

En busca del Arca Perdida

(Colección Guías para ver y analizar cine)

CARLOS LÓPEZ OLANO
Valencia, Enero 2.001

Índice

1. Ficha técnica
2. Introducción a la película
 - 2.1 Spielberg y Lucas: una unión inevitable
 - 2.2 El nacimiento de un mito
 - 2.3 El autor e Indiana Jones
 - 2.4 Una película de género
 - 2.5 Incongruencias en la lógica narrativa
 - 2.6 Indiana Jones y su contexto
3. Sinopsis argumental
4. Estructura del film
5. Análisis textual
6. Recursos expresivos
 - 6.1 La dirección de fotografía
 - 6.2 La dirección artística (escenografía y efectos especiales)
 - 6.3 La música
 - 6.4 El sonido
 - 6.5 El montaje
 - 6.6 La interpretación de los actores
 - 6.7 El guión: del papel al celuloide
7. Apéndices
 - 7.1 ¿El Rey Midas de Hollywood?
 - 7.2 Condiciones de producción
 - 7.3 La saga de Indiana Jones
 - 7.4 Una película cinefílica
 - 7.5 El cine después de Indiana
 - 7.6 La mujer y el sexo en Indiana Jones
8. Equipo de producción
 - Director: Steven Spielberg
 - Productor: George Lucas
 - Guionista: Lawrence Kasdan
 - Compositor: John Williams
 - Efectos especiales: Industrial Light & Magic
 - Protagonista: Harrison Ford
9. Bibliografía

1. FICHA TÉCNICA:

Título original	Raiders of the Lost Ark
Año de producción	1.981
Nacionalidad	Estados Unidos
Dirección	Steven Spielberg
Producción	Lucas Films para Paramount
Productores ejecutivos	George Lucas y Howard Kazanjian
Productor	Frank Marshall
Argumento	George Lucas y Philip Kaufman
Guión	Lawrence Kasdan
Fotografía	Douglas Slocombe (En Panavision y metrocolor)
Supervisor de los efectos visuales	Richard Edlund
Efectos especiales	Industrial Light & Magic
Dir. Artístico efectos visuales	Joe Johnston
Decorados	Michael Ford
Montaje de sonido	Ben Burt
Montaje	Michael Kahn
Diseño de producción	Norman Reynolds
Música	John Williams, por The London Symphony Orchestra
Duración	110 minutos

Intérpretes principales:

Harrison Ford	Indiana Jones
Karen Allen	Marion Ravenwood
Paul Freeman	Belloq
Ronald Lacey	Toht
John Rhys-Davies	Sallah
Denholm Elliott	Marcus Brody
Alfred Molina	Satipo
Wolf Kahler	Dietrich

Presupuesto 20 millones de dólares

Premios: Ganadora de cinco oscar: Montaje, Sonido, Efectos visuales, decorados y montaje de los efectos de sonido.

2. INTRODUCCIÓN A LA PELÍCULA

En busca del arca perdida, la primera entrega de la saga de Indiana Jones, era una película condenada al éxito desde el principio. Desde el momento de la creación de la primera idea del personaje del Dr Jones, la intención de sus padres, los dos mayores gurús del nuevo Hollywood, Spielberg y Lucas, fue la de realizar un producto comercial, que conectara con el público, recuperando los antiguos films de los años cincuenta que tanto admiraban los dos cineastas. Probablemente es la película menos personal de su director, pero esto es algo buscado explícitamente. La noción de autor, tan apreciada por los críticos y cineastas de la “nueva ola” francesa, pero tan poco querida por los propios Spielberg y Lucas, aparece aquí negada desde el inicio. Los creadores reivindican la figura del artesano, del profesional que ejerce su oficio sin imposturas ni laureles, y que quiere tan sólo contar una historia de la forma más efectiva posible. Según Franco La Polla, “Indiana Jones es un divertimento, con sólo dos dimensiones; perfecta, brillante, veloz, pero absolutamente gratuita e inútil”.¹ Efectivamente, es una película para pasar el rato, pero sus autores no pretendían nada más, ni nada menos. “Pasar el rato”, tal vez, pero con mayúsculas, y con cine del grande.

2.1 Spielberg y Lucas: una unión inevitable.

Los dos cineastas, de trayectoria similar, se conocen desde principios de los sesenta, cuando coincidieron en varios festivales de cine. Son famosos hace décadas entre otras cosas por poseer dos de las más grandes fortunas de Hollywood, gracias al inmenso éxito que han logrado casi todos sus films. Es imposible hoy en día hacer una lista de las películas más taquilleras de la historia del cine sin que aparezcan títulos como *La guerra de las galaxias* (*Star wars*, George Lucas, 1977), *ET (E.T., the extra-terrestrial)*, S. Spielberg, 1982) o *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*,

¹ Franco La Polla: *Steven Spielberg*. Firenze: La nuova Italia, 82.

S. Spielberg, 1993). Los dos han logrado lo que fue un sueño para muchos otros, formar sus propias compañías; Lucas Films, con su poderosa sección de efectos especiales, Industrial Light & Magic (ILM), y Amblin o Dreamworks, en el caso de Spielberg. Han logrado, probablemente, ser por separado las dos personas más poderosas de Hollywood y los creadores con más libertad a la hora de decidir cómo realizan sus películas. Han sido también por otra parte, dos renegados, rechazados por la Academia de Cine a pesar de sus éxitos de taquilla, que han visto como año tras año los oscar importantes se les escapaban de las manos, hasta muy recientemente. Las tres entregas de la saga de Indiana Jones han sido las únicas películas en las que los dos han trabajado mano a mano, y la amistad, a pesar de las tensiones que acarrea un rodaje, ha salido fortalecida. Spielberg eso sí, siempre echa mano del departamento de efectos especiales de Lucas, ILM, cuya labor ha sido fundamental en el éxito de películas como *Parque Jurásico* o *Hook* (Steven Spielberg, 1991).

2.2 El nacimiento de un mito

La leyenda, recogida en prácticamente toda la bibliografía sobre Spielberg y Lucas, cuenta que todo empezó en una playa de Hawái, en 1977, cuando el primero estaba en fase de montaje de *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 77), y el segundo esperaba los primeros resultados de taquilla de *La guerra de las galaxias*. George Lucas le expresó su deseo de crear un héroe al estilo de los años treinta, y recuperar el género de aventuras que estaba en ese tiempo en desuso, que coincidió plenamente con las inquietudes de Spielberg. La creación del personaje central de la historia, una personalidad dual entre el prestigioso profesor de universidad y el arqueólogo aventurero experto en el manejo del látigo y que siempre lleva un sombrero de alas anchas, gestó su personalidad detalle a detalle, rasgo a rasgo, con la ayuda de Philip Kaufman primero, y más tarde con una persona de la confianza tanto de Spielberg como de Lucas, Lawrence Kasdan, que se encargó de realizar el guión definitivo de la primera entrega. Con estos nombres del cine

detrás, y empleando una fórmula que había tenido éxito en el pasado, ¿Cómo fallar con éste proyecto? Para el director, el personaje tenía que ser “una admirable combinación de Errol Flynn en *El Burlador de Castilla* (*Adventures of D. Juan*, Vincent Sherman, 1948) y Humphrey Bogart como Fred C. Dobbs en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, J. Houston, 1948).”² En principio el actor elegido para interpretar a este protagonista absoluto fue Tom Selleck, que no pudo ser contratado por sus compromisos con la serie *Magnum*, y el papel recayó en Harrison Ford, que acababa de interpretar a Han Solo en la segunda entrega de la serie galáctica de Lucas *El imperio contraataca* (*The empire Strikes Back*, Irving Kershner, 1980). La interpretación de Ford acabaría de completar la personalidad de Indiana Jones, y el papel le consagró como estrella de Hollywood. Román Gubern³ traza el acertado paralelismo entre los tradicionales esquemas narrativos propuestos por Vladimir Propp para estudiar los cuentos maravillosos de origen popular y la estructura de Indiana Jones: “...se resume en la partida del héroe, el encuentro con su ayudante o donante, su duelo con un adversario y su regreso al punto de partida. Este esquema se cumple puntualmente, por ejemplo, en las películas protagonizadas por Indiana Jones”. El Dr. Jones es un héroe clásico desde el principio.

