

# **RUPTURA FAMILIAR Y CONFLICTO DRAMÁTICO EN LA FILMOGRAFÍA DE STEVEN SPIELBERG**

Pablo Salvador Gómez Gil

Tesis doctoral dirigida por  
Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico

Co-director: Luis Manuel Martínez Domínguez



Universidad  
Rey Juan Carlos

Facultad de Ciencias del Turismo  
Departamento de Ciencias de la Educación, el Lenguaje,  
la Cultura y las Artes

Madrid, 2013



Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico y Luis Manuel Martínez Domínguez, director y co-director del trabajo de investigación “Ruptura familiar y conflicto dramático en la Filmografía de Steven Spielberg”, presentado por Pablo Gómez Gil para la obtención del Título de Doctor, hacen constar que el citado trabajo reúne los requisitos exigibles a una tesis doctoral.

Se trata de una investigación rigurosa, profunda, puesta al día y excelentemente documentada, que abarca el estudio de la filmografía de un director cinematográfico contemporáneo a lo largo de las cinco últimas décadas. El trabajo aúna la seriedad del tono investigador con un estilo creativo, y supone una aportación decisiva para los estudios sobre análisis de contenidos fílmicos desde las perspectivas narrativas y sociológicas, dentro de las Áreas de Comunicación Audiovisual, Educación y Sociología.

De acuerdo con estas consideraciones, entendemos que puede procederse a su defensa pública.

En Fuenlabrada, a 30 de agosto de 2013

Antonio Sánchez-Escalonilla García-Rico  
Director de Tesis  
Departamento de Ciencias de la Comunicación 1

Luis Manuel Martínez Domínguez  
Co-director de Tesis  
Departamento de Ciencias de la Educación,  
el Lenguaje, la Cultura y las Artes



# ÍNDICE

<b>I. Introducción</b>	<b>9</b>
<b>II. Semblanza biográfica y creativa</b>	<b>23</b>
<b>1. Steven Spielberg: Referentes familiares, culturales y creativos</b>	<b>25</b>
1.1. Primeras experiencias tras la cámara	26
1.2. El divorcio de Arnold y Leah	29
1.3. Los estudios Universal	31
1.4. La consolidación en Hollywood	33
1.5. Etapa de madurez y reconocimiento de la crítica	35
1.6. Spielberg, autor	37
<b>2. La filmografía de Steven Spielberg como fenómeno de producción</b>	<b>41</b>
<b>III. La ruptura familiar: Referentes antropológicos, históricos y sociales de una constante creativa</b>	<b>49</b>
<b>3. Unión y ruptura</b>	<b>51</b>
3.1. Aproximación al concepto de matrimonio como institución natural y jurídica	51
3.2. La ruptura familiar: tendencias, valoraciones y consecuencias	54
3.2.1. Tendencias rupturistas	55
3.2.2. Tendencias preventivas y reconciliadoras	58
3.2.3. Consecuencias del divorcio en hijos y esposos	62
<b>4. Evolución de la tendencia divorcista en la sociedad norteamericana</b>	<b>71</b>
4.1. Esbozo histórico del divorcio en Estados Unidos (1776-2012)	71
4.2. La ruptura de Arnold y Leah Spielberg	75
<b>5. Divorcio como conflicto cinematográfico</b>	<b>81</b>
5.1. Tratamiento de la ruptura matrimonial en el cine de Hollywood (1973-2012)	81
5.2. La separación en la filmografía de Spielberg	87
<b>6. Conexiones y divergencias entre Spielberg y tres generaciones de cineastas (1972-2012)</b>	<b>97</b>
6.1. Los <i>Movie Brats</i>	98
6.2. Epígonos de Hollywood	101
6.3. Abrams y Shyamalan: el relevo de Spielberg	104
6.4. La separación como tema	107

<b>IV. Análisis filmográfico</b>	<b>109</b>
<b>7. Etapa de formación creativa (1971-1982)</b>	<b>115</b>
7.1. <i>El diablo sobre ruedas</i>	115
7.2. <i>Loca evasión</i>	119
7.3. <i>Tiburón</i>	122
7.4. <i>Encuentros en la tercera fase</i>	126
7.4.1. Barry: el <i>alter ego</i> infantil	127
7.4.2. Roy: el <i>alter ego</i> adulto	128
7.4.3. Spielberg sube a la nave	131
7.5. <i>1941</i>	132
7.6. <i>En busca del arca perdida</i>	135
7.7. <i>E.T. El extraterrestre</i>	139
7.7.1. Una historia sencilla sobre la infancia	140
7.7.2. El vínculo entre Elliott y E.T.	141
7.7.3. El restablecimiento de los lazos afectivos	144
7.8. <i>Poltergeist: Los miedos infantiles de Steven</i>	146
7.9. Análisis de conflictos dramáticos y familiares	148
7.9.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1971-1982	149
7.9.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas	155
<b>8. Etapa de evolución autoral y maduración como esposo y padre (1983-1990)</b>	<b>161</b>
8.1. <i>Indiana Jones y el templo maldito</i>	162
8.2. <i>El color púrpura</i>	165
8.3. <i>El imperio del sol</i>	170
8.4. <i>Indiana Jones y la última cruzada</i>	175
8.5. <i>Para siempre</i>	180
8.6. Análisis de conflictos dramáticos y familiares	183
8.6.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1983-1990	183
8.6.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas	188
<b>9. Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012) (I): Padres y adultos perdidos en busca de hogar</b>	<b>195</b>
9.1. <i>Hook (El Capitán Garfio)</i>	196
9.2. <i>La lista de Schindler</i>	201
9.3. <i>Amistad</i>	206
9.4. <i>La guerra de los mundos</i>	211
9.5. <i>Munich</i>	218
9.6. <i>Lincoln</i>	223
9.7. Análisis de conflictos dramáticos y familiares	227
9.7.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1991-2012 (I)	228
9.7.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas	234

<b>10. Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012) (II): Hijos y niños perdidos en busca de hogar</b>	<b>241</b>
10.1. <i>Salvar al soldado Ryan</i>	242
10.2. <i>A.I. Inteligencia Artificial</i>	247
10.3. <i>Minority Report</i>	254
10.4. <i>Atrápame si puedes</i>	259
10.5. <i>La Terminal</i>	265
10.6. <i>Caballo de batalla</i>	269
10.7. Análisis de conflictos dramáticos y familiares	273
10.7.1. Dinámica de conflictos de los guiones del período 1991-2012 (II)	273
10.7.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas	281
<b>11. Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012) (III): Género de aventura y épica</b>	<b>287</b>
11.1. <i>Parque Jurásico</i>	287
11.2. <i>El mundo perdido</i>	292
11.3. <i>Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal</i>	297
11.4. <i>Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio</i>	303
11.5. Análisis de conflictos dramáticos y familiares	308
11.5.1. Dinámica de conflictos de los guiones del período 1991-2012 (III)	308
11.5.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas	313
<b>V. Conclusiones</b>	<b>319</b>
<b>VI. Bibliografía</b>	<b>329</b>





# I

## INTRODUCCIÓN



El título de esta tesis, *Ruptura familiar y conflicto dramático en la filmografía de Steven Spielberg* se refiere a uno de los principales rasgos distintivos de las películas del director norteamericano: la presencia en casi todas ellas de un matrimonio o pareja de larga duración que atraviesa un período de crisis y que debe afrontar la posibilidad de una separación, o de padres e hijos distanciados que buscan reestablecer sus vínculos.

Steven Spielberg fue un hijo del divorcio. Desde los comienzos de su carrera, ha reconocido en multitud de ocasiones que la separación de sus padres siendo él un adolescente le marcó para siempre y que, debido a ello, el divorcio constituye uno de los ejes argumentales de su cine. Con motivo del estreno de *E.T. El extraterrestre* (*E.T. The Extra-Terrestrial*, 1982) señaló:

En *E.T.* mi intención era contar la historia de un chico solitario y privado de derechos en cuanto a la relación con sus hermanos (...) Tenía la fantasía de contar la historia de un amigo especial que rescata a un niño de la tristeza de un divorcio (Álvarez Coto, 1982: 10).

En otra entrevista, realizada durante el rodaje de *Hook* (*El capitán Garfio*) (*Hook*, 1991), profundizaba todavía más en el trauma ocasionado por el divorcio de sus padres:

Creo que el divorcio de mis padres tuvo mucha más influencia en mí que el mío. Fue mucho peor. Cuando eres un crío y tu única responsabilidad es hacer los deberes o recoger tu cuarto, el que tus padres se separen se convierte en algo aterrador. La peor experiencia, la más odiada. Cuando eres mayor, y yo me divorcié a los 41 años, es menos dramático. Es peor cuando eres la víctima. Prefiero mil veces ser el padre que se separa que el niño que sufre ese divorcio (Castellano, 1990: 18).

El tema del divorcio y la desintegración familiar, en efecto, recorre sus cuarenta años de trabajo tras la cámara, desde el individuo incomprendido por su esposa de *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971) hasta el padre alcohólico y traumatizado que desatiende a su mujer e hijo en *Caballo de batalla* (*War Horse*, 2011). Ya sea en sus obras más personales o en los

productos de puro entretenimiento, Spielberg nos ofrece una visión de las relaciones de pareja, y de los vínculos paterno-filiales, que invita al espectador a la estabilidad y a la superación de los problemas por el bien de la unidad familiar. Él mismo lo admite:

Muchas de mis películas tratan de recuperar el sueño americano de la familia. Ahora lo tengo con la mía. He trabajado muy duro para conseguir una familia nuclear, pero a expensas de entender lo que se siente cuando tus padres se separan o se divorcian. (Schickel, 2012: 90, 93).

Por *invitar* hemos de entender una intención por parte del cineasta a incitar o estimular a la audiencia a través de sus historias. Estas ofrecen un discurso didáctico, el cual, como hemos dicho, abarca toda su filmografía y trata de prevenir sobre los riesgos que las separaciones tienen no solo para los cónyuges, sino para todos los miembros de la familia. Sin embargo, no hay que confundir este interés con una obsesión, dado que el cine de Spielberg posee una amplia variedad temática y un sentido del espectáculo que nada tienen que ver con una posible catarsis personal. De hecho, él mismo reconoce que uno de los propósitos esenciales de sus películas es satisfacer al público (Schickel, 2012: 112). El mensaje reconciliador no se basa, pues, en la imposición, el adoctrinamiento o la demonización de otras posturas, sino que sugiere y motiva al espectador como parte de un conjunto artístico, y no como su única y verdadera razón de ser.

El objetivo de esta tesis es, por tanto, verificar si dicha tendencia responde a parámetros puramente comerciales o si realmente supone una expresión de su propia intimidad, opción esta última que le situaría dentro de la consideración de *autor*. Para ello, trataremos de definir la relación que existe entre la obra de Spielberg y el divorcio, con los problemas familiares que comporta (entre esposos y entre padres e hijos), a partir del análisis de los diferentes elementos que conectan ambos conceptos.

Para alcanzar dicho objetivo, se tratará de verificar la serie de hipótesis que pasamos a enunciar:

La primera de ellas consiste en corroborar que una de las constantes de la etapa inicial del realizador es su propio drama familiar. En sus primeros trabajos, Spielberg nos muestra matrimonios disueltos o al borde de la separación que nunca llegan a reconciliarse, como en *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977) o *E.T. El extraterrestre*. En algunos casos, los implicados incluso mueren, como ocurre en *Loca evasión* (*The Sugarland Express*, 1974). Desde una

perspectiva familiar, sigue siendo el hijo de un matrimonio roto. Son años en los que el joven director no tiene pareja fija y huye de las relaciones estables, y en los que el recuerdo del divorcio de Leah y Arnold todavía está reciente. Prefiere huir de la introspección y decide entregarse por completo al espectáculo y la fantasía, a través de géneros tan variados como la ciencia-ficción, el cine de aventuras, el terror o la comedia de grandes proporciones. De este modo, firma en esta etapa inicial algunos de sus títulos más rentables o de elevado presupuesto, caso de *Tiburón* (*Jaws*, 1975), *1941* (1979) o *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981). En esta etapa, Spielberg opta por la seguridad que le ofrecen los mundos imaginarios de las películas que dirige y parece alejarse de los conflictos personales, con la excepción de *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.* Como él mismo llega a reconocer, todavía no se siente preparado para abordar la parte más dura de su propia realidad en la pantalla: “Hace mucho tiempo que tengo una historia sobre mi madre y mi padre que soy demasiado cobarde para llevar al cine (...) Antes, tengo que ir a Oz y pedirle al mago que me dé un poco de valentía”. (Schickel, 2012: 12).

En segundo lugar, trataremos de relacionar los primeros trabajos con argumentos más íntimos con su propio crecimiento personal y familiar: Poco a poco, Spielberg comienza a sentir esa valentía. Durante su breve matrimonio con Amy Irving, rueda sus dos primeros largometrajes considerados *adultos*, en los que se desprende por primera vez del componente mágico: *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985) y *El imperio del sol* (*Empire of the Sun*, 1987). Un díptico donde el cineasta, recién estrenado su estado civil y convertido en padre por primera vez, retrata la pérdida de la inocencia infantil a la vez que hace un llamamiento a la pervivencia del vínculo matrimonial frente a las adversidades: es lo que sucede con la pareja formada por Sophia y Harpo en el primer film, y por los padres de Jim Graham, en el segundo. La experiencia afectiva con Amy Irving le descubre, pues, dos papeles que le eran desconocidos hasta entonces: el de esposo, y, por encima de todo, el de padre, dado que el tema central de sus películas no es otro que abordar el fin de la inocencia y el tránsito hacia la madurez. En 1989, sin embargo, la relación con Irving toca a su fin y Spielberg retoma su antigua tendencia a destruir parejas consolidadas; las víctimas, en este caso, serán los dos protagonistas de *Para siempre* (*Always*, 1989). Pese a que la separación se produjo durante el rodaje, no deja de ser paradójico que se trate del único título romántico de su filmografía. En él, se habla del amor que pervive latente como el fuego bajo las cenizas, en referencia al período transcurrido entre la primera ruptura de la pareja allá por los años 70, y su posterior reencuentro y matrimonio a mediados de los 80.

La tercera hipótesis radica en establecer una conexión entre la cohesión familiar que preside su última etapa y la definitiva estabilidad personal: Finalmente, en 1991, Kate Capshaw, a quien había dirigido siete años antes en *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, 1984), reaparece en su vida y con ella establece su matrimonio definitivo, que todavía hoy se mantiene y a través del cual Spielberg ha podido disfrutar plenamente de la paternidad (con ella tendría otros tres hijos biológicos, además de dos adoptivos y de reconocer como propia a una hija anterior de Kate) e incluso del hecho de convertirse en abuelo. Esta segunda unión provocaría un efecto inmediato en su cine, como demuestran el padre que reconstruye su familia en *Hook* o el regreso a sus raíces judías y la realización de una película clave en su trayectoria como *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993). De este modo, la supervivencia la institución matrimonial, o en su defecto de las relaciones prolongadas en el tiempo, vuelve a manifestarse y nunca más abandona sus películas, con las excepciones de *Minority Report* (2002) y *La guerra de los mundos* (*War of the Worlds*, 2005), donde el divorcio ya se ha consumado una vez iniciado el relato, y *Atrápame si puedes* (*Catch me if You Can*, 2002), basada en unos sucesos reales inalterables. De hecho, las parejas de las mismas tienden a encontrar la manera de acabar con sus diferencias y de permanecer unidas, circunstancia presente en trabajos como *Hook*, *El mundo perdido* (*The Lost World: Jurassic Park*, 1997) o *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008), donde el desarraigado héroe encarnado por Harrison Ford superaba la eterna relación de amor-odio con su novia de juventud y acababa pasando por el altar en la secuencia final de la película. Son años, en definitiva, en los que la carrera de Spielberg ya no transcurre siempre en paralelo con su vida personal, ya que la estabilidad familiar le permite abordar todo tipo de géneros y personajes, pasar del cine comprometido a los productos comerciales y afrontar las contadas separaciones matrimoniales –las ya citadas de *Minority Report*, *Atrápame si puedes* y *La guerra de los mundos*– con la mirada de quien es consciente de su condición de divorciado y, aún así, ha sabido encontrar la felicidad con un nuevo matrimonio (la unión con Capshaw no se habría producido de no pasar previamente por el divorcio de Irving, hecho que incluso permite sacar una lectura positiva de las rupturas a largo plazo). Ello no impedirá, sin embargo, que sus historias continúen celebrando la estabilidad familiar por encima de todo, y que incluyan, además de dichos reencuentros conyugales, conflictos entre padres e hijos que acaban resolviéndose de un modo satisfactorio, como sucede en *Hook*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* o *Caballo de batalla*.

La cuarta propuesta trata de mostrar cómo las uniones de sus películas se sobreponen a cualquier tipo de adversidad: Spielberg resuelve las crisis familiares con desenlaces constructivos que pretenden superar el trauma, y subraya la unidad familiar a través de los vínculos de pareja y las relaciones paterno-filiales, incluso en las situaciones más extremas y difíciles de superar. Más allá de las figuras paternas deficientes que ponen en peligro la estabilidad familiar –reflejadas en títulos como *Hook*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos* o el último Indiana Jones–, los cónyuges optan por continuar unidos en circunstancias tan graves como las infidelidades consentidas –*La lista de Schindler*–, el abandono –*A.I. Inteligencia Artificial (A.I. Artificial Intelligence, 2001)*– o desaparición de un hijo –*Minority Report, Lincoln (2012)*– o el descenso a los infiernos de alguien que se ha convertido en un asesino –*Munich (2005)*–. En *La Terminal (The Terminal, 2004)*, el personaje interpretado por Catherine Zeta-Jones vive con la esperanza de que el hombre con el que mantiene una relación abandone algún día a su esposa, algo que jamás llega a suceder.

La quinta hipótesis se centra en la proyección de Spielberg en sus personajes en función de su etapa creativa y su momento personal: a lo largo de cada una de sus etapas profesionales, Spielberg encontrará su propia proyección en un personaje concreto, con una preferencia que irá variando según el momento. Durante sus películas de juventud (1971-1982), en las que todavía se considera el hijo de un matrimonio disuelto, escogerá como *alter ego* a figuras infantiles o *niños grandes* que son fruto de una familia desestructurada, personajes desarraigados con tendencia a la soledad y el aislamiento: Elliott en *E.T. El extraterrestre*, Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase* o el propio Indiana Jones de *En busca del arca perdida*. En sus películas como marido de Amy Irving (1983-1990), Spielberg mantendrá esa personificación en el personaje más joven o en ese adulto inmaduro, pero lo hará desde una perspectiva distinta, alejada de los mundos de fantasía y los sueños de infancia y centrada en esa pérdida de la inocencia que antes mencionábamos, fruto del contacto directo con el lado amargo de la vida. Es lo que ocurre con Celie, víctima de maltratos y abusos en *El color púrpura*, o con Jim, obligado a sobrevivir en la calle y confinado en un campo de concentración en *El imperio del sol* (el caso de Pete en *Para siempre* es el de un hombre maduro con complejo de Peter Pan que solo asumirá responsabilidades en la ultratumba, a partir de otro hecho tan traumático como su propia muerte). Son, en definitiva, ejemplos de *niña-mujer* y *niño-hombre* que marcan la transición a la etapa de identificación con la figura adulta (1991-2012), coincidiendo con sus años al lado de Kate Capshaw. A partir de *Hook*, Spielberg se convierte en el padre irresponsable que se ve obligado a asumir el rol de cabeza de familia para que su matrimonio y la relación con sus hijos se mantengan a flote; es

lo que les sucede a los protagonistas de *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993), *El mundo perdido*, *Minority Report* o *La guerra de los mundos*. En cierto modo, los hombres de sus películas sienten la necesidad de ejercer de padres para contrarrestar su errática existencia o su anodina realidad, aunque sea con muchachos que no son sus hijos carnales pero que carecen de dicha figura en sus vidas, como ocurre con John Adams y Cinqué en *Amistad* (1997), Carl Hanratty y Frank Abagnale en *Atrápame si puedes* o el capitán Haddock y Tintín en *Las aventuras de Tintín. El secreto del Unicornio* (*The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn*, 2011).

Por último, la presente investigación se propone verificar la relación entre el tratamiento de las figuras paterna y materna de su cine y la resolución de sus conflictos familiares. Mediante su fracaso como marido y su segundo matrimonio, somos también testigos de la conversión de Spielberg en su propio padre, el mismo al que culpaba de aquel divorcio que marcó su adolescencia y al que acabará comprendiendo hasta el punto de reconciliarse con él y dedicarle una de sus obras más celebradas, *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998). Hasta ese momento, las películas de Spielberg habían otorgado mayor protagonismo y fortaleza a las figuras maternas (*Loca evasión*, *Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*, *El color púrpura*) que a las paternas, representadas por individuos impulsivos, egoístas e irresponsables. Un reencuentro que comenzaría a gestarse nueve años atrás, justo después del divorcio de Amy Irving, al mismo tiempo que asistíamos al primer acercamiento paterno-filial de su cine en *Indiana Jones y la última cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989), al que seguirían, una vez reconstruidos los lazos entre Steven y Arnold, los de *Hook*, *El mundo perdido*, *La Terminal*, *La guerra de los mundos*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, *Caballo de batalla* y *Lincoln*.

Para llevar a cabo nuestra investigación sobre la ruptura familiar en Spielberg, se ha seguido una metodología de análisis de contenidos que discurre en tres dimensiones. En primer lugar, un estudio de las crisis domésticas entre hijos y esposos en cuanto conflictos dramáticos. En este sentido, se atiende a la triple dinámica de conflictos presentes en el guion cinematográfico de estructura guiada por la acción: conflictos básicos (tramas de acción), conflictos de relación (subtramas de tensión entre personajes), y conflictos internos (que provocan la evolución de personajes en arcos de transformación).

En segundo lugar, el estudio de las rupturas en la filmografía de Spielberg se explora atendiendo a una metodología de análisis histórico-sociológico. En este sentido, se analizan personajes y estructuras



dramáticas en función de las tendencias sociales predominantes en la sociedad norteamericana durante la producción de los filmes, con objeto de valorar las conexiones entre relato, biografía del director y realidad social. Dichas tendencias se representarán mediante dos tablas comparativas, una sobre los títulos divorcistas de Hollywood y otra sobre la filmografía de Spielberg, que nos permitirán valorar los índices de felicidad de los personajes implicados en separaciones a través de las dimensiones factoriales de la felicidad de Alarcón y la Escalera de la Felicidad propuesta por Gallup.

Finalmente, en la presente investigación se emplean conceptos y categorías de carácter psicológico y antropológico, a partir de los estudios publicados por autores como Wallerstein o Hetherington. Dichos conceptos permiten considerar la dimensión ética de los personajes a la hora de afrontar los conflictos derivados de una crisis familiar y, en último término, valorar la evolución del propio director a la hora de abordar la felicidad de sus personajes, clave de toda transformación dramática.

En algunas de las películas iniciales de Spielberg, las de mayor vocación comercial, los conflictos básicos se suceden dentro de atmósferas difíciles, como el descubrimiento del Arca de la Alianza en las criptas de El Cairo (*En busca del arca perdida*, una historia de búsqueda y aventura), dos delincuentes que huyen perseguidos por la policía o un tiburón asesino amenazando desde las profundidades (*Loca evasión y Tiburón*, dos ejemplos de persecución). En todas ellas, los protagonistas corren innumerables riesgos y vencen a terribles enemigos hasta alcanzar la meta. Pero el guion no va más allá en la búsqueda de los personajes, que siempre queda limitada a lo externo, pero sin llegar a trascender al ámbito íntimo.

Con *E.T.*, Spielberg se adentra de lleno en el terreno personal, en la evolución psicológica de sus personajes en pos de un objetivo de realización personal, que en la mayoría de los casos tendrá que ver con la restitución de la unidad familiar. Si bien mantiene la importancia de los conflictos de acción en la trama, comienza a profundizar de manera especial en los conflictos de relaciones entre personajes, en este caso un niño y un extraterrestre. Con anterioridad, *Encuentros en la tercera fase* había planteado los primeros conflictos internos de su cine, si bien la diversidad de personajes hacía imposible alcanzar el nivel de profundidad de los dos protagonistas de *E.T.*

A partir de aquí, los personajes de Spielberg crecen con él, el director aprende a compaginar el ámbito laboral con el personal y el tratamiento plano de los títulos de entretenimiento empieza a dar paso a cambios

interiores tan complejos como la pérdida de la inocencia de los protagonistas de *El color púrpura* (el conflicto interior de Celie comprende un relato de madurez y transformación) y *El imperio del sol*, donde Jim y Basie desarrollan una relación entre maestro y discípulo. Una evolución que para el realizador, que hasta entonces había abordado dichos procesos desde una perspectiva menos dramática en *Loca evasión*, *Tiburón* o *E.T.*, constituiría un punto de no retorno. Desde entonces, todas sus películas van a desarrollar conflictos internos y, sobre todo, de relación entre parejas o miembros de una misma familia, sin importar que se trate de títulos con un fuerte componente personal (*Hook*, *A.I.*, *Munich*, *Lincoln*) o productos destinados al consumo masivo (*El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*). Una filmografía en que, además, seguirán muy presentes las historias de amistad (*A.I.*, *La Terminal*, *Caballo de batalla*) y también aquellas que muestran relaciones de aprendizaje entre veteranos experimentados y jóvenes curiosos y carentes de referencias paternas (*Parque Jurásico*, *Salvar al soldado Ryan*, *Atrápame si puedes*, *Las aventuras de Tintín*). Todo ello, además, sin dejar de lado los conflictos básicos que caracterizaron sus trabajos iniciales y que se mantuvieron durante su crecimiento y consolidación como cineasta. Por citar solo algunos ejemplos paradigmáticos: *Minority Report* es una historia de persecución y enigma, *Munich* de venganza y la cuarta película de Indiana Jones, un relato de aventura, búsqueda y rescate.

Es posible, por consiguiente, apreciar un tránsito en la filmografía de Spielberg donde los conflictos básicos se compaginan de manera progresiva con las historias interiores y de relación. Una madurez profesional que, en su caso, discurrirá en paralelo a la estabilidad personal y familiar del propio cineasta, hasta convertir su cine en una experiencia mucho más íntima y trascendente de lo que aquellos títulos iniciales parecían apuntar. Como señala Sánchez-Escalonilla:

Estudiando los motivos por los que realmente nos atraen las películas (hasta el punto de verlas una y otra vez) descubriremos casi siempre no solo atmósferas convulsas, sino personajes con heridas interiores que quizás desconocían o no sabían cómo sanar... hasta que quizás se produjo una colisión afectiva con otro personaje (2005: 8).

La presente investigación sobre la ruptura familiar en la obra de Spielberg se articula en tres partes. La primera, de carácter descriptivo, sintetiza los aspectos más relevantes de la biografía y filmografía del director. La segunda explora los fenómenos de ruptura familiar en tres ámbitos: histórico, social y fílmico, y los relaciona con la experiencia

personal y creativa de Spielberg. La tercera parte, más extensa, ofrece un análisis en profundidad de la filmografía de Spielberg, con objeto de explorar la ruptura familiar como clave de los conflictos dramáticos en los títulos del director.

El planteamiento intimista de sus películas nos obliga a comenzar nuestra investigación con un capítulo biográfico de Spielberg, a través del cual podremos conocer mejor su carácter introspectivo, sus complejos de juventud y los motivos que le llevaron a dedicarse a la dirección, así como su relación con los diferentes miembros de su familia. También se incluirá en esta parte un capítulo sobre las cifras que rodean al cine de Spielberg, desde sus grandes éxitos de taquilla hasta el número de días que suele emplear para sus rodajes.

La ruptura matrimonial constituye el punto de partida de la siguiente parte de la investigación. Por un lado, se analizará el divorcio concreto de los padres de Spielberg y los motivos que llevaron a él, así como la repercusión que tuvo no solo en el futuro cineasta, sino también en sus hermanas y en los propios implicados. Por otro, efectuaremos un estudio de las rupturas en Estados Unidos y su evolución a lo largo de las décadas. Dentro de este mismo capítulo, el trabajo abordará los dos tipos de tendencias que surgen de una crisis matrimonial: las preventivas y reconciliadoras, las más cercanas a la sensibilidad de Spielberg, y las rupturistas, que derivan en la disolución de la pareja y en el consiguiente trauma o ruptura familiar.

En esta parte de la investigación también se examinará la evolución experimentada en el cine norteamericano a la hora de representar las rupturas familiares. Este análisis también permitirá apreciar la transformación obrada en el tratamiento narrativo de la ruptura doméstica, y comprobar cómo, en los últimos treinta años, el divorcio ha pasado de inspirar producciones cargadas de dramatismo como *Kramer contra Kramer* (*Kramer vs. Kramer*, Robert Benton, 1979) a servir de pretexto narrativo en comedias como *Crazy, Stupid, Love* (Glenn Ficarra y John Requa, 2011).

Por último, se establecerá una comparación temática entre Spielberg y tres generaciones de cineastas: sus coetáneos (Coppola, De Palma, Scorsese, Lucas), una inmediatamente posterior que siguió su modelo para construir éxitos de taquilla (Zemeckis, Howard, Cameron, Jackson) y otra que incluye a dos cineastas nacidos en los 60 y 70 (Abrams y Shyamalan) llamados a convertirse en el relevo de Spielberg.

La tercera y última parte de la presente investigación se cierra con un análisis cualitativo pormenorizado de la obra del director, tomando la ruptura doméstica como clave fundamental. Las producciones de Spielberg se estudiarán a través de tres variables. En primer lugar, la trayectoria creativa del realizador; en segundo lugar, la recuperación de los vínculos entre esposos, por un lado, y entre padres e hijos por otro; y por último, la relación entre el trabajo de Spielberg y la tendencia predominante en Hollywood a la hora de abordar los fenómenos de ruptura familiar.

La bibliografía sobre el director es tan extensa como su propia obra a lo largo de cinco décadas. Para apreciar la dimensión de la filmografía objeto de estudio, baste considerar que, en 2013, la recaudación mundial proporcionada por los veintiocho títulos de Spielberg como director asciende a 8.930 millones de dólares, frente a los 6.131 de James Cameron, los 4.602 de Peter Jackson, los 4.545 de Michael Bay, los 4.062 de Robert Zemeckis o los 3.545 de Christopher Nolan. La trascendencia de este legado artístico como realizador o como productor resulta innegable tanto para sus defensores como para los más firmes detractores de su cine. Este hecho ha propiciado que, a lo largo de las tres últimas décadas, sean varios los estudios publicados sobre su figura, bien fuera desde la perspectiva biográfica (Kaufman, Schickel, Jackson, Baxter), bien desde el análisis pormenorizado de sus filmes. En este último, la presencia de autores españoles es más que notoria, como demuestran los libros de Cantero Fernández, Fonte, Ortega o Caldevilla Domínguez.

En España, Sánchez-Escalonilla ha sido el autor que más veces ha investigado la obra de Spielberg desde una perspectiva intimista y próxima al cine de autor. En 1993 se doctoró en Ciencias de la Información con una tesis titulada *La infancia como constante y su evolución en la obra cinematográfica de Steven Spielberg*, y ha publicado otros dos estudios sobre la trayectoria de este director, además de los artículos para revistas científicas *Fantasía suburbana en el cine de M. Night Shyamalan: La huella creativa de Steven Spielberg* y *La reconstrucción del hogar en el cine de Steven Spielberg*. Su trabajo será, por tanto, el principal referente a lo largo de la tesis, sin olvidar el de otros investigadores norteamericanos como McBride y Gordon, o el británico Morris. Del mismo modo, se prestará especial atención a las publicaciones de autores que, aunque sea parcialmente, han tratado la problemática familiar en Spielberg, como Friedman o Buckland.

Además, entre la bibliografía encontramos también obras centradas únicamente en algunas de sus películas, trabajos centrados en otros personajes sobre los cuales Spielberg ha ejercido una gran influencia

(Harrison Ford, Alejandro Amenábar, Robert Zemeckis, J. J. Abrams, M. Night Shyamalan) y artículos y entrevistas en diferentes publicaciones. Todas ellas, junto a las citadas anteriormente, constituirán las fuentes principales sobre las cuales se articula la tesis.

Como admirador del trabajo de Antonio Sánchez-Escalonilla, he de expresar mi más profundo agradecimiento hacia su persona por la enorme dedicación mostrada a la hora de dirigir esta tesis. Su amplio conocimiento de la obra de Spielberg, y de la narrativa cinematográfica en general, representó mi particular brújula para no abandonar jamás el camino correcto. Del mismo modo, quisiera hacer extensiva mi gratitud a Luis Manuel Martínez, co-director de esta investigación, por sus valiosísimas aportaciones acerca de la psicología del matrimonio, la evolución del divorcio en Estados Unidos y las medidas de felicidad establecidas por Alarcón y Gallup.

Tampoco puedo dejar de citar a todos mis amigos y compañeros periodistas que, desde mis años de facultad y mis comienzos en el mundo de la radio, han soportado estoicamente las continuas reivindicaciones acerca del cine de Spielberg y me han animado a completar esta investigación, incluso cuando hubo quien desconfió de las posibilidades de una tesis dispuesta a tratar al director norteamericano como un *autor* en el sentido global del término. Mención especial merece Gabriel Lerman, mi colega al otro lado del Atlántico, capaz de hacer posible lo imposible y de formularle al mismo Spielberg una pregunta sobre el objeto del presente trabajo.

Gracias también a mis padres y mi hermana, por alentarme en mis sueños y poner a mi alcance una formación que me ha permitido ser lo que soy. Y a mi abuelo, eterno referente, cuyas enseñanzas siguen guiándome día tras día. Durante el tiempo en que analizaba las separaciones y reencuentros en el cine de Spielberg, yo mismo fui creando mi propio núcleo familiar. Gracias a mi mujer, Carmen, por su fe interminable, y por responder siempre con palabras de apoyo y una sonrisa (y qué sonrisa) a mis continuos proyectos profesionales, algunos sin pies ni cabeza. Y, finalmente, gracias a mi hijo de tres años, Lucas, con quien estoy deseando viajar en breve hasta el país de Nunca Jamás o volar en bicicleta junto a la luna. Más tarde, querré que me acompañe hasta el Pozo de Almas o a un parque temático poblado por dinosaurios, que partamos juntos en busca de nuestro caballo perdido, o que surquemos los mares a la caza de un peligroso tiburón blanco. Y, cuando sea mayor y comprenda que en el mundo también existe la amargura, descubriré con él que un día existió la esclavitud, que israelíes y palestinos se enzarzaron en un conflicto sin

sentido, y que la peor tragedia del siglo XX se fraguó en los campos de concentración.

Como diría el capitán John Miller, protagonista de *Salvar al soldado Ryan*, si con ello consigo contagiarle de la magia que iluminó mi infancia y transmitirle que la dignidad y la tolerancia hacen grandes a las personas, entonces, ésa es mi misión.

## II

### SEMBLANZA BIOGRÁFICA Y CREATIVA





# 1

## Steven Spielberg: Referentes familiares, culturales y creativos

Steven Allan Spielberg nació en Cincinnati (Ohio) el 18 de diciembre de 1946. Su padre, Arnold, pasó de ser un antiguo operador de radio de las Fuerzas Aéreas a un ingeniero eléctrico bien considerado que incluso llegó a participar en la creación del primer procesador informático. Su madre, Leah, era una concertista de piano relegada a las labores domésticas, y por los orígenes de ambos recibió desde niño una educación centrada en el judaísmo. Sus antepasados procedían del Este de Europa y sus abuelos, naturales de Austria y Rusia, emigraron a Estados Unidos a finales del siglo XIX en busca de una vida mejor.

Steven fue el primer hijo de la pareja, y el único varón. Tras él, llegaron tres hermanas, Anne, Sue y Nancy, las cuales pronto se convirtieron en el blanco perfecto de las bromas de aquel muchacho de imaginación desbordante y única, algo que, en opinión de Baxter (2006: 40), constituía su particular venganza por el tiempo cada vez más escaso que su madre le iba dedicando al aumentar la familia: “Sus hermanas, a las que guardaba rencor porque le robaban toda la atención de su madre, alejándola de él, se convirtieron en víctimas de sus ejercicios de imaginación”.

Una de las mayores distracciones de su niñez consistía en inventar historias de terror y fantasía para asustar a sus hermanas, como anunciar que se avecinaba un tornado con poderes mágicos y que todos aquellos que osaran mirarlo se convertirían en estatuas de piedra, o que en el armario de su dormitorio escondía el cadáver descompuesto de un aviador de la Segunda Guerra Mundial que él mismo se encargó de fabricar con una calavera de plástico, unas gafas y una bombilla: “Recuerdo una película de televisión de un marciano que tenía su terrorífica cabeza dentro de una pecera. Las asustó mucho, no podían verlo. Entonces, las encerré en un armario con una pecera. Todavía puedo oír sus gritos de terror” (Corliss, 1985: 42).

Sin embargo, llama la atención el hecho de que él mismo fuera un muchacho temeroso y se asustara prácticamente con cualquier cosa, algo que, según sus propias palabras, alimentaba esa capacidad de inventiva: “El

miedo me estimulaba, siempre he tenido las mejores ideas cuando he estado asustado. Todavía me gusta. Y me siguen dando miedo las mismas cosas, los aviones y los ascensores, por ejemplo” (Castellano, 1990: 20). De este modo, el joven Spielberg solía imaginar que criaturas monstruosas vivían bajo su cama o dentro del armario:

Había una grieta en la pared al lado de mi cama que yo observaba constantemente, imaginando que gente diminuta y amigable vivía dentro y salían para hablar conmigo. Un día, mientras estaba mirando la grieta, de pronto se ensanchó. Se abrió unos quince centímetros y se desprendieron pequeños trozos de la pared. Grité en silencio. No pude emitir ningún sonido. Me quedé helado... Tenía miedo de los árboles, de las nubes, del viento, de la oscuridad... Me gustaba pasar miedo. Era muy estimulante (Baxter, 2006: 30).

### **1.1. Primeras experiencias tras la cámara**

La afición de Spielberg por rodar le llegó muy pronto, en 1959, cuando su madre le regaló a su padre una cámara familiar Kodak de 8mm de la que Steven no tardaría en apropiarse dada la mala calidad de las grabaciones registradas por el cabeza de familia. Mucho tiempo antes, el propio Arnold Spielberg –el mismo que despertó su fascinación por el cielo y las estrellas cuando, una noche, le acompañó por sorpresa a presenciar una lluvia de meteoritos– propiciaría también su primer contacto con el mundo de cine, el día en que le llevó a ver *El mayor espectáculo del mundo* (*The Greatest Show on Earth*, Cecil B. De Mille, 1952). El futuro director tenía solo seis años cuando ambas cosas sucedieron, y así es como lo recuerda:

Mi padre me dijo que íbamos a ver una película de circo. Bueno, no debí oír la palabra “película”, solo oí la palabra “circo”. Así que hicimos cola durante una hora y media mientras yo creía que íbamos a ver un circo. Aún recuerdo vivamente tres cosas de aquella experiencia: el descarrilamiento del tren, los leones y a Jimmy Stewart interpretando al payaso (Nelson, 1982: 27).

Aquella experiencia le transmitió una afición que, con una cámara propia en sus manos, se desarrollaría hasta abarcar cada pequeño aspecto de su vida. Cualquier cosa valía con tal de rodar, incluso destrozar sus juguetes provocando choques con sus trenes eléctricos para grabar el impacto y visionarlo cuantas veces quisiera:

Creo que tenía unos doce años y la primera cosa que filmé fue un choque de mis trenes eléctricos. Componía unos accidentes muy complicados en las vías y de forma intuitiva filmaba aquellos choques perfectos. Cuando vi la película, me quedé alucinado al ver que mis pequeños trenes parecían locomotoras de muchas toneladas. Aquello me encantó. Creo que fue entonces cuando decidí ser director de cine (Álvarez-Coto, 1982: 10).

Las habitaciones de la casa se convirtieron en platós improvisados, el jardín en las localizaciones de exteriores y su madre, Leah, en una paciente cómplice: “Nuestro salón estaba lleno de cables y focos, era el sitio donde Steven hacía sus rodajes. Nunca le dijimos que no. Él no comprendía esa palabra” (Corliss, 1985: 45). De este modo, el mismo año en que empuñó su primera cámara, el precoz realizador ya filmaba su primera película de ficción, un *western* de tres minutos de duración titulado *The Last Gun* rodado con la intención de recibir a cambio la “insignia de mérito” de los Boy Scouts. Su siguiente film lo rodaría en 1961 bajo el título *Escape to Nowhere*. Duraba apenas 40 minutos, y, como su película posterior, *Battle Squad* (1961), trataba un tema que sería recurrente en algunos de sus largometrajes de mayor éxito: la Segunda Guerra Mundial. Son años en los que Spielberg crece enamorado del cine, filma unas quince películas con argumento en solo cuatro años y disfruta una y otra vez de clásicos como *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939), *Lawrence de Arabia* (*Lawrence of Arabia*, David Lean, 1962) o tres películas de la factoría Disney que, dicho sea de paso, le provocaban un constante desasosiego: *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, David D. Hand, William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen, 1937), *Fantasia* (*Fantasia*, Ben Sharpsteen, 1937) y *Bambi* (David D. Hand, 1942). De este modo lo recuerda el propio Spielberg:

En mi infancia, las únicas películas permitidas eran las de Walt Disney y *El mago de Oz*. Además, mis padres eran muy estrictos con las películas que iba a ver y, aún así, pasaba más miedo con las películas de Walt Disney que con las de terror que mis padres me prohibían ver (Crawley, 1983: 14).

En 1963, el aprendiz de director rodó un largometraje de 140 minutos titulado *Firelight*, donde plasmaría por primera vez sus inquietudes fantásticas y sus convicciones acerca de la existencia de otros mundos. Se trataba de su particular homenaje a los relatos de ciencia-ficción que tanto le entusiasmaban, en especial por su afición a series como *The Outer Limits*, *One Step Beyond* o *La dimensión desconocida* (*The Twilight Zone*),

todas ellas muy populares a principios de los sesenta, una época en la que sus padres comenzaban a estar seriamente distanciados y durante la cual la televisión se convirtió en un medio educativo para él: “No me gusta leer, soy un lector muy lento. No he leído por placer en muchos, muchos años. Y es una pena. Creo que soy un auténtico hijo de la generación de la televisión de la era Eisenhower” (Breskin, 1985: 50). En unos términos similares se pronunciaría poco después, en 1988: “Empecé leyendo cómics. Vi demasiadas películas. Vi, y todavía veo, demasiada televisión. Siento la carencia de no haber sido educado en la buena literatura y el lenguaje escrito” (Johnston, 1988: 32).

*Firelight* se rodó sin sonido, por lo que, durante las vacaciones de verano, Spielberg se las tuvo que ingeniar para convencer a sus compañeros de clase para que volvieran a su casa a grabar las voces en un viejo magnetófono mientras veían imágenes proyectadas sobre una sábana blanca. El estreno tuvo lugar la noche del 24 de marzo de 1964 en un cine que su padre alquiló por cuatrocientos dólares. Spielberg contrató una limusina para acudir con su madre, y al final se recaudó la nada desdeñable cantidad de seiscientos dólares. Él mismo habla de la experiencia:

Era una película experimental. Esa estúpida historia me llevó contarla más de dos horas, pero fue muy divertido hacerla. La hice durante los fines de semana y empleé casi un año en filmar todo el material. Respecto a mis películas posteriores, se parece más a *Encuentros en la tercera fase* que a *E.T. El extraterrestre* (Corliss, 1985: 45).

Conviene subrayar que, a pesar del interés que sus extrañas aficiones suscitaba en los muchachos de su edad, Spielberg era un joven sin amigos, en parte por los constantes traslados –con las consiguientes mudanzas– a los que su padre era sometido por pertenecer a una industria en expansión como la electrónica: “Justo cuando me acostumbraba a una escuela, a un profesor y un mejor amigo, colocábamos el cartel de SE VENDE en el jardín delantero y hacíamos las maletas” (Baxter, 2006: 32). Una situación que también pasó factura a su rendimiento académico, y de la que conseguía sobreponerse gracias a esa imaginación prodigiosa representada en aquellas primeras películas experimentales, repletas de soldados o visitantes del espacio. Él mismo rememoraba esta época durante una entrevista realizada a mediados de los ochenta:

La mayoría de los chicos jugaban al béisbol o al fútbol, hacían proyectos científicos en clase y tenían novia. Yo era un solitario y tenía una cámara de cine, que era mi mejor amiga. Esa pequeña cámara se transformó en una especie de gafas para ver el mundo de mi propia

juventud. Yo solo tenía un mundo, y lo veía a través de mis ojos y a través de la lente de mi cámara (Corliss, 1985: 45).

A su vez, Spielberg se sentía profundamente acomplejado por su aspecto físico; se avergonzaba de su nariz aguileña hasta el punto de pegarse trozos de esparadrapo desde la punta hasta la frente con la esperanza de poder enderezarla, y odiaba hasta tal punto sus brazos delgados que no se atrevió a quitarse una camisa en público hasta el rodaje de *Encuentros en la tercera fase*, en 1976. Esta circunstancia no hizo sino aumentar su ansia de soledad y su reclusión en el particular universo creado por su mente, sobre todo a raíz de un triste episodio ocurrido durante una prueba deportiva en la escuela primaria. Steven y sus compañeros tenían que correr a lo largo de una milla, y, transcurrido un tiempo, todos habían llegado ya a la meta excepto él y un chico retrasado mental. Para colmo de males, sus compañeros animaban al muchacho deficiente. Movidado por la compasión, Spielberg simuló un traspíe y le dejó ganar. La imagen que vendría después, con toda la clase llevando a hombros al joven retrasado mientras él lloraba sin ser visto, le marcaría de por vida: “Nunca me he sentido mejor, y peor al mismo tiempo” (Sragow, 1982: 154).

## **1.2. El divorcio de Arnold y Leah**

La disolución del matrimonio Spielberg, cada vez más distante por culpa de las obligaciones laborales de Arnold, no tarda en producirse. Baxter (2006: 28) señala: “Los hijos sufrieron las consecuencias de esa tierra de nadie emocional entre los padres (...) A veces el conflicto degeneraba en peleas domésticas. Cuando esto sucedía, los cuatro niños se acurrucaban juntos, escuchando cómo el matrimonio se desintegraba”. Los meses anteriores a la separación, Spielberg decidió recluirse más que nunca en sus sueños de celuloide: “Usé las películas, creo, para escapar hacia un mundo de fantasía, lejos de mis padres. Ellos estaban empezando a llevarse mal y había mucho ruido en casa por las noches. Fue un escape para mí. Un gran escape” (Crawley, 1983: 10).

Desde ese momento, la sombra de la familia rota se convertiría en una constante para él que llegaría a proyectarse en su posterior carrera como cineasta, como indica Baxter: “La separación desgarró a Steven, creándole una gran inseguridad sobre el matrimonio y un sentimiento de pérdida que se reflejarían en sus películas, que están plagadas de hijos que buscan a sus padres y de niños privados de sus familias” (Baxter, 2006: 43). El propio Spielberg reconoce esta influencia:

En el caso de *El imperio del sol* nuestro cómo Jim y su madre son separados por la multitud en una calle de Shanghai, y la historia que sigue no es diferente a la del día en que mis hermanas y yo nos percatamos de que nuestros padres se estaban divorciando. Nosotros nos pusimos histéricos y lloramos como esa madre. En todos mis filmes hay personas que se separan. En *Encuentros en la tercera fase*, una fuerza extraña llega a la casa y le quita su hijo a una madre, físicamente, en la cocina. En *El color púrpura*, la hermana es alejada violentamente de su otra hermana. Siempre he estado interesado en las separaciones épicas (Rubio, 1988: 22).

El divorcio de sus padres supuso para Spielberg un adiós a la inocencia infantil y la repentina entrada en la realidad de los adultos, como señala Sánchez-Escalonilla:

La separación de Arnold y Leah Spielberg puso un amargo punto y final a la etapa infantil del director. Steven era consciente de que una etapa se cerraba en su vida para dar paso a una época protagonizada por los imperativos de la madurez. Una nueva idea había pasado a formar parte del poso de sus recuerdos íntimos: la idea de separación (Sánchez-Escalonilla, 1995: 15).

En el apartado personal, su miedo al compromiso, primero, y su búsqueda desesperada por conseguir para sí mismo lo que sus padres no alcanzaron, después, forjaron su personalidad adulta, introvertida, titubeante e insegura. Spielberg fue padre por primera vez pasados los cuarenta, y no consiguió crear una familia estable hasta rondar la cincuentena. Como perseguido por la maldición de sus padres, el propio Steven vio fracasar varias veces sus intentos por lograr un hogar feliz. Según el director:

Creo que el divorcio de mis padres tuvo mucha más influencia en mí que el mío. Fue mucho peor. Cuando eres un crío y tu única responsabilidad es hacer los deberes o recoger tu cuarto, el que tus padres se separen se convierte en algo aterrador. La peor experiencia, la más odiada. Cuando eres mayor, y yo me divorcié a los 41 años, es menos dramático. Es peor cuando eres la víctima. Prefiero mil veces ser el padre que se separa que el niño que sufre ese divorcio (Castellano, 1990: 18).

Indirectamente, Spielberg otorgaba la mayor parte de responsabilidad a su padre: “Salía de casa a las siete de la mañana, y a veces no volvía hasta las nueve o las diez de la noche. Le echaba de menos hasta el punto de sentirme resentido con él” (Baxter, 2006: 28). El joven Steven consideraba

que, con su entrega al trabajo, Arnold había dejado a un lado sus obligaciones en el núcleo familiar, algo que, hasta ese momento, constituía el epicentro de toda su existencia: “Mis mejores recuerdos, los más felices, están vinculados a esa época. Y el más bonito de todos es la familia. Una familia entera, todos viviendo juntos, todos trabajando juntos. Es la mejor experiencia de toda mi vida” (Castellano, 1990: 20).

La estrecha relación que le unía a Spielberg con su madre convirtió a Arnold en la única opción de culpabilidad. El realizador lo reconoce de este modo (Stahl, 2012):

Mi madre era una especie de hermana mayor para mí, y yo la puse en un pedestal. Mi padre era alguien mucho más conectado con la tierra, con la realidad, y, por alguna razón, fue mucho más sencillo culparle a él, ya que era alguien con quien estaba acostumbrado a exaltarme.

El rencor y el distanciamiento experimentados hacia su padre provocaron que el vínculo afectivo con su madre se fortaleciera aún más, hasta el punto de sentar las bases de las figuras maternas entregadas, fuertes y positivas que años más tarde poblarían sus películas. En palabras de Ortega:

La inquietud ante la falta de armonía en el núcleo familiar, tan presente en su obra, tiene así su germen en la propia experiencia. Manifiesta haber estado desde siempre muy unido a la figura de su madre: “Solo estando dentro de ella podría estar más cerca y eso ya lo estuve antes de nacer” (2005: 36).

### **1.3. Los estudios Universal**

Conocer la noticia de la separación de sus padres no hizo sino precipitar su madurez y su conversión definitiva en cineasta. A diferencia de muchos niños y jóvenes que atraviesan por una situación similar, Spielberg no se derrumbó en sus estudios ni se convirtió en un delincuente, consecuencias frecuentes en muchos adolescentes que viven el divorcio de sus padres, como atestiguan los estudios de autores como McLanahan o Amato. Al contrario: desarrolló una personalidad aparentemente libre de traumas y encauzó su trayectoria profesional de manera más que brillante, pese a que, en un principio, su bajo expediente académico le impidió el acceso a las principales facultades de cine de California. Después de ingresar en el Long Beach State College de Los Angeles (de donde saldría sin acabar los

estudios de Filología Inglesa, un título que finalmente conseguiría en 2002), comenzó a frecuentar los estudios Universal, a los que conseguía acceder haciéndose pasar por un empleado más vestido con su único traje y con un maletín vacío en la mano. Acudía con sus películas en 8mm, que proyectaba a algunos montadores que trabajaban allí. Incluso un día consiguió adentrarse en el plató en el que Alfred Hitchcock rodaba *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), donde permaneció durante tres cuartos de hora sin que nadie reparara en su presencia. Era como si, en cierto modo, aquellos plató gigantesco suplieran el hogar que había dejado atrás: “Me resultaba más familiar que la casa donde crecí. Decir algo así es una cosa horrible e infame. Quiero a mi madre, a mi padre y a mis hermanas. Pero allí estaba mi sitio” (Schickel, 2012: 19).

Spielberg rodaría un nuevo film en 1965, *Slipstream*, al que seguiría, tres años después, el cortometraje de veinticinco minutos *Amblin*, la historia de dos jóvenes que van desde el desierto hasta el Pacífico sin intercambiar una sola palabra, y que fue premiado en los festivales de Atlanta y Venecia. Tal fue su repercusión que incluso se estrenó en los cines de todo el país acompañando a uno de los grandes éxitos de aquella época, *Love Story* (Arthur Hiller, 1970).

*Amblin* supuso un impulso considerable para la carrera de Steven Spielberg, hasta el punto de provocar que Sid Sheimberg, máximo ejecutivo del departamento televisivo de la Universal, decidiera apostar fuerte por él y le ofreciera un contrato de siete años como realizador de producciones para la pequeña pantalla, convirtiéndose en el único director de Universal Television menor de 35 años. Durante esta época, el veinteañero Spielberg rodó episodios de series televisivas como *Galería nocturna* (*Night Galleries*) (donde dirigiría a la mismísima Joan Crawford, cuyo divismo trajo de cabeza al inexperto realizador), *Audacia es el juego* (*The Name of the Game*), *The Psychiatrist* o *Colombo*, antes de hacerse cargo de los telefilmes *El diablo sobre ruedas*, *El influjo del mal* (*Something Evil*, 1972) y *Savage* (1973). *El diablo sobre ruedas*, rodado con un ínfimo presupuesto de apenas 450.000 dólares y en solo dieciséis días, tuvo una acogida extraordinaria hasta el punto de exhibirse en los cines con metraje adicional, pasar por el festival de Cannes y convertirse en un auténtico título de culto.

Gracias al apoyo de los productores Richard Zanuck y David Brown, Spielberg rueda *Loca evasión*, un primer e irregular largometraje recibido con desgana por los críticos y de escasa repercusión comercial. Aún así, el film marcó su primera colaboración con el músico John Williams y le permitió dirigir, un año después, la película que cambiaría para siempre el



concepto de *blockbuster* veraniego: *Tiburón*. Pese a su rodaje tortuoso, que acabó multiplicando por tres el presupuesto y los días de filmación, acabaría convirtiéndose en un clásico del cine de terror y en la producción más taquillera de la historia del cine hasta el momento, con cerca de 500 millones de dólares de recaudación mundial. Como premio, la Universal puso a su disposición una lujosa oficina en un *bungalow* situado dentro del estudio.

#### **1.4. La consolidación en Hollywood**

El éxito que acababa de saborear permitió a Spielberg afrontar su siguiente proyecto como uno de los más personales que haya dirigido nunca, con la tranquilidad que daba saber que su futuro no dependía de un nuevo hito comercial. *Encuentros en la tercera fase*, un mosaico de naves nodrizas, sueños premonitorios y padres de familia irresponsables, constituiría un triunfo de crítica y público –salvó de la quiebra a la Columbia Pictures– y le reportaría al joven realizador su primera nominación al Óscar. Con solo 31 años, Spielberg gozaba de una situación económica privilegiada e incluso podía permitirse el lujo de construir una casa de madera y piedra en la cima de Coldwater Canyon para vivir con su novia, una actriz judía llamada Amy Irving, a quien había conocido en el estreno de *Carrie* (Brian De Palma, 1976). Devorado por su ascenso meteórico y los delirios de grandeza, Spielberg sufriría con la fallida comedia bélica *1941* un primer y doloroso revés del que solo se recuperaría gracias a su amigo George Lucas y un personaje llamado a convertirse en leyenda: el arqueólogo Indiana Jones, protagonista de *En busca del arca perdida*. El resultado fue un nuevo éxito y la resurrección del más puro cine de aventuras.

Desde la seguridad de su recuperado estatus, Spielberg quiso permitirse un film pequeño, íntimo, sobre un niño solitario y su relación de amistad con un visitante de otro mundo perdido en nuestro planeta. Por eso, puede decirse que la acogida de *E.T. El extraterrestre* le pilló completamente por sorpresa, más aún al comprobar que los 10,5 millones de dólares invertidos en ella se convertían en 792 millones de recaudación global, estableciendo así un récord jamás igualado por ningún otro cineasta: era el único director de la historia que contaba con cuatro películas entre las diez más taquilleras. Pero lo más importante para Spielberg fue darse cuenta de que su cine podía ser mucho más que producciones gigantescas, grandes decorados y efectos deslumbrantes:

Fue algo único en mi vida. Me abrió el camino hacia historias más personales. De algún modo, fue un paso hacia una película personal sobre personajes humanos, hazañas humanas y sobre la condición humana, a diferencia de otras películas que eran más de aventuras (...) Mi carrera ha transcurrido por dos caminos paralelos. Creo que *E.T.* me dio el valor para crear cierto tipo de películas mucho más sencillas y personales (Bouzereau, 1996 b).

Pero el éxito de *E.T. El extraterrestre* no solo repercutió en la labor de Spielberg como director, sino que precipitó también la consolidación de su recién creada productora Amblin Entertainment, dirigida por sus amigos Frank Marshall y Kathleen Kennedy y con los años responsable de títulos tan conocidos como *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Los Goonies* (*The Goonies*, Richard Donner, 1985), *Regreso al futuro* (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985), *Hombres de negro* (*Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997), *La máscara del Zorro* (*The Mask of Zorro*, Martin Campbell, 1998) o *Super 8* (J. J. Abrams, 2011).

Tras la inevitable continuación de las hazañas del Dr. Jones en *Indiana Jones y el templo maldito*, Spielberg decidió dar un giro a su carrera y a su condición de maestro del cine-espectáculo con la realización de dos filmes, *El color púrpura* y *El imperio del sol*, que coincidirían en el tiempo con su primer matrimonio con la actriz Amy Irving, el nacimiento de su primer hijo, Max, y su cuarenta cumpleaños, en lo que el reconocería una madurez tanto personal como profesional. En sus propias palabras:

Antes no quería crecer. ¿Quién quiere? Yo nunca he querido. Siempre he disfrutado de mi independencia. De ser responsable solo de mis películas y no de mi vida personal. Pero creo que uno empieza a madurar cuando se da cuenta de que es responsable de su propia vida y de que esta vida tiene efectos en las de los demás. Yo no me levanté una mañana decidido a ser responsable pero, de pronto, miras hacia atrás y te dices: “Caramba, estoy enamorado y tengo un hijo. ¿No es interesante?”. Y así, de repente, casi sin que des cuenta, te has convertido en un adulto (Castellano, 1990: 18).

En esta nueva faceta, el realizador de Ohio se muestra como un magnífico retratista de dramas humanos y de historias épicas de superación; sin embargo, ni *El color púrpura* ni *El imperio del sol* fueron capaces de convertir en estatuilla ninguna de sus once y seis nominaciones respectivas al Óscar. Hollywood, de alguna manera, quería transmitirle a Spielberg un mensaje muy claro: que en el tránsito hacia la madurez y la autoría todavía le quedaba mucho camino por recorrer.

## 1.5. Etapa de madurez y reconocimiento de la crítica

Sin embargo, el sello personal, la preocupación por los personajes y sus emociones, habían llegado al cine de Spielberg para establecerse de manera definitiva. Ni siquiera en sus posteriores trabajos, de corte mucho más fantasioso y populista –*Indiana Jones y la última cruzada*, *Para siempre y Hook (El capitán Garfio)*–, pudo desprenderse de ese afán por desarrollar una carrera más profunda y menos condescendiente con el público. Tras firmar, en 1989, un divorcio récord por el cual Amy Irving se llegó a embolsarse 100 millones de dólares, la vida personal de Steven Spielberg da un vuelco definitivo en 1993, cuando se casa en segundas nupcias con Kate Capshaw, la mujer con la que tendría seis hijos (tres biológicos, dos adoptados y una hija anterior de ella que Spielberg reconocería como propia) y que le reconciliaría con el concepto de familia unida: “Nosotros llevamos un estilo de vida bastante normal. No hay empleados domésticos en casa. No tenemos cocinera ni nadie viene a hacernos la comida. Yo preparo el desayuno para todos y mi esposa prepara la cena todas las noches” (Lerman, 2002: 66).

Ese mismo año, firma dos títulos tan diametralmente opuestos como llamados a ocupar un lugar en la historia del cine: *Parque Jurásico*, por su revolucionario uso de los efectos digitales para crear dinosaurios con absoluto realismo –además, claro está, de su extraordinaria acogida comercial, que solo a él le reportó 300 millones en beneficios– y *La lista de Schindler*, un nada condescendiente retrato del Holocausto a través de la historia de un alemán que salvó de una muerte segura a miles de judíos confinados por los nazis en campos de concentración. Un título este último que todavía hoy se sigue considerando el mayor éxito artístico de su carrera, como demuestran sus siete premios Óscar, entre ellos el primero que lograría como mejor director, después de acumular tres candidaturas previas sin galardón, por *Encuentros en la tercera fase*, *En busca del arca perdida* y *E.T.*

Cuatro largos años de silencio –durante los cuales Spielberg se dedicó a recoger premios honoríficos por medio mundo, a crear una nueva *major*, la DreamWorks SKG, y a incrementar su patrimonio hasta los 1.000 millones de dólares– fueron necesarios para sacar adelante otra dupla de películas estrenadas casi a la vez, aunque con una suerte muy dispar a la que le acompañó en 1993: ni la secuela jurásica *El mundo perdido* ni el drama histórico *Amistad* recibieron el reconocimiento crítico que de ellas cabía esperar. Decidido a resarcirse, Spielberg rodó una historia bélica para mostrar la guerra con una crudeza inédita hasta entonces. *Salvar al soldado Ryan* estaba dedicada a su padre –con el que acababa de reconciliarse tras

décadas de distanciamiento– y le reportó su segundo Óscar en la categoría de mejor director y el último hasta la fecha. Solo un año más tarde, en 1999, su fortuna se había duplicado, pasando de mil millones de dólares a dos mil millones.

Con la llegada del nuevo siglo, el cine de Spielberg se vuelve aún más complejo y oscuro, como atravesado por un halo de desesperanza. Ello es fácil de observar en el cuento trágico heredado de Kubrick *A.I. Inteligencia Artificial*, en la pesadilla futurista *Minority Report* o incluso en la inequívocamente comercial pero desgarradora *La guerra de los mundos*. Son años en los que Spielberg, padre de una prole considerable y ya abuelo, muestra el mundo de una manera mucho más adulta que en su época de inocencia y fantasía; incluso es capaz de disfrazar de falsa comedia dos dramas tan rotundos como *Atrápame si puedes* y *La Terminal* solo para mostrarnos la cara más amarga del sueño americano. Un nuevo viraje en su carrera que, como señala Schickel, desconcertaría a parte de la crítica:

(Spielberg) es, si se quiere, una fuerza de la naturaleza, alguien cuya imprevisibilidad es lo único previsible que tiene (...) Creo que su variedad y su fecundidad en cierto nivel, sin duda menor, impiden que los críticos cinematográficos serios le tomen completamente en serio. Si se repasan las críticas a sus películas, algunas de ellas tienen el típico “sí, pero” o, por el contrario, una especie de actitud de encogerse de hombros, que no se da cuando se trata de la obra de autores que tratan menos diversidad de temas. El hecho de que siempre intente llegar al público más amplio posible, que no haga películas “artísticas”, que siempre intente que sus películas obtengan beneficios, tampoco le ayuda. Probablemente ese sea el destino de todo populista. Como hemos señalado, tiene sus temas, sus obsesiones, a las que vuelve una y otra vez. Solo que, en general, suele esconderlas mejor que la mayoría, bajo un aire de normalidad cuidadosamente conseguida, tanto en su vida profesional como en su vida privada (Schickel, 2012: 222, 223).

En 2005, esta visión cruda de la sociedad alcanzaría su punto culminante con *Munich*, una historia de venganza salpicada de sangre y política resuelta por Spielberg con extraordinaria precisión, algo que precisamente no abundaría en su siguiente película, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, un triste e innecesario regreso a las correrías del famoso personaje del sombrero y el látigo. Por suerte, esta falta de pulso para la aventura se vería recompensada gracias a *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio*, trepidante adaptación de las viñetas de Hergé mediante el sistema de animación por captura en movimiento, y antesala de dos nuevos títulos “serios” en su filmografía: el

drama bélico basado en el *best-seller* de Michael Morpurgo *Caballo de batalla*, y la recreación histórica de los últimos meses de vida de uno de los presidentes americanos más notorios: *Lincoln*. Preguntado en una entrevista sobre este ritmo frenético de trabajo superado el umbral de los 65 años, Spielberg alude, una vez más, razones puramente familiares:

Estoy pasando por un buen momento en mi vida personal. Mis hijos son mayores y ya no dependen tanto de mí. De mis siete hijos, solo uno sigue viviendo en mi casa, por lo que ahora tengo mucho más tiempo (...) Hasta ahora, mi familia siempre ha estado por delante de todo, y por eso, en muchas ocasiones, he estado hasta tres años sin hacer una película (Lerman, 2012: 65).

## 1.6. Spielberg, autor

Durante esta etapa de plena madurez iniciada, como hemos visto, a principios de los 90, Spielberg establece su mayor promedio de película por año y se adentra en terrenos hasta entonces desconocidos como el cine social y político sin perder su pulso para el espectáculo y la fantasía. Nunca antes había estrenado dos títulos en un mismo año –con la única salvedad de *Indiana Jones y la última cruzada* y *Para siempre*, ambas de 1989–, y en dicho período lo hace hasta en cinco ocasiones. Sánchez-Escalonilla (2003: 1-13) establece diez claves que explican esta época tan fértil en producciones y riqueza temática, algunas de las cuales ya formaban parte del estilo del realizador desde los 70, mientras otras se fueron incorporando conforme definía la personalidad definitiva de su cine:

1. *Personajes corrientes envueltos en situaciones extraordinarias:* Una de las constantes de su cine desde *Tiburón*, donde un sencillo policía se convertía en el héroe de una localidad costera al vencer a un terrorífico escualo. A él se seguirían, entre otros, el arqueólogo temeroso de las serpientes y enfrentado con fuerzas sobrenaturales de *En busca del arca perdida* y sus secuelas, el hombre de vida rutinaria que recibe la llamada de los extraterrestres en *Encuentros en la tercera fase* o el grupo de científicos amenazados por los dinosaurios en *Parque Jurásico*.
2. *Cine de cultura popular, dirigido al gran público:* Como sus admirados David Lean y John Ford, Spielberg siempre ha buscado que sus historias, incluso las más personales, conecten con el mayor espectro posible de espectadores. En 2013, diez de las doscientas

películas más taquilleras de todos sus tiempos llevaban su firma: *Parque Jurásico*, *E.T. El extraterrestre*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*, *Salvar al soldado Ryan*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *Tiburón*, *En busca del arca perdida* y *Las aventuras de Tintín*.

3. *Importancia de la infancia: la suya propia y el concepto en sí:* Desde *E.T.*, basada en su propia infancia, Spielberg ha fusionado el *espíritu de Pinocho* con el *espíritu de Peter Pan*, convirtiendo a niños y adolescentes con un contexto familiar problemático en protagonistas o personajes relevantes de muchos de sus relatos. Ejemplos de ello los encontramos en *Indiana Jones y el templo maldito*, *El color púrpura*, *El imperio del sol*, *Parque Jurásico*, *El mundo perdido*, *A.I. Inteligencia Artificial*, *La guerra de los mundos* o *Caballo de batalla*.
4. *Vínculo entre lo maravilloso y lo infantil como clave de la fantasía:* En las películas de Spielberg, varios personajes infantiles representan la llave de acceso a mundos fantásticos y, al contrario que los adultos, aceptan con confianza y curiosidad el contacto con lo maravilloso. En *Encuentros en la tercera fase* y *E.T.*, Barry y Elliott sirven de *puerta* a seres de otros planetas para entrar en nuestro mundo, mientras en *Hook* los hijos de Peter Pan sirven de estímulo al protagonista para regresar al país de Nunca Jamás en su búsqueda.
5. *Importancia de la idea de separación:* A raíz del divorcio de sus padres, y del suyo propio, el cine de Spielberg siempre se ha interesado por las separaciones épicas de los elementos familiares, ya fuera entre padres e hijos (*Loca evasión*, *Encuentros en la tercera fase*, *El imperio del sol*, *Hook*, *Amistad*, *Salvar al soldado Ryan*, *Minority Report*, *Atrápame si puedes*), hermanos (*El color púrpura*) o los miembros de la pareja (*Para siempre*). En ocasiones, el alejamiento se produce entre dos personajes que, pese a no compartir vínculos de sangre, poseen una conexión especial (*E.T.*, *Caballo de batalla*).
6. *La unidad familiar como clave para la construcción de personajes, ambientes y relatos:* Dichas separaciones casi siempre desembocarán en la restitución de los elementos perdidos y la reconstrucción del núcleo familiar, en especial desde la estabilidad alcanzada por Spielberg con su segundo matrimonio (*Hook*, *El mundo perdido*, *Salvar al soldado Ryan*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*). En este apartado hemos de incluir a los jóvenes que, ante la

definitiva ausencia del padre, encuentran una figura sustitutiva (*Indiana Jones y el templo maldito*, *Parque Jurásico*, *A.I.*, *Atrápame si puedes*, *Las aventuras de Tintín*), los hijos desaparecidos que se suplen con otros por llegar (*Minority Report*) y los vínculos paterno-filiales de tipo emocional (*La Terminal*).

7. *La reconstrucción del hogar como meta interior de todos los personajes, que a su vez suelen verse envueltos en persecuciones:* En su lucha por regresar junto a sus seres queridos, muchos protagonistas de la filmografía de Spielberg sufren la persecución de uno o varios adversarios poderosos, y de su pericia para no ser atrapados dependerá el éxito de su misión (*El diablo sobre ruedas*, *E.T.*, *Minority Report*, *Atrápame si puedes*, *La guerra de los mundos*), una premisa en la que también podemos incluir a los judíos que huyen de los nazis en *La lista de Schindler*. El caso de *Tiburón* es inverso, pero el fin es el mismo: los tres héroes se lanzan tras los pasos del monstruo para salvaguardar los hogares de la población.
8. *El respeto a la dignidad humana como clave ética de su cine:* Las películas de Spielberg no eluden el compromiso social y político, y se posicionan siempre del lado de los indefensos y de la lucha de éstos por sus derechos (*La lista de Schindler*, *Amistad*, *Salvar al soldado Ryan*, *Munich*, *Lincoln*).
9. *Sentido clásico de los géneros populares, en especial la aventura, la fantasía, la ciencia-ficción y el melodrama:* Si bien Spielberg se mueve por diversidad de géneros, aquellos que aborda con mayor frecuencia son tratados desde la perspectiva clásica heredada de sus grandes maestros (Disney, Ford, Kubrick, Lean) y su estructura reúne los supuestos habituales del tipo de películas a las que pertenecen. Sucede con sus títulos fantásticos (*Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*, *Hook*), los de ciencia-ficción (*A.I.*, *Minority Report*), los melodramas (*El color púrpura*, *Amistad*, *Caballo de batalla*) y los que se enmarcan dentro del cine de aventuras (*En busca del arca perdida*, *Parque Jurásico*, *Las aventuras de Tintín*).
10. *Interés por los efectos especiales en los diseños de producción:* Motivado por esta fascinación por los grandes géneros, el cine de Spielberg siempre ha ido a la cabeza de los efectos clásicos, primero, y la revolución digital, después, con un despliegue de recursos propio de un ilusionista; de hecho, cuatro de sus películas (*En busca del arca perdida*, *E.T.*, *Indiana Jones y el templo maldito*, *Parque Jurásico*) se alzaron en su día con el Óscar en dicha categoría





## 2

### La filmografía de Steven Spielberg como fenómeno de producción

Al abordar una investigación del cine de Steven Spielberg, las primeras cifras que se desprenden de sus películas son siempre las referidas a cuestiones económicas. Esto es debido, por una parte, a los elevados presupuestos que las hacen posibles, fruto de los ilimitados recursos que la productora Amblin Entertainment pone al alcance del realizador y a los altos honorarios de muchas estrellas de primer nivel (Harrison Ford, Dustin Hoffman, Tom Cruise, Tom Hanks) que las protagonizan. Pero si por algo se caracterizan los largometrajes de Spielberg en lo que a cantidades de dinero se refiere es por las cifras astronómicas que suelen acumular en taquilla. En su momento, *Tiburón* y *E.T. El extraterrestre* se convirtieron en los títulos más rentables de la historia, sin olvidar otros hitos como *Parque jurásico*, *La guerra de los mundos* o la serie de Indiana Jones. Incluso su película de menor impacto comercial, *Amistad*, no tuvo ningún problema para recuperar sus 36 millones de dólares de inversión y obtener más de 24 millones de beneficios adicionales.

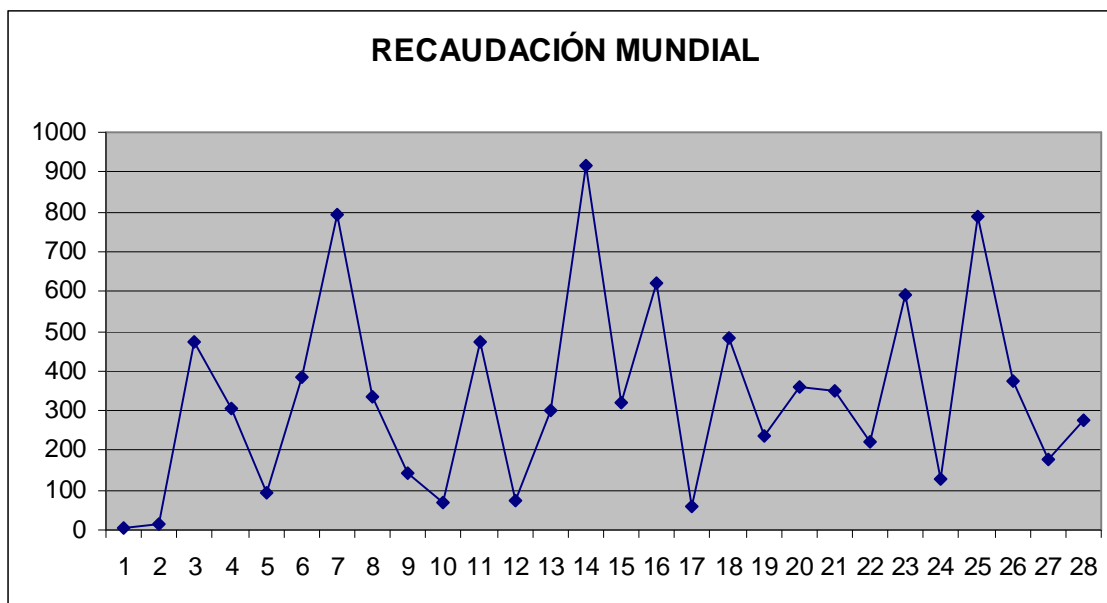
A fecha de hoy, los títulos de Spielberg suman, en su conjunto, cerca de 9.000 millones de dólares de recaudación mundial, una cifra muy superior a la registrada por cualquier otro cineasta. Un éxito que, sin embargo, ha dificultado el reconocimiento de sus inquietudes artísticas y sus constantes autorales, como reconoce Ortega (2005: 15): “En torno a su figura y obra se acumulan una ingente cantidad de tópicos y lugares comunes que han impedido un acercamiento ponderado y exento de prejuicios a su valiosa trayectoria como realizador”.

A continuación se especifica detalladamente los ingresos económicos generados por cada una de las películas de Spielberg en Estados Unidos y el resto del planeta. El eje “y” indica cifras en millones de dólares, mientras el “x” se refiere a cada una de las películas que componen la filmografía de Steven Spielberg, y que son las siguientes:

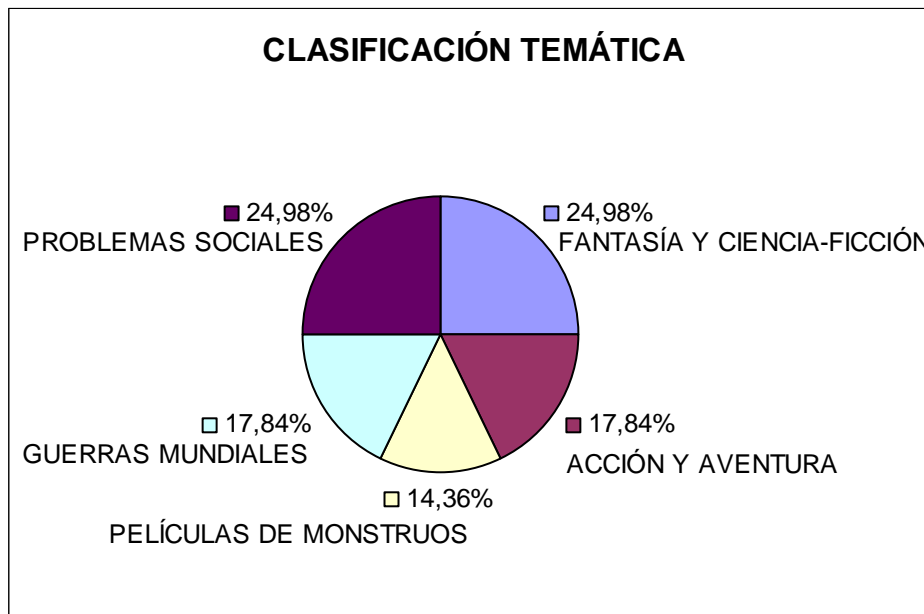
	PELÍCULA	ESTRENO EEUU	PRES.	REC. EEUU	REC. RESTO	TOTAL
1	El diablo sobre ruedas	13-11-1971	0,45*	-	5	5
2	Loca evasión	31-03-1974	3	7,5	5,3	12,8
3	Tiburón	20-06-1975	7	260	210,6	470,6
4	Encuentros en la tercera fase	16-11-1977	20	132	171,7	303,7
5	1941	14-12-1979	35	31,7	60,7	92,4
6	En busca del arca perdida	12-06-1981	18	242,3	141,7	384,1
7	E.T. El extraterrestre	11-06-1982	10,5	435,1	357,8	792,9
8	Indiana Jones y el templo maldito	23-05-1984	28	179,8	153,2	333,1
9	El color púrpura	20-12-1985	15	98,4	43,6	142
10	El imperio del sol	11-12-1987	38	22,2	44,6	66,8
11	Indiana Jones y la última cruzada	24-05-1989	48	197,1	277	474,1
12	Para siempre	22-12-1989	31	43,8	30,2	74,1
13	Hook (El capitán Garfio)	11-12-1991	70	119,6	181,2	300,8
14	Parque Jurásico	11-06-1993	63	357	557,6	914,6
15	La lista de Schindler	15-12-1993	22	96	225,2	321,3
16	El mundo perdido	23-05-1997	73	229,1	389,5	618,6
17	Amistad	10-12-1997	36	44,2	16,2	60,4
18	Salvar al soldado Ryan	24-07-1998	70	216,5	265,3	481,8
19	A.I. Inteligencia Artificial	29-06-2001	100	78,6	157,3	235,9
20	Minority Report	21-06-2002	102	132	226,3	358,3
21	Atrápame si puedes	25-12-2002	52	164,6	187,5	352,1
22	La Terminal	18-06-2004	60	77,9	141,5	219,4
23	La guerra de los mundos	29-06-2005	132	234,3	357,4	591,7
24	Munich	23-12-2005	70	47,4	82,9	130,3
25	Indiana Jones y el reino de la Calavera...	22-05-2008	185	317,1	469,5	786,6
26	Las aventuras de Tintín	21-12-2011	130	77,6	296,4	374
27	Caballo de batalla	25-12-2011	66	79,9	97,7	177,5
28	Lincoln	09-11-2012	65	182,2	93,1	275,3

\* Cifras en millones de dólares.

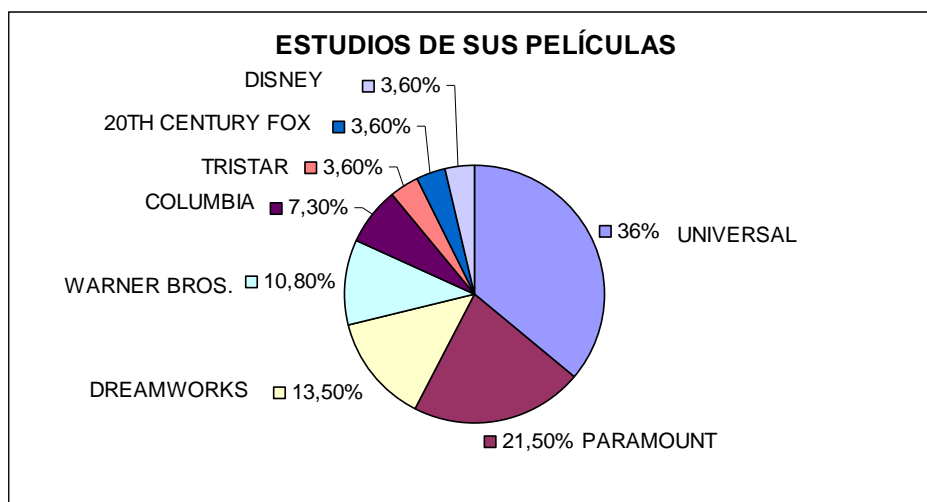
Resulta significativa su elección para las fechas de estreno en base a las perspectivas comerciales de cada trabajo: mientras los títulos de impacto comercial siempre se lanzan en mayo o junio, los de mayor vocación personal y riesgo artístico (*El imperio del sol*, *La lista de Schindler*, *Munich*, *Caballo de batalla*) acaban viendo la luz a finales de año, poco antes de que la Academia de Hollywood haga públicas las nominaciones a los Óscar.



Del mismo modo, Spielberg ha cultivado también una injusta fama de realizador de filmes de corte fantástico (una consideración inevitablemente ligada al uso frecuente de efectos visuales en su cine), cuando, en realidad, solo una de cada cuatro películas firmadas por él se ajusta a dichos parámetros. A partir de la clasificación temática establecida por Friedman (2006: 11, 63, 119, 180, 244), las películas de Spielberg podrían dividirse en cinco grupos muy definidos: fantasía y ciencia-ficción (*Encuentros en la tercera fase, E.T., Para siempre, Hook, A.I., Minority Report, La guerra de los mundos*), acción y aventuras (la tetralogía de *Indiana Jones, Las aventuras de Tintín*), cine de monstruos (*El diablo sobre ruedas, Tiburón, Parque Jurásico, El mundo perdido*), Guerras Mundiales (*1941, El imperio del sol, La lista de Schindler, Salvar al soldado Ryan, Caballo de batalla*) y retratos sociales, apartado este último que comprendería las historias de delincuencia (*Loca evasión, Atrápame si puedes*), terrorismo (*Munich*), discriminación racial (*El color púrpura, Amistad, Lincoln*) e inmigración (*La Terminal*).

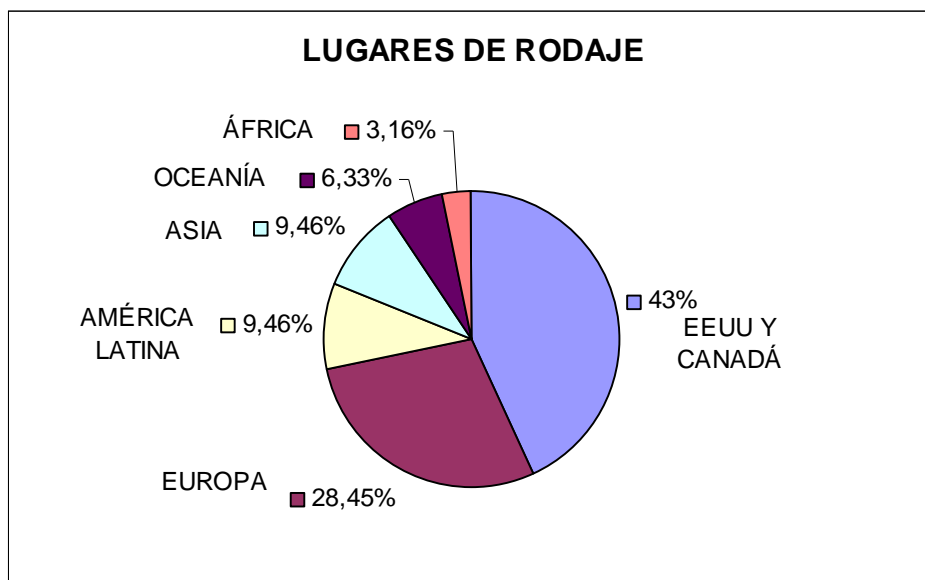


El indudable atractivo comercial de Steven Spielberg ha llevado al director estadounidense a trabajar al auspicio de las grandes productoras de Hollywood, si bien su fidelidad a los estudios Universal -en los que, recordemos, se inició como director, y que, según sus propias palabras, constituyeron su particular “universidad de cine” (McBride, 1997: 37)- se ha mantenido con el tiempo, hasta el punto de firmar diez películas bajo su sello. Una relación profesional donde encontramos éxitos del calibre de *E.T. El extraterrestre* y *Parque Jurásico* y también proyectos arriesgados y poco convencionales como *La lista de Schindler* o *Munich*.

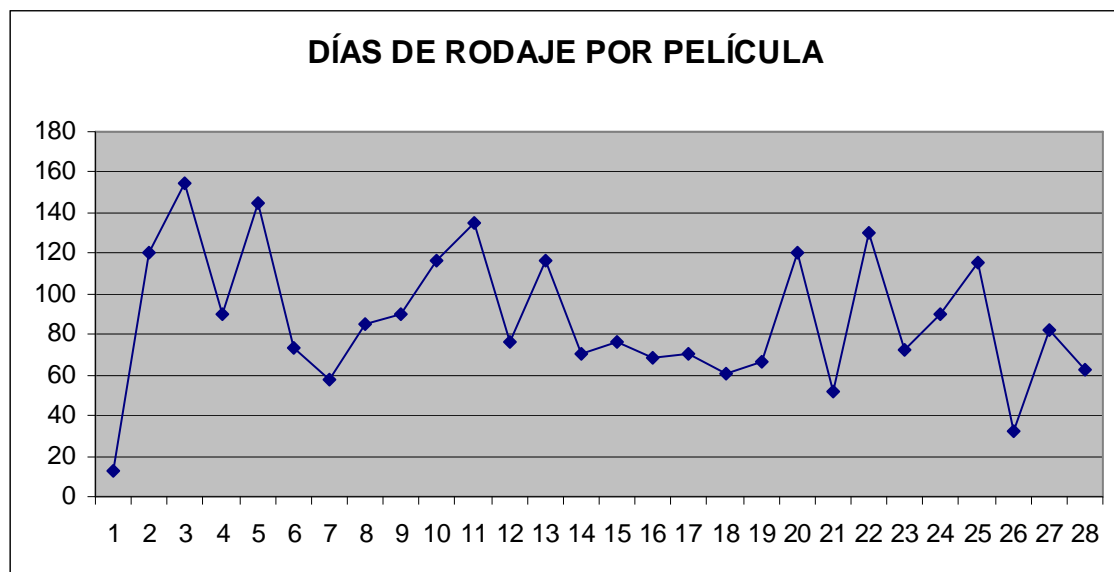


Una de las tendencias de juventud que Spielberg ha ido abandonando con el paso de los años ha sido la de rodar una misma película en diferentes localizaciones y continentes, en especial desde su matrimonio y posterior paternidad junto a Kate Capshaw a principios de los noventa. Auténticas odiseas que afrontaba con el entusiasmo propio de alguien sin responsabilidades familiares, pero que fueron desapareciendo progresivamente hasta el punto de que una de la exigencias del realizador para *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* fue la de no rodar fuera de Estados Unidos (Leyland, 2008: 74), un dato que contrasta con los cinco países que sirvieron de escenario, diecinueve años atrás, a *Indiana Jones y la última cruzada*.

Más allá de Estados Unidos, el lugar de rodaje más utilizado por razones obvias, Spielberg ha ambientado sus películas a localizaciones reales de los cinco continentes: México, República Dominicana, Costa Rica, Puerto Rico, Brasil y Argentina dentro de América Latina, India, Jordania, Israel, Sri Lanka y China en Asia, Túnez y Kenia en África, y Australia y Nueva Zelanda en Oceanía. Mención aparte merece Europa, que progresivamente ha ido ganando protagonismo en los planes de rodaje hasta constituir su destino favorito fuera del territorio norteamericano. Con Inglaterra como ejemplo más representativo, el viejo continente también ha sido testigo de las películas de Spielberg a través de países como Francia, Italia, Alemania, Hungría, Malta, Irlanda, Polonia (donde se rodó *La lista de Schindler* en su totalidad) o España, cuyos desiertos almerienses albergaron secuencias de *El imperio del sol* e *Indiana Jones y la última cruzada*.



Paralelamente a su tendencia de rodar cada vez más cerca de su familia, Spielberg ha ido reduciendo también el número de días dedicados a filmar na película. Lejos quedan los 155 días de trabajo para *Tiburón* o los 145 que supuso *1941*, películas que dirigió cuando tenía 28 y 32 años respectivamente. En 2010, a punto de cumplir los 64, consiguió resolver el rodaje de *Caballo de batalla* en apenas 82 jornadas, y solo un año después completaba el trabajo de *Lincoln* en 63. En ambos casos, el metraje final sobrepasaba las dos horas y media.



El hecho de que los rodajes de Spielberg sean cada vez más rápidos se debe, en opinión de su colaboradora Kathleen Kennedy, a la enorme compenetración que existe entre sus colaboradores habituales:

Es posible porque Steven lleva muchos años trabajando con el mismo equipo. Todos estamos acostumbrados a lo que espera de nosotros y podemos preparar un rodaje muy rápido. Él es también muy específico acerca de lo que quiere (...) Durante todos estos años, no creo que haya hecho una película con Steven que haya pasado de 75 a 80 días de rodaje. Y la mayoría las rueda en 60 días (Parera, 2012: 60, 61).

El equipo de confianza al que se refiere Kennedy está formado por un grupo de profesionales encabezado por el compositor John Williams y el montador Michael Kahn, que han estado presentes en 26 y 24 de la películas realizadas por Spielberg, respectivamente. Sin embargo, no son los únicos que han trabajado a su lado en más de una ocasión:

- **26 colaboraciones:** John Williams (músico).
- **24 colaboraciones:** Michael Kahn (montador).
- **12 colaboraciones:** Janusz Kaminski (director de fotografía).
- **8 colaboraciones:** Rick Carter (diseñador de producción).
- **5 colaboraciones:** Joanna Johnston (diseñadora de vestuario).
- **4 colaboraciones:** Harrison Ford (actor), Douglas Slocombe (director de fotografía).
- **3 colaboraciones:** Richard Dreyfuss y Tom Hanks (actores), David Koepp (guionista), Allen Daviau (director de fotografía), Joe Alves (diseñador de producción), Mary Zophres (diseñadora de vestuario).
- **2 colaboraciones:** Lorraine Gary, Dan Aykroyd, Karen Allen, John Rhys-Davies, Denholm Elliott, Jeff Goldblum, Pete Postlethwaite, Tom Cruise, Daniel Craig, Robin Williams, Ben Kingsley, Tim Blake Nelson y Morgan Freeman (actores), Tony Kushner (guionista), Vilmos Zsigmond y Dean Cundey (directores de fotografía), Norman Reynolds, James D. Bissell, Elliott Scott y Alex McDowell (diseñadores de producción), Deborah Nadoolman y Anthony Powell (diseñadores de vestuario).

Finalmente, los galardones recogidos por Spielberg a lo largo de su carrera ponen de manifiesto su consideración dentro de la industria, si bien en sus primeros trabajos los premios más importantes (película, director, guion, reconocimientos interpretativos) solían reducirse a meras candidaturas, consiguiendo únicamente los referidos al apartado técnico. El reconocimiento tardío del valor narrativo de Spielberg por encima del visual le llevó a ser defenestrado en varias ocasiones por la Academia, como indica Sánchez-Escalonilla:

“Creo que Hollywood me perdonará cuando tenga 55 años –había llegado a declarar con amargura– No sé que tendrá que perdonarme, pero lo hará cuando llegue a los 55”. En tres ocasiones fue nominado al Óscar como Mejor Director, por *Encuentros en la tercera fase*, *En busca del arca perdida* y *E.T. El extraterrestre*, sin éxito. Pero de todos los reveses recibidos, quizá el más triste sucedió siete años atrás, en 1987, cuando *El color púrpura* no consiguió ninguna de las once estatuillas a las había sido nominada. Spielberg ni siquiera fue incluido entre los aspirantes a Mejor Director (2004: 298).

No tuvo que esperar tanto, pero su primer Óscar en el apartado de dirección le llegó relativamente tarde, en 1993, cuando contaba 47 años de edad, por su trabajo en *La lista de Schindler*. Y, aunque cinco años después, repetiría triunfo gracias a *Salvar al soldado Ryan*, en su haber se acumulan muchas más decepciones que reconocimientos, como prueba el

hecho que *La lista de Schindler* sea su única cinta galardonada como mejor película, categoría a la que llegó a estar nominado en otras ocho ocasiones (por *Tiburón*, *En busca del arca perdida*, *E.T.*, *El color púrpura*, *Salvar al soldado Ryan*, *Munich*, *Caballo de batalla* y *Lincoln*) para, al final, marcharse de vacío.

