera fase*. Blu-ray. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.

-SPIELBERG, S. *E.T. El extraterrestre*. DVD. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2002.

-SPIELBERG, S. *Always (para siempre)*. DVD. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2003.

-SPIELBERG, S. *Parque Jurásico*. Blu-ray. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010.

-SPIELBERG, S. *El mundo perdido*. Blu-ray. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010.

-SPIELBERG, S. *Inteligencia artificial*. Blu-ray. Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2010.

-SPIELBERG, S. *Minority Report*. Blu-ray. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010.

-SPIELBERG, S. *La guerra de los mundos*. Blu-ray. Madrid, Paramount Home Entertainment España, 2010.

-“Steven Spielberg rodando *El diablo sobre ruedas*”. Documental incluido en el DVD *El diablo sobre ruedas*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2004.

-“El tiburón aún funciona: El impacto y legado de *Tiburón*”. Documental incluido en el Blu-ray *Tiburón*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012.

-“Dentro del tiburón”. Documental incluido en el DVD *Tiburón. Edición 30 Aniversario*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2005.

-“*Encuentros en la tercera fase: cómo se hizo*”. Documental incluido en el Blu-ray *Encuentros en la tercera fase. Edición definitiva 30 aniversario*. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.

-“Steven Spielberg : 30 años de encuentros”. Documental incluido en el Blu-ray *Encuentros en la tercera fase. Edición definitiva 30 aniversario*. Madrid, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.

-“La evolución y creación de *E.T.*” Documental incluido en el DVD *E.T. El extraterrestre. Edición coleccionista*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2002.

-“Return to Jurassic Park”. Documental incluido en el Blu-ray *Parque Jurásico*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010.

-“Cómo se hizo *Parque Jurásico*”. Documental incluido en el Blu-ray *Parque Jurásico*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2010.

-“Creando *A.I.*” Documental incluido en el Blu-ray *Inteligencia artificial*. Madrid, Warner Bros. Entertainment España, 2010.

-“Philip K. Dick, Steven Spielberg y *Minority Report*”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010.

-“El futuro según Steven Spielberg”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010.

-“*Minority Report: del concepto a la pantalla*”. Documental incluido en el Blu-ray *Minority Report*. Madrid, Twentieth Century Fox Home Entertainment España, 2010.

-“Revisitando la invasión”. Documental incluido en el Blu-ray *La guerra de los mundos*. Madrid, Paramount Home Entertainment España, 2010.

-“Personajes: la unidad familiar”. Documental incluido en el Blu-ray *La guerra de los mundos*. Madrid, Paramount Home Entertainment España, 2010.

Misceláneo

-*Tiburón*. Libreto adjunto al Blu-ray *Tiburón*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012.

-*Notas de producción*. Folleto adjunto al DVD *E.T. El extraterrestre. Edición coleccionista*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2002.

-*E.T. El extraterrestre*. Libreto adjunto al Blu-ray *E.T. El extraterrestre. Edición limitada*. Madrid, Universal Pictures Iberia, 2012.