2.3 El autor e Indiana Jones

Si atribuir el concepto de autoría cinematográfica a una única persona es casi siempre conflictivo, especialmente en el cine realizado en Hollywood, en el caso concreto de *En busca del Arca Perdida* es prácticamente una tarea imposible. El propio Spielberg la definió en las entrevistas de promoción de la película de la siguiente manera: “Para mí, es más bien un sueño de George Lucas que yo hice realidad, pues George dejó de hacer películas, al menos de momento...” Lucas tenía su sueño, pero quería hacer una película de bajo presupuesto, y fue Spielberg el que se

² Entrevista citada en Antonio Sánchez Escalonilla: *Steven Spielberg*. Barcelona: Royal Books, 1995.

³ Román Gubern: *Espejo de fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe, 93. P.189

encargó de que Indiana Jones fuera una producción sin excesos, pero con el suficiente dinero como para hacerla espectacular. Además *En busca del Arca Perdida* entronca con algunos de los temas predilectos del director de *Encuentros en la Tercera Fase*; Dios, la religión y el más allá. Pero el Dr. Jones no es responsabilidad de sólo dos personas; Philip Kaufman ideó la búsqueda del arca de la alianza como motor de la historia e iba a dirigirla, pero otros proyectos aplazaron el rodaje. Más tarde, sus representantes legales reclamaron un crédito sobre el argumento de la película, que Lucas se negó inicialmente a satisfacer para evitarse el pagar derechos por el resto de películas de la saga. Otro gran cineasta, Larry Kasdan, director poco después de *Fuego en el cuerpo* (*Body Heat*, 81) y *El turista accidental* (*The accidental tourist*, 88) sería el encargado de realizar el guión definitivo. Para complicar aún más las cosas, escenas desestimadas de este guión se reutilizarían en sucesivas entregas de Indiana, en películas firmadas por otros guionistas. El diseño de los personajes y situaciones lo llevó a cabo Jim Steranko, un ilustrador procedente del mundo del tebeo. Como es costumbre en las películas de Spielberg, se realizó un minucioso story board con seis mil dibujos que costó cuatro meses de trabajo. Los cuidados efectos especiales corrieron a cargo de la empresa de Lucas, Industrial Light & Magic. Importante es también en la creación del personaje Harrison Ford, que definió los rasgos y la manera de actuar del héroe. Después de mezclar tantos ingredientes, de tantos autores tan diversos, ¿Cómo saber cuales son accesorios, prescindibles, y cuales fundamentales para el éxito de un mito, uno de los pocos del cine creados de la nada, para el que el Dr. Lucas mezcló mil y un ingredientes en su laboratorio, pero sin una referencia, al menos directa, a la literatura o al cómic? Evidentemente, es una pregunta retórica.

2.4 Una película de género

Dos son los componentes esenciales de la aventura como género, tanto en literatura como en cine; el personaje y el ambiente. Cuanto más atractivos son, cuanto más exóticos resultan, más fácil es que el público se identifique con el héroe de

la acción. Es evidente que el Dr. Jones cumple los requisitos para ser un buen aventurero; atrevido, valiente, bueno, aunque un punto cínico, además de combinar todo esto con el prestigio intelectual de ser un arqueólogo prestigioso que enseña en la Universidad. En cuanto al ambiente, José María Latorre⁴, traza una taxonomía del género basada en el escenario en el que se desenvuelve la acción: el mar, el desierto, el aire, el hielo, el bosque o la jungla. Las películas de aventuras clásicas se pueden definir entonces en subgéneros, como de piratas, de aviadores, de descubridores, de cazadores... Si intentamos aplicar esta clasificación a *En busca del Arca Perdida* descubrimos que por mar discurre la acción cuando Indiana Jones viaja en compañía del capitán pirata Katanga; en el desierto se produce el descubrimiento del Arca; Jones huye en avión en una ocasión, y lo intenta en otra, de un peligro superior a sus fuerzas; en el paisaje helado de Nepal encuentra el héroe a su ayudante o “donante” Marion; y finalmente en una jungla peruana se produce toda la importante secuencia inicial de la película.

Cumple pues, la primera entrega del Dr. Jones, no con uno, sino con todos los escenarios que caracterizan a las viejas películas de género. No lo hace por casualidad. En la promoción se anunció con el eslogan “Vuelve la gran aventura” en una época en la que este tipo de cine estaba pasado de moda; y vuelve, por supuesto, con todas las armas. *En busca del Arca Perdida* es una película de aventuras por autodefinition; es decir, por expreso deseo de sus autores.

2.5 Incongruencias en la lógica narrativa

Después de una visión no fascinada, sino analítica, del corpus narrativo de *En busca del arca perdida*, lo primero que salta a la vista son las numerosas incoherencias en las que cae la acción. Como señalan diversos autores, la escena inicial del templo peruano, en la que numerosas trampas impiden el acceso al ídolo es de una gran eficacia, pero algunas de esas trampas sólo

⁴ José María Latorre: *La vuelta al mundo en 80 aventuras*. Barcelona: Dirigido, 95. P. 15.

funcionarían con sistemas hidráulicos y células fotoeléctricas, que van mucho más allá del nivel que suponemos a la ingeniería inca. El colmo de la falta de lógica es la escena del submarino, en la que Jones viaja agarrado a su cubierta cientos de millas, la mayoría de ellas bajo el agua. El propio guionista Kasdan protestó por la falta de verosimilitud. Spielberg llegó a filmar planos en los que Indiana se ataba a sí mismo con el látigo al periscopio, y así viene reflejado en la copia de la tercera versión del guión que circula por internet, aunque finalmente desestimó su inclusión en la copia definitiva. Estas incoherencias carecen de importancia. “Las películas de Indiana Jones ofrecen la visión del mundo a través de los ojos de un niño donde la lógica narrativa se rinde a la visión del momento”⁵. Poco importa que falle la lógica si se consigue el efecto espectacular, mágico, que es lo que se persigue en todo el film.

2.6 Indiana Jones y su contexto

El nuevo héroe nace desde luego en un momento en el que Hollywood, y el cine en general, está en crisis. A principios de los 80 las cifras de público en las salas cinematográficas se han venido abajo, especialmente en los Estados Unidos, debido a la televisión por cable, la introducción en los hogares del magnetoscopio, y los incipientes juegos electrónicos. Se considera el cine en decadencia. Los herederos del “nuevo cine americano”, cuya edad ronda la cuarentena, son Francis F. Coppola, Martin Scorsese, Michael Cimino, Steven Spielberg, y George Lucas. Recuperar el esplendor perdido es la tarea de estos cineastas, y la emprenden con una revisión de los viejos géneros cinematográficos que tan excelentes resultados habían dado en el pasado. La ciencia ficción se recupera con *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, G. Lucas, 1977) o con *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the third kind*, S. Spielberg, 1977); el western con la poco exitosa *La puerta del cielo* (*Heaven's gate*, Michael Cimino, 1980); el cine negro con *Toro salvaje* (*Raging bull*, M. Scorsese, 1980) donde Robert de Niro

⁵ John Baxter: *Steven Spielberg. Biografía no autorizada*. Madrid, Ediciones JC, 99. P.191.

recrea la ascensión y caída del boxeador J. La Motta en una dura película íntegramente rodada en blanco y negro, y *El cartero siempre llama dos veces* (*The Postman always rings twice*, Bob Rafelson, 1981), en la que se adapta de nuevo, explotando el tirón sexual de la pareja protagonista, Jack Nicholson y la bellísima Jessica Lange, la clásica novela de James M. Cain. No es de extrañar, por tanto, que la idea de Lucas y Spielberg fuera la de recuperar el viejo género de aventuras.

El estreno de *En busca del Arca perdida* coincide aproximadamente en las pantallas con excelentes películas como *El hombre elefante* (*The elephant man*, David Lynch, 1980) un estudio sobre la dignidad humana también rodado en blanco y negro, y con *Excalibur* (John Boorman, 1981) un film ambientado en el mítico tiempo de los caballeros de la tabla redonda. Pero los viejos monstruos del cine aún siguen trabajando: Akira Kurosawa estrena *Kagemusha, la sombra del guerrero* (*Kagemusha*, 1980) y Louis Malle *Atlantic City* (1980).