Más allá del habitual circuito de festivales –a los que, debido a esta misma fama en torno a su cine, Spielberg únicamente ha acudido para presentar filmes puntuales fuera de concurso–, los premios más importantes que existen dentro de la producción cinematográfica (Óscar de Hollywood, Globo de Oro y BAFTA británico) han reconocido de este modo los diferentes trabajos del realizador norteamericano:

<b>PREMIO</b>	<b>TOTAL GANADOS</b>	<b>TOTAL NOMINACIONES</b>	<b>%</b>
<b>ÓSCAR</b>	<b>27</b>	<b>121</b>	<b>22,31</b>
<b>GLOBO DE ORO</b>	<b>11</b>	<b>54</b>	<b>20,37</b>
<b>BAFTA</b>	<b>20</b>	<b>98</b>	<b>20,40</b>



# III

## LA RUPTURA FAMILIAR: REFERENTES ANTROPOLÓGICOS, HISTÓRICOS Y SOCIALES DE UNA CONSTANTE CREATIVA



# 3

## Unión y ruptura

A lo largo de esta tercera parte de la investigación abordaremos el concepto de ruptura familiar, su evolución histórica y antropológica, y su presencia como constante dentro del cine de Steven Spielberg. Para ello, estableceremos una división en tres capítulos: un primero que nos aproxime al concepto de separación, sus consecuencias en esposos e hijos y las tendencias más importantes sobre reconciliación y ruptura; un segundo apartado que nos permita conocer la evolución del divorcio en Estados Unidos desde su formación como país hasta nuestros días y la coyuntura histórica que rodeó la separación de Leah y Arnold Spielberg; y, por último, un capítulo final centrado en la visión que el cine norteamericano contemporáneo ha ofrecido sobre el divorcio y el tratamiento que el propio Spielberg ha realizado del mismo durante su trayectoria.

### **3.1. Aproximación al concepto de matrimonio como institución natural y jurídica**

Podemos establecer una definición de matrimonio a partir de diferentes perspectivas. El enfoque que mejor se ajusta al objeto de esta tesis es el que se refiere al matrimonio desde un punto de vista antropológico, y que lo describe como una institución que permite legitimar la descendencia y crea relaciones de alianza entre los grupos de parentesco de los cuales provienen sus miembros (San Román y González Echevarría, 1994: 21). Harris (1979: 169) considera que el matrimonio es la conducta, sentimientos y reglas que se refieren al apareamiento entre compañeros corresidentes heterosexuales y a la reproducción en contextos domésticos. Tras estudiar 250 culturas, Murdock (1945: 76) entendió el matrimonio como “una relación institucionalizada entre dos personas de distinto sexo y que permite tener hijos legalmente reconocidos”.

Hablamos, por tanto, del matrimonio como instrumento generador de familias, en primer lugar, y de sociedades compuestas por la unión de dichas familias, después, independientemente de cuál sea su naturaleza

jurídica o religiosa. En el caso de Spielberg, la ruptura de dicho vínculo entre sus padres durante su época adolescente y antes de completar su paso hacia la madurez acabaría condicionando su propia integración social y familiar, algo que estamos comprobando a lo largo del presente trabajo.

En el Derecho Romano, el jurista Modestino definía el matrimonio como “la unión del hombre y de la mujer, implicando consorcio por toda la vida e igualdad de derechos divinos y humanos” (Guzmán Brito, 1996: 14). Los requisitos eran el *Ius connubii* o capacidad jurídica para contraer matrimonio legítimo, la pubertad de los contrayentes para propiciar la procreación (catorce años él, doce ella), la ausencia de impedimentos absolutos o relativos (vínculo matrimonial no disuelto, menos de año de viudedad, demencia, parentesco) y el permiso del *paterfamilias*.

Según su concepción católica, el matrimonio es una institución única, anterior a las leyes humanas, creada por Dios y regida en sus rasgos esenciales (monogamia e indisolubilidad) por la Ley divina (De Fuenmayor Chapín, 1991). El Catecismo de la Iglesia Católica habla de él como “una alianza por la que el varón y la mujer constituyen entre sí un consorcio de toda la vida, ordenado por su misma índole natural al bien de los cónyuges y a la generación y educación de la prole” (CIC, can. 1055). El Concilio Vaticano II, en la Constitución sobre la Iglesia *Lumen Gentium*, afirma que los cónyuges poseen dentro de la comunidad cristiana un carisma que les es propio, una vocación y una misión singular: ser testigos en el mundo del amor de Dios y transmitir y educar a sus hijos en la fe (LG 11).

El Código de Derecho Canónico afirma que “las propiedades esenciales del matrimonio son la unidad y la indisolubilidad, que en el matrimonio cristiano alcanzan una particular firmeza por razón del sacramento” (CIC, can. 1055). En efecto, el derecho o ley natural se refiere a él como un vínculo indisoluble que solo la muerte puede romper, una indivisibilidad que, en opinión de Bañares, se refiere también a cada uno de los cónyuges por separado:

Ahí está el fundamento ontológico de la indisolubilidad: en la indivisibilidad de la persona femenina o masculina. Como sujeto, la persona no es divisible y por tanto tampoco lo es su dimensión de varón o de mujer (...) No podemos olvidar que la indisolubilidad no es una nota negativa limitadora de la libertad, sino un grado máximo de firmeza del contenido asumido por un acto de libertad. La indisolubilidad, al fin y al cabo, no es más que la expresión en el tiempo de la fuerza unitiva de la libertad cuando actúa sobre la base de la

naturaleza: el libre consentimiento de los contrayentes se da a un designio que es divino (2007: 17).

Desde el punto de vista de la religión judía, a la que, recordemos, pertenece Steven Spielberg, el matrimonio es una de las instituciones más sagradas. Además del propósito de engendrar hijos y preservar la especie, el matrimonio tiene en sí mismo su legitimación y sentido, pues, antes de ordenar la procreación, Dios creó a la mujer como compañera del hombre («Tribuna Israelita», 2013). Sin embargo, pese a considerar el matrimonio una institución permanente y la base de la sociedad, La Torá o ley judía permite que los lazos se disuelvan a través del divorcio religioso si, a pesar de los esfuerzos, no se logra una paz y una armonía en el hogar. Este dato explicaría, en buena medida, que los padres de Spielberg (y el propio realizador años después) optaran por el divorcio como única vía para evitar los conflictos domésticos con la tranquilidad de no estar yendo contra los preceptos de su religión.

En términos de relación jurídica, el matrimonio es una sociedad entre un hombre y una mujer (cuya voluntad consensual ha de ser manifestada jurídicamente) para engendrar hijos, educarlos, y ayudarse mutuamente (Perlado, 1991). Díez-Picazo y Gullón Bastellers (2006) lo definen como “la unión (legal, diríamos nosotros) de un varón y de una mujer, concertada de por vida mediante la observancia de determinados ritos o formalidades legales y tendente a realizar una plena comunidad de existencia”.

Según Martínez Vázquez de Castro (2008: 27), el ordenamiento jurídico del matrimonio, en la mayor parte de los países, tiene como características comunes la dualidad, la heterosexualidad, y el contenido en cuanto a derechos y deberes. En palabras de este mismo autor, este último, aunque varía en función de la tradición jurídica de cada país, impone siempre la obligación de vivir juntos y guardarse fidelidad, el socorro mutuo, la contribución al levantamiento de las cargas familiares y el ejercicio conjunto de la potestad doméstica y la patria potestad sobre los hijos.

En Estados Unidos, país natal y de residencia de Spielberg, continua vigente la Ley de Defensa del Matrimonio promulgada por Bill Clinton en 1996, que define esta institución a escala federal como la unión legal entre un hombre y una mujer, y según la cual ningún estado está obligado a reconocer como válida una relación entre personas del mismo sexo. En 2011, el presidente Barack Obama anunció su apoyo para derogar la ley por la vía legislativa, e incluso el Tribunal Supremo ha llegado a estudiar la constitucionalidad de la prohibición de los matrimonios homosexuales, que en la actualidad son legales en nueve estados.

Cuando un matrimonio llega a su fin, en la mayoría de las legislaciones es preciso acreditar que existe una separación previa, que puede ser consensual (de mutuo acuerdo) o contenciosa (obtenida a través de una sentencia), antes de iniciar los trámites del divorcio propiamente dicho (McKay et al., 2000: 108-113). Conviene aclarar que la única diferencia entre “separación” y “divorcio” viene dada por la autorización por parte del juez a los cónyuges para volver a contraer matrimonio. En el primer caso, se les permite vivir separados de cuerpos y bienes, pero sin poder casarse de nuevo. En el segundo, el vínculo matrimonial se disuelve y sí están habilitados legalmente para ello (Ortiz Ibáñez, s.f.).

En síntesis, podemos entender el matrimonio como una institución orientada a la creación de descendencia y la consolidación del núcleo familiar. Una unión indisoluble en su concepción católica, que, en cambio, sí resulta revocable para la religión judía a través del divorcio, lo que justificaría que los padres de Spielberg optaran por esta vía ante sus desavenencias conyugales en detrimento de un mayor esfuerzo por salvaguardar la unión familiar.

### **3.2. La ruptura familiar: tendencias, valoraciones y consecuencias**

Los autores que han analizado los procesos de divorcio y sus repercusiones para los distintos miembros de la familia sostienen dos posturas claramente diferenciadas: una conciliadora, que aboga sobre todo por afrontar los problemas sin acabar con el vínculo matrimonial para evitar un desarrollo traumático en los hijos, y otra divorcista y transformadora, que defiende en cambio en la estructura familiar para que esos mismos hijos no tengan que educarse en un clima de enfrentamiento constante entre sus padres. Poussin y Martin hablan así de estas dos tendencias:

Dos son, en efecto, las tesis que llevan ya mucho tiempo enfrentándose entre sí a propósito de los hijos “del divorcio”. Hay quienes pretenden que la experiencia de la separación de los padres se traduce necesariamente en sufrimiento para el hijo, sufrimiento que lo acompañará durante toda su vida. Otros sostienen que lo que afecta a los hijos no es la separación, sino la vida familiar conflictiva, de donde resulta que los efectos de la separación de los padres son menos graves que los que pudiesen acarrear las disputas incesantes. Quienes así opinan, motejan a sus contrincantes de “reaccionarios”, y en ello llevan razón en la medida en que la tesis de estos últimos ha sido utilizada

desde hace mucho tiempo por los adeptos a las ligas de la virtud para fustigar el divorcio. Sin embargo, algunas de las personas que sostienen que el divorcio es nocivo, en nada se parecen a las damas de la caridad: entre esas personas figuran muchos médicos, sobre todo psiquiatras y psicólogos, que tratan con regularidad a hijos de padres divorciados. Dichos especialistas fundamentan su postura en argumentos que no carecen de solidez, y pueden proporcionar numerosos ejemplos que hijos perturbados por la separación de sus padres (2005: 5).

### **3.2.1. Tendencias rupturistas**

Mañas (2010) justifica el aumento del índice de divorcios en función de unas determinadas causas: decisión precoz por parte de los cónyuges de casarse sin conocerse lo suficiente, insatisfacción sexual, falta de comunicación o comunicación negativa, tránsito disparejo del amor pasional al amor maduro, injusta distribución de las tareas del hogar, intervención de familiares en la vida matrimonial, infidelidad, celos, problemas económicos... Ante una situación de infelicidad, los conflictos tienden a deteriorarse, pudiendo conllevar perjuicios (engaños, maltratos físicos, daños psicológicos) en los que mujeres e hijos suelen ser las víctimas más frecuentes.

De este modo, son cada vez más los autores que vinculan a los progenitores en conflicto con los problemas emocionales y de conducta de los hijos (Fernández y Godoy, 2002: 29). Las teorías que defienden el divorcio como un *mal menor* en comparación con el daño psicológico que a largo plazo puede causar en los esposos y sus hijos el mantenimiento forzado de una relación han ido ganando terreno –hasta prácticamente superarlas– a aquellas visiones más pesimistas, las cuales, en opinión de Gordon (2005: 250, 251), pueden “proporcionar falsas pruebas a grupos religiosos y políticos extremistas para presionar a las familias para que sigan juntas, a menudo en contra de la seguridad y bienestar de los hijos”.

Algunos estudios reflejan que muchos niños de familias monoparentales con una vida tranquila y organizada desarrollan muchos menos problemas de conducta que los de familias unidas pero con permanentes problemas. Para Block (1986: 827-840), el divorcio debe ser visto como una solución positiva con ganancias para los niños además de pérdidas, mientras Schaffer (1994: 36) afirma que el conflicto entre los padres tiene una influencia más duradera y destructiva sobre los hijos que la propia separación. De un modo similar se expresa Mitchell (1985: 12), para quien el niño es un observador indirectamente involucrado y un testigo de la

desintegración de la relación entre dos personas a las que le unen fuertes lazos emocionales.

Por su parte, Justicia Díaz y Cantón Duarte (2007: 98) opinan que un suceso vital estresante como el divorcio puede tener unos efectos beneficiosos cuando representa un escape de un ambiente nocivo. Otros autores van incluso más allá al señalar que las consecuencias del divorcio en sí son ínfimas en comparación con un hogar donde el padre y la madre conviven en un estado de infelicidad. Como indica Ajuriaguerra (1983: 65), “la desavenencia paterna, sobre todo cuando incluye a los hijos, constituye un factor de morbidez netamente superior al divorcio”. En opinión de Bird (1990: 39), “una casa llena de tensión puede repercutir mucho más en los niños que la resolución de la tensión con el divorcio”.

Forehand (1993: 81-86) considera que el divorcio puede ser una experiencia tan dura que resulte imposible de olvidar; sin embargo, ese dolor no tiene por qué interferir en el funcionamiento individual hasta puntos extremos. Según sus estudios, hay que considerar la posibilidad de que el divorcio no llegue a afectar negativamente al niño, por lo que no debería concluirse que se trate de un proceso inocuo, o, alternativamente, perjudicial.

Benedek y Brown advierten de otro de los riesgos de permanecer unidos en pos de preservar el equilibrio emocional de los hijos es la posible aparición de malos tratos:

Dependiendo de las circunstancias particulares de cada familia, seguir juntos puede perjudicar más a los niños que divorciarse cuando los problemas conyugales se han hecho irreconciliables. Los niños que son testigos de los conflictos paternos –que van desde los silencios calculados a los gritos y las amenazas constantes pasando por las palizas o acciones incluso más graves– son menos equilibrados que los hijos de padres divorciados. Los malos tratos verbales y físicos no son infrecuentes en las parejas divorciadas. Se ha estimado que en casi la mitad de éstas se ha dado algún grado de violencia física. En estos casos, los niños aprobarían la separación de sus padres como una forma de escapar de la lucha de tener la oportunidad de que su casa se convierta, al fin, en lo que tendría que haber sido desde un principio: un cielo protector. En pocas palabras, muchas veces la única forma de arreglar un matrimonio es darlo por finalizado (1999: 8).

Por su parte, Marina apela a la responsabilidad de los padres a la hora de controlar los efectos de un divorcio en sus hijos:



La separación matrimonial afecta por regla general negativamente a los hijos. ¿Es esto razón suficiente para no separarse? No. ¿Por qué? Porque es posible que más perjudicial sea su convivencia con una pareja en plena guerra (...) Los efectos nocivos de un divorcio pueden amortiguarse si los padres se comportan no ya cariñosamente, sino éticamente con sus hijos. Aquí no se trata de sentimientos, de estados de ánimo, de incomprensiones o agravios guardados, de resentimientos mutuos. Eso, que se lo guarden para ellos. Se trata de que tienen que cumplir con sus obligaciones hacia sus hijos, que no dependen de la *inteligencia generadora*, sino de la *inteligencia ejecutiva* (2012: 179).

Si el proceso de separación transcurre dentro de los cauces de la normalidad y los padres son capaces de no desatender sus obligaciones como tales, una situación a priori tan traumática puede llegar a desarrollarse de una manera mucho más sana de lo que muchos psicólogos y psiquiatras suelen presagiar. Palacios se refiere a ello del siguiente modo:

No es lo mismo el mutuo acuerdo tras un progresivo enfriamiento de relaciones, que la confrontación continua. No es lo mismo la tranquilidad que la violencia. No es lo mismo la ruptura que supone una sorpresa para una de las partes implicadas que aquella decisión que es producto de una mutua elaboración. No es lo mismo la separación en medio del aislamiento afectivo y social, que la ruptura en contexto en el que hay familiares y amigos que van a funcionar como elemento de apoyo (2007: 15).

Dentro de esta corriente de autores *divorcistas* y partidarios del divorcio como solución drástica que evite problemas mayores en el futuro, destaca especialmente E. Mavis Hetherington, cuya investigación abarcó a un total de 1.400 familias a lo largo de casi treinta años. Su conclusión al respecto fue la siguiente:

El divorcio no debería tomarse a la ligera, porque es una situación de alto riesgo. Hay que esforzarse por mantener los matrimonios que todavía conservan cierto vigor y pueden proporcionar algunas satisfacciones, o aquellos que están pasando por momentos difíciles debido al estrés provocado por el nacimiento de un niño problemático, por la pérdida de un trabajo o por una aventura amorosa pasajera. Pero el divorcio es una solución razonable para una relación matrimonial desdichada y destructiva. Puede ser la puerta abierta hacia nuevos caminos donde encontraremos alegría, satisfacción y éxitos, y no solo pérdida, dolor y fracaso. Y cada paso que demos, cada decisión que tomemos y cada nuevo rumbo que emprendamos nos puede conducir a

una vida más plena o hacia la desolación y el dolor. Los pasos más importantes en este viaje de descubrimiento de nosotros mismos son los que tienen que ver con las relaciones íntimas, que deben ser construidas con cuidado y sensibilidad si queremos que el destino final sea de resiliencia, de crecimiento personal, de felicidad (2005: 321).

Amato (2003: 332-339) es otro de los autores clave de este grupo. Según sus datos, el 90% de los hijos de divorciados llegan a la etapa adulta con unos niveles de bienestar similares a los de hogares intactos, además de presentar unos niveles de adaptación y autoestima por encima de los niños que residen en familias intactas con un alto nivel de conflictos. En su estudio con Keith (1991: 355-370), este autor afirma: “No es el divorcio por sí mismo el que determina las alteraciones en los hijos, sino ciertas variables que frecuentemente acompañan la ruptura de la familia”.

Como defienden Fernández y Godoy, es posible que estos jóvenes procedentes de matrimonios separados disfruten de un crecimiento equilibrado pese a vivir en un ambiente monoparental, siempre que éste se encuentre libre de disputas:

Durante mucho tiempo se ha planteado que los hijos de padres separados tenían mayor riesgo de psicopatología. Actualmente, la mayoría de los estudios realizados concluyen que cualquier cuadro clínico bien podría haberse estructurado en el período en que la familia permanece junta, antes de la disolución legal de la pareja. Sobre los efectos de la separación, pensamos que éstos dependen del modo en que los padres presentan este hecho a sus hijos y de la capacidad que tienen, una vez separados como pareja, de mantener con ellos unas relaciones paternas sanas y equilibradas (2002: 32).

### **3.2.2. Tendencias preventivas y reconciliadoras**

A raíz de la consolidación, en la década de los setenta, del divorcio como una práctica cada vez más frecuente entre las parejas con problemas, varios investigadores se esforzaron por promover, a través de sus estudios, la necesidad de la reconciliación por el bien de los hijos. Estos primeros trabajos estuvieron guiados por el supuesto de que la familia nuclear tradicional era la más eficaz para la crianza, considerando que las familias monoparentales eran deficitarias en cuanto a la satisfacción de las necesidades emocionales, conductuales, sociales y económicas de los hijos (Justicia Díaz y Cantón Duarte, 2007: 96). En la actualidad, muchos estudios sociológicos continúan reivindicando la importancia de la unidad

familiar como principal medida de protección hacia los hijos. En Reino Unido, por ejemplo, diferentes especialistas han llegado a la conclusión de que los niños que crecen en familias formadas por un hombre y una mujer casados tienen más posibilidades de crecer felices, sanos y con éxito que aquellos que no gozan de ese nivel de seguridad y estabilidad familiar (“Every Family Matters”, 2009).

Dentro de esta perspectiva, los estudios efectuados por Judith Wallerstein y sus colaboradores a lo largo de las últimas cuatro décadas se han convertido en el gran referente para aquellos que defienden la preservación sin condiciones del matrimonio siempre y cuando un niño pueda verse afectado por una posible ruptura. De todos estos trabajos, el que probablemente más impacto tuvo entre el resto de investigadores fue el realizado junto a Julia Lewis (2000) durante un total de 25 años, y en el que se concluía, tras un estudio longitudinal con 45 familias separadas, que el divorcio, más que una situación estresante de la que el niño se recuperaba, consistía, en palabras de Justicia Díaz y Cantón Duarte (2007: 96, 97), “una *experiencia vital transformante* para los hijos, la causa primaria de sus problemas posteriores”.

La propia Wallerstein habla así del divorcio y de sus consecuencias a medio y largo plazo:

El divorcio transforma la vida. Después del divorcio, la infancia es diferente. La adolescencia es diferente. La adultez –incluyendo la decisión de casarse o no, y tener hijos o no- es diferente. Sea que el resultado final sea bueno o malo, la trayectoria completa de la vida de un individuo se altera profundamente por la experiencia del divorcio. Hemos estado ciegos ante este hecho por la abrupta cantidad de personas afectadas y por la velocidad con que nuestra sociedad se ha transformado. Mucha gente piensa que el divorcio es una experiencia perfectamente normal (...) Sin embargo, he encontrado que existen verdades más profundas a esta impresión superficial (2000: 27, 28)

Algunas de las conclusiones del trabajo de Wallerstein y Lewis arrojan datos demoledores. Por ejemplo, la mitad de los niños entrevistados confesaron experimentar graves angustias y una sensación de que sus vidas quedarían *completamente rotas* en el momento de la separación. De hecho, el 25% seguía prefiriendo una familia violenta que un hogar disuelto pese a ser testigos de repetidos abusos matrimoniales.

Las reacciones, eso sí, variaban en función de la edad y el sexo. Los pequeños de entre tres y cinco años temían ser abandonados, se volvían

agresivos con otros niños y tenían dificultades para dormir. Los niños con edades comprendidas entre los seis y los ocho años eran los más sensibles a la separación: lloraban con frecuencia, añoraban al progenitor ausente y su rendimiento escolar descendía significativamente. Los hijos de entre nueve y doce años se sentían solos y reaccionaban con rabia hacia el adulto a quien consideraban responsable del divorcio, mientras la sexualidad emergente de los adolescentes (entre trece y dieciocho años) competía con las nuevas citas de sus padres. En cuanto a las diferencias entre sexos, los chicos solían responder con más tristeza a la separación que las chicas, principalmente por sentirse rechazados por su padre en pleno proceso de identificación con el mismo.

Frente a los que acusan a Wallerstein, como Amato (2003: 332-339), de hacer un estudio no aleatorio y, por tanto, poco representativo de la realidad de los hijos de divorciados, la autora sostiene que sus resultados se basan en estudios clínicos periódicos que abarcan diferentes décadas, y que en la selección de niños siempre tuvo en cuenta que éstos no presentaran problemas psiquiátricos previos, además de investigar también a todos sus hermanos. Además, Wallerstein y Lewis recuerdan que ni mucho menos están en contra del divorcio, y que asumen que muchas personas sufren por el simple hecho de seguir juntas, pero se reafirma en que divorcio puede ser beneficioso para los padres, pero negativo para las necesidades de los niños. Todo ello sin olvidar los cambios en la vida sentimental de los cónyuges o las dificultades económicas que esta situación siempre acarrea.

Estudios recientes, como el de “Every Family Matters” en Reino Unido, dan la razón a Wallerstein al respecto de esta última conclusión:

El coste de las rupturas familiares en nuestro país se ha estimado en 20.000-24.000 millones de libras, lo que supone entre 680 y 820 libras por cada contribuyente (...) Otro estudio fija el coste de las rupturas familiares en la enorme cantidad de 37.000 millones de libras. Por tanto, el planteamiento ante las rupturas debe cambiar, por motivos tanto económicos como sociales. Sencillamente, nuestro país no puede seguir haciendo frente a semejante precio (2009).

La férrea defensa que Wallerstein hace de la familia unida por el bien de la salud mental de sus miembros más pequeños y la llamada que realiza al mantenimiento de la unidad matrimonial hace que, inevitablemente, su postura se identifique con el rencor que Steven Spielberg sentía hacia sus progenitores, en especial hacia su padre, por no haber luchado para salvar su relación. De hecho, muchas de las conclusiones establecidas por esta psicóloga infantil parecen encajan a la perfección con el concepto de hogar

roto que siempre ha acompañado el trabajo cinematográfico y la vida personal del director estadounidense, empezando por el distanciamiento con su padre y la unión incondicional con la figura materna. En opinión de la autora:

Algunos niños desarrollan una agresividad particular contra la persona a la que culpan del divorcio, generalmente, el que se va de casa, y forman una alianza fuerte con el que se queda (...) Es posible que las cosas no sean como el niño las percibe, pero este no es problema. Una vida entera de dedicación amorosa puede ser borrada de un día para otro debido a la ira del niño. Él no puede comprender la complejidad de los sentimientos, y aunque haya sido testigo de humillaciones parecidas, quizá no perciba la desolación de los padres (2006: 70).

Los razonamientos de Wallerstein sobre la dificultad de los hijos de padres divorciados para encontrar la estabilidad sentimental de adultos coinciden también con el propio fracaso de Spielberg como marido de Amy Irving, un divorcio que llegaría casi treinta años después del experimentado por sus padres, y por su intento fallido de ser el padre modélico que Arnold nunca fue. Él mismo reconocía más de un paralelismo con su progenitor: “Mi hijo me arrebató mi infancia perdida, y después me la devolvió. Cuando nació, de repente comencé a ser el vivo retrato de mi propio padre, con todos los clichés paternos: todas aquellas cosas que siempre juré que jamás diría a mis propios hijos” (Taylor, 1992: 136, 137).

Wallerstein se refiere de este modo a esa imposibilidad de los hijos de divorciados de huir del legado de sus padres en sus relaciones adultas:

Contrario a lo que por mucho tiempo pensamos, el mayor impacto del divorcio no ocurre durante la infancia o adolescencia. Más bien, surge en la adultez en la medida que las relaciones afectivas empiezan a ser importantes. Cuando llega el tiempo de elegir una pareja para el resto de la vida y construir una familia, los efectos del divorcio empiezan a aparecer. Un descubrimiento central en mi investigación es que los niños se identifican no solo con su madre y su padre como individuos separados, sino que también con la relación entre ellos. Acarrear el patrón de esta relación hasta la adultez y lo usan como imagen de su nueva familia. La ausencia de una buena imagen influye negativamente en su búsqueda de amor, intimidad y compromiso. La ansiedad lleva a tomar malas decisiones, rindiéndose precipitadamente cuando los problemas surgen o evitando todo tipo de relaciones afectivas (2000: 30).

Son varios los autores que respaldan la postura defendida por Wallerstein. En palabras de McKay et al., (2000: 155), “más del 60% de las parejas que pretenden divorciarse aún tienen hijos viviendo en casa. Para estos niños la ruptura de la familia empieza un período de incomparable estrés y dolor psicológico”. Incluso aquellos que desarrollan una vida aparentemente normal esconden, para Long y Forehand (2002: 135-154), importantes conflictos internos: “Muchos niños se adaptan o asimilan el divorcio de sus padres y continúan comportándose de forma correcta a lo largo de sus vidas; sin embargo, pueden llevar consigo el dolor provocado por el divorcio durante muchos años”.

Otros, como Largo y Czernin (2005: 281), secundan la tesis de Wallerstein según la cual un niño criado en un ambiente monoparental tiende a reeditar el divorcio de sus padres en su vida adulta: “Los hijos de divorciados tienen más miedo a ser abandonados. Tienen menos fe en las relaciones estables. Como tienen una enorme necesidad insatisfecha de estabilidad, algunos se refugian de manera precipitada en unas relaciones de pareja que acaban fracasando”.

Justicia Díaz y Cantón Duarte se refieren de igual modo a esta tendencia:

El divorcio es un suceso disruptivo y entorpecedor en la vida de los niños y sus consecuencias pueden persistir (e incluso ir a más) cuando son adultos. Los hijos de divorciados, en comparación con los de hogares intactos, llegan a la etapa adulta con menor satisfacción vital y autoestima y más depresión y ansiedad, tienen matrimonios más conflictivos y una visión más negativa sobre su final, y mantienen unos vínculos más débiles con los padres (...), especialmente con el padre. En definitiva, la mayoría de los investigadores han concluido que el divorcio eleva el riesgo de que los hijos presenten diversos problemas a lo largo del ciclo vital, de manera que se puede asumir la versión moderada de la posición de Wallerstein (la disolución aumenta el riesgo de múltiples problemas durante la etapa adulta) (2007: 98).

### **3.2.3. Consecuencias del divorcio en hijos y esposos**

El impacto que una separación tiene en los respectivos cónyuges suele presentar unas reacciones comunes en la mayoría de los casos, si bien es importante diferenciar entre las consecuencias que un divorcio provoca en la parte *abandonada* y en la que *abandona*, así como las distintas reacciones que manifiestan los progenitores custodios y los que se marchan

de casa para ver a los hijos únicamente en momentos puntuales, o en hombres y mujeres por separado.

El aislamiento y la soledad representan uno de los comportamientos habituales de los recién divorciados, especialmente de los que no han tomado la decisión última de separarse. McKay et al., (2000: 18) señalan que muchas de estas personas pasan mucho tiempo pensando en su ex pareja y lamentando las oportunidades de felicidad perdidas, y conciben su mundo como desolado y vacío en comparación con el anterior. Dentro de este grupo, hay solitarios pasivos, que vagan por la casa y se sientan a escuchar cómo la nevera se enciende y se apaga, y también activos, que visitan antiguos restaurantes, compran en los viejos barrios y conducen largos trayectos que siempre parecen acabar ante la casa de su ex. Se trata de una repercusión del divorcio que suele manifestarse durante el primer año, más en los hombres, que son los que suelen cambiar de dirección, que en las mujeres, que continúan viviendo en la misma casa y en cierto modo se sienten protegidas por los hijos (Hetherington y Kelly, 2005: 65).

Consecuencia directa de esta situación es el principal problema de salud que afecta a los divorciados, en especial a las mujeres (Duran-Aydintug, 1998: 121-141): la depresión. Boss y Couden (2002: 1351-1360) hablan de una serie de pérdidas que contribuyen a su aparición, como la pérdida de compañía y de relaciones íntimas, la del papel del cónyuge, la de parte del entramado social y la de los ingresos económicos. Respecto a esta última, tildada como “desastrosa consecuencia del divorcio” por la revista *The Economist* (Pimentel, 1995), afecta especialmente a las mujeres, porque sus ingresos disminuyen de manera más acusada (Hetherington y Kelly, 2005: 62). Las personas que padecen una depresión se preguntan si su actuación como padres ha sido la adecuada, se sienten abrumadas por las tareas que tienen que afrontar, y suelen experimentar señales de estrés psicológico que, además de la depresión, incluyen ansiedad, los citados sentimientos de aislamiento o problemas de salud relacionados con el sistema inmunológico (Cantón Duarte, Cortés Arboleda y Justicia Díaz, 2007: 137). Según afirmaba un reciente estudio publicado en Estados Unidos, titulado *When Couples Part: Understanding the Consequences for Adults and Children* (2009): “Hay una dependencia inequívoca entre la ruptura de la relación de pareja y el empeoramiento en la salud de los adultos (...) La mejora de la salud de los casados depende directamente de la calidad del matrimonio”.

Los momentos de soledad y la rabia suelen alternarse con breves períodos de euforia, que afectan principalmente a aquellos que han optado por dar el paso de la ruptura. En opinión de McKay, se trata, sin embargo, de sensaciones pasajeras:

Pasarás por períodos de alivio y euforia al igual que durante el trauma de la separación. De repente te sentirás en la cima del mundo. El resto de tu vida te espera; eres libre de hacer cualquier cosa y ser cualquier cosa. La euforia dura horas o días y puedes creer que lo peor ya ha pasado. Pero cuando la montaña rusa vuelve a precipitarse, esos momentos de felicidad parecen retrospectivamente tan frágiles como tacitas de té (2000: 19).

Hetherington y Kelly insisten en esta misma idea:

Son muchos los que descubren que alternan entre la euforia, cuando piensan en su reconquistada libertad y en las oportunidades que les esperan, y la depresión, cuando caen en la cuenta de lo difícil que será construir una nueva vida, mejor que la anterior: “Puedo hacer lo que quiero y ser lo que se me antoje. Pero ¿qué quiero hacer y qué quiero ser?”, se preguntaba una divorciada. Los bruscos cambios de humor parecían regulados por un reloj interior. Muchos hombres y mujeres que se habían divorciado hacía poco nos decían que se sentían eufóricos por la mañana, cuando comenzaba el día, y muy abatidos cuando terminaba la tarde, a la hora en que, en su otra vida, estaban en casa con sus familias (2005: 64, 65).

La sublimación es otra de las reacciones más frecuentes entre las personas que afrontan una separación. Consiste en negar de manera reiterada posibles emociones negativas (enfado, tristeza) derivadas del divorcio y asegurar que, pese a las circunstancias, se lleva una vida de lo más satisfactoria (Benedek y Brown, 1999: 109). Aquellos que atraviesan esta etapa tienden a ocupar su tiempo con toda clase de actividades, trabajos y distracciones para no tener que enfrentarse a esos sentimientos negativos y verse obligados a reorganizar sus vidas, dando lugar, en ocasiones, a casos de hiperactividad. Esta última, sobre todo en el caso de los hombres, puede llevar a un aumento de la actividad laboral y sexual, con somatizaciones o a través del alcohol o las drogas (Mandell, 1995: 85-116).

Algunos adultos experimentan también una regresión que les hace “volver” a etapas evolutivas anteriores o a adoptar comportamientos impropios. Como señalan Benedek y Brown (1999: 105), los hay que incluso llegan a convertirse en personas desvalidas que acaban dependiendo por completo de los demás para poder seguir adelante. Esto, en ocasiones, afecta incluso a los propios hijos, que acaban invirtiendo los roles y pasar a ser cuidadores, confidentes y consejeros de sus padres. Todo esto puede suponer un riesgo para la crianza de los hijos y originarles



problemas de adaptación (Cantón Duarte, Cortés Arboleda y Justicia Díaz, 2002: 47-66; Hetherington, 2003: 217-236; Kelly, 2003: 237-254). Del mismo modo, se pueden experimentar antiguos sentimientos de inseguridad, resurgiendo el desamparo que se siente de niño, cuando poderosos adultos parecen regir nuestros destinos (McKay et al., 2000: 18).

Otro de los elementos a tener en cuenta tras un divorcio es la violencia entre los ex esposos y los malos tratos a los niños. En palabras de Benedek y Brown:

Un padre al que se le prohíbe ver a su hijo porque se está retrasando en el pago de su pensión podría caer en la tentación de abofetear a su ex esposa cuando ésta empiece a hablar mal de él delante de los niños. Una madre que llega del trabajo a las tantas de la noche y se encuentra con que los niños han derramado un cuarto de litro de leche por el suelo de la cocina podría dar un cachete al primero que se le acerque. Hasta los niños pueden llegar a comportarse violentamente con sus padres. Tuve un paciente de doce años que, entre otras cosas, tiró a su padre escaleras abajo cuando intentaba hacer que entrara en casa para cenar (1999: 114).

Los niños, al igual que sus padres, experimentan una amplia variedad de emociones cuando se produce una ruptura. Diferentes investigaciones han demostrado que los hijos de divorciados presentan más problemas interiorizados de conducta, como la depresión, la ansiedad o el retraimiento social (Fajardo y Vicente, 1997: 103-123). Con anterioridad, hemos comprobado las diferentes reacciones recogidas por los estudios de Wallerstein en función de la edad; existen, sin embargo, respuestas emocionales comunes que afectan por igual a un alto porcentaje de hijos de divorciados.

La depresión, como en el caso de los adultos, es una de las más significativas. Poussin y Martin (2005: 160) la relacionan directamente con el sentimiento de pérdida que el niño experimenta ante la ruptura de la pareja parental original. Suele ir acompañada de tristeza, melancolía y apatía, si bien es importante diferenciar entre un estado depresivo de respuesta y uno pasajero. Cuanto mayor es el niño cuando sus padres se separan, más probabilidades tiene de mantener los síntomas depresivos hasta llegar a la edad adulta (Ge, Natsuaki y Conger, 2006: 253-273). Si el niño está triste pero no llega a la depresión, manifiesta sus sentimientos llorando, aislándose, sintiendo poco interés por actividades que antes consideraba divertidas, o, en el caso de los chicos, mostrándose agresivos (Benedek y Brown, 1999. 83). De aquí se deriva un nuevo síntoma, el

enfado, que el niño muestra de una manera u otra dependiendo de su edad: mientras los más pequeños tienden a pelearse con otros niños, los mayores pueden dirigir su rencor contra el progenitor a quien consideran responsable del divorcio.

El miedo constituye otra de las reacciones más frecuentes de los niños ante los cambios familiares traumáticos, sobre todo porque el niño es consciente de que antes tenía dos padres y ahora tiene solo uno, por lo que el temor de perder a esa persona se le hace insoportable (Fernández y Godoy, 2002: 63).

El sentimiento de culpa se presenta con bastante frecuencia en un niño de corta edad. En palabras de Poussin y Martin (2005: 159), viene motivado por “su visión egocéntrica del mundo, que no le permite comprender ninguna situación sino en función de sí mismo. Tiene la impresión de que todo lo que sucede es por su culpa, incluso aunque él no tenga nada que ver”. Se trata de una emoción que emana de la creencia infantil de que el niño es el centro del universo y, como tal, tiene que ser la causa o el fin de todo cuanto ocurre a su alrededor (Benedek y Brown, 1999: 77).

Cherlin y Furstenberg (1994: 359-381) indican, a través de sus estudios, que los niños de familias divorciadas presentan unos niveles más bajos de habilidades prosociales que los de familias intactas. La soledad que les invade durante los meses que siguen al divorcio es una de las causas, ya que el niño pasa a relacionarse menos socialmente porque uno de los progenitores ya no vive con él y el custodio tiende a trabajar más y a asumir tareas de la casa que antes compartía con su ex cónyuge (Fernández y Godoy, 2002: 65). Dichas dificultades en las relaciones sociales chocan directamente con las teorías que afirman que los hijos criados en hogares monoparentales maduran más rápidamente por el mayor poder que tienen en la toma de decisiones familiares. Según Justicia Díaz y Cantón Duarte, esto es debido al proceso de regresión que, como hemos visto con anterioridad, algunos padres experimentan al divorciarse y que les deja, en ocasiones, al cuidado de sus propios hijos:

Las investigaciones más recientes sugieren que puede tratarse de una parentificación, un tipo de inversión de roles en que el niño asume el papel propio de los padres. Se han identificado dos tipos de parentificación, la instrumental (por ejemplo, las tareas del hogar, cuidado de hermanos) y la emocional (prestar apoyo emocional o actuar como consejero o confidente del progenitor necesitado) (2007: 105).

Suele ocurrir, también, que el niño comience a tener problemas académicos por el descenso de los niveles de atención y concentración en clase. También es una manera de expresar su disconformidad con la separación de sus padres. Tras analizar los datos de cuatro estudios diferentes, McLanahan (1999: 117) concluyó que los chicos y chicas de hogares monoparentales y de nuevas nupcias tenían menos probabilidades de terminar sus estudios de secundaria o de conseguir alguna titulación universitaria.

Asimismo, los hijos de familias divorciadas presentan unos índices superiores de problemas externalizantes (agresión, desórdenes de conducta y consumo de drogas) que los de hogares intactos. Según un estudio realizado en Estados Unidos por el Progressive Policy Institute, “el crimen está más relacionado con las familias monoparentales que con la raza o la pobreza” (Pimentel, 1995). Estos problemas se observan por igual en niños y niñas durante el primer año posterior al divorcio, pero son más frecuentes y parecen persistir durante más tiempo en los varones (Amato, 2001: 355-370).

Martínez Priego observa en este punto una responsabilidad eminentemente paterna. Dicha figura, que para el niño representa el orden y la rectitud y que ejerce de guía mediante el establecimiento de límites y prohibiciones, es sustituida por otra muy distinta cuando se produce la “ruptura de la confianza básica”. Para la autora:

El hombre se vuelve persecutorio y violento. Este nuevo sentimiento de culpa tiene un correlato en la articulación social. El mundo de lo patriarcal, que era portador originariamente de un cierto carácter numinoso y sagrado, se torna realidad empobrecida al quedar confundido con la normatividad cultural (...) Todo esto conduce a la pérdida de la propia interioridad y del pensamiento libre. La consecuencia son manifestaciones estridentes que denotan carencias (...) En nuestra sociedad padecemos una forma de pensamiento descarnado, sin fantasía, sin factores emocionales, marcado por la “alexitima”, y este pensamiento puede llevar a la cultura a la autodestrucción debido al aumento increíble de la agresividad que se produce en el hombre cuando piensa mal o cuando, lo que es peor, no piensa (2011: 43-54).

La salud de los hijos de divorciados también se ve afectada por el contexto surgido tras la ruptura. Por una parte, son habituales problemas de sueño tales como el insomnio, la ansiedad o las pesadillas, especialmente para aquellos niños que una mañana se despertaron y descubrieron que su

padre o su madre se había ido de casa la noche anterior (Benedek y Brown, 1999: 80). Por otra, tienden a reaccionar ante el estrés manifestando problemas y dolencias físicas, principalmente de estómago, pecho y cabeza. Todo ello sin olvidar los problemas de alimentación que provocan las primeras fases del proceso de separación, durante las cuales algunos niños comen en exceso mientras otros se muestran inapetentes en mayor o menor grado (Fernández y Godoy, 2002: 67, 68).

Finalmente, hemos de referirnos a la fantasía de reunificación de los padres como otra de las consecuencias habituales que siguen a los procesos de divorcio. De algún modo, el niño trata de forzar la comunicación entre ambas partes, en ocasiones creando situaciones de conflicto o peleas entre ellos por el simple hecho de volver a verlos juntos. Flores cita el siguiente caso real:

Independientemente del sexo y la edad, los hijos desean siempre, a veces con verdadera obsesión, reunir de nuevo a sus padres. Un niño de siete años se fue abajo en sus estudios a raíz del divorcio. Como los profesores citaban en la escuela únicamente a la madre, pidió que llamaran también al padre. Quería que fueran los dos al mismo tiempo y coincidieran allí (2007).

Conviene señalar, por último, que los divorcistas tienden siempre a minimizar los efectos negativos de un divorcio y a establecer consecuencias beneficiosas que, si bien son de carácter efímero, justifican en parte su defensa de las separaciones. La investigadora más representativa de este grupo, Hetherington (2005: 115-131), destaca efectos a corto plazo en los ex cónyuges tales como la mayor autonomía, las posibilidades de cambio o el establecimiento de nuevas relaciones sentimentales que contrarrestarían, en su opinión, el impacto emocional que conlleva cualquier divorcio. Y lo mismo con los hijos, que pasan a gozar de mayor libertad y permisividad por parte de los padres (una felicidad pasajera colmada con todo tipo de caprichos) y que, a la larga, salen ganando con el cambio: para muchos de ellos, que habían dejado atrás un hogar lleno de conflictos y hostilidad, la situación familiar pasaba a ser más armoniosa, con un progenitor competente y atento a sus necesidades. Esos niños, según la autora, eran más felices transcurridos dos años desde la separación de sus padres y se comportaban mejor que antes. Incluso los había que, de adultos, emergían del divorcio y de la vida en familia posnuclear notablemente mejorados, responsables y concentrados en la consecución de sus objetivos.

En la obra de Spielberg encontraremos, por tanto, personajes que sufren estas consecuencias a raíz de una ruptura familiar o el distanciamiento (físico o emocional) entre el niño y sus progenitores:

- Aislamiento y soledad: John Anderton en *Minority Report*, Carl Hanratty en *Atrápame si puedes*, Mary en *E.T. El extraterrestre*.
- Breves períodos de euforia: Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase*.
- Sublimación: Frank Abagnale Sr. en *Atrápame si puedes*.
- Hiperactividad: Peter Banning en *Hook*, Abraham Lincoln en *Lincoln*.
- Regresión: Ray Ferrier en *La guerra de los mundos*.
- Violencia: Celie en *El color púrpura*.
- Depresión (tristeza, melancolía, apatía), problemas académicos, soledad: Elliott en *E.T. El extraterrestre*.
- Sentimiento de culpa: David en *A.I. Inteligencia Artificial*.
- Enfado: Brad Neary en *Encuentros en la tercera fase*, Indiana Jones en *Indiana Jones y la última cruzada*, Robbie Ferrier en *La guerra de los mundos*, Mutt Williams en *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, Albert Narracott en *Caballo de batalla*.
- Problemas externalizantes (desorden de conducta): Jim Graham en *El imperio del sol*.
- Fantasía de reunificación de los padres: Frank Abagnale en *Atrápame si puedes*.



# 4

## Evolución de la tendencia divorcista en la sociedad norteamericana

Para comprender mejor la importancia del divorcio en las diferentes etapas vitales y profesionales de Spielberg, es necesario detenerse en la evolución que las separaciones matrimoniales han tenido en la historia de Estados Unidos y en el modo en que el cine norteamericano ha trasladado dicha tendencia a las producciones cinematográficas. De este modo, podremos conectar la visión de las rupturas familiares que Spielberg ofrece a lo largo de su vida personal con las que muestra en su filmografía, en función del momento en que se producen y de la consideración general que en cada momento se tiene del divorcio tanto en Hollywood como en la sociedad del país.

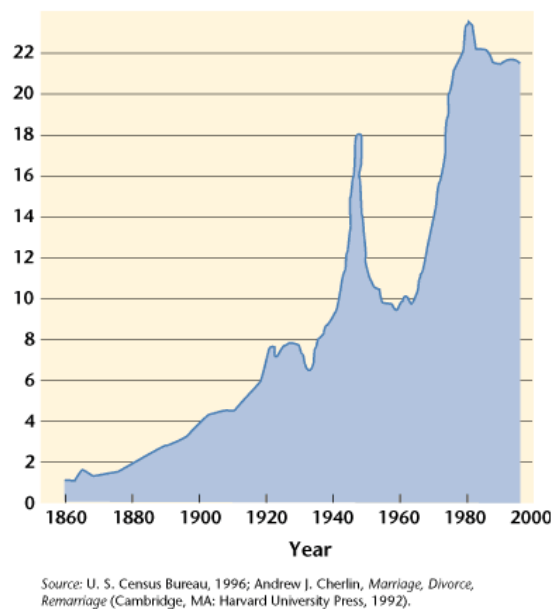
### **4.1. Esbozo histórico del divorcio en Estados Unidos (1776-2012)**

Desde prácticamente el momento mismo de su constitución como gobierno independiente con la Declaración de Independencia de 1776, las rupturas matrimoniales gozaron de cobertura legal en Estados Unidos. Apenas transcurrida una década, en 1786, el estado de Massachussets aprobaba la Ley del Divorcio, seguido, un año después, por el de Nueva York. De manera progresiva, la institución fue introduciéndose en los demás estados, con una gran diversidad de regímenes que se ha mantenido hasta nuestros días («History of Divorce in America», 2005).

Durante esta época, cada uno de los cincuenta estados surgidos de lo que antes se conocía como las “Trece Colonias” enumeró unas causas concretas para justificar el divorcio, entre las cuales destacaban el trato abusivo y cruel, la embriaguez, el adulterio o el abandono del hogar. El divorcio legal existía ya en la Europa del siglo XVI, en especial debido al firme rechazo de los líderes protestantes a las instituciones católicas, razón por la cual los colonos británicos que llegaron al continente a principios del siglo XVII lo trajeron consigo, como una más de sus leyes. Aún así, el estado intentaba por todos los medios, que los matrimonios sobrevivieran,

lo que obligaba al cónyuge perjudicado a presentar razones sólidas ante la corte para que el divorcio le fuera concedido, incluso en los casos en que ambas partes estaban de acuerdo con la separación («History of Divorce in America», 2005).

En el siglo XX, el divorcio en Estados Unidos todavía era difícil de conseguir. Alrededor de 1950, varias leyes estatales y fallos judiciales puntuales reconocían como razones de separación la pérdida de cordura e incluso la incompatibilidad de caracteres. Sin embargo, en la mayoría de los casos, las parejas que buscaban el divorcio y sus abogados seguían sometidos a los principios establecidos siglos atrás. Ello no impidió, no obstante, que las anulaciones de matrimonios experimentaran un notable aumento durante estos años (Simons, 1996: 3-20), debido principalmente a la permisividad de algunos estados a la hora de valorar los motivos de un divorcio. El siguiente gráfico muestra este repunte de los divorcios durante la década de los cincuenta:

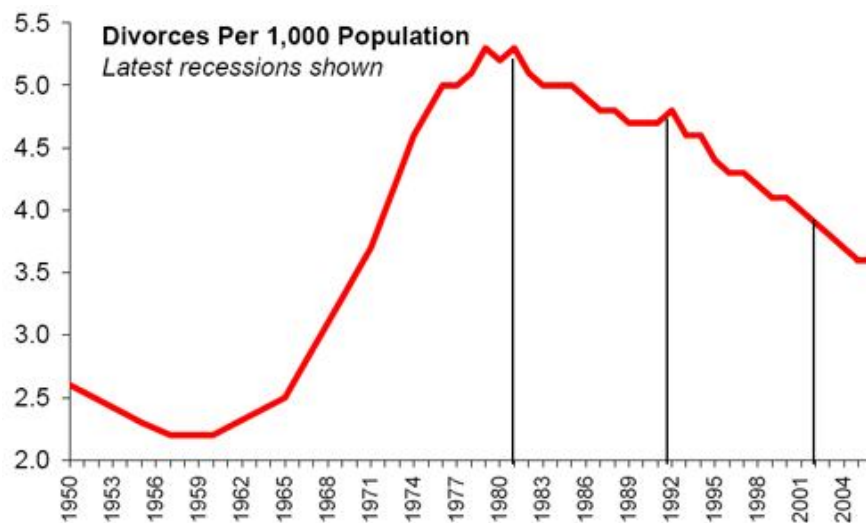


*Fuente:* Cherlin, A. J. (1992). *Marriage, Divorce, Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.

Por esta razón, parejas en cuyos estados la separación legal solo era viable en casos de evidente adulterio o abuso físico importante viajaban hasta lugares como Nevada o California con el fin de obtener el ansiado divorcio. Tras la legalización del mismo, regresaban a su estado de residencia para continuar con sus vidas de manera independiente.

Sin embargo, no fue hasta los años setenta cuando el divorcio comenzó a ser fácil de obtener. Representado de manera gráfica:





Fuente: Cohen, P. N. (2008). Family, Meet the New Recession (Same As the Old Recession?). Recuperada de <[www.huffingtonpost.com](http://www.huffingtonpost.com)>, 12 de octubre.

En el Reino Unido, la legislación sufrió una importante reforma de la que muchos estados norteamericanos, con California al frente, tomaron ejemplo; de este modo, la tasa de rupturas se disparó hasta el 28 por ciento mientras el divorcio como única salida a un daño irreparable en el seno del matrimonio daba paso a un divorcio simple y abierto, que no tardaría en ser criticado por aquellos que lo consideraban una seria amenaza para la institución de la familia y un grave trastorno para todas las partes involucradas («History of Divorce in America», 2005). Palacios (2007: 14) señala que los hijos de la pareja que se rompe son los principales perjudicados de esta medida: “Hay países europeos y americanos en los que no es exagerada la afirmación según la cual, cuando un niño nace, tiene más probabilidades de que sus padres se separen o divorcien que de tener un hermano”.

Como consecuencia de ello, la tasa de divorcios alcanzaría un máximo histórico en la década siguiente, con cifras que comprendían casi la mitad de los matrimonios del país. Esto es lo que los especialistas han llamado “plaga del divorcio”, “espiral del divorcio” o “efecto bola de nieve del divorcio”, y que viene a significar una cuestión clara: que el divorcio engendra divorcio (Verbal Stockmeyer, 2004). Esta tendencia se ha mantenido hasta nuestros días, momento en que las rupturas ya no se achacan únicamente al “divorcio fácil”, sino que se contemplan otras causas tales como la amplia aceptación social del divorcio o la conocida como “búsqueda de la felicidad”, expresión que se refiere al deseo y la capacidad de encontrar una pareja mejor, sin olvidar que la mayor

capacidad adquisitiva de las mujeres también pudo facilitar que se atrevieran a dar el paso de la separación. McKay opina al respecto:

Los matrimonios americanos actualmente duran una media de 6,8 años y el índice de divorcios se ha disparada hasta casi el 50 por ciento. Trece millones de niños americanos han experimentado una ruptura familiar. El creciente índice de divorcios evidencia un cambio básico en el modo en que los americanos ven sus vidas. El miedo a la desaprobación social ha disminuido. Mientras las anteriores generaciones de mujeres eran disuadidas por la vergüenza y las penalidades económicas del divorcio, hoy en día ellas viven en un clima de creciente libertad personal e independencia económica. La ética dominante de nuestro tiempo es la elección: autonomía y libertad de cambiar la vida propia. La gente ya no se siente obligada a languidecer con un matrimonio porque una vez prometieron “hasta que la muerte nos separe”. Pocos están dispuestos a soportar la pesada carga constante de años amargos (2000: 9).

Hetherington y Kelly aluden también a la posibilidad de “elección” como uno de los factores determinantes en el aumento de los casos de divorcio en Estados Unidos:

La revolución del divorcio que comenzó en la década de 1960 ha creado modelos completamente nuevos de relaciones íntimas, menos estables y con menos certezas, pero con mayores posibilidades de elección. La gente ya no se casaba y continuaba con la misma pareja, de acuerdo con el modelo clásico de la vida conyugal. Más de la mitad de los adultos de las nuevas generaciones se divorciaban y tomaban caminos muy diversos después de la ruptura matrimonial. Algunos elegían cohabitar, otros decidían permanecer solteros o tener múltiples compañeros sentimentales. O buscaban parejas del mismo sexo. Y los había que volvían a casarse, en ocasiones varias veces (2005: 14).

Sobre este último punto, Cherlin y Furstenberg ofrecen un dato que se refiere a los hijos de divorciados en Estados Unidos que reviven el fracaso matrimonial de sus padres cuando uno de ellos vuelve a casarse:

El 66% de las mujeres divorciadas y el 75% de los divorciados vuelven a casarse, siendo un 10% superior la tasa de divorcios entre estos matrimonios de nuevas nupcias. Como resultado, uno de cada diez niños norteamericanos experimentará dos divorcios del progenitor con el que reside antes de haber cumplido los dieciséis años de edad (1994: 359).

Las estadísticas indican que, en la actualidad, solo Japón tiene una tasa de divorcio por encima de la norteamericana: 215 por cada 100.000 habitantes. Proporcionalmente a la población, en los Estados Unidos se han realizado aproximadamente dos divorcios y medio más que los que se realizaron hace cuarenta años («Historia del matrimonio», 2011). Esto ha propiciado, según Benedek y Brown (1999: 4, 5), una desintegración de la familia tradicional y una serie de repercusiones concretas del divorcio:

- En Estados Unidos, una de cada dos parejas que contraen matrimonio acabará divorciándose.
- Cada año, más de un millón de niños estadounidenses vive el divorcio de sus padres.
- El 45 por ciento de los niños norteamericanos nacidos en 1983 vivirá el divorcio de sus padres; el 35 por ciento será testigo del segundo matrimonio de alguno de sus progenitores, y el 20 por ciento, de un segundo divorcio.
- Aproximadamente la mitad de los matrimonios norteamericanos llegan a su fin durante los primeros siete años. Esto significa que muchos niños –cerca de un tercio de los nacidos en la década de los ochenta– vivirá algún tiempo solo con su padre o con su madre antes de cumplir los 18 años.
- El 43 por ciento de las madres norteamericanas divorciadas tienen unos ingresos anuales inferiores a 10.000 dólares.
- Las discusiones sobre el régimen de visitas ocurren en el 44 por ciento de las parejas que se divorcian cuando sus hijos tienen cinco años o menos.
- Entre el 30 y el 40 por ciento de los hijos de padres divorciados sufre problemas psicológicos diagnosticables. Esta tasa triplica la de los hijos de padres no separados.

## **4.2. La ruptura de Arnold y Leah Spielberg**

La separación de Arnold y Leah Spielberg coincidió con la corriente divorcista de los matrimonios estadounidenses durante la década de los 60, en la que, como acabamos de comprobar, la posibilidad de elección de los cónyuges comenzó a primar sobre el compromiso para toda la vida hasta instaurar un nuevo modelo de relaciones de pareja.

La supuesta falta de voluntad para solucionar los problemas matrimoniales fue algo que Spielberg siempre reprochó a su progenitor, al entender que la crisis del matrimonio se debía principalmente al desinterés

de Arnold, absorbido por las responsabilidades laborales, hacia sus obligaciones familiares. De ahí esa desafección hacia él desde el momento mismo del divorcio hasta su posterior reconciliación, casi tres décadas después.

Arnold Spielberg y Leah Posner nacieron en Cincinnati en 1913 y 1920, respectivamente. Él era un apasionado de la electrónica desde niño y ella una estudiante de piano, y los padres de ambos, fervientes practicantes del judaísmo, habían llegado a América procedentes de Polonia y Austria en la primera oleada de inmigrantes del siglo XX.

Al poco de contraer matrimonio, Arnold se alistó en las Fuerzas Aéreas y voló como operador de radio a bordo de un avión B-25 en Birmania, mientras Leah aparcaba para siempre su carrera de música para centrarse de manera exclusiva en el cuidado del hogar. Una vez desmovilizado, el patriarca de los Spielberg encontraría trabajo en la compañía de maquinaria Burroughs, trabajo que le supondría múltiples traslados de domicilio y que le absorbería hasta el punto de capitalizar también su tiempo libre. En palabras de Baxter (2006: 26), Arnold era “un manitas obsesivo, se llevaba a casa piezas de equipos (...) Su hijo opinaba de él que era inflexible y un adicto al trabajo”. En este sentido, también resulta significativa la opinión de Sánchez-Escalonilla:

A pesar de que su padre le transmitió la pasión por la técnica, el director siempre le reprocharía el descuido de sus obligaciones familiares. La relación deficiente entre padre e hijo habría de plasmarse en una constante tradicional en el cine de Spielberg: el cariz negativo de la figura paterna (1995: 7).

Este hecho provocaría que, de niño, Spielberg desarrollara una especial afinidad con su madre, una figura que, en su posterior trayectoria cinematográfica, adquiriría un papel diametralmente opuesto al del padre despreocupado. En palabras de Corliss:

En cada película “familiar” de Spielberg, desde *Encuentros en la tercera fase*, la figura de la madre es la depositaria de la fuerza y del sentido común. Papá es un distraído o un indeciso, y es menos sensible a las fuerzas de lo maravilloso. Tal como lo describe Spielberg, Arnold no era un héroe ni un villano, sino un perfeccionista absorbido por su trabajo (1985: 45).

Baxter (2006: 32) señala 1955 como el año en que las ambiciones musicales frustradas de Leah y las presiones de Arnold para mantenerse al

día en una industria nueva y competitiva comienzan a sacudir el hogar de los Spielberg. Por aquel entonces, en Estados Unidos, uno de cada tres matrimonios terminaba en divorcio, siendo el progresivo abandono paterno de las responsabilidades familiares –aquí, la entrega dedicación de Arnold a su trabajo– uno de los factores determinantes. Según Blakenhorn:

La paternidad ha sufrido una disminución progresiva que comienza cuando, con la Revolución Industrial, hogar y centro de trabajo se separan. Desde entonces, la *realización* del varón se lleva a cabo de manera creciente fuera de la familia. Y el padre se ha desprendido de funciones tan vitales como la de educador moral y cuidador irremplazable, parapetándose únicamente en el reducto del formal título de cabeza de familia y sustentador económico (1995: 16).

Para huir de las peleas domésticas, el pequeño Steven se refugiaba en su habitación, colocaba toallas debajo de la puerta con la intención de no escuchar los gritos de sus progenitores y se dedicaba a construir maquetas de aviones (Baxter, 2006: 28). El matrimonio Spielberg, mientras tanto, aprovechaba los momentos de calma para dedicarse, cada uno por separado, a sus respectivas aficiones. Cantero Fernández señala al respecto:

Pronto las profesiones paternas hicieron que los dos cónyuges se cerrasen en torno a sus círculos de amistades, y mientras el padre discutía sobre el incipiente futuro de las máquinas computerizadas, la madre, acompañada de otros amigos músicos, tocaba y tocaba sin parar (1993: 23, 24).

Por aquel entonces, la familia ya había vivido dos mudanzas desde Cincinnati motivadas por las nuevas oportunidades laborales de Arnold: la primera, en 1950, a Haddonfield, Nueva Jersey, y la segunda, tres años más tarde, a Scottsdale, Arizona, donde permanecerían durante once años. Sería en 1964, momento en que el futuro realizador se encontraba a punto de cumplir dieciocho años, cuando un último traslado a California supondría la ruptura definitiva del matrimonio: “Arnold apenas había terminado de diseñar la casa que esperaba construir cuando la pareja se separó. Leah voló a Phoenix e inició los trámites del divorcio” (Baxter, 2006: 43). De nada sirvieron las sesiones de psicoterapia a las que ambos asistieron para salvar su relación (Ortega, 2005: 36). Nada más consumarse el divorcio Spielberg focalizó las culpas en su padre, sentando las bases de una de sus grandes constantes como cineasta. En opinión de Ortega:

La figura del padre, a menudo incapaz de asumir su rol, es otro de los ejes sobre los que gira la filmografía de Spielberg (...) No resulta tarea

difícil extraer concomitancias entre esta vertiente de su cine y la propia experiencia personal, marcada en el plano íntimo por el tenso divorcio de los progenitores (2005: 26).

Spielberg continuó viviendo con su madre y sus hermanas, mientras se veía obligado a replantearse su día a día sin la presencia de una figura paterna a su lado, una carencia que, al menos para él, tampoco se subsanó con el posterior matrimonio entre Leah y Bernie Adler, el ayudante de Arnold en General Electric con el que inició una relación al poco de consumarse el divorcio y con el que decidió casarse en 1967 (Jackson, 2007: 10). Lo que Spielberg nunca supo hasta mucho tiempo después fue que su padre, en realidad, se había marchado porque Leah amaba a otro hombre, y prefirió cargar con la responsabilidad del divorcio antes de perjudicar a su esposa ante el hijo que la idolatraba. En palabras del propio Arnold en una entrevista con Stahl (2012): “Ella se enamoró de otro hombre, pero Steven nunca lo supo. Él creyó que fui yo quien optó por el divorcio (...) Me culpó, pero no le dije la verdad hasta muchos años después. Creo que no lo hice porque protegía a su madre, porque seguía enamorado de ella”.

La marcha de Arnold del hogar familiar constituiría para Spielberg, según Brode (1995: 17), “una de las experiencias más traumáticas de su vida, tal vez la peor. Cuando llegó el momento de graduarse, fue una vía de escape de algo que, para él, se había convertido en el Holocausto personal de un adolescente”. En palabras del propio Spielberg: “Durante años, siempre pensé que la palabra *divorcio* era la más horrible del diccionario” (Edge, 2008: 25).

Cohen incide también en la personalidad compleja desarrollada a raíz de esta separación:

Las frecuentes mudanzas, la ausencia de un padre que vivía volcado en su trabajo y las repetidas peleas de los padres (saldadas en divorcio) hicieron del joven Steven un niño extraño, muy hablador y, por otro lado, solitario, indiferente a la escuela, pero con un hervidero de ideas en la cabeza, y que con más frecuencia cogía la cámara 8 mm de su padre hasta monopolizarla. Total, un *nerd* (estereotipo de persona abocada a los estudios científicos) que a menudo era objeto de las bromas de sus compañeros, cuando no insultado por ser judío (2010: 7, 8).

Los padres negligentes y desmotivados se convertirán, por tanto, en un personaje arquetípico dentro de la obra de Spielberg. Sánchez-Escalonilla destaca algunos ejemplos:

Los padres de sus películas se muestran siempre bajo toda una gama de aspectos negativos: pueden ignorar a sus hijos, como Peter Banning en *Hook (El capitán Garfio)*; sentirse incomunicados con ellos, como Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase*; vivir con otra mujer, como el padre de Elliott en *E.T. El extraterrestre*; demostrar una crueldad despiadada, como la de Mister X en *El color púrpura*; hallarse alejados de sus hijos, como el padre de Jim Ballard en *El imperio del sol*, o haberse dedicado toda la vida a sus propios intereses profesionales, como el Dr. Jones Sr. en *Indiana Jones y la última cruzada* (1995: 17).

Caldevilla Domínguez se refiere prácticamente a los mismos títulos citados por Sánchez-Escalonilla en el siguiente análisis:

En *Hook (El capitán Garfio)*, el padre de los niños, que es Peter Pan, surge en una postura inicial ante nuestros ojos en la que no hace excesivo caso a sus hijos, siendo esto una constante en las familias de las películas de Spielberg, en las cuales o no existe el padre, como en *E.T. El extraterrestre* o *Encuentros en la tercera fase*, o éste ignora de manera descarada a su familia y sus hijos como en *Indiana Jones y la última cruzada* (...) Esta falta de afecto y atención conlleva un castigo para el padre, del que acabará por salir airoso, ya que el final feliz lo exige (Caldevilla Domínguez, 2005: 122).

No sería hasta bien entrada la década de los noventa cuando Spielberg, convertido en el cabeza de una familia estable junto a Kate Capshaw y reconciliado con Arnold tras años de separación, permitiría a los padres de sus películas cumplir correctamente con sus funciones y redimirse con sus vástagos. En sus propias palabras:

Creo que una de las peores cosas que me han sucedido fue distanciarme voluntariamente de mi padre. Y lo más grande que me ha pasado fue ver la luz, darme cuenta y quererle de la manera que él me quiso cuando regresé (...) Estuve demasiado tiempo enfadado con él, durante demasiados años (...) Tuvimos una reconciliación fantástica, y en los últimos años por fin hemos formado parte de la vida del otro (...) Cuando estaba enfadado, hice un montón de películas sobre padres que abandonaban a sus hijos. Y, de repente, todo cambió, y los padres comenzaron a convertirse en héroes (Stahl, 2012).

Fonte cita a algunos de estos *héroes*:

En *Parque Jurásico*, Alan Grant se convierte en una especie de padre protector para los dos niños frente al peligro que representan los dinosaurios y en *La guerra de los mundos* Ray Ferrier recupera el respeto y el cariño de sus hijos tras defenderles y protegerles del ataque de los extraterrestres (2008: 43)

Por su parte, Sánchez-Escalonilla cita otros trabajos para referirse a este viraje de la figura paterna:

Dado que Spielberg traslada, consciente o inconscientemente, sus propias vivencias a las historias que relata, no es de extrañar que la figura de un padre enamorado de sus hijos tarde en aparecer en la filmografía del director. Tan solo a partir de 1990, año del estreno de *Hook (El capitán Garfio)*, encontraremos un tratamiento positivo de la figura paterna, como sucede en *Minority Report*, *Atrápame si puedes* o *La Terminal* (2004: 28).

Sin embargo, el propio Spielberg llegaría a sentirse culpable en parte de la separación de sus padres, tal y como reconocería en una entrevista realizada a principios de los noventa:

Ahora soy consciente del desastre que yo era de pequeño y de todos los problemas que tuvieron mis padres conmigo. Era un niño obsesivo, obsesionado con rodar películas desde los doce años. Y mi familia se desesperaba. No hay libros escritos sobre cómo tratar a un niño que quiere ser director de cine a los doce años. Mis padres no entendían nada (Castellano, 1990: 20).



# 5

## Divorcio como conflicto cinematográfico

### 5.1. Tratamiento de la ruptura matrimonial en el cine de Hollywood (1973-2012)

Steven Spielberg nunca ha sido un cineasta caracterizado por el tratamiento de las rupturas matrimoniales, pues prefiere sugerirlas como un peligro próximo que casi siempre se consigue vencer antes que afrontarlas como una realidad inapelable. Sin embargo, a lo largo de la historia, el cine norteamericano sí ha tomado el divorcio como pretexto para relatar dramas desgarradores o comedias desenfadadas, prácticamente sin término medio entre ambas perspectivas y en paralelo a la evolución legal de la institución misma y su consideración dentro de la sociedad.

Hasta la década de los sesenta, el divorcio era un tema casi inédito en el cine norteamericano. La gente no se separaba, y ningún productor encontraba viabilidad en una historia sobre un tema tan mal visto socialmente. Quizá por ello, las primeras aproximaciones de Hollywood a la cuestión fueron más bien superficiales, dirigidas a un público para quien el hecho traumático de un divorcio pasaría prácticamente desapercibido, especialmente si se utilizaba como mero pretexto para una comedia de enredo, como ocurría en *Historias de Filadelfia* (*The Philadelphia Story*, George Cukor, 1940) o *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1942). Las excepciones específicas las encontramos en cintas que criticaban abiertamente el puritanismo de Estados Unidos, caso de *Los mejores años de nuestra vida* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946), cuyos responsables –tachados de antipatriotas– estuvieron en el punto de mira del senador McCarthy durante la época de la caza de brujas (Coma, 2005. 124).

En los años sesenta, momento en que el divorcio comenzó a liberalizarse en algunos estados, los estudios comenzaron a tratarlo tímidamente. En *Tú a Boston y yo a California* (*The Parent Trap*, David Swift, 1961), producida por Walt Disney, la ruptura matrimonial era solo una excusa para dar sentido a la historia de dos hermanas mellizas que fueron separadas al poco de nacer cuando sus padres se divorciaron, y que

se reencuentran durante un campamento de verano. Pese a tratar temas como la custodia de los hijos, la película pasó por alto cualquier situación espinosa o traumática para, al final, efectuar un llamamiento a la unidad familiar a través de la reconciliación de los cónyuges separados. Algo similar ocurría con *Divorcio a la americana* (*Marriage on the Rocks*, Jack Donohue, 1965), entretenimiento ligero con Frank Sinatra y Deborah Kerr interpretando a un matrimonio que duda entre una segunda luna de miel o la separación definitiva en medio de un sinnúmero de situaciones cómicas.

La progresiva flexibilización de las condiciones de divorcio en los años siguientes propiciaría, sin embargo, que la cuestión comenzara a introducirse poco a poco en los guiones, con ejemplos como los de *Primavera en otoño* (*Breezy*, Clint Eastwood, 1973) o *La chica del adiós* (*The Goodbye Girl*, Herbert Ross, 1977). Con los índices de divorcio cada vez más altos en Estados Unidos, no tardaría en llegar la película que, finalmente, abordaría la cuestión con toda su crudeza y desde todas las perspectivas posibles: *Kramer contra Kramer* (*Kramer Vs. Kramer*, Robert Benton, 1979), la historia de dos divorciados que emprenden una ardua batalla legal por la custodia de su hijo. Ofrecida inicialmente a Spielberg – que rechazó dirigirla al no considerarse lo bastante *adulto* para enfrentarse a un proceso de tales características–, la cinta obtuvo el respaldo unánime de la crítica, triunfó en taquilla y consiguió cinco premios de la Academia, incluido el de mejor película. Definitivamente, el divorcio dejaba de ser un tabú para Hollywood.

Los ochenta trajeron consigo la “plaga del divorcio”, que acabó destruyendo la mitad de los matrimonios de Estados Unidos. Paralelamente, el cine ofrecía a los espectadores una visión muy particular sobre la desintegración de la pareja en la que abundaban las historias apasionadas que se convertían, con el paso del tiempo, en estrepitosos (y en ocasiones violentos) enfrentamientos entre los cónyuges. Esas relaciones de intenso amor-odio llevadas al extremo, capaces de oscilar entre el drama más profundo y la cínica autoparodia, tuvieron sus mejores muestras en títulos como *Se acabó el pastel* (*Heartburn*, Mike Nichols, 1986) o *La guerra de los Rose* (*The War of the Roses*, Danny De Vito, 1989), donde Michael Douglas y Kathleen Turner pasaban de encarnar a la pareja ideal a declararse una lucha sin cuartel viviendo todavía bajo el mismo techo.

Los años noventa apostaron de nuevo por un tratamiento dramático, en ocasiones casi lacrimógeno, de la separación matrimonial (al menos en las películas destinadas a un público adulto) y sus consecuencias más allá de la pareja, especialmente en el caso de los hijos. Esta tendencia estaría muy presente en películas como *Cuando un hombre ama a una mujer* (*When a*

*Man Loves a Woman*, Luis Mandoki, 1993), *La tormenta de hielo* (*The Ice Storm*, Ang Lee, 1997), *Quédate a mi lado* (*Stepmom*, Chris Columbus, 1998), *El dilema* (*The Insider*, Michael Mann, 1999) o *Historia de lo nuestro* (*The Story of Us*, Rob Reiner, 1999); en todas ellas, encontramos claros llamamientos a la reconciliación –no solo de cónyuges, sino también de padres a hijos– frente a adversidades tan terribles como el alcoholismo, las infidelidades, las peleas constantes, la enfermedad o amenazas reales de muerte.

Simultáneamente, nacía una corriente de cine familiar en el que se mostraba a los espectadores más jóvenes los efectos de divorcio para, a continuación, lanzar un mensaje de armonía familiar a través del humor y la fantasía. De este modo, encontramos una serie de producciones que, más allá de la reunificación de los padres, apostaba por estrechar lazos entre los progenitores separados y sus hijos tristes y desengañados (las relaciones entre hombres y mujeres quedaban en un segundo plano para el público infantil y juvenil), a través de unos protagonistas capaces de todo por recuperar el cariño de sus vástagos: un actor de doblaje que se hace pasar por institutriz en *Sra. Doubtfire. Papá de por vida* (*Mrs. Doubtfire*, Chris Columbus, 1993), un abogado manipulador que deja de mentir durante un día entero en *Mentiroso compulsivo* (*Liar, Liar*, Tom Shadyac, 1997) o un guardia de seguridad que trata de poner orden en un museo donde todas las piezas y antigüedades cobran vida en *Noche en el museo* (*Night at the Museum*, Shawn Levy, 2006).

Con anterioridad hemos comprobado que, en el siglo XXI, el divorcio ha pasado a formar parte del día a día de la sociedad norteamericana, y su aceptación es equiparable a la del matrimonio. En consecuencia, el papel que el cine de Hollywood otorga a las separaciones está exento de cualquier connotación trágica, pues se asume que son un paso normal para muchas familias y que la facilidad con que se conceden hace que nada en ellas resulta extraordinario. Por esta razón, las películas cuyo argumento gira en torno al divorcio han pasado a ser, en su mayoría, comedias que, más allá de plantear una reflexión al respecto, buscan simplemente hacer reír. Prueba de ello la encontramos en títulos como *Crueldad intolerable* (*Intolerable Cruelty*, Joel y Ethan Coen, 2003), *Como locos... a por el oro* (*Fool's Gold*, Andy Tennant, 2008), *Algo pasa en Las Vegas* (*What Happens in Vegas*, Tom Vaughan, 2008) o *Crazy, Stupid, Love* (Glenn Ficarra y John Requa, 2011).

Algunos autores, como Pimentel, establecen una relación directa entre dicha visión *ligera* que el cine actual hace de los divorcios y el aumento de los casos reales:

¿Cuántas narraciones presentan hoy a hombres decentes –con sus fallos–, pero interesados en sus hijos, capaces de ser fieles y de comprometerse? ¿Cuántas, por el contrario, nos presentan a mujeres sin fisuras cuyas vidas han sido siempre destrozadas (naturalmente) por un hombre sin el cual estarían mucho mejor? Asistimos a una visión desencajada de la realidad donde la conclusión parece evidente: el matrimonio es una institución obsoleta en el que las mujeres sufren y los hombres pierden su libertad (Pimentel, 1995).

El tratamiento desdramatizado del divorcio en el cine actual no ha impedido, sin embargo, que en los últimos años hayan ido apareciendo diferentes producciones de corte independiente –alejadas de los grandes estudios y el público mayoritario– que reincidían en los efectos traumáticos del divorcio. Algunos ejemplos serían *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002), sobre un matrimonio de los años 50 que trata de sobrellevar la latente homosexualidad de él para no verse obligados a divorciarse, o *Una historia de Brooklyn* (*The Squid and the Whale*, Noah Baumbach, 2005), relato semibiográfico de dos chicos que tienen que hacer frente al divorcio de sus padres a mediados de los 80. No parece casual, en ninguno de los dos casos, que las historias transcurran en décadas pasadas, como si el momento actual no fuese el más indicado para contextualizar unas visiones tan desgarradoras acerca del divorcio.

Mención aparte merece, finalmente, uno de los directores norteamericanos que mejor y más veces ha sabido reflejar las rupturas a lo largo de sus más de cuatro décadas de trayectoria tras la cámara: Woody Allen. Se da la circunstancia de que el tratamiento del divorcio, si bien está presente en el conjunto de toda su obra, consta de dos etapas separadas, precisamente, por la disolución de su matrimonio con Mia Farrow en 1992. Antes del mismo, las inseguridades de pareja fueron mostradas con toda su crudeza en títulos *serios* como *Interiores* (*Interiors*, 1978), *Manhattan* (1979), *Hannah y sus hermanas* (*Hannah and her Sisters*, 1986) o *Maridos y mujeres* (*Husbands & Wives*, 1992), en los que las personas afectadas por el divorcio se enfrentaban a todo tipo de secuelas psicológicas y emocionales tras la ruptura. Después de pasar él mismo por la experiencia y ser capaz de desmitificarla en primera persona, su perspectiva derivó hacia el humor y la ironía con ejemplos como *Todos dicen I Love You* (*Everyone Says I Love You*, 1996), *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997), *Granujas de medio pelo* (*Small Time Crocks*, 2000) o *Conocerás al hombre de tus sueños* (*You Will Meet a Tall Dark Stranger*, 2010). Una frase suya de esta segunda etapa dice: “La única vez que mi mujer y yo tuvimos un orgasmo simultáneo fue cuando el juez firmó el divorcio” (Pujol, 2012: 30).

A continuación, comprobaremos cómo las películas sobre el divorcio que se estrenaban paralelamente a las dirigidas por Spielberg mostraban una clara tendencia: a mayor índice de rupturas, mayor felicidad para las personas implicadas una vez superado el trance. Para ello, plantearemos una tabla comparativa tomando como principal indicador el trabajo del psicólogo peruano Reynaldo Alarcón, quien desarrolló durante años una investigación empírica de la felicidad para determinar si se trataba de un estado o un rasgo, y si tenía relación con factores genéticos, variables culturales, edad, género, espiritualidad y sentido de la vida. Finalmente, encontró cuatro dimensiones factoriales de la felicidad: el sentido positivo de la vida, la satisfacción con la vida, la realización personal y la alegría de vivir (Alarcón, 2006: 99-106).

Dichos indicadores serán valorados a partir de la Escalera de Felicidad de George Gallup, periodista, matemático y estadístico norteamericano pionero en la medición de la audiencia en radio y televisión mediante encuestas. Tras analizar el porcentaje de gente feliz en sesenta países distintos, patentó una escala en la que el peldaño más bajo (puntuado con el 1) representa la peor situación de felicidad posible, y el más alto (el 10) la mejor que se puede conseguir (Gallup, 1976: 459-467).

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1979	Kramer contra Kramer	NO	SÍ	SÍ	NO	7	7	7	6
1989	La guerra de los Rose	NO	SÍ	SÍ	NO	3	3	2	1
1992	Maridos y mujeres	NO	SÍ	SÍ	NO	7	6	6	5
1993	Sra. Doubtfire. Papá de por vida	NO	NO	SÍ	NO	10	8	7	10
1996	Todos dicen I Love You	NO	NO	SÍ	NO	9	7	7	6
1997	Mentiroso compulsivo	NO	NO	SÍ	SÍ	10	10	10	9
1998	Quédate a mi lado	NO	NO	SÍ	NO	7	8	8	7
1999	El dilema	NO	SÍ	SÍ	NO	4	4	8	5
1999	Historia de lo nuestro	SÍ	SÍ	SÍ	SÍ	6	5	6	5
2003	Crueldad intolerable	SÍ	NO	SÍ	NO	8	8	10	8
2005	Una historia de Brooklyn	NO	NO	SÍ	NO	7	7	7	7
2008	Algo pasa en Las Vegas	SÍ	NO	SÍ	SÍ	8	9	9	9
2011	Crazy, Stupid, Love	NO	SÍ	SÍ	SÍ	9	8	7	6

**C.:** CONCILIACIÓN

**CR.:** CRISIS

**R.:** RUPTURA

**RC.:** RECONCILIACIÓN

**SPV:** SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

**SV:** SATISFACCIÓN CON LA VIDA

**RP:** REALIZACIÓN PERSONAL

**AV:** ALEGRÍA DE VIVIR

Llama la atención cómo las parejas de estas películas que optan por la reconciliación tras pasar por un divorcio (*Mentiroso compulsivo*, *Historia de lo nuestro*, *Crazy*, *Stupid*, *Love*) lo hacen, principalmente, para estar de nuevo junto a sus hijos: no por casualidad, siempre son los padres no custodios los que luchan por recuperar la relación.<sup>1</sup> Ello explicaría su elevada felicidad pese a volver junto a sus ex cónyuges, aunque hay que destacar que estos personajes, durante su breve período de soltería, parecen gozar de una experiencia positiva al sentirse liberados de sus lazos maritales.

En cuanto al resto de largometrajes, se aprecia un aumento de la felicidad de los protagonistas tras el divorcio (*Kramer contra Kramer*, *Maridos y mujeres*, *Todos dicen I Love You*, *Quédate a mi lado*), excepto en los casos en que situaciones extraordinarias afectan directamente a su equilibrio emocional: es el caso, por ejemplo, de los cónyuges trastornados de *La guerra de los Rose* o el alto ejecutivo de una tabacalera amenazado de muerte en *El dilema*.

## **5.2. La separación en la filmografía de Spielberg. La felicidad como tendencia**

Pese a que el divorcio es un tema recurrente de su cine, Steven Spielberg no suele mostrarlo en sus películas. Está presente en una mayoría de ellas, pero representado más como una amenaza que como una realidad. Buena parte de los matrimonios que aparecen en sus historias (*Hook*, *La lista de Schindler*, *A.I.*, *Caballo de batalla*) optan por luchar contra los obstáculos que ponen en riesgo su unión, por muy duras que resulten las circunstancias. No resulta pues circunstancial que, haciendo un recorrido por las 28 películas que Spielberg ha dirigido hasta la fecha, únicamente seamos capaces de hallar dos que incluyan una separación durante el desarrollo de la trama, *Encuentros en la tercera fase* y *Atrápame si puedes*, siendo esta última la única cinta en más de cuarenta años de carrera en la que permite al espectador ser testigo de la consumación del divorcio propiamente dicho. Solo en otros tres casos (*E.T. El extraterrestre*, *Minority Report* y *La guerra de los mundos*) la historia arranca con un divorcio ya consumado.

Detengámonos por un momento en la excepción que supone *Atrápame si puedes*. Rodada en 2002, en plena etapa de armonía familiar (por su

---

<sup>1</sup> Conviene recordar que se trata, en su mayoría, de películas familiares que sacrifican la credibilidad para transmitir un mensaje de unidad.

matrimonio con Kate Capshaw y la relación recompuesta con su padre) y de reconocimiento crítico (por aquel entonces contaba ya con sus dos Óscar como mejor director), la película representa la plena madurez artística y personal de Spielberg, capaz de asumir con la perspectiva suficiente un proyecto repleto de referencias a su propio pasado: el matrimonio idealizado que se rompe, el muchacho soñador que adopta una personalidad errante y se refugia en su propia imaginación, la tardía conexión con la figura paterna... Solo desde la calma que le reportaban un matrimonio feliz y el prestigio dentro de la industria (ambos logros alcanzados tras años de esfuerzo e intentos frustrados) se explica que Spielberg filmara a esas alturas, en una etapa de constante movimiento entre géneros, el único divorcio explícito de su cine. Dicho de otro modo: tuvo que esperar a cumplir 56 años, a adquirir la distancia y la experiencia necesarias, para recrear fielmente el episodio más traumático de su juventud sin necesidad de revivir todo aquel sufrimiento. Se sentía preparado.

Frank Abagnale es, junto al Elliott de *E.T.*, el personaje recreado por Spielberg que más cercano está a su propia personalidad. En palabras de Sánchez-Escalonilla: “Según [el propio] Abagnale, su confianza en la habilidad del director para captar realidades emocionales creció cuando Spielberg le confió que, en su etapa adolescente, sus padres se divorciaron” (2004: 446). Recordemos, además, que en ambos divorcios (el de los Abagnale y los Spielberg) la causa fue el enamoramiento de la madre de otro hombre, como el propio Arnold confesaría a su hijo años más tarde (Stahl: 2012).

La tendencia de su cine, por tanto, es la de identificar *divorcio* con infelicidad, frustración e insatisfacción, y *reconciliación* con dicha, bienestar y realización personal. Los protagonistas solo son felices cuando se mantienen unidos a sus parejas e hijos, mientras que separarse de ellos les condena de manera inevitable al sufrimiento. Por esta razón, incluso ante situaciones de cierta gravedad, las parejas de las películas de Spielberg deciden dar una nueva oportunidad a su relación:

- En *El color púrpura*, Sofía perdona a Harpo después de que este tratara de imponer su dominio sobre ella mediante la violencia.
- En *El imperio del sol*, el matrimonio Graham permanece indisoluble pese al contexto bélico. De hecho, es el pequeño Jim quien se separa de ellos cuando se pierde entre la multitud.
- En *Para siempre*, Dorinda inicia una nueva relación con Ted pese a que sigue enamorada de Pete y ni mucho menos ha superado su pérdida.

- En *Hook*, Moira Banning soporta con estoicismo que su marido la desatienda a ella y a sus hijos para volcarse en su trabajo. Pese a sus continuas advertencias a Peter, en ningún momento le plantea la posibilidad de un divorcio.
- En *Parque Jurásico*, Alan y Ellie continúan unidos pese a que ella quiere tener hijos y él no. De hecho, se trata de una situación que ambos parecen haber naturalizado y aceptado, y en ningún momento constituye un motivo de crisis a lo largo de la película.
- En *La lista de Schindler*, la esposa del protagonista se resiste a abandonarle pese a ser consciente de sus múltiples infidelidades.
- En *El mundo perdido*, Sarah confía en las posibilidades de Ian como pareja pese a que él ha demostrado reiteradamente su incapacidad para consolidar relaciones a largo plazo.
- En *A.I.* los Swinton siguen juntos pese a que existe un claro problema de incomunicación entre ellos. Ni siquiera la grave enfermedad de su hijo biológico y el abandono al que someten al artificial sirven de detonante para acabar con su relación.
- En *Munich*, Avner y su esposa se trasladan a Nueva York para huir del traumático pasado de él, aún a sabiendas que las circunstancias de ambos han cambiado para siempre.
- En *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, Indy y Marion retoman su relación pese a que ambos cometieron graves equivocaciones para con el otro: él la abandonó poco antes de la boda y ella le ocultó que tenían un hijo en común.
- En *Caballo de batalla*, Rose Narracott sigue confiando en su esposo pese a sus modales bruscos, su afición al alcohol y su incapacidad manifiesta para sacar adelante la granja familiar.

Únicamente en contadas excepciones la pareja se descompone. Ocurre cuando uno de los miembros muere, como en *Loca evasión*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *Para siempre*, *Lincoln* o *Salvar al soldado Ryan* –si bien en esta última el espectador nunca llega a conocer a la esposa del capitán Miller–, o se producen situaciones anómalas como malos tratos (Celie y Albert Johnson en *El color púrpura*) o que alguno de los implicados esté enamorado de un tercero (*La Terminal*). Al tratarse, pues, de separaciones irreversibles, nos hallamos ante una carrera sin reconciliaciones post-divorcio, con la salvedad de *Minority Report*, donde el protagonista y su ex mujer se dan una segunda oportunidad tras haber finalizado su matrimonio antes de que dé comienzo la narración.

Incluso en los contados largometrajes en los que el divorcio se consuma, Spielberg decide dar nuevas oportunidades a sus personajes con un segundo matrimonio, que será mucho más gozoso que el primero y suplirá



las carencias de aquel. En estos casos, siempre será la esposa quien recomponga el vínculo con otro hombre, mientras el esposo ha de resignarse a la soledad como pago por sus múltiples errores, en un nuevo reflejo de la situación post-divorcio experimentada por Leah y Arnold Spielberg. Es lo que sucede con Paula en *Atrápame si puedes* y Mary Ann en *La guerra de los mundos*: ambas encuentran nuevas parejas con las que rehacer sus vidas y alcanzar la felicidad que sus primeros maridos no pudieron, o no supieron, proporcionarles. Incluso al final de *E.T. El extraterrestre*, Spielberg, mediante un sutil juego de miradas y sonrisas, sugiere la posibilidad de que la madre de Elliott, Mary, recomponga su situación sentimental en un futuro no demasiado lejano después de conocer al personaje de Keys.

El interés de Spielberg por evitar a los personajes la experiencia del divorcio se aprecia incluso en aquellos proyectos cinematográficos en los que ha participado como productor. Si bien en estos casos era otro el que se sentaba en la silla del director, Spielberg sí llegaba a participar en el desarrollo del guion y se sentía atraído por las diferentes historias que compartían su visión reconciliadora de la vida en pareja –con independencia del género al que pertenecieran– hasta el punto de financiar su realización a través de Amblin Entertainment o la compañía DreamWorks. Veamos algunos ejemplos:

- En *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982) el matrimonio Freeling permanece unido pese a la presencia diabólica que amenaza su hogar.
- En *Gremlins* (Joe Dante, 1984) el padre del protagonista es un inventor adicto al trabajo que pasa mucho tiempo fuera de casa, algo de lo que, sin embargo, no parece resentirse su matrimonio.
- En *Regreso al futuro*, Marty McFly consigue que su accidental viaje al pasado fortalezca el vínculo matrimonial de sus padres.
- En *El secreto de la pirámide* (*Young Sherlock Holmes*, 1985) los padres del joven aprendiz de detective atraviesan una crisis debido al adulterio del progenitor.
- En *Esta casa es una ruina* (*The Money Pit*, Richard Benjamin, 1986) los protagonistas se reconcilian tras las disputas provocadas por una desastrosa inversión inmobiliaria.
- En *El chip prodigioso* (*Innerspace*, Joe Dante, 1987) el protagonista decide corregir su comportamiento despreocupado y su miedo al compromiso para volver junto a su novia, especialmente cuando descubre que está embarazada. La última secuencia de la película ilustra la boda de ambos.

- En *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit*, Robert Zemeckis, 1988) una estrella del cine de animación contrata a un detective privado para que siga los pasos de su esposa, de quien sospecha una posible infidelidad. Finalmente, todo se descubrirá como un complot contra el protagonista; una vez resuelto el caso, la pareja volverá a estar unida. Casualidad o no, en las canciones que interpreta a lo largo de la película, el personaje de Jessica Rabbit fue doblado por la actriz Amy Irving, cuyo matrimonio con Spielberg, por aquel entonces, tocaba ya a su fin.
- En *Regreso al futuro II* (*Back to the Future Part II*, Robert Zemeckis, 1989) Marty se ve obligado a viajar de nuevo a 1955 para evitar que, en el futuro, su madre acabe casada con el mayor enemigo de su padre, Biff Tannen.
- En *Regreso al futuro III* (*Back to the Future Part III*, Robert Zemeckis, 1990) Doc y Clara logran vencer las barreras temporales –ambos pertenecen a épocas con un siglo de diferencia– para acabar juntos. En la última escena de la película descubrimos que incluso son padres de dos niños.
- En *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, Brian Levant, 1994) Vilma perdona a Pedro tras acusarle de una falsa infidelidad.
- En *Twister* (Jan de Bont, 1996) dos científicos a punto de firmar los papeles del divorcio mientras persiguen unos tornados deciden darse una nueva oportunidad.
- En *La leyenda del Zorro* (*The Legend of Zorro*, Martin Campbell, 2005) el famoso justiciero enmascarado pierde a su mujer, seducida por su mayor enemigo. Finalmente, lo derrotará y recuperará a su amada.
- En *The Lovely Bones* (Peter Jackson, 2009) los padres de la joven protagonista se sobreponen unidos a la trágica pérdida de su pequeña.
- En *Transformers: El lado oscuro de la luna* (*Transformers: Dark of the Moon*, Michael Bay, 2011) encontramos un planteamiento similar al de *La leyenda del Zorro*, con el joven Sam viendo cómo el villano de la función trata de arrebatarle a su novia.

Incluso en aquellos filmes a los que en algún momento estuvo ligado como director y de los que se acabó desentendiéndose, podemos constatar la presencia de matrimonios que permanecen unidos frente a complejas coyunturas:

- En *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, Clint Eastwood, 1994) Francesca deja marchar a Robert, con quien

mantiene un idilio mientras su familia está de viaje, para no herir a su marido e hijos.