En la edición de los Oscar del año 81 (celebrada en el 82) *Carros de fuego* (*Chariots of fire*, Hugh Hudson, 1981) gana el premio a la mejor película, así como el de la mejor banda sonora con la excelente música de Vangelis, mientras *Rojos* (*Reds*, Warren Beatty, 1981) ambientada en la revolución rusa, es la gran perdedora; nominada a doce estatuillas, obtiene tan sólo tres, aunque una de ellas, la de mejor director, va a parar a manos de Beatty. Era la segunda vez que un único nombre competía en las categorías de director, actor y productor. El primero en recibir este honor fue, bastantes años antes, Orson Welles. La ceremonia de los Oscar se convierte por otra parte, en un homenaje a la tercera edad: Henry Fonda recoge la estatuilla al mejor actor por primera vez por *En el estanque dorado* (*On Golden Pond*, Mark Rydell, 1981) y Katherine Hepburn su cuarto trofeo por la misma película. *En busca del Arca perdida* se tiene que conformar con cinco estatuillas, pero de las consideradas “menores”.

En España, todos estos estrenos compiten en las pantallas durante la época del aperturismo sexual; Jesús Franco, con sus películas clasificadas “S”, y las porno starlettes de Iquino. Mariano Ozores estrena nada menos que seis films,

protagonizados por el dueto Pajares-Estesó, pero como compensación llega a las salas, después de más de veinte años de prohibición franquista, *La dolce vita* (Federico Fellini, 1959). Pero no todo el cine producido en España podía ser malo: el género histórico triunfa con *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981) o *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1981); José Luis Garcí intenta recrear el género negro a la española con *El crack*, (1981) con un detective castizo protagonizado por Alfredo Landa, y Carlos Saura obtiene el oso de oro de Berlín con *Deprisa, deprisa* (1981). Berlanga estrena la segunda parte de su excepcional saga con *Patrimonio nacional* (1981).

Este año fue además especialmente convulso en el panorama político internacional; El papa Juan Pablo II sufre un atentado a manos de un turco, Alí Agca, en la misma plaza de San Pedro, y Ronald Reagan es disparado por John Hinckley en Washington, lo que años más tarde servirá de inspiración cinematográfica. En España es el año en el que el Guernica vuelve a casa, y se instala en el Casón del buen retiro, procedente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, pero también el del momento más delicado de la democracia; cuando el coronel Tejero, con su uniforme de guardia civil y armado con una pistola, entró en las Cortes mientras se celebraba la segunda votación para la investidura como presidente de Leopoldo Calvo Sotelo.

3. SINOPSIS ARGUMENTAL

América del Sur, 1936. El arqueólogo Indiana Jones encabeza un grupo de blancos e indígenas que avanza a través de la selva peruana. Jones evita un intento de traición gracias a su manejo del látigo, y logra penetrar en el templo que custodia el ídolo de oro de los guerreros chachapoyan. Después de demostrar su habilidad en sortear las innumerables trampas mortales que encierra el templo, logra sustraer el ídolo y salir con vida, justo antes de que una inmensa piedra redonda lo aplaste. Fuera, más sorpresas; Belloq, un rival francés sin escrúpulos le arrebató la joya. Pierde su recompensa, pero logra salvarse de los dardos envenenados de los indios hovitos huyendo en un hidroavión. Ya en Estados Unidos, el Dr. Jones imparte una clase de arqueología en la Universidad. Su amigo, el director de museo Marcus Brody le comunica que dos hombres del Servicio de Inteligencia lo buscan. Quieren que les ayude a descifrar un comunicado interceptado a los nazis, en el que se hace referencia al cabezal del bastón de Ra y a un antiguo profesor de Jones, Abner Ravenwood. Indy y Brody comprenden inmediatamente lo que Hitler está intentando conseguir: la antigua Arca de la Alianza que contiene las bíblicas tablas de la ley. Su objetivo es aún más peligroso, teniendo en cuenta que según la leyenda, “El ejército que lleve el arca consigo es invencible”. Jones decide encontrar el arca antes de que se apoderen de ella los nazis.

Parte hacia Nepal en búsqueda del profesor Ravenwood, que es el que posee el cabezal de Ra, necesario para localizar el arca, pero éste ha muerto y se encuentra con su hija Marion, con la que Indiana mantuvo un romance diez años antes. Es seguido de cerca por Toht, un agente de la Gestapo que intenta torturar a Marion para obtener el cabezal. Después de una pelea, Indy rescata a Marion y su medallón, no sin que antes Toht grabe en su mano su relieve al intentar cogerlo cuando está al rojo vivo.

En El Cairo, lugar en el que Belloq trabaja para los nazis en las excavaciones, se reúnen con Sallah, “el mejor excavador de

Egipto”. Después de un intento de rapto de Marion en un mercado árabe, Indy cree que ha muerto al explotar un camión. Sigue con sus investigaciones, descifra el significado del medallón gracias a un anciano, y conoce la altura exacta del bastón, que colocado en la sala de mapas, permitirá ver el emplazamiento exacto del Pozo de Almas en el que se encuentra el Arca. Dentro del campamento nazi, Indiana descubre a Marion viva en el interior de una tienda, pero decide no liberarla para no despertar sospechas. Ayudado por su amigo Sallah, entra en el Pozo, que está infestado de serpientes y logran extraer el Arca. Pero Belloq de nuevo lo espera fuera para arrebatarse su premio. Los nazis arrojan a Marion dentro del pozo y cierran la puerta. Casi sin antorchas y rodeados de áspides, logran escapar milagrosamente, y hacen explotar un avión alemán. Belloq y sus amigos nazis van a transportar el arca hasta el aeropuerto más cercano en camión, e Indiana Jones, que “improvisa sobre la marcha”, decide perseguirlos a caballo, hasta que después de una arriesgada operación, recupera la posesión del arca.

Marion e Indiana embarcan junto al Arca, y en el camarote lo consuela de sus heridas. Pero no tarda en aparecer un submarino nazi que vuelve a recuperar el objeto mágico. Éste es llevado a una isla en la que Belloq realiza un rito hebreo, mientras Indiana, que ha sido capturado de nuevo, lo contempla junto a su compañera atado a un poste. Al abrir el arca, la fuerza divina se desencadena y acaba con todos los presentes, excepto con la pareja protagonista, que como el bíblico Lot han cerrado los ojos para no ver la presencia de Dios.

Ya en Estados Unidos, el gobierno se hace cargo del arca y la guarda en un inmenso almacén, ante la desolación de Jones, que es privado del objeto de su búsqueda que quería investigar.

4. ESTRUCTURA DEL FILM

La crítica ha constatado, tanto en sentido negativo⁶, como en positivo⁷, el hecho de que en cada secuencia de *En busca del Arca Perdida* podría haber el argumento y el clímax de una película entera. Efectivamente, el film es un abigarrado conjunto de acontecimientos, sin un gramo de materia grasa, que conduce hacia su final con las pausas estrictamente necesarias para que el espectador recupere el aliento. Tal acumulación y encabalgamiento de hechos, con una utilización exhaustiva del montaje alternado de diversas acciones, dificulta enormemente su división técnica en escenas, entendidas como unidades de tiempo y lugar, y secuencias, como segmentos en los que prima la unidad de acción. Hemos optado por seguir un criterio práctico, que facilite el posterior análisis del film, obviando en algunas ocasiones escenas poco importantes y desarrollando más otros segmentos más interesantes. El esquema de trabajo propuesto es el siguiente:

1. Prólogo independiente	
1.1 Creación del mito	[1] Nace el héroe (títulos de crédito)
1.2 En el templo Chachapoyan	[1.1] La primera traición [2] En busca del ídolo perdido [2.1] Arañas [2.2] trampa fotoeléctrica [2.3] El pozo [2.4] El robo del ídolo [2.5] La 2ª traición y el castigo [2.6] La bola rodante
1.3 El héroe fracasa	[3] Bellocq
1.4 La huida	[4] Por tierra, mar y aire

⁶ Olivier Assayas: "La grâce perdue des aventuriers" en *Cahiers du Cinema*, nº 328. Oct. 1981, p. 33.

⁷ Robert Benayoun: "Le retour au plaisir (les aventuriers de l'arche perdue)" en *Positif*, nº 246. Sept. 1981, p. 53.

2. Planteamiento. (La vida cotidiana)	
2.1 La clase	[5] El Doctor Jones
2.2 Se concreta el objeto de búsqueda	[6] El encargo
2.3 En casa del Dr. Jones	[7] Haciendo la maleta
3. Desarrollo	
3.1 El viaje I. Hasta Nepal	[8] El Pan Am clipper [8.1] Alguien inquietante lo sigue [8.2] Elipsis explicitada
3.2 Taberna del Nepal	[9] La ayudante o donante [9.1] Presentación de Marion [9.2] El encuentro [9.3] Toht quiere lo mismo que Indy [9.4] La lucha con los sicarios [9.5] Resolución
3.3 El viaje II. Hasta el Cairo	[10] Elipsis explicitada
3.4 En casa del mejor excavador de Egipto	[11] Encuentro con Sallah
3.5 En el zoco	[12] Otra vez solo [12.1] Paseo despreocupado [12.2] Alguien los persigue [12.3] Marion capturada [12.4] la pelea desigual [12.5] Todo acaba mal
3.6 Bebiendo en el bar	[13] El lado oscuro de Indiana
3.7 Preparativos en casa de Sallah	[14] Descifrando el medallón
3.8 Haciendo cálculos	[15] En el campamento de Tanis [15.1] Entra en la cámara de mapas

3.9 Descubre a Marion viva	[15.2] Sallah es descubierto, pero vuelve
3.10 La extracción del Arca	[16] Lo importante es el Arca [17] El pozo de Almas [17.1] Abren la puerta [17.2] Cena de Marion y Belloq [17.3] Indy se libra de las serpientes [17.4] Abren el sarcófago [17.5] Sacan el arca
3.11 Belloq le arrebató de nuevo el trofeo	[18] Pierde el Arca pero gana a Marion
3.12 Huida del pozo de serpientes	[19] Un hombre de recursos
3.13 Lucha en el avión	[20] El gigantón nazi
3.14 La persecución del Arca en el camión	[21] Todo puede pasar más rápido [21.1] El plan [21.2] A caballo [21.3] De perseguidor a perseguido [21.4] Por bajo del camión [21.5] Despista a los nazis
3.15 El barco de piratas	[22] La calma en el mar [22.1] En el camarote [22.2] Los nazis recuperan el arca
3.16 El viaje III. A lomos de un submarino	[23] Elipsis explicitada
3.17 Dentro de la base nazi	[24] En la cueva del lobo

4. Desenlace

4.1 El último intento de ganar	[25] "Esto es historia"
4.2 La ceremonia	[26] Por fin se abre el arca [26.1] Un rito judaico [26.2] El castigo divino

5. Epílogo

5.1 Los funcionarios del gobierno	[27] Al tío Sam lo que es de Dios
5.2 Se reúne con Marion	[28] Una copa juntos

Los segmentos principales corresponden a los tradicionales de planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace, pero incorporando además:

- a) Una introducción o prólogo independiente, que podría eliminarse del corpus narrativo sin que la trama se viera afectada. Esto relaciona el film con los seriales que quiere convertir en su referente, que siempre empezaban, como se suele hacer aún en algunas series de televisión, con un breve resumen de las aventuras del héroe en el capítulo anterior.
- b) Un epílogo en el que se aclara cual es el final del objeto que da nombre a la película, y en el que se completa una clave interpretativa que sitúa la película dentro del imaginario cinematográfico en el que quiere insertarse desde el momento de su creación.

La estructura es la típica del cine de aventuras, en la que las situaciones de tensión en las que existe suspense y acción, que causan un cansancio emocional y visual en el espectador, se alternan otras en las que deliberadamente se emplea un ritmo pausado y lento, con empleo de largos planos secuencia realizados con la ayuda de grúas y travellings, para contrarrestar la rapidez de montaje de las escenas culminantes.

La película se caracteriza por su linealidad (la acción se va narrando adecuada a un criterio cronológico, sin saltos temporales), y las transiciones entre las diferentes secuencias y escenas están marcadas fuertemente en tres casos, los que he llamado “elipsis explicitadas”. En estas ocasiones, un montaje de sobreimpresiones representa el movimiento espacial del protagonista sobre los diferentes lugares en los que transcurre la acción: Nepal, Egipto y Grecia. En el resto, el cambio se hace por corte de plano habitualmente, sin recurrir al canónico fundido encadenado o a negro (Sí que existen a lo largo del film alguno de estos recursos de puntuación fílmica, que detallaré durante el análisis), aunque la transición se ayuda a veces con recursos de imagen como el alejamiento de un objeto integrado en la acción (como de [23] a [24]) o raccords atmosféricos (como el

relámpago que se inicia en [17.1] y sigue en [17.2]). Veamos pues, el análisis detenido de un film que como remarcan diversos autores, cumple a la perfección la definición de Cecil B. De Mille: “Una buena película debe empezar con un terremoto, y a partir de ahí, su acción debe ir en aumento”.

5. ANÁLISIS TEXTUAL

1. Prólogo independiente.

Si *En busca del arca perdida* se ha convertido en un clásico por derecho propio, la primera secuencia de la película, que al gusto de Lucas no tiene nada que ver con el desarrollo posterior de la acción (emplea esta técnica en las primeras entregas de su saga galáctica y en toda la serie del aventurero del látigo) y que relaciona a Jones con las películas de James Bond, que siempre empiezan con estos pregenéricos (“teaser” en inglés), es una pequeña joya de la historia del cine. Es imposible decir más con menos palabras y en menos tiempo. Con una duración de doce minutos, el personaje queda fijado con sus características esquemáticas fácilmente reconocibles, y el público queda listo para sumergirse en su primera aventura.

1.1 La creación del mito.

0h. 00' 00''

[1] Nace el héroe (títulos de crédito)

El clásico icono de la montaña de la Paramount se identifica mediante un fundido encadenado con la montaña donde se desarrolla la acción. Desde la primera imagen, nada es gratuito. *En busca del arca perdida* se inserta de esta manera en la tradición representada por una de las “majors” Hollywoodienses, responsable a lo largo de la historia del cine de gran cantidad de films del género de aventuras. El universo en el que nace Jones, donde da sus primeros pasos, proviene no del mundo real, sino que su referente es el propio cine. Pronto aparece la silueta de Indiana, que tapa la montaña mientras empiezan a salir los créditos, sobreimpresionados a la acción. Los claroscuros y los planos detalle impiden ver el rostro del héroe, pero no su aspecto; un peculiar sombrero de ala ancha, una gastada chaqueta de cuero... a la vez también, aparecen los elementos típicos de la aventura; la selva, nativos con cerbatanas, flechas envenenadas, un viejo mapa. El héroe demuestra su sangre fría; Los indios huyen despavoridos al descubrir el rostro de un ídolo de piedra, que sin duda anuncia peligros desconocidos, mientras él avanza.

Es el jefe, claramente. Sus dos acompañantes, asustados y nerviosos, van detrás. Aparece el rótulo “América del Sur, 1.936”.

0h. 02' 55''

[1.1] La primera traición.

Es éste el primero de los muchos momentos de acción que vamos a disfrutar en el film; después de los largos planos introductorios del avance por la selva de la comitiva, la tensa música que nos ha acompañado desde el principio se acelera, y la escena es representada mediante una sucesión de planos detalle muy rápidos. Jones oye cómo la pistola sale de su funda, y hace uso de otro de sus elementos definitorios; con el látigo desarma al traidor y justo después de ese momento, el deseado rostro del héroe hace su aparición. Mediante una aproximación del personaje a la cámara que lo deja en primer plano, filmado como no podía ser menos en contrapicado, Jones avanza desde la sombra a la luz que lo ilumina desde el lado izquierdo.