- En *Big Fish* (Tim Burton, 2003) Will Bloom atraviesa una crisis interior que le lleva a obsesionarse con los relatos de su padre enfermo y a desatender a su esposa, con la que espera su primer hijo.
- En *Memorias de una geisha* (*Memoirs of a Geisha*, Rob Marshall, 2005) Sayuri es liberada por el Presidente para convertirse en su amante, a sabiendas que nunca podrá ser su esposa, pues él tiene un matrimonio concertado que jamás disolverá. Se trata de uno de los contados proyectos en los que Spielberg optó por seguir ligado como productor después de descartar su realización.
- En *El curioso caso de Benjamin Button* (*The Curious Case of Benjamin Button*, David Fincher, 2008) el protagonista tiene un apasionado romance con una mujer casada que un día desaparece para regresar junto a su esposo.

A partir de los mismos criterios utilizados anteriormente con las películas de Hollywood que han tratado el tema del divorcio (las dimensiones de la felicidad de Alarcón y la escalera de Gallup), podremos analizar cuantitativamente estos datos en cada una de las películas dirigidas por Spielberg, observando una evolución en los niveles de felicidad de la pareja principal y tomando como referencia su estado anímico al final de la historia, que será diferente en función de su momento vital. Un claro ejemplo de ello lo constituye *Encuentros en la tercera fase*, que el cineasta rodó a los 30 años, sin vínculos familiares en el horizonte, y en la que al final del relato el protagonista se siente feliz por *liberarse* de su familia y cumplir su deseo de contactar con seres de otro mundo.

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1971	El diablo sobre ruedas	NO	SÍ	NO	NO	1	1	1	2
1973	Loca evasión	NO	SÍ	SÍ	NO	6	3	2	5
1975	Tiburón	NO	NO	NO	NO	6	6	6	6
1977	Encuentros en la tercera fase	NO	SÍ	SÍ	NO	7	10	10	10
1979	1941	NO	NO	NO	NO	6	6	5	4
1981	En busca del arca perdida	SÍ	NO	NO	NO	8	9	9	9
1982	E.T. El extraterrestre	NO	SÍ	SÍ	NO	6	6	7	5
1984	Indiana Jones y el templo maldito	SÍ	NO	NO	NO	9	9	9	9
1985	El color púrpura	SÍ	SÍ	SÍ	NO	10	10	10	9
1987	El imperio del sol	NO	NO	NO	NO	5	5	5	5
1989	Indiana Jones y la última cruzada	SÍ	SÍ	SÍ	NO	9	9	10	9
1989	Para siempre	NO	SÍ	SÍ	NO	7	8	9	8
1991	Hook (El capitán Garfio)	NO	SÍ	NO	NO	10	10	10	10
1992	Parque Jurásico	NO	NO	NO	NO	7	8	7	7
1993	La lista de Schindler	NO	SÍ	NO	NO	5	8	10	5
1997	El mundo perdido	NO	SÍ	NO	NO	7	7	7	7
1997	Amistad	NO	NO	NO	NO	3	8	7	2
1998	Salvar al soldado Ryan	NO	NO	SÍ	NO	4	8	8	3
2001	A.I. Inteligencia Artificial	NO	SÍ	NO	NO	5	5	5	5
2002	Minority Report	NO	SÍ	SÍ	SÍ	7	7	8	7
2002	Atrápame si puedes	NO	SÍ	SÍ	NO	4	3	3	2
2004	La Terminal	SÍ	NO	SÍ	NO	9	10	10	10
2005	La guerra de los mundos	NO	SÍ	SÍ	NO	8	9	9	8
2005	Munich	NO	SÍ	NO	NO	2	0	0	0
2008	Indiana Jones y el reino de la...	SÍ	SÍ	NO	NO	9	10	10	10
2011	Las aventuras de Tintín*					9	10	10	10
2011	Caballo de batalla	NO	SÍ	NO	NO	6	7	7	7
2012	Lincoln	NO	SÍ	SÍ	NO	8	10	10	7

\* Para respetar al máximo la obra original, se eliminó cualquier subtrama amorosa.

C.: CONCILIACIÓN

CR.: CRISIS

R.: RUPTURA

RC.: RECONCILIACIÓN

SPV: SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

SV: SATISFACCIÓN CON LA VIDA

RP: REALIZACIÓN PERSONAL

AV: ALEGRÍA DE VIVIR

Al interpretar estos datos, nos damos cuenta que en el cine de Spielberg, especialmente desde su provechoso matrimonio con Kate Capshaw y la reconciliación con su padre a inicios de los noventa, los personajes que apuestan por la estabilidad y las relaciones duraderas registran altos niveles de felicidad (*Hook*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*). Por el contrario, los que se separan se ven caracterizados por el enfado y la frustración (*Atrápame si puedes*). Ello explica que solo en una de sus películas (*Minority Report*) exista una reconciliación entre una pareja

divorciada (3,7 % del total, frente al 96,3 % de títulos en los que es necesario dicho reencuentro), dado que, en la mayoría de los casos, sus miembros encuentran un punto de convergencia antes de dar el traumático paso.

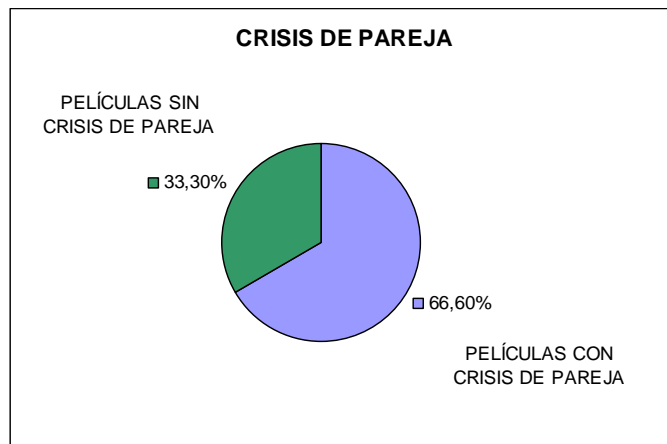


Por supuesto, encontramos excepciones a estas reglas, todas ellas justificadas:

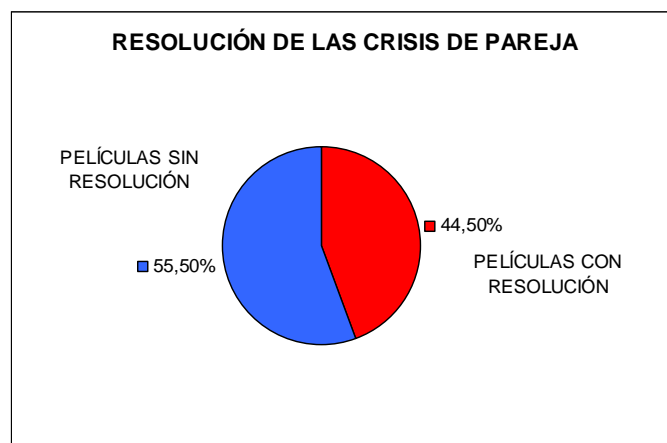
- En *Encuentros en la tercera fase*, Roy acaba siendo feliz por establecer su ansiado contacto con los extraterrestres, sin importarle que su esposa haya decidido abandonarle llevándose a los niños con ella. En este caso, la ruptura es solo un medio que justifica el fin último: marcharse en la nave nodriza.
- En *El color púrpura*, la felicidad final de Celie se debe, precisamente, a la liberación que le reporta alejarse de un esposo violento.
- En *La Terminal*, Viktor termina siendo feliz por ver realizado el último deseo de su padre. Además, se trata de un personaje con un optimismo natural desbordante.
- En *La guerra de los mundos*, el estado de paz y felicidad que atraviesa Ray al final de la película, pese a no regresar junto a su ex mujer, se explica a través del reencuentro con sus hijos.
- En *Munich*, Avner se siente infeliz pese a mantener su matrimonio. Ello es debido a la huella de su pasado como asesino del Mossad, un trauma que le acompañará durante el resto de sus días.

En cuanto al resto de porcentajes, dado que la inestabilidad familiar es una constante que recorre toda su trayectoria, en un 66,6 % de películas asistimos a una crisis entre los cónyuges, frente al 33,3 % en las que ésta no se produce, bien porque en ellas la vocación comercial está por encima de las constantes personales (*Tiburón*, *En busca del arca perdida*, *Indiana*

*Jones y el templo maldito, Parque Jurásico*), bien porque se trata de películas esencialmente masculinas (*Amistad, Salvar al soldado Ryan*).

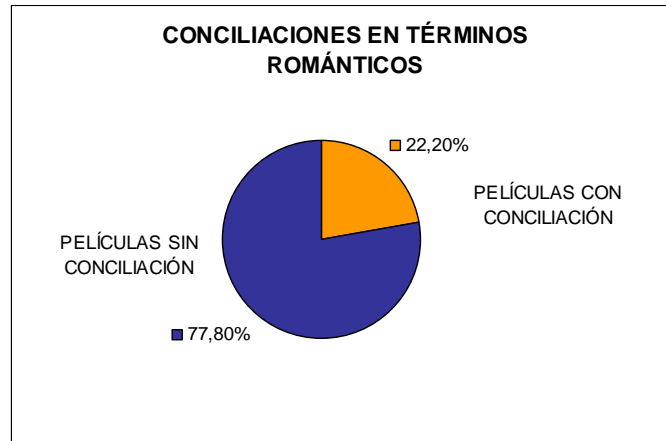


Lógicamente, ello provocará que el porcentaje de reconciliaciones (el 44,5 %) no sea tan elevado como cabría esperar, ya que los títulos anteriormente citados, en los que las relaciones de pareja son tratadas de manera superficial, unidos a aquellos que plantean un divorcio irrevocable (*E.T., Atrápame si puedes, La guerra de los mundos*) y a aquellos en los que el matrimonio no se recompone por el fallecimiento de uno de sus integrantes (*Loca evasión, Para siempre, Lincoln*), provocan que la estadística se eleve hasta un 55,5 % si hablamos de historias en las que los implicados no llegan a gozar de una segunda oportunidad.



Finalmente, el amplio contraste entre las películas en las que se describe la conciliación amorosa (22,2 %) y las que no (77,8%) se explica por el escaso interés que Spielberg siempre ha manifestado por el romanticismo y los procesos de enamoramiento, ya que prefiere abordar las cuestiones de

pareja desde las relaciones prolongadas en el tiempo, sin duda las más susceptibles de atravesar por etapa de crisis como la que en su día afectó a Leah y Arnold, o al propio director durante sus años junto a Amy Irving.



Esta displicencia por mostrar los procesos de construcción de una relación se hace extensiva al listado de las principales películas norteamericanas sobre el divorcio, representado en el epígrafe anterior. Con unos porcentajes casi idénticos a los registrados en la filmografía de Spielberg (23 % de conciliaciones y 77 % de historias que arrancan con la unión ya consolidada), el cine de Hollywood ha abordado los conflictos matrimoniales directamente desde su punto álgido, ya fuera como epicentro del drama o como pretexto cómico, pero sin necesidad de retrotraerse hasta los años de felicidad de la pareja en crisis. De hecho, en un 53,8 % de los casos, las películas comienzan cuando el divorcio ya ha sucedido, y en ellas ni siquiera se muestra al espectador el momento concreto en que la pareja opta por la separación (algo que sí ocurre en el 46,2 % de los largometrajes seleccionados), una circunstancia a la que Spielberg, como acabamos de ver, otorga mucha más importancia debido a que, en su caso, son muchos más determinantes los motivos que llevan hasta dicha separación que las respectivas rutinas de los ex cónyuges después de la misma.

En lo que sí coinciden todas estas películas es en mostrar a dos personas que, en un momento de la historia, se convierten en divorciados. A diferencia de Spielberg, los personajes que se separan en estas películas lo hacen por un desgaste en su relación, y no por causas imprevisibles como la muerte de uno de ellos: es lógico si tenemos en cuenta que todos los títulos se incluyen dentro de la clasificación de “cine norteamericano sobre divorcios”. Por último, el porcentaje de reconciliaciones se decanta hacia el distanciamiento definitivo de las partes, ya que solo en un 38,5 % de los casos éstas vuelven a unirse antes del fin de la historia, en oposición al 61,5 % de películas en la que el divorcio constituye un punto sin retorno. Una

cuestión, recordemos, que no deja de ser anecdótica en el caso de Spielberg, dado que él prefiere reunir de nuevo a la pareja antes de dar el paso de la ruptura legal, y que, cuando esto ocurre (en películas como *Atrápame si puedes* o *La guerra de los mundos*) al menos uno de los implicados alcanza la felicidad con un segundo matrimonio, en un claro reflejo de su propia experiencia al lado de Kate Capshaw.



## 6

### Conexiones y divergencias entre Spielberg y tres generaciones de cineastas (1972-2012)

En los anteriores capítulos hemos constatado que la tendencia reconciliadora de las películas de Spielberg conduce, necesariamente, hacia la reconstrucción del hogar perdido, “el centro de gravedad de su cine” en palabras de Sánchez-Escalonilla (2004: 16). Ya sea mediante el reencuentro entre los esposos o a través de los hijos, la mayoría de sus largometrajes invitan a la lucha y al sacrificio en pos de la preservación de la familia. De este modo, nos encontramos con parejas en crisis que optan por permanecer unidas pese a las circunstancias adversas que les rodean, una constante presente en *El diablo sobre ruedas*, *Tiburón*, *1941*, *El imperio del sol*, *Hook (El capitán Garfio)*, *Parque Jurásico*, *La lista de Schindler*, *El mundo perdido*, *A. I. Inteligencia Artificial*, *Minority Report*, *Munich*, *Caballo de batalla* y *Lincoln*. Ninguna recurre a la separación o el divorcio, manteniendo intacta su identidad como pareja al final de la historia. Como ya hemos visto anteriormente, solo en *Atrápame si puedes* presenciamos un divorcio durante el desarrollo de la trama, ya que, tanto en *E.T. El extraterrestre* como en *En la guerra de los mundos* la película comienza cuando dicho trámite ya ha tenido lugar. En este sentido, *Encuentros en la tercera fase* constituiría una rara excepción, ya que el matrimonio protagonista se disuelve por una cuestión sobrehumana e improbable como la necesidad de uno de los cónyuges de establecer contacto con una civilización de otro planeta.

Por otro lado, se da la circunstancia de que, en aquellos títulos en los que el problema familiar se centra en otros miembros más allá de los cónyuges, Spielberg propone separaciones y reconciliaciones entre padres e hijos (*Hook*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*, *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*, *Caballo de batalla*) o entre hermanos (*El color púrpura*) en momentos en que su propia vida personal se muestra estable y feliz. Dicho de otro modo, cuando los parientes perdidos de las películas de Spielberg se reencuentran, lo hacen siempre cuando sus matrimonios –ya sea con Amy Irving o con Kate Capshaw– atraviesan por épocas de seguridad.

¿Cómo encaja esta visión de la pareja sólida en el cine norteamericano de los últimos cuarenta años? ¿Estamos ante un tratamiento singular dentro de la industria o se trata más bien de una tendencia generacional? Para Tonon (2011: 2) el método comparativo tiene como objetivo la búsqueda de similitudes y disimilitudes entre aquello que pertenece a un mismo género o especie, que comparte una identidad de clase. Por tanto, a la hora de comparar la cuestión familiar entre Spielberg y otros cineastas, deberemos escoger a aquellos realizadores que presenten unas características similares y que hayan desarrollado su trabajo en el mismo período –de finales de los años 60 y principios de los 70 a la actualidad– y lugar –Hollywood–.

Dicho análisis se efectuará a partir de una lista de diez directores –siete norteamericanos y tres extranjeros establecidos en Estados Unidos– de diferentes edades y estilos pero conectados con Spielberg por varias razones desde un aspecto narrativo, visual e incluso profesional, pues ha trabajado conjuntamente con cinco de ellos. Los cuatro primeros –Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Martin Scorsese y George Lucas–, de edades muy similares y grandes amigos entre sí, constituyeron junto al realizador de Ohio el grupo de los *Movie Brats* o *gamberros del cine* (Cohen, 2010: 35), una generación de jóvenes talentos que, durante los años 70, cambiaron los temas y la manera de hacer películas conciliando la calidad artística y el éxito de taquilla. Los cuatro siguientes –Robert Zemeckis, Ron Howard, James Cameron y Peter Jackson– representan una fórmula comercial todavía más acentuada en detrimento de las motivaciones personales, aunque mantengan unos niveles de independencia y calidad más que probados (todos ellos han sido reconocidos con el Óscar al mejor director). Finalmente, cerraremos la muestra con dos cineastas de una generación posterior y con trayectorias todavía por definir que, pese a ello, saben bien lo que es dirigir grandes éxitos: J. J. Abrams y M. Night Shyamalan, admiradores confesos del cine de Spielberg y de su estilo característico, tanto en realización como en temática.

### **6.1. Los *Movie Brats***

Francis Ford Coppola (Detroit, 1939) ha sido, probablemente, uno de los directores que más importancia ha otorgado a la cuestión familiar en sus películas. Como señala Comas (2007: 26), la trilogía de *El padrino* (*The Godfather*, 1972, 1974, 1990) representa su idea de familia católica y patriarcal, convertida en un pilar de la sociedad en títulos como *Llueve sobre mi corazón* (*The Rain People*, 1969), *La conversación* (*The*

*Conversation*, 1974), *La ley de la calle* (*Rumble Fish*, 1983) o *Tetro* (2009). Sin embargo, a diferencia de Spielberg, en su cine son los hombres quienes concentran el poder hasta constituir las figuras más respetadas del clan, relegando a las mujeres a un segundo plano. Pese a su enorme influencia en generaciones posteriores y ser un pionero a la hora de rodar películas capaces de cosechar el mismo éxito entre crítica y público –*El padrino* fue en su día el título más rentable de todos los tiempos, sin olvidar la unanimidad conseguida en *Apocalypse Now* (1979) o *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1993)–, Coppola se vio obligado a aceptar numerosas producciones de encargo tras el rotundo fracaso de su proyecto más ambicioso, el musical *Corazonada* (*One From the Heart*, 1982). Un hecho que le impediría dotar de continuidad a su particular concepción de la familia, si bien le permitiría abordar otros temas frecuentes de su obra, como el paso del tiempo y sus consecuencias, presentes en *Peggy Sue se casó* (*Peggy Sue Got Married*, 1986) o *Jack* (1996), o incluso retratos con tintes autobiográficos, como el de *Tucker. Un hombre y su sueño* (*Tucker. A Man and His Dream*, 1988).

Brian De Palma (Newark, Nueva Jersey, 1940) aparcó su formación en Física para dedicarse a la realización tras descubrir el trabajo de cineastas como Jean-Luc Godard y, sobre todo, Alfred Hitchcock. Pronto destacaría por su destreza para rodar *thrillers* claramente influenciados por la obra del *maestro del suspense*, con dos tendencias muy reconocibles: el *voyeurismo*, pieza clave de títulos como *Doble cuerpo* (*Body Double*, 1984) o *Femme fatale* (2002), y especialmente la identidad desdoblada, punto de partida de *Hermanas* (*Sisters*, 1973), *Fascinación* (*Obsesión*, 1976), *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*, 1980) y *En nombre de Caín* (*Raising Cain*, 1992). Más allá de estas preferencias, sus películas suelen girar alrededor de cuestiones como las guerras de Vietnam e Irak –*Greetings* (1968), *Corazones de hierro* (*Casualties of War*, 1989), *Redacted* (2007)– o el concepto de traición aplicado a ámbitos tan diversos como las bromas crueles entre adolescentes –*Carrie* (1976)–, las tramas de espías y detectives –*Misión Imposible* (*Mission: Impossible*, 1996), *Snake Eyes* (1998)– o el mundo del hampa –*El precio del poder* (*Scarface*, 1983), *Los intocables de Elliott Ness* (*The Untouchables*, 1987), *Atrapado por su pasado* (*Carlito's Way*, 1993)–. Los conflictos matrimoniales quedan, por tanto, desplazados hasta resultar prácticamente inexistentes: su única película sobre una separación, *Una familia de locos* (*Home Movies*, 1978), ofrece un planteamiento cómico y distendido, en el que un muchacho graba en secreto los escarceos amorosos de su progenitor para que su madre pueda usar las cintas como pruebas durante el divorcio, una situación basada en los años de juventud del entonces incipiente realizador. Y es que

De Palma, como Spielberg, es hijo de una familia rota, pese a ello, nunca se consideró una víctima de los errores ajenos, sino el verdugo de la separación de sus padres: “Fui yo quien la provocó (...) Mi madre me dijo que mi padre la engañaba con una de sus enfermeras (...) Mi misión consistía en ayudarla a conseguir el divorcio proporcionándole una prueba de la infidelidad de mi padre” (Blumenfeld y Vachaud, 2003: 28, 29). De Palma tenía dieciocho años cuando esto sucedió, y precisamente esa responsabilidad por haber contribuido a la separación le acompañaría durante el resto de su vida personal y profesional de una manera inversa a la de Spielberg: actualmente no tiene mujer ni hijos, y sus películas dan la espalda conscientemente a las parejas con problemas por el amargo recuerdo de su adolescencia –*Una familia de locos* constituye una excepción al tratarse de un proyecto experimental rodado con la ayuda de sus alumnos de la facultad–, una actitud opuesta a la de su amigo y compañero de generación, mucho más partidario de la expresión íntima a través del trabajo. En Blumenfeld y Vachaud (2003: 175), el propio De Palma reconocería su devoción por Hitchcock y Godard y esta lejanía temática respecto a Spielberg: “¡A Steven le fascinan mis películas o las de Scorsese porque las siente muy ajenas! Somos muy diferentes, pero eso no nos impide tener mucha amistad”.

Martin Scorsese (Nueva York, 1942) representa, en efecto, una manera de hacer y entender el cine similar a la de De Palma y alejada de los planteamientos argumentales característicos de Spielberg. En su filmografía apenas se acomete la problemática familiar, en detrimento de una serie muy específica y variada de contenidos, con un denominador común: las personas que atraviesan profundas crisis, atrapadas por su ambición, que descubren que la satisfacción no conlleva siempre la felicidad (Thompson y Christie, 1999: 18). Su representación puede abarcar desde las estructuras itinerantes de *Taxi Driver* (1976) y *¡Jo, qué noche!* (*Alter Hours*, 1985) hasta la mítica del perdedor presente en *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980) y *El color del dinero* (*The Color of Money*, 1986), pasando por los *biopics* musicales –*New York, New York* (1977), *El último vals* (*The Last Waltz*, 1978)–, el *thriller* gótico –*El cabo del miedo* (*Cape Fear*, 1991), *Shutter Island* (2010)– o las crónicas histórico-gangsteriles –*Malas calles* (*Mean Streets*, 1973), *Uno de los nuestros* (*Godfellas*, 1990), *Casino* (1995), *Infiltrados* (*The Departed*, 2006)–. Las relaciones de pareja que aparecen de manera puntual son fuertes y duraderas (como ocurre con Spielberg), aunque en el caso de Scorsese los cónyuges apenas han de hacer frente a dificultades; eso sí, cuando éstas aparecen –los malos tratos en *Toro salvaje*, la delincuencia en *Casino*– el director no duda en poner fin a la relación entre sus personajes, un paso que Spielberg tiende a sortear

por el bien de la unidad familiar. Este tratamiento naturalizado del divorcio se entiende por la facilidad del propio Scorsese para divorciarse y embarcarse en un nuevo matrimonio, ya que, en total, se ha casado en cinco ocasiones, un hecho que él mismo achaca a su desconocimiento del sexo opuesto –“no sé nada acerca de las mujeres” (Fernández Valentí, 2008: 15)–, y que en ningún caso se debe a la herencia de una separación paterna, como le sucede a Spielberg; en realidad, Scorsese admiraba el longevo y ejemplar matrimonio de sus padres, inmigrantes de origen italiano, a quienes dedicó un documental titulado *Italiamerican* (1974).

George Lucas (Modesto, California, 1944) era un fanático de los cómics y las carreras de coches antes de dedicarse al cine. No sorprende, pues, que ambas pasiones se encuentren en el origen de sus dos obras más emblemáticas: *American Graffiti* (1973), un retrato de sus años de juventud entre adolescentes rebeldes, y *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, 1977), pieza cumbre de la ciencia-ficción que Lucas solo pudo concebir al no conseguir los derechos para adaptar al cine a su personaje de viñetas favorito, Flash Gordon (Champlin, 1997: 49). Sin embargo, no estamos ante un cineasta intimista, dado que sus historias optan siempre por el puro entretenimiento –con la salvedad de la citada *American Graffiti* y de su ópera prima, *THX 1138* (1971), donde un hombre y una mujer luchan por su amor y su libertad en medio de una sociedad opresiva del futuro– antes que adentrarse en el terreno personal. La conexión temática con el responsable de *En busca del arca perdida* (una idea de Lucas que dio pie a una de las películas menos representativas de su director) es, por tanto, prácticamente nula, si exceptuamos el conflicto paterno-filial que se establece entre Luke Skywalker y Darth Vader a lo largo de la primera trilogía galáctica, y que poco o nada que ver con las disputas entre padres e hijos planteadas por Spielberg al no tener su origen una disputa matrimonial.

## 6.2. Epígonos de Hollywood

Robert Zemeckis (Chicago, 1952) rodó sus dos primeras películas, *Locos por ellos* (*I Wanna Hold Your Hand*, 1978) y *Frenos rotos, coches locos* (*Used Cars*, 1980) al amparo del Spielberg productor. Ello le convertiría, con los años, en uno de sus alumnos más aventajados, capaz de alternar espectaculares relatos con una clara vocación comercial –*Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, 1984), *Regreso al futuro* (1985), *¿Quién engañó a Roger Rabbit?* (*Who Framed Roger Rabbit?*, 1988)– con

emotivos relatos de autodescubrimiento personal del estilo de *Forrest Gump* (1994) o *Contact* (1997). No hay temas predominantes en una filmografía donde no abundan las familias felices pero tampoco los grandes conflictos: de hecho, las parejas que mayores dificultades han afrontado a lo largo de sus películas –ninguna permanece unida al final del relato– lo han hecho a través productos destinados a un público masivo y bajo la impronta del cine de género, bien se trate de una comedia como *La muerte os sienta tan bien* (*Death Becomes Her*, 1992), un relato de terror como *Lo que la verdad esconde* (*What Lies Beneath*, 2000) o un drama como *Náufrago* (*Cast Away*, 2000). Él mismo ha llegado a reconocer su capacidad para embarcarse en proyectos que poco o nada tienen que ver entre sí con el único fin de llamar la atención de una audiencia numerosa: “Me considero un director de acción-aventura-comedia-suspense-efectos especiales-cultura y estilo popular de masas” (Fonte, 2012: 9).

Ron Howard (Duncan, Oklahoma, 1954) pasó de ser una estrella infantil de la televisión a uno de los directores más efectivos de la maquinaria de Hollywood. Su estilo cinematográfico, desprovisto de cuestiones personales y orientado al simple producto de consumo, se ha movido con igual fortuna por géneros como el fantástico –*Cocoon* (1985), *Willow* (1988)–, la comedia ligera –*Un, dos, tres... ¡Splash!* (*Splash*, 1984)–, el drama épico –*Un horizonte muy lejano* (*Far and Away*, 1992), *Apolo 13* (*Apollo 13*, 1995)–, el *thriller* de base literaria –*El código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006)– o incluso el *western* –*Desapariciones* (*The Missing*, 2003)–. Una circunstancia reconocida incluso por aquellos que han estudiado su obra, como Gray (2003: 9): “Gravita siempre hacia los rodajes que mantienen las fuerzas del sistema, confiando en el poder de la estrella principal, un alto lustre técnico, y la seguridad de un recibimiento masivo mediante un final optimista y fiable”. Sí existe, en cambio, un tratamiento relevante de la pareja protagonista, que, como en el caso de Spielberg, se mantiene unida pese a adversidades como la conducta rebelde y conflictiva de los hijos –*Dulce hogar... A veces* (*Parenthood*, 1989)–, el secuestro de uno de ellos –*Rescate* (*Ransom*, 1996)–, una enfermedad degenerativa –*Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, 2001)– o una situación de penuria económica –*Cinderella Man* (2005)–. La gran diferencia entre ambos es que, en el caso de Howard, los problemas fortalecen la relación y sirven para unir más a sus miembros; en otras palabras, no llega a producirse una separación porque esa posibilidad nunca se plantea. Spielberg, en cambio, presenta personajes en situaciones extremas y matrimonios en progresivo deterioro que siempre optan por la reconciliación pese a que sus sentimientos han cambiado de manera irreversible.

James Cameron (Kapuskasig, Ontario, Canadá, 1954) es un apasionado de la técnica, capaz de conseguir que sus películas se sitúen a la vanguardia en cuanto a la utilización de efectos visuales o de tecnología 3D se refiere. Él mismo se considera mucho más cineasta que director (Schneider, 2009: 557), hasta el punto de supervisar cada pequeño detalle de la producción, como una especie de responsable global, sin limitarse únicamente a dirigir correctamente a los actores o a conseguir un guion lo suficientemente bueno sobre el que asentar su historia. Sin embargo, esta aparente despreocupación por la profundidad de la trama no ha impedido que un tema capital recorra todas y cada una de sus propuestas: la visión pesimista de la humanidad –el hombre jugando a ser Dios– y la irrupción de un héroe capaz de sacrificarse por los errores cometidos por sus semejantes (Salgado, 2009). Ocurría en *Terminator* (*The Terminator*, 1984) y *Terminator 2: El juicio final* (*Terminator 2: Judgement Day*, 1991), con el mundo al borde del Apocalipsis por culpa del descontrol tecnológico; en *Abyss* (*The Abyss*, 1989), donde el peligro eran las armas nucleares; en *Aliens. El regreso* (*Aliens*, 1986) y *Avatar* (2009), en las que el ansia colonizadora de los hombres alcanzaba también otros mundos; e incluso en *Titanic* (1997), donde los delirios de grandeza del trasatlántico más lujoso acababan sumergidos en el fondo del océano. En todas ellas, como hemos comentado, surgen figuras redentoras que aportan un halo de esperanza a un mundo en decadencia, protagonistas idealizados que, en su casi perfección, no mantienen unas relaciones sentimentales destructivas, sino más bien al contrario: son los compañeros ideales hasta el punto de ser capaces de entregar su vida por salvar la de su pareja y, de paso, la de muchas personas más.

Las cuestiones conyugales pasan desapercibidas en el cine de Cameron, menos en un título, *Mentiras arriesgadas* (*True Lies*, 1994), donde una anodina pareja acostumbrada a las mentiras mutuas se replantea su relación por la evidente falta de interés del uno en el otro, un contratiempo que el realizador resuelve convirtiéndolos a ambos en espías y al riesgo en el acicate necesario para reavivar la pasión. Una propuesta hilarante que, lógicamente, no se ajusta a la realidad de un matrimonio en crisis y por tanto no merece comparación alguna con los conflictos planteados por Spielberg, mucho más identificables y coherentes con la difícil realidad de un matrimonio en crisis.

Peter Jackson (Pukerua Bay, Wellington, Nueva Zelanda, 1961) es el director de los perdedores. En sus películas, desde las iniciales salpicadas de *gore* hasta las más espectaculares, acaba convirtiendo a personajes que a priori parten con desventaja en sujetos con carácter capaz de plantar cara a gorilas gigantes, señores oscuros o la mismísima Muerte: el detective

acabado de *Agárrame esos fantasmas* (*The Frighteners*, 1996), los pequeños e ingenuos *hobbits* de *El Señor de los Anillos* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003) y *El Hobbit: Un viaje inesperado* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012) o la actriz en horas bajas de *King Kong* (2005) ejemplificarían perfectamente dicha disposición. En estas historias apenas hay espacio para las relaciones familiares, si bien cuando aparecen, como en el caso de *The Lovely Bones* (2009) –en la que Spielberg aparece acreditado como productor ejecutivo– tienden a mostrar uniones sólidas que reaccionan de manera ejemplar ante los golpes de la vida, como ocurre con los padres de la adolescente que muere asesinada y que les observa y añora desde otra dimensión. Esta visión positiva tiene su origen en el enorme respeto que Jackson sentía hacia sus propios progenitores, a quienes siempre agradeció el apoyo recibido cuando decidió convertirse en director de cine, y a los que dedicó *La comunidad del Anillo* (*The Fellowship of the Ring*, 2001) con un emotivo recuerdo en los créditos finales: “Para Joan y Bill Jackson: Gracias por vuestra fe, apoyo y cariño” (Sibley, 2002: 15).

### **6.3. Abrams y Shyamalan: el relevo de Spielberg**

J. J. Abrams (Nueva York, 1966) representa, para algunos, el relevo natural de Spielberg, con quien no solo comparte la afición por los mundos de fantasía, sino también el judaísmo común y la formación televisiva, sin olvidar una curiosa colaboración que tuvo lugar cuando un joven Abrams recibió el encargo de restaurar las primeras cintas experimentales de Spielberg (Salvans, 2011). Obsesionado con temas como las empresas que controlan el mundo o los saltos en el tiempo (García, 2008: 40) fue en la pequeña pantalla donde cosechó sus primeros éxitos gracias a series como *Felicity*, *Alias* o *Perdidos*, antes de dar el salto a la realización de largometrajes con dos superproducciones concebidas, décadas atrás, para el mismo medio que lo había visto crecer: *Misión Imposible III* (*M:I III*, 2006) y *Star Trek* (2009). La conexión definitiva con Spielberg llegaría con su tercera película, *Super 8* (2011), una aventura nostálgica sobre un grupo de niños que, rodando una película *amateur*, registran con su cámara un aparatoso accidente de tren que deja en libertad a un peligroso alienígena. Pese a lo fantástico de la propuesta, la clave de la historia es la trama familiar entre un padre y un hijo distanciados tras la muerte de la madre, y reconciliados al final gracias a que cada uno alcanzará a comprender la situación del otro, el sentimiento de pérdida y su tipo de duelo ante la figura ausente. Algo parecido ocurre con la relación entre Alice y su padre, un hombre conflictivo que vive con el sentimiento de culpa por la muerte



de otra persona que cubría su puesto de trabajo: en su lucha por la supervivencia, ambos reestablecerán sus vínculos afectivos y recobrarán la felicidad familiar perdida, un planteamiento que es herencia directa del Spielberg de *Indiana Jones y la última cruzada*, *Hook*, *El mundo perdido* o *La guerra de los mundos*.

La aportación de Spielberg como productor resultó fundamental en el tratamiento de dicho enfoque intimista, ya que Abrams, autor también del guion, decidió incluirlo como sentido homenaje a su mentor y a los filmes producidos por Amblin durante la década de los ochenta, y no como un reflejo de sus propias vivencias familiares: “Las tramas de títulos como *Gremlins*, *Regreso al futuro* o *Los Goonies* tenían corazón. No les asustaba combinar espectáculo y emoción. Ese era mi objetivo con esta película: que los espectadores sintieran” (Salvans, 2011).

M. Night Shyamalan (Pondicherry, India, 1970) se crió en Filadelfia después de que sus padres emigraran a Estados Unidos, y fue allí donde se aficionó a las películas caseras, imitando el estilo visual de su gran ídolo: Steven Spielberg (Gadette, 2010). Como ocurre con J. J. Abrams, los paralelismos temáticos con el que siempre fue su referente se deben más a esa “imitación” confesa que a episodios inspirados en su propia vida. La irrupción de los elementos maravillosos y sobrenaturales en los ámbitos hogareños en crisis –*El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, 1999), *El protegido* (*Unbreakable*, 2000), *Señales* (*Sings*, 2002)–, constituye, en opinión de Sánchez-Escalonilla (2013: 60), el principal nexo de unión entre Spielberg y Shyamalan: “Ambos directores establecen una relación directa entre los conflictos dramáticos generados por la aventura y los conflictos derivados de las fracturas familiares”. Como ocurre con Spielberg, en las películas de Shyamalan los personajes infantiles poseen una intuición especial para percibir esos elementos extraordinarios, son *puentes* hacia otras realidades que aceptan con naturalidad y ayudan a los adultos a alcanzar sus revelaciones (Sánchez-Escalonilla, 2013: 56).

Vilches (2003) corrobora dicho tratamiento del hogar en crisis: “Nos encontramos con un adelantado discípulo de Spielberg (...) Todos los filmes de Shyamalan se hacen cargo de la familia, y lo que es más importante, de su disolución”. A excepción de *Airbender: El último guerrero* (*The Last Airbender*, 2010), en las películas del cineasta indio siempre encontramos separaciones familiares, algunas de las cuales afectan a matrimonios a la deriva, inmersos en una profunda incomunicación, que salen reforzados ante una amenaza que escapa a su comprensión, como sucede entre los personajes de Bruce Willis y Robin Wright en *El*

*protegido*, y los de Mark Wahlberg y Zooey Deschanel en *El incidente* (*The Happening*, 2008). En ambas, las figuras infantiles juegan un papel determinante: mientras en esta última la presencia de una niña es clave para la reconciliación y el replanteamiento vital de los protagonistas (que al final del film esperan descendencia), en *El protegido* el hijo de la pareja que sufre las consecuencias de la crisis de sus padres se convierte en el gran apoyo del personaje principal. Como apunta Sánchez-Escalonilla:

Este personaje infantil resulta fundamental para la auto-revelación de David. A diferencia del adulto, el niño nunca dudará de los superpoderes de su padre y contribuirá de modo dramático a resolver el enigma que acucia al protagonista. Joseph admira a su padre y le profesa un cariño que contrasta con la frialdad con que se tratan los esposos (2013: 53).

A diferencia del Joseph de *El protegido*, los niños distanciados de sus padres también son, como en el caso de Spielberg, una presencia recurrente en el cine de Shyamalan. En *El sexto sentido*, el personaje de Cole muestra múltiples conexiones con el Elliott de *E.T.*: ambos pertenecen a un hogar en crisis, resultado de un divorcio, acusan la ausencia del padre y ocultan un secreto a los adultos, representados en la figura materna (Sánchez-Escalonilla, 2013: 49). Se da la circunstancia de que, solo dos años después, Spielberg recurrió al mismo actor, Haley Joel Osment, para el papel principal de *A.I.*: al igual que el pequeño Cole, David sufrirá la incomunicación con su madre, buscará refugio en lo fantástico (el Hada Azul) y contará con la complicidad de un adulto *no humano*.

En *El sexto sentido*, dicho adulto es el psicólogo Malcolm Crowe (Bruce Willis), quien acaba descubriendo que la falta de comunicación con su esposa se debe a la mayor de las tragedias que puede afectar a una pareja: el fallecimiento de uno de sus miembros. Este mismo tema, la muerte, irrumpe en los hogares de *Señales*, *El bosque* (*The Village*, 2004) y *La joven del agua* (*Lady in the Water*, 2006) convirtiendo irremediabilmente a las figuras paternas en personas marcadas por la pérdida. En las dos primeras, los hijos sufren las consecuencias de ese trauma y se convierten también en víctimas; en la tercera, la herida emocional del padre es todavía mayor porque los hijos también han muerto. Finalmente, en *After Earth* (2013), un padre y su hijo del futuro unirán sus fuerzas para sobrevivir en un planeta inhóspito y evitar su propia desaparición, una relación de sangre que Shyamalan quiso dotar de total credibilidad contratando para los papeles al actor Will Smith y su hijo Jaden.

#### 6.4. La separación como tema

La comparación entre el cine de Steven Spielberg y el del resto de directores de similares características arroja una conclusión muy clara: el tratamiento de la separación familiar, especialmente en lo que respecta a los cónyuges, es un tema casi exclusivo del realizador de Ohio, con las únicas salvedades de sus alumnos aventajados Abrams y Shyamalan. Si bien todos ellos comparten con Spielberg planteamientos narrativos y formales (la aparición de elementos fantásticos en un contexto suburbano, la conexión emocional con el espectador, el uso revolucionario de efectos visuales...), muy pocas veces reflejan en sus películas procesos de fragmentación matrimonial. Con la citada excepción de Brian De Palma (que decidió evitar tratar la cuestión a lo largo de su obra por considerarse responsable del divorcio de sus progenitores), todos los nombres planteados crecieron en un entorno familiar sin traumas, en el que los padres incluso podían llegar a ser objeto de admiración por esa capacidad para mantener intactos sus matrimonios.

Podemos afirmar, partiendo de este dato, que la preferencia de Spielberg por los hogares en crisis es consecuencia directa de la separación paterna que él mismo experimentó siendo solo un adolescente, y que si los demás directores se decantaron por otras líneas narrativas en sus largometrajes fue, principalmente, porque no habían vivido una circunstancia tan dramática en primera persona (salvo en los casos de homenajes confesos y motivaciones comunes, como les sucede a Abrams y Shyamalan). Spielberg, por tanto, parte de un recuerdo trágico para construir uno de sus temas más recurrentes, lo que lo convierte, por definición, en un *autor*:

La idea de separación es algo de lo que puedo hablar, porque provengo de una familia en la que hubo un divorcio y veo que todavía estoy explorando mis propios sentimientos de cuando tenía catorce años y se produjo la ruptura de mis padres (...) Aunque no hago autobiografías para el cine, tomo pequeños detalles de mi vida personal que puedo comprender y que me permito contar (Rubio, 1988: 22).



# IV

## ANÁLISIS FILMOGRÁFICO



En los apartados anteriores, hemos analizado los años de juventud de Steven Spielberg y la importancia que el divorcio de sus padres tuvo en su etapa adolescente, hasta el punto de sustituir su visión idealizada del hogar por otra mucho más escéptica respecto a las relaciones estables y duraderas. A su vez, hemos efectuado un recorrido por las diferentes teorías acerca de la separación, sus consecuencias en esposos e hijos y su evolución a lo largo de la historia de Estados Unidos. Finalmente, hemos establecido una comparación entre la postura predominante en Hollywood a la hora de abordar el divorcio y sus efectos en los hijos y el tratamiento que de ambas cuestiones se hace en las películas de Spielberg, mucho más orientado a la reconciliación que a la ruptura definitiva de estos vínculos.

Llegados a este punto, es momento de efectuar un análisis detallado de la filmografía del realizador norteamericano y de comprobar el modo en que las separaciones familiares en sus historias se corresponden con una etapa vital concreta, desde el joven receloso que aún siente reciente el divorcio paterno hasta el esposo feliz en su matrimonio con Kate Capshaw, pasando por los años de inseguridad derivados de su primer fracaso matrimonial con Amy Irving y la correspondiente identificación con su propio referente paterno.

El capítulo inicial de esta parte se centrará en los trabajos iniciales de Spielberg, una etapa de formación creativa en la que todavía se considera el hijo de un matrimonio disuelto y en la que la fantasía y el espectáculo priman frente a la intimidad. Incluso los títulos más personales de estos años, como *Encuentros en la tercera fase* o *E.T. El extraterrestre*, presentan rupturas conyugales definitivas y en ellas no hay lugar para el reencuentro.

Debido al grado de responsabilidad que Spielberg otorgaba a su padre en la separación, las figuras paternas de estas películas son hombres inmaduros o ausentes que contrastan con la fortaleza y la capacidad de sacrificio de los papeles femeninos (*Loca evasión*, *Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*). Además, el director tiende a proyectarse en figuras que, como él, proceden de una familia desestructurada, personajes infantiles y *niños*

*grandes* con tendencia a la soledad y con habilidad para establecer contacto con lo maravilloso y lo sobrenatural: Roy Neary, Barry, Indiana Jones o Elliott serían claros ejemplos de esta tendencia.

El segundo capítulo comprenderá su etapa de evolución autoral y su maduración personal como esposo de Amy Irving y padre de su primer hijo, Max. Durante este período, Spielberg mantiene la identificación con los personajes jóvenes y los adultos inmaduros, pero lo hace desde una perspectiva distinta, mucho más cercana a la cruda realidad y alejada de los mundos de fantasía. Los niños de su cine sufren las consecuencias de una súbita separación de sus seres queridos (padres, hermanos), atraviesan situaciones traumáticas (guerras, malos tratos) y se ven obligados a desprenderse prematuramente de su inocencia infantil, como les sucede a Tapón, Celie o Jim Graham. También los adultos de carácter despreocupado se topan con la cara más amarga de la vida, como en *Para siempre*.

Se trata, por último, de una etapa en la que Spielberg, después de dirigir grandes éxitos de taquilla y de acuñar un nuevo modelo de evasión cinematográfica, desea madurar en términos personales y profesionales, haciendo que su matrimonio y su experiencia como padre coincidan con la realización de sus primeras obras *adultas*: *El color púrpura*, *El imperio del sol* y la citada *Para siempre*.

Los últimos tres capítulos del apartado IV se corresponden a la etapa más extensa y reciente de la carrera de Spielberg, comprendida entre 1991 y 2012, y marcada por dos hechos fundamentales en su vida que le permiten alcanzar una estabilidad personal que hasta entonces le era ajena: su segundo matrimonio con Kate Capshaw, con la que tendrá seis hijos, y su reconciliación con su padre después de años de distanciamiento. Spielberg superaba así las inseguridades derivadas de sus dos experiencias previas con el divorcio (el de sus padres y el suyo propio), y trasladaba esta situación a su cine, invitando a sus personajes a reunirse con sus familiares perdidos y dotando a la figura paterna de una primacía inédita hasta entonces. Los hombres de sus películas comienzan a sentir la necesidad de ejercer de padres para contrarrestar su errática existencia o su anodina realidad, y el propio Spielberg pasará a verse reflejado en aquellos personajes que, como Arnold primero y él mismo después, se ven obligados a asumir el rol de cabeza de familia para que su matrimonio y la relación con sus hijos se mantengan a flote.

Los tres capítulos de esta etapa de identificación con la figura adulta responderán a un criterio temático, y no cronológico como hasta ahora. De



este modo, el primero de ellos estará centrado en aquellos adultos que, por diferentes circunstancias, han perdido su hogar y desean reconstruirlo, como los padres obsesionados con su trabajo que desatienden a sus vástagos en *Hook* y *El mundo perdido* o el empresario alemán que, cegado por los lujos que le proporciona ser simpatizante del Reich, olvida que su esposa aún le quiere (*La lista de Schindler*). Sin embargo, no todos alcanzarán su meta, pues se encontrarán con obstáculos insalvables como un segundo y feliz matrimonio de la ex pareja (*La guerra de los mundos*), las diferencias raciales que impiden a un esclavo regresar a casa (*Amistad*), el trauma existencial de saberse un asesino sin escrúpulos (*Munich*) o la propia muerte del personaje en cuestión (*Lincoln*), si bien en esta última el conflicto más importante es el que se refiere al ámbito familiar, con la esposa desatendida que no ha superado la muerte del hijo pequeño y el primogénito furioso porque su padre le prohíbe alistarse en el ejército nordista.

El siguiente capítulo de esta etapa tendrá como protagonistas a los *niños perdidos* que, en su búsqueda familiar, encontrarán el camino de vuelta a su hogar. Puede tratarse, eso sí, de un reencuentro literal con los seres queridos (como los muchachos que vuelven del frente en *Salvar al soldado Ryan* y *Caballo de batalla* o el individuo que vive marcado por el recuerdo de su hijo y que regresa junto a su esposa en *Minority Report*) o de la construcción de un vínculo completamente nuevo entre dos personas sin lazos de sangre que han perdido a sus familias (el ladrón y el agente que le persigue en *Atrápame si puedes*). En ocasiones, el regreso al hogar no será físico sino emocional, como ejemplifica el hombre que hace realidad el último deseo de su padre fallecido en *La Terminal* o ese sueño alcanzado por el niño-robot David al final de *A.I. Inteligencia Artificial*, y que consiste en pasar un último y feliz día junto a su madre.

Esta tercera etapa se cerrará con un capítulo sobre aquellas películas enmarcadas dentro del género de aventuras que, por su vocación comercial, dan prioridad al espectáculo frente al drama de la separación, si bien en ellas se aprecia una evolución respecto a títulos similares pertenecientes a los años de formación creativa de Spielberg, como *Tiburón* o *En busca del arca perdida*. Porque, mientras en estas superproducciones de los 70 y principios de los 80 Spielberg se entregaba al público sin mostrar sus constantes personales, en su cine de evasión más reciente hay un claro interés por implicar a los personajes en las crisis familiares aunque éstas no constituyan nunca la trama central de la historia. Por esta razón, en las tres películas que componen este grupo nos encontramos con niños y adolescentes solitarios y desarraigados que suplen la ausencia paterna con otras figuras que desempeñan el papel de mentores / protectores: Alan

Grant en *Parque Jurásico*, Harold Oxley en *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* y el capitán Haddock en *Las aventuras de Tintín*.

Todas estas películas y las crisis familiares que en ellas se plantean se analizarán, dentro de su etapa correspondiente y mediante un epígrafe final, siguiendo la dinámica de conflictos expuesta por Sánchez-Escalonilla (2005: 5-19) y recogida en la Introducción de nuestra investigación. En ella, se establecían tres niveles de conflictos:

- *Básicos*: Aquellos que fundamentan y abarcan la estructura de todo el guion, si bien no constituyen la tensión más interesante o profunda de la película.
- *De relación*: Aquellos que se dan entre el protagonista y uno o más personajes, y que revelan la lectura profunda e implícita de un guion. Plantean *subtramas* en las que también se distingue un planteamiento, un nudo y un desenlace.
- *Internos*: Aquellos que discurren en el ámbito interior de los protagonistas. Mientras los conflictos básicos responden al *qué* de la búsqueda, los conflictos internos y de relación responden al *por qué*, y dan lugar a procesos de cambio o *arcos de transformación* en los personajes.

A continuación, se estudiará el nivel de felicidad de los personajes implicados en separaciones familiares a partir de las dimensiones de la felicidad de Alarcón y la escalera de Gallup. El primero de estos indicadores se basa en el trabajo del psicólogo Reynaldo Alarcón, quien estableció cuatro líneas de análisis de la felicidad tras investigar si se trataba de un estado puntual o un rasgo genético, mientras el segundo parte de los niveles de felicidad señalados por el estadista George Gallup (puntuados del 1 al 10) después de estudiar el porcentaje de gente feliz en sesenta países.

# 7

## Etapa de formación creativa (1971-1982)

Durante su primera década tras la cámara, Steven Spielberg comienza a dar muestras de la intensidad que caracterizará su trayectoria en años posteriores y de los rasgos narrativos y formales que definirán su etapa de plenitud creativa a partir de 1990. De este modo, entre los 25 y los 36 años, recibirá sus tres primeras candidaturas al Óscar, se revelará como un genio precoz gracias a *El diablo sobre ruedas*, abordará la problemática familiar en *Loca evasión*, *Encuentros en la tercera fase* y *E.T. El extraterrestre*, romperá taquillas con *Tiburón*, iniciará una fructífera colaboración con George Lucas a partir de *En busca del arca perdida*, vivirá su primera decepción comercial con *1941* e inaugurará su productora Amblin Entertainment con *Poltergeist*.

### 7.1. *El diablo sobre ruedas*

Basada en un relato breve publicado por Richard Matheson en la revista *Playboy*, *El diablo sobre ruedas* fue concebida, en su momento, como un largometraje para televisión, convirtiéndose, desde su emisión en la cadena ABC en noviembre de 1971 en una auténtica pieza de culto que dejaba al descubierto el talento de un joven de 24 años llamado Steven Spielberg. Rodada en apenas doce días con un exiguo presupuesto de 450.000 dólares, la película fue aplaudida por su hábil dominio del suspense y se ganó el aplauso de cineastas como Francis Ford Coppola, George Lucas o los mismísimos David Lean y Federico Fellini. Pocas veces un director había dado tanto de qué hablar con su primera película; de hecho, tuvo una exhibición triunfal por Europa, donde, a diferencia de Estados Unidos, sí se estrenó en salas cinematográficas gracias a su excelente acogida en el Festival de Cannes.

Resulta evidente que *El diablo sobre ruedas*, con su enfrentamiento entre un hombre que viaja en su coche por negocios y el conductor de un camión cisterna que le persigue con el objetivo de asesinarle, suponía un primer esbozo de algunas de las cuestiones fundamentales que Spielberg

abordaría en décadas posteriores, como la desigualdad entre el hombre indefenso y la bestia todopoderosa<sup>2</sup>, la concepción fantástica del camión mediante la misteriosa identidad del conductor sin rostro, o la progresiva conversión de un personaje suburbano y convencional en alguien capaz de transformarse en un vencedor de monstruos. Sin embargo, la cinta nos acerca también a la idea de familia que marcará para siempre el cine de su director, con una figura paterna capaz de disgregar la unidad de su hogar con sus múltiples defectos y constantes equivocaciones.

Conviene recordar que, en el momento de comenzar a trabajar en *El diablo sobre ruedas*, solo habían pasado cinco años desde el divorcio de Arnold y Leah Spielberg, que terminó con la marcha del primero del hogar. Dicha separación no llega a consumarse en el debut de Steven como realizador, pero su protagonista, David Mann, sí se presenta como un reflejo del Arnold Spielberg ausente y despreocupado. Como él, vive volcado en su profesión y descuida el tiempo que pasa en compañía de los suyos. Este distanciamiento le ha llevado a vivir a la sombra de su esposa, a acatar con sumisión sus dictados, como un ser carente de estímulos y de emociones. Es un individuo tan pusilánime que ni siquiera reacciona cuando otro hombre trata de llevarse a su mujer a la cama, un hecho que, como señala Fonte, corrobora su baja condición moral y humana:

David Mann está muy lejos de ser el típico héroe de las películas norteamericanas, y está claro que si fue totalmente incapaz de enfrentarse a otro hombre que ha mancillado el honor de su esposa, menos lo va a hacer frente a un descomunal dragón metálico (2008: 276).

Al principio de la película, David disfruta de un tranquilo viaje por una carretera desierta, mientras escucha por la radio la confesión de un tipo que se avergüenza de reconocer que su mujer se ha convertido en la cabeza de familia, mientras él ha quedado relegado a un segundo plano hasta el punto de vivir un matrimonio infeliz. El hecho de que el protagonista permanezca atento a toda su intervención sin cambiar de emisora, prestando atención a cada una de sus palabras, deja claro que su identificación con él es total. En opinión de Cohen:

Esta perfección rectilínea está sembrada de pulsiones salvajes y absurdas que elevan *El diablo sobre ruedas* por encima de un brillante ejercicio de estilo. Paradójicamente hay que buscar más la clave en la parte de la identidad del héroe –ese hombre ordinario, cuyo nombre es

---

<sup>2</sup> El mito de David contra Goliat desarrollado posteriormente en títulos como *Tiburón* o *Parque Jurásico*, y que da a entender que la elección del nombre del protagonista de *El diablo sobre ruedas* no fue casual.

nada menos que Mann, arbitrariamente tomado por presa de caza– que en la del perseguidor, sin resolver hasta el final. A partir de una llamada telefónica que realiza a su esposa desde una gasolinera, se comprende que se han dejado esa misma mañana a raíz de una pelea. Y se deduce que el tipo al que justo antes estaba escuchando por la radio quejarse de la arpía de su mujer no era más que su propio monólogo interior (2010: 12, 13).

Estamos, pues, ante un hombre cuya personalidad roza el patetismo, de vida gris y anodina, atrapado entre un trabajo agotador y una esposa dispuesta a desprenderle de la poca autoridad que le queda. Díaz-Cuesta (2002: 77) hace hincapié en esta sumisión a los dictados de la mujer, dejando entrever que uno de los motivos tal vez sea la falta de madurez del protagonista, al que convierte en un primer esbozo del adulto-niño que tan presente estará en su filmografía posterior: “Mann enseguida se identifica con un radioyente que se queja por no ser el cabeza de familia en su matrimonio (...) Ambos hombres son como niños-bebés que son tratados de manera condescendiente por las mujeres con las que hablan”.

Cuando la película empezó a ser reconocida al otro lado del Atlántico, la Universal exigió a Spielberg una ampliación de su metraje para su exhibición en cines. Este, reticente en un principio a modificar el film original, aprovechó la oportunidad para profundizar en la relación de David con su familia incluyendo la escena de conversación telefónica entre el protagonista y su esposa a la que hacía alusión anteriormente Cohen (2010: 12, 13). En ella, la Sra. Mann le recrimina a su marido que no pase más tiempo en casa junto a ella y sus dos hijos:

ESPOSA:

¿Estarás en casa a las seis y media?

DAVID:

Si Forrest sale pronto de trabajar...

ESPOSA:

¿Tan importante es que hables con él?

DAVID:

Se marcha a Hawai por la mañana. Después de lo que se ha quejado a la oficina central, si no lo localizo perderé la cuenta.

ESPOSA:

¡Dijiste que no tendrías problemas para llegar pronto a casa!

DAVID:

Probablemente no los tendré.

ESPOSA:

Tú verás. Tu madre no viene a verme a mí.

DAVID:

Cariño, te he dicho que seguramente no tendré problemas...

ESPOSA:

Bueno. Procura llegar pronto, ¿vale?

La mujer de David cuelga el teléfono sin darle la posibilidad de réplica. Su última frase no suena condescendiente, sino más bien como un ultimátum: el matrimonio de los Mann está a punto de estallar. Desde ese mismo instante, David sabe que gran parte de las opciones de conservar su relación dependen de que llegue a tiempo a casa. Pero hay un problema mucho peor que su viaje de negocios: un conductor psicópata le persigue por todas partes tratando de aniquilarle. La lucha por la supervivencia del protagonista se convierte, por extensión, en una lucha por la supervivencia de su matrimonio y su familia: si no se libra pronto de su oponente, corre el riesgo de salir malherido, pero también de perder a su mujer e hijos.

Como todos los antihéroes posteriores de Spielberg, David pasa de ser un hombre corriente y gris, casi patético, a verse envuelto en una situación extrema que le convertirá en alguien muy distinto. Este proceso evolutivo del personaje principal será, con el tiempo, una de las claves para la

recomposición de la familia, ya que el peso de este cambio suele recaer casi siempre en la deficiente figura paterna. Por eso, cuando David consigue finalmente deshacerse de su perseguidor, la *humanidad* le invade de nuevo: está cansado, jadea y se sienta, pero ya no es el mismo. Ha hecho algo de un valor extraordinario, derrotando a un adversario que le llevaba mucha ventaja. Y es consciente, en ese momento de merecido descanso, de que si ha sido capaz de plantarle cara a un camión asesino, podrá hacer lo mismo con sus problemas familiares antes de que sea demasiado tarde.

Esta idea del hombre que se supera a sí mismo ante una amenaza inesperada, llegando incluso a resolver con ello sus desavenencias conyugales y paternas, pasará a ser, en opinión de Mott y Saunders, una de las constantes de los títulos posteriores del director:

El David Mann de Steven Spielberg es también Clovis y Lou Jean (*Loca evasión*), el sheriff Brody (*Tiburón*), Roy Neary y Jillian Guiler (*Encuentros en la tercera fase*), Indiana Jones, los niños y la madre en *E.T. El extraterrestre* y la familia Freeling de *Poltergeist* (1986: 24).

## 7.2. *Loca evasión*

Pese a la excelente acogida crítica de *El diablo sobre ruedas*, Steven Spielberg no lo tuvo nada fácil para que alguien respaldara su siguiente proyecto, una *road movie* criminal inspirada en un hecho real acaecido en Texas, en 1969. Tuvo la oportunidad de rodar una cinta para lucimiento de Burt Reynolds e incluso otra con Paul Newman como protagonista, pero él tenía claro que su película más inmediata sería *Loca evasión*, extraño título en español que hace presagiar una comedia desenfadada cuando en realidad se trata de un drama con trágico desenlace. El motivo de esta insistencia era que, pese a su juventud, se veía capaz de afrontar por primera vez el que a la postre sería el tema más reincidente de su cine, las familias inestables carentes de alguno de sus miembros. En otras palabras: con solo 26 años, Spielberg ya mostraba maneras de autor y *Loca evasión* es, por tanto, su primera película con proyecciones claramente personales. Eso sí, sin mostrar todavía la visión reconciliadora que le caracterizaría más adelante, pues, como hemos indicado, el final de la película no es precisamente un final optimista y feliz.

La Universal respaldó finalmente el proyecto, pese a las reticencias iniciales de su presidente, Lou Wasserman, que opinaba que se parecía demasiado a algunos títulos muy conocidos de la época como *Bonnie y*

*Clyde* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967), *La huida* (*The Getaway*, Sam Peckinpah, 1972) o *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973). Aún así, Spielberg recibió 2,5 millones de dólares para sacar adelante su proyecto, con la condición innegociable de dar el papel de la protagonista a la estrella emergente Goldie Hawn, que venía de conseguir el Óscar por su interpretación en *Flor de cactus* (*Cactus Flower*, Gene Saks, 1969). Ésta daría vida a Lou Jean Poplin, una mujer que ayuda a su marido, Clovis, a escapar del Correccional del Estado para ir en busca del bebé de ambos, Langston, que ha sido entregado en adopción a un matrimonio acomodado de Sugarland. Dispuestos a cualquier cosa para recuperarlo, la pareja secuestra el coche de un joven policía para llegar hasta allí, aunque pronto la persecución policial y el seguimiento mediático los convertirán en una especie de héroes de la clase baja norteamericana.

Como señala Philip Taylor (1992: 80), “el relato atraía a Spielberg porque le permitía explorar algunas de sus preocupaciones capitales, como la paternidad o los niños separados de sus padres”, una opinión compartida por Schickel:

Spielberg tocó un tema que aparecería cada vez más en sus películas posteriores: el hijo que ha sido separado de sus padres y que ha de encontrar alguna solución. Es evidente que en este caso el niño es demasiado pequeño, demasiado inocente, para saber que está perdido y que necesita que lo encuentren (2012: 41).

En efecto, la situación de los dos protagonistas no es sino un reflejo de la vivida en su propia casa años atrás, a raíz del divorcio de sus padres. Si bien los Spielberg no eran un matrimonio que frecuentara la delincuencia y a quien el Estado jamás quitó un hijo, es fácil adivinar la personalidad de Leah a la hora de definir el personaje de Lou Jean, una mujer fuerte y decidida que piensa por ella y por su marido, y también la de Arnold cuando hablamos de Clovis, el cónyuge despistado y ausente que quiere a sus hijos pero cuyas cotas de sacrificio no alcanzan ni de lejos las de Lou Jean. En síntesis: la mujer toma la iniciativa frente al esposo, que termina siendo un perdedor.

Aún tratándose de un cineasta precoz, Spielberg mostraba ya en *Loca evasión* su imagen de la madre estoica y entregada, antítesis del padre despreocupado e irresponsable, basada en la suya propia. Este era un hecho inevitable al consumarse el divorcio: los hijos tienden a demonizar al cónyuge que toma la difícil decisión y a ensalzar al que supuestamente es abandonado o preferiría seguir casado. El director parece querer decirnos que, cuando tienes hijos, no importa cuán buen padre sea uno ni el



momento que atravesase el matrimonio: se adquiere una responsabilidad tan grande que los problemas propios quedan minimizados por los problemas de los vástagos. Indirectamente, el director parece reprochar a sus padres que no lucharan más por permanecer unidos, ya que se debían, por encima de a ellos mismos, a sus cuatro hijos, de los cuales, recordemos, Steven era el mayor. Una pareja debe aparcar las actitudes egoístas cuando sus hijos están el peligro, y eso es precisamente lo que hacen los Poplin, quienes no son precisamente un matrimonio ejemplar, pero aún así están dispuestos a arriesgar sus vidas por recuperar al pequeño Langston. Resulta curioso que, llegados a este punto, Spielberg considere que dos maleantes de poca monta puedan ser mejores padres que los suyos propios, pero así es; Lou Jean y Clovis, a diferencia de Leah y Arnold, no anteponen su bienestar al de su retoño. Sánchez-Escalonilla (1995: 47) lo define de este modo: “Tal vez sean unos padres inmaduros, de modales infantiloides y escasa cultura, pero su gesto les convierte en los padres ideales para Langston”.

Spielberg aún va más allá al plantear la posibilidad de que las carencias como padres de los protagonistas se deriven de las de sus propios progenitores, como si los Poplin fueran el resultado de respectivas familias fracasadas. Ello se observa en la escena en que el padre de Lou Jean es localizado por la policía para que hable por radio con su hija y la convenza de desistir de sus propósitos. Éste acabará pronunciándose con extrema crudeza, renegando de su condición de padre, un hecho que sin duda ayuda a explicar la situación actual de la joven y su carencia de referente paterno. A Lou Jean no se le puede exigir más en su papel de madre:

PADRE:

Lou Jean, te habla tu padre.  
Me han traído aquí en  
helicóptero para que te diga  
unas palabras, y lo haré... Me  
alegro de que tu pobre madre  
no esté viva para ver en lo  
que te has convertido. Lou  
Jean, no tienes remedio, y  
siempre lo he sabido... Si me  
dieran una pistola iría ahí y  
te dispararía, y también al  
inútil de tu marido. ¡Dios os  
condenará!

Como ya hemos señalado anteriormente, *Loca evasión* no cuenta con el final esperanzador o feliz de posteriores largometrajes de Spielberg. Una vez en Sugarland, los Poplin no solo no recuperarán a su hijo, sino que pagarán con severidad por su comportamiento delictivo, ya que Lou Jean será detenido y Clovis abatido por la espalda (un sino que el propio personaje presagia poco antes, mientras ve los dibujos animados del Correcaminos y se identifica con el Coyote). La familia, pues, no será restablecida, una postura diametralmente opuesta a la que ofrecerá la resolución de sus filmes posteriores. Tal vez por su inexperiencia, o por el recuerdo aún fresco de su propio drama familiar, Spielberg se veía incapaz de imaginar un final feliz para la hazaña de los Poplin y planteó una alternativa tan inesperada como valiente y lógica, teniendo en cuenta que se trataba de una pareja de criminales y que una supuesta vida tranquila junto al pequeño Langston resultaba casi utópica con toda la policía del Estado pisándoles los talones. Cohen (2010: 18) afirma: “El oso de peluche destripado bajo las ruedas de los coches en los últimos minutos no es más que la confirmación de que *Loca evasión* es una película sobre la infancia destrozada, un tema que no deja de repetirse en el cine de Spielberg”.

La película pasó prácticamente inadvertida en su estreno, y supuso un batacazo comercial del cual los productores Richard D. Zanuck y David Brown no tardarían en recuperarse, con creces, gracias al éxito inminente de *Tiburón*. Pese a ello, la cinta contó con una notable acogida por parte de los críticos (ganó el premio al mejor guion en el Festival de Cannes) y llamó la atención de algunos maestros como Billy Wilder, de cuyo film *El gran carnaval* (*Ace in the Hole*, 1951) bebe también Spielberg a la hora de criticar la manipulación de la prensa sensacionalista. Según el realizador de *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959) y *El apartamento* (*The Apartment*, 1960), la nueva generación de cineastas (Coppola, Scorsese, Lucas, De Palma) venía encabezada por un muchacho con una visión del cine fuera de lo común: “El director de esta película es el mayor talento joven que ha aparecido en años (...) Incluso yo fui Steven Spielberg... Una vez” (Haber, 1975: 21).

### **7.3. *Tiburón***

Pese a la enorme trascendencia que tuvo en el momento de su estreno, hay que considerar *Tiburón* como una película *punte* dentro de la trayectoria de Steven Spielberg. El cineasta tuvo que recurrir a ella para poder afianzar su carrera dentro de una industria que apenas le conocía, después de la relativa decepción que había supuesto *Loca evasión*, un film

pequeño repleto de inquietudes personales. *Tiburón*, por tanto, solo es relevante como fenómeno de masas, más allá de su indudable calidad como relato de aventuras con ecos de Melville y del cine de terror, género que redefinió, llegando a ser considerada “el *Ciudadano Kane* de las películas de horror” (Cantero Fernández, 1993: 96). Se trata de un film trepidante, donde todo cuadra al milímetro, como años después ocurriría con *En busca del arca perdida*, pero de una personalidad que nos permite identificar la huella del propio realizador. Nadie, o casi nadie, sabía quién era Steven Spielberg en el Hollywood de principios de los 70, y de repente rodó la que se convertiría en la cinta más taquillera de la historia del cine. Pero, lejos de regocijarse con su éxito y dedicarse a filmar secuelas de por vida por un simple interés económico<sup>3</sup>, Spielberg aprovecharía su recién adquirido *status* para adentrarse, de nuevo, en el terreno del cine de autor con *Encuentros en la tercera fase*.

*Tiburón* parte de un *best-seller* de Peter Benchley acerca de un gran tiburón blanco que aterroriza a los habitantes de la pequeña y turística localidad de Amity, y de cómo el jefe de policía une sus fuerzas a las de un ictiólogo y un veterano cazador de estos animales para acabar con su carnicería de bañistas. Spielberg, que observaba cierto paralelismo entre el tiburón asesino y el terrorífico camión de *El diablo sobre ruedas*, estaba encantado con la historia, pero la concebía como un relato absolutamente ajeno a su persona, planteado más desde el punto de vista del espectador que busca la evasión en la sala de cine que de un cineasta preocupado por imprimir su sello en la cinta. En este sentido, *Tiburón* le reveló como un talentoso director de acción y entretenimiento, lo que no impediría que, tres años después de su estreno (y habiendo filmado ya su primer título enteramente personal, *Encuentros en la tercera fase*) renegara abiertamente de ella durante una comparecencia pública en Londres (Baxter, 2006: 109): “Era violenta, desagradable y cruda. No había nada en ella que fuese personal para mí. Era una película calculada. Hice cada corte sabiendo el efecto que tendría sobre el público. No quiero volver a estar involucrado en otra película como ésta”.

Sin embargo, Spielberg encontró la manera de dar cabida a ciertos elementos íntimos capaces de convertir a *Tiburón* en algo más que un puro entretenimiento para deleite de un público masivo. Por aquellos tiempos, aún se consideraba un principiante, y sabía que antes de volcar su propia personalidad en sus historias debía consolidarse como alguien a tener en cuenta dentro de la industria. Pero si bien no podía contagiar a los

---

<sup>3</sup> La película tuvo tres secuelas, *Tiburón 2* (*Jaws 2*, Jeannot Szwarc, 1978), *El gran tiburón* (*Jaws 3-D*, Joe Alves, 1983) y *Tiburón: La venganza* (*Jaws: The Revenge*, Joseph Sargent, 1987) y Spielberg siempre se negó a implicarse en la dirección de cualquiera de ellas.

personajes de sus experiencias vitales, sí fue capaz, al menos, de obsequiarles con algunos de sus miedos o aficiones, ofreciendo en el film un primer esbozo de cine personal. En palabras de Jackson:

Spielberg sabía que Brody debía tener su mismo miedo al agua. Ese fue solo el principio de cómo Spielberg entrelazó su vida privada con la película. Su cocker spaniel, Elmer, es el perro de Brody. Su padre, Arnold, es una de las personas de la playa. Incluso un niño canta *Do You Know the Muffin Man?*, que era una de las canciones favoritas de Spielberg durante su infancia (2007: 20).

En esta cita, la escritora aporta un detalle curioso: Spielberg, con la relación con su padre todavía renqueante, le pide que haga de extra y le hace situarse junto a los demás bañistas, dentro del radio de amenaza de la bestia. Evidentemente, ningún tiburón devora a Arnold, pero resulta significativo (e indicativo del frío sentimiento hacia su padre) que Spielberg lo convierta en una víctima potencial del escualo asesino.

La referencia a Arnold Spielberg nos sirve para hablar del mantenimiento de la unidad familiar que en *Tiburón* comienza a aparecer tímidamente. Este tema se trata de una manera breve pero significativa, mediante el personaje del *sheriff* Brody, que personifica al perfecto cabeza de familia, honrado, atento y entregado a los suyos. Este rasgo de su personalidad se convertirá, según Sánchez-Escalonilla (1995), en el rasgo fundamental que caracterice la dimensión íntima del personaje: “Spielberg habla de la familia a través de Brody, el héroe de la historia, un hombre capaz de olvidar por un momento los problemas que le persiguen para bromear con su hijo con un divertido juego”. Dicho juego consiste en un entrañable intercambio de miradas y guiños entre Brody y uno de sus hijos, el cual reproduce todos sus gestos sin que éste se percate, mientras bebe un vaso de leche y reflexiona sobre los sucesos. Una secuencia que demuestra la admiración y el cariño que padre e hijo se profesan, y que humaniza a Brody hasta el punto de hacer creíble que su auténtica motivación a la hora de enfrentarse cara a cara con el tiburón no es otra que la de proteger a su familia. Tras este momento íntimo, el adulto y el pequeño intercambian un breve diálogo que deja claro que el valor que Brody necesita para hacer frente a la amenaza reside en el amor de los suyos:

MARTIN BRODY:  
Ven aquí. Dame un beso.

SEAN BRODY:  
¿Por qué?

MARTIN BRODY:  
Porque lo necesito.

Lorraine Gary, la actriz que da vida a Ellen Brody, destaca el mérito de Spielberg, y de su compañero de reparto Roy Scheider, a la hora de crear este instante de absoluta complicidad: “Roy estuvo fantástico en esa escena. Hace que se te salten las lágrimas. Ver actuar a Roy con el chico, y a Steven permitirles que se comportaran de una forma tan natural fue un toque maestro” (Bouzereau, 1995). Por su parte, Brode (1995: 59) destaca, a propósito de *Tiburón*, que “las relaciones entre padres e hijos, y la responsabilidad de todos los adultos hacia todos los niños, se convertirá en un tema predominante que se manifestará a lo largo de las siguientes décadas”.

Para acercar más el personaje a su ideal de familia, Spielberg hubo de dotarle en la película de un mayor protagonismo del que gozaba en la novela, en detrimento de Quint, el intratable *lobo de mar* interpretado por Robert Shaw. Además, se permitió el lujo de cambiar completamente el concepto del personaje de Hooper para adaptarlo a sí mismo y convertirlo en una especie de *alter ego*, pasando de ser un tipo seductor y seguro de sí mismo en el referente literario a representar el prototipo del tipo corriente omnipresente en el cine de Spielberg: de escasa estatura, desaliñado y con aspecto distraído e intelectual. También se eliminaron las subtramas de sexo de la novela, y quedó claro que el *Tiburón* de Spielberg se alejaba cada vez más del ideado por Benchley. El autor de la obra original estaba tan indignado con el trabajo del director que incluso llegó a probar con él sus nefastas dotes adivinatorias en una entrevista a *Los Angeles Times*:

Spielberg necesita trabajar en los personajes. No sabe, sencillamente, nada. Es una persona de veintiséis años que ha crecido con las películas. No tiene más conocimiento de la realidad que a través del cine. Es un erudito de la serie B. Cuando tiene que tomar decisiones sobre cómo se comporta la gente, busca estereotipos en las películas de los 40 y 50... Algún día, Steven Spielberg será conocido como el mejor director de segunda unidad de América (Baxter, 2006: 119).

El resto es historia: un rodaje catastrófico y un presupuesto final que multiplicaba por seis el inicial fueron olvidados con los 260 millones de dólares amasados en los cines norteamericanos o la inquietante e imitadísima banda sonora de John Williams, merecedora de un Óscar. Spielberg había entrado en Hollywood por la puerta grande y, con él, un baúl lleno de recuerdos y experiencias que revivir a través de sus películas.

#### **7.4. Encuentros en la tercera fase**

Para encontrar el origen del siguiente film de Spielberg hemos de remontarnos hasta 1954, cuando, con solo siete años, era despertado precipitadamente en plena noche por su padre para que pudiera ser testigo de un fenómeno natural maravilloso: una lluvia de meteoritos. “Aquel fue uno de los recuerdos más apasionantes de mi infancia” (Kaufman, 1983: 68). Desde ese momento, los enigmas del cielo le cautivaron, y en 1963 rodó una película familiar titulada *Firelight*, que trataba sobre la llegada de unos extraterrestres a nuestro planeta. En 1970 la convirtió en una historia corta titulada *Experiences*, y en 1973 la amplió llamándola *Watch the Skies*. En 1976, los productores Julia y Michael Philips decidieron producirle a Spielberg el proyecto, y éste, recién salido del triunfal estreno de *Tiburón*, exigió pleno control de la producción a todos los niveles, desde los efectos especiales hasta la elección del reparto. El motivo era evidente: Spielberg, que acababa de declinar la posibilidad de dirigir un éxito casi seguro como *Alien, el octavo pasajero* (Pedrero Santos, 2012: 53), se traía entre manos el film más autobiográfico de su carrera, y solo iba a sacarlo adelante si todas las piezas del puzzle encajaban a la perfección.

Existe una razón por la cual podemos afirmar que *Encuentros en la tercera fase* es la película de Spielberg que mejor le define como persona, más incluso que como realizador: el guion, de principio a fin, es obra suya. Algunos de los temas imprescindibles de su universo particular aparecen extraordinariamente condensados en poco más de dos horas de cine *de autor* en estado puro; de hecho, las diez claves específicas que definen su filmografía, y que vimos en el apartado II, se ajustan perfectamente a esta película: personajes corrientes envueltos en situaciones extraordinarias, cine dirigido al gran público, importancia de la infancia, vínculo entre lo maravilloso y lo infantil como clave de la fantasía, respeto a la dignidad humana como clave ética, sentido clásico por los géneros populares, interés por los efectos especiales, importancia de la idea de separación, reconstrucción del hogar, y la unidad familiar como clave para la construcción de personajes y relatos.

#### 7.4.1. Barry: el *alter ego* infantil

Respecto a este último punto, la familia en crisis de *Encuentros en la tercera fase* se orienta hacia aquellos miembros *diferentes* que se sienten inadaptados incluso entre los de su misma sangre. Tras una vertiginosa presentación de los acontecimientos (la misteriosa irrupción en México de una escuadrilla desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial o de un barco en el desierto de Gobi) el cineasta centrará su atención en los dos personajes clave del film, escogidos por los visitantes para recibir la llamada extraterrestre: un niño de cuatro años y un electricista con espíritu infantil, dos claras proyecciones del propio Spielberg en diferentes etapas de su vida.

El pequeño Barry Guiler es un niño fuera de lo común. Él representa mejor que nadie la necesidad de evasión, el anhelo infantil de conocer mundos fantásticos más allá del terrenal. Pese a su corta edad, Barry sueña con las estrellas, y no siente miedo cuando los extraterrestres contactan con él y cercan su casa para llevárselo consigo. La actitud desesperada de su madre, Jillian, contrasta con la del niño, divertido ante el espectáculo de luces que le proporcionan sus nuevos amigos. No hay figura paterna en Barry, y él siente que su imaginación no es suficiente. Por eso, quiere ver a los alienígenas, entrar en contacto con ellos, jugar con ellos, pues sabe que son seres extraordinarios que provienen de un mundo maravilloso. Quiere a su madre, pero se aburre con ella. Es él quien intuye, en su pequeño xilófono, la combinación de cinco notas musicales que los extraterrestres utilizarán para contactar, y es él el primero que accede a surcar los cielos a bordo de su nave mientras Jillian trata de retenerle a su lado.

Desconocemos si Barry Guiler es hijo de un matrimonio disuelto o si lo es de madre soltera. Lo que sí observamos en el personaje de Jillian es una reacción natural de madre que cría a su hijo pequeño sola: el niño acaba constituyendo todo su mundo, su fin último en la vida, y que le sea arrebatado supone la experiencia más dolorosa que pueda imaginar. Así lo reflejan Poussin y Martin (2005: 110): “Cuando la ruptura de la pareja parental sobreviene durante esta fase, la madre quizá tienda a replegarse sobre el bebé; éste se convierte entonces en su única fuente de afecto, reforzando así la díada madre-hijo, la cual puede adoptar la apariencia de un “bloque” hermético a toda influencia proveniente del exterior”.

La escena del *secuestro* de Barry, con la imagen mítica de la puerta entreabierta y el halo de luz anaranjada entrando por ella, es, según Spielberg, la favorita de cuantas ha rodado a lo largo de su carrera (Cohen, 2010: 24). Tal vez sea porque ese momento, que se hace realidad en la

pantalla, es el que él mismo había deseado durante su infancia, de ahí su plena identificación con el personaje más joven de toda la película: “Creo que los niños tienen la posibilidad de llegar más lejos por tener menos compulsiones. Es más fácil llegar a la mente infantil. Todos deberíamos conservar la mente de los siete años en nuestra edad madura” (Sánchez-Escalonilla, 1995: 67).

#### 7.4.2. Roy: el *alter ego* adulto

El único que sigue este consejo de Spielberg en el film es su *alter ego* adulto, Roy Neary, un empleado del Departamento Hidroeléctrico en Muncie (Indiana) que sencillamente no encaja en el mundo que le rodea. Casado y con tres hijos, Roy es como una versión con más años de Barry, solo que consciente de que ha perdido la inocencia. A sus treinta y tantos, conserva intacta su fascinación por el más allá, pero, como Spielberg, se siente un niño atrapado en el cuerpo de un adulto<sup>4</sup>. Nadie le comprende, se siente solo, y su familia es un foco constante de conflictos. En una simbólica secuencia, incluso aparece conduciendo su coche en dirección contraria: Roy es, en definitiva, un ser excepcional perdido entre personajes convencionales, y no será hasta el primer contacto con los extraterrestres cuando comience a aceptar su personalidad y a buscar a su verdadera familia.

Los parientes *terrestres* de Roy le han conducido a una existencia infeliz. No hay que olvidar que estamos en 1977 y que Spielberg aún recuerda demasiado bien la destrucción de su propio hogar como para proponer unidades familiares sólidas en su cine. A la incomunicación con su mujer se une la vergüenza que sienten los hijos de Roy hacia él. En lo que, a priori, deberían ser unos compañeros de juegos, el personaje encuentra unos niños sin motivaciones, egoístas, con unas características muy opuestas a las que cabría esperar en personas de su edad. Nuestro protagonista, en cambio, hace aquello que sus hijos deberían hacer, como jugar con trenes, disfrutar con los dibujos animados o actuar según la lógica infantil. Buena muestra de ello es la escena en la que Roy propone a los niños ir al cine a ver *Pinocho* (Ben Sharpsteen y Hamilton Luske, 1940). En el diálogo que se establece entre el hombre-niño y su hijo mayor, Spielberg deja claro que los pequeños Neary son niños solo en apariencia:

---

<sup>4</sup> El personaje de Roy Neary no es solo un reflejo del propio Spielberg, pues también se inspira en algunos detalles de la personalidad de Arnold Spielberg. Como indica Baxter (2006: 133), “Neary es un Arnold de segunda categoría, un visionario aficionado que ha crecido con Disney pero ahora está varado en los suburbios”.



BRAD NEARY:  
¿Quién desea ver esa estúpida  
película de dibujos animados  
para niños?

ROY NEARY:  
¿Cuántos años tienes?

BRAD NEARY:  
Ocho.

ROY NEARY:  
¿Quieres tener nueve?

BRAD NEARY:  
Sí...

ROY NEARY:  
Iremos a ver *Pinocho* mañana.

No deja de ser significativo que un niño de ocho años tilde a *Pinocho* de “película infantil”. Spielberg pretende decirnos que los hijos de Roy están desaprovechando una época mágica de sus vidas que nunca volverá, mientras el padre quiere quedarse a vivir en ella para siempre. Poco a poco, la obsesión de Neary por los extraterrestres se convierte en la gota que colma el vaso: la vida en su casa adquiere tintes dramáticos (la magnífica secuencia de Roy llorando en la ducha mientras su hijo le llama “llorica”) y él solo vive por y para las señales que los seres de otros planetas le envían en forma de imagen mental (la montaña que él incluso esculpe con puré de patatas). Finalmente, su mujer e hijos le abandonan, en lo que supone la ruptura *oficial* de una familia que llevaba tiempo en fase terminal. Una vez solo, Roy tiene claro que el objeto último de su rutinaria vida no es otro que reunirse con los extraterrestres, su *auténtica* familia. Para él será la culminación de un sueño que Spielberg resume, precisamente, en el tema central de *Pinocho*, *When You Wish Upon a Star*, canción que Roy tararea varias veces a lo largo de la película. El mensaje está claro: no renuncies nunca a tus sueños, por imposibles que parezcan (Sánchez-Escalonilla, 1995: 87):

*When you wish upon a star  
Makes no difference who you are  
Anything your heart desires will come to you.*

*If your heart is in your dreams  
No request is too extreme  
When you wish upon a star as dreamers do.*

*Like a boat out of the blue  
Fate steps in and sees you through  
When you wish upon a star your dreams come true.*

*Cuando formulas un deseo al ver una estrella  
No importa quién seas tú  
Conseguirás todo lo que tu corazón desea.*

*Si tu corazón está en tus sueños  
Ningún ruego es demasiado ambicioso  
Cuando formulas un deseo como hacen los soñadores.*

*Igual que un barco llovido  
El destino se interpone y penetra en tu interior  
Cuando formulas un deseo tus sueños se hacen realidad.*

Guiado por sus visiones, Roy localiza la enigmática montaña (la Torre del Diablo) y viaja hasta ella. Sabe que algo maravilloso está a punto de ocurrir en aquel lugar, y no se equivoca: científicos llegados de todo el planeta se han reunido allí para establecer contacto con la gigantesca nave nodriza. Por el camino, Roy conocerá a su *yo adulto*, el científico francés Claude Lacombe (interpretado por el cineasta francés François Truffaut<sup>5</sup>), un hombre que comparte sus sueños de otros mundos pero equiparando el entusiasmo con la sensatez: “Quería un hombre-niño ingenioso y sensato. Una especie de padre con una visión juvenil de la vida. No deseaba un estoico con pelo canoso y pipa” (Crawley, 1983: 63).

---

<sup>5</sup> Este referente del cine francés era uno de los directores favoritos de Spielberg, responsable de clásicos como *El pequeño salvaje* (*L'enfant sauvage*, 1970), *Jules y Jim* (*Jules et Jim*, 1961) o *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959).

### 7.4.3. Spielberg sube a la nave

En la Torre del Diablo, Roy conoce a Jillian, la madre de Barry. Como él, se ha visto guiada por unas misteriosas señales que la han conducido hasta aquel recóndito lugar. Dichos indicios sobrehumanos tienen como fin no el contacto extraterrestre, sino la posibilidad de encontrar o recobrar una familia. Por un momento, Spielberg plantea una resolución de los dos conflictos cruzando ambas historias, al insinuar un posible romance entre Roy y Jillian. Tras la aparición de los OVNI, los dos personajes solitarios recobran la felicidad al lado de los suyos, aunque cada uno por separado: Jillian junto al pequeño Barry, que desciende de la nave con la jovialidad de un niño que acaba de visitar un parque de atracciones, y Roy con los propios alienígenas, ya que, a su lado, se siente completamente realizado, en casa.

Pese a que, a través de Jillian y Barry, somos testigos del primer reencuentro familiar en su cine, la identificación con algunos personajes principales, especialmente con Roy Neary, se corresponde con el período vital de Spielberg a finales de los setenta: joven, impetuoso, soñador, exento de responsabilidades. Por aquel entonces, Spielberg ya idealizaba el concepto de familia, pero el hecho de carecer de una propia le hacía plantearse una serie de *locuras* que, con el tiempo y un hogar estable, desaparecían de su mente. Veinte años después del rodaje de la película, reconocería este proceso de madurez:

Cada vez soy menos optimista, porque tengo siete hijos en un mundo muy práctico, con decisiones prácticas y presiones de tiempo (...) Veo *Encuentros en la tercera fase* y veo la odisea idealista de un hombre que lo abandona todo para seguir su obsesión. En 1997 no la haría como la hice en 1977. No abandonaría a mi familia. No los echaría de casa para hacer una montaña de *papier-mâché*, ni les dejaría para irme en una nave espacial. Son privilegios de la juventud (Bouzereau, 2001).

*Encuentros en la tercera fase* supone, como hemos visto, un excelente prelude para *E.T. El extraterrestre*. En ambas películas, Spielberg trascendería los límites de la ciencia-ficción para dotar a la historia de una enorme carga emocional, en la que combinó la espectacularidad de una nave espacial descendiendo de los cielos con la necesidad de contar un drama familiar conectado directamente con sus experiencias juveniles. Hasta el estreno de la cinta en 1977, los críticos conocían la “ciencia-ficción filosófica” gracias a *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), pero ignoraban los fundamentos de la “ciencia-ficción familiar”. Quizá por eso la película aún perdura como un

clásico de culto que incluso ha trascendido los límites de lo cinematográfico y ha servido de inspiración a reconocidos escritores como Javier Sierra (2011)<sup>6</sup>.

Son muchos los cineastas que se declaran deudores del estilo visual y narrativo de *Encuentros en la tercera fase*. Tal es el caso, por ejemplo, del español Juan Antonio Bayona<sup>7</sup>, que en *El orfanato* (2007) convierte a la protagonista en una especie versión femenina de Roy Neary. En palabras del propio realizador, “se la pasamos al equipo [la película de Spielberg] el día antes de empezar el rodaje. Comparten la desintegración familiar, el aislamiento del protagonista, su paulatina locura” (De Fez, 2007: 86).

### 7.5. 1941

Con solo cuatro largometrajes en su haber, Steven Spielberg podía presumir de haber rodado la cinta más taquillera de todos los tiempos con *Tiburón* y de haber obtenido su primera candidatura al Óscar apenas alcanzada la treintena gracias a *Encuentros en la tercera fase*. En cuestión de tres años, había pasado de ser un director anónimo a ocupar un lugar privilegiado en Hollywood. Era cuestión de tiempo que esta situación desconocida para él acabaría escapando a su control en todos los sentidos, desde el personal, con despilfarros que incluían una casa de catorce habitaciones construida en madera y piedra en la cima de Coldwater Canyon, hasta el profesional, con la nefasta decisión de rodar *1941*.

Spielberg, pese a ser todavía un recién llegado, soñaba ya con realizar su propia superproducción desenfrenada, repleta de caras conocidas y sin reparar en gastos, al estilo de clásicos como *El mundo está loco, loco, loco* (*It's a Mad, Mad, Mad, Mad World*, Stanley Kramer, 1963) o *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Stanley Kubrick, 1964). Ello suponía, necesariamente, distanciarse de la implicación personal que había supuesto *Encuentros en la tercera fase*, y entregarse por primera vez a la industria del entretenimiento con su nombre como gran reclamo. Solo así se explica que Spielberg rechazara dirigir un proyecto mucho más cercano a las

---

<sup>6</sup> En su novela *El ángel perdido*, Sierra plantea un curioso paralelismo entre ángeles y extraterrestres que incluye, entre otros elementos, a humanos que huyen hacia mundos desconocidos, unas extrañas figuras que, interpretadas del modo correcto, sirven para conectar con seres de otra dimensión (como las cinco notas musicales de la película) e incluso la búsqueda de un ser querido que ha desaparecido y cuya resolución tiene lugar en un monte legendario.

<sup>7</sup> Este realizador español comparte con Spielberg el tema de la separación familiar y posterior reencuentro de sus miembros, una tendencia que es capaz de vencer a adversidades tan extremas como la muerte (en la citada *El orfanato*) o el terrible tsunami que asoló las costas de Indonesia a finales del 2004, como refleja *Lo imposible* (2012).

constantes de su cine como *Kramer contra Kramer* para decantarse por esta fallida comedia de 27 millones de dólares de presupuesto (una cifra récord para la época) escrita por dos jóvenes con los que, años más tarde, tendría una fructífera colaboración: Robert Zemeckis y Bob Gale<sup>8</sup>.

Incluso su admirado François Truffaut trató de disuadirle durante el rodaje de *Encuentros en la tercera fase*, pero nada sirvió. Spielberg incluso se permitió el lujo de autohomenajearse en el arranque del film, cuando la actriz Susan Backlinie repitió su baño de *Tiburón*, solo que aquí no era sorprendida por un escualo, sino por el periscopio de un submarino. *1941*, pretenciosa de principio a fin, parece estar siempre fuera de control, lo que demuestra que, en el momento en que fue rodada (recordemos que Roy Neary acaba de su subirse al platillo volante dejando plantados a los suyos), Spielberg carecía de la experiencia suficiente para hacerse cargo de un proyecto de esta magnitud.

En un momento de su vida en que todo era descontrol y la estabilidad emocional para crear una familia (vital y cinematográficamente) parecía aún lejana, Spielberg dejó aflorar su lado más políticamente incorrecto y optó por ponerse al frente de una película en la que las posibilidades de intercalar connotaciones intimistas eran prácticamente nulas. Años más tarde, recuperado el prestigio y consolidado el *status*, justificaría esta salida de tono refiriéndose a ese *yo* oculto, travieso e irracional, que en el futuro hubiera hecho peligrar su manera de ver el cine y la vida: “Debo decir que hay una parte de mí, en mi bonita vida conservadora, que probablemente esté tan loca como John Milius (productor de *1941*) y los dos chicos que escribieron ese guion, y fue ella la que me atrajo hacia el proyecto” (Bouzereau, 1996a).

En cuanto al argumento, la película, que cruza hasta siete subtramas durante una hipotética invasión japonesa de California durante la Segunda Guerra Mundial, carece de una historia central y acaba convirtiéndose en una caótica sucesión de *gags* más o menos acertados. Los personajes son planos, meras caricaturas, lo que impide profundizar en ellos en busca de posibles proyecciones del realizador. En otras palabras, Spielberg se sentía tan poderoso que ello le hizo vulnerable, lo que significó tomar las riendas de un film con el que no se identificaba en absoluto:

No partió de mi corazón. No fue un proyecto que yo iniciara, o con el que soñara durante diez años, aunque sudé sangre con él como si fuera propio. Más bien se trató de una adopción bastarda, y me gusta pensar

---

<sup>8</sup> En 1985, Spielberg produciría *Regreso al futuro*, escrita por Zemeckis y Gale con dirección del primero. Un clásico moderno de la ciencia-ficción donde un joven viaja en el tiempo con el objetivo de recomponer su familia.

en él de vez en cuando como un proyecto que me ví forzado a aceptar debido a mi propio estado de ánimo (Brode, 1995: 80).