Detrás de él, Satipo, el personaje interpretado por el actor británico Alfred Molina, lo observa admirado, representando en la pantalla el reconocimiento del propio espectador. Es éste otro de los rasgos que se pueden encontrar en la película: existe abundantemente en las acciones de Jones, como ha señalado Steve Neale⁸, una mirada diegética ejercida por diversos personajes, es decir, planos que corresponden a lo que ven los testigos de la acción similares a los que podemos encontrar en otros héroes de la pantalla como Superman.

1.2 En el templo Chachapoyan

0h. 03' 40''

[2] En busca del ídolo perdido

Por fin, oímos la voz de Indiana Jones; es para hablar de Forrester, alguien que ha pasado antes por allí; cuando Satipo le pregunta si es un amigo, le contesta que es un competidor, y que era muy bueno. Ésta única frase sirve para seguir definiendo al personaje como un héroe solitario y conocedor de su peculiar oficio.

⁸ Steve Neale: “Hollywood Corner” en *Framework* n° 19, 1982, p. 39.

0h. 03'58''

[2.1] Arañas

Al entrar en el templo, los dos aventureros tienen que atravesar una gigantesca tela de araña, que está filmada desde su parte interior con una clara contradicción; Es imposible haber introducido en la cueva todo el equipo de rodaje sin haberla roto. Pero el cine siempre va por delante del héroe, y ésta es toda una declaración de intenciones de la falta de verosimilitud, de la negación del realismo en esta película. Aparecen los primeros bichos de la película, unas arañas gigantes que Jones sacude de la espalda de un aterrado Satipo.

0h. 05'00''

[2.2] Trampa fotoeléctrica.

Jones, hábilmente, elude la trampa, y aparece el cadáver de Forrester, atravesado por flechas. Y es que era bueno, pero no tanto como nuestro héroe.

0h. 05'27''

[2.3] El pozo

El látigo vuelve a demostrar su utilidad para salvar un foso. Cuando cruzan, un plano llamativo, que se repetirá de nuevo en el viaje de vuelta, muestra la acción en contrapicado desde el fondo del pozo. Es un plano que no remite a la mirada de nadie, un “nobody’s shot” con ocularización cero, pero que sirve para espectacularizar la acción.

0h. 05'54''

[2.4] El robo del ídolo

Jones tiene que librarse aún de varias trampas, cuando aparece el primer rasgo de humor; le ordena a Satipo: “Quédate aquí” a lo que su atemorizado ayudante replica: “Si insiste, señor”. Cuando llega al ídolo de oro, el aventurero ha demostrado sobradamente no sólo su arrojo y valentía, sino también su competencia profesional que le sirve para salir con vida de todos los antiguos pero sofisticados artilugios que intentan evitar el expolio del templo. Pero no es perfecto, y no está libre de los

fallos. El peso del saco de arena que va a sustituir al ídolo no es el adecuado, y un complejo mecanismo se desata, precipitando la acción. “Sálvese quien pueda” es la máxima ahora y Jones y Satipo huyen precipitadamente.

0h. 08'00''

[2.5] La segunda traición y el castigo

Su ayudante salta primero y se queda con el látigo en sus manos. Obliga a que Indiana confíe en él y le tire el ídolo, pero cuando lo tiene en su poder lo traiciona y se despide con un “adiós, amigo”, en español en el original. La situación no puede ser más desesperada, ni el ritmo más rápido. Una compuerta de piedra se va cerrando mientras el aventurero logra pasar de un salto el foso y cruzarla en el último segundo, no sin antes recuperar el látigo (por estrictas instrucciones de Lucas, nunca puede perderlo, así como el sombrero). El cadáver de Satipo, atravesado por flechas, no tarda en aparecer; es el primer malvado que encuentra su justo fin en el film. Ahora es Jones el que se despide: “Adiós, estúpido”.

0h. 08'55''

[2.6] La bola rodante

Después de este pequeño descanso en la acción, el ritmo se recupera mientras el arqueólogo corre perseguido por una gigantesca bola rodante. Al salir del templo subterráneo, como al principio, Jones vuelve a pasar a través de la misma tela de araña, que curiosamente vuelve a estar intacta, justo a tiempo para no ser aplastado.

1.3 La recompensa de tantas fatigas, desaparece

0h. 09'16''

[3] Belloq

Cuando Jones levanta la cabeza, en el contraplano vemos lo que está mirando; el peligro no ha acabado. Una multitud de indios hovitos lo apunta con sus lanzas. El rápido ritmo de montaje se ralentiza, pero no es un punto, es una coma, un pequeño espacio para poder recuperar el aliento. Al final de una panorámica subjetiva que representa su mirada aparece su primer

ayudante, que quizás es el responsable de la emboscada; pero sin corte en el plano cae al suelo mostrando la espalda atravesada por decenas de flechas. Por detrás del cadáver aparece el que será el reverso siniestro del arqueólogo; el competidor francés René Belloq, inteligente y culto como él, pero que está en el lado malo. El personaje, interpretado por el actor británico Paul Freeman, forzó el acento francés en la versión original, pero el doblaje eliminó este matiz. Es un antagonista a su altura, seductor que incluso intentará quitarle a la chica, y que tiene rasgos que lo hacen atractivo. La primera sorpresa es que Belloq pronuncia el nombre del protagonista: “Doctor Jones”, que en ese momento tiene pinta de ser cualquier cosa menos un sesudo profesor. Le arrebató el ídolo de oro, e Indiana aprovecha la ocasión para escapar; Su capacidad para correr parece no tener fin.

1.4 La huida

0h. 10'15''

[4] Por tierra, mar y aire

El ritmo de montaje vuelve a ser vertiginoso, mientras Jones huye entre una nube de flechas envenenadas. La luz del sol penetra apenas entre el denso follaje de la jungla amazónica, y el resultado es una fotografía en la que priman los claroscuros. Pronto llega a un hidroavión, en el que le espera el piloto pescando. Hay aquí un nuevo rasgo de humor que no estaba en el guión original; cuando el aventurero le grita que ponga el motor en marcha, acaba de picar un pez, y el aviador duda unos segundos hasta que decide tirar la caña. Jones, como un moderno tarzán, salta mediante una liana, pero su competencia como héroe no es tanta, y cae al agua estrepitosamente. A pesar de su fracaso consigue llegar al hidroavión, y ponerse por fin a salvo. Es precisamente en esta frustrada imitación cómica de Johnny Weismuller cuando por primera vez suena la que se ha convertido en famosísima melodía de Williams asociada al héroe. La música ha acompañado a la acción durante casi toda la secuencia, pero es aquí cuando se convierte en protagonista; la fanfarria típica suena, pero con un toque irónico, como conviene a un héroe competente, pero que sabe encajar el fracaso, y que es cualquier cosa menos

elegante. Ya en el avión, antes de terminar este intenso prólogo, Jones expresa su aversión a las serpientes, lo que tiene que ver con lo que ocurrirá más tarde. El último plano es un general del horizonte en el que se pone el sol mientras el avión se aleja del espectador. Ha nacido un héroe.

2.Planteamiento (la vida cotidiana)

Por corte pasamos al segundo bloque, que sirve para explicar por qué Belloq llamó Doctor Jones al protagonista. En este fragmento vamos a ver al héroe en un ambiente totalmente diferente del que le ha hecho famoso, y que sirve a la vez para caracterizar al personaje y para introducir el motor de búsqueda, el arca de la alianza.

2.1 la clase

0h. 12'13''

[5] El doctor Jones

Después de un plano de situación de la fachada de la Universidad, un detalle de una pizarra nos introduce en el aula en la que Jones imparte una clase. Un lento zoom lo descubre impecablemente vestido, afeitado, peinado, e incluso con gafas. Los contraplanos de los alumnos en los pupitres muestran una audiencia mayoritariamente femenina. Las estudiantes atienden arrobadas a su profesor de arqueología, mientras Jones prosigue su clase sin parecer advertirlo. Al cerrar los ojos una alumna, descubre ante su sorpresa que en sus párpados lleva escritas las palabras “I love you”. El profesor, tímido en este entorno, sigue hablando sobre ética arqueológica, pero la información importante para nosotros no es la que pronuncia; como en muchas otras escenas, existe un doble discurso en el que la banda visual y auditiva van desparejadas, y lo más interesante no es lo que entra por nuestros oídos, sino por nuestra vista, que sigue retratando al personaje hasta el más pequeño detalle. Marcus Brody, un colega de Jones de mediana edad que tendrá un papel más importante en la tercera entrega de la serie *Indiana Jones y la última cruzada*, entra en el aula y espera a que acabe la clase. Cuando suena la campana, un detalle que pasa casi inadvertido; uno de los pocos

alumnos masculinos asistentes al curso del Dr. Jones deja encima de la mesa una manzana, el atributo de Eva, símbolo bíblico del pecado original, que es recogida de forma aparentemente distraída por Brody. Nadie escapa a los encantos de nuestro héroe. Jones habla con su colega y confidente de recuperar el ídolo de oro, pero rápidamente se introduce cual va a ser el objeto realmente protagonista de la película. Unos agentes del servicio de inteligencia del ejército esperan a Indiana.

2.2 se concreta el objeto de búsqueda

0h. 14'41''

[6] el encargo

La imagen de los dos agentes responde más a la de dos aburridos funcionarios burócratas que a la que se espera de un espía. Ayudan a perfilar el personaje, que sigue siendo un misterio para el espectador, al identificarlo como un arqueólogo experto en ocultismo y “conseguidor de antigüedades raras”. Entre las paredes de la vieja Universidad, y con un ritmo de planos pausado que contrasta con la secuencia inicial, le preguntan por su viejo profesor, Abner Ravenwood, del que Indiana dice que rompieron sus relaciones por “algunas discrepancias”. Lo buscan por que ha sido citado en un cable interceptado a los nazis. La escena transcurre en una enorme aula vacía, y aquí Jones ejerce su función de profesor suministrando la información necesaria para entender la película: explica como funciona el mecanismo del cabezal de Ra y la importancia del objeto sagrado. Hitler quiere apoderarse del arca de la alianza, que contiene los restos de las tablas de la ley, por que el ejército que lo posea será invencible. Cuando muestra un antiguo grabado tanto a los escépticos agentes como a nosotros mismos, una misteriosa música suena (todo este fragmento carece hasta ahora de acompañamiento musical).

2.3 En casa del Dr. Jones

0h. 19'30''

[7] Haciendo la maleta

Por fundido encadenado (el primero del film, exceptuando el inicial del logo de la Paramount) pasamos a exterior noche. Brody llega a la casa de Indiana, completamente repleta de libros y cachivaches antiguos. Le anuncia el encargo del gobierno de que obtenga el arca antes que los nazis. El aventurero empieza a hacer la maleta, y mete en ella lo que ya reconocemos como su verdadero uniforme de trabajo; su chaqueta de cuero y el látigo. Aparece en su conversación una incógnita, que pronto se verá resuelta: “¿Crees que ella seguirá con él?”. Brody le habla de la influencia mágica del arca, pero Jones se muestra escéptico; él no cree en cuentos de brujas. Su carácter práctico es mostrado también en la banda de imagen. Mientras habla, introduce en la maleta una pistola, convenientemente remarcada mediante un plano detalle, el único que rompe la continuidad del largo plano secuencia por el que deambulan los personajes en este fragmento de calma y de preparación.

3. Desarrollo

Si las dos primeras partes han servido para definir al personaje, en esta central, la más larga de la película, es en la que encontramos la mayor cantidad de escenas de acción. Con breves secuencias de transición y de tensión, el ritmo rápido, el peligro y las salvaciones en el último minuto se suceden prácticamente sin interrupción.

3.1 El viaje I. Hasta el Nepal

0h. 21'18''

[8] El Pan Am Clipper

Por corte pasamos de la maleta, elemento simbólico del viaje, a un plano general de un hidroavión en el embarcadero. Sólo en esta ocasión tenemos la oportunidad de ver por entero este “China Clipper”. Sin embargo, las condiciones de producción fueron bastante complicadas, como narra Richard Edlund⁹, el supervisor de efectos fotográficos. Cuando se filmó la película, sólo existía en el mundo un aparato similar que aún pudiera volar, y estaba en Puerto Rico, por lo que el desplazamiento del equipo

⁹ Richard Edlund: “Creating the special visual effects for *Raiders*” en *American Cinematograph* n° LXII/11, Nov. 1981; p. 1148.

de rodaje encarecería mucho la producción. Sin embargo, a pocos kilómetros de la sede de la empresa responsable de los efectos Industrial Light & Magic había un hidroavión de época, pero al que sólo funcionaba una hélice y estaba en dique seco. No hizo falta más. El agua en la que flota el aparato fue añadida más tarde, y la única hélice no estropeada es la que contemplamos que se enciende. El plano en que sobrevuela el puente Golden Gate de San Francisco no es más que una maqueta grabada desde la plataforma de un helicóptero. En el conjunto del film es ésta una secuencia de transición, en la que este imponente avión se ve apenas en unos pocos planos, pero la imaginación de los técnicos para poder dar el mejor resultado con el presupuesto mínimo es un ejemplo de cómo se trabaja en Hollywood.

0h. 21'43''

[8.1] Alguien inquietante lo sigue

Aparte de la curiosidad de las dificultades técnicas que entrañó esta escena, en el hidroavión aparece un inquietante individuo, del que sólo vemos los ojos, que vigila a Jones. En uno más de los planos afortunados del film, el nazi Toht, que no tardaremos en conocer mejor, personificación del malvado lacayo de Hitler, sádico y expeditivo, pero capaz de protagonizar algunos de los detalles más humorísticos, se refugia detrás de un ejemplar de la revista "Life". Toht, representación de la muerte y de lo siniestro por antonomasia, descubre su rostro justo detrás de la "vida". La música subraya su aspecto inquietante.

0h. 22'00''

[8.2] Elipsis explicitada

Una serie de fundidos encadenados, que representan el viaje hasta Nepal, finalizarán esta secuencia. Trazar el recorrido por el mapa es un viejo recurso de las películas de aventuras de los años 30 y 40, que forma parte de las convenciones del género. Lucas y Spielberg recuperan esta elipsis explicitada en tres ocasiones en *En busca del Arca Perdida*, sirviendo de transición para algunas de las secuencias.

3.2 Taberna del Nepal

0h. 22'28''

[9] La ayudante o donante

Está ambientada en el continente asiático, pero la situación podría igualmente suceder en un “saloon” del far west. Toda la secuencia está rodada con un tono rojizo que proviene de la luz de las velas, muy apropiada para la acción, que bascula entre la importancia dramática del reencuentro con su antigua amante y el misterio producido por el medallón que servirá de llave para encontrar el Arca.

[9.1] Presentación de Marion

Después de una toma general exterior de situación de la taberna, realizado mediante la técnica conocida como pintura sobre cristal (matte painting), se pasa a un largo plano secuencia, que dura cerca de minuto y medio, en el que vemos una desigual apuesta entre un rudo mongol y una joven de raza blanca. Un movimiento con grúa permite a la cámara realizar un travelling desde el plano abierto que muestra la mesa en la que sucede la acción, rodeada de nepalíes que apuestan por los contendientes, sentados uno enfrente del otro, y sobre los que va resbalando alternativamente nuestra mirada conforme van apurando los vasos de alcohol. Como pasó con Indiana, sus acciones describen al personaje. Sin decir una sola palabra, inteligible al menos, descubrimos el carácter de la protagonista femenina. Dura, respetada en un mundo de hombres, y capaz de aguantar la bebida como el que más. El Mongol cae al suelo, y Marion recoge sus beneficios.