Dentro de la amplia nómina de personajes que desfilan por *1941* sí encontramos, sin embargo, a la típica familia disfuncional de su cine. Aún tratada desde un segundo plano, la situación del hogar de los Douglases merece ser mencionada, por su absoluta anarquía y su parodia, nada disimulada, de la idealizada familia americana de clase media. El cabeza de la misma, Ward, es un chiflado de las armas que asiste al momento más feliz de su existencia cuando el ejército instala una batería antiaérea en su jardín; por si fuera poco, es un padre horrendo, capaz de olvidar una pistola en el sofá o de hacer que su hijo menor se encargue de abrir un bote de munición. Su mujer, mientras tanto, se mantiene a la sombra de las excentricidades de su marido, como si aceptara su cometido con resignación y soltándole regañinas de vez en cuando, con más autocompasión que convencimiento (completamente sometida a los dictados del excéntrico padre, cesa en sus quejas cuando éste, en un alarde de machismo, le ordena “volver con sus pucheros”). Los tres hijos pequeños no son menos estafalarios: se pasan el día imitando los movimientos del padre, ignoran por completo a su madre y se crían como si fueran salvajes. Solo la hija mayor parece mantener el sentido común, y por eso se larga a hurtadillas de casa para flirtear con un humilde camarero con quien aspira a ganar un concurso de baile. Por supuesto, el cabeza de familia ni se percata de sus ausencias.

Hacia el final de la película, el cada vez más desquiciado y convencido patriota Ward –en palabras de Cantero Fernández (1993: 154) “el perfecto representante de la paranoia generalizada que narra todo el film”– trata de hundir el submarino japonés utilizando él mismo el cañón, pero solo consigue destruir su casa en el intento. Ésta es la visión que Spielberg ofrece sobre las familias que no se mantienen unidas y que echan a perder sus vínculos de sangre: en lugar de recuperar la felicidad perdida, acaban sufriendo el peor de los castigos. En el caso del matrimonio Douglas, el derrumbe del hogar físico simboliza el resquebrajamiento del hogar familiar.

De una manera más indirecta, la obsesión de Spielberg por los parientes reencontrados se observa también en uno de los momentos más logrados y divertidos de la película: aquel en el que el general Stilwell se mete en un cine de Hollywood Boulevard para ver *Dumbo* (Ben Sharpsteen, 1941) y llorar como un niño. De nuevo, nos encontramos con la referencia a Disney tras la presencia de *Pinocho* en *Encuentros en la tercera fase*, lo cual no deja de ser un elemento definitorio, aunque lo más interesante sea, sin

duda, el hecho de que uno de los temas principales de este clásico de la animación sea el de la madre separada de su hijo y la reconciliación de ambos, después de pasar por todo tipo de adversidades. No por casualidad, Spielberg elige el momento en que se proyecta la escena de reunión del pequeño elefante con su madre enjaulada para introducir un personaje que interrumpe a Stilwell con noticias del exterior. Su intención es conseguir que la propia audiencia de *1941* preste atención a esa escena concreta, a su entender la más emotiva del film y con la que se siente más identificado.

Pese a estas contadas excepciones, hay muy poco del verdadero Spielberg en esta película. El resto son pilotos xenófobos, secretarías que se excitan sexualmente en los aviones, nazis que colaboran con los japoneses o tipos extraños que juegan a ser ventrílocuos mientras vigilan al enemigo desde una noria. Personajes, en definitiva, más propios de una tira cómica que del celuloide, con los que resulta imposible conectar y, en ocasiones, incluso reírse. Su fracaso fue toda una lección de humildad para un hombre que, en adelante, controlaría al milímetro las posibilidades comerciales de sus filmes: “Me pasaré el resto de mi vida renegando de esta película” (Baxter, 2006: 165), reconocería en una entrevista a *The New York Times* poco después de su estreno. Ahora, pasadas casi tres décadas desde entonces, es inevitable preguntarse cómo habría seguido la carrera de Spielberg si *1941* hubiera sido el gran éxito que todos esperaban. Incluso él ha aprendido, con el tiempo, a sacar una lectura positiva de aquella experiencia (Schickel, 2006): “Cuando la rodé, sentí que estaba hecho de teflón. Tenía la sensación de que cualquier película que hiciera iba a tener éxito. Me sentía invencible. Lo mejor que pudo haberme pasado fue la mala crítica que recibí por ella. Con *1941* aprendí las lecciones más importantes de mi vida”.

## **7.6. En busca del arca perdida**

El fracaso de *1941* marcó un punto y aparte en la trayectoria cinematográfica de Steven Spielberg, y también en su vida personal. Por primera vez desde su consolidación en Hollywood, se sentía perdido y desorientado. Después de plasmar sus inquietudes personales en cintas como *Loca evasión* o *Encuentros en la tercera fase*, había sucumbido a la fama hasta el punto de convertirse en un cineasta megalómano y pretencioso que acababa de darse el batacazo más sonoro de su aún corta carrera. Su siguiente proyecto, pues, debía ser un puro entretenimiento, un vehículo para recuperar el prestigio perdido sin tener que recurrir a

preocupaciones propias como la vida en otros planetas, el complejo de Peter Pan y, sobre todo, las separaciones familiares.

En el plano personal, Spielberg buscó huir de la decepción de su última película tomándose tres semanas de vacaciones en Japón junto a la actriz Amy Irving y proponiéndole incluso que se casaran allí. No le importaba que su relación sufriera un progresivo deterioro por culpa de los constantes devaneos de ella con otros hombres; Spielberg tenía prisa por empezar a constituir su propio núcleo familiar, convencido de que con ello se libraría de la sensación de fracaso que acarreaba desde el divorcio de sus padres, sin olvidar el miedo a la soledad que padecen los adultos que provienen de un hogar desestructurado. Largo y Czernin (2005: 280) comentan al respecto: “Los hijos de divorciados tienen más miedo a ser abandonados. Tienen menos fe en las relaciones estables. Como tienen una enorme necesidad insatisfecha de estabilidad, algunos se refugian de manera precipitada en unas relaciones de pareja que acaban fracasando”.

Pero los planes no salieron como él esperaba y, durante el vuelo, bien fuera por la reticencia de Amy a contraer matrimonio, bien fuera por sus infidelidades, la relación acabó por romperse de manera dramática. El sueño de Spielberg de formar una familia se desvanecía, al menos temporalmente, y si en su vida privada era incapaz de materializarlo, mucho menos intentaría hacerlo en sus películas.

Spielberg regresó a Los Ángeles solo, sin ningún tipo de motivación personal ni profesional. Completamente desencantado de su ideal de felicidad, volvió a Hollywood dispuesto a venderse al mejor postor. Su primera opción era ofrecerse para dirigir una película de James Bond: una aventura intrascendente que nada tuviera que ver con el resto de su filmografía ni con su vida personal. Con ello, no solo tendría la oportunidad de llevar a la pantalla a uno de sus héroes cinematográficos favoritos, sino también de hablar de un individuo solitario que, no por casualidad, representaba a la perfección el sentimiento de desarraigo que ahora le invadía: alguien centrado en hacer su trabajo, sin tiempo para el amor, y mucho menos para formar una familia.

El director comentó esta idea con su amigo George Lucas, convertido desde el éxito de *La guerra de las galaxias* en un hombre de negocios más centrado en tareas de producción que de dirección, y éste le planteó la posibilidad de hacerse cargo de un film sobre una antigua creación suya emparentada con Bond, aunque con unos rasgos propios que harían las delicias de cualquier aficionado a los viejos seriales y al cine clásico de aventuras. Se trataba de Indiana Jones, un arqueólogo de los años 30 que,



en sus ratos libres, se dedicaba a buscar reliquias por todo el mundo jugándose el pellejo y viviendo peripecias de todo tipo, cada cual más increíble.

Spielberg, que ya había discutido el proyecto con Lucas durante unas vacaciones en Hawai poco antes del estreno de *Encuentros en la tercera fase*, aceptó de inmediato el reto de llevar a la pantalla una historia surgida de la mente de otro cineasta. Es por ello que *En busca del arca perdida* es tanto una obra maestra del género como uno de los títulos más impersonales de su director. En ella, Spielberg demuestra su extraordinario talento para el cine de acción y su innegable capacidad para dotar a sus filmes de un ritmo vertiginoso, aunque ello suponga pasar por alto sus temas más característicos. Durante el rodaje, él mismo se encargó de confirmar este alejamiento del cine personal en detrimento de las historias ajenas y con vocación de masas:

Lo que hace bueno a un director es, sobre todo, tener mucha imaginación. Eso y un buen sentido de la historia, que te guste contar historias. Distingues una buena historia en cuanto la oyes. Sabes que entretiene, te complace personalmente. Crees que puedes darle un giro y proyectarla a mucha otra gente (Bouzereau, 2012b).

Pese a tratar, de una manera más bien anecdótica o poco trascendente, cuestiones típicas de su cine como la religión, el más allá o las críticas al nazismo, lo cierto es que estamos ante un producto de encargo donde la huella de Spielberg se aprecia en la forma, pero casi nunca en el fondo. Como indica Taylor (1992: 107, 108), la ausencia de proyecciones personales la convierte en “la película más anónima de Spielberg, en cuanto a que se refiere más a su interés por el cine que a su interior de autor”. López Olano (2001: 6), por su parte, señala que “no es quizás una película especialmente personal de su director, un manipulador extraordinario de las emociones del espectador, pero esto es algo buscado explícitamente”. Otros estudiosos del cine de Spielberg, sin embargo, no fueron tan benevolentes a la hora de reconocer esta falta de vinculación del realizador con su obra. En palabras de La Polla (1982: 79): “Indiana Jones es un divertimento, con solo dos dimensiones: perfecta, brillante, veloz, pero absolutamente gratuita e inútil”.

En cualquier caso, resulta imposible desvincular el contexto personal de Spielberg a principios de los ochenta de esta falta de temas íntimos que presenta *En busca del arca perdida*. Y, en este sentido, la supresión de la cuestión familiar resulta más que evidente. No hay relaciones que mantener, ni padres que encontrar, ni hijos que recuperar. Ante la ausencia

de datos sobre su vida familiar, Indiana se muestra como alguien que se juega la vida a diario sin tener que rendir cuentas a ningún pariente. De este modo, las referencias al tema clave del cine de Spielberg se reducen a cierto papel protector por parte de Marcus Brody, a las desavenencias entre Indy y Marion después de que él la abandonara años atrás, y al momento concreto en que los hijos de Sallah, colaborador del protagonista en *El Cairo*, *rescatan* al arqueólogo justo cuando los hombres de Belloq, el villano de la función, le tienen acorralado a punta de pistola. El hecho de que Sallah tenga una familia numerosa juega, en este caso, a favor de la vida del Dr. Jones. “La próxima vez, Indiana Jones, no te salvarán ni los niños”, le advierte, enfurecido, su archienemigo Belloq.

Mención aparte merece el hecho de que Indiana Jones fuera, años atrás, el protegido del padre de Marion, Abner. En la película, se deja entrever que Indy era como un hijo para él, y que el romance con la joven puso punto y final a la buena relación entre ambos. Pero no solo Indy se quedó sin su mentor, porque la desaparición de Abner dejaría también a Marion sin esa figura paterna. En cualquier otro film de Spielberg donde la familia jugara un papel determinante, este conflicto se hubiera solucionado con la restitución del elemento perdido. En el caso de *En busca del arca perdida*, se limita simplemente a una supuesta reconciliación de los antiguos amantes, una especie de premio de consolación que todavía dejaba abiertas unas heridas que Spielberg no tenía ningún interés en cerrar.

Sin embargo, este aparente desinterés del cineasta por implicar sus circunstancias personales en el film era, en parte, fingido. El recuerdo de Amy Irving seguía muy presente en él, y eso influyó sobremanera para que el papel de Marion recayera en una actriz con muchos puntos en común con Amy: Karen Allen. Ambas eran neoyorquinas, amantes del teatro por encima del cine, y compartían cierto carácter irritable. El interés de Spielberg por convertir a Allen en Amy Irving le llevó a tapar sus pecas con maquillaje y a oscurecer su pelo (Baxter, 2006: 181). Pero la cosa no acaba aquí: famoso por su relación siempre cordial con los actores (*En busca del arca perdida* supuso, de hecho, el inicio de una fructífera amistad con Harrison Ford), Spielberg tuvo un trato casi despótico con su actriz protagonista, hasta el punto de atarla durante horas a un poste, arrojarle serpientes a la cabeza o colocarle una tarántula en la pierna. “Steven y yo no éramos los mejores amigos”, declararía Allen (Baxter, 2006: 190).

Sea como fuere, la película tiene mucho de buen cine –fue capaz de insuflar vida a un género clásico defenestrado en Hollywood–, pero poco de Spielberg más allá de su impecable tratamiento formal. Fue un éxito rotundo en taquilla y le permitió, al menos, reivindicarse como un seguro

comercial pese al fiasco de su anterior film. Según el propio realizador, “es más bien un sueño de George Lucas que yo hice realidad cuando él dejó de hacer películas. Siempre lo consideraré mi film como director, pero es de George como creador” (Turner, 1983: 80). Esta tendencia cambiaría, sin embargo, con las diferentes continuaciones de la serie, donde las motivaciones personales de Spielberg se harían mucho más evidentes.

### **7.7. *E.T. El extraterrestre***

La idea de *E.T. El extraterrestre* surgió en la mente de Spielberg en 1980, mientras rodaba *En busca del arca perdida* en el desierto tunecino. “Estaba solo, sin nadie con quien hablar (...) Entonces me acordé de cuando tenía diez años, y de que también me sentía así. Y comencé a crear esa pequeña criatura” (Taylor, 1992: 132). De algún modo, el cineasta comenzó a gestar, con la ayuda de la guionista Melissa Mathison, una película modesta, íntima, más autobiográfica que cualquier otra de las que hubiera rodado hasta entonces. Una película que trataría algunos de los temas capitales de su universo particular, como la vida en otros planetas o la religión, merced a unos paralelismos nada casuales con la figura de Jesucristo<sup>9</sup>. Pero ninguna de ellas tan clara y palpable como la soledad infantil, y la necesidad de encontrar un amigo cuando los referentes familiares se desmoronan.

Sin embargo, como señala Díaz Noda, Spielberg no fue completamente sincero con Mathison:

Spielberg le contó sus ideas acerca de una historia sobre la amistad entre un niño y un extraterrestre, y cómo la unión de estos dos seres tan alejados el uno del otro ayuda al joven humano a superar las carencias afectivas y el sentimiento de ruptura e inseguridad que el producía el divorcio de sus padres. Lo que Spielberg no le dijo a Mathison, y no confesó hasta años más tarde, era que él mismo había tenido un amigo imaginario que le había servido de refugio psicológico tras la separación de sus padres (2010: 47).

Las expertas en psiquiatría infantil Benedek y Brown se refieren a esta actitud como una de las consecuencias normales de los niños que, al igual que le ocurrió a Spielberg, tratan de adaptarse al repentino divorcio de sus padres:

---

<sup>9</sup> Entre otras semejanzas, ambos provienen del “cielo”, obran milagros, son perseguidos o mueren para después resucitar.

Crear amigos imaginarios y tener conversaciones con ellos es habitual en esta etapa y ayuda a los niños con estrés a trabajar a través de sus sentimientos. Ambas actividades no indican problema alguno de personalidad múltiple u otros desórdenes psiquiátricos de relevancia (2010: 77).

Muchos años después de la separación de Leah y Arnold Spielberg, ese amigo que el Steven adolescente inventó para desviar su atención del drama familiar adquiriría la forma insospechada de un hombre de las estrellas. En opinión de Cohen (2010):

Spielberg nunca ha escondido que consideraba *E.T.* una película sobre el divorcio de sus padres. Y mientras el padre de *Encuentros en la tercera fase* se inventa a amigos imaginarios para huir de su país y de su familia, el niño de esta película usa al suyo para olvidar el abandono paterno (2010: 29).

### **7.7.1. Una historia sencilla sobre la infancia**

Recuperado el prestigio comercial con la primera aventura de Indiana Jones, Spielberg decidió volcar sus esfuerzos en llevar a la pantalla la tierna historia de amistad entre un extraterrestre perdido en nuestro planeta y de un niño que decide llevárselo a casa sin importar las consecuencias. Este es el planteamiento que debe predominar a la hora de abordar el análisis de *E.T.*: intentar ver más allá de su condición de fenómeno sociológico, de su tremendo impacto en las taquillas de todo el mundo, para descubrir una obra muy personal donde el alma del director está implícita en cada palabra y en cada fotograma: “Esta es la película en la que más me he volcado a nivel personal e íntimo (...) Es donde mejor manifiesto mi propia personalidad. Mi arma son mis propias fantasías, no mis emociones u opiniones acerca de las cosas” (Kaufman, 1983: 71, 72).

Pese a su trascendencia cinematográfica, *E.T.* tiene un planteamiento básico y hasta convencional. Elliott, un niño de diez años lleno de inquietudes y de dudas, añora la figura de su padre, que abandonó a su madre por otra mujer, una carencia que enlaza con la experimentada por el propio Spielberg, quien, como ya hemos comprobado a lo largo del presente trabajo, siempre lamentó que su padre, un hombre demasiado absorbido por sus obligaciones laborales, no pasara más tiempo a su lado. La madre de Elliott, Mary, asiste impasible al derrumbe de su vida despreocupada de sus hijos, entre los cuales encontramos a los dos hermanos del protagonista: Michael, el mayor, afronta el inicio de la

confusa adolescencia y tiende al individualismo, y Gertie, la pequeña, es todavía demasiado joven para ser considerada siquiera una compañera de juegos. Cohen (2010: 29) identifica una misma historia familiar narrada en dos películas diferentes: “*E.T.* es como el resultado de *Encuentros en la tercera fase*: el padre se ha ido, la madre está tan superada por la tristeza y la vida cotidiana que no se da cuenta de que un intruso vive bajo su techo”. Buckland ahonda en la misma idea:

Como en aquella película, el padre abandona el hogar para escapar de su vida familiar en los suburbios. En *Encuentros en la tercera fase* huye a bordo de la nave nodriza; en *E.T.* escapa a México (y nunca le vemos, mientras que en la otra película seguimos en todo momento su viaje). Ambos filmes presentan la misma estructura familiar: dos hermanos y una hermana menor, con los padres en permanente conflicto. La primera película representa la secuela de la separación de la segunda: un creíble (pero no del todo comprensivo) retrato de una madre soltera intentando sacar adelante a tres niños (2006: 156).

### **7.7.2. El vínculo entre Elliott y E.T.**

El pequeño Elliott constituye la proyección del joven Spielberg en la película. Está solo, su padre se ha ido para no volver, y siente que la familia que le queda está a años luz de donde él se encuentra. Necesita un amigo, alguien que cubra ese hueco afectivo, y va a acabar encontrándolo en un ser que, como él, ha perdido a los suyos (sus padres parten en la nave sin él por miedo a ser descubiertos) y se encuentra completamente desamparado: “En *E.T.* mi intención era contar la historia de un chico solitario y privado de derechos en cuanto a la relación con sus hermanos (...) Tenía la fantasía de contar la historia de un amigo especial que rescata a un niño de la tristeza de un divorcio” (Álvarez-Coto, 1982: 10).

Llegados a este punto, la huella de Spielberg resulta omnipresente. Elliott, con su familia rota a raíz del divorcio de sus padres, es un perfecto calco de la infancia del cineasta, traumatizado a raíz de la separación de Arnold y Leah Spielberg y recluido en sus propios pensamientos: “Su carácter y el mío cuando era niño tienen en común un sentimiento de soledad. Estar solo en el mundo, a pesar de estar rodeado de familia y amigos. Yo he sido un niño solitario y Elliott también lo es” (Kaufman, 1983: 73). Establecida esta afinidad, Spielberg plantea una evolución de la relación entre Elliott y E.T. a lo largo de los tres actos: en el primero se establece una amistad, en el segundo un hermanamiento –restitución del

elemento familiar perdido–, y en el tercero se convierten en un solo ser. Cantero Fernández habla así de esta conexión entre ambos personajes:

Por esa mutua comprensión que surge entre ambos, E.T. se da cuenta de que Elliott sufre también porque su padre se ha ido a México con otra mujer y su madre está intentando recuperarse del trauma de la separación (...) Esa situación de desamparo de uno y otro transforma su relación en una especie de *love story* para ambos. E.T. tiene setecientos u ochocientos años y Elliott es solo un muchacho, pero se entienden perfectamente (2006: 173).

El propio director habla así de ese vínculo emocional entre los dos protagonistas:

Un E.T. de 600 años es el niño más perdido con el que he trabajado nunca. Pero no más que Elliott, perdido en medio de un divorcio, sin amigos de verdad. Eso es lo que une a ambos, al alienígena y al alienado. Son dos almas perdidas que se necesitan la una a la otra durante un corto período de tiempo para sobrevivir espiritualmente (Schickel, 2006).

Para llegar al último nivel de complicidad, donde los protagonistas llegan a sentir e incluso a sufrir por igual, el director propone una serie de escenas clave que constituyen algunos de los mejores momentos de su filmografía; secuencias que ya forman parte del imaginario colectivo y en las que Spielberg muestra una destreza extraordinaria a la hora de jugar con el montaje paralelo, pasar de la comedia al drama con absoluta credibilidad o incluso inundar la pantalla de entrañables guiños cinéfilos.

En la primera de estas escenas, E.T. se emborracha, solo en casa, y se sienta delante del televisor. Mientras hace *zapping*, los diferentes programas despiertan en él sensaciones dispares que van del júbilo a la ternura. Dichas reacciones acaban provocando que Elliott, que se encuentra mientras tanto en clase de ciencias, se convierta en una especie de baladé revolucionario en contra de la disección escolar de las ranas. Y eso no es todo: el beso final de éste a una compañera homenajea a *El hombre tranquilo* (*The Quiet Man*, John Ford, 1952)<sup>10</sup> mientras cierra una de las mejores secuencias cómicas del cine moderno.

Detengámonos en la faceta escolar de Elliott. En la escena que acabamos de comentar, se acaba revelando contra la autoridad establecida

---

<sup>10</sup> John Ford es uno de los grandes referentes del cine de Spielberg. De hecho, antes de cada rodaje siempre revisa tres de sus clásicos favoritos, entre los cuales se encuentra el *western* de Ford *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956).

(el profesor) provocando un verdadero caos entre sus compañeros. La acción finaliza con el niño siendo trasladado, a modo de castigo, al despacho del director. Con anterioridad, al principio de la película, hemos sido testigos de cómo el pequeño simula estar enfermo para no ir al colegio. En definitiva, Spielberg no oculta en su *alter ego* una inclinación típica de los niños de padres divorciados: el fracaso escolar, en ocasiones incluso provocado con el único fin de llamar la atención de unos progenitores más preocupados por sobrellevar sus nuevas vidas en solitario. El mismo realizador fue en su momento un estudiante gris, que nunca destacó en ninguna materia y que no fue capaz de acabar su licenciatura hasta gozar de fama mundial, una circunstancia, la de la apatía académica, que, no por casualidad, comparte con su protagonista.

Veámoslo desde otra perspectiva: si tanto Elliott como el joven Steven hubieran resuelto con brillantez sus años de estudiantes, hubieran transmitido a sus padres separados la sensación de que todo iba bien, que el proceso de divorcio no hacía mella en su rendimiento y que, por tanto, habían hecho lo correcto al desintegrar el núcleo familiar. Manifestar justo la actitud contraria constituía, pues, una manera desesperada de captar conjuntamente la atención de los dos adultos. Flores Ruiz cita un caso real muy ilustrativo:

Independientemente del sexo y la edad, los hijos desean siempre, a veces con verdadera obsesión, reunir de nuevo a sus padres. Un niño de siete años se fue abajo en sus estudios a raíz del divorcio. Como los profesores citaban en la escuela únicamente a la madre, pidió que llamaran también al padre. Quería que fueran los dos al mismo tiempo y coincidieran allí (2007).

Continuando con la relación entre Elliott y E.T., la segunda de las secuencias que se refieren a su progresivo acercamiento espiritual se sitúa en el tercer acto. Después de sus intentos para contactar con sus padres, E.T. es descubierto finalmente por los científicos de la NASA que andan tras su pista desde el principio de la película. Después de una noche en el bosque, el alienígena y su amigo humano caen gravemente enfermos, y ambos quedan al cuidado de esos misteriosos hombres de blanco enviados por el gobierno. Cada uno es atendido por separado por los médicos, pero la luz de ambos se extingue a la vez: sufren, se mueren, como uno solo. En este sentido, resulta especialmente interesante la conversación que Michael,

el hermano mayor de Elliott, mantiene con Keys<sup>11</sup>, líder del grupo de científicos:

KEYS:

¿Dices que tiene el poder de manipular el medio ambiente?

MICHAEL:

Es inteligente. Se comunica a través de Elliott.

KEYS:

¿Elliott piensa sus pensamientos?

MICHAEL:

No. Elliott siente sus sentimientos.

El vínculo vital entre Elliott y E.T. es tan fuerte que, cuando el extraterrestre muere, el niño se convierte en alguien prácticamente inexpresivo, carente de emociones. Literalmente, Elliott deja de *sentir*, como demuestran las palabras que pronuncia junto a la cápsula de hibernación donde reposa el cuerpo de su amigo estelar: “Debes estar muerto, porque yo no sé como sentir. Ya no siento nada. Ahora te irás a otra parte. Yo creeré en ti toda mi vida... Todos los días”. Con la posterior vuelta a la vida del extraterrestre da comienzo un desenlace que roza la pura magia cinematográfica, y el que Elliott y E.T. constituyen definitivamente un único ser que no conoce límites, como demuestra el instante en que ambos sobrevuelan el bosque en bicicleta junto a la luna llena.

### **7.7.3. El reestablecimiento de los lazos afectivos**

El sobrecogedor y emotivo final, con E.T. regresando a su planeta a bordo de su nave, deja atados todos los cabos sueltos en lo que a conflictos y ausencias familiares se refiere. Mientras el visitante se reúne con sus padres, Elliott renueva sus lazos con aquellos que le importan, porque nada

---

<sup>11</sup> Este personaje no es nombrado de ninguna manera en la película. Por eso, se le conoce como “Keys” (“Llaves”, en inglés) en referencia al llavero que cuelga siempre de su cinturón y cuyo sonido le identifica cada vez que está a punto de aparecer en pantalla.



volverá a ser como antes después del paso de E.T. por su vida. Su madre y hermanos, tan distantes al principio del film, han comprendido su cometido y están presentes en la despedida del protagonista, ahora más unidos que nunca. Y en cuanto a esa figura recobrada que Elliott y E.T. tenían el uno con el otro, ésta no se pierde a pesar del adiós, ya que, pese a la distancia, ambos saben que estarán juntos para siempre. “Estaré aquí mismo”, expresa el hombre del espacio mientras su amigo terrestre llora su marcha.

Para compensar el difícil momento de la despedida, y con ella la marcha del alienígena que se había convertido en un hermano y prácticamente un referente paterno para el pequeño Elliott, Spielberg decide jugar con la imaginación y los deseos internos del espectador sugiriendo una posible sustitución del padre ausente por uno nuevo, personificado en la figura de Keys, con quien el niño ya ha tenido tiempo de empatizar. Cabe recordar que estamos ante una película donde ninguna pareja lucha por sobrevivir, dado que la única que había puso fin a su matrimonio en un punto anterior a donde arranca la historia.

Este interés por la paternidad parte también del propio deseo del realizador de tener hijos a raíz de su trabajo con los actores infantiles, de los cuales también se convirtió en una especie de *padre sustituto*:

*E.T.* fue una gran experiencia para mí porque después de hacerla quería ser padre. No tenía hijos y de alguna forma me convertí en el padre de esos tres niños, especialmente de Drew Barrymore, así que esta película me cambió la vida de una forma muy tangible (Schickel, 2012: 89).

En 2002, coincidiendo con el vigésimo aniversario de su estreno, Spielberg supervisó una edición especial de *E.T.* que permitió descubrir la película a las nuevas generaciones y disfrutar a sus incondicionales con escenas inéditas suprimidas en su momento, además de una mejora lógica del sonido y los efectos especiales aplicados a las nuevas tecnologías. Se especuló sobre la posibilidad de que Spielberg incluyera también una secuencia, descartada en 1982, en la que Harrison Ford interpretaba al director del colegio donde asiste Elliott, pero el realizador se mostró tajante al respecto apelando, nuevamente, a lo mucho que esta cinta representa para él:

No puse la escena en la reedición por la sencilla razón de que implicaba rehacer *E.T.* demasiado. No quería rehacerla. Es una de mis películas más perfectas. Está bien como está, solo quería mejorarla, y muy ligeramente. Hasta ahora sigue siendo mi película más personal. Trata sobre el divorcio de mis padres (Cantero Fernández, 2006: 173).

## 7.8. *Poltergeist*: Los miedos infantiles de Steven

Paralelamente a la realización de *E.T.*, Spielberg rodó una segunda película con claras connotaciones personales, *Poltergeist*, en la que aparece acreditado únicamente como productor y guionista, y no como director. Resulta cuanto menos curioso que una obra que, por momentos, es tremendamente autobiográfica –como una especie de “hermana siniestra” de la película sobre el extraterrestre<sup>12</sup>– fuese firmada por otra persona, y que un relato lleno de niños que conectan dos realidades, personajes ordinarios envueltos en circunstancias fantásticas y familias en riesgo de descomposición no forme parte de la filmografía oficial de Spielberg como director.

Las razones fueron principalmente legales. A principios de los 80, el sindicato de directores norteamericanos prohibía que cualquier productor asumiese el crédito de director en una película preparada por otra persona, así como que un realizador rodara dos filmes al mismo tiempo, con el fin de evitar que algunos aprovechados firmaran contratos simultáneos con el único fin de lucrarse. Como, en 1981, Spielberg se encontraba rodando *E.T.*, de haber asumido oficialmente la dirección de *Poltergeist* hubiera infringido ambas normas. De este modo, optó por contratar a un realizador externo como “hombre de paja” –Tobe Hooper, responsable de *La matanza de Texas (The Texas Chainsaw Massacre, 1974)* – mientras él ejercía de director en la sombra. El compositor Jerry Goldsmith lo reconocía de este modo: “Hooper decía “acción” y eso era lo último que hacía. Yo solo trabajé con Steven. Un día, Hooper entró en una proyección y se sentó. Steve simplemente le ignoró y, cinco minutos más tarde, se levantó y se largó” (Baxter, 2006: 204). El propio Spielberg corrobora este distanciamiento: “Tobe no es lo que podría llamarse un tipo decidido. No tenía una presencia fuerte en el set. Si alguien le planteaba un problema no sabía qué hacer. Entonces yo decía lo que debía hacerse, y él siempre estaba de acuerdo” (*Diccionario fantástico*, 2007).

Analizada como una película más de Spielberg, *Poltergeist* no disimula su concepción idealizada de la familia sin fisuras. Los Freeling, protagonistas del relato, se presentan como una familia unida y ejemplar, pese a que el patriarca aparece como alguien despreocupado y defectuoso en comparación con el resto de miembros. Un reflejo más de Arnold Spielberg, como señalan Arms y Riley:

---

<sup>12</sup> Ambas se sitúan en zonas suburbanas, y en ellas aparece un elemento “del más allá” que se refugia en una casa y rompe la rutina de sus habitantes. En palabras del propio Spielberg, “reflejan dos caras de mi personalidad. Una trata sobre aquello que temo, la otra sobre aquello que amo. Una es sobre el mal suburbano, y la otra sobre el bien suburbano. Una es un grito, y la otra, un susurro” (Taylor, 1992: 135).

Al principio de la película, el padre (Craig T. Nelson) es, en muchos aspectos, el típico padre “delincuente” spielbergiano: distante, impaciente con sus obligaciones como padre, irresponsable, y propenso a beber demasiado. Es, en otras palabras, ese personaje familiar de Spielberg cuyo defecto no es otro que el fracaso a la hora de reconocer sus obligaciones por lo que realmente son (2008: 36).

Esta visión poco favorecedora del cabeza de familia no es impedimento para que, durante el primer tercio del metraje, Spielberg describa a los cinco integrantes de la familia de una manera entrañable, plenamente identificado con sus comportamientos o temores, en el caso de los niños. El acertado uso del humor negro (las sillas de la cocina que se mueven solas) sirve de preámbulo para entrar de lleno en el conflicto, cuando la acogedora casa en la que viven se ve invadida por espíritus malignos, los cuales, a través del armario de los dos hijos menores, encuentran una vía de contacto con el mundo de los vivos, secuestrando a la pequeña Carol Anne y confinándola en una dimensión que solo le permite comunicarse a través del televisor, desde donde llama constantemente a Diane, su madre. He aquí un elemento más intransferible de la iconografía de Spielberg, de su infancia en concreto: la descripción del armario como el lugar donde se oculta lo *paranormal* (en *E.T.* ocurre lo mismo), ya que fue foco de sus propios temores de pequeño y en él solía encerrar a sus tres hermanas cuando éstas le gastaban alguna jugarreta (Corliss, 1985: 42).

La desaparición de Carol Anne atraerá hasta la casa a *médiums* y estudiosos de estos fenómenos, a la vez que pondrá a prueba la consistencia de la unión familiar. El matrimonio Freeling no atraviesa ningún mal momento en su relación, y, pese a la cierta monotonía que preside su vida diaria, se sigue profesando amor, cariño y respeto. El extravío de la hija pequeña será lo que realmente pondrá a prueba la consistencia de la pareja, dado que no recuperarla significaría una brecha difícil de superar para todos. Un hecho que, de inmediato, saca a relucir lo mejor de cada cónyuge: mientras Steve, el padre (un nombre que no parece casual), deja a un lado sus carencias para actuar en todo momento como líder y guía para los suyos, además de desvelar el gran secreto que esconde la aparición de los fantasmas –que no es otro que la construcción de su casa encima de un cementerio por parte de la empresa inmobiliaria para la que trabaja–, Diane personifica a la madre típica del cine de Spielberg<sup>13</sup>, proyección de la suya propia, dispuesta a todo por el bien de sus hijos y completamente alejada de la idea preconcebida que el cineasta tiene de la figura paterna, mucho más ajena a los problemas del hogar. Será ella quien arriesgue su vida por

---

<sup>13</sup> Otros ejemplos de esta madre sacrificada y entregada al bienestar de sus hijos los encontramos en películas como *Loca evasión*, *Encuentros en la tercera fase* o incluso *Tiburón*.

adentrarse en el *submundo* de los espíritus y rescatar a su hija, poniendo fin –aparentemente– a la posesión espectral y devolviendo a la familia el elemento extraviado. Como afirma el crítico Sarris en el libro de Brode:

Cuando pierden a la hija menor a manos de los fantasmas oscuros, los padres y los dos hermanos mayores se unen en una empatía de sangre para formar una familia indestructible capaz de descender a las puertas del infierno para rescatar al ser amado (1995: 111).

El magnífico epílogo de la película no hace sino reafirmar el heroico papel de Diane Freeling. Una vez el espectador da por finalizada la amenaza, los fantasmas reaparecen con la firme intención de llevarse consigo no solo a Carol Anne, sino también a Robbie, el hijo mediano. Pese a las adversidades y obstáculos que las maléficas presencias ponen ante ella -entre las que se incluye una piscina de barro repleta de cadáveres y féretros que se abren-, Diane se supera a sí misma aferrando las manos de sus vástagos e impidiendo una nueva *abducción* por parte del diabólico armario. La aparición final del padre propicia la liberación final: los protagonistas tienen el tiempo justo para huir en su coche antes de que la casa desaparezca literalmente, alojándose en un motel en el que Spielberg reserva una última gota de comicidad para el último plano, con un Steve exhausto que saca el pequeño televisor de la habitación al pasillo. Un personaje que, dicho sea de paso, ha completado su camino de redención para erigirse en un padre y marido modélico. Gordon lo destaca de este modo:

El padre vuelve en el último minuto para llevarse a su familia mientras la casa se derrumba. ¡Hablando de hogares disueltos! En la vida real, la madre de Spielberg se quedó con los niños pero el padre decidió marcharse. En las películas, Spielberg puede revivir el trauma de aquel divorcio dándole todavía un final feliz (2008: 99).

## **7.9. Análisis de conflictos dramáticos y familiares**

Durante esta primera etapa de su carrera, Spielberg, pese a su juventud y la proximidad temporal del divorcio paterno y de su propio distanciamiento con Arnold, no huye de mostrar hogares en crisis, aunque lo hace desde una perspectiva más rupturista que reconciliadora y sin convertir los problemas domésticos en la parte sustentadora de la trama. De hecho, estos filmes iniciales ofrecen una clara tendencia al escapismo y no profundizan en la psicología de los personajes como lo harán títulos posteriores; estamos, por

tanto, ante historias en las la búsqueda externa tiene prioridad sobre la interna.

### 7.9.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1971-1982

Los conflictos básicos del cine de Spielberg entre 1971 y 1982 llevarán a sus protagonistas a superar toda clase de dificultades (camiones asesinos, policías, científicos, tiburones, fantasmas, submarinos japoneses e incluso nazis) para alcanzar el objeto de su búsqueda. En la mayoría de los casos, dichos personajes conseguirán su propósito y pondrán fin al conflicto, si bien en *Loca evasión* éste no se completará al no producirse el rescate del hijo perdido (un hecho que Spielberg, años después, compensaría con el regreso de Carol Anne junto a los suyos en *Poltergeist*).

Dentro de la tipología de los conflictos básicos, las historias de rescates con persecuciones serán las predominantes durante esta primera etapa, en que las películas de Spielberg se caracterizan por su ritmo frenético y la abundancia de secuencias de acción. Hasta en tres ocasiones encontraremos dicha combinación de tramas físicas: en *Loca evasión* (los protagonistas son perseguidos por las fuerzas de la ley en su viaje para rescatar a su bebé), *Tiburón* (Brody y sus compañeros persiguen al escualo para rescatar al pueblo de una situación de pánico) y *E.T.* (Elliott rescata a su amigo extraterrestre de sus perseguidores de la NASA). En el caso de *El diablo sobre ruedas* asistimos a un relato de persecución (el camión monstruoso frente al hombre indefenso), una clasificación que también podría aplicarse a *En busca del arca perdida* (Indiana Jones y los nazis se persiguen mutuamente en función de quién posea la reliquia), si bien ésta es, por encima de todo, una historia de pura aventura, y a *1941*, por la obsesión de los americanos por detectar y reducir al invasor japonés durante la “Batalla de Los Ángeles”.

La cuestión dramática *Encuentros en la tercera fase* es la búsqueda del *tesoro interior* pretendido por Roy, una respuesta a esa “llamada” recibida desde otro mundo. A ella se le une una trama de enigma, pues para alcanzar su meta el protagonista deberá resolver antes el misterio de sus visiones. Lo mismo ocurre en *Poltergeist*, donde los Freeling descubren que las manifestaciones paranormales de su hogar (el enigma) se deben a que la casa fue construida sobre un viejo cementerio. En este caso, sin embargo, predomina una trama de rescate que afecta a la hija pequeña que ha sido engullida por el televisor.

<b>CONFLICTOS BÁSICOS</b> <b>Tramas de acción</b> <b>en los filmes de Steven Spielberg (1971-1982)</b>		
Producción	Trama	Objeto externo
<b>EL DIABLO SOBRE RUEDAS</b>	Persecución	Sobrevivir al ataque del camión en las carreteras de Texas
<b>LOCA EVASIÓN</b>	Persecución, rescate	Lucha por recuperar al hijo perdido, Langston
<b>TIBURÓN</b>	Persecución, rescate	Encontrar y dar muerte al devorador de hombres de Amity Village
<b>ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE</b>	Persecución, búsqueda, enigma	Resolver el misterio de la "llamada"
<b>1941</b>	Persecución	Impedir el ataque japonés durante la "Batalla de Los Ángeles"
<b>EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA</b>	Aventura, persecución, enigma	Encontrar el Arca de la Alianza
<b>E.T. EL EXTRATERRESTRE</b>	Persecución, rescate	Lucha por poner a salvo al amigo de otro mundo
<b>POLTERGEIST</b>	Rescate	Lucha por recuperar a la hija perdida, Carol Anne

Paralelamente a los objetivos externos, los personajes de Spielberg persiguen unas metas internas que casi siempre se refieren a la recomposición del hogar perdido. Mientras David Mann busca sobrevivir para reconciliarse con su esposa, el matrimonio Poplin parte en busca de su pequeño entregado en custodia, y tanto Elliott como E.T. anhelan vencer a la soledad y reconstruir su vida familiar, el primero mediante un acercamiento a su madre y sus hermanos distantes (y a una figura paterna ausente que tal vez podría ser Keys), y el segundo junto a sus padres en el lugar remoto del que proviene. Respecto a la posibilidad de que Keys

pueda convertirse, algún día, en el referente paterno de Elliott, McBride afirma:

Como una manera de contrarrestar el dolor por la marcha de E.T., Spielberg introduce otra figura de padre sustituto, el científico del gobierno interpretado por Peter Coyote, que inicialmente aparece como una amenaza pero que acaba convirtiéndose en un aliado de Elliott a la hora de ayudar a E.T. a volver a casa (...) En la secuencia final, incluso deja intuir un emparejamiento romántico con la madre de Elliott, haciéndolos compartir dos planos en los que observar el despegue de la nave (2011: 328).

También Brody y los Freeling pretenden acabar con las amenazas que se ciernen sobre sus familias para disfrutar nuevamente de la armonía del hogar. Incluso Roy y *Wild Bill* Kelso<sup>14</sup> persiguen una meta interior de índole *familiar*: uno dando sentido a su vida encontrando a su *familia* de otro mundo, y el otro protegiendo su patria –entendida como el *hogar* de los ciudadanos norteamericanos– del inminente ataque del enemigo japonés. Solo Indiana Jones presenta una meta interior que no está orientada a la reconstrucción del hogar; en su caso, se trata de utilizar su ingenio y sus conocimientos para adelantarse a los nazis a la hora de conseguir el Arca.

---

<sup>14</sup> *1941* es una película coral y carece de protagonista definido. Sin embargo, el personaje de Kelso sí goza de mayor peso narrativo frente al resto.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>en los filmes de Steven Spielberg (1971-1982)</b></p>		
Producción	Trama interior	Meta interior
<b>EL DIABLO SOBRE RUEDAS</b>	Transformación (David)	Regresar a casa y recomponer su hogar
<b>LOCA EVASIÓN</b>	Transformación Desvalido (Lou Jean y Clovis Poplin)	Recomposición del hogar
<b>TIBURÓN</b>	Transformación Descubrimiento (Brody)	Dar caza al tiburón para proteger su hogar
<b>ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE</b>	Transformación Descubrimiento (Roy)	Dar sentido a su vida, encontrar a su verdadera familia.
<b>1941</b>	Transformación (Kelso)	Vencer a los japoneses para salvaguardar su hogar (patria)
<b>EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA</b>	Personaje plano (Indiana Jones)	Explotar su ingenio para conseguir el Arca antes que los nazis
<b>E.T. EL EXTRATERRESTRE</b>	Maduración, Desvalido, Descubrimiento (Elliott) Sacrificio (E.T.)	Vencer a la soledad, Reunir la familia
<b>POLTERGEIST</b>	Transformación, Descubrimiento (Steve, Diane Freeling)	Sobrevivir al asedio de los fantasmas y recomponer el hogar en otra casa

A lo largo de cada una de las historias, los diferentes protagonistas se verán envueltos en conflictos de relación con otros personajes, los cuales, en opinión de Sánchez-Escalonilla (2005: 12) garantizan la complejidad dramática del argumento en aquellos guiones donde predomina la acción. Son, en definitiva, unas subtramas afectivas de carácter familiar que relatan la tensión entre los personajes y que son vitales para su evolución.

La presente etapa de la filmografía de Spielberg viene marcada, sobre todo, por las relaciones tensas entre los integrantes de la pareja, que tienen el divorcio de Leah y Arnold como referente más inmediato en el director.



En *El diablo sobre ruedas*, *Loca evasión* y *Encuentros en la tercera fase* nos encontramos unos protagonistas masculinos que han sido capaces de decepcionar a sus esposas hasta el punto de poner en peligro el futuro de su relación: da la sensación de que tanto Lou Jean como las mujeres de Roy Neary y David Mann esperaban mucho más del cabeza de familia. Sobre este último, Brode (1995: 35) comenta: “Uno se imagina unas últimas palabras dichas por el padre de Spielberg antes de desertar de su hogar, algo así como: ¡No soy el cabeza de familia, aunque soy el hombre de la familia!”.

En *1941* y *En busca del arca perdida* somos testigos de la incomunicación que reina entre los Douglas (aquí unos personajes secundarios) y de las rencillas del pasado que enfrentan constantemente a Indy y Marion. Incluso en *Tiburón* y *Poltergeist* unos matrimonios en apariencia tan estables como los Brody y los Freeling entran en tensión cuando el peligro acecha al hogar. Parejas, en definitiva, inmersas en graves crisis por el desgaste ocasionado por el paso del tiempo (como les ocurrió a los padres de Spielberg) o por la proximidad de una amenaza externa.

Las relaciones de los protagonistas con sus hijos, en los casos en que estas aparecen, tampoco están exentas de incertidumbre. Especialmente difícil es la que mantienen Roy y sus hijos por la incapacidad del padre de asumir su papel al frente de la familia y el desencuentro entre los niños y el adulto ante lo fantástico, un distanciamiento paterno-filial que también se aprecia, de un modo mucho más cómico, entre el belicoso Ward Douglas y los tres hijos a los que desatiende por completo. Se trata, además, de dos casos en los que se produce una clara inversión de roles: los dos hijos de Roy y la hija mayor de Ward se comportan de un modo mucho más adulto que sus irresponsables padres, entregados a sus respectivas obsesiones. Finalmente, como en el caso de sus progenitores, los pequeños Brody y Freeling atravesarán por una situación compleja que pondrá fin momentáneamente a su tranquila vida en el hogar; en el caso de los protagonistas de *Poltergeist*, la tensión será aún mayor debido a los diferentes modos de los cónyuges al afrontar el problema y a la incapacidad del padre para hallar una solución.

Mención aparte merecen los conflictos de relación presentes en *E.T.*, y que afectan al pequeño Elliott. Por un lado, la relación con los diferentes miembros de su familia continúa la tendencia entre personajes de la misma sangre: hay tensión con la madre por la ausencia del padre, y con los hermanos (en especial el mayor, Michael) por la incredulidad de estos respecto a su nuevo amigo. Por otro, el niño humano establece una relación

de amistad con el visitante del espacio que evoluciona hasta la identificación de sentimientos y pensamientos, si bien dicha relación se aleja de las subtramas familiares.

<b>CONFLICTOS DE RELACIÓN</b> <b>Subtramas familiares</b> <b>en los filmes de Steven Spielberg (1971-1982)</b>		
<b>Producción</b>	<b>Subtrama familiar</b>	<b>Tensión dominante</b>
<b>EL DIABLO SOBRE RUEDAS</b>	David – Esposa	Diferentes tendencias de la pareja y sus modos de actuar.
<b>LOCA EVASIÓN</b>	Lou Jean - Clovis Poplin	Diferentes tendencias y modos de actuar.
<b>TIBURÓN</b>	Brody – resto de la familia	Tensión familiar derivada del peligro que sufren el hogar y sus miembros.
<b>ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE</b>	Roy – Ronnie	Posturas irreconciliables de los esposos frente al concepto de familia y modo de convivir.
	Roy – hijos	Desencuentro ante lo fantástico. Incomunicación. Rechazo de los hijos al rol paterno.
<b>1941</b>	Ward – resto de la familia	Incomunicación provocada por las obsesiones del padre.
<b>EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA</b>	Indiana Jones - Marion	Romance frustrado por las cuentas pendientes del pasado.
<b>E.T. EL EXTRATERRESTRE</b>	Elliott – Mary	Tensión marcada por la ausencia del padre.
	Elliott – Michael	Desencuentro frente a lo fantástico.
<b>POLTERGEIST</b>	Steve - Diane Freeling	Tensión ante los modos diferentes de afrontar el problema y la incapacidad del padre.

### 7.9.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas

En su lucha por alcanzar la meta interior, los protagonistas experimentarán un conflicto interno que dará lugar a respectivos arcos de transformación: procesos de cambio causados por los conflictos básicos y los conflictos de relación. En algunos casos, estas evoluciones incluirán arcos de descubrimientos o aprendizajes que cambiarán las vidas de los personajes (*Tiburón*, *Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*, *Poltergeist*), historias de desvalidos enfrentados a retos por encima de sus posibilidades (*Loca evasión* y *E.T.*) y otras en las que se produce un sacrificio (*E.T.*)

Como acabamos de comprobar, los personajes más representativos de esta primera etapa cinematográfica de Spielberg son hombres y mujeres que han perdido el rumbo, sin motivaciones, condenados a un matrimonio rutinario del que no pueden, o no saben, escapar. La frustración, por tanto, será una característica común en David Mann, Lou Jean, Roy o incluso Brody o Steve y Diane Freeling, que se ven incapaces de proteger a su familia. Ninguno parece estar satisfecho con su vida, son adultos a la deriva (incluso los matrimonios Brody y Freeling parecen anclados en la monotonía) y únicamente aquel que conserva cierto espíritu infantil (Roy) es capaz de vislumbrar una motivación para huir de la asfixiante rutina. Esta inmadurez, precisamente, será la que permita a otros personajes como Clovis o Indiana Jones afrontar sus relaciones de pareja desde una perspectiva mucho más egoísta y despreocupada, y también la que caracterice al personaje de Kelso, si bien su historia interior aparece desligada de cualquier relación amorosa o de amistad.

Los personajes frustrados conseguirán vencer sus conflictos internos, reunirán la fuerza necesaria para convertirse en héroes y derrotar a los respectivos *monstruos* (camiones, tiburones y fantasmas) que ponían en riesgo su hogar. Por el contrario, los hombres inmaduros no alcanzarán esa transformación: Roy persistirá en su actitud de *niño grande* hasta conseguir su sueño, Clovis morirá antes de tener la oportunidad de ejercer de sólido cabeza de familia, Kelso no será el héroe que derrote a los japoneses e Indiana Jones mantendrá su desarraigo natural pese a que, al final de *En busca del arca perdida*, se puede intuir una reconciliación amorosa con Marion (años después, en la cuarta entrega de la saga, descubriremos que Indy prefirió huir antes de convertirse en el marido comprometido que ella demandaba). Spielberg, que en aquella época se movía entre la veintena y la treintena, quiso que sus personajes mantuvieran el espíritu de Peter Pan que él, aún sin responsabilidades familiares a la vista, seguía conservando.

Una vez más, *E.T.* supone la excepción al resto. Al tratarse del título final de esta etapa, podemos deducir que la madurez profesional de Spielberg trajo consigo, necesariamente, una mayor profundización en el tratamiento interno de los personajes y una aproximación más clara a su propio yo. Dicho de otro modo: si hasta entonces los conflictos personales se centraban en parejas en crisis (sus padres), en *E.T.* afecta directamente al hijo de dichas parejas (él mismo). Él mismo reconocía, antes del rodaje, la necesidad de dar paso a la madurez en ese momento puntual de su vida, sin importarle las consecuencias: “Ya he tenido suficiente éxito. Ahora voy a permitirme un fracaso, voy a hacer una película sobre mi infancia que quizá gane poco dinero porque va a tener una criatura extraterrestre” (Zárate, 1983: 47).

Pese a que la meta interior que persigue es la misma que la del resto de protagonistas adultos (la reconstrucción del hogar), el conflicto interno de Elliott transcurre por unos cauces muy distintos a la frustración o la inmadurez. En su caso, la soledad es el sentimiento predominante: con su padre fuera de su vida y su madre luchando por sacar adelante a la familia, la incomprensión de sus hermanos (uno demasiado mayor, la otra aún muy pequeña) le hace sentirse aislado, sin hogar, cómplices o amigos. La aparición de E.T. cubrirá esa necesidad de amistad, le acercará a su madre y hermanos e incluso le granjeará cierta popularidad entre sus compañeros de clase a partir del episodio de las ranas. Para Elliott, el arco de transformación conllevará también un descubrimiento recíproco, ya que tanto él como E.T. aprenderán cosas el uno del otro que les llevarán a redescubrir su propia identidad: el niño, a perseguir sus deseos y no dejarse vencer por las circunstancias, y el extraterrestre, a confiar en los humanos y encontrar el camino de vuelta a casa. Al final de la película, pese a que su amigo parte en su nave, Elliott ha evolucionado para convertirse en alguien seguro de sí mismo, que vuelve ha estar unido a su familia y se ha ganado la confianza de un grupo de muchachos. E.T. no volverá, pero él jamás volverá a estar solo.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>en los filmes de Steven Spielberg (1971-1982)</b></p>		
Producción	Meta interior	Conflicto interno resultante
<b>EL DIABLO SOBRE RUEDAS</b>	Regresar a casa y recomponer su hogar	<b>David:</b> Frustración ante el futuro. La lucha con el camión le dará la confianza en sí mismo que le faltaba
<b>LOCA EVASIÓN</b>	Recomposición del hogar	<b>Lou Jean:</b> Frustración por el deseo de una vida mejor <b>Clovis:</b> Inmadurez en él por su incapacidad de forjar un proyecto familiar
<b>TIBURÓN</b>	Dar caza al tiburón para proteger su hogar	<b>Brody:</b> Frustración como protector de su familia y su comunidad
<b>ENCUENTROS EN LA TERCERA FASE</b>	Dar sentido a su vida, encontrar a su verdadera familia.	<b>Roy:</b> Inmadurez y frustración frente a su vida. Incapacidad como marido y padre
<b>1941</b>	Vencer a los japoneses para salvaguardar su hogar (patria)	<b>Kelso:</b> Inmadurez que le permite excentricidades como piloto
<b>EN BUSCA DEL ARCA PERDIDA</b>	Explotar su ingenio para conseguir el Arca antes que los nazis	<b>Indiana Jones:</b> Inmadurez y desarraigo por su deseo de independencia
<b>E.T. EL EXTRATERRESTRE</b>	Vencer a la soledad Reunir la familia	<b>Elliott:</b> Soledad y tristeza por la ausencia de un hogar y unos amigos. Sus hermanos no le comprenden y se siente alejado de ellos
<b>POLTERGEIST</b>	Sobrevivir al asedio de los fantasmas y recomponer el hogar en otra casa	<b>Steve / Diane:</b> Frustración como protector de su familia

Tras estudiar la dinámica de conflictos en los argumentos de Spielberg entre 1971 y 1982, podemos concluir que existe una preferencia por la búsqueda de objetos externos frente a los viajes interiores de los personajes: son años en los que el joven director consolida su posición en la industria como realizador de títulos presididos por la acción, la fantasía y la

aventura, y en los que los conflictos familiares cumplen un papel más secundario del que desempeñarán en posteriores etapas (y cuando surgen, no siempre se resuelven, como en los casos de *Loca evasión* o *Encuentros en la tercera fase*). Se trata, en definitiva, de un cine mucho más entregado al público que a los aspectos más íntimos del propio Spielberg.

Las metas interiores de los protagonistas permiten intuir la que será una de las constantes de las películas siguientes del director norteamericano: la reconstrucción del hogar perdido. Sin embargo, la huella del divorcio de sus padres hace que Spielberg todavía no ofrezca una postura claramente conciliadora ni aborde dichas reuniones de una manera plena y cerrada. Así, mientras Elliott recupera a su madre y hermanos pero no a su padre, podemos intuir que David Mann acabará reconciliado con su esposa, pero Spielberg nunca llega a mostrarlo. Los Brody y los Freeling recuperarán la normalidad una vez neutralizado el peligro para regresar a su rutina poco o nada emocionante. En un punto aún más extremo, Roy abandonará a su familia *humana* en detrimento de su familia *extraterrestre*, mientras el matrimonio Poplin se verá salpicado por la tragedia en su lucha por recomponer su hogar.

La poca fe en los núcleos familiares felices hará que Spielberg apueste por unos conflictos de relación marcados por la tensión entre esposos: todos ellos pondrán a prueba la estabilidad de sus uniones, ya sea por las diferencias personales o por la presencia de una amenaza, y, como hemos visto, no siempre conseguirán salvaguardarlas. Una predominancia, la de las relaciones familiares, que también estará presente en *E.T.*, aunque de un modo distinto al darse entre un niño y su madre y hermanos y no entre una pareja adulta, debido a la propia evolución personal de Spielberg y a la presencia del primer *alter ego* infantil protagonista de su trayectoria. Esta película, además, introduce la importancia de las subtramas de amistad, que a lo largo de las décadas siguientes volverá a estar presente en cintas como *A.I.*, *La Terminal* o *Las aventuras de Tintín*.

Finalmente, los conflictos internos de los personajes partirán, casi siempre, de un estado de frustración vital que acabará transformada en una reafirmación de las respectivas identidades: David, Brody o los Freeling derrotarán a temibles enemigos para hacerse fuertes consigo mismos y con sus familias. Otros, como Roy Neary o Indiana Jones, se mantendrán fieles a su espíritu inconsciente como la única vía para conseguir sus propósitos, los cuales siempre tendrán una conexión con lo fantástico, en lo que supone un evidente paralelismo con la personalidad del joven Spielberg. Sánchez-Escalonilla (2004: 87) habla de la proyección del director en el protagonista de *Encuentros en la tercera fase*: “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”.

Por último, utilizaremos las dimensiones de la felicidad de Alarcón y la escalera de Gallup que analizamos en el apartado III para estudiar las rupturas familiares, los conflictos matrimoniales y las relaciones paterno-filiales que se producen en estas películas iniciales. En la tabla correspondiente a las mismas, incluiremos también *Poltergeist* por sus conexiones con el resto de la obra de Spielberg.

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1971	El diablo sobre ruedas	NO	SÍ	NO	NO	1	1	1	2
1974	Loca evasión	NO	SÍ	SÍ	NO	6	3	2	5
1975	Tiburón	NO	NO	NO	NO	6	6	6	6
1977	Encuentros en la tercera fase	NO	SÍ	SÍ	NO	7	10	10	10
1979	1941	NO	NO	NO	NO	6	6	5	4
1981	En busca del arca perdida	SÍ	NO	NO	NO	8	9	9	9
1982	E.T. El extraterrestre	NO	SÍ	SÍ	NO	6	6	7	5
1982	Poltergeist	NO	NO	NO	NO	7	6	6	6

C.: CONCILIACIÓN

CR.: CRISIS

R.: RUPTURA

RC.: RECONCILIACIÓN

SPV: SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

SV: SATISFACCIÓN CON LA VIDA

RP: REALIZACIÓN PERSONAL

AV: ALEGRÍA DE VIVIR

La primera conclusión que extraemos de la tabla comparativa es que, en una serie de títulos donde priman la reconstrucción del hogar como meta interior de los personajes, no hay lugar para los procesos románticos. Solo en *En busca del arca perdida* (12,5 % del total) asistimos a la formación de una pareja; en el resto de los casos (87,5 %) conocemos a los matrimonios cuando llevan ya años juntos y han de hacer frente a problemas de diferente índole.

Al revivir su amor de juventud, Indy y Marion no vivirán un período de crisis durante la historia, algo que tampoco le sucederá a *Wild Bill* Kelso (personaje independiente sin subtramas afectivas) ni a los matrimonios Brody y Freeling, para los que la irrupción del elemento desestabilizador supone una excepción dentro de sus vidas familiares apacibles y no una

crisis que lleve a los cónyuges a replantearse su relación. Por el contrario, los matrimonios Mann, Poplin y Neary y el de los padres de Elliott sí experimentarán esos conflictos de un modo casi definitivo (50 % del total).

Precisamente, tres de estos cuatro matrimonios acabarán en ruptura (37,5 %), la cual, durante este período, nunca conducirá a una reconciliación: dos de ellos por la incapacidad de sus miembros por encontrar un punto de encuentro, y uno por el fallecimiento del marido. Las películas sin rupturas, por tanto, comprenderán el 62,5 % del total, un porcentaje que, en adelante, se irá incrementando por la progresiva confianza de Spielberg en las relaciones estables. De hecho, la muerte será la principal causa de las separaciones matrimoniales de películas futuras (*Indiana Jones y la última cruzada*, *Para siempre*, *Salvar al soldado Ryan*, *Lincoln*), muy por delante de las diferencias conyugales.

La escala de Gallup nos permite alcanzar conclusiones muy interesantes sobre los niveles de felicidad que invaden a los protagonistas. Observamos que los que mayores índices de dicha presentan son, precisamente, los que más se ajustan a la figura del *niño grande* y que, por tanto, mejor encajan con la personalidad del Spielberg de entonces: Roy Neary (9,25 sobre 10), feliz por ver cumplido su sueño de contactar con extraterrestres, e Indiana Jones (8,75), satisfecho con su trabajo como cazador de tesoros. A bastante distancia hallamos a los protagonistas de *Poltergeist* (6,25) y *Tiburón* (6), hombres y mujeres de familia con una vida tan insustancial que, sin llegar a considerarse nunca infelices, tampoco aspiran a unos índices mayores de complacencia. El nivel de felicidad de Elliott al final de *E.T.* (6) responde a un contraste de emociones mucho menos lineal: el gozo por la familia recuperada frente a la tristeza por la ausencia del padre y el mejor amigo. Kelso probablemente sea un perturbado, lo que provoca en él constantes cambios de humor (euforia, ira) y le impide gozar de un alto índice de felicidad (5,25).

Llama la atención, finalmente, el hecho de que los protagonistas más infelices de Spielberg sean los de sus dos primeras películas, una muestra del desencanto vital por el que atravesaba el joven realizador transcurridos pocos años desde el divorcio de sus padres. Así, mientras Lou Jean y Clovis (4) compensan la desgracia de perder a su hijo y saberse unos delincuentes con la esperanza de ver algún día reconstruido su hogar, David Mann (1,25) se presenta como alguien sin deseos ni motivaciones, sepultado por un matrimonio funesto y un trabajo que, intuimos, no le satisface lo más mínimo.



## 8

### Etapa de evolución autoral y maduración como esposo y padre (1983-1990)

A partir de *E.T. El extraterrestre*, Spielberg abre una nueva etapa en su carrera en la que la introspección va ganando protagonismo frente al espectáculo. Con 37 años cumplidos y siete títulos a sus espaldas, el realizador por fin se siente preparado para abordar conflictos familiares y evocar el doloroso recuerdo del divorcio de sus padres a través de sus películas. A partir de este momento, todos sus trabajos, incluso los de mayor propensión comercial, reflejarán tensiones entre padres e hijos, esposos o hermanos, y siempre tenderán a la recuperación de los lazos afectivos.

En su primera película tras *E.T.*, *Indiana Jones y el templo maldito*, Spielberg comienza a dejar su huella en la saga creada por su amigo George Lucas y propone un distanciamiento entre el héroe y su *hijo adoptivo*. Poco después, profundizará en las rupturas familiares en sus dos títulos siguientes, *El color púrpura* y *El imperio del sol*, con los que finalmente establecerá un giro hacia unas cotas más artísticas y maduras y tratará, por primera vez en su carrera, de satisfacerse a sí mismo en la misma medida en que antes buscaba satisfacer a su público. Se trata de dos películas caracterizadas por la súbita pérdida de la inocencia de sus jóvenes protagonistas a partir de unos sucesos traumáticos, y por las separaciones épicas que marcan las vidas de ambos, resueltas al final de la historia con el reencuentro con los seres queridos. Una visión integradora de la familia que coincidiría con el primer matrimonio de Spielberg con Amy Irving y el nacimiento de su primer hijo, Max.

El rechazo de los académicos de Hollywood a este período de madurez (los dos filmes anteriores no verían premiadas ninguna de sus numerosas nominaciones al Óscar) no impidió que Spielberg, en su regreso al cine más popular, continuara explorando las cuestiones familiares en la tercera aventura de Indiana Jones y en la única cinta romántica de su carrera, *Para siempre*, rodada durante su crisis matrimonial con Irving.

## 8.1. *Indiana Jones y el templo maldito*

La vida personal de Steven Spielberg justo antes de comenzar a rodar *Indiana Jones y el templo maldito* parecía, en muchos aspectos, un reflejo de la que tenía tres años antes, cuando dirigió *En busca del arca perdida*. Nuevamente abandonado por su pareja sentimental (en este caso, la editora Kathleen Carey), su visión de la familia feliz, aplicada a sí mismo, volvía a parecer tan utópica como entonces. De hecho, él mismo reconoce que la decisión de aceptar esta continuación se debía, en parte, a no tener que pasar por una nueva ruptura, en este caso con Indiana Jones: “Tenía remordimientos por la separación. Sabía que, si no la dirigía, lo haría otro. Me puse un poco celoso, estaba un poco frustrado” (Schickel, 2012: 95).

A diferencia de 1981, Spielberg ya no venía de un fracaso como *1941*, sino de dos éxitos incuestionables que habían demostrado su buen ojo para la taquilla, además de una gran valía como cineasta capaz de transmitir un sello de autoría a sus películas. Ante semejante coyuntura, Spielberg no tenía ninguna necesidad de hacer de la segunda aventura de Indiana un film más de George Lucas que suyo, como ocurrió con la cinta original. Sabedor de que Lucas le quería de nuevo tras la cámara, se garantizaba una libertad para salpicar la cinta de algunos rasgos identificativos de su cine, siempre dentro de los márgenes del cine-espectáculo al que pertenece Indiana Jones. A punto de dar el salto definitivo al cine de ideas más profundas con *El color púrpura*, y habiendo dejado clara su impronta personal tanto en *E.T.* como en *Poltergeist*, el realizador de Ohio tenía claro que su faceta de autor debía anteponerse a la de creador de fantasías y triunfos comerciales, y que *Indiana Jones y el templo maldito* no debía ser una excepción.

Aún así, Indiana Jones seguía siendo patrimonio de Lucas, y Spielberg no debía pasar por encima de su amigo y productor si no quería que una hipotética lucha de *egos* convirtiera la continuación en una película diametralmente opuesta a su predecesora. La huella de Spielberg queda clara en el prólogo que homenajea al personaje de James Bond y al cine musical, en la incursión de un personaje infantil con un peso significativo en la trama o en las cuestiones familiares que analizaremos a continuación, pero en ningún momento llega a hacer suya la película. Como si temiese perder parte del control creativo de la saga, George Lucas, empeñado en contar una historia oscura al estilo de su segunda entrega galáctica, *El Imperio contraataca* (*The Empire Strikes Back*, Irvin Kershner, 1980), acabó desprendiendo al personaje de esa personalidad tan característica, entre el caradura y el héroe nostálgico, que tan bien quedó perfilada en *En busca del arca perdida*, algo con lo que Spielberg no estaba de acuerdo:

Fue George quien decidió que la segunda aventura debería desarrollarse en un mundo más sombrío, más siniestro, con personas sometidas a esclavitud, sacrificios rituales y cultos a los dioses malignos y, como colofón, la conversión de Indiana a las fuerzas ocultas. George Lucas quería que yo filmase *Indiana Jones y el exorcista* (Eisenberg, 1989: 2).

Volviendo a Spielberg, habría que preguntarse por qué si nuevamente su ideal de familia se había desmoronado tras una nueva ruptura sentimental, sin embargo estaba muy presente en la trama de *Indiana Jones y el templo maldito*. La respuesta era doble: por una parte, por la necesidad de mantener un nexo común entre películas que las diferenciara como suyas. Y, por otra, por su reconciliación con Amy Irving durante el rodaje en la India, hecho que de nuevo le fortaleció sentimentalmente, aunque fuera a costa de Kate Capshaw, la actriz encargada de dar vida a la protagonista femenina, y con quien Spielberg había mantenido un breve romance que quedó en suspenso tras la inesperada reaparición de su antigua pareja. Casualidades de la vida, Capshaw acabaría siendo la mujer más importante de su vida, solo que, por aquel entonces, él no podía imaginarlo; años más tarde, separado definitivamente de Amy Irving, Spielberg reconocería que la mayor satisfacción –y probablemente la única– que le proporcionó rodar la película fue conocer a la persona que le iba a permitir ver cumplido su sueño de lograr un hogar estable. En 2003, cuatro años antes del rodaje de la cuarta entrega, reconocería (Bouzereau, 2003b): “De las tres, es la que menos me gusta. Al recordarla me digo: lo más grande que me dio esta película fue que conocí a Kate Capshaw y nos casamos, por eso el destino quiso que la hiciera. Y aunque Indiana Jones acaba con la chica... me la quedé yo”.

Recuperada temporalmente su fe en las relaciones de pareja, Spielberg convirtió a la ruptura de la misma en el verdadero objeto de la búsqueda de Indiana Jones. Porque si algo lleva al arqueólogo hasta el palacio de Pankot no es un tesoro escondido, sino la pista de unos niños que han sido secuestrados de un pequeño poblado por el maharajá, quien los utiliza como esclavos para hallar las piedras mágicas de Sankara. Varias familias, en definitiva, que se ven privadas de uno de sus miembros, y que acaban reconstruyéndose al final de la película, cuando Indy rescata a los pequeños y los devuelve al lugar de donde desaparecieron.

Sin embargo, el verdadero lazo familiar de la cinta se produce entre el protagonista y su pequeño ayudante, el niño oriental Tapón (*Short Round* en la versión original). Tal y como le explica Indy a Willie: “No lo encontré, lo atrapé. Cuando los japoneses bombardearon Shanghai, mataron a la familia de Tapón. Él vivía en plena calle desde los cuatro años... Le

pillé metiéndome la mano en el bolsillo”. Desde entonces, Indiana se convierte no solo en el padre adoptivo del muchacho, sino en su ejemplo a seguir, en todos los sentidos: imita sus gestos (como hacía el hijo de Roy Neary en *Tiburón*), reproduce sus frases con exactitud e incluso pelea con su misma destreza, hasta el punto de convertirse en una especie de *alter ego* en miniatura del arqueólogo. Cada uno suple una necesidad afectiva del otro: Tapón encuentra un padre cuyos pasos seguir, e Indiana, lo más parecido a una familia hasta el momento (recordemos que, a estas alturas de la saga, aún no se tienen noticias de su progenitor, el gran hallazgo de la tercera entrega, ni de su hijo, a quien conoceremos en la cuarta). El Dr. Jones, sin embargo, dista mucho de ser un referente modélico: permite al pequeño conducir un coche en medio de un tiroteo y se lo lleva consigo a través de las inhóspitas catacumbas del palacio, por citar solo unos ejemplos. En el fondo, no puede evitarlo: él mismo es un niño grande que disfruta buscando tesoros por todo el mundo. Por eso, cuando surjan las adversidades, el héroe se verá obligado a convertirse en un auténtico padre protector, capaz de anteponer la seguridad del niño a la suya propia. McBride (2011: 357) lo resume de este modo: “Como otras muchas figuras de padres irresponsables en los trabajos de Spielberg, el Indiana Jones de *El templo maldito* debe exorcizar sus debilidades como adulto y atravesar una prueba purificadora de carácter para ser digno de sus responsabilidades paternas”.

La relación entre el protagonista y Tapón acaba deparando momentos destacables como la partida de cartas en plena selva o la reconciliación después de que Indy sucumba a los hechizos del sacerdote Mola Ram (espléndido, y entrañable al mismo tiempo, resulta el instante en que Indy le coloca la gorra a su pupilo mientras este le devuelve su inseparable sombrero Fedora), pero lo cierto es que, en ocasiones, alcanza un tono paródico que los críticos y estudiosos no pasaron por alto. En palabras de Cantero Fernández:

El repelente niño Tapón da unas patadas de pacotilla y con ellas derriba a guerreros de mucho peso, sermonea a Indiana, mantiene a raya los apetitos sexuales del arqueólogo y se permite el lujo de salvar la vida del héroe (...) Solo cabe pensar que la aparición de tan nefasto personaje en la película –uno de los mayores errores de la carrera de Spielberg– buscaba la aprobación del público infantil y dejaba entrever la poca confianza en el personaje de Indiana Jones (1993: 184).

En su momento, el personaje de Tapón fue más maltratado que bien recibido, y los detractores de la cinta no dudaron en incluirlo en la lista de despropósitos de Spielberg (como acabamos de ver) e incluso de Lucas,

ocupando un lugar destacado dentro de sus “personajes malditos”, a la altura de los *ewoks* de *El retorno del Jedi* (*Return of the Jedi*, Richard Marquand, 1983) o el Jar Jar Binks de *Star Wars: Episodio I. La amenaza fantasma* (*Star Wars: Episode I. The Phantom Menace*, George Lucas, 1999). Acertada o no, la decisión de incluir a un niño que reforzara la faceta paternal del héroe supuso un paso de gigante de Spielberg respecto a *En busca del arca perdida* a la hora de acercar el universo de Indiana Jones a su universo particular. El mítico aventurero del sombrero y el látigo ya pertenecía a ambos genios por igual, y en *Indiana Jones y la última cruzada* Spielberg acabaría desequilibrando la balanza a su favor.

## 8.2. *El color púrpura*

*El color púrpura*, la novela de Alice Walker ganadora del premio Pulitzer en 1983, tenía, a simple vista, poco o nada que ver con el mundo de Steven Spielberg. Ambientada en el primer tercio del siglo XX, la obra se centraba en la comunidad negra de Georgia y en el abuso inhumano que los hombres ejercían sobre las mujeres de aquella época. Parecía, por la profundidad y tratamiento del tema, un proyecto orientado a un experto en melodramas o a un cineasta afroamericano, no a un teórico creador de fantasías como Spielberg. Y por eso esta película juega un papel tan determinante en su filmografía: de no haber aceptado el reto de dar un salto de madurez en su cine, probablemente hoy no existirían *La lista de Schindler*, *Salvar al soldado Ryan* o *Munich*, y nadie se atrevería a hablar de Steven Spielberg en términos de *autor*.

Con esta película, Spielberg deja de identificarse con los niños puros de sus anteriores historias para verse representado en otra clase de joven: el que pierde súbitamente la inocencia y se ve obligado a madurar a una edad demasiado temprana. La historia de Celie representa, en cierta medida, la del propio cineasta, marcado por la separación de sus seres queridos e incomprendido dentro de su propio entorno: “Pensaba que tenía piedras de toque con mi propia vida. Era muy parecido a alguno de los momentos agobiantes que Nettie y Celie estaban experimentando” (Bouzereau, 2002). Y es que, por encima de su cruda mirada hacia temas tan incómodos como la discriminación racial, el machismo o la bisexualidad, *El color púrpura* es la historia de la separación forzada de dos hermanas y de su posterior reencuentro, muchos años después. Un giro adulto que, no por casualidad, coincidía con la reciente reconciliación del director con Amy Irving y el hecho de que ésta esperara su primer hijo. Visto de esta manera, está claro que estamos ante un Spielberg que habla desde la intimidad, capaz de

alejarse de sus películas anteriores y de definir y hacer creíbles personajes sumamente complejos.

La primera escena de *El color púrpura* nos muestra a Celie y a Nettie jugando en un campo de flores, un momento de felicidad idílica que Spielberg desmonta de inmediato revelando el embarazo de una de las hermanas. Acto seguido, asistimos al momento en el que Celie, que en 1909 solo tiene catorce años, da a luz a su segundo hijo, fruto de las constantes violaciones nocturnas de su padre y sobre las que se ve obligada a guardar absoluto silencio. No exageraríamos si afirmáramos que se trata del personaje de Spielberg con mayor malformación del hogar: su propio padre abusa de ella y le quita a sus hijos nada más nacer –si bien al final de la historia descubrimos que no se trataba de su verdadero padre–, y para colmo de males, su madre fallece. Una sucesión de traumáticas carencias que Celie suple con un amor incondicional hacia Nettie, su hermana y mejor amiga: ella es, realmente, su verdadera y única familia.

Estas penurias no terminan, ni mucho menos, cuando Celie es entregada por su padre al despótico granjero Albert Johnson, a quien se dirige como *señor*, para que le mantenga limpia la casa, cuide de sus hijos y satisfaga cada noche su apetito sexual. El cambio de un contexto familiar a otro solo le trae más dificultades: es recibida a pedradas por sus nuevos hijastros y Albert la mantiene a raya empleando la violencia. Celie, aún adolescente y con dos partos a sus espaldas, se encuentra realmente en una situación límite. Suerte que Nettie, huyendo de las insinuaciones de su padre, aparece en la casa de los Johnson para quedarse a vivir con ella. Por un instante, la alegría invade de nuevo sus corazones, aunque saben que los deseos nada disimulados del *señor* hacia su cuñada pronto acabarán por distanciarlas de nuevo:

CELIE:

Tendrás que irte pronto... Antes  
de que él vaya a por ti.

NETTIE:

¡No! ¿Y qué haré sin poder  
hablar contigo?

CELIE:

Podemos escribirnos...

NETTIE:

¿Sabes leer bien?

CELIE:

No, la verdad es que no...

NETTIE:

Entonces tendré que ir a la escuela por las dos.

CELIE:

¡Y aprenderemos mucho!

NETTIE:

¡Antes de que él nos separe!

Lo que ninguna puede imaginar era que la separación va a resultar tan desgarradora. Tras rechazar las proposiciones de Albert, Nettie es obligada por éste a abandonar la casa. Las dos hermanas tratan de mantenerse unidas, suplicando una oportunidad, pero la fuerza bruta del *señor* acabará imponiéndose de manera irremediable. Mientras se aleja llorando de la única persona a la que ha amado, Nettie señala a Celie y formula un juramento: “¡Solo si me muero dejaré de escribir!”. Desde ese día, el viejo buzón de los Johnson se convierte en la única vía de esperanza para Celie, que ve pasar los años completamente sometida por el *señor* y esperando en vano unas cartas que nunca llegarán.

Esta reivindicación del amor fraternal responde, en parte, al estrecho vínculo que siempre ha unido a Spielberg con sus hermanas menores, sobre todo a raíz del divorcio de sus padres, momento en el que él pasó a convertirse para las niñas en la referencia paterna que Arnold había dejado vacante tras su marcha del hogar familiar. Pese a que los hijos del matrimonio Spielberg nunca se vieron obligados a separarse en un hipotético reparto de la custodia entre sus padres, el realizador vuelve a hacer suyo el conflicto de sus personajes al profundizar en el inmenso sufrimiento que conlleva distanciarse a la fuerza de un hermano. Cuando una familia se desintegra (en su caso por un divorcio, en el de Celie por la muerte de la madre y la actitud irresponsable y abusiva del padre), los individuos de la misma sangre tienden a estrechar aún más sus lazos constituyendo su propio núcleo parental. Lo que en principio supone una tabla de salvación ante la experiencia traumática del divorcio (el niño encuentra consuelo en alguien que atraviesa por su misma situación) puede

agravar aún más el sentimiento de pérdida de los hermanos si a estos se les niega la posibilidad de vivir bajo el mismo techo. Esta circunstancia en concreto se conoce como “custodia partida”, y, tal y como afirman los psicólogos Justicia Díaz, Cantón Duarte y Cortés Arboleda (2009: 210), se recomienda únicamente en casos de conflicto fraternal extremo: “Consiste en que uno o más hijos quedan a cargo de un progenitor y el resto con otro. En general, este tipo de custodia esta contraindicado por los sentimientos de abandono y de celos que se pueden crear en los menores”. De este modo, aunque en su caso todos los hijos de los Spielberg quedaron a cargo de su madre, el cineasta reflexiona sobre la dolorosa posibilidad de haberse visto alejado de sus hermanas y centra el reencuentro familiar de *El color púrpura* en la odisea de Celie y Nettie.

Durante los duros años de convivencia con el *señor*, Celie sobrevive leyendo *Oliver Twist*, de Charles Dickens –la historia de otro muchacho que, como ella, no tiene familia y atraviesa todo tipo de calamidades– y, sobre todo, reafirmando su condición de mujer gracias a dos presencias femeninas fundamentales en su vida: Sophia, la nuera de Albert, la cual se niega a ser maltratada por su marido, el ingenuo Harpo; y Shug Avery, una cantante de Memphis de quien se enamorará perdidamente y que le hará ver la importancia de no renunciar a los sueños, de no dejarlos pasar por muy duras que se presenten las adversidades. Se trata de dos personajes maravillosos, repletos de vitalidad, que cambiarán para siempre la anodina existencia de Celie y le harán mantener la esperanza de reencontrarse con su hermana y volver a ser feliz. Una filosofía consistente en no pasar por alto las cosas que nos proporcionan dicha por insignificantes que parezcan, y que la propia Shug Avery resume en una de las frases clave del film: “Dios se enfada si pasas por delante de un campo de color púrpura y no lo ves”.

El último tercio de la película arranca en 1936, cuando han transcurrido ya 27 años desde la separación de las hermanas. En este tramo, Spielberg empieza a reconstruir la situación familiar de los personajes más afines y cercanos a Celie: mientras Sophia sale de cárcel y se reencuentra con sus hijos y con Harpo, Shug Avery se casa con un hombre que la quiere, la cuida y, sobre todo, la respeta. Pero... ¿Qué pasa con Celie? Dos revelaciones importantes se suceden entonces en su vida: descubre que su supuesto padre no lo era en realidad, luego sus hijos no eran también sus hermanos; y más importante aún: durante todo este tiempo, Nettie siguió escribiendo, pero Albert ocultó las cartas. Con la ayuda de Shug, Celie las encuentra y descubre no solo que su hermana sigue viva, sino que trabaja al servicio de una familia de clase alta que no podía tener hijos y que, hace muchos años, adoptó un niño y una niña que habían sido arrebatados de



brazos de su madre. Esos hijos son los suyos, y precisamente Nettie cuida ahora de ellos; la última de sus cartas concluye diciendo: “Olivia y Adam viven conmigo, y todos vivimos juntos. En familia”.

A partir de aquí, todo cambia para Celie. Decidida a recuperar a su familia, le planta cara al *señor* y le abandona, marchándose a vivir con Shug y su marido. Se trata de un desenlace previsible para una unión forzada y despótica, que en absoluto se corresponde con la idea defendida por Spielberg; resulta lógico, por tanto, que al final ambos emprendan sus caminos por separado. Se inicia aquí un período de transformación para la protagonista, que abandonará su vida de esclava, e incluso para el *señor*, quien, a modo de redención, pagará de su bolsillo los billetes para que Nettie y los hijos de Celie puedan regresar desde África, donde se encuentran atrapados por problemas burocráticos. Finalmente, casi tres décadas después de su último encuentro, Celie y Nettie vuelven a verse en un momento de pura magia cinematográfica en el que Spielberg evoca el espíritu de su admirado John Ford en el instante en que Celie distingue a sus seres queridos en la lejanía, y que remite directamente a *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Y no solo eso: la hermana trae consigo a los hijos perdidos, ahora ya adultos, para que puedan conocer a su verdadera madre. Esta reunión familiar absolutamente plena convierte a *El color púrpura* en una de las películas que mejor definen la faceta autoral de su director.

A Hollywood le costó mucho aceptar que la valía de Steven Spielberg sobrepasaba los efectos especiales y los relatos de aventuras. Que la película viniera firmada por alguien como Spielberg resultaba confuso. ¿Realmente estaban ante un director llamado a marcar una época, o se trataba de un viraje ocasional? Críticos como Schickel comentan al respecto:

En términos generales, Spielberg pasó la prueba: con esta película se ganó el derecho a ser tomado en serio, aunque algunos pensábamos que ya se lo había ganado por la maestría con la que había tratado temas más ligeros. Nadie volvería jamás a decir que era incapaz de manejar soberbiamente temas sobrios. En cierto sentido, fue la película que inició el proceso que lo convertiría en un cineasta casi completo (2012: 111).

La Academia nominó *El color púrpura* en once categorías, castigando a Spielberg sin una candidatura al mejor director. Y lo que es peor: finalmente no le concedió ninguno de los Óscar a los que aspiraba. John Huston llegó a confesarle al columnista Army Archerd que Spielberg

“había tenido tanto éxito, que podía permitirse una derrota” (Baxter, 2006: 265). Estaba claro que él lo iba a tener más difícil que cualquier otro, lo cual, lejos de desanimarle, suponía un estimulante reto.

### **8.3. *El imperio del sol***

*El imperio del sol* llegó a la vida de Spielberg en un momento de absoluta transformación, no solo en el plano cinematográfico (con el giro adulto iniciado con *El color púrpura*), sino también en el personal. El 13 de junio de 1985, venía al mundo Max Spielberg y el niño grande que había dirigido *En busca del arca perdida* y *E.T.* se convertía en padre por primera vez. Su perspectiva de la familia, centrada hasta entonces en la relación con sus progenitores, adquiriría una nueva dimensión en la que él construía la suya propia. De algún modo, el hecho de cumplir cuarenta años y estrenar su paternidad hizo crecer a ese niño encerrado en el cuerpo de un hombre; la inocencia que aún conservaba, el escapismo hacia lugares maravillosos que su mente siempre le proponía, se le antojaban lejanos y extraños. De repente, el muchacho se había desvanecido, y Spielberg se había hecho mayor, lo mismo que le ocurre a Jim Graham, *alter ego* literario del escritor J.G. Ballard. Este, en su obra *El imperio del sol*, narró su propia experiencia cuando, en 1941, a la edad de once años, se separó de sus padres durante la entrada de las tropas japonesas en Shangai y se vio obligado a madurar prematuramente pasando casi cuatro años en un campo de concentración. En palabras del realizador:

Es exactamente lo contrario a un hombre que descubre la realidad a través de la mirada de un niño que todavía vive en él. Lo contrario también de lo que siempre ha sido mi credo. Todo aquello me animó a filmar *El imperio del sol*. Enseguida comprendí que el hecho de hacer esta película en el momento preciso en que acababa de cumplir los cuarenta no era ni mucho menos una coincidencia (Sánchez-Escalonilla, 1995: 180).

Jim representaba, pues, el reverso del típico personaje infantil presente en los trabajos iniciales de Spielberg. No solo no conservaría su ingenuidad una vez abandonada la niñez (como Roy Neary en *Encuentros en la tercera fase*), sino que la perdería para siempre antes de hora. Y, como en el caso de Celie en *El color púrpura*, la conexión entre el autor y su creación es total: con el nacimiento de Max, ante Spielberg se abría un mundo de responsabilidades que le era desconocido hasta entonces, cuando vivía en su burbuja de fantasía, ajeno a las preocupaciones. De manera mucho más

súbita, Jim desciende del cielo al infierno de la cruda realidad, la más dura de cuantas se puedan imaginar, aunque manteniendo en el fondo de su espíritu la pasión que le impulsa a sobrevivir, casi el último reducto de una infancia olvidada: los aviones. Una afición del Spielberg niño que siempre le acompañó en su edad adulta, y que en esta película se hace más evidente que nunca.<sup>15</sup>

La idea de la paternidad, al igual que la infancia arrebatada, recorre todo el metraje de *El imperio del sol*. Al principio de la película, Jim (un jovencísimo Christian Bale), es un niño británico con una vida acomodada, hijo de un acaudalado fabricante de helados residente en Shangai. Está acostumbrado a los lujos y vive de espaldas a la miseria que sacude la ciudad, ensimismado en un mundo imaginario donde pilota un B-51 y sacando a relucir de vez en cuando ciertos aires de niño malcriado (como cuando le dice a su criada oriental “Va a hacer usted lo que yo le diga”). Todo cambiará con la invasión japonesa durante la madrugada del 8 de diciembre de 1941. Los Graham, como muchas otras familias occidentales, buscan huir de la ciudad en medio del tumulto generado por la situación de pánico entre la población. Tratando de recuperar su pequeño avión de juguete, Jim se suelta de la mano de su madre y pierde de vista a sus progenitores, a pesar de sus intentos desesperados por encontrarles entre los ríos de gente. Este es un momento clave en el film, como señala Sánchez-Escalonilla:

En esta escena se repite otra de las constantes autobiográficas de la infancia de Spielberg: la idea de separación. La niñez de Jim Graham también comienza su ocaso con una ruptura familiar. El apoyo materno y paterno desaparece para Jim, como también se esfumó para el joven Steven, dejando tras de sí un futuro incierto en su vida afectiva (1995: 188).

Según el propio Spielberg, “muestro como Jim y su madre son separados por la multitud en una calle de Shangai, y la histeria que sigue no es diferente a la del día en que mis hermanas y yo nos percatamos de que nuestros padres se estaban divorciando” (Rubio, 1988: 22).

Siguiendo con el desarrollo de los acontecimientos, Jim vuelve a casa, pero John y Mary Graham ya no están allí. Los busca por las calles, montado en su bicicleta, pero lo único que encuentra es un camión que a punto está de atropellarle. Su ocupante, Frank, es un malhumorado

---

<sup>15</sup> Esta afición de Spielberg por los aviones le viene de su padre, que fue operador de radio de un B-25 durante la Segunda Guerra Mundial (de nuevo, la huella de Arnold). Estos aparatos han aparecido, con cierta relevancia, en muchas otras de sus películas: *1941*, *En busca del arca perdida*, *Indiana Jones y el templo maldito*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *Para siempre*, *Atrápame si puedes* o *Las aventuras de Tintín*.

norteamericano que recoge al chico para llevarlo junto a su compañero de correrías, Basie, un tipo enigmático y extrañamente cordial que, en la mejor tradición del Fagin de *Oliver Twist* o el John Silver de *La isla del tesoro*, conecta de inmediato con el desconcertado Jim. Desde este instante, Basie ocupará el lugar de los padres desaparecidos: le enseñará a no beber agua contaminada, a coger los zapatos de un muerto, a sobrevivir. Sus consejos siempre son recibidos con admiración por el pequeño, que ve en él el referente paterno extraviado: “Nunca bajas la guardia. Los pies ligeros, siempre el primero, ¿de acuerdo? Creo que tu padre estaría de acuerdo conmigo”.

El conflicto entre los japoneses y las tropas aliadas acabará llevando a Jim y Basie hasta un campo de concentración. Allí, el niño pasará más de tres años valiéndose por sí mismo y madurando a marchas forzadas, aunque sin perder de vista su gran meta, más allá de ponerse a los mandos de su propio avión. Como reconoce Spielberg, “Jim usa su inteligencia para sobrevivir. Presta sus servicios a aquellos que pueden alimentarle o protegerle, y, finalmente, llevarle hasta sus padres” (Schickel, 2006). Una experiencia, unida a la omnipresencia de un padre sustituto –Basie– idolatrado hasta el límite, que afectará a la personalidad del muchacho de manera irreversible. Así lo destaca Nieto:

Separado de sus padres y del universo de seguridad y supremacía que ellos representaban, es expulsado a un nuevo mundo de supervivencia y muerte; el mundo de la guerra. Un mundo cuya representación última para Jim es el campo de prisioneros de Soo Chow, donde pasará encerrado tres años, y en el que se confunde y entremezcla su amor por los cazas y bombarderos, su devoción por los soldados japoneses y su poderío militar y, sin duda, una excéntrica y casi obsesiva curiosidad por el *American Way of Life* representado por el advenedizo Basie (2010: 69).

Cuando la acción se retoma, nada queda de aquel *hijo de papá*: estamos en 1945 y Jim es un especialista en trueques, capaz de plantar cara al sargento al mando y de contrastar sus reflexiones, propias de un adulto, con las de la Sra. Victor, una mujer del pabellón británico que contribuye al despertar de la sensualidad en Jim. En una conversación entre ambos, observamos algunos rasgos de la metamorfosis del protagonista: habla de reencontrarse con sus padres sin que le tiemble el pulso e incluso llega a diferenciar su actual estadio vital respecto al de 1941. El niño que conocíamos, en definitiva, prácticamente se ha esfumado:

SRA. VICTOR:  
Añorarás este campo cuando  
acabe la guerra.

JIM:  
Tendré que buscar a mis padres  
cuando todos salgan de los  
campos. Le diré a mi padre  
cómo me ha cuidado usted.

SRA. VICTOR:  
¿Me dará la recompensa?

JIM:  
¿Qué recompensa?

SRA. VICTOR:  
Eso que contabas por ahí...

JIM:  
Entonces era pequeño.

Los días pasan y la guerra toca a su fin. La experiencia ha dejado una huella imborrable en Jim; su locuacidad infantil ha sido sustituida por una expresión seria, pálida, observadora. El entusiasmo de antaño se ha perdido entre las bombas. Solo una cosa le mantiene unido al niño que un día fue: los aviones, y la amistad que mantiene con otro muchacho japonés que, como él, sueña con surcar los cielos. Sin embargo, los sueños ya son cosa del pasado, y todo es confusión y desencanto en la mente de un niño de quince años que ha perdido la inocencia y que, en ocasiones, parece que también el juicio (como demuestran sus gritos de júbilo al ver un B-52 sin ser consciente de que el campo está siendo atacado, o el momento en que se cree con poder para devolver la vida a los muertos). Jim es ahora su propia familia, e incluso llega a renunciar a Basie cuando uno de sus hombres asesina a sangre fría a su nuevo amigo japonés. No siente, y ni siquiera sufre. Por eso, cuando sus padres pasan junto a él al final de la película, no le reconocen. Tampoco él se da cuenta de quiénes son. “Ya no puedo recordar cómo son mis padres”, le decía al doctor Rawlins días antes.

Esta transformación del protagonista, que pasa de ser un niño dependiente y sobreprotegido a un joven solitario y desarraigado, la simboliza Spielberg a través del cuadro de Norman Rockwell *Freedom from Fear* (1943). Cohen lo explica de este modo:

El lirismo de la película solo sirve para atenuar un poco el dolor de esta infancia arrancada con fórceps y la sangre que se derrama por la frente de Jaime es una de sus huellas. La otra es el dibujo de Norman Rockwell del que Jamie jamás se separa, una imagen de felicidad familiar en la que dos padres ideales arropan a sus hijos. Como una imagen congelada de un tiempo pasado, la imagen termina en la maleta que Jamie abandona en un río, como las tumbas flotantes que se ven en el primer plano de la película y símbolo de todo lo que ha muerto en él mientras se empeñaba en no dejarse morir (2010: 52, 53).

Finalmente, el reencuentro se produce y la familia se completa de nuevo, aunque nada volverá a ser como antes. El precio a pagar por volver a estar juntos ha sido demasiado alto, y ése no ha sido otro que la muerte prematura del niño que todos llevamos dentro. En opinión de Hurtado:

En el plano de Jim abrazado a su madre, con un infinito cansancio, con la alegría y el dolor inaguantable de volver a casa, se incluyen los gritos desgarrados de los que, como Ballard o Spielberg, fueron despojados del paraíso infantil, de los que perdieron lo mejor de su vida al crecer (2002).

No hay final feliz en *El imperio del sol*. Los detractores de Spielberg no pudieron sino contener sus iras ante el pesimismo que desprende el último plano, con la maleta que contiene los recuerdos felices de Jim flotando en el río. No hay motivo de alegría en que los Graham acaben reuniéndose; no cuando Jim deberá afrontar el resto de su vida sin haber vivido una infancia plena. En esta película, Spielberg se nos presenta como una persona para quien la felicidad futura depende de la preservación de los valores familiares, cuya ausencia puede tener resultados catastróficos como los experimentados por el protagonista. Hay una reacción de Spielberg durante el rodaje de *El imperio del sol* que ejemplifica su manera de entender la vida en 1987. Filmando la escena en la que Jim es separado de sus padres, la actriz Emily Richard –Mary Graham en la ficción–, aún se sentía débil después de haber dado a luz semanas antes y se desmayó por culpa de la amalgama de extras que la aprisionaban. Instantáneamente, todo el equipo se quedó parado, y Spielberg fue el primero en correr hacia ella. Se sentó a su lado y la ayudó a reestablecerse. Luego, sacó unas fotos de Max de la cartera y le dijo: “Hablemos de nuestros hijos”. Charlaron durante varios minutos, ante la mirada incrédula de los presentes, el silencio de los extras y la cara furiosa del ayudante de dirección, que miraba insistentemente su reloj. Sin embargo, el director no ordenó reanudar el rodaje hasta que ella se recuperó.

#### 8.4. *Indiana Jones y la última cruzada*

La situación profesional de Steven Spielberg a finales de los 80 recordaba, en muchos aspectos, a la de principios de la misma década. Si ésta comenzaba con el colosal batacazo de *1941*, diez años más tarde encontrábamos a un Spielberg mucho más asentado y definido en la personalidad de su cine, pero absolutamente maltratado por sus otrora fieles espectadores. Y no solo eso: los propios compañeros de profesión se mostraban escépticos ante el giro dramático experimentado por su cine, como demuestra el hecho de que *El color púrpura* y *El imperio del sol* acumularan un total de 17 nominaciones a los Óscar sin llegar a llevarse ninguna estatuilla. Ante semejante panorama, el cineasta optó nuevamente por resguardarse en la fantasía de Indiana Jones aceptando el reto de dirigir una tercera aventura del célebre arqueólogo.

Algo había cambiado, sin embargo, desde *Indiana Jones y el templo maldito*. Con sus películas más recientes, y pese a las reticencias de Hollywood a la hora de considerarlo un director *serio*, Spielberg acababa de dar un vuelco a su carrera y no estaba dispuesto a convertirlo en un paréntesis temporal. Aunque jamás renunciaría a su faceta de maestro del entretenimiento, tenía claro que, entrado ya en la cuarentena, se enfrentaba a una nueva etapa en su cine, más comprometida, arriesgada y decididamente personal. De hecho, su siguiente película tras *El imperio del sol* iba a ser otro drama de relaciones familiares turbulentas, *Rain Man*, un guion original de Barry Morrow sobre dos hermanos antagónicos, un egoísta sin escrúpulos y un autista encantador, que se reencuentran a raíz del fallecimiento de su padre. Spielberg estaba encantado con la trama, pero se vio obligado a ceder las riendas del proyecto a Barry Levinson<sup>16</sup> porque la fecha límite para iniciar *Indiana Jones y la última cruzada* estaba cada vez más próxima. Spielberg se quedó sin dirigir *Rain Man*, pero se mostraba tan convencido del rumbo que quería imprimir a su carrera que decidió convertir la tercera entrega de Indiana en la más cercana a la filosofía de su obra, hasta el punto de comentar que “esta es una película en la que me muestro desnudo” (Baxter, 2006: 282, 283).

Una vez más, fue Lucas quien se encargó de escoger la reliquia sagrada codiciada por Indiana: el Santo Grial. Y Spielberg, en compensación, optó por ahondar en las raíces familiares del héroe, planteándole una dura prueba casi tan complicada como la búsqueda del Cáliz de Cristo: sobrellevar la difícil relación con su padre. Para ello, tomó como base su propia experiencia a partir del recuerdo de Arnold, un hombre que le

---

<sup>16</sup> *Rain Man*, dirigida por Levinson en 1988 con Dustin Hoffman y Tom Cruise como protagonistas, fue un éxito de crítica y público y consiguió cuatro Óscars, entre ellos el de mejor película.

trasmitió su pasión por las estrellas e incluso por el cine, pero que siempre fue alguien demasiado ocupado y ausente. El director incluso veía en la reliquia milenaria una metáfora de la relación entre los Jones:

Con esta película quería desarrollar la relación de Indy con su padre. *Haremos un estudio del personaje que dio vida a ese tipo. Veamos quién le inspiró, una historia de padre e hijo*, me dije. George me preguntó si este planteamiento se ajustaba a la persecución del Grial, a lo que respondí que dicha búsqueda es la búsqueda del padre (Bouzereau, 2003b).

Esta doble cara de la figura paterna, despreocupada y egoísta, por una parte, y tierna y protectora, por otra, sirvió para definir los principales rasgos del progenitor de Indiana, Henry Jones, un profesor de literatura medieval obcecado en la búsqueda del Grial y cada vez más distanciado de su propio hijo. Un conflicto familiar de primer orden que ocupa un lugar predominante en el film y que acerca, más que nunca, la figura de ese niño grande, inquieto e inconformista, que es Indiana Jones a la del propio Spielberg, por encima incluso del aquí mucho más distante Lucas. Una implicación personal que aún fue más allá cuando Spielberg solo contempló una opción para interpretar a Henry: Sean Connery. “Solo hay una persona en todo el universo capaz de interpretar al padre de Indy, y ése es Sean Connery” (Taylor, 1992: 112). La elección era lógica si tenemos en cuenta que el actor escocés fue el encargado de inmortalizar en el cine al personaje de James Bond, y que éste fue el referente principal del realizador a la hora de enfrentarse por primera vez a Indiana. El padre simbólico se convertía, por pura insistencia de Steven Spielberg, en el padre de biológico del arqueólogo.

Una década antes de *Indiana Jones y la última cruzada*, cuando Spielberg acababa de rodar *1941* y esperaba la que finalmente sería una muy decepcionante respuesta crítica y comercial, le preguntó a su padre, Arnold, qué le había parecido la película. “No me ha gustado”, fue la respuesta clara y tajante de éste (Baxter, 2006). Esta situación de decepción mutua entre padre e hijo podría extrapolarse perfectamente a cualquiera de las escenas que Indy y Henry comparten en el film: mientras el primero busca en todo momento el reconocimiento de su progenitor, éste le devuelve contestaciones prepotentes y autoritarias, como si el arqueólogo siguiera siendo una especie de cachorrillo malcriado al que corregir constantemente. Esto ya ocurre en el excelente prólogo del film, cuando un Indiana adolescente (River Phoenix) entra en casa ansioso por contar a su padre su último hallazgo y éste detiene en seco su ímpetu al pedirle que



espere en otra habitación a que termine su trabajo, obligando al joven a contar del uno al veinte en griego como manera de matar el tiempo.

Al identificar al personaje de Henry con su propio padre, Spielberg acaba proyectándose, necesariamente, en Indiana. Cuando recibe las reprimendas de su progenitor, el héroe jovial y despreocupado de las dos primeras películas deja de ser un *niño grande* para enfrentarse de golpe con la dura realidad de un padre que apenas le ha prestado atención durante su vida. Es un hombre, en definitiva, que debe asumir que nunca estará a la altura de las expectativas: desposeído de su espíritu infantil y obligado a tratar con la cara más amarga de la vida, se convierte en una prolongación de los jóvenes protagonistas de *El color púrpura* y *El imperio del sol*. En una entrevista con Stahl (2012), el propio Arnold Spielberg afirmaba: “Cuando Steven me culpó por el divorcio, lo reflejó en sus películas. No es que sus personajes fueran malos padres, sino padres ausentes. Probablemente, trataba de decirme que necesitaba más atención por mi parte”.

Cuando padre e hijo se encuentran nuevamente en pantalla, lo primero que Henry hace es comparar la pericia de su hijo como guardián del diario del Grial con la de los hermanos Marx. Y eso no es todo: también le tortura dirigiéndose a él como “Junior”, debido a que Indiana sacó el apodo de su perro de la infancia y el erudito profesor siempre se negó a llamarle con el nombre de una mascota. Asistimos, pues, a un distanciamiento fruto de años de incompreensión e incomunicación: mientras uno se siente huérfano, el otro se desentiende de su hijo. Sin embargo, el hecho de embarcarse en una aventura común provoca en ellos una sensación de añoranza que les hace verse de otra manera, y que termina inevitablemente por reconciliarles: de nuevo, una situación límite se convierte para el director en la mejor excusa para una reunión familiar. Como destaca Fonte (2008: 43): “El héroe spielbergiano suele ser un hombre con un fuerte desarraigo familiar (...) Los conflictos entre padres e hijos introducen en la trama un peligroso desequilibrio que solo se superará si consiguen permanecer unidos enfrentándose y venciendo al enemigo”.

Por primera vez en mucho tiempo, Indiana y Henry no solo van a compartir todo tipo de peligros (incendios, persecuciones en moto, accidentados viajes en avión y en tanque, e incluso un cara a cara con el mismísimo Führer), sino también charlas que reabrirán viejas heridas y las harán cicatrizar para siempre. “¿Recuerdas la última vez que bebimos algo juntos? Yo tomé un batido”, le dice Indy a su padre en un momento de calma durante el viaje en zeppelin. “¿Y de qué hablamos?”, replica éste mientras ojea el diario, sin prestar demasiada atención a la conversación.

INDY:  
No hablamos. Nunca hablábamos.

HENRY:  
¿Detecto un reproche?

INDY:  
Un pesar... Estábamos los dos  
solos. Me crié muy solo, como  
lo estabas tú. Si hubieras  
sido un padre normal y  
corriente, como el de los  
otros niños, lo habrías  
comprendido.

HENRY:  
La verdad es que... fui un padre  
estupendo.

INDY:  
¿Cuándo?

HENRY:  
¿Te mandé alguna vez comértelo  
todo, acostarte, lavarte las  
orejas, hacer los deberes?  
¡No! Respeté tu intimidad y te  
enseñé a bastarte a ti mismo.

INDY:  
Lo que me enseñaste fue que yo  
te importaba menos que gente  
que llevaba muerta quinientos  
años en otro país. Y lo  
aprendí tan bien, que apenas  
hemos hablado en veinte años.

Minutos después de esta secuencia, Henry utiliza su pericia con el paraguas para ahuyentar unas gaviotas y hacerlas colisionar contra un avión alemán que les pisaba los talones. En ese instante, el rostro de Indy desprende absoluta admiración y cariño hacia su progenitor, y algo nos dice que las cosas han cambiado definitivamente entre los protagonistas. El propio Steven Spielberg lo corrobora (Bouzereau, 2003b): “Indy ve a su

padre irse con la confianza de un hombre que todavía lleva paraguas en un día soleado. Le mira con todo el amor de su corazón, con un nuevo nivel de respeto. Eso hacía que mereciera la pena”.

A medida que nos acercamos a la conclusión de la historia, los lazos se estrechan cada vez más, hasta llegar a un desenlace en el que cada uno de ellos acabará salvando la vida del otro. Indy, superando las tres pruebas que dan acceso a la cámara del Grial y encontrando la copa auténtica, salva a Henry de morir después de ser disparado por villano Walter Donovan. Poco después, el templo comienza a derrumbarse y el Grial se escurre por una enorme grieta que se abre en el suelo. Indy, desesperado, se lanza tras él mientras su padre le sujeta. Pero el peso es demasiado y Henry necesita aferrar las dos manos del arqueólogo a las suyas si quiere evitar su caída al abismo, lo cual resulta bastante complicado si tenemos en cuenta que Indy tiene una mano extendida que trata de alcanzar el objeto sagrado. Es entonces cuando el padre se acerca más que nunca al hijo, llamándole, por primera vez, Indiana. Y éste se vuelve, desistiendo de su empeño, consciente de que el amor por los tuyos vale mucho más que cualquier reliquia del pasado. Es aquí donde Spielberg señala lo siguiente:

*Indiana Jones y la última cruzada* no acaba con una persecución, ni con un espectáculo de efectos especiales y fantasmas [en referencia a *En busca del arca perdida*], sino de la forma más personal, mucho más que las dos películas anteriores. Indy y su padre se han unido mental y emocionalmente (...) Desde el punto de vista temático, esta película trata de saltos de fe personales. Confiar en tu amor por tu padre cuando la experiencia te dice que no existe esa relación (Bouzereau, 2003b).

Antes de los créditos finales, los héroes se reúnen nuevamente a la salida del templo, e Indy le pregunta a su padre qué es lo que ha encontrado en esta aventura. La respuesta no deja lugar a dudas: *Iluminación*. El esperado reencuentro se ha producido finalmente, y es hora de cabalgar juntos hacia el atardecer. Sellers (2001: 324) destaca esta evolución de los personajes, y su confluencia final, como auténtico motor de la película: “Padre e hijo no se habían hablado durante años (...) Pero su antagonismo mutuo finalmente se descongela, y durante el curso de la búsqueda del Santo Grial ambos hallan una intimidad después de una vida de distanciamiento”.

Después de las críticas negativas recibidas tras el empeño de George Lucas de oscurecer la saga en *Indiana Jones y el templo maldito*, la tercera entrega supo recuperar el espíritu de la película original redondeando la jugada con ese toque característico de Spielberg sobre la relación entre

Indy y su padre, algo que todos aplaudieron como el mayor acierto de una película capaz de conjugar el puro espectáculo con una perfecta construcción de los personajes, y de los vínculos, familiares o afectivos, entre ellos. Como señaló Ralph Novak en la revista *People* (Pfeiffer y Lewis, 1996: 181): “Echen un buen vistazo a esta película. De hecho, vuelvan cuatro o cinco veces y échenle cuatro o cinco buenos vistazos. En este mundo imperfecto, puede que ustedes no vean muchas cosas hechas por el hombre tan cercanas a la perfección”.

### 8.5. *Para siempre*

Pese a tratarse de uno de los títulos más intrascendentes de su carrera, *Para siempre* fue, desde siempre, un proyecto largamente acariciado de Spielberg desde la época de *Tiburón*, revisión de un clásico de los años 40 dirigido por Victor Fleming<sup>17</sup> que marcó su infancia y contribuyó a consolidar su faceta de eterno romántico, justo en un momento en que el matrimonio con Amy Irving afrontaba su disolución: “Me gustaría que se volvieran a hacer películas de amor como las de antes, empalagosas y románticas, pero ya no se escriben esas historias” (Cantero Fernández, 1993: 74). Aún atravesando esta crisis personal, Spielberg no renunció a su viejo sueño de rodar una historia de amor, eso sí, aderezada de algunos elementos característicos de su filmografía, como la irrupción de una fuerza sobrenatural en un entorno cotidiano, la fábula del hombre-niño o la familia como referente para alcanzar la felicidad, aquí partiendo del germen que la conforma: el enamoramiento, y posterior unión, de un hombre y una mujer. En el orden lógico de Spielberg el matrimonio sería el siguiente paso hacia la formación de un hogar. Dicho por él mismo, se trataba del “único medio estable para que se críen los hijos” (Zárate, 1983: 31).

En *Para siempre*, Spielberg demuestra que su visión del amor trasciende más allá de la muerte. De hecho, siempre se consideró, por encima de otras etiquetas, un realizador de películas románticas, como él mismo afirmó a principios de los 80:

En esencia soy un director de historias de amor, pero nadie se ha dado cuenta de ello excepto yo mismo. Dentro de unos años, cuando empiece a hacer películas muy pequeñas, la gente dirá: “Sí, pero... ¿no hizo también una película de acción llamada *En busca del arca perdida*? (Baxter, 2006: 294)

---

<sup>17</sup> *Dos en el cielo* (*A Guy Named Joe*, 1943), protagonizada por Spencer Tracy.

Tuvo que transcurrir más de una década desde la génesis del proyecto y la primera versión del guion para que Spielberg se considerara lo suficientemente maduro como para dirigir un film de las características de *Para siempre*. No hubiera podido hacerlo mientras jugaba a los extraterrestres, los tiburones o los aventureros de sombreros de ala corta. Pero, a finales de los 80, convertido ya en un cuarentón padre de familia, y demostrada su faceta de *autor* en *El color púrpura* y *El imperio del sol*, pensó que había llegado la hora. Y no importaba que sus principios familiares se estuvieran viniendo abajo por culpa de su separación: Spielberg había conocido el amor verdadero, un amor capaz de proporcionarle su propia descendencia. Por eso, cabe entender la realización de esta cinta como un último homenaje a su relación con Amy Irving, a la madre de su primer hijo, la responsable de los mejores momentos que había experimentado. Pero en absoluto sería un sentimiento que durara demasiado, ya que, durante el rodaje, Spielberg no solo culminó su divorcio sino que vivió un breve romance con la actriz principal, Holly Hunter, eso sí, sin perder nunca de vista su concepción idílica del amor: “Holly es la mujer más divertida, cariñosa y adorable que nunca he conocido. Ya veremos lo que nos trae el mañana, pero ahora mismo ella es la única para mí” (Baxter, 2006: 293).

El Spielberg de *Para siempre* sufre una consecuencia lógica de aquellos adultos que provienen de una familia fragmentada. No solo acaba de divorciarse como en su día hicieron sus padres, sino que además se rige por impulsos y toma decisiones precipitadas sin importarle las consecuencias, como declarar públicamente su amor por otra mujer con los papeles de la separación recién firmados y un hijo pequeño en común (de nuevo, el miedo a la soledad que ya observamos a lo largo de su turbulento noviazgo y posterior matrimonio con Irving). El desconcierto se agiganta cuando, en la película, el propio Spielberg trata de homenajear el amor que perdura tras la ruptura, “el fuego ha desaparecido pero permanece vivo”, llega a decir a través de su protagonista. Wallerstein (2000: 27) justifica esa etapa de desorientación emocional afirmando que los hijos de padres separados tienden a repetir el patrón heredado cuando se convierten en adultos y les llega el turno de formar su propia familia.

Más allá de sus recursos fantásticos, *Para siempre* debe ser analizada desde su condición de historia de amor sencilla e intimista, desarrollada entre realidades paralelas. El protagonista, Pete Sandich, es un arriesgado piloto que se dedica a la extinción de incendios. Su novia, Dorinda, es la controladora aérea de la base, y, pese a la fobia que Pete siente a pronunciar las palabras “te quiero”, le ama con locura y sueña con pasar el resto de su vida a su lado. El problema es que Pete es un amante del peligro

y se juega la vida en cada misión, algo que Dorinda ve como un obstáculo insalvable a la hora de plantearse un futuro común, y así se lo hace saber en una de las primeras escenas del film: “Cada vez que despegas me da miedo que suene el teléfono... Me acuesto enferma y me levanto asustada, y no me gusta sentirme angustiada todo el tiempo... ¿O crees que disfruto temiendo que no regreses jamás?”

Finalmente, Pete acepta dejar su profesión para dedicarse a ser un simple instructor de vuelo, y lo hace todo movido por sus sentimientos hacia Dorinda. Spielberg pone, pues, los cimientos de lo que será un futuro hogar, pero no tarda en derrumbarlos cuando el aviador muere en la que se suponía su última misión antes del retiro. De nuevo, nos encontramos con el héroe ingenuo y romántico que pierde su inocencia cuando experimenta un hecho traumático. Es aquí cuando asistimos a la desmembración de la incipiente familia, una situación que Spielberg resolverá no reuniendo nuevamente a los enamorados, sino sustituyendo a Pete por otro hombre en el corazón de Dorinda. Cuando llega al cielo, el difunto recibe el encargo de volver convertido en una especie de “ángel de la guarda” de un joven e inexperto piloto llamado Ted Baker. Ted no puede ver ni escuchar a Pete, pero asimila inconscientemente cada uno de sus consejos. Pero, justo cuando Pete empieza a disfrutar con su cometido, llega la terrible revelación: su pupilo ha conocido a Dorinda y se ha enamorado perdidamente de ella. Y lo que es todavía peor: ella empieza a superar la pérdida, y a sentir algo recíproco por Ted.

Pese al amor que todavía les une, Pete comienza a comprender que Dorinda y él nunca podrán estar juntos. Spielberg plasma la desesperación inicial y la angustia del protagonista y su posterior aceptación del curso de los acontecimientos ajustando al detalle los recursos dramáticos, y llegando a hacer creíble la renuncia final de Pete –la mejor secuencia del film–, cuando se dirige por última vez a su amada a bordo del avión que ella pilota: “Jamás pude expresarte mis sentimientos como lo hago ahora. Aunque solo soy un pensamiento que tú crees que es propio, ahora te diré lo que siempre quise decirte: Te quiero, Dorinda”. Minutos después de esta última confesión, a modo de redención personal del protagonista, asistimos a su despedida definitiva y a la reconstrucción de la familia, en la cual Ted ocupa ahora el lugar dejado por Pete. Mientras observa a su protegido y al gran amor de su vida fundirse en un abrazo, el piloto pronuncia, en un tono tan paternal como conciliador, las siguientes palabras: “Te doy la libertad, me voy de tu corazón. Ésa es mi chica, y ése es mi chico”. La familia en ciernes que la película nos ofrecía al principio vuelve a estar presente al final, solo que con uno de los elementos sustituido por otro de similares características.

Vapuleada por los críticos al estrenarse, y posiblemente la película más floja filmada por Spielberg desde el punto de vista comercial, *Para siempre* ha llegado a ser reconocida, con los años, como una cinta irregular pero interesante, muestra del punto de inflexión que la carrera del director llevaba experimentado desde mediados de los 80. Y, aunque quede bien claro que la gran motivación de Spielberg para llevarla a cabo no fue otra que su elevada, y casi utópica, visión del amor, hay que tomar a ésta solo como el primer paso para alcanzar el auténtico ideal de su cine, el hogar completo y feliz, un dato que, sin duda, convierte a *Para siempre* en una cinta mucho más intimista y abierta a interpretaciones sobre su autor de lo que pueda aparentar a simple vista.

## **8.6. Análisis de conflictos dramáticos y familiares**

A lo largo de esta etapa de madurez, Spielberg establece su propio núcleo familiar junto a Amy Irving y por primera vez afronta proyectos como director que no están dirigidos al gran público. Su propio tránsito a la edad madura a través de matrimonio se verá reflejado en los procesos de transformación de aquellos personajes que, bien por edad, bien por carácter, conservar su *espíritu de Peter Pan*: todos ellos emprenderán un viaje sin retorno hacia las responsabilidades y el lado amargo de la vida, del mismo modo que Spielberg hizo al casarse, primero, y divorciarse, después. Las historias interiores, por tanto, adquieren relevancia en su cine, e incluso el objeto exterior estará relacionado, en ocasiones, con procesos de autodescubrimiento.

### **8.6.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1983-1990**

Así pues, los conflictos básicos de las películas que comprenden este período dejan a un lado las dificultades físicas y tangibles de los primeros trabajos (camiones, tiburones, nazis) y se refieren a obstáculos que afectan a la propia identidad de los protagonistas. Si en la etapa inicial de Spielberg predominaban las tramas de persecuciones, ahora es la búsqueda la que está más presente: tanto Celie en *El color púrpura* como Jim en *El imperio del sol* ansían encontrar un tesoro interior, que no es otro que la reconstrucción de sus hogares mediante el reencuentro con los familiares perdidos. En el caso del Indiana Jones de *La última cruzada*, la reconciliación con el padre depende del *rescate* del mismo, en lo que supone una clara evolución del personaje respecto a *El templo maldito*, donde, si bien el arqueólogo también se veía implicado en la salvación de unos niños, la trama constituía

esencialmente una aventura, debido a que se persigue la reconstrucción de los hogares de la aldea, pero no la del hogar propio. Una situación similar a la del Indy de la tercera entrega la encontramos en el Pete de *Para siempre*: ante la imposibilidad de regresar junto a Dorinda tras su muerte, la única vía de recobrar su vínculo, de conseguir que ella sienta que sigue a su lado, es guiarla para que salga con vida del incendio y encuentre la felicidad junto a otro hombre. En cierto modo, Pete alcanza el objeto de su búsqueda (la reconstrucción del hogar perdido de su amada) no sin antes *rescatarla* física y emocionalmente.

En los casos de *El color púrpura* y *El imperio del sol*, son los protagonistas son los que se rescatan a sí mismos: ambos evolucionan hasta reunir las fuerzas suficientes que les permitan huir de sus respectivas *prisiones* (el hogar violento de Celie, el campo de concentración de Jim) y alcanzar la libertad. Se trata, por tanto, de tramas de huída, en las que no todo depende de un plan de fuga determinado, sino de las historias interiores de los personajes.

<b>CONFLICTOS BÁSICOS</b> <b>Tramas de acción</b> <b>en los filmes de Steven Spielberg (1983-1990)</b>		
Producción	Trama	Objeto externo
<b>INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO</b>	Aventura, rescate	Conseguir las piedras Sankara y rescatar a los niños del poblado
<b>EL COLOR PÚRPURA</b>	Búsqueda, huida	Lucha por sobrevivir al maltrato del <i>señor</i> y volver junto a la hermana
<b>EL IMPERIO DEL SOL</b>	Búsqueda, huida	Lucha por sobrevivir a la guerra y volver junto a los padres
<b>INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA</b>	Búsqueda, rescate	Rescatar a Henry y encontrar el Grial antes que los nazis
<b>PARA SIEMPRE</b>	Búsqueda, rescate	Servir de guía al joven piloto y la mujer que ama



La búsqueda del hogar como conflicto básico se hace extensiva a las metas interiores de los personajes de Spielberg, ya que todos ellos, con la única excepción ya comentada de Indiana Jones en *El templo maldito* –más interesado en su propio éxito como arqueólogo, representado por la expresión “fortuna y gloria” que acompaña a aquel que posea las piedras Sankara–, anhelarán recomponer sus respectivas situaciones familiares. Dicho objetivo ya caracterizaba a los protagonistas de la primera etapa, si bien en este caso los obstáculos a vencer pasan de ser objetos y situaciones muy definidas (un camión asesino, un tiburón, una incomunicación con la madre y los hermanos) a circunstancias mucho más globales; en otras palabras, lo que antes se refería a una o pocas personas afecta ahora a una colectividad mucho más amplia: la muerte en *Para siempre*, la guerra en *El imperio del sol*, el racismo y la violencia de género en *El color púrpura*. Spielberg ya no enfrenta a sus personajes a peligros –físicos o emocionales– puntuales, sino que los sumerge de lleno en algunos de los males endémicos de la humanidad, cuando no decide sacudirlos con el peor de los destinos (la muerte). La búsqueda en contextos tan adversos permitirá al director profundizar mucho más en la evolución de los personajes y someterlos a arcos de transformación más amplios, que, si hablamos de Celie o Jim, van más allá de la simple maduración precoz y alcanzan incluso la metamorfosis, pues incluso su aspecto externo se resiente, dado que ambos, que nunca dejan de ser jóvenes, parecen envejecer prematuramente. Unos conflictos internos que, en el caso de estos personajes concretos, incluyen también una trama de desvalidos, dado que se ven obligados a superar retos por encima de sus posibilidades.

La reconstrucción del hogar será, por tanto, la meta final que acaben obteniendo todos los personajes, incluidos aquellos de carácter más inmaduro que, en la etapa inicial del cine de Spielberg, fracasaban en su intento de unificación familiar (Roy en *Encuentros en la tercera fase*) y que ahora sí consiguen dar los pasos necesarios para hacer efectivo el cambio: es que ocurre con el Indiana Jones de *La última cruzada*, mucho más preocupado por su propia estabilidad familiar que en la película precedente, o con el Pete Sandich de *Para siempre*, que es capaz de reparar el hogar de Dorinda (que en cierto modo es el suyo propio) desde el más allá.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>en los filmes de Steven Spielberg (1983-1990)</b></p>		
Producción	Trama interior	Meta interior
<b>INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO</b>	Personaje plano (Indiana Jones)	"Fortuna y gloria"
<b>EL COLOR PÚRPURA</b>	Metamorfosis Desvalido (Celie)	Recomposición del hogar mediante el reencuentro con su hermana.
<b>EL IMPERIO DEL SOL</b>	Metamorfosis Desvalido (Jim)	Encontrar a sus padres para ser de nuevo una familia.
<b>INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA</b>	Transformación (Indiana Jones)	Reconciliarse con su padre.
<b>PARA SIEMPRE</b>	Transformación (Pete)	No perder a Dorinda. Al asumir lo inevitable, reconstruir el hogar de ella.

En estos procesos de cambio interior y de tránsito hacia la madurez (en algunos casos, como hemos podido comprobar, forzada y excesiva) son determinantes los conflictos de relación que los protagonistas desarrollan con otros personajes, y que, a diferencia de la etapa anterior, afectarán en su mayoría a las relaciones paterno-filiales en lugar de centrarse en las cuestiones conyugales. La única excepción la encontramos en *Para siempre*, en la que el escaso interés de Pete por asumir responsabilidades provoca una tensión lógica con Dorinda, que reclama mayor atención y compromiso por su parte. En lo que se refiere al resto de relaciones de pareja, ninguna contribuye a la evolución interior del protagonista, bien por tratarse de un vínculo con unos roles muy marcados y desprovisto de sentimientos (*El color púrpura*), bien por estar tratadas de manera muy superficial y carecer de relevancia dentro de la trama (Indy y Willie en *El templo maldito*, los padres de Jim en *El imperio del sol*, Indy y Elsa en *La última cruzada*).

Podemos entender, pues, que la preponderancia de las relaciones intergeneracionales dentro de esta etapa se debe a la propia conversión de Spielberg en padre mediante el nacimiento de su primogénito en 1985:

“Mis películas demuestran el crecimiento de mi personalidad, y creo que es de mi vida privada de la que deriva la mayor parte de mis ideas. Y mis filmes todos esos pasos” (Rubio, 1988: 22). El conflicto entre Indiana y Henry Jones, separados por años de incomunicación, es, sin duda, el más representativo de esta etapa, y también el único que afecta a personajes de la misma sangre: el resto de relaciones de este tipo se establecen entre niños y *niños grandes* perdidos, alejados de sus seres queridos, y figuras adultas que les sirven de padres adoptivos.

En este tipo de relaciones maestro-discípulo el personaje más joven toma como referente al veterano y lo ve como un espejo de lo que le gustaría ser algún día, hasta el punto de imitar sus gestos y sus hábitos más característicos. De este modo, vemos a Tapón convertido en una pequeña réplica de Indiana Jones en *El templo maldito*, a Jim aprendiendo el oficio de la calle de un experto como Basie en *El imperio del sol*, o a Celie soñando con heredar la elegancia de la distinguida Shug Avery en *El color púrpura*. Incluso en *Para siempre* Hap instruye a Pete en su nuevo cometido como ángel de la guarda de Ted y le ayuda a aceptar su nueva situación.

<b>CONFLICTOS DE RELACIÓN</b> <b>Subtramas familiares</b> <b>en los filmes de Steven Spielberg (1983-1990)</b>		
Producción	Subtrama familiar	Tensión dominante
<b>INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO</b>	Indiana Jones – Tapón	Relación de protección (Indy) e imitación (Tapón).
<b>EL COLOR PÚRPURA</b>	Celie – <i>Señor</i>	Tensión y miedo por la actitud despótica de él.
	Celie – Shug Avery	Identificación de sentimientos.
<b>EL IMPERIO DEL SOL</b>	Jim – Basie	Relación de aprendizaje. Admiración y desconfianza del niño hacia el adulto.
<b>INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA</b>	Indiana Jones – Henry Jones	Incomunicación y tensión entre un padre ausente y un hijo que le echa de menos
<b>PARA SIEMPRE</b>	Pete – Dorinda	Tensión dada por las diferentes tendencias de la pareja y sus modos de actuar.

### 8.6.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas

En la etapa inicial de Spielberg, comprobamos cómo la frustración era el sentimiento predominante de los protagonistas de su cine. En la que comprende el período situado entre 1983 y 1990, la frustración de unos personajes decepcionados con una vida que en su día ellos mismos escogieron da paso a la soledad y el desamparo de otros (esencialmente Celie y Jim) abandonados a su suerte dentro de un contexto que, por desgracia, les ha tocado vivir pero del que ni mucho menos son culpables. Ambos personajes, jóvenes cuya infancia les es arrebatada de golpe, necesitan un amigo desesperadamente que les permita recuperar la fe en las personas; Celie encontrará un ejemplo en Shug –la relación de afinidad con Sophia se establece dentro del marco de dos mujeres que son maltratadas por sus maridos y, en consecuencia, no supone un modelo de superación– y Jim hará lo propio con el tramposo Basie, si bien este último, más que una

fuente de enriquecimiento personal, se convertirá en su salvoconducto para seguir vivo.

Estos *adultos precoces* conviven en esta etapa con nuevos ejemplos de *niños grandes* que vienen a sumarse a personajes representativos de los primeros años como Clovis Poplin, Roy Neary o *Wild Bill* Kelso. Pero, como acabamos de señalar, en esta ocasión ya no permanecen estancados en su inmadurez, sino que, movidos por la recuperación del hogar, evolucionan hasta asumir con garantías las responsabilidades propias de su edad. Aunque sea tarde para él, Pete comprende el valor del amor y decide apartar su carácter bromista y despreocupado en pos de la felicidad futura de Dorinda, mientras Indiana Jones pasa de ser el buscador de tesoros sin ataduras de *En busca del arca perdida* a preocuparse de manera progresiva por aquellos que componen su familia: un niño huérfano de quien se convierte en tutor, primero, y su propio padre, después. Cumplidos los cuarenta, Spielberg pretendía hacer partícipes a sus personajes de su propio tránsito hacia la madurez mediante sus compromisos como esposo y padre.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>en los filmes de Steven Spielberg (1993-1990)</b></p>		
Producción	Meta interior	Conflicto interno resultante
<b>INDIANA JONES Y EL TEMPLO MALDITO</b>	“Fortuna y gloria”	<b>Indy:</b> Inmadurez pese a que ejerce de protector de Tapón. Deseo de prestigio profesional.
<b>EL COLOR PÚRPURA</b>	Recomposición del hogar mediante el reencuentro con su hermana.	<b>Celie:</b> Soledad, desamparo, necesidad de una amiga. Su encuentro con Shug marcará el inicio de su rebelión contra la tiranía del <i>señor</i> .
<b>EL IMPERIO DEL SOL</b>	Encontrar a sus padres para ser de nuevo una familia.	<b>Jim:</b> Soledad y añoranza de su vida antes de la guerra. Necesidad de un amigo (Basie).
<b>INDIANA JONES Y LA ÚLTIMA CRUZADA</b>	Reconciliarse con su padre.	<b>Indy:</b> Tristeza y rencor hacia su padre. Progresivo redescubrimiento de sus sentimientos hacia él.
<b>PARA SIEMPRE</b>	No perder a Dorinda. Al asumir lo inevitable, reconstruir el hogar de ella.	<b>Pete:</b> Incapacidad para asumir responsabilidades. Maduración al aceptar su muerte y saber que aún puede ayudar al ser amado.

Tras estudiar la dinámica de conflictos en los largometrajes rodados por Spielberg entre 1983 y 1990, podemos apreciar una mayor relevancia de los conflictos de relación y los conflictos internos respecto a la etapa inicial de su cine, donde la búsqueda de objetos externos constituía, en muchas ocasiones, la trama principal de la película. Durante estos años, sin embargo, el realizador huye de los productos dirigidos exclusivamente al gran público y aborda temas más comprometidos que poco o nada tienen que ver con la fantasía que presidía sus comienzos. En palabras de Sánchez-Escalonilla (2004: 12): “Tras el éxito de *E.T.*, el director decidió explorar temas *de adulto*. En 1985 había nacido su primer hijo, Max, y creyó llegado el momento de madurar, tanto en sus planteamientos vitales como en la propia pantalla”.

Pese al cambio de rumbo, Spielberg se mantuvo fiel a una de las constantes que caracterizaban sus primeros trabajos: la reconstrucción del hogar como meta interior de los personajes, aquí mucho más plena y completa que en *El diablo sobre ruedas* o *E.T.* Y es que, mientras en estos títulos podíamos intuir un regreso de los protagonistas junto a los suyos pero nunca llegábamos a ser testigos del mismo, en *El color púrpura*, *El imperio del sol* o *La última cruzada* el cineasta no escatima detalles a la hora de mostrar el reencuentro épico que tiene lugar entre los familiares *extraviados*. Un punto de vista motivado por su propio proyecto de vida al lado de Amy Irving, cuya desintegración justificaría la razón de ser del único título *rupturista* del ciclo, *Para siempre*, un proyecto que, pese a su fracaso en taquilla, Spielberg sintió la necesidad de rodar en aquel momento preciso: “Fue una buena experiencia para mí realizar esta película porque toda ella era sobre las emociones humanas. No me arrepiento en absoluto” (Schickel, 2012: 130).

Su primera experiencia como padre, unida a la inestabilidad de su matrimonio, provocará que los conflictos de relación de esta etapa se centren principalmente en los vínculos entre padres e hijos, no solo de sangre, sino también aquellos en los que un adulto acepta bajo su protección a un muchacho separado de sus verdaderos padres. La paternidad, por tanto, comienza a definirse como un camino hacia el hogar, si bien las figuras paternas de estas películas siguen siendo tan erráticas como las de *Loca evasión* o *Encuentros en la tercera fase* (la relación con Arnold continuaba siendo tensa) con la única salvedad de que, al convertirse él mismo en padre, Spielberg les ofrece una posibilidad de redención con sus vástagos.

Los conflictos internos de los personajes conllevarán arcos de transformación mediante los cuales personajes como Jim, Celie o el Indiana

Jones de *La última cruzada* vencerán su soledad y su tristeza para alcanzar la felicidad junto a los suyos, pese a que en el caso del protagonista de *El imperio del sol* esta felicidad vendrá condicionada por la mella que el conflicto ha hecho en su personalidad y por la incertidumbre de saber si será capaz de regresar a su vida tras pasar por una experiencia de ese tipo. Un niño desprovisto de su inocencia que contrastará con los típicos adultos de mentalidad juvenil retratados por Spielberg, los cuales, a diferencia de los de la primera etapa, sabrán madurar en el momento necesario y abandonarán sus posturas egoístas para salvaguardar sus hogares. El director, en definitiva, ya no se veía reflejado en el individuo soñador que se olvidaba de su mujer e hijos para subirse en una nave extraterrestre, sino que prefería identificarse con el joven desvalido separado de sus padres en un entorno hostil o con el vividor entrado en años (en referencia a Indiana Jones) decidido a reconstruir sus conexiones familiares.

Por último, al igual que hicimos en el capítulo anterior, analizaremos las rupturas familiares y las relaciones entre personajes en la presente etapa tomando como referencia las dimensiones de la felicidad de Alarcón y la escalera de Gallup:

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1984	Indiana Jones y el templo maldito	SÍ	NO	NO	NO	9	9	9	9
1985	El color púrpura	SÍ	SÍ	SÍ	NO	10	10	10	9
1987	El imperio del sol	NO	NO	NO	NO	5	5	5	5
1989	Indiana Jones y la última cruzada	SÍ	SÍ	SÍ	NO	9	9	10	9
1989	Para siempre	NO	SÍ	SÍ	NO	7	8	9	8

C.: CONCILIACIÓN

CR.: CRISIS

R.: RUPTURA

RC.: RECONCILIACIÓN

SPV: SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

SV: SATISFACCIÓN CON LA VIDA

RP: REALIZACIÓN PERSONAL

AV: ALEGRÍA DE VIVIR

Llama la atención, en primer lugar, que el porcentaje de películas con conciliaciones –parejas que se forman a lo largo de la historia– sea superior al de aquellas en las que la principal relación amorosa está ya consolidada cuando el relato se inicia (60% de las primeras frente al 40% de las segundas, entre las que cabe incluir *Para siempre* porque, pese a que se produce un noviazgo entre Dorinda y Ted, la relación fundamental es la de ella con Pete, y esta ya existe desde el principio). Con anterioridad hemos

comentado el escaso interés que Spielberg suele mostrar por los procesos románticos, dado que prefiere reflejar en sus obras la crisis de una pareja antes que su creación. Esta constante, que sí se mantendrá en su filmografía futura –como ya lo hiciera en la etapa inicial–, pierde aquí su relevancia por el citado interés del director por hacer prevalecer los conflictos entre padres e hijos. Esto provocará que los problemas matrimoniales pasen a desempeñar un papel secundario (la excepción será, de nuevo, *Para siempre*) y que Spielberg opte por retratar procesos amorosos en lugar de graves crisis, siempre de una manera superficial y sin dedicarle una atención especial al proceso, como ocurre con los dos romances de Indy con Willie y Elsa en *El templo maldito* y *La última cruzada*, respectivamente. En *El color púrpura*, asistimos a la formación de una pareja de una manera artificial y carente de sentimientos: existe conciliación, pero no un interés amoroso de las partes.

La tendencia habitual del cine de Spielberg sí se cumple al hablar de parejas en crisis (60% de las películas de esta etapa, frente al 40% en las que los esposos y novios no pasan apuros), si bien solo una de ellas atraviesa por un distanciamiento típico de relación duradera: Pete y Dorinda en *Para siempre*. Las otras dos parejas en situación de riesgo responden a modelos tan extremos (Celie, maltratada y humillada por el señor en *El color púrpura*) y poco probables (Indy y Elsa, separados en *La última cruzada* cuando ella se revela como aliada de los nazis) que resulta imposible que el espectador se sienta identificado con su realidad y pueda ser partícipe del proceso de descomposición. Se trata, en definitiva, de crisis lógicas y esperadas, por una parte, y triviales, por otra, que en ningún momento conectan con la visión del matrimonio convulso que el realizador tuvo a partir del divorcio de Leah y Arnold. A mediados de los 80, recién estrenada la paternidad, Spielberg prefería dirigir el foco de atención de sus filmes hacia otro tipo de relaciones familiares antes que centrarse de nuevo en el problema de la separación y las causas que conducían a ella.

Buena muestra de la excepción que supone esta etapa es que ninguna de las tres parejas inestables anteriormente citadas se mantendrá al final de la película (no olvidemos que, en el capítulo 5 de la investigación, comprobamos como en el conjunto de su cine las rupturas tienden a evitarse), una muestra más del desinterés de Spielberg por *salvar* aquellas uniones con problemas dentro de este período. Así, mientras en *El color púrpura* Celie conseguirá liberarse del yugo al que está sometida, en *La última cruzada* y *Para siempre* la pareja jamás llega a recomponerse por la muerte de uno de sus miembros, circunstancias que, además, justifican que en ninguno de los casos tenga lugar una reconciliación. En contraposición a este dato, Spielberg tampoco nos da demasiadas pistas sobre las relaciones



que, *a priori*, continúan adelante tras la última secuencia: desconocemos si Indy y Willie prolongarán su romance o si la aventura llegará a su fin una vez abandonen la India, ni tampoco se nos informa sobre el modo en que la guerra ha calado, si es que de verdad lo ha hecho, en el matrimonio Graham.

Si nos fijamos en los niveles de felicidad de los protagonistas al final de sus respectivas historias llegamos a una conclusión muy significativa que afecta a los que probablemente sean los personajes capitales de esta segunda época creativa: Celie y Jim Graham. Ambos atraviesan un ciclo vital repleto de paralelismos, pues tanto uno como el otro se ven separados de sus seres queridos y se ven obligados a convivir con adultos de dudosa catadura moral en medio de un entorno claramente desfavorable. Ambos pierden su inocencia demasiado pronto y tienen que lidiar con el lado más amargo de la realidad. Sin embargo, el grado de felicidad que manifiestan es muy dispar cuando *El color púrpura* y *El imperio del sol* llegan a su fin. Celie deja atrás su matrimonio con el *señor*, se reencuentra con su hermana e incluso vuelve a disfrutar de la compañía de sus hijos, circunstancias que, unidas a una existencia previa repleta de infortunios, la convierten en el personaje con mayor índice de felicidad (9,75 sobre 10) de los cinco que protagonizan las películas de esta etapa. Por el contrario, pese a que Jim también recupera a los padres perdidos, nada en él hace presumir una dicha por la reunión (apenas 5 puntos): él ya había conocido la felicidad antes de la guerra y su experiencia en el conflicto le ha convertido en alguien distinto, poco comunicativo y de mirada perdida. Nada en él queda del niño que un día fue, como señala Weinrichter:

Solo en el momento del reencuentro final con su madre verdadera llegará el momento en que Jim pueda cerrar los ojos. Es el final de un aprendizaje que ha hecho del niño un superviviente; a partir de ahora, su mirada estará más cerca de las cosas que de los comics que leía antes de la invasión (1988: 16)

El resto de protagonistas del cine de Spielberg durante estos años presentan, al igual que Celie, unos altos índices de felicidad como consecuencia del regreso al hogar. En *La última cruzada*, Indiana Jones (9,25) se siente plenamente satisfecho por el reencuentro con su padre, una alegría interior por encima incluso de la mostrada, cinco años antes, por el mismo personaje en los instantes finales de *El templo maldito* (9), en la que Indy recuperaba la confianza del pequeño Tapón. En *Para siempre*, Pete se separa definitivamente de Dorinda, no sin antes reconstruir el que un día fue su hogar garantizando el porvenir de ella junto a Ted Baker.



## 9

### Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012): Padres y adultos perdidos en busca de hogar

En 1991, Spielberg abre la tercera y última etapa en su carrera, la que le consolida como un cineasta introspectivo y comprometido y la que abarca una mayor extensión temporal. Esto no significa, ni mucho menos, que el realizador abandone su faceta más populista, ya que no renuncia a firmar trabajos dirigidos al gran público como *Parque Jurásico*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*, *Las aventuras de Tintín* o una cuarta entrega de Indiana Jones, si bien introducirá en todas ellas la misma problemática familiar que ya podíamos vislumbrar en sus películas entre 1983 y 1990. Su matrimonio con la actriz Kate Capshaw, la formación de un hogar estable junto a ella, y el reencuentro con su padre, con quien llevaba distanciado desde 1964 –año del divorcio de Arnold y Leah Spielberg– harán evolucionar su visión de las rupturas familiares hacia la reconciliación de los esposos y la remisión de los progenitores defectuosos con los hijos a quienes habían descuidado. Una constante que estará también en la base de aquellas películas con una vocación claramente intimista, a través de las cuales Spielberg confirma la línea trazada desde *El color púrpura* y alcanza finalmente el reconocimiento de la Academia con sendos Óscar a la mejor dirección por *La lista de Schindler* y *Salvar al soldado Ryan*, siendo también nominado en dicha categoría por su labor en *Munich* y *Lincoln*.

Hasta un total de dieciséis producciones integran este período, razón por la cual procederemos a dividir las en tres grupos temáticos. En el que comprende el presente capítulo, nos centraremos en aquellas protagonizadas por adultos perdidos que desean regresar al hogar perdido, hombres que no han sabido ejercer de padres y corren el riesgo de separarse de sus esposas e hijos. Ellos, a diferencia de que sucederá en el capítulo siguiente, serán siempre los personajes centrales de la historia, y pese a que los niños jugarán un papel determinante en el proceso de transformación de estos adultos, lo harán siempre desde roles secundarios y su vuelta al hogar dependerá en todos los casos de la capacidad del padre para *rescatarlos* y ponerlos de nuevo bajo su protección. Esta reunión familiar, sin embargo, solo sucederá en dos de los seis largometrajes que analizaremos a

continuación (*Hook* y *La lista de Schindler*), ya que, en los casos restantes, Spielberg partirá de sucesos históricos inalterables (*Amistad*, *Lincoln*), sumergirá al protagonista en un proceso autodestructivo del que es mejor mantener alejados a los seres queridos (*Munich*) e incluso ofrecerá una perspectiva favorable del divorcio y las segundas oportunidades a partir de su propia relación con Capshaw (*La guerra de los mundos*).

### **9.1. *Hook (El capitán Garfio)***

Todavía hoy son muchos los que piensan que Spielberg aceptó el proyecto de *Hook (El capitán Garfio)* como la culminación de un sueño largamente anhelado, dada su conocida identificación con el mítico personaje de Peter Pan. A mediados de los 80, cuando se sentía platónicamente enamorado de Amy Irving y todo a su alrededor, desde su vida idílica junto a ella hasta la fantasía omnipresente de sus películas, le convertía en un eterno adolescente, Spielberg tenía, entre sus prioridades, dirigir la superproducción definitiva basada en el relato de J.M. Barrie. Pero el proyecto nunca llegó a fructificar, y pareció quedar relegado para siempre: “Peter Pan es una película que surgió en mi mente. Hice esta cinta diez veces en mi cabeza hasta que decidí que no la haría”. (Ebert y Siskel, 1991: 66). Años después, cuando llegó a sus manos el guion de James V. Hart acerca de un Pan adulto que había olvidado su verdadera identidad, Spielberg sintió que le iba a costar llevar al cine un personaje con el que ya no compartía tantas cosas como antes. Y más aún, a raíz del nacimiento de su hijo Max:

Creo que fue en ese momento cuando perdí el interés en ese tema del chico que no quiere crecer (...) Supongo que algo ha cambiado. No hay nada que ame más que hacer películas, pero ahora tengo otro tipo de amor. Si tuviera que renunciar a todo por mi hijo, realmente creo que lo haría (Johnston, 1988: 36).

Si el hecho de convertirse en padre ya sirvió para distanciar su propia personalidad de la del eterno niño de Nunca Jamás, la situación de Spielberg a principios de los noventa cerraba aún más si cabe las puertas a una hipotética película sobre el personaje. Disuelto definitivamente su matrimonio con Amy (con un desembolso récord de unos 100 millones de dólares por el divorcio) y con Max a cargo de su madre, Spielberg había visto cómo su ideal de familia unida, con él al frente sin abandonar nunca

ese espíritu soñador e infantil, se venía debajo de manera irremediable<sup>18</sup>. Y fue precisamente este cambio en su percepción, esta obligada madurez, la que le llevó a dirigir el film. Porque, en *Hook*, Peter ya no es el muchacho lleno de vida que desafiaba a los piratas y cuya imaginación no conocía límites; ahora se ha convertido en un ejecutivo que vive por y para su trabajo, que se pasa el día pegado a su teléfono móvil y que se ha desentendido incluso de aquello que le llevó a tomar la decisión de crecer: su mujer e hijos. Y ahora Spielberg era más ese Peter, de apellido Banning, que el Peter Pan que siempre le había cautivado: con una familia rota, volcado en su profesión, sin un momento para recordar quién fue hace mucho tiempo.

El desdoblamiento de Spielberg en los niños de sus películas, los alegres e ingenuos de la primera etapa –con la excepción de Elliott– y los maduros a fuerza de sufrimiento de la segunda, quedaban definitivamente atrás. Algunos autores se hacen eco de esta proyección, hasta el momento inédita en su cine, de Spielberg en la figura paterna plagada de defectos, un nada velado ejercicio de autocritica al que se refiere Díaz Noda:

El Peter Pan de Hollywood había crecido, se había convertido en productor (él mismo ha confesado que en ocasiones se había visto obligado a desatender temporalmente a sus hijos o a su familia por su trabajo) y como director había iniciado una etapa más madura, de temática más adulta, por lo que *Hook* se presentaba también como una oportunidad personal para reconciliarse con su Peter Pan interior (2010: 90).

Por paradojas del destino, el guion de *Hook* llegaba en el momento más adecuado, porque Spielberg también se había hecho mayor, y no le gustaba aquello en que se había convertido. De este modo definía la película en el momento de su estreno:

Es una fantasía épica sobre inocentes en peligro y acerca de la recuperación de la inocencia; de los Niños Perdidos que rehúsan crecer y piratas que no conocen la clemencia; de un sorprendente lugar con dos soles y seis lunas, y de una familia que lucha contra las tentaciones diabólicas para continuar unida (Cantero Fernández, 2006: 90).

Spielberg no estuvo solo en este afán por liberar los propios fantasmas a través del mundo mágico ideado por Barrie. Esta absoluta identificación con la familia desmembrada de Peter Banning –en especial con el propio

---

<sup>18</sup> Tal y como afirma Wallerstein en su obra *Law and Divorce*, estadísticamente hablando, la mitad de los hijos de divorciados que se casan en su edad adulta acaban igualmente por disolver su matrimonio.

Peter, verdadero desestabilizador del clan– también caló hondo en los dos actores principales, Dustin Hoffman y Robin Williams, quienes mostraron un enorme interés por embarcarse en el proyecto. Como reconoce Davis (1991: 23), “también han estado en peligro de descuidar sus propias familias y sus vidas privadas a causa del afán de riqueza y de fama a través del cine”. Dentro de este grupo de estrellas con vida turbulenta podríamos incluir también a Julia Roberts, Campanilla en el film, una actriz que vivió la vorágine de la popularidad con solo 23 años y que, antes de comenzar a rodar *Hook*, había sido capaz de dejar plantado en el altar a su prometido, Kiefer Sutherland, para marcharse con el mejor amigo de éste, Jason Patric<sup>19</sup>. Con el tiempo, tanto Hoffman y Williams como Roberts (y, por supuesto, también Spielberg, como veremos más adelante), supieron encauzar sus proyectos familiares y consolidar un hogar feliz, al igual que Peter Banning en el film, un hecho que no hace más que corroborar las enormes implicaciones personales que cada uno de ellos proyectó en la película.

“Primero has de arreglar tu familia”. Esta frase, pronunciada por Moira Banning cuando su marido le pide permiso para contestar una llamada de trabajo, demuestra que Peter es, claramente, el elemento familiar discordante en *Hook*. Su auténtica misión, una vez recupere su verdadera identidad, no consistirá en enfrentarse a Garfio ni en proteger a los Niños Perdidos, sino en rescatar a sus hijos, secuestrados por el malvado capitán, y sentirse marido y padre de nuevo para ser capaz de recomponer su matrimonio y su familia. Evidentemente, el proceso será largo y costoso, porque Peter, antes de salvar a sus pequeños, deberá hacer lo propio consigo mismo, reconociendo sus propios errores como padre, y siendo capaz de anteponer el amor por sus hijos a cualquier otra cosa, algo que nos remite nuevamente a una de las citas de Spielberg que abrían el presente capítulo, en la que hablaba de sus sentimientos hacia Max. Gracias a la ayuda de los Niños Perdidos, para los que también acaba convirtiéndose en un referente paterno, Peter Banning encuentra el pensamiento alegre que le permite volar: “Ya sé por qué volví, ya sé por qué crecí. Quería ser padre. ¡Soy padre! ¡Mi pensamiento alegre! ¡Ya está! ¡Ya está! ¡Lo he encontrado!”. Después de pronunciar estas palabras, Peter dejaba de ser el reflejo de Arnold Spielberg, ese hombre que se pasaba el día absorbido por su trabajo de ingeniería electrónica, para volver a ser Steven, el niño grande, el buen padre y esposo (Caldevilla Domínguez, 2005: 122).

---

<sup>19</sup> De hecho, como la actriz tenía que rodar todas sus secuencias completamente sola, en un plató aparte, no se vio del todo concentrada para hacer su trabajo para disgusto de Spielberg, que –cosa rara en sus relaciones con los actores– tuvo más de un encontronazo con la joven estrella.

Pero Spielberg no solo *era* Peter Pan. También se veía reconocido en el hijo de éste, el pequeño Jack Banning, un muchacho que, como el Elliott de *E.T.*, necesitaba suplir la ausencia del padre con el cariño (o la protección, en este caso) de una figura del exterior que irrumpe súbitamente en su vida. La identificación del director con dos personajes diferentes de la historia (algo que no ocurría en sus películas desde 1982) refuerza aún más si cabe la postura de que estamos ante un film que esconde lecturas muy personales tras un marco de aparente cine-espectáculo. Según sus propias palabras:

La relación entre Peter y Jack es idéntica a la que yo tuve con mi padre (...) Nunca tuvo tiempo para mí y tuve que crearme mi universo particular. Como Jack, corrí el peligro de convertirme en adulto sin disfrutar de mi infancia. Finalmente, pude reconciliarme con mi padre, y *Hook* refleja ese momento (Darnaude, 1992: 14).

La reconciliación a la que alude Spielberg tuvo lugar durante el rodaje del film, en 1990. De repente, recién divorciado, el director comenzó a *entender* a su padre, a ponerse en la piel de un hombre capaz de impedir que su matrimonio se resquebraje, pese a considerarse a sí mismo alguien trabajador y entregado. El por qué no se había producido esa identificación hasta ahora se debe a que Spielberg nunca se había visto alejado de repente de su propio hijo, un dolor que, por primera vez, entendía desde la figura del adulto, y no desde los sentimientos del niño. McBride lo explica de este modo:

En vista de los grandes cambios que tuvieron lugar en la vida de Spielberg durante la segunda mitad de los 80 –paternidad, matrimonio, e, irremediabilmente, divorcio– no sorprende que los elementos temáticos más interesantes e inusuales de *Indiana Jones y la última cruzada*, *Para siempre* y *Hook* giren en torno a relaciones problemáticas entre padres e hijos o sustitutos de los mismos. La madurez tardía de Spielberg le obligó a examinar el significado de ser hombre, tanto como hijo de un matrimonio roto como padre de lo que se convertiría en otra relación desintegrada. El hecho de que pareciera imitar el fracaso de sus propios padres debió hacer que se replanteara algunas actitudes condenatorias contra su padre, además de llegar a comprender el coste de sus propias tendencias como adicto al trabajo (2011: 328).

McBride se refiere no solo a la relación entre padres e hijos, sino también a la de estos últimos con aquellas personas que vienen a cubrir el hueco afectivo dejado por el padre ausente. Así, mientras la figura paterna desaparece momentáneamente de sus vidas, Jack y Maggie Banning tienen

como “sustituto” al Capitán Garfio, un personaje que en la película es representado con compasión y hasta cierto patetismo, como alguien que no solo se niega al paso del tiempo, sino a la posibilidad de quedarse solo, hecho que le lleva a improvisar una familia utilizando a los hijos de su mayor rival. De este modo, los niños encuentran una imagen paterna con la que sustituir las deficiencias de su padre biológico, una situación a la que cada hermano reacciona de modo diferente: mientras Jack *olvida* temporalmente a su progenitor al ver que otro adulto lo malcría y consiente por completo (incluso llega a usar un vestuario similar al del pirata), Maggie rechaza al sucedáneo y mantiene la fe en su verdadero padre.

Pese a que Spielberg nunca tuvo que aferrarse a otro referente paterno que no fuera Arnold (principalmente porque el divorcio le sobrevino en una etapa cercana a la madurez), de haber experimentado la separación siendo más joven se hubiera visto obligado a suplir dicha carencia, como hace el pequeño Jack, el cual genera tanto rechazo hacia su padre que se deja embaucar por alguien que representa todo lo contrario. Los psicólogos Cantón, Justicia y Cortés justifican de este modo el comportamiento dispar de los hijos de Peter Banning ante Garfio:

Los niños más pequeños son los que tienen una mayor probabilidad de adaptarse (...) Si el padrastro es afectuoso puede llegar a ser una fuente directa de apoyo emocional y un modelo a imitar. Sin embargo, la adaptación de las hijas de todas las edades resulta siempre mucho más difícil (2007: 99).

El hecho de encontrarse con un competidor, lejos de desanimarle, motivará a Peter para recuperar a los niños, especialmente a partir del instante en que, durante un partido de béisbol, escucha al capitán decir: “Mi Jack”. Una vez derrotado y engullido nuevamente por el cocodrilo, Garfio cede a Peter todo el protagonismo para la última secuencia, en la que el héroe regresa a Londres junto a sus hijos siendo aquel que siempre fue. La reunión final de la familia, donde cabe incluir a la abuela Wendy y al despistado Tootles, consigue transmitir todo el encanto del mito de Peter Pan a las diferentes generaciones de espectadores. La resolución no puede ser más explícita: “¿Se acabaron tus aventuras?”, le pregunta Wendy a un risueño Peter, a lo que éste contesta: “Vivir será una gran aventura”.

Pese a que *Hook* fue recibida con frialdad en su día, y que muchos expertos tienden a pasarla por alto a la hora de analizar la filmografía de Spielberg, lo cierto es que no solo ofrece un paralelismo evidente con la personalidad y el momento vital del director en la época en la que fue rodada, sino que, además, encaja al milímetro la evolución de Peter Pan



con la del propio cineasta. Las semejanzas llegaron a ser tales que, como en el caso del protagonista, Spielberg también vio reconstruida su armonía familiar nada más finalizar el rodaje, cuando Kate Capshaw reaparecería para convertirse, casi de inmediato, en su segunda y definitiva esposa, la persona con quien, todavía hoy, comparte su vida. Hasta ese momento, las familias que Spielberg mostraba en sus películas acababan recuperando el elemento perdido, pero casi nunca de manera completa, casi nunca alcanzando una felicidad (figura paterna incluida) que, a partir de *Hook*, estaría mucho más presente en las resoluciones de sus filmes.

## 9.2. *La lista de Schindler*

A principios de los 80, Spielberg leyó una novela que le impactó profundamente. Se trataba de *El arca de Schindler*, del escritor australiano Thomas Keneally, recreación de los acontecimientos reales que siguieron a un industrial de Cracovia, simpatizante del partido nazi, que consiguió salvar del exterminio a más de 1.300 judíos empleándolos en su fábrica de calderería. Sin embargo, en aquella época, el director se sentía demasiado joven e inexperto para abordar el tema, y no fue hasta una década después, coincidiendo con su regreso al judaísmo tras treinta años sin practicarlo<sup>20</sup>, cuando se vio capacitado para enfrentarse a la que acabaría siendo su película más aclamada y desgarradora, por la que finalmente fue reconocido con el Óscar al mejor director y que, a día de hoy, está considerada por el American Film Institute como una de las diez mejores de todos los tiempos. En una entrevista concedida a Braci (1994: 40), declarararía: “Mirándolo fríamente, necesité esos diez años para desarrollar la madurez que me permitiera sentirme preparado para realizar una historia tan estremecedora”.

La principal motivación de Spielberg para rodar *La lista de Schindler* la encontramos en sus propias raíces familiares, ya que perdió a varios parientes en el campo de exterminio de Auschwitz durante la Segunda Guerra Mundial. Otros, en cambio, lograron sobrevivir a la barbarie, y el recuerdo de aquellas personas con tatuajes en sus brazos le acompañaría para siempre (incluso se dice que, de niño, aprendió a contar con el número tatuado en el antebrazo de un familiar huido de un campo de concentración). El director lo rememora de este modo:

---

<sup>20</sup> Fue precisamente una tragedia familiar, la muerte de sus abuelos, la que apartó a Spielberg del judaísmo cuando contaba catorce años de edad. Su retorno a la religión se produjo en 1991, coincidiendo con su boda con Kate Capshaw, la cual se celebró por el rito judío.

Yo tenía tres años y veía esas cifras. Aquellos familiares que se reunían en mi casa eran supervivientes. Venían a tomar las lecciones de inglés que mi abuela les daba. Mi madre nació en Estados Unidos y mis abuelos vinieron de Rusia y de Austria. El sufrimiento que sentí cuando me enfrenté con el dolor de esa gente, en comparación con el suyo, no es nada (Forrestier, 1993: 90).

Casas reconocía también las evidentes implicaciones personales del cineasta en su película:

Con *La lista de Schindler*, Spielberg revive su propio pasado, asume públicamente su sangre judía, salda cuentas con la Historia de su pueblo, lanza un siempre necesario llamamiento a la solidaridad y alerta, solapadamente, de los peligros del fascismo en unos tiempos, los actuales, proclives al renacimiento de mentalidades y actitudes dignas del nacionalsocialismo hitleriano (1994: 18).

De este modo, cabe entender la película como un sentido homenaje de Spielberg a sus antepasados, y a la fe que ahora nuevamente profesaba. No en vano, la primera secuencia, situada en el presente y rodada en color, muestra a una familia judía celebrando el tradicional *sabbath*<sup>21</sup> :

Cuando rodé esta película, descubrí algo acerca de mí que nunca quise admitir. Siempre tuve vergüenza de ser judío. La película fue un viaje personal que me transportó de un estado de vergüenza a uno de honra. Por primera vez en mi vida me sentí orgulloso de ser judío (Von Kurks, 1994: 56).

Pero ¿estaba la gente preparada para un film como *La lista de Schindler*? Antes de iniciar la producción, el propio realizador reconocía: “Probablemente no tenga público para esta película, pero siento que debo hacerla, tanto para mí mismo como para la historia. Nadie en Hollywood trata el exterminio, huyen de él como de la peste” (Cygielman, 1992: 34).

En realidad, todo el metraje de *La lista de Schindler* gira en torno a la cuestión familiar. Es el único tema autobiográfico que Spielberg aporta a la película, y lo hace sin concesiones de ningún tipo: todas las escenas, incluso las más duras e impactantes, son necesarias para explicar cuán importante fue la labor humanitaria de Schindler, y como, gracias a ella, muchas familias pudieron reunirse de nuevo tras la guerra y prosperar a lo largo de los años. Itzhak Stern, el contable judío que sirve de consejero al

---

<sup>21</sup> El *sabbath* conmemora el séptimo día de la creación, dedicado al estudio y al rezo. Su observancia es una marca de la fe judía.

empresario alemán, resume esta idea con una frase memorable: “Esta lista es el bien absoluto... Esta lista es la vida”. La evolución de los prisioneros judíos, que pasan de estar al borde de la muerte a experimentar una salvación casi milagrosa, se representa en paralelo a la del propio protagonista, un Oskar Schindler que pasa de ser un seductor obsesionado con el dinero a un hombre íntegro que sabe apreciar el valor de una sola vida humana. Todo ello partiendo de la experiencia personal del cineasta, capaz de transmitir su propia visión a todos los personajes de la cinta. Según Liam Neeson, “Steven es Oskar Schindler. También es Itzhak Stern, Amon Goeth y todos los supervivientes judíos” (Bouzereau, 1994).

Cuando comienza la película, Schindler es un hombre desentendido de sus responsabilidades familiares, que mantiene una relación intermitente con su esposa Emile pero que es incapaz de prometerle la fidelidad que ella le exige para permanecer a su lado. Será precisamente dando un paseo a caballo con una de sus amantes cuando su percepción de la realidad comience a cambiar, al presenciar con sus propios ojos la “matanza del ghetto” perpetrada por el sanguinario comandante nazi Amon Goeth. Desde ese día, Schindler comenzará no solo a reconstruir las vidas de cientos de judíos, a los que acogerá como empleados aún resultando inútiles para sus funciones, sino también la suya propia, dejando a un lado su necesidad de acumular riqueza y sus pasatiempos banales con mujeres por las que no siente nada en absoluto y prestando toda su atención a la única que realmente le ha amado. De nuevo aquí observamos un claro paralelismo con la vida sentimental del mismo Spielberg, alguien que se había dedicado durante años a mantener relaciones efímeras sin ser consciente de que la mujer con la que acabaría creando una familia estable y feliz –Kate Capshaw, a la que había conocido en el rodaje de *Indiana Jones y el templo maldito*– se encontraba más cerca de lo que él podía intuir.

No parece casual, por tanto, que la famosa *lista* dé comienzo con una reunión familiar: una joven le pide que contrate a sus padres ancianos por temor a que puedan ser ejecutados en cualquier momento. Este pequeño atisbo de humanidad le otorga a Schindler el mayor poder que reside en el hombre: la capacidad de decidir quién vive, en lugar de quién muere. Este planteamiento, clave para entender la profunda transformación que experimenta el personaje, acaba convirtiendo a Schindler en la némesis de Goeth, un hombre que asesina por placer a indefensos judíos ejerciendo de francotirador desde el balcón de su casa. Una vez más, Spielberg convierte a un hombre que no asume compromisos en alguien capaz de llevar a cabo las acciones más extraordinarias.

En su embestida contra los ciudadanos judíos de Cracovia, las tropas alemanas no tardan en desmembrar todas las familias que encuentran a su paso, separando en los campos a los hombres de las mujeres, y a éstos de los niños. Cuando Schindler comience, con la ayuda de Stern, a redactar su lista, incluso los pequeños aparecerán como trabajadores de su fábrica, sin importarle las consecuencias que ello le pueda acarrear. De esta manera, cuando consigue sacar de Polonia a todos aquellos que se encuentran bajo su protección para llevarlos hasta Checoslovaquia, las personas que ya habían perdido la esperanza de reencontrarse con sus seres queridos ven cumplida su voluntad, o lo que es lo mismo: Schindler, con su gesto, consigue rehacer lo que los alemanes habían deseado, y emerge como una figura paterna que lucha para que las familias permanezcan unidas.

La remisión de Schindler como persona, poniendo a salvo a los judíos, coincide con su remisión como marido, regresando junto a Emile mediante la firme promesa que siempre se había negado a hacer: “Ningún portero, ningún *maître*, volverá a confundirte nunca”. Juntos de nuevo, los Schindler vivirán el final de la contienda junto a sus empleados y los soldados alemanes que les vigilan en su factoría de Brinnlitz, en Checoslovaquia. En un emotivo discurso, el protagonista deja bien claros los motivos que le llevaron a salvar tantas vidas, aún a riesgo de enfrentarse a sus propios compatriotas:

SCHINDLER:

Mañana, los supervivientes comenzarán a buscar a sus familiares. En muchos casos, no podrán encontrarlos. Tras seis largos años de crímenes, el mundo se viste de luto por las víctimas. Nosotros sobrevivimos. Muchos de ustedes han venido a agradecerme. Agradézcanselo a sí mismos.

A su vez, Schindler dedica también unas palabras a los militares nazis presentes en la fábrica, diciéndoles que si existe un motivo para no arremeter contra los indefensos trabajadores, ése es, sin duda, la familia: “Pueden irse, y volver junto a sus familias como hombres, y no como asesinos”.

Al despedirse de su salvador los trabajadores, acompañados de sus familiares recobrados, le obsequian con un anillo que contiene una inscripción en hebreo: “El que salva una sola vida, salva el mundo entero”. El sentido *global* de esta frase es el que mejor define el papel que Oskar Schindler desarrolla en esta película: él es el encargado de mantener a las familias judías unidas, y de permitir la existencia de familias venideras. Durante los últimos minutos de metraje, Spielberg abandona el blanco y negro y prescinde de cualquier diálogo para mostrarnos la tumba real de Schindler en un cementerio cerca de Jerusalén, y la visita que a ella realizan muchos descendientes de aquellas personas (más de 6.000 en total) que vivieron gracias a él. En sus propias palabras:

Schindler fue un gran negociador, pero solo pudo controlar su destino durante la guerra. No tuvo éxito en los negocios ni antes ni después de la misma; solo ese momento de la historia le perteneció. Y el resultado fue que salvó a miles de personas que dieron a luz a miles de personas. Hay más supervivientes gracias a él, que judíos en Polonia (Schickel, 2006).

También la familia de Spielberg tuvo un papel trascendental durante el rodaje. La presencia de su nueva esposa y su hija Jessica en Polonia fue muy importante para su estabilidad mental y emocional:

Sin ellos, si no hubiesen venido a estos exteriores, no sé lo que habría hecho. No estoy seguro de haber podido pasar sin tomar tranquilizantes u otra cosa mientras hacía la película. Me rescataron (...) Ya sé que suena melodramático, me resulta melodramático cuando lo digo, pero no fue así en absoluto. Ya sabes, regresaba a casa y alguien me esperaba. Alguien que me hacía tener los pies en la tierra (Schickel, 2012: 162).

*La lista de Schindler* va mucho más allá de su consideración unánime de obra maestra o de su colección de merecidísimos galardones. Es la cúspide artística de un hombre denostado por su vertiente más comercial que de repente mostraba al mundo su proceso de remisión personal, consigo mismo y con sus antepasados. Nadie quedó indiferente ante su extraordinaria crudeza, ni siquiera el más voraz de los detractores. El cineasta de origen judío Billy Wilder hizo esta inolvidable reflexión:

Ayer vi *La lista de Schindler* por tercera vez, y la semana que viene iré a verla de nuevo con mi esposa. En realidad, a ella no le gustan las películas de guerra, pero esta película, Dios mío, no es una película... Es un acontecimiento, un documental sobre la verdad. Estaba tan

conmovido después de verla que durante una hora fui incapaz de articular una sola palabra (...) Perdí gran parte de mi familia en Auschwitz –mi madre, mi padrastro, mi abuela– y aquella agonía volvió a surgir en mí. Allí sentado veía en la pantalla cómo empujaban a los judíos a los trenes en los que los deportaban a las cámaras de gas, y miraba la hilera de gente pensando: mi madre tiene que estar entre esa multitud. Pero no la pude encontrar (1994: 16).

### 9.3. *Amistad*

Pese a su apariencia grandilocuente, su cuidada producción y las excelentes interpretaciones de algunos de sus actores (en especial la de Anthony Hopkins), *Amistad* constituye, por diferentes motivos, uno de los filmes más intrascendentes y fallidos de su director. Concebido como el esperado regreso de Spielberg al cine *adulto* tras el divertimento de *El mundo perdido*, y como la primera gran apuesta de los recién fundados estudios DreamWorks, el film acabó resultando tan irregular que era capaz de combinar acertados momentos dramáticos con instantes de auténtico sopor, inauditos tratándose de una película firmada por gran maestro del entretenimiento moderno. Spielberg calculó mal las consecuencias de *Amistad*: tratando de fusionar en un solo título los rasgos principales de dos de sus mejores obras –la situación de los afroamericanos en Estados Unidos de *El color púrpura* y el alegato pro derechos humanos de *La lista de Schindler*–, lo único que consiguió fue, para muchos, su peor trabajo como realizador.

La película parte de un hecho real acontecido en el año 1839, cuando un grupo de africanos apresados para la esclavitud logran tomar el navío de sus captores, la goleta española *La Amistad*. Sin embargo, la embarcación acaba en la costa norteamericana y los rebeldes son encarcelados, recibiendo la acusación de asesinato y piratería y dando pie a una auténtica batalla que enfrentará al país entero y hará tambalearse los cimientos del sistema judicial norteamericano. Enamorado del cine histórico, Spielberg trató de ofrecer su particular visión de los acontecimientos: “Poca gente conoce la historia del barco *La Amistad*, pese a la trascendencia histórica que tuvo. Por eso éste no es un film de estrellas, sino un film sobre la historia” (Preestreno de *Amistad*, 1998: 87). Sin embargo, el rigor histórico fue muy relativo, tanto que uno de los personajes principales (el interpretado por Morgan Freeman) resultó ser ficticio y las incorrecciones sobre la época, abundantes (referidas sobre todo al presidente Van Buren y

a la corona española). Un hecho que, unido a un metraje desmesurado, acabó derivando en un inesperado fracaso crítico y comercial.

Está claro que, en su intento por explotar nuevamente su faceta más personal, Spielberg aborda algunos de sus temas más conocidos, incluyendo el de la separación familiar, aunque en este caso opta por dar mayor relevancia a otros que también están muy presentes en su cine, como la fe religiosa y la vida después de la muerte. Aún así, la constante persiste aquí a través de la figura de Cinque, el cabecilla del motín de los esclavos, un hombre que dejó en Sierra Leona a su mujer y a su hijo y que sueña con reencontrarse con ellos. Mediante este personaje, arrebatado por la fuerza de su hogar, Spielberg une los términos de libertad y familia, estableciendo una interesante concordancia según la cual el primero de ellos resulta fundamental para conseguir el segundo. Por eso, la película representa una búsqueda constante de la libertad para con ello permitir el regreso de los esclavos junto a los suyos. Lástima que, en este proceso, Spielberg se pierda ensalzando los principios de su país, que aquí es retratado como el último reducto de civilización y prosperidad que queda en el mundo, un alarde de patriotismo poco habitual en sus películas y que en *Amistad* acaba resultando bastante repetitivo. En consecuencia, el cineasta, al parecer no recuperado de su vacía experiencia en *El mundo perdido*, vuelve a descuidar la faceta emocional que tan bien domina para acabar ofreciéndonos uno de sus productos más asépticos y distantes. Según Robbins:

Spielberg trata de sincopar su habilidad como cineasta con su pasión como narrador. De lo primero no cabe duda de que es capaz con los ojos cerrados. Pero de lo segundo hace gala de una inusual carencia de emoción. Nunca antes se había mostrado más incapaz de conmover al espectador (1998a: 40).

A lo largo de diferentes *flashbacks*, Spielberg muestra la felicidad de Cinque en África, un continente que aquí representa una especie de madre común para todos los amotinados con la que reencontrarse. El hombre temperamental y violento que es apresado en Estados Unidos nada tiene que ver con su imagen de buen esposo y padre, cualidad esta última que el realizador destaca una vez Cinque ha sido capturado y se hace cargo de un bebé en medio de una tormenta en alta mar. Resulta curioso observar cómo la figura paterna, maltratada con frecuencia en el cine de Spielberg, aparece reflejada en *Amistad* de una manera tan benevolente e idílica. La razón, tal vez, la encontremos en el hecho de que el director había sido padre por séptima vez poco antes de comenzar el rodaje, y que el júbilo por este nuevo nacimiento le acompañó durante el mismo hasta el punto de hacer

una donación de 100.000 dólares al Partido Demócrata o de pagar más de medio millón por el Óscar que Clark Gable ganó por *Sucedió una noche* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) para después entregárselo gratis a la Academia como regalo de Navidad. Cinco, sin pretenderlo, se había convertido en partícipe directo de tanta alegría desbordante.

Convertido en el exponente del padre perfecto, Spielberg aún fue más allá al afirmar que el auténtico motivo que le había llevado a rodar *Amistad* residía en el hecho de que dos de sus hijos eran adoptados y afroamericanos:

Quería contar esta historia a mis hijos, quería que supieran algo más acerca de su patrimonio histórico, de la lucha de sus antepasados por sobrevivir y triunfar en América. Siempre he estado interesado en películas sobre gente oprimida. Son historias que uno tiene la necesidad de contar, deben ser relatadas. Pero la razón de fondo era contárselo a mis hijos (Elola, 1998: 24).

Especial atención le merecía el mayor de sus dos hijos afroamericanos:

Le hablábamos a Theo de la esclavitud, de dónde venía y de quienes debieron ser sus antepasados. Así que, cuando oí hablar de la historia, pensé de inmediato que era algo que estaría orgulloso de hacer, simplemente para poder decirle a mi hijo: “Mira, esto trata sobre ti” (Dubner, 1999: 231).

Con *Amistad*, Spielberg no solo logra derribar las barreras raciales, sino incluso las biológicas, haciendo de la historia de los esclavos la suya propia y estableciendo una relación de igualdad y hermandad entre blancos y negros, o, aplicada al caso de su propia familia, entre los hijos nacidos de su sangre y los concebidos por otras personas:

Estoy muy orgulloso de haber participado en el proyecto. Mientras rodábamos la película, nunca tuve la sensación de estar contando una historia ajena. Tenía en gran medida la impresión de estar narrando una historia que pertenecía a todo el mundo. Ésta es una historia que la gente de todas las nacionalidades y de todas las razas tiene que conocer (Bouzereau, 1999).

El exultante momento que el realizador atravesaba como padre no debe hacernos olvidar, sin embargo, la figura omnipresente de Arnold Spielberg. Cuando rueda *Amistad*, hace siete años que Spielberg se ha reconciliado definitivamente con su progenitor, el mismo hombre que, años atrás,



impulsó sus mejores sueños pero también fue responsable de sus más conocidos temores. Desde entonces, las deficientes figuras paternas en su cine ya no huyen como ocurría en *Encuentros en la tercera fase* o *E.T.*, sino que plantan cara a sus carencias para ganarse una oportunidad de remisión, de reconciliación con sus vástagos (Peter Banning en *Hook*, Ian Malcolm en *El mundo perdido*), razón por la cual Spielberg se ve ahora más reflejado en ellos que en cualquier etapa previa de su carrera. Las rencillas entre padres e hijos se olvidan, y se vuelve al respeto y el legado entre generaciones, una situación que resultaría fundamental para la realización, solo un año después, de *Salvar al soldado Ryan*.

Un claro ejemplo lo encontramos en el extraordinario monólogo de John Quincy Adams (Anthony Hopkins) durante el último tramo del film, que sin duda constituye una de las secuencias más complejas y logradas de todo el metraje. En él, el venerado político se ha convertido no solo en el abogado defensor, sino también en el mentor del protagonista, una figura que constituye, en la etapa más reciente de la trayectoria de Spielberg, una variante del *padre sustituto*: personajes de una cierta edad que acumulan la experiencia necesaria para guiar a otros más jóvenes que tratan de sobrevivir en unas circunstancias adversas, alejados de su verdadera familia. Esta figura reaparecerá en títulos posteriores como *Salvar al soldado Ryan*, *A.I. Inteligencia Artificial*, *La Terminal*, *Munich* e incluso *Caballo de batalla*, con la historia entre el abuelo francés y su nieta enferma.

Volviendo a *Amistad*, Adams reivindica, ante una sala repleta de gente, la herencia de los precursores de la Declaración de Independencia, entre los cuales se encontraba su propio padre, como ejemplo a seguir a la hora de recordar el mayor derecho del ser humano: la libertad. Spielberg encaja en un mismo plano a Adams junto a un busto de su progenitor, otorgando así mayor énfasis a su discurso y a la sentida admiración del hijo hacia su padre. Así lo destaca McBride:

La alusión de Adams a su padre, el presidente John Adams, y su reconciliación con su legado y el de los otros Padres Fundadores tiene un doble sentido dentro del contexto de la obra de Spielberg (...) Este momento representa la reconciliación con su propio padre y también con la figura del padre defectuoso tan popular en sus películas (2011: 584).

ADAMS:

*(Dirigiéndose al "espíritu" de los Padres de la Nación, representado por sus imágenes esculpidas en piedra)*

Hace mucho que nos resistimos a pedirnos ayuda... Quizá porque temíamos que, al hacerlo, estuviéramos reconociendo que nuestra individualidad, que tanto veneramos, no es enteramente nuestra. Quizá porque temíamos que podría interpretarse como debilidad, pero hemos comprendido, al fin, que no es así. Ahora entendemos, se nos ha hecho entender, y abrazamos ese entendimiento, que en realidad somos quienes éramos.

Necesitamos vuestra fuerza y sabiduría para vencer nuestros temores, nuestros prejuicios, a nosotros mismos. Dadnos valor para hacer lo que es justo. Y si eso implica la Guerra Civil, adelante con ella. Y cuando eso ocurra, que sea, por fin, la última batalla de la revolución americana.

Cabe destacar que Cinque no solo se vale del recuerdo de su familia para sobrevivir; también lo hace, como buen miembro de la tribu mendé, invocando a sus antepasados cada vez que se siente desprotegido y necesita ayuda. En este sentido, el reencuentro con los parientes alcanza un nivel espiritual, mediante el cual Cinque recompone parte de sus carencias familiares mientras se encuentra en prisión. Un planteamiento inédito en la filmografía de Spielberg que, por desgracia, acaba pasando desapercibido por la acumulación de situaciones paralelas y por la confusa definición del personaje principal, un hombre que es capaz de recurrir a tradiciones ancestrales para luego convertirse en un experto en leyes con sensibilidad para la botánica. Como indica Ortega (2005: 157): “La narración confiere

una dimensión excesiva a Cinque, al que idealiza hasta el extremo de asesorar y enmendar la plana a curtidos abogados en materia de jurisdicción, a pesar de que proviene de una tierra y una cultura bien distantes”.

*Amistad* no carece del típico final feliz y esperanzador del cine de Spielberg, si bien en esta ocasión lo hace con algunos matices. Tras un segundo juicio que tiene lugar en el Tribunal Supremo, los africanos son liberados y devueltos a casa, por lo que Cinque tiene la oportunidad de reunirse con su mujer y su hijo. Los instantes finales de la cinta, ciertamente poéticos, le presentan en la proa del barco que les lleva a su continente, oteando el horizonte sin perder de vista el sol, que simboliza el camino a seguir hasta África. Es una imagen idílica de un hombre que ha sufrido para volver a estar con los suyos, en la mejor tradición de los reencuentros *spielbergianos*. Sin embargo, unas notas sobrepresionadas nos informan de que Cinque nunca llegó a ver de nuevo a sus familiares, los cuales, como él anteriormente, habían sido capturados y vendidos como esclavos por el estallido de la guerra civil en Sierra Leona. Spielberg, tratando de ser fiel a la historia, refleja este dato, pero se niega a acabar la película con unas imágenes tan desgarradoras y opta por mostrar la esperanza en los ojos de Cinque en un plano que carece de la necesaria profundidad dramática.

#### **9.4. La guerra de los mundos**

Solo alguien como Steven Spielberg podía convertir una superproducción de 135 millones de dólares, adaptación a la pantalla del clásico de la literatura de ciencia-ficción escrito por H.G. Wells<sup>22</sup> y con uno de los actores más populares de Hollywood como protagonista, en una obra plagada de referencias personales. Tal es su poder dentro de la industria que ni siquiera una cinta destinada a triunfar en taquilla puede escapar ya de las inquietudes personales que le han acompañado durante casi cuatro décadas de carrera. Por eso, *La guerra de los mundos*, aun conteniendo algunas sucesiones vertiginosas de clímax inéditas en el cineasta desde los tiempos de Indiana Jones, es ante todo un drama familiar sobre un hombre que hará emerger el héroe que lleva dentro para poner a salvo a los suyos

---

<sup>22</sup> Wells escribió la obra en 1898, acerca de una terrorífica invasión alienígena que comenzaba a gestarse en la Inglaterra victoriana. Cuatro décadas después, en 1938, un jovencísimo Orson Welles sembraba el pánico entre millones de oyentes al dramatizar en su programa radiofónico de la WABC el texto de Wells con tanto realismo que muchos norteamericanos se creían atacados por naves procedentes de Marte. En 1953, Byron Haskin dirigía la primera adaptación cinematográfica de la obra, un título con aureola de serie B convertido con los años en obra clave del género.

de la amenaza extraterrestre. En sus propias palabras: “La historia no se centra en científicos o estrategias militares tratando de ganar la guerra. El verdadero tema del film es cómo intenta un padre salvar a su familia” (Roston, 2005: 86).

Tom Cruise, que en *La guerra de los mundos* abandona la típica imagen narcisista de filmes como *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001) o *El último samurái* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003) para encargarse de un personaje nada fácil de conectar con el público, corrobora la dimensión intimista del la cinta: “Siempre quise hacer una película sobre la familia, sobre lo mucho que quiero a mis hijos, y éste es el eje del film” (Roston, 2005). Y es que, al igual que Roy Neary, Henry Jones, Peter Banning o Ian Malcolm, Ray Ferrier es un personaje vividor y despreocupado, alguien que, a raíz de su divorcio, se ha ido distanciando de sus hijos hasta el punto de convertirse para ellos en un auténtico desconocido. Perteneciente a la clase media-baja de la zona de Nueva Jersey, Ray representa una malformación del sueño americano, alguien que ha optado por el egoísmo del niño grande como forma de vida. El guionista David Koepp le describe como “uno de esos tipos de las canciones de Springsteen<sup>23</sup>, que se casa muy joven y odia su trabajo, quedándose estancado en una vida sin salida que le hace sentirse triste” (Bouzereau, 2005). Se trata, quizá, del padre más pésimo que haya representado nunca Spielberg: es desordenado, blasfema en voz alta, no tiene nada en la nevera, le trae sin cuidado que sus hijos acaben sus deberes, olvida a qué son alérgicos... En opinión de Cohen (2010: 91), en *La guerra de los mundos* “un antihéroe, interpretado por Cruise, huye de la catástrofe con sus dos hijos, a los que apenas conoce. Spielberg inventa con él las películas de catástrofes ínfimas: familia y caos y caos de familia”.

El propio cineasta describe así a su personaje principal y al actor que lo representa:

Es un padre vago que no es especialmente bueno con sus hijos y que apresuradamente ha de convertirse en un padre fantástico para poder salvar la vida de sus niños y evitar que su pequeño mundo se desmorone. Yo creo que el público se involucra más en la película que

---

<sup>23</sup> La referencia a Bruce Springsteen no resulta casual. El músico de Nueva Jersey y Spielberg han desarrollado unas vidas familiares repletas de semejanzas: desde el distanciamiento de la figura paterna y la adoración de la materna, hasta el hecho de ser padres pasados los 40 o necesitar de segundas nupcias para establecer un hogar definitivo. Ambos han basado parte de su trabajo, además, en épicas de perdedores, personajes que sueñan con la tierra prometida y acaban haciendo frente a la cruda realidad de un deseo que se esfuma. De hecho, Ray Ferrier está claramente basado en el Springsteen que aparece en el vídeo de *Glory Days*, uno de los temas del mítico álbum *Born in the U.S.A.* (1984): se presenta manejando una grúa y obtiene un agradecimiento de su hijo en forma de bola devuelta por un bate de béisbol (Ray y Robbie también practican este deporte y al final de la película el hijo recupera la fe en el padre).

si se hubiese narrado desde el punto de vista del jefe del Estado Mayor o del vicepresidente. Hay que reconocerle a Tom el mérito como actor de poder convertirse delante de tus ojos en un tipo muy común cargado de defectos como padre (...) En la vida real es un padre increíble, un padre perfecto, así que para él dar este salto, interpretar a un padre imperfecto, fue muy interesante (Schickel, 2012: 228).

Las mejores secuencias de la película, pues, no son aquellas en las que los apabullantes efectos especiales hacen acto de presencia, sino las conversaciones privadas de los Ferrier en las que deberán replantearse aquello que sienten, y aquello a lo que temen, si quieren permanecer unidos. Cantero Fernández lo resume de esta manera:

Por eso la película sorprendió el día de su estreno y muchos espectadores se quedaron perplejos, pues lo que ellos esperaban era una aventura poblada de héroes, de batallas y de hazañas hartamente loables. Aquí, el héroe-antihéroe, Ray Ferrier, es un hombre que nunca se ha preocupado por sus hijos (y quizás ésta sea la razón principal de su divorcio) y carece de lo que bien se podría llamar una educación básica, ya que ignora cuál es la capital de Australia. Sin embargo, pese a su condición de personaje oscuro, Ferrier sabrá defender a sus hijos y no solo les salvará la vida, sino que se ganará el afecto y el respeto que nunca tuvo (2006: 377).

Cáceres, por su parte, establecía un curioso paralelismo entre el afán protector de Ray y la psicosis en torno a la seguridad de las familias norteamericanas después del 11-S. En este sentido, compara *La guerra de los mundos* con una película aparentemente tan lejana como *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003):

En ambas se expone una situación límite en la cual la preservación de la seguridad de los seres queridos, de la propia familia, ante una amenaza exterior, puede llegar a anteponerse a cualquier otra consideración moral. Es un dilema que los dos directores tratan con el rigor que requiere, interrogándose sobre las implicaciones y contradicciones que puede originar, siendo en cada caso las conclusiones que se pueden extraer diferentes, en consonancia con las diferencias entre las personalidades de Eastwood y Spielberg, entre el nihilismo del primero y la esperanza del segundo (2005).

Mary Ann, la ex mujer de Ray, representa el polo opuesto a su ex marido: ha encontrado la felicidad al lado de otro hombre, y espera su primer hijo con él. Está construyendo su propia familia al margen de la que

un día tuvo con Ray. Y éste, sin embargo, se muestra cada vez más solitario y distante de sus propios hijos, Robbie y Rachel, que toman como referente paterno al nuevo marido de su madre en lugar de hacerlo con un individuo que les recibe de mala gana en su casa. Esto es lo que las expertas en psiquiatría infantil y conflictos familiares Benedek y Brown definen como *padre ausente*:

Hay muchos motivos por los que un padre puede reducir el contacto con sus hijos, e incluso dejar de verlos. Quizá no sea capaz de soportar el dolor de las constantes separaciones o se sienta avergonzado por el descenso de su nivel de vida y las escasas comodidades que puede ofrecer a los niños cuando acuden a verle. Hay padres que van todavía más lejos y, después del divorcio, les falta la necesaria confianza en sí mismos para hacerse cargo de los niños (...) Y, por desgracia, hay algunos padres que no les interesa esforzarse por mantener una relación con sus hijos (1999: 163).