0h. 24'11''

[9.2] El encuentro

Cuando queda sola al cerrar la taberna, una sombra se proyecta en la pared detrás de ella. La silueta del héroe, metonimia perfectamente reconocible por su sombrero característico, se proyecta agigantada. Cuando Marion lo reconoce, se acerca a cámara adecuando su tamaño al de la sombra, representación esquematizada del héroe. Es sin duda, al menos al inicio de la película, una mujer a su altura. El saludo no

puede ser más expeditivo; Un crítico como Robert Benayoun¹⁰ ha señalado que nunca en la historia de Hollywood una heroína ha saludado a su ex amante en su reencuentro con un directo a la mandíbula. Marion, la hija del profesor Abner Ravenwood, le reprocha que era casi una niña, y Jones le contesta que “tú también sabías lo que hacías”. La antigua historia de pasión entre los dos protagonistas no puede ser contada con menos palabras. El aventurero le comunica el objeto de su viaje, y le ofrece dinero por el cabezal de Ra de su padre, ya fallecido. Esta secuencia fue acortada notablemente durante el rodaje; en el guión se explicaba como su padre, Abner, moría en un derrumbamiento durante una excavación, y la peripecia de la joven hasta llegar al momento actual. A Marion le tiente el dinero, que le permitiría salir de ese agujero, y cita a Jones para el día siguiente. Cuando sale por la puerta, podemos ver lo que le es vedado a Indiana; Marion lleva el medallón colgado del cuello. Cuando lo saca para contemplarlo, suena una suave música misteriosa y la llama de una vela, situada justo delante del primer plano de la chica, tiembla.

0h. 27'35''

[9.3] Toht quiere lo mismo que Indiana.

Entra en la taberna un hombre de apariencia débil, con voz temblorosa, acompañado por tres sicarios. Viste una gabardina negra y llama a la chica “fraulein”. Su sombra se proyecta también amenazante sobre Marion, en un recurso que seguirá utilizándose más adelante en el film. En este caso, la cámara realiza una panorámica vertical desde la sombra de los tres intrusos, que se empequeñecen al avanzar, hacia el rostro de Marion, que los contempla de frente. La luz ilumina desde abajo el rostro de Toht, el nazi torturador y sádico, que suda hasta en el Nepal. Quiere lo mismo que Indiana, el medallón, pero el carácter duro de Marion no le impresiona, y amenaza con desfigurarla con un atizador candente. Una panorámica, realizada a través de una celosía de una ventana desde fuera de la taberna, anuncia que

¹⁰ Robert Benayoun: “Le retour au plaisir (les aventuriers de l’arche perdue)” en *Positif* n° 246, sept. 1981, p. 54.

alguien contempla la escena desde un plano que se revela como subjetivo.

0h. 29'28''

[9.4] La lucha con los sicarios

El látigo no tarda en aparecer para arrebatarse el hierro de las manos del nazi. La música, que ha acompañado la escena desde la irrupción de Toht y sus sicarios se acelera, y empieza una pelea que podría estar integrada perfectamente en un western. Tiros, puñetazos, golpes con sillas... Los vasos vuelan de la barra como consecuencia de las balas, e incluso Marion bebe de un barril agujereado por una de ellas, mientras además el local arde en llamas que sirven para iluminar la escena. El jefe nazi intenta alcanzar el medallón, que ha estado expuesto al fuego, pero se quema, lo que permitirá más tarde uno de los gags más hilarantes de *En busca del Arca Perdida*. Finalmente, Jones, que se aproxima a la cámara, (recurso para el cambio de escalaridad repetido hasta la saciedad en el film) se encuentra de frente con un sicario que le apunta con su pistola. Suena un disparo, y el propio aventurero se sorprende buscando la bala en su cuerpo. La explicación, en el contraplano; El pistolero se derrumba, y deja ver detrás de él a Marion, que es la que ha disparado salvando así la vida de Jones.

0h. 31'49''

[9.5] Resolución

La pareja protagonista huye de las llamas no sin antes recuperar el medallón, y fuera entre la nieve, se sella un pacto; Marion es “su maldita socia” con lo que reivindica su papel activo en la trama. En principio, hasta ahora, se ha mostrado perfectamente competente para ser la pareja del héroe. Jones ya no está solo. Su ayudante o donante, como en los tradicionales cuentos maravillosos, está con él.

3.3 El viaje II. Hasta el Cairo.

0h. 32'14''

[10] Elipsis explicitada

Por fundido encadenado pasamos otra vez a una elipsis explicitada similar a la primera. Otro avión surca el cielo sobreimpresionado sobre mapas que nos informan del viaje, en esta ocasión a El Cairo. Una variación de la melodía característica de Indiana Jones suena de nuevo, esta vez de forma más clara que en la primera elipsis, transformándose al llegar a Egipto en pentatónica, es decir, imitando una reconocible música oriental, fiel a las convenciones del género.

3.4 En casa del mejor excavador de Egipto

0h. 32'37''

[11] Encuentro con Sallah

Después de la tormenta, llega de nuevo la paz. En esta secuencia Indiana y Marion se encuentran en la sosegada azotea de una casa de El Cairo, en la que viven Sallah, su mujer y sus numerosos hijos. Una panorámica acompaña a Marion hasta recortarse en contraluz ante el paisaje, mientras la contempla Indy. “El Cairo, la ciudad del pecado, pero el paraíso en la tierra”, dice Sallah. Aquí se introduce el personaje del pequeño mono, que tendrá su importancia posterior en la trama, que juguetea con Marion. Sutilmente, el ambiente familiar que emana de la escena se ha completado; Marion parece una madre con su hijo (una frase en [12.1] confirmará esta idea). El instinto maternal se despierta, mientras Indiana contempla la que fue su amor hace diez años y ríe. La música da claves para interpretar esta escena; la misma melodía oriental que proviene de la elipsis anterior, se convierte ahora en un tema romántico que caracteriza los momentos de intimidad de la pareja y acompaña aquí los pensamientos del héroe.

Sallah, “el mejor excavador de Egipto”, en palabras de Indiana, lo que explica su antigua amistad, lo pone al corriente de las actividades de los nazis y de quien es su jefe: Belloq, el competidor francés que arrebató el ídolo al héroe en el prólogo de la película. Jones suelta una carcajada al saber que tiene que enfrentarse con alguien con el que tiene cuentas pendientes.

3.5 En el zoco

0h. 34'47''

[12] Otra vez solo

La tranquilidad dura poco, y en esta secuencia que comienza con la recién adquirida felicidad de la pareja, acaba con la muerte, sólo aparente, de Marion. La acción es trepidante, pero también hay momentos de humor. Las peripecias de Jones, y en esto se parece al espía más famoso de la guerra fría, James Bond, nunca son trágicas. Pero nuestro protagonista no es tan cínico ni su estilo tan hierático como el del agente 007.

[12.1] Paseo despreocupado

De compras por el mercado árabe, la recién estrenada familia (Indiana, Marion y su mono) bromean. Refiriéndose a su “hijo” Marion dice: “Se parece a ti” a lo que Jones replica: “Incluso tiene tu cerebro”. Es uno de los pocos momentos de convivencia tranquila de los que disfruta la pareja.

0h. 35'20''

[12.2] Alguien los persigue

Pero la pequeña mascota no tarda en desaparecer, bifurcando la acción. El mono se reúne con el que se entiende que es su dueño, un árabe malcarado y tuerto que negocia con dos alemanes en la sombra de las callejas de El Cairo. El mono saluda a la manera nazi, lo que provoca la respuesta refleja de los dos servidores de Hitler. Además del efecto humorístico, esto caracteriza negativamente al mono; es al fin y al cabo un pequeño traidor. El montaje alternado permite ver a los nazis, que vigilan y siguen siempre desde la sombra y la oscuridad, y la pareja que camina en un espacio fílmico claro y bien iluminado, y que despreocupadamente bromea. El bien y el mal están perfectamente definidos con las luces y sombras. Esto despierta el suspense y la inquietud del espectador, consciente del peligro que se cierne sobre los despreocupados protagonistas.

0h. 36'37''

[12.3] Marion capturada

Una multitud de árabes ataca armada con sables y palos a la pareja. Indy se defiende con los puños y su látigo, mientras dice a Marion que se esconda, en una decisión poco lógica pero que

conviene al desarrollo de la trama. El movimiento de los personajes vuelve a bifurcar la acción, y el montaje alternado se divide de nuevo entre los dos protagonistas por separado, y sus perseguidores. Marion sigue comportándose como una mujer fuerte y decidida, pero el arma que utiliza para defenderse es la propia del ámbito doméstico asociado tradicionalmente a lo femenino; una sartén. Cuando se esconde dentro de una gran cesta, es precisamente el mono, el hijo traidor, el que la descubre.