Por su parte, Hetherington y Kelly hacen una descripción similar de lo que ellos llaman *padre desinteresado o negligente*:

El desinterés de los padres por sus hijos es una forma de abandono emocional, psicológico y en ocasiones incluso físico. El padre o la madre abandonan a sus hijos para arreglárselas solo con el estrés producido por el divorcio. Los padres desinteresados están atentos a su propia supervivencia y sus necesidades. Cuando un niño interfiere, o hace alguna demanda, el padre o la madre responden enfadados o alejándose (2005: 157, 158)

La película comienza con una de esas visitas forzadas de los niños a su padre durante un fin de semana. Spielberg hace valer su experiencia para definir perfectamente a los personajes, desde el adulto fracasado hasta el hijo adolescente que le detesta y la hija pequeña que se permite el lujo de darle lecciones. Después de una excelente secuencia de desprecio mutuo entre Ray y Robbie, el muchacho, que se dirige a su padre por el nombre de pila, entra en casa enfadado y gritando a los cuatro vientos lo mucho que le odia. Tras ello, su hermana trata de aleccionar al padre, mientras éste establece su orden de prioridades:

RACHEL:  
Así no lo conquistarás. Si  
quieres que te haga caso,  
tienes que...

RAY  
(Interrumpiéndola):  
¿Quién eres tú? ¿Tu madre, o  
la mía?

RACHEL:  
¿A dónde vas?

RAY:  
A dormir. Hay que ganarse la  
vida.

RACHEL:  
¿Y qué comemos hoy?

RAY:  
No sé. Encárgalo.

Con anterioridad hemos visto cómo Spielberg, si bien no experimentó en sus carnes todas las reacciones propias de alguien proveniente de una separación parental, sí hacía que sus personajes inmersos en crisis familiares las vivieran en su lugar, y los hijos de Ray son un claro ejemplo. Fernández Ros y Godoy Fernández citan una consecuencia lógica del niño con una situación familiar disfuncional que podemos observar en Rachel Ferrier: la madurez precoz. El hecho de desmitificar prematuramente a los padres provoca que asuma responsabilidades propias de alguien de más edad, como dar consejos a los adultos o encargarse ella misma de proveerse de comida ante la pasividad de su padre. La pequeña, además, muestra una coraza emocional que le permite disimular sus verdaderos sentimientos; de hecho, hasta que no estalla la invasión a gran escala y el pánico se apodera de ella, se muestra como una persona fría, aislada, enésima representación en el cine de Spielberg del niño que pierde súbitamente la inocencia a causa de una realidad trágica que le aleja de sus padres. Según las autoras:

Hay niños que cuando ven sufrir a sus padres se angustian de tal modo que aparentan que la noticia de la separación no les afecta. Disimulan el impacto que provoca en ellos, aparentan que nada de lo que se les ha dicho les importa y no expresan sus sentimientos, creen que sus padres

sufrirán más si los ven preocupados, y por eso ocultan lo que piensan (2002: 86).

Por su parte, Cantón Duarte y Justicia Díaz establecen que el exceso de responsabilidades en estos niños se produce, principalmente, porque se adjudican el rol del padre ausente (recordemos que Spielberg hizo lo propio con sus tres hermanas menores a raíz de la disolución de su hogar paterno):

Las investigaciones más recientes sugieren que puede tratarse de una parentificación, un tipo de inversión de roles en que el niño asume el papel propio de los padres. Se han identificado dos tipos de parentificación, la instrumental (por ejemplo, tareas del hogar, cuidado de hermanos) y la emocional (prestar apoyo emocional o actuar como consejero o confidente del progenitor necesitado) (2007: 105).

El caso de Robbie Ferrier resulta aún más significativo. A diferencia de su hermana, exterioriza sus pensamientos y emociones de manera constante, siempre en forma de queja dirigida hacia Ray, una actitud hostil que contrasta con el respeto y el cariño que profesa a su madre. En cierto modo, el joven responsabiliza al padre de su situación y lo convierte en el blanco de sus iras. Es fácil detectar aquí una mayor identificación por parte de Spielberg: él también era adolescente cuando sus padres se divorciaron y también se volcó en ayudar a su madre al tiempo que volcaba las culpas en el otro cónyuge, supuesto *promotor* de la separación. Con la reconciliación final, Spielberg sugiere que la relación entre padre e hijo ya era buena en el pasado y que se vio truncada con la disolución del matrimonio entre Ray y Mary Ann. Robbie en ningún momento muestra aprecio alguno por el marido de su madre y hace caso excesivo a los movimientos y acciones de su padre, aunque sea con un tono crítico y desafiante, pero reclamando constantemente su atención. En otras palabras: no puede evitar sus sentimientos –le quería antes y todavía le quiere–, pero se encarga de invertirlos en una clara muestra de rencor hacia el héroe de su infancia que un día le defraudó por completo.

Ante la incomunicación que existe entre sus padres, Robbie busca el enfrentamiento entre ambos, bien sea mediante su pasividad ante los estudios, bien quejándose de que su hermana y él son demasiado mayores para dormir juntos. Si discuten sobre aquello que es mejor para sus hijos, al menos hablan entre sí, y eso es mejor que la indiferencia. Fernández Ros y Godoy Fernández relacionan este comportamiento con un deseo subyacente que, de nuevo, conecta a Spielberg con el adolescente, como es el acercamiento de los padres distanciados:



El niño tolera muy mal la falta de comunicación entre sus padres; de alguna manera intenta forzar la comunicación y puede presentar síntomas psicopatológicos con el ánimo de propiciar el contacto entre ellos. En otras ocasiones, el niño enfrenta a sus padres y crea situaciones de conflicto: mientras se pelean, queda posibilidad de reencuentro; para el niño hubo un tiempo en que sus padres discutían y estaban juntos (2007: 68).

Volvamos a esa nueva versión de Arnold Spielberg que es Ray Ferrier, un hombre cuya actitud distante y nulas cualidades paternas le han dejado prácticamente sin familia. Pero, como buen héroe de Spielberg, la exposición a una situación límite le convertirá en una persona completamente diferente y, en cuestión de pocos días, en ese padre modélico tan representativo del cine del director en los últimos años. Con la aparición de los monstruosos trípodes, que matan por doquier en pos de la conquista definitiva del planeta, Ray se lanza a una huida desesperada donde el objetivo, extrañamente para él, no será su propia supervivencia, sino conseguir la de sus dos hijos. Su aletargada heroicidad emerge poco a poco, al principio con torpeza (como demuestra la secuencia en la que prepara unos sándwiches para cenar, o sus intentos vanos por calmar los ataques de claustrofobia de Rachel) y, progresivamente, con la eficacia de un padre dispuesto a sacrificarse por aquellos a los que ama.

Las relaciones paterno-filiales se transformarán conforme se vayan superando las dificultades, aunque será con la pequeña Rachel con quien Ray desarrollará una empatía más íntima y especial. Aunque Robbie va cambiando poco a poco de opinión respecto a su padre, su rebeldía le impulsa a abandonar a su familia a mitad camino para unirse a los militares que combaten contra los extraterrestres. Será a partir de entonces cuando Ray vuelque todos sus esfuerzos en proteger a la niña, hasta el punto de matar a un hombre desquiciado que amenaza con asesinarlos a ambos, o de introducirse en una de las naves para rescatarla. Rachel, por su parte, dejará de refugiarse en los brazos de su hermano para buscar seguridad en su progenitor. Estamos ante un punto sin retorno para padre e hija, en el que ambos consiguen hacer aflorar el amor que se sienten para convertirlo en su mejor arma contra los invasores.

El viaje de *descubrimiento* de los Ferrier concluye en Boston, donde Mary Ann espera angustiada noticias de sus hijos. Ray los ha llevado hasta allí, como si el hogar fuera una especie de búnker donde los rayos alienígenas jamás podrán entrar. Spielberg pretende decirnos con este final que el auténtico cobijo reside en la familia, y que todo enemigo es pequeño si se mantiene la unidad entre los distintos miembros que la forman. Ray

está extenuado, al igual que la pequeña Rachel, pero el esfuerzo, y las adversidades de su odisea, han valido la pena. Todos ellos han logrado renovar sus lazos afectivos, incluidos Ray y Mary Ann, quienes, pese no a acabar juntos, vuelven a desarrollar esa complicidad de sonrisas y miradas que les llevó a enamorarse años atrás (sí pervive, en cambio, el segundo matrimonio de ella, ya que ambos cónyuges sobreviven a la adversidad para continuar unidos). Los invasores han sido derrotados: la guerra ha acabado, y la vida, para Ray Ferrier, no ha hecho más que comenzar. En uno de los momentos más emotivos de la cinta, su hijo, que le aguarda en Boston, corre a abrazarlo y le dice: “Hola, papá”. Para él, aquel hombre lleno de magulladuras ha dejado de ser *Ray* para ser, definitivamente, su padre<sup>24</sup>. Schickel (2012) define el resultado final como “una celebración de los valores de la familia en circunstancias muy improbables”.

Hubo quien, sin embargo, observó en este final una falta de credibilidad respecto al resto de la historia, un desenlace impuesto con el que Spielberg supuestamente se empeña en anteponer la felicidad de la familia a cualquier cosa, aunque ello suponga llevar a los personajes hasta estadios inimaginables en comparación con la actitud y el carácter mostrados durante el resto de la película. Esto es algo que defienden Arms y Riley en su estudio sobre *La guerra de los mundos*:

Ray y Rachel encuentran el camino hasta la casa de los abuelos de la niña, donde se encuentran con la ex mujer de Ray y su nuevo marido. La pequeña y su madre se abrazan. La madre le dice “gracias” a Ray en voz baja. Robbie también aparece de repente. En uno de los planos finales de la película, vemos a padre e hijo abrazándose. Percibimos el habitual final feliz y sentimental del melodrama. La familia rota se ha repuesto. Los juntamos de nuevo; aunque ella siga casada con su segundo marido, Ray será ahora una parte útil de esta familia extendida. Se ha dignificado a sí mismo, es un auténtico padre (2008: 27).

## 9.5. *Munich*

Durante los Juegos Olímpicos celebrados en Munich en 1972, un comando terrorista palestino autodenominado Septiembre Negro asesinó a once miembros del equipo israelí en un atentado sin precedentes que conmocionó al mundo entero. De manera extraoficial, el gobierno de Golda Meir puso en marcha una serie de asesinatos selectivos de los responsables

---

<sup>24</sup> Nótese el paralelismo con otra relación paterno-filial problemática en la filmografía de Spielberg, *Indiana Jones y la última cruzada*, cuando, en el reencuentro final, el Dr. Jones llama a su hijo *Indiana* en lugar de *Junior*.

de la matanza y de todos aquellos que les apoyaron<sup>25</sup>. Estos hechos fueron novelados por el periodista George Jonas en su libro *Vengeance*, donde llegó a describir con todo lujo de detalles el complot orquestado por el gabinete israelí después de entrevistarse con el cabecilla del comando, un tal Yuval Aviv, que respondía al nombre ficticio de Avner. Desde 1998, Spielberg se vio tentado de llevarla a la pantalla, pero el proyecto quedó en suspenso tras los atentados del 11-S y los constantes enfrentamientos entre israelíes y palestinos por los territorios ocupados. Necesariamente implicado como judío, Spielberg finalmente realizó la película en 2005, obteniendo una obra aún más contundente que *La lista de Schindler*, y, sin duda, la más explícitamente sangrienta de su filmografía. Salpicado en todo momento por la polémica, el realizador defendió la imparcialidad de la cinta, y, sobre todo, su interés por retratar un drama humano por encima del *thriller* político:

No quise nunca un espectáculo de violencia, ni siquiera de la venganza. No demonizamos a nadie: ni a los verdugos ni a las víctimas. Todos son personas, tienen familias. Condono lo que sucedió en Munich y mi película es un tributo a esos atletas que fueron asesinados, para que no les olvidemos (Preestreno de *Munich*, 2006: 77).

En *Munich*, Spielberg vuelca toda la problemática familiar en un único personaje, Avner Kaufman –el joven espía israelí que es designado para liderar el escuadrón de asesinos–, aunque lo hace con una diferencia inédita en su cine: lo hace involucrar del cabeza de familia ejemplar al hombre sin sentimientos que mata sin contemplaciones, en lugar de la típica evolución del individuo gris al superdotado que hemos observado a lo largo de sus anteriores películas. Pasados pocos minutos desde el inicio del film, tras la recreación inicial del atentado, Avner se presenta como un hombre apacible, pacífico, cuya esposa, Daphna, espera su primer hijo. Se trata de un personaje que, como suele ser habitual en Spielberg, esconde un pasado familiar caótico, con un padre al que idolatraba (miembro histórico del Mossad) y que acabó abandonando el hogar para irse con otra mujer<sup>26</sup>, y una madre autoritaria, defensora a ultranza de los dogmas judíos. Avner trata de borrar aquel recuerdo construyendo ahora su propia familia y esforzándose por darle a su pequeña el referente paterno del que él careció: “¿Y ahora qué?”, le pregunta su esposa después de ver en televisión la tragedia de Munich, a lo que el responde con absoluta convicción: “Ahora

---

<sup>25</sup> Como señala Fonte (2008: 253), la ley judía, a diferencia del cristianismo, justifica la venganza como un acto moral. Tanto en el Éxodo (“Aquel que de un golpe mortal a un hombre, deberá morir”) como en el Génesis (“Todo el que derrame la sangre de un hombre verá su sangre derramada por otro hombre”) se habla de ello. Según La Torat, los palestinos que participaron en los atentados de Munich habían perdido su derecho a vivir tras haber matado a personas inocentes, por lo que los agentes del Mossad tenían el respaldo de su religión para vengar esas muertes.

<sup>26</sup> Spielberg repite, 23 años después de *E.T. El extraterrestre*, la misma fórmula de abandono paterno.

vamos a tener un hijo”. Sin embargo, la sombra de su progenitor le acabará poniendo al frente de la misión, dada la amistad que éste mantenía con Golda Meir. De manera indirecta, su padre le obliga a seguir un camino que le llevará irremediabilmente a la perdición y a su degradación como ser humano. Nada más subir al avión, Avner se quita la alianza. El mensaje está claro: desde ese momento, es un hombre sin familia.

En Europa, Avner se reúne con sus cuatro compañeros, hombres entregados a la causa de los que Spielberg prefiere no dar detalles personales, pues el protagonista acapara toda su atención. Como Avner, estos hombres son ahora simples máquinas de matar, sin pasado, despreocupados de su futuro. Ellos constituyen ahora su única familia (muchas escenas clave transcurren entre copiosas comidas y cenas), y no tardaremos en descubrir que, desde la primera vez que aprieta el gatillo, Avner se encuentra en un punto sin retorno. Incluso en el momento de nacer su hija, cuando apenas han pasado pocos meses desde su encargo, se revela como una persona diferente: físicamente, ha adelgazado y palidecido; emocionalmente, se encuentra muy lejos del júbilo que debería sentir alguien que es padre por primera vez. Aún así, Avner se niega a reconocer que es su trabajo el que le está destrozando, a él y a su familia, y de nuevo culpa a sus propios padres de su situación. “¿Quieres que mis padres te ayuden a criarla?” “Mira lo que hicieron conmigo”, le dice a Daphna cuando en realidad quiere decir: “Mira lo que hicieron: soy otra persona, ellos me han convertido en un asesino”.

Este odio provocará en Avner un rechazo absoluto hacia su propia sangre, incluyendo su mujer e hija, a las que envía a vivir a Nueva York mientras él continúa con su cometido. Ello le hará obsesionarse por su trabajo y convertirse en un asesino mucho más efectivo y letal de lo que jamás hubiera imaginado, hasta el punto de observar cierto deleite en sus maniobras criminales. Sin embargo, antes de su deshumanización definitiva, recordará lo que es sentirse querido por un padre, y eso le hará variar de nuevo su perspectiva. Será cuando acuda a la casa de su informador francés, un patriarca al que todos llaman “Papá” y que vive completamente entregado a su numerosa prole de hijos y nietos. Inmediatamente, surge una conexión entre ellos que hace que el anciano cubra el vacío afectivo del verdadero padre del protagonista.

De este modo, Avner siente el cariño de una figura que le es desconocida y *Papá* la complicidad que no es capaz de ofrecerle ninguno de sus descarriados descendientes. Como incluso llega a afirmar durante una comida familiar, “en mi desesperación, he engendrado hijos que visten como obreros, pero que en su vida han cogido una pala (...) y que no

respetan nada, ni a Argelia, ni a Francia, ni a su propia sangre, ni a ningún ser vivo. Por eso me inspira simpatía un hombre que dice ‘Tengo un padre’, y que hace lo que debe por su familia”. Apenas un minuto antes de esta escena, se establece un interesante diálogo entre un hombre que necesita la atención de un hijo –el citado patriarca– y otro que añora la comprensión de un padre (ver cómo cambia de tema cuando se le pregunta por la admiración que siente hacia el auténtico):

PAPÁ:  
Llámame Papá.

AVNER:  
No puedo...

PAPÁ:  
¿No?

AVNER:  
Yo ya tengo un padre.

PAPÁ:  
Le admiras mucho, ¿verdad?

AVNER:  
Estoy aquí por lo que ocurrió  
en Beirut.

PAPÁ:  
Tu papá debe estar orgulloso  
de ti.

El hecho de sentirse, nuevamente, un “hijo” durante unas horas hará que Avner se replantee su situación personal, sobre todo cuando los miembros de su comando van cayendo en acto de servicio y su familia de matones se difumina. De nuevo añora a su esposa y tiene ganas de ver otra vez a su hija. Mientras se encuentra en un hotel, en medio de ninguna parte, Avner escucha por teléfono balbucear a la pequeña, y rompe a llorar. En ese momento, lo sabe: quiere dejarlo, vivir tranquilo y feliz, criar y proteger a su familia como hacía el patriarca francés. Entre lágrimas, le dice a la niña: “Soy tu papá... Ésta es mi voz... Tú no la olvides, ¿de acuerdo?”

La misión toca a su fin y Avner vuelve a Israel. Allí solo recibe felicitaciones y una justificación absurda por parte de su desequilibrada madre, la cual se ha convertido en alguien intrascendente para él: “Lo que hiciste lo hiciste por tu hija... Y por nosotros”, le dice en referencia a sus antepasados, como afirmando que la familia puede ser un buen motivo para matar. Acto seguido, vuela a Nueva York para reencontrarse con su mujer e hija... Pero éste no es un reencuentro como los demás. No como el de Jim y sus padres en *El imperio del sol*, de los Jones en *Indiana Jones y la última cruzada* o de Ray Ferrier con los suyos al final de *La guerra de los mundos*. Aquí no hay felicidad, sino un trauma del que es imposible deshacerse, pues Avner vivirá siempre con el recuerdo trágico de Munich, y del ajuste de cuentas que él lideró (espeluznante la secuencia en la que hace el amor con Daphna y solo puede pensar en los atletas asesinados). Se siente constantemente vigilado y en peligro, no duerme, ni come. Es casi un muerto en vida, pero, aún así, opta por seguir al lado de su mujer e hija, se aferra a ellas como única vía de remisión personal.

La reflexión de Spielberg, llegados a este punto, es que la violencia solo genera más violencia, y que aunque no te mate, te destroza por dentro, a ti y a los tuyos. En la última escena, que transcurre en un parque infantil abandonado (metáfora de la inocencia y el entusiasmo perdidos), Avner responde a su contacto del Mossad, Ephraim, que la patria está donde está la familia cuando éste le pide que vuelva a Israel. Con ello, le está diciendo que ha perdido la fe en una patria que le convirtió en otra persona, y que ahora su esposa y su hija son su única vía para alcanzar una vida con un mínimo de dignidad. Eric Bana, el actor encargado de dar vida al protagonista, define así la crisis personal que le conduce a este desenlace:

Al principio, cuestiona el cometido del grupo, pero con el tiempo se endurece. A medida que el resto del grupo empieza a tener dudas, Avner otra por la posición contraria. Al final de la película, se siente cada vez más desgarrado por el camino que ha escogido en lo que se ha convertido (Preestreno de *Munich*, 2006b).

En palabras de uno de los guionistas de *Munich*, el ganador del premio Pulitzer Tony Kushner, la tragedia personal que experimenta el personaje es el auténtico *leitmotiv* de la película: “¿Por qué empieza a molestarle su conciencia? ¿Cómo empiezan a chocar su sentido de la ética y su necesidad de sobrevivir? Poco a poco, se convirtió en la historia de un hombre cuya decencia moral no le deja descansar” (Preestreno de *Munich*, 2006b).

## 9.6. *Lincoln*

La figura del presidente americano Abraham Lincoln ha acompañado a Spielberg durante toda su vida. Tenía siete u ocho años cuando, durante una visita a Washington, quedó impresionado al ver el monumento que lleva su nombre. Él mismo lo recuerda:

La obsesión me viene de niño, desde que mi tío me llevó a ver el monumento a Lincoln en Washington. Debía tener cinco años y recuerdo el terror que me produjo. No podía ni mirarle a la cara de lo que me imponía. Pero cuando estábamos a punto de irnos levanté la vista, miré a los ojos de la estatua y me sentí seguro. Una sensación que nunca olvidaré (Bernal, 2013: 100).

Desde aquel día, Spielberg comenzó a leer todo cuando caía en sus manos acerca de Lincoln y su legado. Especialmente interesantes le parecieron sus últimos meses en el cargo antes de ser asesinado en abril de 1865, cuando aprobó la decimotercera enmienda de la constitución que abolía la esclavitud y fue capaz de poner fin a la Guerra de Secesión entre confederados y unionistas (Schickel, 2012: 266). Por eso, cuando en 1999 se encontró con la escritora Doris Kearns Goodwin, ganadora del premio Pulitzer, y descubrió que su siguiente proyecto era un libro sobre la presidencia de Lincoln, Spielberg se ofreció a comprarle los derechos antes de que escribiera ni una sola línea o se plantease la búsqueda de un editor. Un momento que, como él mismo reconoce, significó un punto de inflexión en su ansiado proyecto:

Fue un cambio de dirección que surgió cuando empecé a sentir la necesidad urgente de mostrar al público quién era Lincoln, como hombre y como gran líder. Y eso no podía hacerlo si estaba constantemente yendo de Antietam, Spotsylvania o Gettysburg, lugares donde ocurrieron batallas famosas de la Guerra de Secesión, a la Casa Blanca. ¡Lo intenté! Lo intenté en uno de los primeros guiones, pero cuando leímos el libro de Doris decidimos centrarnos en unos cuantos sucesos concretos de la vida Lincoln que nos daban la oportunidad de conocerle como hombre, marido y como presidente (Mueller, 2013: 80).

Dos años después del ofrecimiento de Spielberg a Kearns Goodwin, el libro, titulado *Team of Rivals*, era una realidad, y DreamWorks la propietaria legítima de sus derechos para el cine. El realizador no tardó en contratar a John Logan para que lo convirtiera en guion, pero ni su trabajo, ni el de su sustituto Paul Webb terminaron por convencerle. Mientras tanto, Liam Neeson firmó un contrato para protagonizar la película y comenzó a

preparar exhaustivamente el papel, estudiando una veintena de biografías, revisando toda su correspondencia personal e incluso visitando el teatro donde fue asesinado (Evry, 2007).

Sin embargo, la lentitud en el proceso de guion acabó desesperando al actor, que en 2010 abandonó definitivamente el proyecto al considerarse demasiado mayor para el personaje (Reynolds, 2010). Sally Field, la actriz contratada para dar vida a Mary Todd Lincoln, se mantuvo dentro de la película, mientras Daniel Day-Lewis asumía el rol dejado por Neeson. Paralelamente, Tony Kushner, que ya había escrito *Munich* para Spielberg, completaba un borrador de 550 páginas (más tarde reducidas a 150) que, esta vez sí, entusiasmó al cineasta.

Uno de los factores determinantes en la elección final de Kushner fue su visión del lado más humano y familiar del presidente. En opinión de Spielberg, se trataba de “uno de los mejores guiones que había leído en mi vida” (Lerman, 2012: 65). A diferencia de los borradores anteriores, centrados esencialmente en la faceta política de Lincoln, el trabajo de Kushner presentaba a un hombre que, más allá de su condición de líder, se mostraba como alguien cercano a su pueblo y como un esposo y padre preocupado por los suyos. En palabras del realizador:

Tony y yo nos dimos cuenta de que no necesitábamos hacer una película sobre un monumento llamado Lincoln, sino sobre un hombre llamado Lincoln. Así que, en lugar de mostrarle a la gente toda su vida y todo su trabajo, el cual fue extraordinariamente importante, decidimos centrarnos en sus últimos cuatro meses, durante los cuales tomó decisiones trascendentales que permitieron acabar con la guerra y aprobar la decimotercera enmienda, que abolía la esclavitud (...) Quisimos mostrar al hombre en que se había convertido desde su llegada a la Casa Blanca, alguien poderoso, pero también con una vida personal como marido y padre. Esa fue la mejor oportunidad de enseñar al público esa parte de su vida, que pudiera vivirla de primera mano junto a él (Harris, 2012).

La Primera Dama, Mary Todd Lincoln, aparece retratada como una mujer fuerte, que acepta con entereza que su marido pase mucho tiempo fuera del hogar y que incluso está presente en los momentos en que se toman decisiones políticas clave. Sin embargo, estamos también ante alguien que tiene que lidiar con la pérdida de dos de sus hijos, uno de los cuales, Willie, fallece víctima de la fiebre tifoidea en 1862, poco antes de los acontecimientos que se narran en la película. Esta tragedia será, precisamente, el principal motivo de fricción entre el matrimonio Lincoln:



mientras ella recuerda constantemente al pequeño observando sus fotografías, él se muestra mucho más frío, como si no fuera partícipe de su dolor. Ello provoca que, en un momento puntual, Mary se cuestione el verdadero amor de su marido hacia los suyos (probablemente por la dedicación y el sacrificio de este a la hora de ayudar a los oprimidos, los cuales, en ocasiones, forman para él una especie de segunda familia, como en el caso de la sirvienta negra) e incluso llegue a acusarle de no querer lo suficiente a sus hijos: a Willie, por no derrumbarse ante su muerte, y a Robert, por permitirle marchar a la guerra como mensajero:

ABRAHAM LINCOLN:

Solo por esta vez, Mary Lincoln, te demando que intentes entenderlo desde la generosidad, no desde el egoísmo. Robert nunca se lo perdonaría. ¿Crees que nos perdonaría que siguiéramos reprimiendo su ambición, que es completamente natural?

MARY TODD LINCOLN:

¿Y si no quiero tomar el buen camino? ¿Y si me niego a cargar con esa pesada cruz? ¿Volverás a amenazarme con llevarme al manicomio, igual que hiciste cuando no podía dejar de llorar por Willie, cuando te enseñé lo que es la congoja, la auténtica y verdadera congoja, y tú careciste del valor de aceptarlo y de ayudarme?

Una vez más, Spielberg respira a través de la figura del protagonista imperfecto que es capaz de corregir sus errores como marido y padre hasta revertir su situación familiar. Su unión con Mary se mantiene firme a pesar de los obstáculos (ambos persiguen propósitos comunes, como la paz o la libertad, en los que creen incondicionalmente, y no dejan de profesarse el amor y el respeto de siempre) e incluso tiene la oportunidad de acercarse y

comprender mejor a sus dos hijos restantes: el mayor, Robert, horrorizado ante el devenir de la guerra y empeñado en abandonar sus estudios de Derecho para acudir al frente –algo que conseguirá tras vencer la reticencia paterna–, y el pequeño, Tad, que, a sus doce años, se pasa el día correteando por la Casa Blanca disfrazado de soldado, una claro símbolo de las dificultades que vendrán si no se consigue firmar la paz a tiempo.

El realizador reconoce, de nuevo, su mimetismo con el personaje y el papel fundamental de la paternidad en el conjunto de su obra:

Como hombre, puedo encontrar una conexión por el hecho de ser padre (...) Hay momentos en nuestra vida que nos cambian para siempre, y uno de ellos es la paternidad (...) Mis siete hijos me han cambiado, en mis películas siempre habrá niños. Que recuerde, tan solo no aparecen críos en *Salvar al soldado Ryan* y *Munich* (Bernal, 2013: 100, 101).

Lincoln no duda en abofetear a su primogénito cuando este le comunica su intención de alistarse, y es desde ese instante cuando el presidente se muestra más decidido que nunca a acabar con la contienda: el espectador tiene la sensación que su urgente búsqueda de soluciones se debe a su deseo de volver a ver a su hijo con vida, como si, de ese modo, pudiera compensar las acciones de las que se arrepiente. En lo que respecta a Tad, el menor de sus cuatro vástagos, el protagonista tendrá la oportunidad de desempeñar el papel de padre que no pudo ofrecer a los anteriores. Se muestra afectuoso y cómplice con el niño (observa cómo juega le tiene en su regazo, hojeando un libro de animales, mientras la histórica enmienda se somete a votación) y le preocupa el legado que pueda dejarle. Él mismo reivindica el lado más paternal del presidente –extensible a todo el país– al tiempo que saca a relucir, una vez más, su propia relación con su padre:

*Lincoln* es, definitivamente, una película sobre un padre heroico, el padre de una nación que necesitaba ser reparada. En cierto sentido, las películas que he hecho recientemente reflejan la relación positiva que he disfrutado con mi padre durante los últimos veinte o veinticinco años (Stahl, 2012).

No parece casualidad, pues, que Spielberg opte por mostrar el rostro del muchacho y su reacción para hacernos saber que Lincoln ha muerto, en lugar de recrear en pantalla la secuencia completa del asesinato. Y es justo en este punto de la película cuando, en opinión de Ceballos (2013: 16), el cineasta descubre nuevamente su faceta más personal: “Su epílogo reserva una filigrana de autor puro: la fatalidad contada a través de la mirada de un

niño<sup>27</sup>”. Una doble orfandad que, a partir de la propia patria, se acaba concentrando en el terreno familiar gracias a la humanización del personaje que Spielberg ha ido mostrando progresivamente durante la película.

Durante una entrevista con Spielberg con motivo del estreno de *Lincoln*, Lerman (2012b) formuló al realizador una pregunta a petición del autor de la presente investigación. Dicha cuestión se refería no solo a la película, sino al objeto mismo de la tesis –las separaciones familiares– y la respuesta no se publicó en ningún medio de comunicación. Se trata, por tanto, de unas palabras de Spielberg exclusivas para este trabajo:

Bueno, he hecho otras películas donde la vida de una familia está en peligro (...) Creo que *Encuentros en la tercera fase* es la historia de un hombre que abandona a su familia para perseguir una obsesión, un sueño de volar junto a los extraterrestres. Hoy no contaría la misma historia de igual modo, porque no creo en las mismas cosas en que creía cuando tenía veintitantos años. Pero sí, muchas de mis películas tratan sobre la familia. *E.T.* habla de un divorcio, de la disolución de una familia. Así que me siento muy relacionado con las historias en las que una familia corre peligro, se separa, se distancia y luego sus miembros vuelven a estar juntos. Por desgracia, en *Lincoln* eso no sucede tan felizmente.

## 9.7. Análisis de conflictos dramáticos y familiares

La formación de un hogar estable y el reencuentro con Arnold acentuarán en esta etapa la tendencia de Spielberg a mostrar familias en crisis y a profundizar en los conflictos internos y de relación de sus miembros, hasta el punto de convertirlos en el elemento primordial de las historias. En esta primera parte, protagonizada por aquellos adultos que buscan el hogar perdido, encontraremos matrimonios que resisten unidos en circunstancias adversas (*La lista de Schindler*, *Lincoln*), reuniones entre padres e hijos distanciados (*Hook*, *La guerra de los mundos*) e incluso la familia como motivación para aquellos que se ven alejados de los suyos (*Amistad*, *Munich*). Estamos, por tanto, ante un hombre que, recobrados el vínculo paterno y la fe en los hogares sólidos, ofrecerá a sus personajes una visión esperanzada de las uniones familiares, y convertirá a las mismas en el único camino posible para lograr la felicidad.

---

<sup>27</sup> Es la segunda vez, tras *Loca evasión*, en que Spielberg muestra la orfandad de un niño tras la muerte de su padre.

### 9.7.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1991-2012 (I)

Recordemos que, en la etapa inicial de Spielberg (1971-1982), la preponderancia de los filmes de acción y evasión tenía como consecuencia un tratamiento habitual de las historias de rescate con persecución. En cambio, durante la segunda etapa (1983-1990) la madurez creativa y personal del director dio lugar a tramas físicas con un mayor desarrollo de los personajes, caracterizadas por la búsqueda de *tesoros interiores* que siempre se referían a la restitución del hogar. En la fase que ahora nos ocupa, los protagonistas ya no se ven envueltos en frenéticas historias donde se convierten en perseguidores (*Tiburón*) o perseguidos (*El diablo sobre ruedas*), ni realizan un viaje interior que les conduzca a recuperar a sus seres queridos (*El color púrpura*, *El imperio del sol*). Los adultos de esta etapa emergen desde su condición de hombres comunes para convertirse en figuras heroicas: su remisión pasará por salvar a aquellos que más les importan (*Hook*, *La guerra de los mundos*) o hacer lo propio con un grupo significativo de personas (los judíos en *La lista de Schindler*, los hombres en el frente y los ciudadanos negros en *Lincoln*).

En *Hook*, encontramos a un padre defectuoso que, absorbido por su trabajo, vive aislado de su mujer e hijos. A su historia de rescate unirá una búsqueda interior que le llevará a descubrir al *héroe latente* que traerá a los familiares de vuelta sanos y salvos. Lo mismo podría decirse de Ray y sus hijos en *La guerra de los mundos*, película que también incluye una persecución y un enigma en lo que respecta a la naturaleza de los extraterrestres y la fórmula secreta para combatirlos. *La lista de Schindler*, por su parte, presenta un perseguidor no menos terrible, el mismísimo III Reich.

En *Amistad* y *Munich*, los protagonistas se ven forzados a dejar atrás a sus familias y anhelan en todo momento regresar como vía de escape a sus respectivos infiernos. Un deseo que, para cumplirse, dependerá de respectivos procesos previos: la huida en el caso de Cinque, que establece su *fuga* particular del país que le retiene con la ayuda de John Adams, y la venganza en lo que refiere a Avner, pues solo ejecutándola completará su misión y será autorizado a volver junto a los suyos.

<b>CONFLICTOS BÁSICOS</b> <b>Tramas de acción</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (I)</b>		
Producción	Trama	Objeto externo
<b>HOOK (EL CAPITÁN GARFIO)</b>	Rescate, búsqueda	Rescatar a los hijos raptados por Garfio.
<b>LA LISTA DE SCHINDLER</b>	Rescate, persecución	Salvar a los judíos.
<b>AMISTAD</b>	Huida	Ganar el juicio y quedar en libertad.
<b>LA GUERRA DE LOS MUNDOS</b>	Persecución, rescate, enigma	Sobrevivir a la invasión extraterrestre.
<b>MUNICH</b>	Venganza	Cumplir con la misión del Mossad.
<b>LINCOLN</b>	Rescate	Abolir la esclavitud y poner fin a la guerra.

La reconstrucción del hogar será la meta interior de los seis protagonistas de este ciclo, lo que propiciará que cada uno de ellos experimente un arco de transformación particular que le permita ser esa figura ejemplar capaz de reunir nuevamente a su clan. Ya no encontramos excepciones aisladas como sucedía en anteriores etapas –el Kelso de *1941*, el Indiana Jones de *En busca del arca perdida* y *El templo maldito*–, sino que, a partir de ahora y hasta nuestros días, los personajes centrales del cine de Spielberg tendrán como objetivo interno la vuelta al hogar, con independencia de que se trate de obras comprometidas o de productos dirigidos al gran público.

Como acabamos de señalar, los protagonistas atravesarán procesos diferentes para alcanzar una meta que, sin embargo, se resistirá a algunos de ellos. Peter Banning busca reestablecer el hogar comprendiendo mejor a sus familiares y convirtiéndose para ellos en el referente que había dejado de ser, lo que le llevará a un descubrimiento de su propia identidad. El protagonista de *Hook*, además, ha perdido todo control de sí mismo en lo concerniente a su trabajo y está pagando un alto *precio del exceso* al verse aislado de los niños. En el caso de Ray Ferrier y *La guerra de los mundos*,

el deseo de unidad afectará solo a los hijos, pues su ex mujer ya ha rehecho su vida con un segundo matrimonio (Spielberg incluso hace que ella esté embarazada de otro hombre para que el espectador no pueda vislumbrar una posible reconciliación con el protagonista), y la reconstrucción familiar será solo parcial: sus vástagos le verán de nuevo como un padre capaz de sacrificarse por ellos, pero él tendrá que aceptar que sus hijos van a compartir su día a día con otro hombre. Como Pete en *Para siempre*, Ray asume que ha perdido a su amada pero lucha para que ella sea feliz en lo que una vez también fue su hogar.

La transformación de Oskar Schindler también le permitirá olvidarse de sus relaciones extramatrimoniales y obtener el perdón de su esposa, quien durante toda la película asiste en silencio a las infidelidades de su marido sin optar nunca por la separación<sup>28</sup>. El caso del empresario alemán constituye, además, un ejemplo de arco de *descubrimiento* (ve a los judíos como seres irrepetibles, de una dignidad infinita, a los que puede salvar) y también de *ascenso*, por la historia moral en la que el protagonista se purifica conforme aumenta el número de judíos que acoge bajo su protección. Lo mismo ocurre con Abraham Lincoln, que pasa de arrastrar una carga moral por los años de guerra bajo su mandato a limpiar su conciencia poniendo fin a la misma y también a la esclavitud, aunque, en su caso, la transformación –que incluye reunificar su familia tras la pérdida de un hijo, el deseo de independencia de otro y los desvaríos de su esposa– no se completará debido a su asesinato (un sacrificio por el coste personal de su lucha). Por el contrario, *Munich* supone una clara muestra de *caída* personificada en la figura de Avner, que sufre una destrucción progresiva conforme acumula muertes en su haber.

*Amistad*, mediante su relato del esclavo apresado y juzgado en tierra extraña, representa una historia de *desvalidos* en la que el personaje principal se enfrenta a un reto muy por encima de sus mermadas posibilidades. Una idea que también se ajusta a los argumentos de *Lincoln* (el presidente idealista decidido a cambiar la historia de su país pese a la oposición de los estados del Sur) y *La guerra de los mundos* (clara desventaja física entre hombres y monstruos, compensada por la superioridad intelectual).

---

<sup>28</sup> Resulta significativo que Spielberg escogiera para el papel a Caroline Goodall, la misma actriz que, dos años antes, había interpretado a la paciente esposa de otro individuo poco ejemplar en *Hook*.

<b>CONFLICTOS INTERNOS</b> <b>Tramas interiores predominantes</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (I)</b>		
Producción	Trama interior	Meta interior
<b>HOOK (EL CAPITÁN GARFIO)</b>	Descubrimiento Transformación Precio del exceso (Peter)	Recordar quién fue, comprender a sus hijos, reconstruir su hogar.
<b>LA LISTA DE SCHINDLER</b>	Transformación Descubrimiento Ascenso (Oskar Schindler)	Limpiar su conciencia, dejar atrás los pecados del pasado, regresar junto a su esposa.
<b>AMISTAD</b>	Desvalido Descubrimiento (Cinque)	Volver a África junto a su familia.
<b>LA GUERRA DE LOS MUNDOS</b>	Transformación Sacrificio Desvalido (Ray)	Reconstruir el que fue su hogar y la relación con sus hijos, que ahora viven con otro hombre.
<b>MUNICH</b>	Caída (Avner)	Servir a su país para regresar con su mujer y su hija.
<b>LINCOLN</b>	Ascenso Sacrificio Desvalido (Lincoln)	Acabar con la esclavitud y la guerra, que su hijo vuelva del frente, reconstruir el hogar (el propio, y la patria entendida como tal).

Una vez más, los conflictos de relación serán determinantes para comprender la evolución de los personajes hacia sus respectivas metas interiores, las cuales, como ya hemos visto, solo serán alcanzadas por una parte de los mismos. Cabe recordar que, en sus trabajos iniciales, el recuerdo del divorcio paterno originó unas relaciones de pareja en los filmes de Spielberg más cercanas a la ruptura que a la reconciliación, y que, durante los años posteriores, esta tendencia cambió para centrarse en los vínculos paterno-filiales debido a la conversión en padre del propio director. A comienzos de la década de los 90, la coincidencia en el tiempo de dos hechos clave para el futuro bienestar familiar de Spielberg (su matrimonio con Kate Capshaw, por un lado, y su reconciliación con Arnold, por otro) provocará que las subtramas de esta etapa otorguen la

misma importancia a las relaciones entre esposos que a las de padres e hijos.

Este doble conflicto se puede apreciar en dos de las producciones que nos ocupan: *Hook* y *Lincoln*. En ellas encontramos a protagonistas absorbidos por sus trabajos que han dejado en punto muerto sus relaciones matrimoniales hasta el punto de no compartir instantes de felicidad con sus parejas. Actúan con total independencia, e incluso, en ocasiones, se distancian voluntariamente como mecanismo de defensa frente a traumas del pasado, como demuestra la enorme labor política que caracteriza a Abraham Lincoln a raíz de la muerte de su hijo –una actitud que su esposa le recrimina constantemente– o la manera en que Peter construye una nueva identidad partiendo de un *adicto al trabajo*, pues el exceso de responsabilidad le ayuda a olvidar el niño que un día fue, y lo que es más importante: el modo en que se separó de sus padres siendo todavía un bebé. En el caso de Oskar Schindler, el alejamiento de su mujer le convierte en un hombre influyente y seductor, una fachada de falso triunfador que acabará derrumbándose al final de la película cuando deje clara su animadversión por el Reich y manifieste su intención de recobrar su vida matrimonial.

La tensión con las esposas se hace extensible a los hijos, que parecen buscar en esa figura paterna ausente al hombre que en su momento idealizaron. Tratan, infructuosamente, de llamar su atención, y solo logran una reacción positiva cuando el peligro les aceche de un modo más que evidente (son secuestrados, perseguidos por extraterrestres o se marchan a la guerra). Será entonces cuando, al recuperar los sentimientos hacia sus hijos y mostrarse como unos óptimos progenitores, los protagonistas conecten de nuevo con sus parejas. Ray Ferrier será la única excepción: abandonada para siempre la idea de volver con Mary Ann, centrará sus esfuerzos en *rescatar*, física y emocionalmente, a Rachel y Robbie, también amenazados por espantosas fuerzas en *La guerra de los mundos*.

Finalmente, en aquellos títulos en los que el personaje se encuentra lejos de su familia y no llega a desarrollar subtramas conyugales o paternas, la figura del mentor o *padre sustituto* reaparece como ya hiciera en *Indiana Jones y el templo maldito* o *El imperio del sol*. Así, mientras en *Amistad* Cinque aprende a comprender al hombre blanco gracias a las enseñanzas de Adams, en *Munich* Avner suple la carencia afectiva dejada por su progenitor con la complicidad y el cariño que encuentra en un viejo patriarca francés. Como indica Morris:



La relación de Avner con las figuras paternas constituye uno de los temas recurrentes de *Munich*. Su verdadero padre, prominente en el libro, permanece como una presencia invisible en la película. El grotesco Papá, un Padrino internacional que vende nombres, servicios y armas al mejor postor en nombre de la anarquía –pero claramente como beneficio– se convierte en su sustituto (2007: 361).

<b>CONFLICTOS DE RELACIÓN</b> <b>Subtramas familiares</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (I)</b>		
Producción	Subtrama familiar	Tensión dominante
<b>HOOK (EL CAPITÁN GARFIO)</b>	Peter – esposa	Tensión dada por las diferentes tendencias de la pareja y sus modos de actuar.
	Peter – hijos	Tensión e incomunicación por unos niños que quieren dejar volar su imaginación y un padre que no les comprende.
<b>LA LISTA DE SCHINDLER</b>	Schindler – esposa	Incomunicación por el distanciamiento físico y emocional.
<b>AMISTAD</b>	Cinque – Adams	Relación de aprendizaje. Adams es un amigo y consejero en un entorno hostil.
<b>LA GUERRA DE LOS MUNDOS</b>	Ray – hijos	Incomunicación y tensión por un padre ausente y unos hijos que le necesitan.
<b>MUNICH</b>	Avner – “Papá”	Padre sustituto por la ausencia del verdadero progenitor.
<b>LINCOLN</b>	Lincoln – Mary	Tensión por la dedicación de él al trabajo tras la muerte del hijo.
	Lincoln – hijos	Robert: Tensión por la negativa de Lincoln a dejarle marchar al frente. Tad: Preocupación para no perder a otro hijo pequeño.

### 9.7.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas

En su lucha por alcanzar la meta interior, los personajes de Spielberg experimentarán una amplia gama de sentimientos que irán de la soledad al arrepentimiento pasando por la inevitable frustración de quien desea recuperar la armonía familiar de antaño. Como ya sucedía en la primera etapa (1971-1982), los protagonistas se sentirán frustrados al ser conscientes de que su actitud ha puesto en peligro su hogar, y será precisamente esa sensación la que les haga reaccionar para solucionar el problema. De este modo, Peter Banning alcanzará la remisión como marido y como padre, mientras Ray Ferrier, el típico *niño grande* e inmaduro de Spielberg, lo hará solo en lo concerniente a sus hijos. Oskar Schindler también se redimirá de sus pecados y de sus infidelidades para volver a ganarse la confianza de su mujer. Por su parte, Abraham Lincoln, cuya frustración al comienzo de la historia es evidente por los esfuerzos en vano para poner fin a la contienda (un hecho que afecta a la relación con Mary y sus hijos), no recobrará dicha armonía al morir asesinado poco después de emerger como héroe del pueblo.

La doble responsabilidad de como presidente y cabeza de familia fue una de las características de Lincoln que más llamaron la atención de Spielberg:

Vi una figura paternal, alguien completamente convencido de sus ideales y su visión. Vivía con dos agendas, y en ambas se veía obligado a buscar remedios. Por una parte, una solución para abolir la esclavitud y acabar con la guerra. Por otra, en su vida personal. Y creo que hay mucha oscuridad ahí (Stahl, 2012).

La frustración no será el único obstáculo interior al que se enfrentarán estos personajes. Como ya ocurriera con Celie en *El color púrpura* o Jim en *El imperio del sol*, aquellos que son separados súbitamente de sus seres queridos y obligados a sobrevivir en un contexto desfavorable se verán abocados a la soledad y la tristeza, sentimientos que, ocasionalmente, alternarán con la ira o la propia frustración. Este es el caso de Cinque en *Amistad* y de Avner en *Munich*, siendo este último un personaje que, debido a su conflicto moral, vivirá la progresiva deshumanización de quien ha abandonado su ética para convertirse en un asesino.

<b>CONFLICTOS INTERNOS</b> <b>Tramas interiores predominantes</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (I)</b>		
<b>Producción</b>	<b>Meta interior</b>	<b>Conflicto interno resultante</b>
<b>HOOK (EL CAPITÁN GARFIO)</b>	Recordar quién fue, comprender a sus hijos, reconstruir su hogar.	<b>Peter:</b> Frustración por no conectar con su mujer e hijos.
<b>LA LISTA DE SCHINDLER</b>	Limpiar su conciencia, dejar atrás los pecados del pasado, regresar junto a su esposa.	<b>Schindler:</b> Frustración y arrepentimiento por su pasado nazi y sus relaciones extramatrimoniales.
<b>AMISTAD</b>	Volver a África junto a su familia.	<b>Cinque:</b> Soledad, tristeza. Alejado de su hogar.
<b>LA GUERRA DE LOS MUNDOS</b>	Reconstruir el que fue su hogar y la relación con sus hijos, que ahora viven con otro hombre.	<b>Ray:</b> Frustración por su fracaso como padre. Inmadurez por no asumir responsabilidades.
<b>MUNICH</b>	Servir a su país para regresar con su mujer y su hija.	<b>Avner:</b> Soledad, tristeza, conflicto moral. Deshumanización progresiva.
<b>LINCOLN</b>	Acabar con la esclavitud y la guerra, que su hijo vuelva del frente, reconstruir el hogar (el propio, y la patria entendida como tal).	<b>Lincoln:</b> Frustración por la incomprensión de su mujer e hijos, y por la incapacidad de acabar con la guerra y la esclavitud.

El estudio de la dinámica de conflictos en este primer grupo de películas perteneciente a la etapa 1991-2012 no hace sino confirmar la tendencia que Spielberg comenzó a mostrar en el período comprendido entre los años 1983 y 1990: la progresiva complejidad de los conflictos personales y la confirmación de los mismos como la trama más importante de la película muy por encima de las metas externas, supeditadas aquí a los objetivos interiores de los personajes: rescates, misiones, procesos legales... dificultades, en definitiva, que los padres de familia de esta etapa deberán superar si quieren ver cumplida su verdadero propósito, que no es otro que el regreso al hogar perdido.

Reconstruida la relación con su propio padre, Spielberg apuesta, más que nunca, por dar una segunda oportunidad a los progenitores defectuosos de su cine, la misma de la que en su momento no pudieron disfrutar Clovis Poplin, Roy Neary o el padre de Elliott. De hecho, la película inicial de este ciclo –*Hook*– puede considerarse la primera obra dirigida por Spielberg que muestra una recomposición familiar completa<sup>29</sup>. En opinión de Sánchez-Escalonilla:

En *Hook*, Steven Spielberg rompe por primera vez esa constante que afecta a las familias de sus películas que, incomunicadas o separadas, nunca recuperan la armonía. Quizás porque en ninguna de estas películas la familia es el tema central. Pero *Hook* era un relato diferente, en el que resultaba obligado conseguir el resurgimiento de Peter Pan en Peter Banning para lograr así la reunión con los suyos (2004: 253).

Por encima de los personajes infantiles, estos adultos son los grandes protagonistas de estas historias, durante las cuales experimentarán arcos de transformación que les permitirán pasar de individuos grises a cabezas de familia ejemplares, con la única salvedad de *Munich*, donde la decadencia moral de Avner alcanza un punto de no retorno que le aleja irremediamente de los suyos. Spielberg, por tanto, demuestra que la paternidad responsable es posible incluso para el progenitor más imperfecto. En los casos de *Amistad* y *Lincoln*, si bien el director no puede ofrecer a los protagonistas la posibilidad de una reunión completa al encontrarse supeditado a los acontecimientos históricos, sí muestra a estos personajes como hombres fuertes y decididos que, en su afán por superarse, derribarán barreras sociales y políticas hasta entonces infranqueables.

Los conflictos de relación, sin embargo, darán pie en esta etapa a subtramas que no solo conciernen a padres e hijos, sino también a esposos que atraviesan una grave crisis en su relación. El viaje del héroe vendrá motivado por el peligro que se cierne sobre los niños, pero tendrá una parada obligatoria en la relación de pareja, la cual se recompondrá en la misma medida en que el protagonista sea capaz de dar los pasos necesarios para ser un buen padre. Dos excepciones se producen dentro de este grupo: *La lista de Schindler*, en la que la vuelta hogar se centra únicamente en los cónyuges, y *La guerra de los mundos*, donde Ray renuncia a cualquier intento de regresar junto a su ex mujer –ella es feliz ahora con otro hombre, un modelo de unión que Spielberg acabaría defendiendo por sus segundas nupcias con Capshaw– para volcarse en la protección de sus pequeños.

---

<sup>29</sup> Pese a que en la segunda etapa ya se apreciaba una clara tendencia a la reconstrucción del hogar, esta nunca resulta completa, pues en *El color púrpura* la figura del padre nunca reaparece, en *El imperio del sol* Jim se ha convertido en alguien muy distinto a quien conocían sus padres y en *Para siempre* Pete y Dorinda no culminan su proyecto familiar, pese a que ella encuentra de nuevo el amor a través de Ted.

Al igual que en anteriores capítulos, concluiremos nuestro estudio con un análisis de las separaciones familiares y el nivel de felicidad de los personajes siguiendo los trabajos de Alarcón y Gallup:

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1991	Hook (El capitán Garfio)	NO	SÍ	NO	NO	10	10	10	10
1993	La lista de Schindler	NO	SÍ	NO	NO	5	8	10	5
1997	Amistad	NO	NO	NO	NO	3	8	7	2
2005	La guerra de los mundos	NO	SÍ	SÍ	NO	8	9	9	8
2005	Munich	NO	SÍ	NO	NO	2	0	0	0
2012	Lincoln	NO	SÍ	SÍ	NO	8	10	10	7

C.: CONCILIACIÓN

CR.: CRISIS

R.: RUPTURA

RC.: RECONCILIACIÓN

SPV: SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

SV: SATISFACCIÓN CON LA VIDA

RP: REALIZACIÓN PERSONAL

AV: ALEGRÍA DE VIVIR

La primera conclusión que se extrae al analizar la tabla pone de manifiesto el gran objetivo que, a partir de 1991, persiguen las películas de Spielberg: mostrar familias en apuros que luchan por recobrar su antigua unidad. Para profundizar en esta cuestión, se eliminan por completo los procesos románticos: conocemos a las parejas tiempo después del inicio de su relación, ya que, en todos los casos salvo *La lista de Schindler*, han tenido descendencia durante este tiempo. Una ausencia de conciliaciones que contrasta con el estallido de una crisis en prácticamente todas ellas (un 83,3%), originada casi siempre por el desinterés del padre hacia sus hijos (en *Munich*, es la actitud distante de Avner la que provoca el conflicto). La única película de este grupo que no presenta una crisis de este tipo es *Amistad* (16,7% del total), debido a que la esposa de Cinque nunca llega a formar parte activa de la trama y el espectador la concibe más como un anhelo del protagonista que como una presencia consistente. En *Munich* sucede algo parecido, si bien aquí Avner sí establece contactos esporádicos con su mujer (no permanece recluido e incomunicado en otro continente como Cinque) y ella puede constatar el deterioro físico y mental al que está siendo sometido el agente del Mossad.

Pese a la inseguridad por que atraviesan, algunas parejas encontrarán el camino de vuelta al hogar, evitarán dar el paso de la ruptura y harán partícipes de dicha reunión a sus hijos. Sin embargo, esto solo sucede en dos de las seis películas: *Hook* y *El mundo perdido* (33,3%); en el resto de

los casos, las circunstancias particulares de cada personaje truncarán dicho regreso. En *Amistad*, la película acaba con Cinque a bordo del barco que le devuelve a África, aunque de inmediato se nos informa que jamás alcanzó su destino; suponemos que muere, pero no tenemos la misma certeza que, por ejemplo, existe al final de *Lincoln* con el presidente encarnado por Daniel Day-Lewis. En *La guerra de los mundos*, el divorcio ya se ha producido al comienzo de la película y sabemos por experiencia que cuando eso ocurre en el cine de Spielberg (*E.T.*, *Atrápame si puedes*) difícilmente existe una solución –reconciliación–, pues lo que se busca es precisamente no llegar nunca a ese extremo. Finalmente, el de Avner en *Munich* es un ejemplo de agonía familiar similar al de Jim en *El imperio del sol*: acaba el relato junto a sus seres queridos, pero las experiencias vividas le han hecho olvidar sus propios sentimientos.

Al analizar la felicidad de los protagonistas al final de cada película, dos índices llaman poderosamente la atención: el de Peter Banning (10 sobre 10) y el de Avner (0,5). Se trata, respectivamente, del personaje más dichoso y el más infeliz de toda la filmografía de Spielberg: el primero representa su reconciliación con la idea de paternidad en el mismo año en que Arnold volvía a su vida y Kate Capshaw llegaba para convertirse en la madre del resto de sus hijos, mientras que el segundo personifica la degradación de dos pueblos en un conflicto permanente –palestinos e israelíes– que también ha generado hombres desprovistos de toda condición humana, auténticos *muertos en vida*.

Siguiendo con la escala de felicidad, sorprende que los dos personajes más satisfechos con sus vidas después de Peter Banning sean dos individuos que no son capaces de completar su regreso al hogar: el Abraham Lincoln de la película homónima (8,75) y el Ray Ferrier de *La guerra de los mundos* (8,5). La explicación a esta dicha la encontramos, en el primer caso, en su exitosa resolución de la decimotercera enmienda y el fin de la Guerra Civil, punto de partida de un período de reflexión familiar (su esposa recupera la fe en él, su hijo mayor vuelve sano y salvo) que se verá truncado por su repentina muerte; de hecho, el Lincoln que vemos antes de acudir a la aciaga función de teatro donde perderá la vida es un hombre mucho más sereno y en paz consigo mismo que el de jornadas anteriores. En lo que se refiere a Ray, recuperar a Mary Ann es una meta imposible, por lo que ganarse de nuevo la confianza de sus hijos resulta motivo suficiente de alegría para él.

En *La lista de Schindler*, el protagonista recupera a su mujer, lo que le confiere un 7 de valoración media en la escala de felicidad. Sin embargo, se trata un *héroe* con unos índices muy dispares: por un lado, siente una

enorme realización personal por que ha hecho (10) pero difícilmente recuperará la alegría de vivir (5) tras ser testigo de la mayor tragedia humana del siglo XX. Con Cinque se repiten estos registros variables: es alguien que no reniega de sus orígenes y que está satisfecho con lo que le ha tocado vivir (8) pero que, irremediamente, ha perdido cualquier rastro de alegría en su estado de ánimo (2).





# 10

## Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012): Hijos y niños perdidos en busca de hogar

Después de las películas centradas en adultos en busca de su hogar, proseguiremos el análisis de la tercera etapa profesional de Spielberg con un nuevo bloque temático, referido a los niños que, como los padres del capítulo anterior, emprenden el camino de vuelta a casa y se erigen en protagonistas de sus respectivos relatos. Una cuestión que el director ya había tratado con anterioridad en filmes como *E.T. El extraterrestre* o *El imperio del sol*, pero sin llegar a completar la reconstrucción de la familia (el padre de Elliott nunca regresa, mientras el Jim que se reencuentra con sus padres es un muchacho a quien la guerra ha hecho mella de un modo irremediable).

De los seis *niños perdidos* que recorren estos títulos, únicamente tres lo son por razones de edad: David, el *mecha* de *A.I.* que siente un profundo amor hacia su madre y que no se detendrá hasta volver a su lado, Frank, el adolescente que se ve empujado a una vida de criminalidad tras el divorcio de sus padres en *Atrápame si puedes*, y Albert, el joven granjero de *Caballo de batalla* que será capaz de alistarse en el ejército británico para encontrar a su mejor amigo desaparecido: su caballo. A ellos cabría añadir un cuarto –Viktor Navorski, protagonista de *La Terminal*– que, si bien tiene los rasgos físicos de un adulto, conserva una mirada infantil del mundo que le permite enfrentarse a su encierro (y por extensión, al cometido que le encargó su padre) desde el optimismo, la bondad y la inocencia de quien descubre algo nuevo cada día.

Dos de los seis protagonistas de estas películas son, sin embargo, hombres de mediana edad a quienes, a diferencia de Viktor, las experiencias trágicas de la vida han borrado cualquier recuerdo de su yo infantil. En *Salvar al soldado Ryan*, el niño perdido es, por supuesto, el joven James Ryan, pero el espectador no lo conoce hasta el último tramo de la historia. En su lugar, quien realiza el viaje de regreso a casa es el capitán Miller, al lograr que el soldado se reúna con su madre y viva para formar su propia familia, aun a costa de sacrificar la suya propia, pues él nunca volverá junto a su esposa. Miller se convierte, de este modo, en el

personaje que posibilita que el niño perdido encuentre su camino y merece, por tanto, ser considerado dentro de este mismo grupo de protagonistas.

Como Ryan, los hijos perdidos de *Minority Report* son niños o adolescentes que, un día, se vieron separados de sus padres de un modo trágico: Agatha y Sean. Sin embargo, el personaje central es un agente de Pre-Crimen deprimido y solitario, John Anderton, con una existencia desorganizada y un trabajo que, más que una responsabilidad propia de alguien de su edad, constituye una distracción diaria para no pensar en la desaparición de su hijo. No es casual que Anderton sea alguien con una rutina tan impropia de un adulto: en cierto modo, ha olvidado su identidad y ha dejado que Sean viva a través de él, que, de algún modo, continúe presente para no caer en el olvido. Incluso el único *hobby* que practica es el mismo que apasionaba a su hijo: correr. En otras palabras, John *es* Sean – dos nombres que, además, tienen una pronunciación similar– y personifica al niño perdido que hay en *Minority Report*, pues es él quien persigue en todo momento la reconstrucción del hogar. En un instante del film, Lara, la ex mujer de John y madre de Sean, explica que dicha identificación del padre con el hijo fue el principal motivo de su ruptura: “Le dejé porque cada vez que le miraba veía a mi hijo. Cada vez que me acercaba a él, sentía el aroma de mi pequeño”. Como el capitán Miller, la determinación de John propiciará que la otra niña perdida de la historia, Agatha, resuelva el enigma de la muerte de su madre y acabe formando parte de un nuevo núcleo familiar.

### **10.1. *Salvar al soldado Ryan***

Hemos podido comprobar, a lo largo de la investigación, cómo la Segunda Guerra Mundial ha estado presente, con mayor o menor relevancia, en muchas de las películas de Steven Spielberg, aunque siempre como trasfondo para contar una historia más allá del propio conflicto, bien fuera una comedia –*1941*– o un drama histórico –*El imperio del sol*, *La lista de Schindler*–. Su padre, Arnold, había luchado en ella y había ejercido en él una fascinación por la época que justificaría esta presencia constante a lo largo de su filmografía: “Cuando era un adolescente, la segunda o tercera película que hice fue una aventura de acción ambientada en la Segunda Guerra Mundial y titulada *Escape to Nowhere*. Además, crecí viendo películas bélicas que tuvieron una gran influencia sobre mí” (Bouzereau, 1998).

Sin embargo, hasta la llegada de *Salvar al soldado Ryan*, el cineasta se había resistido a sumergirse en la batalla, en el dolor y el sufrimiento de los combatientes de una contienda que primero idealizó a raíz de las historias que le contaba Arnold Spielberg, y que más tarde sería capaz de valorar en su justa medida. Él lo recuerda de este modo:

Él solía darme razones del tipo “conservar nuestra libertad o perderla”, hasta que fui lo suficientemente mayor como para rebelarme y pensar que esas cosas eran tópicos patrioterros, frases hechas. Luego crecí y maduré lo suficiente para darme cuenta de que realmente aquella guerra había sido una encrucijada para la humanidad, que había determinado dónde y cómo íbamos a vivir en el futuro. Hoy estoy convencido de que en todo el siglo XX no ha habido un hecho tan decisivo (Preestreno de *Salvar al soldado Ryan*, 1998: 102).

El hecho de que Robert Rodat escribiera *Salvar al soldado Ryan* a partir de su experiencia de convertirse en padre y crear una familia fue lo que convenció a Spielberg para embarcarse en el proyecto. El director lo rememora de este modo: “Fue la única vez en varias décadas con agente en que uno me dio un guion para leer que acabé dirigiendo (...) Cuando lo leí, me dije: ‘este es el que quiero hacer’ (Schickel, 2012: 182).

En palabras de Rodat:

Se publicaron una gran cantidad de libros para conmemorar el 50 aniversario del día D, y yo los estaba leyendo cuando nació mi hijo (...) En casi todas las guerras, había apellidos repetidos, de hermanos que habían muerto durante la batalla. Es muy difícil expresar con palabras el dolor al perder a un hijo en la guerra, pero perder más de uno es inconcebible (Bouzereau, 1998).

Está claro que Spielberg debe su atracción por el conflicto a la figura de su padre, algo que resulta clave para entender el drama familiar que impregna toda la trama de la película. Dubner considera clave la admiración mutua entre ambos a raíz de su reconciliación:

*Salvar al soldado Ryan* significó un refuerzo de los lazos familiares. “Fue una película para mi padre”, afirma Spielberg. “La primera vez que leí el guion, pensé: *A mi padre le va a encantar*”. Durante la mayor parte de su vida, Spielberg tuvo una tensa relación con su padre, Arnold, un ingeniero informático en los primeros días de la industria. Steven, el mayor de cuatro hermanos y el único varón, se sintió siempre mucho más cercano al espíritu libre de su madre que a la adicción al trabajo de

su padre. Culpaba a Arnold de su divorcio, ocurrido al final de su adolescencia. Sin embargo, entre ellos se ha producido un acercamiento tardío, y Steven ofrece siempre una visión mucho más generosa de su pasado en común. Reconoce que fue Arnold quien le animó a convertirse en un cineasta precoz, además del responsable de su eterna fijación con la guerra (1999: 231).

La película comienza en el presente, con un enigmático anciano que, acompañado de su esposa, hijos y nietos, visita un cementerio de guerra y se emociona al ver una de las tumbas. Acto seguido, la acción se traslada hasta Omaha Beach, aquel 6 de junio de 1944, día en que las tropas aliadas desembarcaron en la playa de Normandía para decantar definitivamente la guerra a su favor. Después de veinticuatro minutos de agonía y extremo realismo que forman ya parte de la historia del cine –como indica Pedrero Santos (2012: 153), Ridley Scott incluso reconocería haberse inspirado en ellos para el brutal arranque de *Gladiator*–, Spielberg dirige su cámara hacia la mochila de uno de los caídos, un muchacho apellidado Ryan. No tardaremos en descubrir que no ha sido el único miembro de su familia en perecer: dos de sus hermanos también han muerto en combate, y su madre, en una atroz jugada del azar, es informada a la vez de las tres pérdidas<sup>30</sup>. Los altos mandos militares descubren entonces la existencia de un cuarto hermano que, en día anterior al desembarco, se lanzó en paracaídas tras las líneas enemigas, y ordenan de inmediato su regreso a casa. La misión le será asignada al capitán John Miller (Tom Hanks), quien, en compañía de siete hombres, se adentrará en territorio ocupado en busca del soldado James F. Ryan.

En su primera incursión en el cine bélico, Spielberg quiso dotar al género de una dimensión familiar poco habitual en las películas de guerra, ya fueran panfletos conservadores protagonizados por John Wayne o alegatos antibelicistas al estilo de *Platoon* (Oliver Stone, 1986) o *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979). En *Salvar al soldado Ryan* no hay heroísmo, ni exaltaciones patrióticas, ni villanos demonizados, ni disertaciones filosóficas sobre *el horror*. Solo hay seres humanos enfrentados a sus propios miedos y a unas órdenes que claman a la rebelión: ¿Vale la pena arriesgar ocho vidas por salvar solo una? O lo que sería lo mismo tratándose de un film de Spielberg: ¿Vale la pena destruir ocho familias por recomponer lo poco que queda de una sola? En su afán

---

<sup>30</sup> Una secuencia que homenajea uno de los grandes clásicos de John Ford adorados por Spielberg, *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956). Para críticos como Robbins (1998b: 28), se trata del instante clave en el que el director hace suya la película: “La caída al suelo de la madre de Ryan, visionada desde sus espaldas y puntuada por la estremecedora partitura de John Williams es el testimonio de la pasión con la que Spielberg se ha enfrentado a esta odisea (...) Son instantes que constituyen el toque oportuno para que el público se identifique con aquello que le cuentan, son la ocasión que todo el mundo espera para compartir con los protagonistas sus vicisitudes. Y son los instantes que, gusten o no, hacen de *Salvar al soldado Ryan* una película de Steven Spielberg”

por conseguir que unos personajes que se encuentran en medio de la barbarie resulten próximos al espectador, Spielberg sabe muy bien que la identificación del público debe partir de algunos instintos primarios de los seres humanos, como la añoranza del hogar después de una ausencia prolongada o el temor a perder a un ser querido.

Los soldados que desfilan por el objetivo de Spielberg no son hombres de acción ni infalibles máquinas de matar que disfrutan con lo que hacen. Son personas con tremendas dudas sobre la utilidad y el verdadero fin de aquello que hacen, aquello por lo que luchan. Son seres torturados, a quienes la muerte aguarda detrás de cualquier esquina; y, en tales circunstancias, cualquier evasión hacia un pasado que siempre fue mejor resulta fundamental para mantener la cordura y no caer en la desesperación. En *Salvar al soldado Ryan*, esos recuerdos se refieren siempre al ámbito familiar, que aquí representa la seguridad, la paz, y la antítesis misma de cualquier guerra. En una conversación con Miller, Ryan hace mención a sus momentos de felicidad recordando una anécdota con sus hermanos, mientras que, a lo largo del trayecto, los hombres del capitán siempre se refugian en los suyos para escapar, por unos instantes, de la realidad que les envuelve –las menciones a la madre de Wade o la sobrina de Caparzo serían claros ejemplos de ello–. Para Spielberg, la proliferación de las guerras es directamente proporcional a la desaparición de las familias, ya que no solo sesgan las vidas de aquellos que combaten en ellas, sino que también acaban *matando*, de manera colateral, a sus esposas, padres e hijos. Esta idea se resume en una frase que el capitán Miller dice al soldado Reiben cuando éste está a punto de abandonar la misión: “Solo sé que cada vez que mato me siento más lejos de casa”.

Pero no solo los miembros del pelotón encargado de rescatar con vida a Ryan se aferran a sus lazos de sangre en los momentos de angustia y desesperación. En un momento de la película, una niña se ve separada de su padre por culpa de una emboscada, una situación que Spielberg resuelve de una manera magistral y llena de simbolismo. Cohen se refiere así a esta escena:

*Salvar al soldado Ryan* también crece por las escenas de suspenso (...) como cuando el escuadrón llega a un pueblecito del campo normando y un padre, llevado por el pánico, confía su hija a uno de ellos. La batalla estalla contra los alemanes apostados al otro lado del pueblo. Cuando vuelve la calma, el estadounidense devuelve la niña al francés y ella le da un par de bofetones secos a su padre: “¿Por qué me has hecho esto?” repite una y otra vez como un disco rayado (2010: 66, 67).

La niña regaña a su padre por abandonarla, aunque solo fuera de manera momentánea, y el hombre recibe una doble reprimenda: la física, a base de bofetadas, y la anímica, con la consiguiente humillación ante los presentes que ello supone.

Retomando el cuadro de personajes principales, el capitán John Miller nos sirve para entender el otro enfoque sobre la reunión familiar en tiempos de guerra. En realidad, son las dos caras de la misma moneda: no solo la Sra. Ryan desea que su único hijo superviviente regrese; Miller, al igual que aquellos que le acompañan en su misión, hará todo lo posible y obedecerá cualquier orden para volver cuanto antes a casa, donde le espera su mujer. En el que posiblemente sea el momento más recordado del film, el capitán se dirige a sus hombres mostrando su lado más humano (lo que conlleva desvelar su profesión y lugar de procedencia, objeto de apuestas entre sus subordinados) y revelando sus verdaderas intenciones respecto a Ryan:

MILLER:

No sé nada sobre Ryan ni me importa, para mí es solo un nombre (...) Pero si le encontramos y vuelve a casa, y con eso me gano el derecho de volver junto a mi mujer, entonces, ésa es mi misión.

Una vez hallado el joven soldado, Miller pondrá punto y final a su cometido, aunque antes deberá enfrentarse por última vez a los alemanes en la defensa de un puente. Dicha batalla resultará crucial para el devenir de los acontecimientos, porque en ella Miller perderá la vida, y Ryan escuchará de sus labios moribundos una frase que cambiará su vida para siempre. Antes de morir en Rammel, el capitán le susurra al oído: “Hágase usted digno de esto... Merézcalo”. Luego, la imagen sobrecogida del soldado se funde con la de un hombre mucho mayor; de inmediato sabemos que se trata del anciano que aparecía al principio de la película. Todo cobra sentido en este momento: Ryan, ahora en la vejez, ha llevado a su familia ante la tumba de Miller, para demostrarle que su sacrificio no fue en balde, y que, realmente, se había hecho merecedor de su rescate haciendo lo mejor que un hombre puede hacer en su vida: crear un hogar. Gracias a su recordado capitán, las personas que le acompañan existen, aunque él jamás pudiera regresar junto a su esposa. Spielberg, pues, suple el matrimonio

roto de Miller con una familia que se irá formando con el paso de los años: la del soldado Ryan. Según Sánchez-Escalonilla:

Nuevamente, la protección de la familia y el regreso al hogar aparecen con fuerza en una historia de Spielberg (...) Todos los personajes de sus filmes más intimistas han luchado por reconstruir sus hogares rotos, o, al menos lo han intentado. Al término de su aventura, Schindler regresa junto a su esposa. Miller, en cambio, muere en Francia y nunca volverá junto a la suya. Medio siglo después, alguien regresa junto a su tumba para agradecerse (2004: 375).

Tras el estreno, Spielberg empezó a recibir algunas de las mejores críticas de su carrera. Y no solo eso: la película también se convirtió en un sorprendente éxito de taquilla en todo el mundo, a pesar de su violencia nada condescendiente y su calificación “R” en Estados Unidos, y fue el germen de una premiada serie de televisión<sup>31</sup>. Las alabanzas culminaron con un segundo Óscar para Spielberg en la categoría de mejor director, pese a que el film perdiera en la categoría reina frente a la muy inferior *Shakespeare enamorado* (*Shakespeare in Love*, John Madden, 1998). Aún así, el realizador tuvo tiempo de recordar en el escenario al hombre a quien, como ya hemos visto, rinde tributo la película: “*Salvar al soldado Ryan* es un homenaje a mi padre, la hice cien por cien por él. Cuando conseguí el Óscar, le dije: *Papá, es para ti*” (Schickel, 2006).

## 10.2. A.I. Inteligencia Artificial

Cuando Stanley Kubrick murió en 1999, dejó pendiente de realización un proyecto largamente acariciado: la adaptación al cine del relato corto de Brian Aldiss *Super-Toys Last All Summer Long*. Durante sus últimos años de vida, el responsable de títulos como *Lolita* (1962), *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) o *La naranja mecánica* (*The Clockwork Orange*, 1971) desarrolló una auténtica obsesión por la obra, hasta el punto de realizar más de mil dibujos y planear un rodaje con un robot auténtico como protagonista. El problema para Kubrick era que existía otro cineasta cuya sensibilidad conectaba mucho más con la idea de A.I. Inteligencia Artificial que la suya propia, y ése no era otro que Steven

---

<sup>31</sup> Después de *Salvar al soldado Ryan*, Spielberg abandonaría definitivamente la Segunda Guerra Mundial en sus proyectos como director. Sin embargo, siguió muy identificado con el tema desde su faceta de productor, siendo el responsable, junto a Tom Hanks, de la serie *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, 2001) y produciendo los dos filmes de Clint Eastwood ambientados en el conflicto: *Banderas de nuestros padres* (*Flags of Our Fathers*, 2006) y *Cartas desde Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006).

Spielberg. Amigos desde principios de los 80 –aunque apenas se vieron una docena de veces desde entonces–, Kubrick y Spielberg empezaron a intercambiar impresiones sobre el proyecto hasta que, en 1994, el primero le ofreció al segundo las tareas de dirección al opinar que la historia conectaba mucho más con su lenguaje cinematográfico (incluso le había cambiado el título por *A.I.* por las semejanzas que encontraba con *E.T.*<sup>32</sup>). Spielberg rechazó cortésmente el ofrecimiento, pero con la desaparición de su mentor decidió cancelar sus próximos trabajos para poder hacer realidad su último deseo: que aquel cuento de Aldiss que le había fascinado se convirtiera, por fin, en una película.

Fue así como *A.I.* pasó a convertirse en una prioridad para el realizador de Ohio, hasta el punto de asumir él mismo la responsabilidad del guion, el primero que firmaba en dos décadas. Hubo, cómo no, quién pronto estableció un paralelismo entre el padre fugitivo del cine de Spielberg y el que hecho de que, con la muerte de Kubrick, éste hubiera perdido a un *padre* dentro de la profesión, asumiendo la misión de completar su obra como una manera de hacer realidad la última voluntad de alguien de quien siempre se consideró un *hijo* cinematográfico. En opinión de Friedman:

Para Spielberg, un director cuyos filmes giran en torno a figuras paternas ausentes y que habla, entrevista tras entrevista, sobre la distancia con su propio padre y el sufrimiento por el divorcio de sus progenitores, acabar la película de Kubrick era un acto de respeto artístico y devoción filial (2006: 47).

Pasada por el filtro de Spielberg, *A.I.* acabó convirtiéndose en una película extraordinariamente compleja. No se parecería a nada que se hubiera rodado antes, y resultaba difícil recordar una cinta futurista con tanta carga filosófica, si exceptuamos *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). De hecho, *A.I.* hereda de manera directa el planteamiento que presidía la obra maestra de Ridley Scott: aquel que se cuestiona dónde está la línea que separa a humanos desprovistos de emociones y a seres de naturaleza artificial que desarrollan inesperados sentimientos. En la película de Spielberg, por ejemplo, el único detalle que revela que el protagonista no es humano consiste en que nunca parpadea, una sugerencia que nació del propio actor que lo interpreta, Haley Joel Osment (Schickel, 2012: 199). Sin duda, se trata de un tema clave para entender la compleja obra de Philip K. Dick y también la de Adliss, ambas unidas por un mensaje común que Prieto destaca en la introducción de su análisis de *Blade Runner*, y que

---

<sup>32</sup> Tanto David, el protagonista de *A.I.*, como *E.T.* se sienten perdidos y solos en un entorno que desconocen. Son perseguidos, y tienen un único amigo, por no hablar de la fascinación que ambos sienten, en momentos puntuales, por la luna.



perfectamente podríamos aplicar a David Swinton y a los despiadados humanos que le persiguen:

Tanto la película como la novela transitan esencialmente el mismo camino, al narrar la historia de un hombre emocionalmente estéril que se dedica a cazar androides y descubre, gracias a unas criaturas que solo aparentan ser humanas, lo que significa su propia humanidad (...) Los replicantes de *Blade Runner* son más humanos que los propios humanos (2005: 13).

*A.I.* presentaba, pues, antecedentes literarios y cinematográficos que enriquecían aún más la premisa planteada por Kubrick. En otras palabras: la visión del fallecido cineasta era solo la base sobre la que construir una historia que admitía referencias de todo tipo. El gran mérito de Spielberg fue hacer suyo un film marcado por la impronta de otro hombre de características bien diferentes; es fácil, por tanto, reconocer su huella en temas como los peligros del hombre que se cree un creador omnipotente, en la figura solitaria que alcanza su objetivo tras un sinfín de calamidades, o en las constantes referencias, una vez más, a *Pinocho*, el célebre cuento infantil de Carlo Collodi. Pero, por encima de cualquier rasgo identificativo, la película está presidida por la búsqueda de la felicidad familiar por parte de un niño cuyo único pecado es desear que su madre le quiera. Según Spielberg:

No habría respondido positivamente de no haber sido una de las historias más bonitas que había oído. La historia que Stanley me contó era un bello cuento de hadas del futuro, y pensé que tenía sentimiento, y a la vez una gran elasticidad. Iba de lo doméstico, de una madre y su hijo y de la relación entre ellos, una odisea a la oscuridad de un futuro sin identificar (Bouzereau, 2001b).

Sánchez-Escalonilla opina que, pese a los intencionados paralelismos entre el cine de Kubrick y el de Spielberg presentes en el film, estamos ante una obra plenamente *spielbergiana*:

El director vuelca en el pequeño robot sus experiencias con otros personajes infantiles separados de sus padres o hermanos (...) Los pequeños son víctimas de una situación familiar convulsa y sus evoluciones como personajes suelen estar relacionadas con la búsqueda del hogar. Para Spielberg, el arraigo y la felicidad de los personajes siempre aparecen ligados al regreso a casa, y la curación de los conflictos internos pasa necesariamente por la superación de las divisiones (2004: 405).

Fernández Valentí llega a una conclusión similar:

No solo ha puesto un cuidado escrupuloso a la hora de no imitar a Kubrick sino que, además, ha retomado el material de este último y lo ha llevado a su terreno, asumiéndolo como propio (...) Spielberg ha evitado escrupulosamente la imitación de su maestro, más allá de algunos pequeños guiños sin relevancia, y se ha volcado en un film que, indiscutiblemente, ya no es (ni puede ser) de Kubrick, sino suyo (2001: 47).

Finalmente, uno de los cineastas que más ha reconocido públicamente la influencia de Spielberg en su trabajo, Alejandro Amenábar, afirma:

Hay un lado de conexión emocional: casi siempre conecto con Spielberg, y en esta película está claro que lo hago. Por cierto, lo conocí hace unos meses (...) Aproveché para preguntarle qué tal estaba *A.I. Inteligencia Artificial* (...) Personalmente, a mí me parece que es una película profundamente *spielbergiana* (Rodríguez Marchante, 2002: 56, 57).

Como veíamos al principio, el propio Stanley Kubrick era el primero en comparar *A.I.* con la que Spielberg no duda en calificar como su cinta más personal, *E.T. El extraterrestre*. Definida por algunos como “el lado oscuro de *E.T.*” (Turan, 2001: 1), la película presenta extraordinarias similitudes con el clásico de 1982, las cuales no son, ni mucho menos, casualidad, y sirven para comprobar el enorme grado de implicación de Spielberg en su desarrollo. Sin duda, la principal afinidad se encuentra en la concepción del personaje de David, que resulta la perfecta conjunción de los dos protagonistas de *E.T.* Por una parte, el niño cibernético o *mecha* –ser de naturaleza artificial o *mecánica*, a diferencia de los *orgas*, seres orgánicos y de carne y hueso– es, como el pequeño extraterrestre, un ser solitario y repudiado, que busca amor y cariño en un entorno que le es extraño y hostil. Pero, por otra, también posee algunos de los rasgos de Elliott, como el abandono por parte de uno de sus padres, las experiencias cercanas a la muerte e incluso el hecho de asistir a la resurrección de sus seres queridos. Que Spielberg tomara como una de sus referencias su película más definitoria no hace sino probar que el papel de Kubrick en *A.I.* está completamente ensombrecido por el del cineasta norteamericano, hasta el punto de resultar meramente testimonial.

Volviendo al análisis de la película y de su tema capital, observamos que la familia rota del film son los Swinton, un joven matrimonio cuyo hijo

pequeño padece una enfermedad terminal y ha sido congelado criogénicamente a la espera de una cura. Desde el principio, somos conscientes de encontrarnos ante la típica pareja distanciada de Spielberg, donde el padre, cómo no, es una figura débil que aparece completamente dominada por el genio de su esposa, si bien se trata de una relación que se mantiene durante toda la película a pesar de las difíciles circunstancias. Para suplir la carencia del pequeño Martin, los Swinton adoptan un niño-robot llamado David, el primer ser mecánico programado para amar. Sin embargo, ya desde un primer momento, se excluye al padre del vínculo afectivo que Monica, la madre, desarrolla con el pequeño, un papel de comparsa que de nuevo evoca al muy distante Arnold Spielberg. Fonte lo resume de este modo:

Las tres últimas palabras de la secuencia del código (de activación) son: Monica, David, Monica. En este sentido, nos llama la atención que no incluya el nombre de su marido, como si la propia Monica limitara desde un principio la relación afectiva del robot hacia ella ligando su amor, ya para siempre, a la figura materna exclusivamente, en lo que se constituye como una relación predestinada irrevocablemente a convertirse en un caso claro del síndrome del complejo de Edipo (2008: 317).

Como acabamos de ver, Spielberg resuelve, en quince minutos, la primera tragedia sustituyendo a un hijo por otro, aunque no tarda en plantearnos una nueva y terrible adversidad: con el regreso a casa del hijo biológico, los Swinton (en especial la madre, responsable de la programación caprichosa de David para que éste le quiera) van relegando al recién llegado hasta sentir la necesidad de prescindir de él. Es aquí cuando Spielberg ofrece una de las secuencias más desgarradoras de su filmografía, con el abandono de David en pleno bosque por parte de su madre acompañado únicamente de Teddy, su inseparable osito de peluche superinteligente. La armonía de la familia protagonista se ha resuelto, pero a costa de eliminar por la fuerza a uno de sus miembros, un niño que no comprende lo sucedido y para quién todo valdrá desde ese momento con tal de recuperar el cariño de su madre, que desde el momento en que recupera a su hijo biológico trata a su sustituto como un engendro mecánico. Algo parecido le ocurrió a Spielberg con su madre: él la adoraba y seguía a todas partes con incansable energía, mientras ella le esquivaba como podía. En palabras de Cohen:

Como un doble autorretrato, la película también es la del propio Spielberg, a quien su propia madre tomaba por un monstruo: “Cuando era pequeño no sabía aún que era un genio y, de verdad, me preguntaba

qué rayos podría ser de mayor (...) Era inquietante. En cuanto se despertaba de la siesta, yo me echaba a temblar” (2010: 70).

Al comienzo del segundo acto, los paralelismos con *Pinocho* se hacen aún más evidentes. David es un niño construido por la mano del hombre que desea ser de carne y hueso, pues está convencido de que así será aceptado de nuevo en casa. Su quimera, consistente en encontrar al Hada Azul del cuento para formularle su deseo, persigue un claro objetivo: volver a tener una familia –representada, recordemos, en la figura exclusiva de la madre, pues tanto el padre ausente como el hermano ruin han quedado temporalmente fuera de la narración–. Pero, mientras tanto, se tendrá que conformar con la compañía de Teddy y de otro *mecha* como él, Gigoló Joe, un androide diseñado para el placer, y que, como David, fue creado para proporcionar satisfacción a los humanos, aunque no de tipo afectivo, sino sexual. Con Joe a su lado, David se cree capaz de todo para hacer realidad sus deseos, tal y como le confiesa a su nuevo amigo tras la huída de ambos de la Feria de la Carne, una especie de circo ambulante en el que los humanos se ensañan con los robots humillándolos y destruyéndolos en público:

DAVID:  
Mami me dijo que me escapara.

GIGOLÓ JOE:  
¿Por qué te dijo eso?

DAVID:  
Supongo que porque no le caía bien a Henry.

GIGOLÓ JOE:  
¿Por qué?

DAVID:  
Martin volvió.

GIGOLÓ JOE:  
¿Quién es Martin?

DAVID:

Martin es el verdadero hijo de  
mami y de Henry. Cuando  
encuentre al Hada Azul, podré  
volver a casa. Mami querrá a  
un niño de verdad.

Finalmente, David acaba encontrando su particular Hada Azul en la figura del profesor Hobby –el Geppetto de esta historia–, un visionario fabricante de robots que le creó a imagen y semejanza de su propio hijo fallecido, como una especie de monstruo de Frankenstein postapocalíptico. De algún modo, este científico ha buscado recomponer la pieza familiar que le fue arrebatada por otra idéntica, aunque *artificial*.

En cualquier caso, el profesor, ensimismado con su propia creación, no puede cumplir el deseo de David. Separado definitivamente de su padre *adoptivo* Gigoló Joe y congelado en el fondo del océano, el pequeño esperará su oportunidad hasta que, pasados dos mil años, y con la raza humana ya extinta, unos robots lo rescaten y escudriñen sus recuerdos en busca de datos sobre la civilización desaparecida. Estamos en la parte final de la película, la más genuinamente *spielbergiana*: gracias a su tecnología avanzada, los replicantes pueden resucitar a cualquier humano muerto a partir de una muestra de su ADN, aunque solo por un día: en cuanto llega la noche y se duerme, la persona se desvanece junto a su conciencia.

A partir de un mechón de pelo de Monica conservado por Teddy, la tenacidad de David acaba teniendo su recompensa. Pasará un día entero junto a ella, sintiéndose plenamente amado, como un hijo propio (“Te encontré”, le susurra, antes de despertarla). Sabe que la resurrección de Monica durará solo unas horas, pero no le importa el paso de los minutos, sino la intensidad de lo que siente, y de cómo es correspondido. Un epílogo incomprendido por muchos en su momento, especialmente los eternos detractores de Spielberg, pero defendido también por autores como Mérida:

Spielberg traza un cierre perfecto que le llevará a una de las conclusiones más emotivas surgidas de su genio (...) Se trata de ocho minutos donde la voz del narrador subraya cada momento compartido entre madre e hijo, mientras se es testigo de momentos felices e intensos donde Teddy tiene cabida (...) El tiempo de Monica expira y queda sumida en un profundo sueño del que nunca más despertará. David, lejos de mostrarse triste, sonríe con satisfacción porque ha cumplido su

propósito: ser amado con la misma intensidad con la que él ama, así que solo tiene que cerrar los ojos y “partir” (2010: 133).

Con *A.I.*, Spielberg eleva el tema familiar hasta las más altas cotas de madurez, consiguiendo que una película que comenzó a gestarse en la mente de otro director se culmine en la suya propia. David, a diferencia de Pinocho, no será humano durante el resto de su vida, pero sí se sentirá de carne y hueso desde el momento mismo de su activación hasta la tan ansiada reconciliación con su madre. Aunque, como el niño de madera, sí encontrará un final feliz para su cuento de hadas, y dormirá junto a alguien que nunca más despertará, con la tranquilidad de haber sentido lo que ningún otro robot ha sentido ni sentirá jamás: el amor de una madre. Después, cerrará los ojos para viajar, por primera vez en su vida, al lugar donde se cumplen los sueños.

### **10.3. *Minority Report***

*Minority Report* es, en apariencia, una película de ciencia-ficción. Pero, detrás de esa fachada *de género*, se esconde una obra de tremenda complejidad, gestada por la visionaria mente del escritor Philip K. Dick. Por encima de sus asombrosos efectos visuales, la película reduce su trama a los mecanismos básicos del cine negro, con Tom Cruise convertido en una especie de versión futurista del Humphrey Bogart de *El Halcón Maltes* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Y todo bajo la mirada de un Spielberg pesimista, muy alejado de la alegría y el espíritu infantil que presidían sus viejas películas. Como ya ocurriera en *A.I. Inteligencia Artificial*, el Spielberg de cincuenta y tantos años se acercaba más al retratista social que al maestro del entretenimiento, más al autor comprometido que al niño soñador, para disgusto de sus propios hijos, que le reprochaban que hubiera dejado pasar la posibilidad de dirigir cintas como *Harry Potter y la Piedra Filosofal* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus, 2001) o *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002) para centrarse en filmes demasiado *maduros* para ellos. El propio Spielberg lo cuenta:

Les he explicado que ahora es el turno de papá, que ha llegado el momento de hacer cosas que supongan un reto para mí. Y esas dos películas no lo hubieran supuesto (...) Siempre es divertido apuntarse unos tantos tan enormes como esos, pero ya no me parecen estimulantes en términos creativos. En la actualidad estoy buscando cosas que me

emocionen de veras, y que no son necesariamente las que emocionan a los niños (Dutka, 2002: 2).

*Minority Report* resume, ante todo, las preocupaciones del cineasta respecto a los avances desorbitados de la ciencia y la progresiva deshumanización de la sociedad, una cuestión ya planteada en su saga jurásica: “Dentro de 52 años habrá habido multitud de revoluciones tecnológicas. En concreto creo que el acceso que cada uno de nosotros tendremos sobre la vida de los demás será apabullante, y nuestra libertad irá a menos” (Ulled Nadal, 2002: 85). La implicación de Steven Spielberg en *Minority Report* fue tal que incluso la desintegración familiar resulta clave para entender la psicología y la evolución del protagonista del relato, el agente de policía John Anderton.

Washington, año 2054. La unidad de Pre-Crimen se encarga de arrestar a los criminales antes de que cometan sus delitos gracias a tres enigmáticos seres capaces de predecir los actos de violencia planificada. El sistema parece perfecto, hasta que Anderton, el agente al frente del programa, es acusado de la futura muerte de un hombre al que nunca ha visto en menos de treinta y seis horas. Desde este momento, la única salida de Anderton será la huída y el esclarecimiento de un crimen que aún no ha cometido.

El primer acto de la película sirve para presentarnos al personaje principal y su terrible conflicto interno: el trauma causado por la misteriosa desaparición de su hijo, años atrás, mientras ambos tomaban un baño en una piscina. Desde aquel día, el mundo de Anderton se vino abajo. El pequeño nunca apareció y su obsesión por encontrarlo, aparte de desquiciarlo y nublar su juicio, acabó por provocar el abandono por parte de su esposa. Solo y sin vida personal, centra su atención en un trabajo que, por otra parte, le apasiona y le mantiene mínimamente conectado al mundo real. Cuando vuelve a casa cada noche, toma drogas de diseño y se emociona visionando una y otra vez hologramas que le recuerdan que un día fue feliz, en compañía de su mujer y su hijo. Pero esos días son pasado, y este personaje decadente se ha convertido en un ser frío y distante, sin amigos ni familia. Tom Cruise, su intérprete, lo describe del siguiente modo:

Es un hombre que intenta escapar de sí mismo, una persona que tiene mucho que esconder para intentar hacer frente a su vida, que emocionalmente se tambalea, ya que solo existe por y para su trabajo. Vive a contracorriente debido a cosas que le han pasado y a pérdidas en su vida (Ulled Nadal, 2002: 85).

Spielberg, por su parte, vuelve a condicionar la felicidad en el hogar a la recuperación de los niños perdidos, como ya hiciera en títulos como *Loca evasión*, *El color púrpura* o *El imperio del sol*. En una entrevista con motivo del estreno de *Minority Report* declararía:

Es una búsqueda que he llevado a cabo un montón de veces. 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 (Desowitz, 2002: 1).

Volviendo a *Minority Report*, el fugitivo Anderton se lleva consigo a una de las tres *pre-cogs*, Agatha, con el fin de utilizar su don precognitivo para probar su inocencia. Estamos ante el segundo personaje en importancia del film, una joven cuyo pasado oculta un drama familiar que resultará clave en la resolución final del misterio. Pero antes, Anderton se encuentra cara a cara con su supuesta víctima, un hombre llamado Leo Crow que, por culpa de un chantaje, se ve obligado a provocar su propio asesinato para salvar a su familia. Finalmente, la muerte de Crow se produce –luego su familia sale ilesa–, aunque en unas circunstancias que nada tienen que ver con el crimen que inculpaba en un principio al protagonista.

Mientras eso ocurre, Lara, la ex mujer de Anderton, se ve implicada en la intriga para desenmascarar al auténtico culpable, que no es otro que Lamar Burgess, el superior de John en Pre-Crimen. Poco a poco, vuelve a involucrarse en la vida de John y a preocuparse por él: como suele ser habitual en Spielberg, las situaciones extremas son uno de los instrumentos para la reunificación de la familia. Pero centremos nuestra atención en Agatha, pues con la revelación de la identidad del asesino descubrimos el trauma que la marcó para siempre. Siendo niña, y poseedora del don de ver el futuro, Burgess solucionó de un disparo las reticencias de su madre a que su hija fuera utilizada por el gobierno. El falso crimen de Anderton, pues, fue orquestado por su propio jefe para poner fin a las pesquisas del agente sobre la misteriosa visión que Agatha tiene de su propia madre. Con la resolución del caso, la joven no recupera la figura que le fue arrebatada (aunque encuentra una nueva familia, refugiada en un lugar recóndito, junto a los otros dos Pre-Cogs) pero esclarece los interrogantes que la habían convertido en un ser privilegiado, pero sin identidad. Es así como, en cierto modo, Agatha se *reencuentra* con la memoria de su madre, a la que no considera muerta del todo: “Ella no murió, pero no está viva”, le dice a John en un momento del film.



Al final de la película, John y Lara dan una segunda oportunidad para encauzar sus solitarias vidas, ya que, pese al paso del tiempo y la pérdida del pequeño Sean, ambos se siguen necesitando. El elemento filial ausente es reemplazado en la última imagen que se nos muestra de ambos, en la cual se abrazan enamorados y podemos observar que Lara está embarazada. Han decidido empezar de cero y su proyecto familiar prevalece. Sin embargo, para que esto sea posible, ambos, especialmente John, han tenido que despedirse definitivamente del recuerdo traumático de una piscina maldita y un hijo que nunca volvió. En este sentido, las palabras de Agatha cuando se refugia en la antigua casa de los Anderton son fundamentales, pues con ellas visualiza el futuro imposible de un niño que pudo crecer y no hizo, y que, irremediamente, nunca regresará junto a sus padres:

AGATHA:

...Está en una playa grande, con un pie en el agua... Ahora te dice que le acompañes... Ha estado con su padre brincando por la arena. Hay tanto amor en esta casa...

>>Ha cumplido 10 años. Está rodeado de animales, quiere ser veterinario. Tenéis un conejo para él, y un pájaro, y un zorro...

>>Está en el instituto. Le gusta correr, como a su padre. Corre los 3.000 metros y carreras de relevos...

>>Tiene 23 años. Está en la universidad. Hace el amor con una chica que se llama Claire. Ahora le pide que se case con él. Coge el teléfono y se lo dice a Lara, que se echa a llorar.

>>Sigue corriendo. En la universidad, y en el estadio, donde John va a verle. Díos mío, qué deprisa corre, igual que papá...

>>Ve a su papá, quiere correr hacia él, pero solo tiene seis años, y no puede hacerlo... Y el otro hombre corre tan deprisa... Había tanto amor en esta casa...

JOHN:

(Entre lágrimas)

Cómo deseo que vuelva...

Una vez más, Spielberg se desmarca del final feliz que tanto le reprochan sus detractores. El desenlace de *Minority Report* pone un pequeño halo de esperanza en las vacías existencias de Anderton y Agatha, pero no oculta una visión de nuestro futuro más inmediato absolutamente preapocalíptica, donde la sociedad se muestra cada vez más deshumanizada y sometida a la tiranía de las máquinas y el progreso. En palabras de Felperin:

El hecho de que al final de la película las cosas se suavicen con la construcción de dos tríos familiares, uno de ellos compuesto por Anderton y su esposa embarazada, y el otro por los tres Pre-Cogs, alivia a duras penas los traumas latentes mostrados hasta ese momento (2002: 45).

Otros autores, como Serna Mené, destacan las similitudes finales que *Minority Report* guarda con el anterior film de Spielberg, centradas, nuevamente, en la recuperación de los elementos queridos:

El personaje de John Anderton vendría a suponer el reverso de David, pues si en *A.I. Inteligencia Artificial* se narra la odisea de un niño en busca de su madre, en *Minority Report* se muestra a un padre en busca de su hijo perdido (...) Lamar Burgess utiliza sus anhelos por recuperar a su familia para tenderle una trampa, pero finalmente John logra reconstruir su hogar al reunirse con su mujer y esperar un segundo hijo (2006: 13).

Partiendo de referentes clásicos como la sociedad vigilada retratada por George Orwell en su *1984*, las reminiscencias del cine de Alfred Hitchcock, en especial *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, 1959), el todavía presente Kubrick (el trasplante de ojos es deudor de *La naranja mecánica*) o la persecución con tintes detectivescos en medio de la gran metrópoli –Los Ángeles– mostrada en *Blade Runner*, Spielberg

decidió ir más allá y definir su película como “una mezcla de *El Halcón Maltés* y *En busca del arca perdida* con una considerable dosis de locura” (Ulled Nadal, 2002: 85). El resultado definitivo es una obra oscura, extraña, perfecta conjunción de drama intimista, *thriller* de acción y relato ciencia-ficción con mensaje social<sup>33</sup>. Una obra que, por encima de todo, ponía de manifiesto la gran madurez del cine de su autor, como reconoce Casanova (2002: 52): “Es prácticamente imposible decir cuál es la mejor película de ese superdotado llamado Steven Spielberg. Pero, si ésta no lo es, está en la frontera. Este filme es la suma del talento, la madurez y el oficio de un artista”.

#### 10.4. *Atrápame si puedes*

Spielberg encontró en la historia real del protagonista de *Atrápame si puedes* más puntos en común que con cualquiera de sus personajes anteriores. Frank Abagnale Jr. es un joven con una visión idílica del matrimonio de sus padres que encuentra en la evasión el mejor refugio cuando dicha relación se rompe, sin perder nunca la esperanza de conseguir que vuelvan a reunirse gracias a su esfuerzo. Así, mientras Frank se sumerge en un mundo de personalidades falsas y engaños, el joven Spielberg prefirió volcarse hacia su imaginación y sus sueños de cineasta, pero sin renunciar a su propia faceta de estafador, dado que, de adolescente, se colaba cada día en los estudios Universal con una cartera vacía en la mano, ocupaba un despacho sin dueño, colocaba en la puerta una placa con su nombre y así conseguía presenciar in situ los rodajes que allí transcurrían (Cohen, 2010: 7). Sobre Abagnale, el director comentaría:

Me fascinó por su manera tan única de convertirse en adulto. Creo sinceramente que el divorcio de sus padres le afectó profundamente. Los hijos reaccionan de muchas maneras ante un divorcio y dio la casualidad de que la reacción de Frank fue realmente original. Tanto, que merecía ser contada en una película (Bouzereau, 2003a).

El increíble historial delictivo del protagonista, con sus sofisticados engaños y sus cambios de identidad, ofrecía al relato una perspectiva humorística que Spielberg recibió con agrado. No en vano, no rodaba una comedia desde *1941*, y el dulce momento personal por el que atravesaba (las inseguridades familiares eran ya cosa del pasado) le permitía

---

<sup>33</sup> Subgénero puesto de moda durante la década de los 90 con películas como *Días extraños* (*Strange Days*, Kathryn Bigelow, 1995), *Doce monos* (*Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995), *Matrix* (*The Matrix*, Andy y Larry Wachowski, 1999) o *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1999).

compatibilizar su faceta más íntima con un cierto tono festivo, como él mismo declara:

Algunas de mis películas han tratado de hogares rotos y de gente que huye de su triste pasado. Pero excepto esas piedras de toque, para mí son esos hilos que me hacen decir: ¿Sabes? También hay algo de mí que puedo decir contando una historia desenfadada como esta (Schickel, 2012: 212).

Al comienzo de la historia, el joven Frank –un extraordinario Leonardo DiCaprio– observa con admiración el amor y la ternura que sus padres se profesan mientras bailan en el salón de su casa. Es algo que, indudablemente, desea para sí mismo en el futuro. Por ese motivo, el posterior descubrimiento de la infidelidad de su madre y el divorcio que llega pocos días después trastoca todos sus esquemas y le obliga a huir hacia una vida completamente distinta, al igual que hizo Spielberg en su día al marcharse a Hollywood. Cohen reconoce de inmediato la huella del realizador en este esbozo inicial:

Al principio de la película, los padres bailan aún amorosamente bajo la mirada tierna de su hijo, pero la ausencia del padre (Christopher Walken como chanchullero desafortunado) conduce a la huida de la madre (Nathalie Baye), cuyas prisas por rehacer su vida hacen que se olvide rápidamente de Frank. Un niño perdido, un padre hundido y una madre indigna (ahí aparece de nuevo<sup>34</sup>), los motivos *spielbergianos* se declinan incansablemente. Como el héroe de *Minority Report*, Frank está buscando una sola imagen, una relación minoritaria: el recuerdo de una danza olvidada en el salón familiar (2010: 83).

Desde ese momento, Frank madura a marchas forzadas y crea una coraza de niño huérfano, convirtiéndose en un exitoso *falso* piloto, médico o abogado. Y, en todo este tiempo, mantiene el contacto con su padre, un hombre dedicado a los suyos que Spielberg nos presenta como alguien bondadoso que ha tenido mala suerte en la vida. El sueño de Frank no es otro que reconstruir su matrimonio a partir del dinero que le proporcionan sus estafas, y así se lo hace saber a su progenitor en una de las cartas que le envía: “Siempre me has dicho que un hombre honesto no tiene nada que temer, así que hago todo lo posible por no tener miedo. Siento haberme escapado, pero tú no te preocupes. Recuperaré lo perdido, papá, te lo prometo. Lo recuperaré”. Pero ya es demasiado tarde: su madre rehará su

---

<sup>34</sup> Todavía está reciente en la filmografía de Spielberg el recuerdo de Monica Swinton, la madre del niño-robot protagonista de *A.I. Inteligencia Artificial*.

vida con otro hombre y su padre acabará solo, olvidado, muriendo de una manera tan accidental como intrascendente.

He aquí una doble excepción dentro de la etapa más reciente del cine de Spielberg, la misma que se inició con *Hook* y en la que el realizador tiende a identificarse con el padre defectuoso y decidido a recomponer su familia. Por una parte, asistimos al primer y único divorcio irreversible de su filmografía durante el desarrollo de una historia (el de los padres de Elliott también lo era, aunque ya se había consumado cuando arranca la acción); por otra, a un reflejo puntual del director en el hijo de dicha separación, algo que no sucedía desde los tiempos de *E.T. El extraterrestre*. En otras palabras, que no exista ninguna posibilidad de salvar el matrimonio Abagnale aleja irremediabilmente a Spielberg de la figura paterna condenada al fracaso, y le vincula de nuevo con el adolescente que lucha por hacer realidad su ideal de familia.

Como proyección de Spielberg en la película, Frank intenta con todas sus fuerzas interceder entre sus padres, aún a riesgo de pasar el resto de sus días en la cárcel. La psicóloga Cánepa hace hincapié en esta capacidad de sacrificio del joven que antepone el bienestar de sus progenitores como pareja al suyo individual:

El divorcio trae como resultado la pérdida de uno de los padres, y con frecuencia algunos niños creen que ellos son la causa del conflicto entre su padre y su madre. Muchos de ellos asumen la responsabilidad de tratar de reconciliar y reunir a sus padres, a veces a costa de su propio sacrificio (2008).

El artículo colectivo *El niño y las vicisitudes del divorcio* incide, además, en la motivación añadida que este reto supone para el hijo, que se erige a sí mismo como figura salvadora de la familia, consideración similar a la del propio Spielberg al asumir la responsabilidad del reencuentro de sus padres en 2003, solo un año después del estreno de *Atrápame si puedes*: “Ellos a menudo se sienten dolidos por la división de la lealtad, como si estuvieran obligados a escoger entre sus padres (...) Los jóvenes quieren ser el héroe que pone remedio al matrimonio roto” (VVAA, 2008).

Pese a que ya es lo suficientemente adulto como para entender que sus padres son incompatibles y que jamás recuperarán sus viejos sentimientos, Frank insiste en reconstruir su fortaleza familiar, el único lugar donde sentirse seguro, quizá porque ha podido comprobar que, en libertad, se dedica a inventar personalidades y a mentir de manera compulsiva. Este hecho enlaza directamente con las tendencias delictivas de muchos jóvenes

que viven el divorcio de sus padres, muchos de los cuales en ocasiones incumplen la ley solo para llamar su atención. Al igual que Spielberg hizo durante toda su vida, el protagonista de *Atrápame si puedes* solo piensa en ver de nuevo a sus padres bajo el mismo techo, a cualquier precio; no le importa que la relación sea nula mientras ambos se encuentren a su alcance y ese se convertirá en su único propósito en la vida. En opinión de la psicóloga López-Hermosa:

Muchos niños tienen una misión secreta para reunir a sus padres. Si se les pregunta, normalmente preferirán que los padres estén juntos en lugar de divorciarse, incluso si el matrimonio ha sido muy difícil. Los niños son extremadamente leales a sus padres. Suelen negar y esconder sus propios sentimientos (2008).

En este mismo sentido se pronuncian también Wallerstein y Lewis (2000):

Muchos adultos que se encuentran atrapados en matrimonios muy infelices se sorprenderían de darse cuenta que sus hijos se encuentran relativamente contentos. A estos no les importa si la mamá o el papá duermen en camas separadas, siempre que la familia se encuentre junta (2000: 23).

Al mismo tiempo, se refieren a la tendencia delictiva como vía desesperada hacia la reconciliación:

Los niños no son como barcos a la deriva, sino que son partícipes activos de la configuración de su propio destino y el de su familia (...) Algunos son absorbidos por la aspiradora del post-divorcio y pasan a ser los “proveedores de cariño y cuidado paternal”. Otros aprenden a esconder sus verdaderos sentimientos. Otros se meten en problemas con la esperanza de que puedan juntar nuevamente a sus padres para que los vengán a rescatar (2000: 30).

Dejando a un lado a los Abagnale, el otro punto de disgregación familiar lo encontramos en Carl Hanratty (Tom Hanks), el obcecado agente del FBI que sigue la pista de los delitos de Frank. Hace mucho tiempo, Carl era un hombre feliz con una esposa y una hija, y ahora hace años que no las ve. “No tengo familia”, le responde tajantemente a Frank la primera vez que éste le hace una pregunta personal. Ahora Carl vive volcado en su trabajo, decidido a olvidar, convirtiendo a sus presas en su única familia. Durante varios años, mientras mantienen su juego del gato y el ratón, Frank y Carl hablan por teléfono cada Navidad, la época del año familiar por excelencia.

Y lo hacen porque están solos, porque se sienten solos, uno con unos referentes perdidos, y el otro con un amor paterno que se ve incapaz de dar. Frank incluso trata de *improvisar* una nueva familia casándose con la hija del fiscal de Nueva Orleans (atención al instante en que observa a éste y a su esposa bailar románticamente mientras lavan los platos), mientras Carl trata a sus dos ayudantes como si fueran niños, comprándoles helados y reprendiéndoles como si fueran sus propios hijos. Como refleja Ortega (2005: 192): “El sueño americano, cuajado de materialismo y apariencias, esconde un arsenal de soledad”. En definitiva, los dos tratan de transmitir una imagen sólida y segura, inventando una falsa realidad y estableciendo un juego de apariencias y mentiras, aunque en el fondo ansían desesperadamente hallar esas figuras que les fueron arrebatadas.

Es aquí cuando, de la manera más inesperada posible, se crea entre ambos una relación paterno-filial que acaba por cubrir los huecos emocionales de cada uno de ellos. Desde el mismo momento de la detención de Frank en el pequeño pueblo de Francia donde sus padres se conocieron –casualmente, el día de Navidad, el más familiar de todo el año–, Carl empieza a ejercer sobre él una actitud protectora y condescendiente, impropia de alguien que lleva años persiguiendo a un delincuente que le ha puesto en evidencia varias veces ante sus superiores. Para Fernández Valentí, era cuestión de tiempo que estos dos seres en principio antagónicos congeniaran por culpa de sus respectivas miserias personales:

Spielberg subraya no tanto el dibujo de la relación de Frank con su padre como, en particular, el vínculo paterno-filial que acaba estableciéndose entre el joven tímido y el agente del FBI encargado de darle caza (...) En este sentido, puede verse en la extraña amistad entre Frank y Carl el reconocimiento y respeto mutuos de dos solitarios que, por distintas circunstancias, se encuentran casualmente enfrentados a ambos lados de la ley (2003: 33).

No resulta casual, por tanto, que sea Carl quien, durante el vuelo que les trae de vuelta a Estados Unidos, se encargue de transmitir al detenido la trágica noticia de la muerte de su padre. La reacción de Frank será la equivalente a la de un hijo que busca refugio en su progenitor: “Méteme en el coche, Carl”, le dice al agente después de comprobar con sus propios ojos la idílica vida familiar de su madre con su nuevo marido, y de la que él ya no forma parte. Ésta es, dentro de la línea de excepciones que supone *Atrápame si puedes*, una novedad en el cine de Spielberg, ya que, por primera vez, la figura paterna aparece retratada con mucha más atención que la materna (recordemos que la madre de *A.I.* ya presentaba múltiples

defectos y carencias, aunque en aquella película no se ofrecía ninguna visión positiva del padre). Y es que el realizador quería dejar bien claro que fue Paula Abagnale la responsable de la desintegración de su familia y el desarraigo de su hijo. Como reconoce el auténtico Frank Abagnale: “El divorcio es algo devastador. Ella (su madre) sabe que me iré a la tumba pensando que... Todo niño necesita a su madre, y que todo niño necesita a su padre. No me importa lo que diga la gente” (Baker, 2002: 1).

Frank acaba con sus huesos en la cárcel, pero será nuevamente Carl quien acuda a su rescate, y conseguirá que cumpla que cumpla su condena trabajando en el FBI como detector de fraudes, los mismos que él cometiera años atrás. Frank queda legalmente bajo su custodia, y es en ese momento cuando Carl se convierte, a todos los efectos, en su padre adoptivo, como reconoce Tom Hanks: “Carl empieza a tener un sentimiento protector hacia Frank. De acuerdo, le trata como a un delincuente, no dudará en detenerle y mandarle a la cárcel pero, a la vez, ve a un ser humano frágil al que merece la pena intentar redimir” (Bouzereau, 2003a).

Holden (2002: 1) añade: “Con el tiempo, Carl desarrolla un respeto y un afecto paternal por Frank. Y en el final de la película, el tema padre-hijo culmina con la elección del joven entre las metas que defendía su auténtico padre y las que le intenta inculcar el adoptivo”. De este modo, al no poder regresar al hogar verdadero, Frank reconstruye el suyo como el *hijo adoptivo* del agente del FBI.

En definitiva, ambos personajes acaban recobrando la figura familiar perdida, y todavía tenemos tiempo de verles comportarse como un padre y un hijo, como demuestra el discurso de Carl en el aeropuerto cuando Frank se ve tentado de retomar su vida delictiva, y la reacción obediente de éste, presentándose a trabajar el lunes siguiente. Spielberg cierra ahí el círculo, no sin antes darnos algunos detalles sobre la vida actual de los protagonistas, destacando, por encima de todas, una última y concluyente frase: “Frank y Carl siguen siendo íntimos amigos”.

*Atrápame si puedes* resultó un ejercicio de reencuentro personal por parte de Spielberg, una historia de personajes necesitados de cariño que sirvió para *humanizarle* después de las muy imaginativas experiencias con los androides de *A.I. Inteligencia Artificial* o los *pre-cogs* de *Minority Report*. Sánchez Martí destaca las implicaciones personales de Spielberg en una película muy cercana a su propia identidad:



En la trasgresión de la ley Frank busca el amor de una bronca familiar, porque, en definitiva, una reprimenda siempre es un signo inequívoco de que el mundo te quiere (...) A estas alturas, pocos cineastas norteamericanos saben escuchar con tanto cariño a sus personajes como este niño grande que insiste en exorcizar su miedo a la soledad filmando películas cada vez más conmovedoras (2003: 16).

### 10.5. *La Terminal*

*La Terminal* fue una película a la que Spielberg llegó de manera inesperada, casi accidental. Sucedió tras abandonar el rodaje de *Big Fish*, la adaptación al cine de la novela de Daniel Wallace para la que se había comprometido en el año 2000 y que iba a dirigir tras *Atrápame si puedes*. La historia encajaba a la perfección en el particular universo del director: un hombre que está a punto de morir y que se ha pasado la vida exagerando sus propias experiencias hasta el punto de convertirlas en relatos increíbles se reconcilia con su hijo tras años de distanciamiento. De nuevo, el reencuentro paterno-filial llamaba a la puerta del hijo de Arnold Spielberg. Sin embargo, éste acabó saliendo del proyecto al considerar que existía un realizador mejor capacitado para hacerse cargo: Tim Burton, maestro de la fantasía romántica por excelencia, y también experto en separaciones familiares traumáticas, como demuestran títulos como *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990), *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992) o *Charlie y la fábrica de chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005).<sup>35</sup> La reciente muerte del padre de Burton y su sensibilidad hacia la historia fue lo que acabó de convencer a Spielberg para cederle definitivamente el testigo y centrarse en otra fábula sobre el legado paterno llamada *La Terminal*.

La historia que plantea la película no es más que la traslación al cine de la situación real vivida por el iraní Merhan Nasserí, quien, en el año 1988, y después de sufrir el robo de sus documentos, debió permanecer durante varios años en el aeropuerto Charles De Gaulle de París, dónde aún vive contando su historia a quienes quieran escucharla (de hecho, su situación legal se resolvió pero él se empeñó en seguir habitando el lugar). Andrew Niccol, verdadero impulsor de la cinta<sup>36</sup>, consideraba, sin embargo, que

---

<sup>35</sup> Estrenada finalmente en 2003, y protagonizada por Ewan McGregor y Albert Finney, *Big Fish* acabó siendo uno de los títulos más aclamados de la carrera de Tim Burton.

<sup>36</sup> Niccol es responsable de guiones tan reconocidos como *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) y el director de las no menos interesantes *Gattaca* (1997) o *El señor de la guerra* (*Lord of War*, 2005).

esta curiosa historia carecía de algunos elementos básicos para convertirla en película, y ahí fue donde el *toque Spielberg* se hizo imprescindible: “El problema de Nasser es que no hay romance, no hay malos, no hay una historia. Lo único que hay es una situación” (Brooke, 2004: 87).

Pese a que, como hemos visto, asumió las riendas del proyecto de manera casi inesperada, Spielberg supo encontrar la identificación necesaria con el protagonista casi de inmediato: “Me siento un poco como Viktor...En realidad, creo que todos nos hemos sentido o nos sentiremos algún día como él, una persona fuera de lugar, una persona que busca una vida” (Bouzereau, 2004). La frase promocional del film parece ir en consonancia con las palabras de Spielberg: “La vida espera”. Pero... ¿A qué clase de vida se refiere? ¿Nos está hablando de la vida más allá del aeropuerto para un inmigrante que proviene de Europa del Este? ¿Del sueño americano?

En realidad, la vida que espera a Viktor Navorski, ciudadano de la ficticia nación de Krakhozia atrapado en el aeropuerto JFK de Nueva York por un problema burocrático que le impide pisar suelo americano, no es otra que la de la reconciliación con su padre, el cumplimiento de una promesa hecha mucho años atrás sin el cual su vida nunca será plena. La estancia de Viktor en la Terminal, su progresiva asimilación de las costumbres norteamericanas, e incluso su tímido romance con Amelia, no son sino las partes de un gigantesco *MacGuffin*<sup>37</sup> con el que Spielberg pretende despistarnos hasta revelarnos las auténticas intenciones del protagonista.

Lo primero que descubre Viktor nada más aterrizar en Nueva York, es que algo no funciona, pues las autoridades no le permiten abandonar el aeropuerto. La barrera idiomática juega aquí un papel esencialmente cómico (Viktor no entiende nada en absoluto de lo que le dicen y responde siempre con sonrisas), aunque la tragedia no tarda en aparecer cuando descubre, a través de la televisión, que en su país natal ha estallado una guerra civil. Ello le llevará a atar cabos y asimilar el porqué de su extraña reclusión en la Terminal: desde ese momento, sabe que está solo, sin dinero, perdido entre gente a la que no conoce y con la que a duras penas puede comunicarse. Esta sensación de soledad se acrecienta con la lejanía del hogar y la impotencia que produce la sensación de saber que los tuyos corren peligro y que, ni puedes hacer nada por ayudarles, ni puedes obtener una información fluida sobre cómo se encuentran. Es entonces cuando

---

<sup>37</sup> *MacGuffin*: Expresión acuñada por Alfred Hitchcock y que designa una excusa argumental que motiva a los personajes y al desarrollo de una historia, y que en realidad carece de relevancia por sí misma. En 1939 declararía que “en historias de rufianes siempre es un collar, y en historias de espías siempre son los documentos” (*Wikipedia*).

Viktor comprende que, si quiere sobrevivir, no solo tendrá que aprender el idioma o buscarse un empleo, sino también alejar lo más posible ese sentimiento de abandono que le invade. Por este motivo, decide *construir* su propia familia a partir de los amigos que va haciendo: Joe, Enrique, Gupta, e incluso Amelia. Es la solución temporal que Spielberg propone hasta que la situación cambie y Viktor pueda recuperar sus auténticas raíces.

La imagen sociable e integradora de Viktor contrasta con la del *villano* de la historia, el responsable del aeropuerto Frank Dixon: un individuo que esconde bajo una fachada de seguridad una vida vacía, posiblemente consecuencia de sus ansias de poder y su naturaleza malvada. En este sentido, Dixon se presenta como un personaje que roza en ocasiones el patetismo, para quien almorzar solo en la mesa de su despacho se convierte en uno de los momentos más esperados del día. Ésa parece ser la lección que Spielberg pretende transmitirnos: si te desentendes de formar una familia tu carácter se volverá amargo y mezquino.

La idea de familia planea en todo momento sobre la cinta, y afecta incluso a los *parientes* ficticios de Viktor, como Enrique, que vive una historia de amor con una agente de aduanas fanática de *Star Trek* que acaba en boda sin que ambos crucen una sola palabra con anterioridad. Más significativo todavía es el caso del anciano Gupta, que opta por regresar a su hogar en la India para volver a estar cerca de los suyos después de exiliarse para no acabar en la cárcel, o dicho de otro modo: se trata de una figura paterna defectuosa que decide retomar sus responsabilidades familiares, proyección de Spielberg dentro del grupo de personajes. No puede decirse lo mismo de Amelia, quien malvive cruzando el planeta como azafata (la antítesis del estatismo forzado de Viktor) y soñando que, algún día, su amante deje a su esposa por ella. Amelia es, de algún modo, una variación del personaje de Dixon, alguien que, cuando por fin tiene la oportunidad de empezar una vida con Viktor, la desaprovecha por culpa de la dependencia emocional que le une a un hombre casado y con el que no tiene ningún futuro, lo que le empujará a acabar sus días completamente sola. Una vuelta de tuerca final que rompe con los cánones del romanticismo de Hollywood: Viktor y Amelia, contra todo pronóstico, no acabarán juntos, porque el propósito de él en Norteamérica va mucho más allá de encontrar el amor en la tierra de las oportunidades. Su romance es algo pasajero, y no tiene nada que ver con una relación larga y duradera como la que mantiene el amante de Amelia con su mujer, a la que en ningún momento llega a abandonar y que, por tanto, representa la idea de matrimonio inquebrantable de Spielberg, capaz de resistir contratiempos tan graves como una infidelidad.

Durante su última cita con Amelia, Viktor desvela la auténtica razón de su viaje. Con él lleva una vieja lata de conservas, a la cual llama, simbólicamente, mi padre. En ella, guarda cincuenta y seis autógrafos de genios del jazz norteamericanos que su progenitor fue coleccionando durante años por correspondencia, en la lejana Krakhozia. Pero hubo un autógrafo que su padre nunca pudo conseguir: el del genio del saxo Benny Golson. En su lecho de muerte, Viktor le hizo la promesa de lograrlo por él y cumplir así su última voluntad, algo por lo que merecía la pena esperar confinado en un aeropuerto, como reconoce Fonte:

La mayor virtud de *La Terminal* es mostrar una fe, una obstinación y una perseverancia en la búsqueda de una promesa. Si su padre fue capaz de esperar cuarenta años hasta completar su colección de autógrafos de músicos de jazz, ¿por qué su hijo no iba a poder esperar nueve meses para poder cumplir la promesa que le hizo? (2008: 435).

AMELIA:

¿Llevas viviendo todo este tiempo aquí por tu padre?

VIKTOR:

Pienso que él también lo haría por mí.

En la última escena del film, el protagonista abandona finalmente el aeropuerto y alcanza la ciudad soñada: Nueva York. La guerra en su país ha terminado. Esa misma noche, visita el local donde tocan Golson y su banda, y consigue la ansiada firma del músico. El sueño de su padre finalmente se ha cumplido, y es mucho más importante que el propio sueño americano. Se ha producido la recuperación del hogar, aunque se trate de otro país. Por eso, con la Gran Manzana a sus pies, Viktor observa su valioso tesoro y, después de besar la paternal lata, entra en un taxi y dice: “Vuelvo a casa”. Este humilde hombre llegado del otro lado del mundo ya puede vivir con la tranquilidad de que su padre le observa desde algún lugar, orgulloso. Nada es más importante que eso, ni la más bella de las azafatas, ni los neones de Times Square. La vida esperaba y, a partir de ahora, es ya una realidad. Sánchez-Escalonilla lo resume de este modo:

La lata de Viktor encierra también el misterio de la fábula de Spielberg. Viktor es un personaje arraigado en el mundo, se encuentre donde se encuentre, pues mantiene viva la memoria de los suyos y guarda

celosamente su recuerdo, sus valores, sus tradiciones hogareñas. Porque, para Navorski, conseguir el autógrafo que falta en la lata supone algo así como recuperar al padre perdido mediante el conjuro de su viejo sueño (2004: 467, 468).

En una época de su cine plagada de incertidumbres sociales y desazón, Spielberg lanzaba su particular canto de esperanza con *La Terminal*:

Creo que esta película es una reacción por mi parte a la oscuridad de mis últimas películas. De *La lista de Schindler* a *Salvar al soldado Ryan*, de *Minority Report* a *A.I.*, he infundido una especie de seriedad a todas ellas. Tras *Atrápame si puedes*, no me apetecía demasiado ponerme con un proyecto de tipo histórico o que trata de un tema importante. Quería volver a hacer otra cosa que me hiciera sonreír, a mí y a otros. Vivimos una época en la que necesitamos sonreír, y eso es lo que siempre se ha esperado que el cine dé a la gente en épocas de nuestra historia en las que pasamos por experiencias dolorosas. Eso fue lo que me hizo reaccionar (...) Quise hacer otra película que pudiese hacerte reír y llorar, y hacerte sentir bien acerca de ti mismo y de los demás (Bouzereau, 2004).

### **10.6. Caballo de batalla**

Una vez más, fue su productora de confianza, Kathleen Kennedy, quien puso a Spielberg tras la pista de la novela de Michael Morpurgo adaptada con gran éxito a los escenarios del West End londinense. Siguiendo los consejos de su *mano derecha* desde los tiempos de *E.T. El extraterrestre*, Spielberg voló hasta la capital británica junto a su familia para ver la obra y quedó cautivado por la fuerza de esta historia de amistad entre un muchacho y su caballo en el contexto de la Primera Guerra Mundial: “Lloramos todos. Es tan emotiva que no pudimos contener las lágrimas. No creo que se trate de una cinta bélica, es simplemente una historia de amor” (Martínez, 2011: 31). Definida por Parera (2012: 59) como una “arrebataadora odisea emocional”, *Caballo de batalla* comprende, en efecto, la esencia de los grandes dramas sentimentales de Spielberg, tomando como punto de partida el elemento común que impulsaba a Celie a abandonar su vida de esclavitud en *El color púrpura* o al pequeño Jim a sobrevivir en el campo de concentración de *El imperio del sol*. En opinión del realizador: “Creo que dice mucho del valor. El valor de este chico y lo que soporta, lo que tiene que superar. También trata sobre el valor de un

animal extraordinario. Ese era el tema subyacente, subliminal, que impregna cada fotograma de la película” (Bouzereau, 2012a).

El valor en *Caballo de batalla* tiene, además, mucho que ver con la vuelta a casa de aquellos que fueron separados por el conflicto. Para Spielberg, el único valiente de una guerra no es aquel que mata a más hombres, sino el que logra mantenerse con vida para volver junto a los suyos, al igual que las palomas mensajeras que, en palabras de uno de los personajes, sobrevuelan el horror con la mirada puesta en el horizonte, donde espera el hogar. Como ya sucediera en *El imperio del sol* o *Salvar al soldado Ryan*, el estallido de un conflicto bélico provoca la separación familiar, y, como en aquellas películas, los protagonistas tienen que seguir adelante, luchar ante las adversidades, para reencontrarse con sus seres queridos. Es lo que ocurre con el joven Albert cuando su padre vende al caballo Joey al ejército británico: jamás perderá la esperanza de volver a verle, y será ese sentimiento el que le lleve a alistarse para ir al frente en busca de su amigo. Según Spielberg: “Es una narración humana. Trata de la conexión que un animal puede tener con los seres humanos. Es una historia sobre la esperanza y sobre la esperanza que puede darse en circunstancias terriblemente sombrías” (Schickel, 2012: 258).

Podemos identificar más de un paralelismo entre esta relación y la que unía a Elliott con E.T.: como en la película de 1982, encontramos aquí a un muchacho que mantiene una relación distante con su familia y que establece un vínculo emocional extraordinario con alguien que no es humano y que es *distinto* como él. Por ello, cuando las circunstancias se interponen entre ellos y se produce la separación, el coraje de ambos terminará imponiéndose a escollos *a priori* insalvables (los científicos de la NASA en *E.T.*, la Primera Guerra Mundial en *Caballo de batalla*) para encontrarse nuevamente<sup>38</sup>.

Sin embargo, Albert no solo se distancia de Joey, sino también de sus propios padres. Especialmente fría es la relación con Ted, su progenitor, un veterano de guerra que arrastra una cojera permanente y que ahoga sus penas en alcohol mientras el dueño de su granja le reclama con insistencia los pagos atrasados. Albert intenta en vano llamar su atención, demostrarle que está a punto de convertirse en un hombre con quien su padre podrá contar para sacar adelante a la familia, pero no halla respuesta alguna en él. Se trata de un hombre silencioso, ausente en ocasiones, que quiere a su mujer y a su hijo pero a quien la vida ha puesto en una situación

---

<sup>38</sup> Pese a reunirse nuevamente a los Narracott al final de la película, Spielberg se muestra consciente de las terribles consecuencias de un conflicto bélico mostrando dos lazos familiares con un desenlace mucho más trágico: el de los hermanos alemanes que son neutralizados en su huida, y el del anciano francés que cuida de su nieta enferma.

desesperada. Como le dice a Albert su madre: “Tu padre comete errores, y bebe para olvidarlos. Pero jamás se ha rendido. Y lo hace por nosotros”. Esta fe ciega que Rose Narracott demuestra tener en su marido pone de manifiesto la solidez de una pareja que parece acostumbrada a sortear las épocas de penuria como la que atraviesan en la película. Tal vez no apruebe muchos de los actos y los hábitos de Ted, pero está claro que su amor por él es inquebrantable y que no ha olvidado al gran hombre que se esconde tras esa fachada del fracaso. Ella misma lo confiesa cuando su marido reconoce que tendrá que vender al caballo de Albert y acaba por compadecerse a sí mismo:

ROSE:

¿Y qué vamos a hacer?

TED:

Yo antes creía que Dios le daba a cada hombre su ración de mala suerte. Pero he dejado de creerlo viéndome a mí mismo... Dejarás de quererme, Rose. Y no te culparé por ello.

ROSE:

Puede que te odie más. Pero nunca te querré menos.

Una vez más, asistimos a la construcción del padre deficiente pero de buen corazón que Spielberg considera tan cercano a sí mismo desde principios de los noventa y que no deja de ser un reflejo del Arnold Spielberg que él conoció de adolescente, alguien voluntarioso pero incapaz de convertirse en un cabeza de familia ejemplar. El cineasta reconoce esta identificación al afirmar: “Cuando era pequeño buscaba la aprobación de mi padre. Y eso es lo mismo que busca Albert en el suyo” (Rodríguez, 2012: 106).

Cuando Ted adquiere a Joey y le confía a Albert su preparación para trabajar los campos, la relación entre ambos se estrecha, comienzan a desarrollar una complicidad desconocida hasta entonces y a profesarse admiración: mientras el padre se sorprende ante la tenacidad del hijo por convertir al caballo en el perfecto ejemplar para el arado, el joven descubre,

a través de su madre, que el viejo Ted recibió una condecoración especial de la Reina tras una batalla en Sudáfrica, un reconocimiento reservado únicamente para individuos que acometen actos extraordinarios. Conforme va descubriendo que su padre no era el hombre mediocre que siempre había imaginado, Albert comienza a verle con otros ojos, aunque su progresivo acercamiento no tardará en detenerse repentinamente cuando, tras una terrible tormenta, Ted pierde la cosecha y se deshace de Joey a cambio de unas cuantas monedas.

Cuando el muchacho marcha al frente para encontrar a su amigo perdido, la relación entre padre e hijo queda en suspenso, si bien antes Albert tiene tiempo para enrollar en la montura de Joey un recuerdo de guerra de su progenitor que le entrega su madre, y que, desde ese instante, le acompañará siempre y pasará a ser un elemento distintivo. Se trata de un banderín de la antigua compañía de Ted en la guerra Anglo-Bóer, un objeto ausente en la novela original que fue introducido en la película por sugerencia de Spielberg (Lerman, 2012: 64), cuya intención consistía en mantener a Albert dentro de la historia durante el segundo acto, momento en que el personaje desaparece y el caballo pasa a ser el gran protagonista del relato. Así pues, Albert continúa presente de un modo simbólico, y con él también su padre, pues la simple presencia del banderín nos recuerda que los dos todavía tienen un asunto pendiente por resolver.

Cuando los amigos se reencuentran al fin tras la batalla de Somme, la guerra ha hecho mella en ellos hasta el punto de convertirlos en dos seres muy distintos a los que eran cuando se conocieron. Exhaustos tras el combate, desprovistos de toda alegría por la barbarie que han vivido, ambos emprenden el camino de vuelta al hogar: el niño perdido que se separó de sus padres por culpa de la guerra regresa a casa junto al caballo que había ido a buscar. Es entonces cuando Spielberg muestra la reconstrucción familiar en su totalidad, al armonizar nuevamente al padre con el hijo. Tras desplazar la puerta de la valla, metáfora de la barrera emocional que se abre entre ellos, Ted tiende la mano a Albert con evidente orgullo. Le saluda como un igual, como el hombre que ya es. El joven le devuelve entonces el banderín que acredita al viejo Ted como un héroe, dando a entender que el sentimiento de admiración es mutuo. A continuación, se funden en un cariñoso abrazo, representación del júbilo paterno-filial del que Spielberg hace gala en sus películas desde que él mismo se reconciliara con su padre a principios de los 90. Ceballos reconoce la impronta personal del realizador, la clara manifestación de su propio entusiasmo, en este instante clave de *Caballo de batalla*:



El formalismo del cineasta alcanza cotas de majestuosidad sencillamente apabullantes en un trabajo que apela a la memoria cinéfila para reivindicar la inocencia en tiempo de guerra: su epílogo es, sin duda, el canto a la esperanza de alguien que aún cree en el poder catárquico del arte (2012: 12).

## **10.7. Análisis de conflictos dramáticos y familiares**

Como ya observábamos en el capítulo anterior, la tercera etapa de la filmografía de Spielberg se caracteriza por las tensiones en el hogar y el deseo de reconciliación por parte de los familiares distanciados. Dentro de este segundo bloque de películas, centrado en los personajes infantiles y los *niños grandes* que encuentran el camino de regreso a casa, asistiremos nuevamente a reencuentros de pareja (*Minority Report*), si bien la mayoría de los títulos presentan conflictos de relación entre padres e hijos (*A.I.*, *Atrápame si puedes*, *La Terminal*, *Caballo de batalla*) e incluso una reconstrucción del vínculo materno-filial a través de un hombre que sacrifica su propio hogar (*Salvar al soldado Ryan*). Si el grupo anterior de largometrajes conectaba tanto con el bienestar de Spielberg tanto con su segunda esposa como con Arnold, este que ahora nos ocupa constituye una celebración del cineasta como hijo, padre y abuelo: la clave para que esos *niños* recuperen el hogar perdido se encuentra, más que nunca, en la fortaleza de los lazos intergeneracionales.

### **10.7.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1991-2012 (II)**

Los conflictos básicos de estas seis películas se refieren, una vez más, a objetivos concretos cuyo fin último no es material, sino emocional. Si en algunos de los títulos analizados en el capítulo precedente (*Hook*, *El mundo perdido*, *La guerra de los mundos*) tenía lugar una reivindicación del personaje principal como un héroe capaz de rescatar a sus hijos (objeto externo) para alcanzar una meta interior –el hogar–, los protagonistas de este segundo grupo experimentarán esa misma búsqueda personal para lograr el mismo fin, especialmente cuando se trate de historias enmarcadas en conflictos bélico. Es en este punto donde el capitán Miller o el joven Albert experimentarán dicho proceso y se alzarán también como figuras heroicas capaces de recomponer hogares desestructurados: el primero abandonará las dudas iniciales sobre la misión para devolver a Ryan junto a su madre, mientras el segundo probará su valía ante su padre al partir hacia

el frente en busca de Joey. Se trata, en definitiva, de tramas de búsqueda donde, para el protagonista, encontrar al elemento perdido conlleva el hallazgo de la verdadera identidad, algo que también le sucede a David cuando abandona su condición mecánica inicial para sentirse un “niño de verdad” al final del relato.

Precisamente, *A.I.* constituye también la primera de las tres historias de persecución que Spielberg rueda de manera consecutiva, seguida de *Minority Report* y *Atrápame si puedes*. Un planteamiento que remite directamente a los primeros trabajos del director, caracterizados también por personajes que desean volver junto a los suyos y que son perseguidos por adversarios superiores en fuerza (*El diablo sobre ruedas*) o en número (*Loca evasión*); la diferencia respecto a estas películas radica en que aquí los protagonistas no son padres que intentan recuperar a sus hijos, sino hijos que luchan por reencontrarse con estos referentes adultos. Esto es lo que pasa con David, perseguido por humanos que disfrutan destrozando robots, o con Frank, a quien el FBI sigue la pista mientras él sueña con que sus padres se reencuentren. En palabras de Fonte (2008: 427): “El muchacho lucha por su padre, desea que sus progenitores se vuelvan a unir y que todo sea como antes. Pero no comprende que solo no puede cambiar las cosas y que los acontecimientos van por delante de él”.

En *Minority Report*, John Anderton sigue siendo ese adulto que vive a través del recuerdo de su hijo y que es perseguido por el sistema que él mismo contribuyó a crear; en su caso, la persecución a la que se ve sometido no lleva a un hogar definido, sino que es tan incierta y llena de interrogantes como el propio crimen que se le atribuye. Esto explica que, en esta película, a la trama de persecución se una también el enigma que comportan tanto la muerte de Leo Crow como la desaparición de Sean, sin olvidar un doble rescate: el físico de Anderton a Agatha, liberándola de su cautiverio en el *Templo*, y el emocional de la muchacha al protagonista, desprendiéndole de la carga que supuso la desaparición de su hijo. En opinión de Rodríguez:

En *Minority Report* se intenta poner de relieve la precariedad en la que puede sumir a la gente vivir exclusivamente de la evocación del pasado, pues en una secuencia se ve a Anderton drogándose mientras ve grabaciones en tres dimensiones de su hijo (...), momento a partir del cual el personaje principal del film se transformó en otra persona, perdiendo a su mujer y entregándose en cuerpo y alma al proyecto de prevención del crimen para aliviar así su sufrimiento interior (2002: 33).

*La Terminal*, por su parte, representa un claro ejemplo de huida: el protagonista se encuentra recluido en una *prisión* de la que no puede escapar –el aeropuerto– y todos sus esfuerzos durante la historia van encaminados a conseguir la libertad; solo así podrá ver cumplida la última voluntad de su padre y regresar a su país.

<b>CONFLICTOS BÁSICOS</b> <b>Tramas de acción</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (II)</b>		
Producción	Trama	Objeto externo
<b>SALVAR AL SOLDADO RYAN</b>	Búsqueda	Encontrar con vida a Ryan.
<b>A.I. INTELIGENCIA ARTIFICIAL</b>	Búsqueda, persecución	Encontrar al Hada Azul.
<b>MINORITY REPORT</b>	Persecución, enigma, rescate	Demostrar la inocencia.
<b>ATRÁPAME SI PUEDES</b>	Persecución	Seguir delinquiendo sin ser apresado.
<b>LA TERMINAL</b>	Huida	Salir del aeropuerto.
<b>CABALLO DE BATALLA</b>	Búsqueda	Encontrar a Joey.

Mientras en el capítulo anterior algunos de los adultos de Spielberg intentaban reconstruir su hogar pero finalmente no lo conseguían, los protagonistas que componen estas seis películas alcanzarán siempre la meta interior. Tratándose, en su mayoría, de personajes infantiles o juveniles, su arco de transformación consistirá en un proceso de *madurez* que concluirá en el momento de recobrar los lazos perdidos. En *A.I.*, David se las ingenia para sobrevivir en un mundo donde los humanos someten a los seres mecánicos como él, hasta el punto de pensar y sentir progresivamente como un niño auténtico que nada tiene que ver con el pequeño robot que aparecía al principio de la historia: se produce, además, un descubrimiento de la propia identidad. Sánchez-Escalonilla señala al respecto:

En *Inteligencia Artificial*, la pérdida del hogar adquiere unas dimensiones trágicas nunca tratadas por Spielberg en torno a un protagonista infantil: David, un niño cibernético que busca al Hada

Azul, la única criatura capaz de convertirle en un niño humano. David desea fervientemente esta transformación, pues piensa que de otro modo nunca recuperará el cariño perdido de su madre, Monica, ni conseguirá retornar al seno familiar. Esta búsqueda del hogar se inspira en los viajes de Pinocho y Dorothy en *El mago de Oz* pero, desde el punto de vista de la meta interior, David emprende su peligroso viaje movido por algo más que el deseo de recuperar cobijo material: el protagonista anhela ser aceptado de nuevo por Monica como un hijo humano de pleno derecho (2011: 214).

En *Caballo de batalla*, Albert regresa a la granja de sus padres con la satisfacción de haber recuperado a su amigo, y se abraza a su padre consciente de que, desde ese momento, a ambos les une el hecho de haber demostrado coraje y determinación en la batalla; el muchacho, en definitiva, se ha convertido en hombre. En *Atrápame si puedes*, Frank Abagnale Jr. se cansa de huir porque echa de menos un hogar, y encuentra en su perseguidor la figura paterna que la muerte de Frank Sr. ha dejado ausente, un ejemplo de *descubrimiento* a partir de la relación maestro-discípulo que establece con Carl: el adolescente de las primeras escenas da paso, al final del metraje, a un joven que ha encontrado su vocación asesorando al FBI, no sin antes atravesar un período de dinero, estafas y continuos cambios de identidad con la única intención de llamar la atención de sus padres y lograr que estén juntos de nuevo. En *La Terminal*, sin embargo, conviene hablar de una *transformación*, pues el protagonista es un adulto alegre y desenvuelto que deberá asumir las responsabilidades propias de su edad si quiere abandonar el encierro al que se ha visto abocado por una cuestión burocrática.

Los casos de *A.I.* y *Caballo de batalla* constituyen, además, claros ejemplos de historias de *desvalidos*, dado que tanto David como Albert logran sobreponerse a desafíos en los que partían con clara desventaja, circunstancia que también puede al Viktor Navorski de *La Terminal*, confinado en un aeropuerto y sin posibilidad de ayuda en un país que no es el suyo. Por su parte, Frank representa un ejemplo no solo de madurez, sino también de *precio del exceso*, debido a que su capacidad para el engaño le sumerge en una vorágine de robos y suplantaciones que solo se detendrá cuando Carl logre capturarlo.

Finalmente, los dos protagonistas que no presentan rasgos infantiles pero ansían igualmente volver al hogar se verán envueltos en arcos de diferentes tipos. En *Minority Report*, Anderton experimenta un *ascenso*, pues deja de ser un individuo traumatizado que consume drogas de manera ocasional para convertirse en alguien mucho más estable, capaz de

recuperar su condición de esposo y padre. Un hecho que, además, implica sendos procesos de transformación y descubrimiento, pues aprenderá a ver la vida con otros ojos –en sentido figurado y literal– y a acometer el futuro.

En *Salvar al soldado Ryan*, el capitán Miller posibilitará, mediante su *sacrificio*, que el joven Ryan salga con vida de Francia y regrese al lado de su madre, si bien su verdadera meta interior es completar con éxito la misión para reunirse con su esposa. Sánchez-Escalonilla (2004: 372, 373) resume con estas palabras la trascendencia del elemento familiar en esta película: “Miller se está ganando el derecho a regresar con su esposa, y este anhelo coincide plenamente con aquello que persigue su misión: la reconstrucción del hogar. Pues, por encima de sacrificios en el altar de la patria, son las familias el primer objeto del sacrificio”.

<b>CONFLICTOS INTERNOS</b> <b>Tramas interiores predominantes</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (II)</b>		
Producción	Trama interior	Meta interior
<b>SALVAR AL SOLDADO RYAN</b>	Sacrificio (Miller)	Mantener a sus hombres a salvo. Regresar junto a su esposa.
<b>A.I. INTELIGENCIA ARTIFICIAL</b>	Madurez Descubrimiento Desvalido (David)	Regresar al hogar, junto a su madre.
<b>MINORITY REPORT</b>	Ascenso Transformación Descubrimiento (Anderton)	Resolver el misterio de la desaparición de su hijo. Reconstruir su hogar.
<b>ATRÁPAME SI PUEDES</b>	Madurez Precio del exceso Descubrimiento (Frank)	Reunir de nuevo a sus padres llamando la atención de ambos.
<b>LA TERMINAL</b>	Transformación Desvalido (Viktor)	Hacer realidad el último deseo de su padre.
<b>CABALLO DE BATALLA</b>	Madurez Desvalido (Albert)	Conseguir que su padre se sienta orgulloso.

Ya hemos indicado que los protagonistas de estas películas acaban completando el regreso al hogar, una circunstancia que no se producía para los *adultos* de filmes como *Amistad*, *Munich* o *Lincoln*. La principal diferencia entre ambos grupos es que ahora los personajes centrales son niños –consideración extensiva a Viktor Navorski y al John Anderton traumatizado por la pérdida de su hijo– y que, en su caso, dicho regreso sí acabará fructificando. En este sentido, los conflictos de relación de estos personajes jugarán, de nuevo, un papel determinante en la consecución de dicha meta interior, y estarán mucho más centrados, por la propia naturaleza infantil de los implicados, en sus conexiones con los padres (biológicos o adoptivos) que en las uniones de tipo sentimental.

Sin ir más lejos, cuatro de los seis protagonistas de estas películas (David, Frank, Viktor y Albert) condicionarán su vuelta al hogar al reestablecimiento del vínculo paterno. Mientras en *Caballo de batalla* se nos muestra una reconciliación en el sentido clásico entre un padre ausente y un hijo que se acaba ganando su respeto –aunque, a diferencia de lo que sucedía en *Hook*, *El mundo perdido* o *La guerra de los mundos*, aquí es el personaje más joven el que da los pasos más importantes para el acercamiento, y no el adulto–, en *A.I.* y *La Terminal* estos reencuentros no son físicos o tangibles, sino que son fruto de un sueño, en el primer caso, y del cumplimiento de un viejo deseo del padre fallecido (reencuentro emocional), en el segundo. En el caso de *Atrápame si puedes*, en la relación de Frank con su progenitor los roles están invertidos, pues es el que muchacho el que vela por el porvenir del hombre curtido. Un vínculo que Spielberg concluye con la muerte de Frank Sr., obligado por la necesaria adscripción a los hechos reales que narra la película –solo así se explica que el realizador *mate* al padre en la etapa de su cine en la que hace una mayor campaña por las segundas oportunidades entre padres e hijos–. Sin embargo, este hecho brindará a Spielberg la posibilidad de restituir al padre *real* por un padre *sustituto* (Carl Hanratty) que acaba acogiendo bajo su tutela al niño perdido. Según reconoce el propio realizador, “la inocencia de Abagnale es la del hijo que busca el cariño de un padre al que admira. Así es también la relación entre el personaje del estafador y el del policía que le persigue” (Preestreno de *Atrápame si puedes*, 2003: 105).

No será esta la única vez que Spielberg, decidido a que ninguno de sus protagonistas quede desvalido al final del relato, introduzca esta figura suplente. En *Salvar al soldado Ryan*, Miller ejerce de padre de todo el batallón: es el oficial de mayor rango, el de más edad y el que toma las decisiones y vela por la seguridad del resto. En *A.I.* y *La Terminal*, David y Viktor establecen con Gigoló Joe y Gupta una relación maestro-discípulo que evoluciona de la amistad a la protección, y que en el caso de los dos

seres mecánicos viene marcada por la diferente concepción del amor: el maternal y familiar en el caso del primero (necesita a los humanos) y el sensual en el caso del segundo (no los necesita porque desconfía de ellos). Lo contrario sucede en *Atrápame si puedes*, donde Frank y Carl comienzan siendo adversarios en lugar de amigos.

El conflicto verdaderamente determinante para que Viktor alcance su meta interior es el que mantiene con sus amigos Joe, Enrique y, por encima de todos, Gupta, que sacrifica su exilio en Estados Unidos para que el protagonista abandone el aeropuerto, y no el que le une de manera intermitente a Amelia; en realidad, el romance truncado que mantienen no es sino una distracción, un sustento emocional para el personaje de Tom Hanks a la hora de sobrellevar mejor su reclusión. Sánchez-Escalonilla (2004: 461) define así a estos familiares *sustitutos*: “Los tres se convierten en la auténtica familia de Viktor: cuidan de él y comparten buenos ratos. Dentro del grupo destaca el desconfiado Gupta, de 85 años, que recela de Navorski porque piensa que se trata de un agente de la CIA”.

En *Minority Report*, Anderton también tiene a Lamar Burgess como referente paterno de su solitaria existencia, hasta que descubre su pasado criminal y el vínculo de afinidad queda destruido. Con su ex esposa el protagonista recorre un camino inverso, al pasar de la incomunicación y la tensión por la ausencia de Sean al reencuentro tras la resolución del caso, mientras con Agatha crea una tensión consistente en dos visiones contrapuestas de la vida: la de un hombre encadenado al pasado y una joven encadenada a las visiones de futuro. Ninguno de los dos tiene presente, lo cual crea un problema de identidad. A través de su relación se produce una liberación interior mutua, pues ambos se complementan (pasado/futuro) y consiguen iniciar una nueva vida.

**CONFLICTOS DE RELACIÓN**  
**Subtramas familiares**  
**En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (II)**

<b>Producción</b>	<b>Subtrama familiar</b>	<b>Tensión dominante</b>
<b>SALVAR AL SOLDADO RYAN</b>	Miller – batallón	Actitud paternal del capitán que protege a sus hombres. Tensión por la incompreensión de estos ante la misión.
<b>A.I. INTELIGENCIA ARTIFICIAL</b>	David – Monica	Disparidad de sentimientos: amor incondicional frente a indiferencia.
	David – Gigoló Joe	Amistad en un entorno hostil que evoluciona hacia el padre sustituto. Distinta concepción del amor: maternal para David, sensual y físico para Joe.
<b>MINORITY REPORT</b>	Anderton – Agatha	Liberación interior mutua a partir de visiones contrapuestas de la vida (pasado/futuro)
	Anderton – Lara	Incomunicación desde la separación.
<b>ATRÁPAME SI PUEDES</b>	Frank – Frank Sr.	Inversión de roles, protección del hijo al padre.
	Frank – Carl	Rivalidad que deriva en afinidad y en la creación de una nueva figura paterna.
<b>LA TERMINAL</b>	Viktor – amigos – Gupta	Amigos en un entorno hostil que derivan en familia sustituta, con Gupta como padre.
<b>CABALLO DE BATALLA</b>	Albert – Ted	Tensión e incomunicación entre un padre ausente y un hijo que le necesita.
	Albert – Joel	Amistad para vencer la soledad.



### 10.7.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas

Si en los protagonistas adultos del primer bloque la frustración era el sentimiento predominante en el camino de vuelta al hogar, en los infantiles de este segundo la soledad será el más presente. Algunos, como Frank o Anderton, la elegirán como vía de escape a una realidad angustiosa; a otros, como David o Viktor, les será impuesta desde el abandono o el confinamiento, con el agravante de que el primero es capaz de sentir cuando, por su naturaleza, debería estar exento de emociones positivas y negativas, y que el segundo no domina el inglés y está incomunicado además de solo. La soledad de Albert en *Caballo de batalla* no es física sino emocional, fruto del distanciamiento humano con su padre, un escenario que Spielberg ya había propuesto con anterioridad en títulos como *Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*, *Indiana Jones y la última cruzada*, *Hook* o *La guerra de los mundos*. La posterior participación del muchacho en el conflicto unirá a dicho sentimiento de soledad – acrecentado tras la pérdida del caballo– una inevitable pérdida de la inocencia.

Incomprendidos e incluso perseguidos por quienes les rodean, estos niños perdidos y desamparados encontrarán, como ya hemos visto, elementos de apoyo en su odisea por encontrar de nuevo su hogar. Necesitados de alguien que les comprenda, se sustentarán en estos amigos inesperados para vencer a las dificultades: Gigoló Joe, Agatha, los trabajadores del aeropuerto, Joey, incluso Carl. Cabe recordar que, en las películas de Spielberg protagonizadas por jóvenes desarraigados, dichas presencias alentadoras son imprescindibles para lograr la meta interior, como ya sucediera en *E.T.* con el extraterrestre, en *El color púrpura* con Shug Avery, en *El imperio del sol* con Basie o en *Amistad* con John Quincy Adams.

Pese a no ser el sentimiento más extendido entre los personajes, la frustración también hará acto de presencia en estos arcos de transformación, relacionada siempre con un motivo de índole familiar. En *Minority Report*, Anderton se siente frustrado por no haber sido capaz de encontrar a su hijo, mientras en *Atrápame si puedes* Frank experimenta un proceso similar ante la incapacidad de unir de nuevo a sus padres y acaba inventando nuevas identidad que le permitan *borrar* ese pasado doloroso. En *Salvar al soldado Ryan*, el capitán Miller se siente frustrado ante la imposibilidad de regresar junto a su esposa, pues es consciente de que su misión consiste, precisamente, en renunciar a su hogar para que otros puedan tenerlo.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (II)</b></p>		
Producción	Meta interior	Conflicto interno resultante
<b>SALVAR AL SOLDADO RYAN</b>	Mantener a sus hombres a salvo. Regresar junto a su esposa.	<b>Miller:</b> Frustración al comprender que salvar a Ryan implica perder su propio hogar.
<b>A.I. INTELIGENCIA ARTIFICIAL</b>	Regresar al hogar, junto a su madre.	<b>David:</b> Soledad, abandono. Incomprensión por parte de los humanos y el resto de <i>mecas</i> . Necesidad de un amigo.
<b>MINORITY REPORT</b>	Resolver el misterio de la desaparición de su hijo. Reconstruir su hogar.	<b>Anderton:</b> Soledad, tristeza, depresión. Frustración por no ser capaz de resolver la desaparición de Sean.
<b>ATRÁPAME SI PUEDES</b>	Reunir de nuevo a sus padres llamando la atención de ambos.	<b>Frank:</b> Soledad, desarraigo. Frustración por su drama familiar. Necesidad de un amigo.
<b>LA TERMINAL</b>	Hacer realidad el último deseo de su padre.	<b>Viktor:</b> Soledad, incomunicación. Necesidad de amigos.
<b>CABALLO DE BATALLA</b>	Conseguir que su padre se sienta orgulloso.	<b>Albert:</b> Incomunicación con su padre, soledad, tristeza. Pérdida de la inocencia por la guerra.

Continuando con la tendencia mostrada en el capítulo anterior, este segundo grupo de películas perteneciente al período 1991-2012 da mayor importancia a la construcción psicológica de los personajes y a su evolución interior, por encima, una vez más, de los conflictos básicos, sujetos nuevamente al verdadero propósito, que no es otro que la reconstrucción del hogar. Este es el fin que persiguen el capitán Miller cuando busca al soldado Ryan, o David y Albert al hacer lo propio con el Hada Azul y el caballo Joey. Anderton intenta demostrar su inocencia y resolver el misterio de Sean, y Frank tratará de no ser capturado porque está convencido de que su vida de delincuente llamará la atención de sus padres. En *La Terminal*, la meta externa de Viktor, abandonar su encierro, va ligada directamente a su meta interior: el último autógrafo para su padre.

Mientras los largometrajes analizados en el capítulo 9 de la investigación estaban protagonizados por hombres imperfectos que corregían sus errores como maridos y como padres, aquí son los personajes infantiles los que toman la iniciativa y cargan sobre sus hombros con la responsabilidad de reformar el hogar. Dicho planteamiento no es sino una variación del primero, pues el objetivo acaba siendo el mismo y lo único que cambia es quién lleva el peso de la historia, si el niño o el adulto. La consecuencia más obvia del papel predominante de los niños será la escasa repercusión de las historias de pareja, tratadas de manera superficial en *A.I.*, *Atrápame si puedes* y *La Terminal* e inexistentes en *Salvar al soldado Ryan*. Solo en *Minority Report* y *Caballo de batalla* asistimos a una profundización de la relación, su crisis y el proceso de reencuentro de los cónyuges, pero nunca dentro de la trama principal.

En su camino de vuelta al núcleo familiar, los niños de Spielberg suplen las carencias afectivas de los padres a los que están buscando con la compañía de personajes que les acompañarán en los momentos en que la soledad y la desesperación estén más presentes. Estas figuras constituyen el principal conflicto de relación de estas cintas, sea dicha relación una amistad (*A.I.*, *La Terminal*) o una analogía por parentesco, ya sea directo, como en *Caballo de batalla*, o mediante un progenitor sustituto, como ocurre en *Salvar al soldado Ryan* o *Atrápame si puedes*. Spielberg, retomada la relación con su propio padre y siendo él mismo el patriarca de una familia cada vez más amplia, continuará estrechando lazos entre jóvenes y adultos y proporcionará a sus personajes *huérfanos* un referente que les guíe hacia su objetivo.

Por último, analizaremos el grado de felicidad de los seis protagonistas a partir de los modelos propuestos por Alarcón y Gallup:

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1998	Salvar al soldado Ryan	NO	NO	SÍ	NO	4	8	8	3
2001	A.I. Inteligencia Artificial	NO	SÍ	NO	NO	5	5	5	5
2002	Minority Report	NO	SÍ	SÍ	SÍ	7	7	8	7
2002	Atrápame si puedes	NO	SÍ	SÍ	NO	4	3	3	2
2004	La Terminal	SÍ	NO	SÍ	NO	9	10	10	10
2011	Caballo de batalla	NO	SÍ	NO	NO	6	7	7	7

**C.:** CONCILIACIÓN  
**CR.:** CRISIS  
**R.:** RUPTURA  
**RC.:** RECONCILIACIÓN  
**SPV:** SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA  
**SV:** SATISFACCIÓN CON LA VIDA  
**RP:** REALIZACIÓN PERSONAL  
**AV:** ALEGRÍA DE VIVIR

Al tratarse de películas protagonizadas por niños en busca de su hogar y no por padres preocupados por recobrar la estabilidad con sus esposas, las cuestiones de pareja desempeñan un papel más circunstancial que en anteriores ocasiones. Al poner el énfasis en las historias de niños perdidos y desviar su atención de las crisis matrimoniales, Spielberg se permite varias excepciones a su tendencia habitual. Por un lado, muestra un proceso de enamoramiento completo –el único de su filmografía– en *La Terminal* (16,6% de conciliaciones), si bien se trata de una subtrama romántica sin peso específico en la consecución de la meta interior por parte del protagonista. Por otro, ofrece un porcentaje de rupturas (66,6% del total) muy por encima de las cifras de sus demás películas, en las que las parejas solucionaban sus diferencias antes de verse abocadas a la separación.

Estas rupturas, eso sí, responden a motivos que incluso para un detractor de las mismas como Spielberg están más que justificados. En *Salvar al soldado Ryan*, Miller muere y jamás regresa junto a su mujer. Lo mismo le ocurre a Frank Sr. en *Atrápame si puedes*, película donde, además, el director se ciñe a sucesos reales e inalterables y en ningún momento es capaz de vislumbrar una posible reconciliación del matrimonio Abagnale. En *La Terminal*, el fin del romance entre Viktor y Amelia es solo el último paso, nada traumático, de una relación ligera y pasajera. Y en *Minority Report*, el distanciamiento entre John y Lara Anderton resulta fundamental para comprender las motivaciones psicológicas del protagonista; además, se trata de la única pareja de todas las tratadas por Spielberg que se concede una nueva oportunidad después de años de separación, el único divorcio que es revocado por parte de los mismos implicados en más de cuarenta años de carrera.

En lo que se refiere a la felicidad de los protagonistas, esta vendrá condicionada por el regreso al hogar de los mismos, el cual, pese a fructificar en todos los casos sin excepción, proporcionará un diferente grado de satisfacción en cada personaje en función de sus circunstancias. Viktor Navorski (9,75) es quien alcanza una felicidad más evidente al final de su relato: consigue salir de la Terminal, encuentra al músico de jazz que estaba buscando y vuelve a Krakhozia habiendo hecho realidad la última voluntad de su padre. Este hecho, unido a su carácter afable y risueño, le

proporcionará una dicha que el espectador ya intuye cuando toma el taxi de regreso al aeropuerto, y confirmará la escasa mella que la ruptura con Amelia ha hecho en su estado de ánimo.

Tras Viktor, John Anderton es el personaje con unos niveles de felicidad más elevados (7,25), fruto de su reconciliación con Lara y la inminente llegada de un nuevo hijo en común que ayude a cubrir el hueco dejado por Sean. Tras él, encontramos a Albert (6,75), quien, pese a volver del frente con vida, recuperar a Joey y estrechar lazos con su padre, no puede ser completamente feliz por la inocencia perdida en el enfrentamiento, un caso similar al de Jim Graham, pero con una salvedad: mientras, al final de *El imperio del sol*, la felicidad de Jim ha decrecido respecto al comienzo, en *Caballo de batalla* Albert termina siendo más feliz de lo que lo era tiempo atrás, ofreciendo una evolución completamente opuesta de los niveles de bienestar.

En la figura del capitán Miller (5,75) convergen dos pensamientos: la satisfacción por el deber cumplido y la posibilidad que Ryan se reencuentre con su madre, y la certeza de una muerte segura que impedirá la vuelta a casa del protagonista. Esto explica que el personaje presente unos altos índices de realización personal y satisfacción con la vida –relacionados con el éxito de su misión– y, en cambio, no tenga alegría de vivir, pues pronuncia sus últimas palabras cuando es consciente de su desaparición.

A David Swinton (5) no podemos presuponerle la misma capacidad para ser feliz que al resto, pues, pese a que presenta una capacidad extraordinaria para las emociones, estas no le pertenecen de un modo primigenio debido a su constitución robótica. Por tanto, cuando se reencuentra con Monica, la felicidad que le invade es relativa, no solo porque es incapaz de sentir en un grado máximo, sino porque, como Miller, sabe que todo acabará pronto y que el tiempo junto a su madre está a punto de expirar.

Frank Abagnale Jr. (3) es el personaje con unos niveles de felicidad más bajos una vez finalizado el relato. Sin embargo, su estado no se corresponde con un momento puntual, sino que es la consecuencia de una sucesión de infortunios: la separación de sus padres, la vida delictiva, la muerte de Frank Sr., el encarcelamiento, el segundo matrimonio de su madre, la captura... Se trata, en definitiva, de alguien que, tras una infancia y una adolescencia gozosas, se vio abocado a una espiral de desgracias de las que, cuando concluye la película, apenas ha comenzado a recuperarse.



# 11

## Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012): Género de aventura y épica

Tras abordar el regreso al hogar de los personajes adultos e infantiles en la última etapa del cine de Spielberg, cerraremos este período de madurez creativa con las cuatro películas pertenecientes al género de aventura y épica rodadas a lo largo de estos años: *Parque Jurásico*, *El mundo perdido*, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* y *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio*.

Pese a adentrarse progresivamente en un cine más introspectivo y comprometido, Spielberg siempre ha tenido tiempo para regresar a los títulos de puro entretenimiento de sus comienzos, como demuestra que tras *El color púrpura* y *El imperio del sol* estrenara *Indiana Jones y la última cruzada*, que las dos entregas de *Jurassic Park* firmadas por él se rodaran antes y después de *La lista de Schindler* o que la cuarta entrega de Indiana Jones fuese su película posterior a *Munich*. Sin embargo, y a diferencia de *Tiburón*, *1941* o *En busca del arca perdida*, los proyectos de Spielberg pensados para el gran público vendrán ligados a la evolución autoral emprendida por el cineasta a mediados de los 80 y presentarán un tratamiento de los personajes más profundo que en el mostrado en sus primeros filmes. De este modo, los protagonistas de estas películas –con la excepción de Tintín, por respeto al concepto original de Hergé– serán héroes lejos de su plenitud, hombres con dudas existenciales que, aunque de un modo más superficial (aquí lo que prima es la diversión y el espectáculo, por encima de los procesos interiores), buscarán también la manera de volver al hogar y reencontrarse con sus seres queridos.

### 11.1. *Parque Jurásico*

Si hubiera que dividir los trabajos de Steven Spielberg en películas de autor y cintas eminentemente comerciales, pocos dudarían en incluir *Parque Jurásico* dentro del segundo grupo, pues, a día de hoy, sigue siendo su largometraje más rentable en términos económicos. Sin embargo, dentro

de este entretenimiento perfectamente diseñado para cumplir las expectativas de la audiencia, un Spielberg exultante con su vida hogareña (en 1993, entre biológicos y adoptados, contaba ya cinco hijos) se permitió el lujo de variar sensiblemente el planteamiento de la novela de Michael Crichton –contando siempre con el beneplácito del autor, aquí también guionista junto a David Koepp– para introducir una subtrama con la familia como gran protagonista. De hecho, la admiración que Spielberg siempre había sentido por estos animales prehistóricos se debía, nuevamente, a una iniciativa de su propio padre –con quien, recordemos, acababa de reencontrarse tras años de distanciamiento–, por lo que podemos afirmar que la idea de llevar al cine *Parque Jurásico* responde, una vez más, a su propio legado familiar:

De chico, mi padre me llevó al Museo de Historia Nacional de Filadelfia. En la tienda de recuerdos vendían pequeños dinosaurios de hierro fundido. Me compró un Tiranosaurio Rex y un Estegosauro. En un par de años se oxidaron y se volvieron verdes. Tanto tenía entre las manos aquellos pequeños dinosaurios que terminé por desgastar y redondear los bordes (...) La fascinación por los dinosaurios nos devuelve a la magia de la infancia (Caldevilla Domínguez, 2005: 125).

Pese a esta nueva reivindicación de la unidad familiar, no estamos, desde luego, ante uno de los títulos más personales de Spielberg, pero si tenemos en cuenta que, cronómetro en mano, los dinosaurios solo están en pantalla ocho minutos a lo largo del metraje, descubriremos que al realizador de Ohio le interesaban mucho más los personajes “humanos” de la historia, pese a que algunos defensores de la obra literaria, como Navarro, no tardaron en poner el grito en el cielo ante tales licencias:

De hecho, casi resulta una broma la presencia de Michael Crichton en los títulos de crédito como adaptador de su propia novela (...) Desde luego, ello no es nada nuevo en el realizador de Cincinnati, probado jibarero fílmico en eso de reducir ideas literarias ajenas. En *Parque Jurásico* se ha respetado la estructura narrativa de la novela, pero los hechos contenidos en ésta han sido purgados de manera escandalosa. Una cosa es, lógicamente, eliminar su espeso contenido científico, a favor de la concisión del film; y otra muy distinta es arrasar con su nihilismo ideológico, base de su espíritu literario, sustituyéndolo por un infantil tratamiento del conflicto que vertebra la película y de los personajes que intervienen (1993: 25).

Para los conocedores del cine de Spielberg, los personajes principales resultan familiares de inmediato, empezando por el protagonista. Con las



características del típico héroe “a su pesar” de sus películas, Alan Grant se presenta como un paleontólogo con dos únicas pasiones: su novia, la paleobotánica Ellie Sattler, y los restos de dinosaurio que descubre en sus excavaciones. Se trata de alguien que, al principio de la cinta, ya deja entrever que antes se encerraría en una habitación con un velociraptor que con un niño. Esta fobia a las criaturas choca con los deseos de Ellie, quien, con la clara intención de formar algún día una familia a su lado, trata de convencerle de que los niños, en el fondo, resultan seres entrañables e inofensivos. A este respecto, ambos mantienen una curiosa conversación antes de que dé comienzo su aventura:

ALAN:

Esos mocosos... ¿Y tú quieres tener uno de esos?

ELLIE:

Ese precisamente no, pero sí uno de la misma especie, doctor Grant, sería muy interesante. ¿Qué tienen de malo los críos?

ALAN:

¡Ah, Ellie! Hacen ruido... Se ensucian... Son caros...

ELLIE:

Rata, rata...

ALAN:

Y huelen.

ELLIE:

¿Cómo que huelen?

ALAN:

Algunos huelen. Los bebés huelen.

A partir de aquí, Spielberg nos presenta una galería de secundarios con una vida familiar tan caótica como inexistente. Buena muestra de ello son

el matemático Ian Malcolm, eterno mujeriego varias veces divorciado (“Siempre estoy buscando una futura ex señora Malcolm”, le dice a Grant) o el multimillonario John Hammond, un anciano que pretende lucrarse gracias a la resurrección de los dinosaurios, para los cuales se considera una especie de “padre”, como demuestra el hecho de que asista al nacimiento de todas las criaturas de su parque temático. Deteniéndonos en este personaje, resulta significativo comprobar cómo la recién adquirida estabilidad familiar del director hace que su visión del *niño grande* tan característico de sus películas cambie drásticamente; así, mientras Roy Neary, Indiana Jones o Pete Sandich eran retratados de manera positiva por perseguir sus sueños de infancia dejando a un lado cualquier responsabilidad, Hammond aparece retratado como un excéntrico que, en pos de recrear su particular País de Nunca Jamás y cegado por el éxito, sacrifica incluso la seguridad de sus propios nietos. El mensaje, pues, parece evidente: Spielberg ha descubierto las excelencias de la vida conyugal y en familia y ahora pinta de gris ese mismo prototipo de personaje despreocupado e irresponsable que, años atrás, encarnaba sus anhelos de juventud.

A través de la figura de Hammond, llegamos hasta los pequeños Tim y Lex, los cuales personifican esa pieza necesaria para hacer funcionar el motor de la familia feliz. El primero tiene nueve años y es un apasionado de los dinosaurios y del trabajo de Alan, por lo que no duda en perseguir, cual ferviente admirador, al paleontólogo nada más conocerlo. Éste, desde luego, trata de huir de cualquier manera. Lex, por su parte, es una adolescente inteligente y observadora, que no demuestra hacia Grant el mismo entusiasmo que su hermano pero a quien no le importa tampoco seguir al escurridizo detractor de los niños. Incluso Ellie trata, sin éxito, que ambos visiten el parque en el mismo vehículo que su ofuscado novio. Lo que en principio parece una situación humorística que podría ser vista con frivolidad, esconde realmente un deseo interno de los dos pequeños: el de reencontrarse con un referente paterno, teniendo en cuenta que sus verdaderos progenitores se están divorciando.

El Dr. Grant personifica, de este modo, otra figura clave que rodea a los hijos de matrimonios descompuestos, el mentor adulto, alguien que, en un momento dado, se encarga de la transmisión de valores que no lleva a cabo el progenitor ausente. Hetherington y Kelly destacan la importancia de estas personas en el proceso que atraviesan los niños:

No es imprescindible que un adulto tenga una relación biológica con un niño para ejercer una buena influencia en su vida (...) Además, muchos de estos mentores pueden favorecer la adquisición de habilidades que el

niño no ha aprendido en su casa. Le ofrecen un modelo con el cual identificarse, y también le aconsejan sobre los comportamientos que son aceptables y los que no lo son, y sobre lo que funciona y no funciona en la vida en sociedad (...) Los mentores adultos a menudo desempeñan un papel importante en la vida de un niño, especialmente si se trata de un menor con una situación familiar difícil. Pueden hacer que el niño se sienta querido y valorado, y pueden servir como confidentes, consejeros, modelos de conducta y padres sustitutos (2005: 249).

Tras el sabotaje del codicioso Nedry, las medidas de seguridad del parque fallan y los visitantes quedan completamente a merced de los depredadores. Mientras Ellie logra rescatar *in extremis* a un malherido Malcolm, Gennaro, el abogado sin escrúpulos, no tarda en ser devorado por el furioso T-Rex. Poco podía imaginar Alan Grant que esta situación límite iba a despertar en él un instinto de protección hacia los dos niños (“Yo no os voy a dejar”, les dice, decidido), capaz de provocar en él una catarsis que alcanzará su punto culminante la secuencia anterior a los créditos finales, cuando los protagonistas huyen en helicóptero de la isla y Ellie observa con asombro cómo Tim y Lex duermen con sus cabezas apoyadas en los hombros del doctor. La lucha por la supervivencia de los tres personajes en plena jungla, tratando de no ser presa de los dinosaurios, consigue dar un giro de 180 grados a la visión que Grant tenía de los niños al comienzo de la película y, probablemente, salvar su relación con Ellie, que en ningún caso podía avanzar si ambos mantenían pensamientos tan dispares acerca los hijos. Spielberg, por tanto, acerca a los pequeños a la tan ansiada figura paterna mientras convence a Grant de que tener hijos puede ser algo maravilloso, convirtiéndose a su vez en el modelo paterno iniciado en *Hook*: alguien con evidentes carencias que acaba descubriendo las excelencias de la vida en familia. Como señala Sánchez-Escalonilla:

Spielberg (...) vuelve a plantear en *Parque Jurásico* la importancia de la paternidad en tres dimensiones. En primer lugar, como algo que nace de la aceptación de los niños y de la propia esencia infantil. En segundo lugar, como un elemento indispensable para que la familia funcione. Por último, como rasgo del héroe (1995: 262).

*Parque Jurásico* fue el indiscutible fenómeno cinematográfico de principios de los noventa en todo el mundo. Con su combinación de aventura, terror y *thriller*<sup>39</sup>, la película demostró, una vez más, la extraordinaria capacidad de Steven Spielberg para dominar el *tempo*

---

<sup>39</sup> Spielberg vuelve a revelarse como un alumno aventajado de Alfred Hitchcock merced a un dominio del suspense magistral, como prueba el instante en que el agua de un vaso vibra ante la llegada de los dinosaurios. Estos momentos de su cine presagian la que, sin duda alguna, será la cinta más *hitchcockiana* de su filmografía: *Minority Report* (2002).

narrativo a su antojo, con momentos de acción imparables que se alternan con otros mucho más sosegados que sirven para definir perfectamente a los personajes. Un amplio sector de la crítica se cebó rápidamente con el film, acusando de nuevo a Spielberg de refugiarse en el cine de consumo fácil y plagado de efectos especiales, después de experiencias mucho más personales como *El imperio del sol* o *Hook*. Nada más lejos de la realidad, porque Spielberg, con sus referencias personales presentes en *Parque Jurásico*, allanaba el terreno para la que sería su película más traumática y difícil de dirigir: *La lista de Schindler*.

## 11.2. *El mundo perdido*

Después de un año 1993 glorioso gracias al descomunal éxito de *Parque Jurásico* y los siete Óscar –incluido el de mejor película y mejor director– de *La lista de Schindler*, Steven Spielberg decidió tomarse el mayor período sabático de toda su carrera: cuatro años sin dirigir una película. Por eso, cuando finalmente anunció su regreso a los platós, la expectación entre crítica y público era enorme. Sin embargo, el proyecto escogido resultó sorprendente, pues Spielberg decidió aparcar su faceta más íntima y comprometida para, de nuevo, embarcarse en una superproducción con una clara intención comercial como *El mundo perdido*, secuela de su título jurásico. Visto de ese modo, resultaba lógico pensar que su afán lucrativo estaba por encima de cualquier prestigio autoral. Y nada más lejos de la realidad, porque la decisión de Spielberg se vio en todo momento condicionada por la actitud inflexible de la productora Universal, decidida a llevar a la pantalla el nuevo libro de Michael Crichton con o sin su aportación como realizador.

Temeroso de que el buen nombre de una de sus películas más populares se viera dañado como ocurriera con las continuaciones de *Tiburón*, en las que siempre se negó a participar, Spielberg, aun consciente de que era imposible conseguir una película de la misma calidad de su predecesora, prefirió que la responsabilidad última del proyecto recayera sobre sus hombros. En otras palabras, el fallido reencuentro con los dinosaurios que representa *El mundo perdido* fue mucho más forzado que deseado, hasta el punto de despertar en él algún que otro remordimiento:

*La lista de Schindler* me cambió como director. Durante el rodaje de *El mundo perdido* me encontraba cada vez más impaciente conmigo mismo en lo que respecta al tipo de películas que realmente quiero hacer. Tenía la impresión de haber dado marcha atrás, situándome

cuatro años y medio antes, sirviéndole al público un banquete a la par que no me servía a mí mismo nada que significara un reto (Brennan, 1997: 52).

Esta falta de motivación y el inesperado regreso al cine de recaudaciones millonarias llegó a desorientar incluso a los críticos, muchos de los cuales se habían rendido finalmente al talento de Spielberg tras *La lista de Schindler*. En palabras de Robbins:

El director nos advierte de su consciente descenso a los infiernos de la comercialidad, actitud no resignada, pero sí teñida de una cierta apatía. Quizás esto se perciba con más fuerza en el personaje de Jeff Goldblum, cuyo postmoderno distanciamiento irónico hacia todo lo que pasa a su alrededor, incluidos los restantes personajes, define los sentimientos del director hacia su creación (1997: 32).

La desgana que acompañó a Spielberg durante este rodaje resulta clave para entender la relevancia que el concepto de familia adquiere en esta película. Se sentía tan poco motivado que incluso llegó a desarrollar hábitos inéditos en él, como fumar puros y beber champagne entre toma y toma (Baxter, 2006: 341). Sin nada nuevo que demostrar ni como realizador de secuencias de acción ni como virtuoso de los efectos visuales, Spielberg halló un salvoconducto a su apatía potenciando los vínculos familiares entre los protagonistas, así como los diálogos que transcurren en espacios cerrados e intimistas, y que a la postre resultan mucho más atractivos e intensos que las artificiosas escenas de acción. Es en estos momentos del film –la conversación entre Hammond y Malcolm, la del propio matemático con su hija– cuando el director parece disfrutar de verdad, como si tomara partido por sus personajes *humanos* para que los dinosaurios no se conviertan, una vez más, en los grandes animadores de la función. Y en cierto modo lo consigue, gracias sobre todo a la humanización que experimenta el papel de Ian Malcolm, que pasa del pesimista desarraigado de *Parque Jurásico* al preocupado protector de sus seres queridos que Spielberg define como “una fuerza constructiva que hace avanzar la aventura en comparación con la primera película, en la que participaba criticando y despreciando a todos y diciéndoles que estaban equivocados” (Bouzereau, 1997).

La relación que el film nos presenta entre Malcolm y su novia, la paleontóloga Sarah Harding, recuerda en muchos aspectos a la que mantenían, en el film inicial, Alan Grant y Ellie Sattler. Él, despreocupado y volcado en su trabajo (enésima versión del patriarca de los Spielberg, Arnold, en el que el director no puede evitar verse reflejado desde su

matrimonio con Kate Capshaw), dista mucho de ser el padre o el marido modelo; ella, de carácter mucho más afable y decidido, no renuncia a *domar* a su hombre para convertirlo en un ejemplar cabeza de familia. La misma pasividad se aprecia en Malcolm cuando observamos su comportamiento hacia Kelly, su hija afroamericana adoptada durante uno de sus anteriores matrimonios<sup>40</sup>. Ella le admira y busca su compañía, mientras él la rehúye por culpa de su típica inestabilidad emocional, hasta el punto de mencionar un campeonato de gimnasia del que la niña fue eliminada hace tiempo. Esta secuencia, previa a la marcha de ambos a la isla apestada de dinosaurios, saca a relucir sus enormes divergencias, hasta el punto de que Kelly llega a exigir de su tutor legal la actitud típica de un padre, aunque sea manifestando las cosas malas:

MALCOLM:

Cariño... Sé que hemos tenido momentos difíciles, pero desde hace un par de años todo ha empezado a marchar bien. ¿No ha ido mejor?

KELLY:

Sí, pero quiero que te enfades conmigo alguna vez, que me castigues, que me mandes a mi habitación...Tú nunca haces nada de eso.

La conversación concluye con una sentencia de Kelly: “Te gusta tener hijos, pero no estar con ellos”. Una vez más, Spielberg nos presenta a un protagonista que ha olvidado sus obligaciones como padre, y que corre el riesgo de perder a su hija si no hace algo para remediarlo. De este modo, la niña no solo ha de digerir como puede con el trago amargo de ver a sus padres distanciados, sino que también ve como cada uno de ellos, por separado, repite el mismo patrón de fracaso. En opinión de Gordon:

*El mundo perdido* culpa a los padres infelices y a los matrimonios rotos de poner a los niños en una situación de riesgo. Como en el caso de Tim y Alex en *Parque Jurásico*, Kelly Malcolm es una hija del divorcio (...)

---

<sup>40</sup> Spielberg y Kate Capshaw también tienen dos hijos afroamericanos adoptados, un dato que será relevante al analizar la implicación del director en su siguiente proyecto, *Amistad*.

Por ello, cuando tanto su madre como su padre la abandonan, no es de extrañar que acabe viajando de polizón (2008: 221).

Lo mismo podría decirse de la relación de Ian Malcolm con Sarah, su novia: ambos viajan mucho, apenas se ven y mantienen su independencia. Pero esta situación solo fomenta el propio aislamiento de Malcolm, quien tiene en la científica más una compañera ocasional que una pareja. Tras el fracaso de su último matrimonio –recordemos que en *Parque Jurásico* reconocía haber tenido más de uno–, no se esfuerza demasiado por mantener la relación, como si aceptara que, dada su tendencia al fracaso, esta acabará llegando a su fin tarde o temprano. Pero todo esto cambiará a raíz de una revelación de John Hammond: Sarah ha viajado a la isla para estudiar el comportamiento en familia (cuestión nada casual) de los depredadores. Conocedor del peligro que corre, Malcolm viaja allí con el único propósito de rescatarla, un ansia de protección de los suyos que se incrementará con la inesperada aparición de Kelly, que ha seguido a su padre en su expedición oculta entre el equipamiento.

Con sus mujeres en peligro, Ian Malcolm dejará a un lado su angustia existencial para convertirse en la quintaesencia del *antihéroe* spielbergiano. Nada es más importante ahora que devolverlas con vida a la civilización: las circunstancias extremas le han convertido en el perfecto padre y esposo que nunca fue. Este cambio de actitud se aprecia, por ejemplo, en un instante en que uno de sus colaboradores apunta con su rifle a unos dinosaurios que parecen atacar a la indefensa Sarah. “¡Dispara!”, exclama Malcolm, desesperado. “¡Solo protegen a su familia!”, le replica su compañero, a lo que el protagonista responde: “Yo también”. Una metamorfosis poco creíble si se le compara con el Ian Malcolm de la película previa, como reconoce Fonte:

Desgraciadamente en este film, el personaje pierde todo lo bueno que tenía en *Parque Jurásico*: su irónico sentido del humor. En esta secuela, queda atrapado en el sentimentalismo de tener que proteger a su hija y a su novia, y ya no aparece como el superseguro de sí mismo y engreído científico de la primera parte, quedando reducido a ser un simple padre serio y formal, constantemente preocupado por su familia (2008: 296).

Lógicamente, Malcolm ayudará a Sarah y Kelly a sobrevivir a más de un percance, no solo en la isla, sino posteriormente en San Diego, hasta donde el sobrino de Hammond se lleva un T-Rex para exhibirlo en un nuevo parque de atracciones. Una vez las dificultades han quedado atrás, Spielberg nos brinda una última escena intimista, que visualiza la recomposición de la familia: Kelly come palomitas en un sofá viendo la

televisión, y, a su lado, Sarah y Malcolm duermen, extenuados tras sus múltiples hazañas (en un momento que inevitablemente recuerda al desenlace de *Parque Jurásico*, con Tim y Lex descansando con sus cabezas sobre los hombros de Alan Grant). La idea que el director nos intenta transmitir parece clara: la familia incluso es capaz de poner en orden la vida de un indomable matemático del caos.

En sus investigaciones, el personaje de Sarah Harding trata de demostrar que los dinosaurios actúan en defensa de sus crías, y no por simple instinto. Spielberg se vale de esta premisa para incluir otra inesperada subtrama familiar en la historia: la de la hembra de Rex que busca a su cría en el último acto de la película, destrozando todo aquello que encuentra a su paso en la gran ciudad. Estamos, aunque no lo parezca, ante la madre que hace frente a todo por el bien de sus hijos, el mismo referente que Spielberg introdujo, en su momento, en títulos como *Loca evasión* o *Poltergeist*. Como describe Ortega:

Las relaciones paterno-filiales vuelven a asomar en un film cuyas intenciones básicas, es evidente, siguen derroteros bien distintos; aunque tampoco debería caer en saco roto que la actitud de muchos de los dinosaurios adultos que pululan por la pantalla parece estar condicionada en todo momento por el desvelo y el instinto de protección de sus crías (2005: 152, 153).

Otros autores, como Rommey (1997: 45) establecen incluso paralelismos entre la actitud de los hombres y la de las bestias a la hora de ejercer dichas funciones: “El tema de la paternidad tratado en *Parque Jurásico* se lleva todavía más lejos en *El mundo perdido*, forzando el deber paterno a permanecer al margen pero en una actitud de protección cuando sea necesario”.

Aun manteniéndose fiel a algunos de los principios de su cine, *El mundo perdido* pasará a la historia como una de las peores películas filmadas por Steven Spielberg. A pesar de su éxito incontestable en todo el mundo, está claro que supuso un paso atrás respecto al crédito obtenido con *La lista de Schindler*, una película que incluso le había ganado el respeto de aquellos que, durante años, le tacharon de simple realizador de pasatiempos, grupo en el que sin duda se inscribe (y no siempre) la cinta que nos ocupa.



### 11.3. *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*

Durante casi dos décadas, Steven Spielberg se resistió a reencontrarse con Indiana Jones. Desde 1989, año del estreno de *Indiana Jones y la última cruzada*, su carrera como cineasta comprometido se consolidó, y los títulos taquilleros dejaron paso a cintas que se movían entre la tragedia histórica y el futuro desolador. En pocas palabras: Spielberg había pasado a otro nivel. En 1993, George Lucas ideó la trama para una cuarta aventura, pero su viejo amigo, identificado en aquel momento con *La lista de Schindler* y todo lo que representaba, se negó a reabrir la franquicia. Los años pasaron y el obstinado Lucas contrató a un sinfín de guionistas –entre los cuales se encontraba el discípulo confeso de Spielberg M. Night Shyamalan o el realizador de la magistral *Cadena perpetua* (*The Shawshank Redemption*, 1994), Frank Darabont– para convencer a su viejo amigo de que el regreso de Indy era una opción viable: “Para mí era un asunto cerrado, pero George era muy tenaz e insistía en que una cuarta película era posible. Más aún: necesaria” (White, 2008: 92).

Finalmente, Spielberg recapacitó. Tras encadenar en menos de una década títulos con tanto trasfondo como *Salvar al soldado Ryan*, *A.I.*, *Minority Report* o *Munich*, sentía la necesidad de divertirse una vez más a costa de su querido arqueólogo. Eso sí, aceptaría la propuesta de Lucas, una historia que incluía espías soviéticos, pruebas nucleares y extraterrestres que jamás llegó a convencerle, a cambio de imponer sus propias condiciones: contratar como guionista a David Koepp (que había escrito tres de sus películas anteriores) y continuar con la dinámica iniciada en *Indiana Jones y la última cruzada*, profundizando en la personalidad del héroe mediante sus lazos familiares, alejándolo cada vez más del Indiana sin ataduras ni responsabilidades que habíamos conocido en la película original de 1981 (por si esto fuera poco, Spielberg se convirtió por primera vez en abuelo en septiembre de 2007, durante el rodaje de la película, un hecho que no hizo sino reforzar su intención de reunir a diferentes generaciones). En definitiva, el personaje se había escapado del control de su creador –un Lucas encargado, simplemente, de delimitar el *MacGuffin* u objeto de búsqueda– para pertenecer por completo a Spielberg, decidido a seguir explotando la parte más humana y vulnerable del héroe.

Resulta significativo, a la hora de valorar los motivos que le llevaron a aceptar esta nueva entrega, la necesidad de Spielberg de hacer del rodaje de *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* un rodaje absolutamente familiar. En primer lugar, por su decisión inamovible de rodar la película íntegramente en los Estados Unidos para permanecer cerca de los suyos; en segundo, por el hecho de reunir de nuevo a algunos de sus mejores amigos:

“Me emocionó la idea de hacer la película sobre todo por volver a reunir a la familia original: Harrison, George, Kathleen Kennedy, Frank Marshall... Todos juntos de nuevo” (Leyland, 2008: 62).

Con la historia puesta al servicio de sus temas personales, Spielberg trató de repetir la exitosa fórmula de *Indiana Jones y la última cruzada* retomando las raíces familiares del héroe, sustituyendo en este caso la figura del padre por la del hijo. Sin embargo, no consiguió en ningún momento su objetivo, ya que, si bien asistimos a una reunión familiar completa al final de la película, ésta carece de credibilidad por la nula interacción entre los personajes, necesaria para crear unos cimientos fuertes que sostengan el vínculo de sangre. Y es que, mientras la relación entre Harrison Ford y Sean Connery se enriquecía por momentos mediante unos diálogos que profundizaban en las personalidades dispares de ambos, la de Ford con Shia LaBeouf no pasa de la simple camaradería y ciertos reproches que hacen imposible la remisión del padre irresponsable (cómo podía serlo si ignoraba que lo era) y la del hijo rebelde y contestatario (que no crece sin figura paterna, pues siempre cree que el marido de su madre es su auténtico padre<sup>41</sup>).

Estaba claro que lo único que Spielberg pretendía con esta cuarta entrega era dar un golpe de autoridad sobre la mesa y adueñarse definitivamente del personaje en detrimento de Lucas, uniéndolo al nutrido grupo de desarraigados que pueblan su filmografía. Y lo consigue, pero a costa de forzar la situación al máximo, haciendo que la saga pase de mostrar las aventuras de un héroe solitario a constituir el libro de familia del arqueólogo y sus allegados, incluyendo una boda en la última escena que comentaremos más adelante. De repente, era como si, tras años de rodar películas complejas y construir personajes ricos y creíbles en sus problemas familiares (*A.I.*, *Atrápame si puedes*, *Munich*), Spielberg regresara al cine más superficial descuidando por completo una sus constantes: la de presentar un reencuentro final capaz de emocionar a un espectador absolutamente identificado con la historia.

Poco importa que en esta secuela Indy se enfrente a unos nuevos enemigos –los soviéticos, pues estamos en plena Guerra Fría– o que su búsqueda poco o nada tenga que ver con la arqueología. Da la sensación de que Spielberg tenía prisa por hacer suya la película, desvincularla de George Lucas, a través del citado referente familiar. En pleno siglo XXI, con la paternidad puesta en un pedestal gracias a su prole de hijos con Kate

---

<sup>41</sup> Incluso en la película se da a entender que el personaje de Harold Oxley actúa, en ocasiones, como un padre para el joven Mutt. El hecho de que sea rescatado supone otra restitución de la figura paterna, evidentemente mucho menos relevante que la que afecta a Indiana Jones.

Capshaw, el director de Ohio quiso hacer partícipe de semejante experiencia incluso a aquellos personajes de su cine que jamás imaginaron convertirse en padres, Indiana Jones entre ellos. La pregunta, llegados a este punto, es la siguiente: ¿realmente era necesario hacer evolucionar al protagonista hasta el punto de atribuirle rasgos que eran impensables cuando lo conocimos en 1981? Sánchez Martí habla así de este Indy tan poco probable:

Spielberg pierde pie cuando intenta aportar nuevos elementos narrativos a un mundo que disfruta más registrando el baúl de los recuerdos que proyectándose hacia el futuro. La aparición de un aprendiz de Indiana Jones que anda escaso de carisma (Shia LaBeouf) y el repentino desvío de la trama hacia la ciencia-ficción trasnochada casi hacen naufragar la película (2008: 14).

El hijo secreto de Indy, Mutt, es un joven motero más preocupado por su peinado y su chupa de cuero que por sus estudios. De hecho, se jacta de haber pasado por diferentes escuelas y sueña con cerrar definitivamente los libros para trabajar como mecánico. Al haberse criado sin una figura paterna definida y prolongada en el tiempo (Oxley no puede alcanzar tal consideración), Mutt ha desarrollado una actitud chulesca, provocadora, y va por la vida amenazando con su navaja al primero que se atreve a llevarle la contraria. Evidentemente no se trata de un intelectual, pero presenta un agudo sentido de la aventura. Eso es lo único que le une a su padre, que abandonó a Marion –su compañera en *En busca del arca perdida*– una semana antes de la boda ignorando que ella estaba embarazada. Dicho sentimiento de rebeldía es, según Poussin y Martin, una consecuencia típica del muchacho que crece sin la seguridad ni el apoyo del padre. Su manera de comportarse, de hablar, e incluso de vestir, responden a dicha carencia:

Si los vínculos de filiación entre el padre y el adolescente no se tejen durante la infancia, entonces el reconocimiento y la aceptación de las leyes sociales pueden ser puestos en entredicho por el segundo, quien se siente atrapado entre un sentimiento de omnipotencia y una gran vulnerabilidad. La autoridad afectuosa de su padre no está ahí para brindarle seguridad y para ayudarlo a encontrar su identidad entre la multitud de imágenes con las que puede identificarse. Entonces quizá se aparte de su familia para revestir a un grupo en el que el parecido exterior (vestimenta, peinado, lenguaje) le creará la ilusión de haber hallado una identidad (2005: 102).

Como si preparara al espectador para la noticia que va a conocer poco después, Spielberg, en las escenas en que desconocen su parentesco,

desarrolla entre los dos personajes principales una relación similar a la de Indy y Henry, solo que invirtiendo los roles: Mutt es el muchacho impulsivo y Jones el veterano que le reprende. Cuando Marion hace la revelación entre arenas movedizas, dichas actitudes se acentúan, y mientras uno responde con actitud desafiante al hombre que le abandonó, el otro pasa a ser aún más severo y heredero de la personalidad de Connery en la tercera entrega (ver cuando le pide explicaciones de por qué abandonó el colegio, o cuando se dirige a él como *junior* en la versión original). Y he aquí uno de los motivos que hace que este reencuentro esté lejos de resultar creíble: Indiana Jones deja de ser él mismo, abandona su propia identidad, para convertirse en alguien muy distinto: su propio padre. ¿Significa eso que, años después de su reconciliación, Steven ha ido envejeciendo hasta asumir por completo la personalidad de Arnold Spielberg?

De hecho, la sombra de Jones Sr. planea sobre todo el metraje<sup>42</sup>, y, pese a haber fallecido ya el personaje en 1957, año en que transcurre la acción, las referencias a su figura son constantes (no lo olvidemos, Spielberg ya es abuelo), tanto en la actitud de Indiana como en pequeños guiños que van desde fotografías hasta algunas de las expresiones favoritas del viejo profesor. Como ya hiciera con aquel en *Indiana Jones y la última cruzada*, Spielberg pretende convertir al protagonista en el arquetípico padre ausente de sus películas, sin tener en cuenta una cosa: resulta imposible catalogar a Indy de “mal padre” cuando ni siquiera es consciente de serlo, y su experiencia más próxima a la paternidad hasta entonces –Tapón en *Indiana Jones y el templo maldito*– nos presentaba a un hombre que, salvo alguna imprudencia puntual, se mostraba en todo momento protector y responsable, lejos de esos despreocupados *alter ego* de Arnold Spielberg que hallábamos en Roy Neary, Peter Banning o Ray Ferrier.

La consecuencia directa de todo ello es que cualquier reproche del hijo al padre carece de fundamento. Sirva como ejemplo un diálogo que transcurre hacia el final de la película, en el que Mutt echa en cara por primera vez a Indy su ausencia en todos esos años y éste responde sacando de nuevo a colación al patriarca de los Jones:

---

<sup>42</sup> Spielberg le ofreció a Connery la posibilidad de retomar el papel con el objetivo de fortalecer aún más la reunión familiar que se produce en la película, mostrando juntas a las tres generaciones de los Jones. La versión oficial dijo que el actor escocés lo rechazó por considerarse retirado del cine; las malas lenguas, en cambio, hablan de un desacuerdo absoluto con el guion de David Koepp como detonante de la renuncia (fuente: Lucasfilm (2007): *The Indiana Jones Cast Expands*. Recuperada de <[www.indianajones.com](http://www.indianajones.com)>; [www.imdb.com](http://www.imdb.com))

MUTT:  
¿Vamos a quedarnos aquí?

INDY:  
En la selva anochece muy pronto. No podemos bajar la montaña en la oscuridad.

MUTT:  
¿No? ¡Yo sí! ¿Quién viene conmigo?  
¡Vamos!

INDY:  
¿Por qué no te quedas, hijo?

MUTT:  
¿Y por qué no te quedaste tú, papá?

OXLEY:  
¿Papá?

INDY:  
Sí... Tu abuelo debe de estar riéndose en alguna parte.

Pero el encuentro parental iniciado con Indy y Mutt va aún más allá. En el desenlace de la película, Spielberg no se contenta con unir nuevamente a un padre y a un hijo, sino que elabora una trama familiar reiterativa e innecesaria. De este modo, *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* acaba con la boda de Indy y Marion, la cual resulta absolutamente artificial dado que ambos apenas acaban de cruzar de nuevo sus caminos después de veinte años de incomunicación, y distancia. Basta una media sonrisa del Dr. Jones para que Marion, la joven aguerrida e independiente de la primera entrega, caiga rendida a sus pies olvidando de repente los motivos que le habían llevado a ocultarle la existencia de un hijo común. La familia resultante de esta cuarta aventura es, en la forma, la más completa de la saga (incluso desde una perspectiva legal), pero, en el fondo, la más vacía e impropia de su director, perdido en un tipo de cine, el del puro entretenimiento, que desde hacía ya algún tiempo le resultaba bastante lejano.

En resumen, la cuarta película de Indiana Jones refleja claramente la visión que el director tiene de las reconciliaciones familiares, pero lo hace de una manera tan superficial y caricaturesca que constituye más una muestra del júbilo de Spielberg por el aumento de su descendencia que un análisis riguroso de la estabilidad sentimental entre dos personas o de búsqueda del padre. Aún así, resulta significativa la evolución del personaje desde el más absoluto desarraigo hasta convertirse en cabeza de familia, casi de manera paralela a la un hombre que en 1981 acababa de ser abandonado por su novia y en 2008 ya presumía de nietos. Spielberg había conseguido convertir su film más impersonal, *En busca del arca perdida*, en una mera introducción de una saga que, entendida de manera global, acabaría identificándose plenamente con el resto de su obra. McBride se refiere también a esta evolución conjunta de director y personaje hasta alcanzar la más absoluta compenetración:

La saga que comenzó como la fantasía adolescente de un realizador de 34 años había alcanzado una etapa en la que Indy se casa con su compañera sentimental y acepta su papel de padre, igual que ese Spielberg de 61 años que, en cierto modo, se había convertido en ese padre contra el que siempre se había rebelado (2011: 563).

Tras el estreno de *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*, Steven Spielberg hizo balance de sus cuatro experiencias con Indy extrayendo una conclusión *familiar* de cada una de las películas. De este modo, la primera tiene que ver sus hijos, la segunda con su esposa, la tercera con su padre y la cuarta con todo lo anterior. Así lo reconoce el realizador:

*En busca del arca perdida* es una de esas películas que puedo ver con mis hijos y conseguir distanciarme de cómo se hizo, simplemente viéndola a través de sus ojos de principio a fin. Cuando echo la mirada atrás en lo relativo a *Indiana Jones y el templo maldito*, debo decir que lo mejor que me ocurrió durante aquella experiencia fue conocer a Kate Capshaw, quien a partir de entonces me acompañó en la producción de la mayor epopeya de todas: nuestra familia. Y lo más importante de la tercera entrega es que no acaba con una persecución de camiones o una culminación de efectos especiales, fantasmas y espíritus, sino que concluye de la más personal de las maneras –más que en ninguno de los anteriores filmes–: con Indy y su padre descubriendo que tienen puntos en común a partir de los cuales iniciar una relación fantástica. Al empezar a trabajar en la cuarta película, quise continuar en la misma línea; quería divertirme y crear más de esa personal dinámica familiar (Rinzler y Bouzereau, 2008: 294).

#### 11.4. *Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio*

Personaje creado por el historietista belga Hergé en 1929 -año en que apareció por primera vez en las páginas de *Le Petit Vingtième*- Tintín es, sin lugar a dudas, uno de los grandes referentes del cómic europeo del siglo XX. Con más de doscientos millones de ejemplares vendidos de sus veinticuatro álbumes (publicados entre 1930 y 1976 y traducidas a más de sesenta idiomas), las aventuras del joven reportero y de su inseparable perro Milú, especialistas en resolver misterios y buscar tesoros por todo el mundo, son de sobra conocidas por los lectores del viejo continente. Sin embargo, en Estados Unidos, su éxito es bastante más reciente, y desde luego se aleja considerablemente de la aureola de culto de la que goza entre nosotros. Tanto es así que Steven Spielberg no supo de su existencia hasta 1981, cuando estrenó la primera película de Indiana Jones y cayó en sus manos una crítica proveniente de Francia que hacía hincapié en las semejanzas entre el arqueólogo encarnado por Harrison Ford y el intrépido muchacho de flequillo puntiagudo. En sus palabras:

Me recuerdo delante de una crítica francesa de *En busca del arca perdida*. No entendía nada. No sé francés. En cada párrafo, la misma palabra, las mismas seis letras: T-I-N-T-Í-N. Luego cayó en mis manos *Las siete bolas de cristal*, el primer libro de Hergé que leí (Martínez, 2011: 31).

Descubierto Tintín, Spielberg se apasionó por sus relatos. Tan prendado quedó del personaje que incluso telefoneó a su creador para expresarle su entusiasmo; para su sorpresa, Hergé no solo le dejó claro que la admiración era mutua, sino que también le señaló como el único director capaz de hacer justicia a su trabajo si algún día era llevado al cine (Sánchez Martí, 2011: 102). Tras escuchar estas palabras, y aunque Hergé falleció poco después –en 1983– Spielberg ya tenía claro que un día rodaría una película sobre Tintín, razón por la cual se apresuró a comprar los derechos de sus obras. Por aquel entonces, todavía era joven e impetuoso, e incluso planificó una primera y fallida tentativa con actores de carne y hueso, entre los que se encontraba Jack Nicholson en el papel del capitán Haddock (Fáundez, 2011: 46). Sin embargo, sabía que la fórmula tradicional no funcionaría para una adaptación de esas características, y el proyecto quedó en suspenso durante décadas. Finalmente, todo cambió el día en que Spielberg vio al Gollum de *El Señor de los Anillos* –recordemos, dirigida por un cineasta de clara raíz *spielberguiana* como Peter Jackson– y descubrió la *motion capture*, una técnica consistente en *capturar* la interpretación real de un actor y usar luego esa información para animar modelos digitales de personajes en 3D. Fue entonces cuando supo que

había encontrado la herramienta perfecta para hacer realidad su ansiado propósito y decidió forjar una alianza con el propio Jackson y su empresa de efectos visuales Weta, con el fin de producir y dirigir entre los dos una trilogía que prometía ser revolucionaria. Spielberg, como *alma máter* indiscutible del proyecto, se reservaría el derecho a dirigir, al menos, la primera de las entregas.

Pese a todo, la empresa resultaba faraónica, y el camino a seguir, lento y desesperante. Tuvieron que pasar diez años hasta que la *motion capture* alcanzó el nivel de perfección exigido por Spielberg y Jackson; tras evolucionar paulatinamente de la mano de Robert Zemeckis y sus tres largometrajes de animación, *Polar Express* (2004), *Beowulf* (2007) y *Cuento de Navidad* (2009), la técnica llegaría a cotas poco tiempo antes inimaginables gracias a *Avatar* (James Cameron, 2009), la película que marcaría la antesala al debut cinematográfico de la creación más célebre de Hergé. Comenzaba así una gigantesca producción de casi tres años en la que cada fotograma requería de cinco horas de trabajo, un reto que en absoluto intimidó al sexagenario Spielberg, que incluso se permitió el lujo de simultanear la costosa post-producción de *Las aventuras de Tintín* con el rodaje de una cinta de época como *Caballo de batalla*.

Una fuerza y una perseverancia que el realizador extraía de su *otro* gran trabajo: el de padre. Y es que la reciente experiencia de *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* venía a confirmar el júbilo con el que Spielberg vive ahora la paternidad: superadas hace tiempo las diferencias con su padre, y por extensión las suyas consigo mismo por sus fracasos del pasado, nuestro hombre se presenta como un cabeza de familia ejemplar, que jamás muestra debilidad alguna en su cometido pese a ser consciente de las carencias experimentadas en diferentes momentos. Con motivo de la presentación mundial de la película en París, Spielberg, preguntado por las dificultades de rodar dos títulos casi al mismo tiempo, aprovechó para reivindicar sus extraordinarias dotes al respecto: “No creo que sea complicado hacer dos cosas a la vez. Cualquiera que sea padre sabe de qué hablo. ¿Hay algo que dé más trabajo que tratar con un hijo adolescente? Yo tengo siete. Eso sí me ha hecho sudar” (Martínez, 2011: 31). El destino, por tanto, no solo quiso que la primera cinta de animación que Spielberg dirigía en cuarenta años de carrera llegara en el momento tecnológico más propicio; también en su época plenitud como padre.

La paternidad y sus beneficios representan, pues, la principal aportación personal del director a *Las aventuras de Tintín*. Consciente de la necesidad de respetar el legado de Hergé, y de que la película debía mantener el sello del autor belga por encima del suyo propio, Spielberg se vio imposibilitado



para incluir una trama sentimental, dado que en ninguno de los volúmenes publicados el héroe protagonista se implica lo más mínimo en cuestiones amorosas. Castillo señala que eso es, precisamente, lo que le hace distinto a Indiana Jones:

Realmente al arqueólogo y al joven periodista lo único que les separa son las chicas, pues la inclinación e interés que tiene el primero hacia la compañía femenina contrasta con la misoginia del reportero, quien apenas habla durante toda su vida siquiera con una mujer salvo Bianca Castafiore, Irma, la camarera de la diva, y la señora Mirlo, portera de su apartamento bruselense, es decir, con lo que representa el reducidísimo elenco femenino del mundo de Tintín (2004: 93).

Lo mismo ocurre con Haddock, quien, salvo una incurable devoción por la soprano Bianca Castafiore, no muestra interés por ninguna otra mujer durante sus aventuras. Ello no impide que el director se permita una pequeña licencia al incluir a la Castafiore en la película, pues el personaje no aparece en ninguno de los cómics originales que sirven de base al argumento. Spielberg consigue, al menos, que seamos testigos del instante concreto en que la llama del amor platónico de Haddock comienza a prender: la primera vez que la cantante aparece ante sus ojos, el aguerrido capitán exclama: “¡Menudo bombón!”.

En cambio, la relación entre Tintín y Haddock sí le daba a Spielberg la posibilidad de ahondar en dos de las figuras determinantes de su filmografía: el niño-adolescente solitario obligado a madurar por las circunstancias –Hergé tampoco aportó nunca información sobre el paradero de la familia de Tintín, con la excepción de Milú– y el adulto de vida caótica que acaba transformándose en un padre –ya sea biológico o adoptivo, como en este caso– ejemplar, siguiendo la estela de personajes como Peter Banning o Ray Ferrier. Como señala Sánchez Martí (2011):

No es difícil entender por qué Tintín sedujo a un director como Spielberg. Si hay algo que da consistencia temática a una obra que se ha hecho más sombría en su etapa de madurez es su obsesión por la infancia. En sus películas más personales siempre existe la figura del niño abandonado, que aprende a entender el mundo de los adultos a golpe de decepción, y que no obstante está hambriento de una poderosa paterna: desde el Elliott de *E.T. El extraterrestre* hasta el Jim Graham de *El imperio del sol*, pasando por el Peter Banning de *Hook* y el David de *A.I. Inteligencia Artificial*, los niños acunados por Spielberg son enigmas huérfanos de padre (2011: 102).

Al igual que Alan Grant, Gigoló Joe o Carl Hanratty, Haddock encarna al “padre sustituto” que aparece en la vida de un joven para transmitirle sus conocimientos y compensar con ello algunas acciones poco afortunadas de su pasado. Spielberg lo reconoce de este modo:

Creo que Tintín aporta mucho valor a la vida del capitán Haddock, al darle la oportunidad de redimirse. Y Haddock aporta muchas lecciones a la vida de Tintín que este jamás esperó aprender de nadie, y menos de este viejo capitán de barco viejo y depravado (Bouzereau, 2011).

Efectivamente, en su accidentado viaje tras la pista del tesoro oculto del pirata Rackham el Rojo<sup>43</sup>, Tintín y Haddock desarrollan un estrecho vínculo paterno-filial que deriva en el mutuo enriquecimiento. Ambos suplen con la presencia del otro la ausencia de lazos de sangre y acaban cultivando importantes lecciones que les completan como personas. De este modo, el capitán furioso y borrachín aprende a aplacar sus ataques de ira y su tendencia a beber más de la cuenta, mientras el muchacho impulsivo y temerario se presta a escuchar los consejos de alguien mucho más curtido y experimentado, como sucede tras la espectacular persecución por las calles de Bagghar, hacia el final de la película:

HADDOCK:  
Pensaba que eras optimista.

TINTÍN:  
Pues se equivoca. Soy optimista.

HADDOCK:  
Eso dicen siempre los timoratos.

TINTÍN:  
Puede usted llamarme como quiera. ¿No lo entiende? Hemos fracasado.

---

<sup>43</sup> La película no solo toma como base argumental *El secreto del Unicornio*, pues incluye también pasajes de otras historias de Tintín como *El tesoro de Rackham el Rojo* o *El cangrejo de las pinzas de oro*. Precisamente en esta última se produce el primer encuentro entre Tintín y el capitán Haddock.

HADDOCK:

Fracasado... Siempre hay gente dispuesta a llamarte fracasado, frustrado, estúpido, borracho inútil... Pero nunca te lo digas a ti mismo. Envías una señal equivocada, y eso es lo que la gente capta. ¿Lo entiendes? Si de veras te importa algo, lucha por ello. Si das con un muro, atraviésalo. Hay algo que necesitas saber sobre el fracaso, Tintín: que no debes dejar que te venza.

Resulta lógico pensar que, treinta años atrás, el joven Spielberg hubiese volcado su ansia de aventuras en el rubio y desarraigado reportero. Pero a los 64 años, siendo ya padre y abuelo, su pensamiento se corresponde más con el de Haddock, el sagaz lobo de mar de vida desordenada que acaba convertido en guía y principal referente para un muchacho que desconoce el amparo paterno. Un caso similar ocurría en la reciente cuarta entrega de Indiana Jones, donde el antaño jovial y despreocupado arqueólogo dejaba a un lado su espíritu libre para aplacar el carácter vehemente de su hijo, un rebelde con el que perfectamente se hubiera sentido identificado el Spielberg de finales de los setenta y principios de los ochenta. Indy acaba convertido en su propio padre, un personaje que presentaba en su concepción (en 1989 Spielberg ya era un lector consumado de Hergé) más de un rasgo en común con el temperamental Haddock, algo que, nuevamente, empareja *Las aventuras de Tintín* con la saga de Indiana Jones. En palabras de Castillo:

Precisamente en *Indiana Jones y la última cruzada* (...) tampoco es difícil detectar la figura de Haddock, si la osadía de intentar representarle fuera posible, tras el personaje del padre arqueólogo del intrépido Jones, encarnado por un Sean Connery barbudo y más flemático que el marino, pero, al igual que él, capaz de llevar a cabo unas enormes meteduras de pata, comparables a las mejores de las protagonizadas por el capitán. No es extraño que sea el director americano quien lleve al cine las aventuras de Tintín, afrontando un desafío que nadie parecía decidirse a emprender (2011: 27).

## 11.5. Análisis de conflictos dramáticos y familiares

Este último grupo de películas, sin duda las de mayor vocación comercial de la etapa más reciente de Spielberg como realizador, ofrecen una continuidad en lo que al regreso al hogar de los protagonistas se refiere. Como ya indicábamos al comienzo del presente capítulo, los títulos de aventura y épica rodados por Spielberg en sus años de madurez creativa son muy diferentes a los de la primera etapa: si en aquellos predominaban los conflictos básicos como eje de la trama, en los que ahora nos ocupan, filmados décadas después, los conflictos internos y de relación serán determinantes para que los protagonistas alcancen la meta interior. De este modo, en *Parque Jurásico*, *El mundo perdido* e *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* la resolución de los problemas paterno-filiales y de pareja serán tan importantes, o más, que los objetos externos, y solo en *Las aventuras de Tintín* seremos testigos de un regreso de Spielberg a las tramas básicas de los tiempos de *En busca del arca perdida* o *Indiana Jones y el templo maldito*, el cual responde a un deseo del director de respetar la obra original de Hergé por encima de sus motivaciones personales. En sus propias palabras:

Sinceramente, creo que esta película le hubiera gustado. Era un gran fan de *En busca del arca perdida*. Habría entendido lo que he hecho: sacudir el polvo a la saga, pero manteniéndome fiel a su universo. Nunca se nos pasó por la cabeza actualizarla con ese humor de alcantarilla que se ha hecho popular en los últimos veinte años. Existe una pureza respecto al personaje (Vicente, 2011).

### 11.5.1. Dinámica de conflictos en los guiones del período 1991-2012 (III)

Los conflictos básicos de las películas de acción y aventuras firmadas por Spielberg a lo largo de su tercera etapa obligarán a los protagonistas a hacer frente a dinosaurios, agentes soviéticos o al siniestro Sakharine para conseguir el objeto de su búsqueda: la supervivencia y la protección de los niños en *Parque Jurásico* y su secuela, rescatar a Marion y devolver la Calavera de Cristal a la ciudad de Akator en la última entrega de Indiana Jones, y resolver el secreto que esconde la maqueta del Unicornio en *Las aventuras de Tintín*. Unas tramas que, a diferencia de algunos trabajos iniciales de Spielberg, perseguirán no solo un objetivo material sino también uno emocional igualmente relevante, pues el director también hace partícipes a sus personajes de la reconstrucción del hogar que ha presidido sus dos últimas décadas tras la cámara. Pese a ello, lo hace consciente de

moverse en el terreno del espectáculo y no llega a profundizar en los procesos internos de los protagonistas como en producciones mucho más personales como *Salvar al soldado Ryan*, *A.I.*, *Munich* o *Lincoln*.

Por esta razón, en las historias de Alan Grant, Ian Malcolm e Indiana Jones, la *búsqueda* prevalece sobre la *aventura*, pues para todos ellos el verdadero impulso de sus viajes es encontrar el hogar, por encima de cualquier otra meta: el paleontólogo busca reencontrarse con su novia y continuar con su vida en común, mientras el científico del caos y el otrora intrépido arqueólogo se plantean dejar atrás los fracasos del pasado y formar una familia estable. *Las aventuras de Tintín* supondrá, como bien indica su título, la única excepción de este grupo, pues en su caso la cuestión dramática de la historia es, literalmente, la búsqueda de un tesoro escondido. Una trama de aventura a la que se unirá el enigma por la resolución del misterio que envuelve a un barco hundido en el siglo XVII.

*Parque Jurásico* y *El mundo perdido* presentan, además, sendos argumentos de persecución, una cacería que en el caso de la película de 1997 se mueve en dos direcciones: de los humanos a los dinosaurios, primero, y de éstos a los supervivientes, después. Por último, en este mismo film y en *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* existen tramas de rescate centradas, respectivamente, en las figuras de Sarah Harding y Marion Ravenwood.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS BÁSICOS</b>  <b>Tramas de acción</b>  <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (III)</b></p>		
Producción	Trama	Objeto externo
<b>PARQUE JURÁSICO</b>	Búsqueda, persecución	Sobrevivir al acecho de los dinosaurios y proteger a los niños.
<b>EL MUNDO PERDIDO</b>	Búsqueda, rescate, persecución	Rescatar a Sarah y proteger a Kelly.
<b>INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL</b>	Búsqueda, aventura, rescate	Rescatar a Marion y devolver la Calavera a Akator.
<b>LAS AVENTURAS DE TINTÍN</b>	Aventura, enigma	Resolver el misterio del Unicornio y encontrar el tesoro.

El proceso de búsqueda del hogar por parte de los protagonistas implicará que cada uno de ellos atraviese por un proceso dramático, en este caso una transformación: su progresiva conversión en progenitores responsables traerá consigo importantes cambios de personalidad. Aunque ya hemos señalado que se trata de historias interiores menos desarrolladas que en otros filmes de Spielberg –no hay que olvidar que se trata de producciones pensadas para un consumo masivo, y no de trabajos comprometidos–, podemos apreciar una clara evolución en los personajes Grant, Malcolm e Indiana Jones, para quienes la paternidad y el compromiso sentimental pasan de ser elementos secundarios o inexistentes a constituir los pilares de sus futuros proyectos familiares.

De este modo, los protagonistas de *Parque Jurásico* y *El mundo perdido* serán capaces de asumir un compromiso con sus respectivas –y descuidadas– novias al tiempo que aprenden a apreciar los beneficios de tener hijos y cuidar de ellos. En el caso de Indiana Jones, la vida en pareja discurre en paralelo a la faceta de padre, pues el arqueólogo y Marion recuperan sus viejos sentimientos desde el momento en que ella le confiesa que Mutt es el hijo que tuvieron en común.

La de Indy y Marion es, sin embargo, la única unión que fructifica a ojos del espectador; de hecho, la película acaba con una boda. En los desenlaces de *Parque Jurásico* y *El mundo perdido*, podemos intuir que a Malcolm y Grant les espera un futuro similar, pero nada lo garantiza. El primero tiene una amplia experiencia en fracasos matrimoniales y no sería de extrañar que su relación con Sarah tampoco fructificara, que la felicidad que comparten al final de la película no fuera más que una etapa pasajera. En lo que respecta a Grant, podría ser que, tiempo después de su aventura junto a Tim y Lex, recobrar su escepticismo sobre el hecho de tener hijos: sin ir más lejos, en *Parque Jurásico III* (*Jurassic Park III*, 2001), ésta únicamente producida por Spielberg, descubriremos que su relación con Ellie no prosperó y que ella ha rehecho su vida con otro hombre... y con niños. Dicho de otro modo: si en algún momento el director intuyó que sus protagonistas, por su mentalidad y antecedentes, no serían capaces de completar el regreso al hogar, prefirió no mostrarlo y abandonar sus historias en un punto esperanzador.

La meta interior del joven Tintín no tiene nada que ver con la vuelta al hogar, pues está relacionada con la búsqueda constante de nuevos retos y aventuras, un desarraigo del personaje principal que en el cine de Spielberg no observábamos desde su etapa inicial como realizador. Se trata, como hemos visto, de una película que Spielberg quiso mantener más cercana a la personalidad de Hergé que a la suya propia, lo que no impide, sin embargo,

que el reportero experimente una historia de descubrimiento a raíz de su relación maestro-discípulo con Haddock, quien le enseñará a ser menos impulsivo y a no dejarse vencer por las adversidades.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (III)</b></p>		
<b>Producción</b>	<b>Trama interior</b>	<b>Meta interior</b>
<b>PARQUE JURÁSICO</b>	Transformación (Grant)	Formar un hogar con Ellie (en principio, sin niños, postura que más tarde reconsiderará).
<b>EL MUNDO PERDIDO</b>	Transformación (Malcolm)	Dejar atrás los fracasos de anteriores matrimonios, crear un hogar estable y definitivo.
<b>INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL</b>	Transformación (Indiana Jones)	Formar un hogar con Marion y el hijo de ambos.
<b>LAS AVENTURAS DE TINTÍN</b>	Descubrimiento (Tintín)	Dejarse llevar por su olfato como reportero y su don para la aventura.

Las relaciones afectivas entre estos protagonistas y sus familiares (con la salvedad ya comentada de la relación de aprendizaje entre Tintín y Haddock) darán lugar a subtramas imprescindibles para la consecución de la meta interior. Así, mientras en los anteriores grupos de películas de la etapa 1991-2012 las historias entre padres e hijos predominaban frente a las de pareja (debido a que primero los adultos buscaban a sus hijos perdidos y después eran los pequeños los que deseaban reencontrarse con sus padres), en tres de las cuatro que cierran el ciclo los conflictos conyugales pesarán tanto como los intergeneracionales.

El regreso al hogar, por tanto, dependerá de la resolución de estos enfrentamientos dramáticos, marcados, en todos los casos, por la tensión existente entre las partes. Tanto Alan Grant como Ian Malcolm son científicos brillantes absorbidos por sus trabajos para quienes sus respectivas relaciones con Ellie Sattler y Sarah Harding parecen simples distracciones de tipo romántico, algo que ellas no están dispuestas a

soportar por mucho más tiempo: el primero es incapaz de mostrar gestos de cariño hacia su compañera y rehúye la posibilidad de tener hijos con ella, mientras el segundo, atípica variante del *niño grande* de Spielberg con el pesimismo de un adulto, presenta una rutina despreocupada y exenta de responsabilidades familiares. Indiana Jones, por su parte, será objeto de antiguos rencores cuando Marion le recrimine su actitud de años atrás, al abandonarla poco antes de la boda (cabe recordar que, aunque ella estaba embarazada, él lo desconocía).

Como en el caso de Peter Banning o Abraham Lincoln, la conversión de estos hombres en los esposos, o posibles esposos, ideales pasará necesariamente por el *rescate*, físico y emocional, de sus hijos. Entre Kelly y Malcolm y entre Mutt e Indy se establece una relación análoga, pues los niños reprocharán a sus progenitores su ausencia en los momentos de necesidad. Grant, en cambio, aprenderá a ser padre con los hijos de otro: al quedar a solas con Tim y Lex –dos hermanos cuyos padres se están divorciando– se erigirá en su protector (sustituto de la figura paterna) y cambiará su visión acerca de los niños. En palabras de Ortega (2005: 130): “Una vez más, los personajes de Spielberg se enfrentan a situaciones imprevistas, que exceden con mucho los márgenes de su cotidianidad, y salen de esa coyuntura transformados en algo sensiblemente opuesto a su ser anterior”.

Por último, llama la atención que solo en el caso de Indiana Jones y Mutt asistamos a un vínculo biológico, ya que tanto Grant como Malcolm ejercen su función con niños que nacieron de otros padres. No parece casual que Spielberg establezca relaciones paterno-filiales de este tipo en sus películas durante una década –los 90– en la que él mismo se convirtió en padre de dos niños adoptados junto a Kate Capshaw. Para más señas, ambos afroamericanos, igual que el personaje infantil de *El mundo perdido*.



<b>CONFLICTOS DE RELACIÓN</b> <b>Subtramas familiares</b> <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (III)</b>		
Producción	Subtrama familiar	Tensión dominante
<b>PARQUE JURÁSICO</b>	Grant – Ellie	Tensión dada por las diferentes tendencias de la pareja y sus modos de actuar.
	Grant – Tim – Lex	Padre sustituto. Necesidad mutua: ellos para sobrevivir, él para reconciliarse con la infancia.
<b>EL MUNDO PERDIDO</b>	Malcolm – Sarah	Tensión dada por las diferentes tendencias de la pareja y sus modos de actuar.
	Malcolm – Kelly	Tensión por un padre ausente y una hija que quiere llamar su atención.
<b>INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL</b>	Indy – Marion	Tensión por las cuentas pendientes del pasado.
	Indy – Mutt	Tensión porque el hijo recrimina al padre que no estuviese a su lado.
<b>LAS AVENTURAS DE TINTÍN</b>	Tintín – Haddock	Relación de aprendizaje. Amistad. Enriquecimiento mutuo.

### 11.5.2. Conflictos internos y felicidad de los protagonistas

Si quieren completar su vuelta al hogar, los personajes adultos de estas películas tendrán, una vez más, que vencer una serie de conflictos internos en los que la frustración, como ya sucediera en títulos como *Hook*, *La guerra de los mundos* o *Lincoln*, será el sentimiento predominante. En los casos concretos de Alan Grant, Ian Malcolm e Indiana Jones, dicha frustración es producto del propio convencimiento que los protagonistas tienen sobre su incapacidad para formar un núcleo familiar sólido. En cierto modo, sienten que son ellos quienes lastran el porvenir de sus parejas e hijos: Grant sabe que su negativa a tener hijos truncará el deseo de Ellie

de ser madre, Malcolm considera que sus anteriores fracasos le imposibilitan para compartir su vida a largo plazo y ser un padre responsable, e Indiana Jones, al saber que abandonó a Marion embarazada, no puede evitar cierto arrepentimiento por el estilo de vida desarraigado y sin compromisos que ha llevado hasta entonces.

A diferencia de Tintín, que es impulsivo y temerario por cuestiones de edad, los tres personajes anteriores deben gran parte de esa sensación de fracaso a una manifiesta inmadurez. Todos se presentan como individuos volcados en sus trabajos que han relegado sus obligaciones familiares a lugar secundario, cuando no directamente han decidido prescindir de ellas para mantenerse fieles a un ideal de libertad con casi sesenta años a sus espaldas (Indiana Jones). Grant disfruta tanto de su vocación que se sorprende como un niño ante cada nuevo hallazgo, si bien no puede decirse que se trate de alguien especialmente jovial. Malcolm continúa marcado por un recuerdo traumático –la visita al primer Jurassic Park– y se ha dejado llevar por la desidia hasta verse incapaz de coger las riendas de su vida. Se trata, en definitiva, de *niños grandes* que han perdido su espíritu de Peter Pan porque, sabiéndose adultos, han decidido vivir sin asumir responsabilidades, personajes muchos más cercanos a Ray Ferrier o John Anderton que a los protagonistas de algunos filmes rodados por Spielberg en los 70 y los 80, como Roy Neary o Pete Sandich, en los que todavía podía apreciarse la mirada infantil de quien se niega a asumir la llegada de madurez.

<p style="text-align: center;"><b>CONFLICTOS INTERNOS</b>  <b>Tramas interiores predominantes</b>  <b>En los filmes de Steven Spielberg (1991-2012) (III)</b></p>		
Producción	Meta interior	Conflicto interno resultante
<b>PARQUE JURÁSICO</b>	Formar un hogar con Ellie (en principio, sin niños, postura que más tarde reconsiderará).	<b>Grant:</b> Frustración por no querer lo mismo que Ellie, inmadurez por la falta de responsabilidades.
<b>EL MUNDO PERDIDO</b>	Dejar atrás los fracasos de anteriores matrimonios, crear un hogar estable y definitivo.	<b>Malcolm:</b> Frustración por su incapacidad como esposo y padre, inmadurez por la falta de responsabilidades.
<b>INDIANA JONES Y EL REINO DE LA CALAVERA DE CRISTAL</b>	Formar un hogar con Marion y el hijo de ambos.	<b>Indiana Jones:</b> Frustración por su fallida relación con Marion y arrepentimiento por abandonarla. Inmadurez de un hombre maduro que todavía prefiere vivir sin ataduras.
<b>LAS AVENTURAS DE TINTÍN</b>	Dejarse llevar por su olfato como reportero y su don para la aventura.	<b>Tintín:</b> Inmaduro por ser joven. Impulsivo, temerario.

Como mencionábamos al comienzo del presente capítulo, las películas de aventura y épica rodadas por Spielberg entre 1991 y 2012 se diferencian de sus primeros títulos comerciales en que los protagonistas también son partícipes de las inquietudes personales del realizador y experimentan una transformación interior que les permita regresar al hogar, si bien dicho desarrollo recibe un tratamiento menos profundo que en obras mucho más comprometidas de esta misma etapa, como *Salvar al soldado Ryan*, *A.I.* o *Munich*. Ello es debido a que el fin último de estas películas, dirigidas a un amplio espectro de espectadores, no es otro que el puro entretenimiento, lo que impide que la historia interior de los personajes pueda estar por encima de las escenas de acción y los efectos especiales.

Los conflictos básicos, por tanto, recuperarán el peso de los primeros años, aunque los procesos dramáticos interiores y entre personajes adquirirán una relevancia mayor de la que tenían en títulos como *1941*, *En busca del arca perdida* o *Indiana Jones y el templo maldito*, fruto del crecimiento personal y creativo experimentado por Spielberg desde entonces hasta nuestros días. De hecho, Grant, Malcolm e Indiana Jones

remiten directamente a los protagonistas adultos del capítulo 9, maridos y padres imperfectos que encuentran su *héroe interior* para rescatar a sus pequeños y ganarse el cariño de sus parejas. La única salvedad la encontramos en *Las aventuras de Tintín*, producción que, recordemos, llevaba queriendo dirigir desde 1983, cuando su cine todavía no había iniciado el tránsito hacia cotas más artísticas y cercanas a su sensibilidad. Por tanto, podemos considerar esta película la culminación de un viejo sueño de juventud, visto a través de los ojos del Spielberg de comienzos de los 80.

Finalmente, a través de los trabajos de Alarcón y Gallup, analizaremos los niveles de felicidad de estos personajes al final de sus respectivas películas:

Año	PELÍCULA	C.	CR.	R.	RC.	SPV	SV	RP	AV
1992	Parque Jurásico	NO	NO	NO	NO	7	8	7	7
1997	El mundo perdido	NO	SÍ	NO	NO	7	7	7	7
2008	Indiana Jones y el reino de la...	SÍ	SÍ	NO	NO	9	10	10	10
2011	Las aventuras de Tintín*					9	10	10	10

\* Para respetar al máximo la obra original, se eliminó cualquier subtrama amorosa.

C.: CONCILIACIÓN

CR.: CRISIS

R.: RUPTURA

RC.: RECONCILIACIÓN

SPV: SENTIDO POSITIVO DE LA VIDA

SV: SATISFACCIÓN CON LA VIDA

RP: REALIZACIÓN PERSONAL

AV: ALEGRÍA DE VIVIR

Dejando a un lado el caso de Tintín, en cuyos cómics originales Hergé desvinculaba al protagonista de cualquier subtrama romántica –un planteamiento respetado de manera escrupulosa por Spielberg en su adaptación–, las películas de entretenimiento de este período continúan con la tendencia reconciliadora ofrecida por los títulos analizados en los capítulos 9 y 10 de la investigación. De hecho, en estos filmes, no existen rupturas ni posteriores reconciliaciones: Spielberg, que ya no está sujeto a acontecimientos reales (*Atrápame si puedes*), individuos que arrancan el relato divorciados (*Minority Report*, *La guerra de los mundos*) o fallecimientos de los protagonistas (*Salvar al soldado Ryan*, *Lincoln*) soluciona las divergencias conyugales antes de que los implicados opten por la vía de la separación.

El de *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal* constituye un ejemplo especial, que únicamente tiene lugar dos veces durante toda la filmografía de Spielberg y que, en ambos casos, afecta a los mismos personajes. En *En busca del arca perdida*, Indy y Marion se reencontraban tras años de distanciamiento y una relación anterior que acabó cuando él decidió abandonarla. En la película de 1981, ambos ponían sobre la mesa los rencores del pasado y acababan enamorándose como el primer día. En el filme de 2008 sucede exactamente lo mismo: cuando vuelven a verse, el resentimiento de ella se hace patente (crisis), hasta que el amor surge de nuevo entre ellos (33,3 % de porcentaje de conciliaciones, frente al 66,6 % que comprenden *Parque Jurásico* y *El mundo perdido*, cuyas parejas hace tiempo que iniciaron su relación).

A la crisis entre Indy y Marion hay que añadir la que se refiere a Malcolm y Sarah Harding, una relación que parece al borde de la ruptura por la imposibilidad del científico a asumir responsabilidades familiares (66,6 % del total). En *Parque Jurásico*, sin embargo, Grant y Ellie disfrutaban de una vida en común saludable y sin conflictos aparentes, pese a que existe entre ambos una divergencia que amenaza con desestabilizarles a medio plazo: la negativa de él a tener hijos. Antes de que esto suceda y la crisis estalle, Spielberg despertará en el paleontólogo un inesperado instinto paterno al convertirle en el protector de los niños de su expedición.

Como suele suceder en las producciones dirigidas a un público familiar, los protagonistas presentan unos elevados niveles de felicidad al llegar al final de sus historias. Tintín (9,75) representa la falta de preocupaciones del joven que solo quiere disfrutar de la vida, en este caso buscando aventuras y resolviendo enigmas alrededor del mundo, mientras en *Indiana Jones* (9,75) encontramos el polo opuesto: un hombre maduro que ha vivido siempre al límite y al que, llegado el momento, se le ofrece la posibilidad de una existencia más apacible junto a la mujer que siempre ha amado y un hijo al que transmitir su legado. Una dicha final que, tratándose del arqueólogo más intrépido de la historia del cine, muchos críticos vieron forzada e innecesaria. En palabras de González Sarmiento:

Una de las decisiones más desafortunadas que se adoptaron en esta película fue, en la humilde opinión de quien esto firma, someter a *Indiana Jones* a un proceso de domesticación que le quita bastante encanto al personaje. Cuando comienza la historia, sigue siendo el mismo tipo solitario, independiente y con tendencia a meterse en líos de siempre. Luce unas cuantas arrugas más y un pelo canoso que delata que los años no pasan en balde, y acaso esa aparente decadencia física ayude a reforzar la idea de su carácter indómito: a pesar de la edad, el tipo

sigue siendo (afortunadamente) un inmaduro. Pero cuando termina la cinta, lo vemos casado (;!), con su amor de toda la vida (;!!) y con un hijo (;!!!). El héroe ha muerto, viva el marido (2010: 175).

La felicidad de Alan Grant (7,25) e Ian Malcolm (7) no resulta tan elevada porque cabe la posibilidad de que sea temporal. Ambos han sobrevivido a sendas experiencias con dinosaurios y han logrado recuperar la armonía de sus hogares, lo cual los convierte en individuos afortunados; sin embargo, varias dudas planean sobre la estabilidad familiar de ambos: si realmente su encuentro con Tim y Lex será suficiente para que Grant acepte tener hijos en el futuro, y si Malcolm será capaz de no fracasar con Sarah como sucediera en sus anteriores matrimonios.

V

## CONCLUSIONES





A lo largo del presente estudio, hemos desarrollado el objeto de estudio planteado en la introducción: la presencia de la desintegración familiar en el cine de Steven Spielberg y su tendencia a la reconciliación entre esposos y entre padres e hijos, fruto de su propia experiencia a raíz del divorcio de sus progenitores en 1964. Una constante temática que permite referirse a Spielberg como un autor en el sentido creativo del término, dejando al descubierto la parte más personal del que, por otro lado, es el realizador que ha alcanzado un mayor número de espectadores en toda la historia del cine.

Llegados a este punto de la investigación, podemos enunciar tres conclusiones principales, cada una de las cuales se refiere a una etapa concreta de la carrera de Spielberg:

- Durante sus primeros años tras la cámara (1971-1982), en los que el recuerdo del divorcio paterno se mantiene reciente y su fe en el matrimonio es prácticamente nula, las películas que dirige suelen presentar parejas en crisis que se muestran incapaces de resolver sus diferencias y acaban separándose, en ocasiones de manera trágica, ya sea voluntaria (*Encuentros en la tercera fase*, *E.T.*) o involuntariamente (*Loca evasión*). Títulos todos ellos donde también queda patente la separación entre padres e hijos.
- Entre 1983 y 1989, coincidiendo con su primer matrimonio, se muestra más conciliador: los esposos acaban juntos y los personajes paternos y filiales se reencuentran. Tras divorciarse, sus guiones retoman la tendencia desintegradora (*Para siempre*).
- Entre 1991 y la época presente, consolida su segunda relación y disfruta de su vida familiar junto a sus hijos. Las parejas de sus filmes se sobrepone a las adversidades y se mantienen unidas, mientras la reconciliación con su propio padre propicia que los progenitores se rediman y acaben resultando los padres ideales.

A continuación, analizaremos dichas conclusiones de manera más profunda, tomando como principales indicadores los análisis de conflictos dramáticos y de felicidad de los personajes efectuados en cada una de las etapas:

### **1. Etapa de formación creativa (1971-1982)**

Los trabajos iniciales de Steven Spielberg se caracterizan por el recuerdo, aún reciente, del traumático divorcio de Arnold y Leah siendo él un adolescente. Este hecho clave marcará en adelante toda su producción cinematográfica, si bien sus primeras películas se caracterizan por la predominancia de la acción frente al tratamiento psicológico y emocional de los personajes. Es decir, de los conflictos externos frente a los viajes interiores. *E.T.* será la excepción y la película que, por su planteamiento intimista, marcará la transición hacia una etapa más madura.

Este factor no impide, sin embargo, que su percepción desencantada y negativa de las relaciones estables se refleje en sus historias a través de parejas disfuncionales que parecen condenadas a seguir caminos diferentes (los Neary en *Encuentros en la tercera fase* o los padres de Elliott en *E.T.*), eso cuando directamente no opta por matar a uno de los cónyuges, como ocurre en *Loca evasión*.

Son años, por tanto, en los que Spielberg, incapaz de mantener él mismo una relación estable, reniega del amor para toda la vida y plasma ese pensamiento en sus películas, siendo el matrimonio protagonista de *Tiburón* el único que parece no resentirse seriamente cuando llegan los problemas. También queda patente su distinta visión de la figura paterna y materna, debido al resentimiento que sentía hacia su progenitor, quien, a sus ojos, era el único responsable de la separación.

De este modo, resulta habitual encontrar cabezas de familia inmaduros, incapaces de asumir sus responsabilidades o sencillamente patéticos en su manera de proceder, como sucede con el protagonista de *El diablo sobre ruedas*. Las madres, en cambio, son la viva imagen de Leah Spielberg, alguien que, en opinión de su hijo, supo encontrar la fortaleza necesaria para seguir adelante y cuidar de sus cuatro pequeños. Una figura que servirá de base a las sufridas madres y esposas que aparecen en *Encuentros en la tercera fase*, *E.T.* y *Poltergeist*.

El hecho de sentirse todavía el hijo de un matrimonio roto durante los años 70 y comienzos de los 80 lleva necesariamente a Spielberg a

identificarse con los niños solitarios y faltos de cariño de sus películas. Como él, los personajes de Barry o Elliott atraviesan por una infancia extraña, crecen en ciudades residenciales evocando mundos de fantasía mientras sus madres se esfuerzan por darles la mejor vida posible, y será precisamente esta llamada de lo desconocido lo que *salvará* a los pequeños de su realidad triste y solitaria. Y no solo a ellos: también los *niños grandes* como Roy Neary o Indiana Jones acabarán dejándose llevar por el impulso irrefrenable de la magia. Precisamente son estos adultos irresponsables los que mayores índices de felicidad presentarán al final de sus historias, en contraposición con aquellos hombres que siguen siendo parte de un matrimonio conflictivo, como David Mann.

El joven Spielberg también utilizaba la imaginación para viajar hasta otros mundos y olvidar, aunque solo fuera durante un tiempo, su caótica situación familiar. Esa necesidad de huir constantemente de su propio pasado hará que se decante por un tipo de cine evasivo y poco pretencioso desde un punto de vista argumental, planteando cada nueva película como si se de un lujoso juguete con el que contentar a su *niño interior* se tratase. Esto explica su preferencia por los títulos repletos de fantasía (*En busca del arca perdida*), las superproducciones estrambóticas (*1941*) o incluso los relatos de monstruos que tanto le aterraban y fascinaban de pequeño (*El diablo sobre ruedas*, *Tiburón* y *Poltergeist*). Películas todas ellas donde lo extraordinario irrumpe dentro de la rutina hasta transformarla por completo, algo que acontece también en las dos únicas cintas claramente personales rodadas durante esta etapa: las ya citadas *E.T.* y *Encuentros en la tercera fase*.

## **2. Etapa de evolución autoral y maduración como esposo y padre (1983-1990)**

En 1985, Spielberg abandona la soltería para casarse con Amy Irving, con quien ya había mantenido una relación en el pasado y se había reencontrado mientras filmaba *Indiana Jones y el templo maldito* tras varios años de distanciamiento. Durante el tiempo que duró la unión (hasta 1989), el cineasta pasó del escepticismo fruto del fracaso de sus padres a la fe en los matrimonios sólidos, como si la segunda oportunidad que el destino le había dado de estar con la mujer que marcó su juventud le eximiera de cometer los mismos errores que, en su día, acabaron provocando la marcha de Arnold del hogar.

Las películas que Spielberg rueda durante estos años se alejan de los cánones comerciales y ofrecen relatos dramáticos donde las parejas se

mantienen unidas pese a la gravedad del contexto que les ha tocado vivir (el racismo de la América profunda en *El color púrpura* o la guerra en *El imperio del sol*). De algún modo, Spielberg proyecta ese nuevo entusiasmo en sus personajes, haciéndolos partícipes de su situación y mostrando a través de ellos el deseo de reconciliación y permanencia que no pudo hacer realidad con sus propios padres.

La reunión familiar, sin embargo, no se limita únicamente a los cónyuges, y comprende también a los hijos. De nuevo, Spielberg se identifica con los personajes infantiles, pero esta vez lo hace prescindiendo del componente mágico, consecuencia del paso de madurez que supuso el nacimiento en 1985 de su primer hijo. No por casualidad, los personajes con mayor nivel de felicidad en este período (Celie y el Indiana Jones de *Indiana Jones y la última cruzada*) alcanzan dicho júbilo a través del reencuentro con sus padres, hijos y hermanos.

Para regresar junto a sus padres, los niños de Spielberg deben dejar a un lado los mundos de fantasía donde antes se reclusían y afrontar la realidad por difícil que esta sea –malos tratos, violaciones o reclusiones en campos de concentración que aportan una visión más desesperanzada a su obra–, aunque ello les lleve a desprenderse prematuramente de su inocencia. Son hijos que reclaman la unión familiar y que, tras mucho sufrimiento, la acaban encontrando: es lo que le pasa a Celie (no lo olvidemos, una *niña-mujer* temerosa que los *adultos* puedan hacerle daño) y sus pequeños, a Jim Graham (un muchacho de vida acomodada obligado a madurar tras separarse de sus padres) e incluso a Indiana Jones en la tercera entrega de la saga, mediante la reunión entre el arqueólogo de espíritu juvenil y su severo progenitor, fiel reflejo del Spielberg que aún ansiaba reencontrarse con Arnold. La pérdida de la inocencia infantil será, por tanto, la base de los procesos internos de los personajes de este período, mucho más predispuestos a realizar búsquedas interiores que a alcanzar las metas externas que caracterizaban la etapa anterior.

A lo largo de la presente investigación, hemos podido comprobar cómo expertos en psicología del divorcio afirmaban que los hijos de padres separados tienden a repetir los mismos errores cuando son ellos los que se casan. Spielberg, en efecto, no fue una excepción, y apenas cuatro años después de su boda con Amy Irving se encontraba firmando los papeles del divorcio. Cuando rueda *Para siempre*, la ruptura todavía no es oficial, pero el distanciamiento es tal que incluso corre el rumor que Spielberg mantiene una relación con la actriz protagonista del film, algo que él mismo confirmaría en el momento del estreno. Se trata, pues, de un regreso a la desesperanza, a la vieja idea, más firme aún si cabe tras vivirlo en primera

persona, de que el vínculo que mantiene unido a una pareja tarde o temprano se acaba disolviendo y de que nada dura eternamente. No es de extrañar que el director retome aquí dos de las tendencias más comunes de su primera etapa: el viaje hacia lo fantástico y la separación definitiva de los protagonistas al final de la película.

### **3. Etapa de identificación adulta y madurez creativa (1991-2012)**

Desde 1991, Steven Spielberg vuelve a creer en el matrimonio. En noviembre de ese año, contrae segundas nupcias con otra actriz, Kate Capshaw. Con ella tendrá cinco hijos (en adelante, también nietos) y consolidará una vida familiar que, a día de hoy, continúa dando muestras de excelente salud.

De nuevo convencido de los beneficios del matrimonio, Spielberg desarrolla, a lo largo de las dos décadas siguientes, unas historias donde los esposos resisten cualquier envite para permanecer unidos. La dicha por su propia realidad personal provoca que las uniones estables alcancen incluso a los personajes más indomables de su cine, como el mismísimo Indiana Jones.

La resistencia de la pareja en estas películas es tal que incluso en las situaciones más difíciles de resolver, aquellas más propensas a una separación (infidelidad, incomunicación, trastornos psicológicos de una de las partes), los vínculos maritales se mantienen invariables hasta el final, como demuestran *La lista de Schindler*, *A.I. Inteligencia Artificial*, *Munich* o *Caballo de batalla*.

Incluso si, de manera excepcional, las circunstancias obligan a lo contrario, Spielberg consigue que la disolución de una pareja provoque, años más tarde, la creación de una nueva con su correspondiente entorno familiar, como sucede en *Salvar al soldado Ryan*. En *Lincoln*, el protagonista paga con su vida el afán democratizador y pacifista de su gestión como presidente, dejando su hogar descompuesto pero a su nación cohesionada como una gran familia.

Un hecho fundamental para entender la tendencia conciliadora de esta etapa tendrá lugar también en 1991: Spielberg y su padre se reúnen nuevamente y deciden aparcar las diferencias del pasado. Así, junto a los matrimonios irreductibles, predominan durante este período las figuras paternas defectuosas que, al igual que Arnold, consiguen redimirse tras mucho esfuerzo, reencontrarse con sus descendientes e incluso establecer

con ellos una amistad hasta entonces inexistente (*Hook, El mundo perdido, La guerra de los mundos*). Serán estos adultos quienes, tras experimentar una profunda transformación interior, completen el regreso al hogar junto a sus hijos y esposas, si bien en otros casos serán los niños perdidos quienes asuman el protagonismo de la historia y partan en busca de sus familiares (*A.I., La Terminal, Caballo de batalla*). En cualquier caso, los conflictos internos y de relación de los personajes resultan determinantes; incluso en aquellos títulos de entretenimiento que Spielberg rueda durante estos años (*Parque Jurásico, Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*) mantienen su importancia respecto a los objetos externos que ponen en marcha la aventura. No es de extrañar, pues, que esta tercera etapa presente a algunos de los protagonistas más *felices* del cine de Spielberg (Peter Banning, Viktor Navorski, Indiana Jones), teniendo en cuenta que esa sensación de júbilo depende del completo regreso al hogar de cada uno de ellos.

Una de las razones que propiciaron el acercamiento entre Steven y Arnold fue, precisamente, la capacidad del primero para comprender al segundo, una vez él mismo había pasado por un matrimonio y había sido incapaz de evitar la ruptura. Por eso, el Spielberg de esta tercera etapa deja de identificarse con los niños de sus películas y prefiere reflejarse en esos individuos despreocupados que acaban aprendiendo de sus propios errores y alcanzan la tan ansiada estabilidad familiar.

De este modo, el realizador asume la identidad de su progenitor, reconociendo que se excedió al responsabilizarle de aquel divorcio y que cualquiera, incluido él, se encuentra expuesto a un fracaso de esas características.

Spielberg, recobrado su papel de hijo y reforzado el de padre, no desea ver desprotegido a ninguno de sus personajes, razón por la cual aquellos que se encuentran lejos de casa y de los suyos, atrapados en un contexto hostil, reciben el apoyo de un consejero que hace las funciones de padre, alguien de más edad que aporta su sabiduría al protagonista y le guía en su búsqueda del hogar. Ejemplos representativos de este tipo de relación serían los de Cinque y Adams en *Amistad*, Ryan y Miller en *Salvar al soldado Ryan*, David y Gigoló Joe en *A.I.*, Viktor y Gupta en *La Terminal*, Avner y Papa en *Munich* o Tintín y Haddock en *Las aventuras de Tintín*.

Cuando, además, el personaje desamparado arrastra consigo un drama familiar, Spielberg no duda en suplir al *mentor* anteriormente citado por un *padre sustituto*, el cual, sin necesidad de compartir parentesco, ejerce por completo dicho papel y acaba *adoptando* en cierto modo al protagonista.

Dos son los casos más claros: el de Alan Grant y los pequeños Tim y Lex – cuyos padres se encuentran en pleno proceso de divorcio– en *Parque Jurásico*, y el Carl Hanratty y Frank Abagnale en *Atrápame si puedes* tras el fallecimiento del padre del joven delincuente. En *Caballo de batalla*, Emilie pierde a sus padres y queda bajo el cuidado de su abuelo, quien se encarga de atender a la niña en su enfermedad. Únicamente cuando el verdadero progenitor reaparezca para hacer frente a sus responsabilidades familiares el sustituto perderá su valor (*Hook*). Este deseo de *sobreprotección* de sus personajes desamparados llevará al cineasta a presentar incluso ambas figuras paternas (la real y la adoptiva) en una misma película: *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal*.

La investigación también ha permitido comprobar cómo la particular visión que Spielberg ofrece sobre la familia ha servido de influencia temática a realizadores posteriores, todos ellos acostumbrados a rodar superproducciones de género fantástico sin descuidar nunca el lado humano de sus personajes. Tal es el caso de J. J. Abrams, que en *Super 8* – producida por Spielberg– mostraba el distanciamiento y posterior reconciliación entre dos padres y sus respectivos hijos en ausencia de la figura materna. Un tratamiento extensivo a *Misión Imposible III*, donde Ethan Hunt luchaba por rescatar a su esposa secuestrada, o *Star Trek*, donde los dos protagonistas (Kirk y Spock) eran separados de sus respectivos padres de una manera trágica.

Dado que Abrams todavía posee una escueta filmografía compuesta únicamente por cuatro largometrajes, es el cineasta de origen indio M. Night Shyamalan quien mejor representa, por encima de cualquier otro director, al heredero natural del regreso al hogar como constante narrativa. En sus películas podemos encontrar, de nuevo, relaciones convulsas entre padres e hijos (*El protegido*, *Señales*, *After Earth*), parejas inmersas en una profunda crisis sentimental (*El incidente*), padres sustitutos (*El sexto sentido*) e incluso un título repleto de paralelismos con *E.T. El extraterrestre* (*La joven del agua*), protagonizado, como aquel, por un individuo solitario que arrastra un trauma familiar y un ser maravilloso llegado de otro mundo que cambiará su vida para siempre.

Otra de las conclusiones fruto de esta investigación se refiere, precisamente, a la tendencia imperante en el cine norteamericano a la hora de tratar las separaciones familiares. Desde la década de los 70, las películas producidas por los estudios de Hollywood introducen progresivamente el divorcio en sus argumentos, en la misma medida en que aumenta el número de matrimonios disueltos en Estados Unidos. Esto se

tradijo, necesariamente, en un crecimiento de la felicidad de los protagonistas una vez consumado el trámite (*Kramer contra Kramer*, *Maridos y mujeres*, *Todos dicen I Love You*), reflejo de las segundas oportunidades vitales y sentimentales de las que disponían los divorciados de la sociedad norteamericana. El cine de las últimas cuatro décadas muestra, sin embargo, una tendencia inversa a la de Spielberg respecto a la resolución de los conflictos de pareja –que suelen acabar en separación legal– y la felicidad de los personajes una vez confirmado el divorcio. Solo aquellas producciones encuadradas dentro de la comedia, de contenido ligero y orientado hacia el final feliz, ofrecerán soluciones reconciliadoras a las crisis de sus protagonistas, como sucede en *Mentiroso compulsivo* o *Crazy, Stupid, Love*.



# VI

## BIBLIOGRAFÍA



## **Libros, artículos y críticas sobre Spielberg y sus películas**

Álvarez-Coto, S. (1982). Steven Spielberg, el nuevo rey Midas. *El País Semanal*, (294), 10-14.

Arms, G. y Riley, T. (2008). The Big Little Film and Philosophy. En *Steven Spielberg and Philosophy: We're Gonna Need a Bigger Book*. Kensington: University Press of Kentucky.

Baker, B. (2002, 22 de diciembre). Portrait of the Con Artist as a Young Man. *Los Angeles Times*.

Baxter, J. (2006). *Steven Spielberg: Biografía no autorizada*. Madrid: T&B.

Bernal, M. (2013). *Lincoln: Una pareja de Historia*. *Fotogramas*, (2.031).

Braci, J. (1994). Spielberg quiere que no se olvide el horror. *Man*, marzo.

Brennan, M. (1997). Entrevista a Steven Spielberg. *Fotogramas*, (1.846).

Breskin, D. (1985). Entrevista a Steven Spielberg. *Rolling Stone*, septiembre.

Brode, D. (1995). *The Films of Steven Spielberg*. Nueva York: Citadel Press.

Brooke, H. (2004). *La terminal: Spielberg atrapa a Hanks en el aeropuerto*. *Fotogramas* (1.931).

Buckland, W. (2006). *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Londres: Continuum International Publishing Group.

- Cáceres, J. D. (2005). *La guerra de los mundos: La necesidad de creer. Miradas de cine, (40).*
- Cantero Fernández, M. (1993-2006). *Steven Spielberg*. Madrid: Cátedra.
- Caldevilla Domínguez, D. (2005). *El sello de Spielberg*. Madrid: Vision Net.
- Casanova, M. (2002). Crítica de *Minority Report*. *Cinemanía, (185).*
- Casas, Q. (1994). *La lista de Schindler: El amigo alemán. Dirigido por..., (222).*
- Castellano, K. (1990). Adiós a Peter Pan. Suplemento *Estilo* del diario *El País, (18).*
- Ceballos, N. (2012). Crítica de *Caballo de batalla*. *Fotogramas, (2.020).*
- Ceballos, N. (2013). Crítica de *Lincoln*. *Fotogramas, (2.031).*
- Cohen, C. (2010). *Maestros del cine: Steven Spielberg*. París: Cahiers du cinéma.
- Corliss, R. (1985, 4 de agosto). Steven Spielberg o el arte de hacer millones. *El País*.
- Crawley, T. (1983). *The Steven Spielberg Story*. Londres: Zomba Books.
- Cygielman, V. (1992, 13 de enero). Spielberg rodará un film sobre el Holocausto. *El País*.
- Darnaude, I. (1992, 22 de marzo). Entrevista a Steven Spielberg. *Magazine de El Mundo*.
- Davis, I. (1991, 8 de diciembre). Boys on the Never Never. *Sunday Times*.
- Desowitz, B. (2002, 19 de junio). Steven Spielberg's *Minority Report* is Only the Latest Film Based on the Work of Sci-Fi Autor Philip K. Dick. *Los Angeles Times*.
- Díaz-Cuesta Guillén, J. (2002). El hombre frente al terror en *Duel*, de Steven Spielberg. *Trama y fondo, (12).*

Díaz Noda, M. E. (2010). *E.T. El extraterrestre: Sueños infantiles*. En *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.

Díaz Noda, M. E. (2010). *Hook: Epifanías*. En *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.

Dubner, S. J. (1999). Steven the Good. En Fiedman, L. D., y Notbohm, B. (eds.), *Steven Spielberg: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

Dutka, E. (2002, 15 de junio). Spielberg Puts *Challenge* First. *Los Angeles Times*.

Ebert, R. y Siskel, G. (1991). Entrevista a Steven Spielberg. En *The Future of the Movies*, Kansas City: Buena Vista Media.

Edge, L. B. (2008). *Steven Spielberg. Director of Blockbuster Films*. Nueva Jersey: Enslow Publishers.

Eisenberg, A. (1989). Steven Spielberg, director de *Indiana Jones y la última cruzada*. *El independiente*, (2).

Elola, J. (1998, 1 de marzo). Steven Spielberg: Las dos caras de Peter Pan. *El País Semanal*.

Evry, M. (2007, 24 de enero). Liam Neeson Talks *Lincoln*. *Comingsoon.net*.

Fáundez, A. (2011). Las aventuras de Tintín: El secreto del Unicornio. *Imágenes de actualidad*, (317).

Felperin, L. (2002). Minority Report. *Sight & Sound*, agosto.

Fernández Valentí, T. (2001). *A.I. Inteligencia Artificial: El complejo de Pinocho*. *Dirigido por...*, (304).

Fernández Valentí, T. (2003). *Atrápame si puedes: El arte de timar*. *Dirigido por...*, (320).

Fonte, J. (2008). *Steven Spielberg. De Duel a Munich: En busca de la película perfecta*. Madrid: Jaguar.

Forrestier, F. (1993). Mes amis les bêtes. *Premiere*, noviembre.

Friedman, L. D. (2006). *Citizen Spielberg*. Champaign: University of Illinois Press.

García Ochoa, S. (2006). Análisis intradiscursivo de *Duel*, de Steven Spielberg. *Signa*, (15).

González Sarmiento, A. (2010). *Indiana Jones y el reino de la Calavera de Cristal: Encuentros cercanos en la Guerra Fría*. En *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.

Gordon, A. (2008). *Empire of Dreams: The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Hauser, B. (2004). *La Terminal: Spielberg atrapa a Hanks en el aeropuerto. Fotogramas*, (1.931).

Holden, S. (2002, 25 de diciembre). Taking to a Gullible World Like a Mouse to Swiss Cheese. *The New York Times*.

Hurtado, J. L. (2002). *El imperio del sol: La infancia ultrajada*. Estudios *Miradas de cine*.

Jackson, K. (2007). *Steven Spielberg: A Biography*. Wesport: Greenwood Publishing Group.

Johnston, S. (1988, 23 de marzo). Entrevista con Steven Spielberg. *The Independent*.

Kaufman, D. (1983). *Steven Spielberg*. Madrid: JC.

La Polla, F. (1982). *Steven Spielberg*. Florencia: La Nuova Italia – Il Castoro Cinema.

Lerman, G. (2002). Entrevista a Steven Spielberg. *Imágenes de actualidad*, (217).

Lerman, G. (2012). Entrevista a Steven Spielberg. *Imágenes de actualidad*, (321).

Lerman, G. (2012b). Entrevista a Steven Spielberg con motivo del estreno de *Lincoln*.

Leyland, M. (2008). Indy ha vuelto (para quedarse). *Cinemanía*, (152).

López Olano, C. (2001). *Guía para ver y analizar En busca del arca perdida*. Valencia: Nau Llibres.

Martínez, L. (2011, 20 de julio). 48 horas con Spielberg. *El Mundo*.

McBride, J. (1997-2011). *Steven Spielberg: A Biography*. Jackson: University Press of Mississippi.

Mérida, P. J. (2010). *Inteligencia Artificial: ¡Te quiero, no me mates!* En *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.

Morris, N. (2007). *The Cinema of Steven Spielberg: Empire of Light*. Brighton: Wallflower Press.

Mott, D. R., y Saunders, C. M. (1986). *Steven Spielberg*. Boston: Twayne Publishers.

Mueller, M. (2013). *Lincoln: Guerra de titanes*. *Cinemanía*, (208).

Navarro, J. A. (1993). *Parque Jurásico: El regreso de los lagartos terribles*. *Dirigido por...*, (216).

Nelson, H. (1982). Spielberg, El terrestre tal como es. *Fotogramas*, (1.680).

Nieto, P. (2010). *El imperio del sol: Sueña con volar*. En *La conexión Williams-Spielberg*. Madrid: Dibbuks.

Ortega, J. (2005). Spielberg. El hacedor de sueños. Córdoba: Berenice.

Parera, J. (2012). *Caballo de batalla: Mi gran amigo Joey*. *Imágenes de actualidad*, (321).

Reynolds, S. (2010, 30 de julio). Neeson Quits Spielberg's Lincoln Biopic. *Digital Spy*.

Rinzler, J. W. y Bouzereau, L. (2008). *Indiana Jones: Historia de una saga*. Barcelona: Norma.

Robbins, M. (1997). *El mundo perdido: La importancia de llamarse Spielberg*. *Dirigido por...*, (259).

Robbins, M. (1998a). *Amistad: Trascendencia mal entendida*. *Dirigido por...*, (265).

Robbins, M. (1998b). *Salvar al soldado Ryan: Amarga victoria. Dirigido por...*, (271).

Rodríguez, Hilario J. (2002). *Minority Report: Imágenes perfectas de un futuro imperfecto. Dirigido por...*, (315).

Rodríguez, S. (2012). Salvar al caballo Joey. *Fotogramas*, (2.020).

Romme, J. (1997). The Lost World: Jurassic Park. *Sight & Sound*, julio.

Roston, T. (2005). La mayor historia alienígena jamás contada... en 35 puntos. *Fotogramas*, (1.941).

Rubio, A. (1988, 20 de marzo). El miedo a crecer. *El País Semanal*.

S./A. (1992). El Spielberg fantástico. *Fantastic Magazine*, (2) (segunda época).

S./A. (1998). Preestreno de *Amistad*. *Fotogramas*, (1.853).

S./A. (1998). Preestreno de *Salvar al soldado Ryan*. *Fotogramas*, (1.859).

S./A. (2003). Preestreno de *Atrápame si puedes*. *Fotogramas*, (1.911).

S./A. (2006). Preestreno de *Munich*. *Fotogramas*, (1.948).

S./A. (2006b). Preestreno de *Munich*. *Como hacer cine*, enero.

Sánchez Martí, S. (2003). Crítica de *Atrápame si puedes*. *Fotogramas*, (1.911).

Sánchez Martí, S. (2008). Crítica de *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*. *Fotogramas*, (1.976).

Sánchez Martí, S. (2011). En busca de la aventura perdida. *Fotogramas*, (2.017).

Sánchez-Escalonilla, A. (1995). *Steven Spielberg*. Barcelona: Royal Books.

Sánchez-Escalonilla, A. (2003). *Steven Spielberg: Entre Ulises y Peter Pan*. En Fijo, A.: *Breve encuentro: Estudios sobre 20 directores de cine contemporáneo*. Madrid: Cie Dossat.



Sánchez-Escalonilla, A. (2004). *Steven Spielberg. Entre Ulises y Peter Pan*. Madrid: Cie Dossat.

Sánchez-Escalonilla, A. (2011). La reconstrucción del hogar en el cine de Steven Spielberg. En *Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

Schickel, R. (2012). *Steven Spielberg. Una retrospectiva*. Barcelona: Blume.

Serna Mené, D. (2006). *Guía para ver y analizar Minority Report*. Valencia: Nau Llibres.

Spielberg, S. (1996). Cinco estrellas se confiesan: Steven Spielberg. *La Revista de El Mundo*, (52).

Sragow, W. (1982, 22 de julio). A Conversation With Steven Spielberg. *Rolling Stone*.

Taylor, P. (1992). *Steven Spielberg: The Man, His Movies and Their Meaning*. Nueva York: The Continuum Publishing Company.

Turan, K. (2001, 29 de junio). Mechanically Inclined. *Los Angeles Times*.

Turner, G. E. (1983). Steven Spielberg and *E.T. the Extra-Terrestrial*. *American Cinematographer*, (80).

Ulled Nadal, T. (2002). *Minority Report: Spielberg & Cruise. Talento + Millones. Fotogramas*, (1.908).

Vicente, A. (2011, 23 de octubre). Tintín regresa a casa. Recuperada de <<http://www.publico.es>>

Von Kurks, H. (1994, 28 de febrero). Entrevista a Steven Spielberg. *Cambio 16*.

Weinrichter, A. (1988). *El imperio del sol: Inocencia, fantasía y aprendizaje vital. Dirigido por...*, (156).

White, J. (2008). El último latigazo de Indy. *Fotogramas*, (1.975).

Wilder, B. (1994). Man sah überall nur Taschentücher. *Süddeutsche Zeitung Magazin*, julio.

Zárate, J. R. (1983). Hollywood: La nueva ola. *Nuestro Tiempo*, abril.

### **Libros y artículos sobre cine y otros directores**

Blumenfeld, S., y Vachaud, L. (2003). *Brian De Palma por Brian de Palma*. Barcelona: Alba.

Castillo, F. (2004). *El siglo de Tintín*. Madrid: Páginas de Espuma.

Castillo, F. (2011). *Tintín-Hergé: Una vida del siglo XX*. Madrid: Fórcola.

Champlin, C. (1997). *George Lucas: The Creative Impulse*. Londres: Virgin Books.

Coma, J. (2005). *Diccionario de la caza de brujas*. Barcelona: Inédito.

Comas, A. (2007). *Coppola*. Madrid: T&B.

De Fez, D. (2007). J. A. Bayona: El terror sí tiene forma. *Fotogramas*, (1.968).

Fernández Valentí, T. (2008). *Martin Scorsese, un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Carena.

Fonte, J. (2012). *Robert Zemeckis*. Madrid: Cátedra.

Gadette, K. (2010, 10 de agosto). Entrevista a M. Night Shyamalan con motivo del estreno de *Airbender*. *El último guerrero*. *New York Times*. Recuperada de <<http://movies.nytimes.com>>

García, M. (2008). El universo J. J. Abrams. *Cinemanía*, (69).

Gray, B. (2003). *Ron Howard: From Mayberry to the Moon... and Beyond*. Nashville: Rutledge Hill Press.

Haber, J. (1975, 13 de julio). Entrevista con Billy Wilder. *Los Angeles Times Calendar*.

- Pedrero Santos, J. A. (2012). *Ridley Scott. El imperio de la luz*. Madrid: T&B.
- Pfeiffer, L. y Lewis, M. (1996). *The Films of Harrison Ford*. Nueva York: Citadel.
- Prieto, M. A. (2005). *Blade Runner*. Madrid: T&B.
- Rodríguez Marchante, O. (2002). *Amenábar, vocación de intriga*. Madrid: Páginas de Espuma.
- S./A. (2007). Diccionario fantástico. *Imágenes de actualidad*, (271).
- Salgado, D. (2009). Educación para la Ciudadanía (o el reino de Oz). Crítica de *Avatar*. *Miradas de cine*, (93).
- Salvans, R. (2011). Las 23 claves de *Super 8*. *J. J. Abrams y su pandilla llegan a la cartelera*. Recuperada de <<http://www.fotogramas.es>>.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2005). *Conflicto y guion cinematográfico*. En Huerta, M. Á., y Sangro, P. (Eds.), *Guion de ficción en cine*. Salamanca: Universidad Pontificia
- Sánchez-Escalonilla, A. (2009). *Fantasía de aventuras: Claves creativas en novela y cine*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2013). Fantasía suburbana en el cine de M. Night Shyamalan: la huella creativa de Steven Spielberg. *Área abierta*, (1).
- Schneider, S. J. (2009). *501 directores de cine*. Barcelona: Grijalbo.
- Sellers, R. (2001). *Sean Connery: Biografía no autorizada*. Madrid: JC.
- Sibley, B. (2002). *Cómo se hizo El Señor de los Anillos*. Barcelona: Minotauro.
- Thompson, D., y Christie, I. (1999). *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona: Alba.
- Vilches, J. P. (2003, marzo). *Lo sobrenatural, la familia y la fábula*. Crítica de *Señales*. *CivilCinema*.

## **Libros y artículos sobre psicología del divorcio y matrimonio**

Ajuriaguerra, J. (1983). *Manual de psiquiatría infantil*. Masson.

Amato, P. R. (2001). Children of Divorce in the 1990s: An Update of the Amato and Keith (1991) Meta-analysis. *Journal of Family Psychology*, (15).

Amato, P. R. (2003). Reconciling Divergent Perspectives: Judith Wallerstein, Quantitative Family Research, and Children of Divorce. *Family Relations*, (4).

Amato, P. R., y Keith, B. (1991). Parental Divorce and Well-Being of Children: A Meta-Analysis. *Psychological Bulletin* (110), 26-46.

Bañares, J. I. (2007). Mentalidad divorcista e indisolubilidad del matrimonio. En *Curso de Derecho Matrimonial y Procesal Canónico para Profesionales del Foro (XVIII)*. Salamanca: Universidad Pontificia.

Benedek, E. P., y Brown, C. F. (1999). *Cómo ayudar a sus hijos a superar el divorcio*. Barcelona: Médici.

Bird, F. L. (1983). *Los hijos frente al divorcio. Sus reacciones según la edad*. México D. F.: Diana.

Blakenhorn, D. (1995). *Fatherless America*. Nueva York: Basic Books.

Block, J. H. (1986). La personalidad del niño antes del divorcio: Studio Prospective. *Child Development*, (57).

Boss, P., y Couden, B. A. (2002). Ambiguous loss from chronic physical illness: Clinical interventions with individuals, couples, and families. *Journal of Clinical Psychology / In Session*, (58).

Cánepa, S. (2008). *Apuntes para padres: Los niños y el divorcio*. Ciudad de la Costa: Cooperativa de Intervención y Abordaje Psicológico-Educativo (CIAPE).

Cantón Duarte, J., Cortés Arboleda, M. R., y Justicia Díaz, M. D. (2002). Las consecuencias del divorcio en los hijos. *Psicopatología Clínica, Legal y Forense*, (2).

Cantón Duarte, J., Cortés Arboleda, M. R., y Justicia Díaz, M. D. (2007). Procesos familiares, cambios ecológicos y adaptación de los hijos. En *Conflictos entre los padres, divorcio y desarrollo de los hijos*. Madrid: Pirámide.

Center for Social Justice, The, (2009). *Every Family Matters*.

Cherlin, A. J. (1992). *Marriage, Divorce, Remarriage*. Cambridge: Harvard University Press.

Cherlin, A. J. y Furstenberg, F. F. (1994). Stepfamilies in the United States: A Reconsideration. En J. Blake y J. Hagen (Eds.), *Annual Review of Sociology*. Palo Alto, CA: Annual Reviews.

Cohen, P. N. (2008). *Family, Meet the New Recession (Same As the Old Recession?)*. 12 de octubre. Recuperada de <http://www.huffingtonpost.com>.

De Fuenmayor Chapín, A. (1991). Matrimonio VII. Derecho Civil. *Enciclopedia GER*.

Duran-Aydintug, C. (1998). Emotional Support During Separation: Its Sources and Determinants. *Journal of Divorce and Remarriage*, (29).

Fajardo, M. I., y Vicente, F. (1997). La depresión infantil en hijos de padres divorciados. En I. Badillo (Ed.), *La depresión infantil*. Barcelona: Bardenas.

Fernández. E., y Godoy, C. (2002). *El niño ante el divorcio*. Madrid: Pirámide.

Flores Ruiz, Araceli. (2007). Cómo afecta a los hijos el divorcio. *Padres y madres en acción*, (2).

Forehand, R. (1993). Family Psychopathology and Child Functioning. *Journal of Child and Family Studies* (2).

Ge, X., Natsuaki, M. N., y Conger, R. D. (2006). Trajectories of Depressive Symptoms and Stressful Life Events Among Male and Female Adolescents in Divorced and Nondivorced Families. *Development and Psychopathology*, (18).

Gordon, R. M. (2005). The Doom and Gloom of Divorce Research. Comment on Wallerstein and Lewis (2004). *Psychoanalytic Psychology*, (22).

Harris, M. (1979). *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Hetherington, E. M. (2003). Social Support and the Adjustment of Children in Divorced and Remarried Families. *Childhood*, (10).

Hetherington, E. M., y Kelly, J. (2005). *En lo bueno y en lo malo: La experiencia del divorcio*. Barcelona: Paidós.

Justicia Díaz, M. D., y Cantón Duarte, J. (2007). Problemas de adaptación de los hijos de divorciados. En *Conflictos entre los padres, divorcio y desarrollo de los hijos*. Madrid: Pirámide.

Kelly, J. (2003). Changing Perspectives on Children's Adjustment Following Divorce. A View From United States. *Childhood*, (10).

Largo, R. H., y Czernin, M. (2005). *Hijos felices de padres separados. Sobre la separación y cómo afecta a los niños*. Barcelona: Médici.

Long, N., y Forehand, R. (2002). *Los hijos y el divorcio. 50 formas de ayudarles a superarlo*. Madrid: McGraw-Hill.

López-Hermosa, P. (2008). *Hablar con los hijos sobre el divorcio*. Recuperada de <<http://www.netdoctor.es>>.

Mandell, D. (1995). Fathers Who Don't Pay Child Support: Hearing their voices. *Journal of Divorce and Remarriage*, (23).

Mañas, R. (2010). *¿Es siempre el divorcio la solución?*. Recuperada de <<http://www.diariofemenino.com>>.

Marina, J. A. (2012). *Escuela de parejas*. Barcelona: Ariel.

Martínez Priego, C. (2011). La "sociedad sin padre" en la obra psicológica de Rof Carballo. Aproximación a la cuestión del ateísmo contemporáneo. *Límite* (24, Vol. 6)..

Martínez Vázquez de Castro, L. (2008). *El concepto de matrimonio en el Código Civil*. Cizor Menor: Aranzadi.

McKay, M., Rogers, P., Blades, J., y Gosse, R. (2000). *El libro del divorcio y la separación*. Barcelona: Robinbook.

McLanahan, S. S. (1999). Father Absence and the Welfare of Children. En E. M. Hetherington (Ed.), *Coping with Divorce, Single, Parenting, and Remarriage. A Risk and Resilience Perspective*. Maswah: Earlbaum.

Mitchell, A. (1985). *Children in the middle*. Londres: Tavistock.

Murdock, G. P. (1945). *Nuestros contemporáneos primitivos*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Nanclares, J. (2005). La inminente reforma del matrimonio en el derecho civil español. *Ámbito Jurídico* (21).

One Plus One Marriage and Partnership Research (2009). *When Couples Part: Understanding the Consequences for Adults and Children*.

Ortiz Ibáñez, M. (s.f.). *Separación y divorcio*. Recuperada de <<http://www.educaaragon.es>>.

Palacios, J. (2007). *Conflictos entre los padres, divorcio y desarrollo de los hijos*. Madrid: Pirámide.

Perlado, P. A. (1991). Matrimonio VII. Derecho Canónico. Elementos de la Relación Jurídica Matrimonial. *Enciclopedia GER*.

Pimentel, A. (1995). *Los hombres bajo sospecha*. Recuperada de <<http://www.aceprensa.com>>.

Poussin, G., y Martin, E. (2005). *Los hijos del divorcio. Psicología del niño y separación parental*. México D.F.: Trillas.

Pujol, P. (2012). *Un divorcio elegante*. Barcelona: Grijalbo.

Ribotta, S. (2010). *Divorcio, breve historia*. 17 de marzo. Recuperada de <<http://marcospaz.com.ar>>.

Ryan, J. A. (1907 / 1999). *Historia del matrimonio*. Enciclopedia Católica. Recuperada de <<http://www.mercaba.org>>.

S./A. (2005). *History of Divorce in America*. Recuperada de <<http://www.edivorcepapers.com>>.

San Román, T. y González Echevarría, A. (1994). *Las relaciones de parentesco*. Barcelona: Universitat Autònoma.

Schaffer, H. R. (1994). *Decisiones sobre la infancia*. Visor.

Simons, R. L. (1996). The Effect of Divorce on Adult and Child Adjustment. En R. L. Simons y Asociados (Eds.), *Understanding Differences Between Divorced and Intact Families: Stress, Interaction, and Child Outcome*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Verbal Stockmeyer, G. (2004). *Principales argumentos divorcistas y nuestra respuesta*. Recuperada de <<http://www.ilustrados.com>>.

VV.AA. (2008). *El niño y las vicisitudes del divorcio*. Recuperada de <<http://www.familianova-schola.com>>.

Wallerstein, J., y Lewis, J. (2000). *The Unexpected Legacy of Divorce*. Nueva York: Hyperion.

Wallerstein, J., y Blakeslee, S. (2006). *¿Y los niños, qué? Cómo guiar a los niños antes, durante y después del divorcio*. Barcelona: Granica.

## **Diferentes materias**

Alarcón, R. (2006). Desarrollo de una escala factorial para medir la felicidad. *Revista Interamericana de Psicología (1, Vol. 40)*.

Díez-Picazo, L., y Gullón Ballesteros, A. (2006). *Sistema de Derecho Civil, Volumen IV*. Madrid: Tecnos.

Gallup, G. H. (1976). Human Needs a Satisfaction: A Global Survey. *Public Opinion Quarterly (40)*.

Guzmán Brito, A. (1996). *Derecho privado romano*. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile.

Lacruz Berdejo, J. L. et al. (2006). *Elementos de Derecho civil. Derecho de familia*. Madrid: Dykinson.

Sierra, J. (2011). *El ángel perdido*. Barcelona: Planeta.



Tonon, G. (2011). La utilización del método comparativo en estudios cualitativos en Ciencia Política y Ciencias Sociales. *Kairos* (27).

### **Documentales y producciones audiovisuales**

Bouzereau, L. (Director). (1994). *The Making of Schindler's List* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1995). *The Making of Jaws* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1996, 1). *The Making of 1941* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1996, 2). *The Making of E.T. The Extra-Terrestrial* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1997). *The Making of The Lost World: Jurassic Park* [DVD]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1998). *The Making of Saving Private Ryan* [DVD]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (1999). *The Making of Amistad* [DVD]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2001). *The Making of Close Encounters of the Third Kind* [DVD]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2001). *The Making of A.I. Artificial Intelligence* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros.

Bouzereau, L. (Director). (2002). *The Making of The Color Purple* [DVD]. Estados Unidos: Warner Bros.

Bouzereau, L. (Director). (2003, 1). *The Making of Catch Me If You Can* [DVD]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2003, 2). *Indiana Jones: Making the Trilogy* [DVD]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2004). *The Making of The Terminal* [DVD]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2005). *The Making of War of the Worlds* [DVD]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2011). *The Making of The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* [DVD]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Bouzereau, L. (Director). (2012, 1). *The Making of War Horse* [DVD]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Bouzereau, L. (Productor). (2012, 2). *On Set of Raiders of the Lost Ark* [Blu Ray]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Harris, M. (Director / Presentador). (2012). *A Conversation with Steven Spielberg and Daniel Day-Lewis* [Vídeo]. Estados Unidos: AMC Amazing, Yahoo Movies.

Schickel, R. (Director). (2006). *Spielberg on Spielberg* [DVD]. Estados Unidos: Turner Classic Movies.

Stahl, L. (Presentadora). (2012). *Spielberg: A Director's Life Reflected in Films* [60 minutes, Programa de televisión]. Estados Unidos: CBS.

### **Películas dirigidas y producidas por Steven Spielberg**

Bay, M. (Director) / Spielberg S. (Productor). (2011). *Transformers: Dark of the Moon* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Benjamin, R. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1986). *The Money Pit* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Campbell, M. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (2005). *The Legend of Zorro* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Dante, J. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1984). *Gremlins* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Dante, J. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (1987). *Innerspace* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

De Bont, J. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (1996). *Twister* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, Warner Bros.

Hooper, T. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (1982). *Poltergeist* [Película]. Estados Unidos: Metro Goldwyn-Mayer.

Jackson, P. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (2009). *The Lovely Bones* [Película]. Estados Unidos, Nueva Zelanda: DreamWorks Pictures.

Levant, B. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (1994). *The Flintstones* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Levinson, B. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (1985). *Young Sherlock Holmes*. [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Marshall, R. (Director) / Spielberg, S. (Producer). (2005). *Memoirs of a Geisha* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1971). *Duel* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1974). *The Sugarland Express* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1975). *Jaws* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1977). *Close Encounters of the Third Kind* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1979). *1941* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, Columbia Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1981). *Raiders of the Lost Ark* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1982). *E.T. The Extra-Terrestrial* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1984). *Indiana Jones and the Temple of Doom* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1985). *The Color Purple* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Spielberg, S. (Director). (1987). *Empire of the Sun* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros.

Spielberg, S. (Director). (1989). *Indiana Jones and the Last Crusade* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1989). *Always* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures, United Artists.

Spielberg, S. (Director). (1991). *Hook* [Película]. Estados Unidos: TriStar Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1993). *Jurassic Park* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1993). *Schindler's List* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1997). *The Lost World: Jurassic Park* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1997). *Amistad* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (1998). *Saving Private Ryan* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2001). *A.I. Artificial Intelligence* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2002). *Minority Report* [Película]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2002). *Catch Me If You Can* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2004). *The Terminal* [Película]. Estados Unidos: DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2005). *War of the Worlds* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2005). *Munich* [Película]. Estados Unidos, Francia, Canadá: Universal Pictures, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2008). *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2011). *The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn* [Película]. Estados Unidos, Nueva Zelanda: Columbia Pictures, Paramount Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2011). *War Horse* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures, DreamWorks Pictures.

Spielberg, S. (Director). (2012). *Lincoln* [Película]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, Touchstone Pictures, DreamWorks Pictures.

Zemeckis, R. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1985). *Back to the Future* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Zemeckis, R. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1988). *Who Framed Roger Rabbit?* [Película]. Estados Unidos: Touchstone Pictures.

Zemeckis, R. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1989). *Back to the Future Part II* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Zemeckis, R. (Director) / Spielberg, S. (Productor). (1990). *Back to the Future Part III* [Película]. Estados Unidos: Universal Pictures.