0h. 38'30''

[12.4] La pelea desigual

Mientras, Indiana la busca desesperadamente por el mercado. En plano general, la multitud se aparta expectante y abre un pasillo. Un imponente árabe vestido de negro y armado con una cimitarra despliega su habilidad ante Jones. La música acompaña este momento de tensión, pero cuando todos esperan el duelo entre la espada y el látigo, Indiana saca su pistola y le descerraja un tiro.

Esta escena, una de las más celebradas del film, caracteriza perfectamente a un personaje práctico, que rompe uno de los preceptos del género de acción y aventuras: el héroe debe enfrentarse a sus oponentes en igualdad de condiciones. Los piratas renuncian a sus sables y floretes para luchar a brazo partido, y los cow boys desabrochan sus pistolas para pelear con los puños. Sólo los malvados, los carentes de ética, traspasan esa norma y aprovechan la ventaja de medios. Pero Jones es un héroe de los ochenta, que no duda en utilizar todos los recursos a su alcance; Lo que importa es el fin, no los medios. Curiosamente, la resolución de esta escena no estaba prevista en el guión. En el texto de Kasdan figura un duelo en otro segmento del film, que no fue rodado, en el que Jones, esta vez sin pistola, luchaba contra un samurai armado con un sable y conseguía vencerlo con su látigo. La situación fue trasladada a esta secuencia, y el samurai convertido en árabe, pero el sentido de la escena inicial tenía que ser el mismo. Como dice el guión “Qué puro es esto; La espada versus el látigo”. Según diversas entrevistas, el responsable del cambio en el final fue el actor Harrison Ford, que agotado por un rodaje agotador, e incluso enfermo por la alimentación, propuso

esta solución humorística para ahorrarse una trabajosa escena de acción. El resultado de esta decisión, propiciada por la casualidad y no prevista en absoluto por los creadores del héroe fue la sustitución del esperado duelo entre la espada y el látigo por uno de los gags más característicos del film.

0h. 38'47''

[12.5] Todo acaba mal

Indy sigue el rastro de Marion, que desde el interior de la cesta, transportada por árabes, aduce su condición de norteamericana para protestar por el trato que recibe, como si fuera una vulgar turista. En una llamativa imagen, el protagonista cambia otra vez con su aproximación a la cámara la escalaridad desde general a primerísimo primer plano, en el que se muestra su desolación; sin corte, una panorámica lo sigue, permitiendo descubrir el motivo de su sorpresa. Una multitud de cestas, idénticas a la de Marion, viajan a lomos de sus propietarios por todo el zoco. Indy logra localizar la que supone que contiene a su chica que es subida a un camión. En la tensión, aún hay un momento para el humor: Mientras Indiana, pistola en mano, se guarece de los disparos de una ametralladora, cuatro indigentes le agobian pidiéndole una limosna, y tiene que lanzarles unas monedas para poder proseguir su desesperada búsqueda. La maniobra desesperada, disparando a los que viajan en el interior del camión, tiene un resultado imprevisto. El vehículo, cargado de munición, explota, lo que es contemplado en un único plano conjunto por Jones situado en el extremo izquierdo de la imagen. La música amorosa que sonaba en [12.1] adquiere un tono trágico.

3.6 Bebiendo en el bar

0h. 40'26''

[13] El lado oscuro de Indiana

Por corte, pasamos a un acercamiento a primer plano de Indy, que bebe de espaldas a la calle en un bar, acompañado tan sólo del pequeño mono, que quizás se arrepiente de su acción, que tan funesto resultado ha producido. Dos vicarios van a buscarlo, y se reúne con Belloq en el interior. La conversación está filmada casi íntegramente en un plano conjunto de los dos interlocutores,

en el que el rostro del héroe queda ensombrecido. Jones, al borde de la desesperación, nunca estará tan cerca de lo siniestro. Trazando un paralelismo con el universo de Star Wars, el lado oscuro de la “fuerza” lo llama, como le ocurre a Luke Skywalker en *El imperio contraataca*. Lo tenebroso se materializa en el arqueólogo francés, que dice: “Soy un oscuro reflejo de ti; sólo un pequeño empujón y serías como yo: te apartarías de la luz”. René Belloq expresa el verdadero significado que tiene el arca: “Es una radio para hablar con Dios”. No en vano es él el que realmente muestra interés en el objeto; Indiana se limita a cumplir un encargo del gobierno de los Estados Unidos lo más profesionalmente posible, y su objetivo es más evitar que caiga en manos de los nazis que poseerlo realmente. Belloq expresa también lo que es la arqueología para él con ayuda de un reloj de bolsillo: “Mira esto: no tiene valor. Sólo diez dólares a un vendedor ambulante. Pero si lo entierro en la arena durante mil años su valor será incalculable... Hombres como tú y como yo mataremos por poseerlo”. La frase no es aplicable sólo a la arqueología. El propio cine convierte en clásicos obras por las que ha pasado el tiempo, mucho menos de mil años por supuesto, obras que fueron realizadas para su consumo inmediato, como le pasa a ese reloj barato.

Jones rechaza a Belloq proponiendo que vayan a ver a Dios juntos, y en el momento en el que la violencia parece inevitable un grupo de niños, los hijos de Sallah, lo rodean y lo llevan al exterior del bar, donde luce un sol radiante. La inocencia, tal vez incluso la de los espectadores más jóvenes de Indiana Jones (*En busca del Arca Perdida* y toda la serie del arqueólogo, busca su público entre los adolescentes, que son los que mayoritariamente llenan las salas de cine en Estados Unidos) lo salvan de caer en el lado oscuro.

Fuera lo espera Sallah, que resuelve el final de la secuencia en la que aparentemente ha muerto Marion con una frase: “La vida sigue, ésa es la verdad”. A distancia, los sigue el tuerto propietario del mono.

3.7 Preparativos en casa de Sallah
0h. 44'40''

[14] Descifrando el medallón

En lo que se convierte en recurso recurrente en el film, el movimiento de los personajes es el que marca la planificación, el “montaje” realizado sin cortar el plano. La cámara, estática en ocasiones, otras veces con ligeros movimientos de acompañamiento, no cambia su posición, siendo el desplazamiento de los personajes por el espacio el que ocasiona la adecuada mostración de la acción. A través de una celosía, que recuerda la de [9.4], que revelaba un plano subjetivo de alguien que vigilaba la acción y con el que compartíamos su punto de vista, Indiana contempla inquieto el exterior. Al retirarse, vemos a uno de los hijos de Sallah sirviendo la mesa. La puerta es empujada, y entra el propietario del mono que echa en el plato de dátiles lo que sin duda es veneno. Una música misteriosa acompaña al personaje. Sale, dejando la puerta abierta, y es el joven que acaba de preparar la mesa el que, extrañado, la cierra. En prácticamente un único plano, (existe un inserto de plano detalle del frasco de veneno), el suspense está servido. La información que posee el espectador supera la de los protagonistas, y la intriga ya no está en los datos que suministra la conversación de Sallah e Indiana, sino en si lograrán darse cuenta de la trampa mortal antes de que sea demasiado tarde.

Una panorámica acompaña a Indiana y a Sallah por las dos estancias, separadas por columnas. Al fondo de la primera un sabio descifra el medallón. En la segunda, el hijo de Sallah deja la bandeja con los dátiles envenenados, mientras los dos adultos se preguntan cómo los nazis han podido hacerse con una copia del medallón (la explicación se dará en [17]). Los tres diferentes niveles de interés convergen en un único plano. Indiana coge un dátil y juguetea con él, mientras el pequeño mono roba otro y empieza a comérselo. El sabio requiere nuestra atención: logra descifrar los signos del medallón. Un viento inquietante acompaña el descubrimiento y anuncia el carácter sobrenatural de la pieza, como lo hizo cuando Marion lo muestra por primera vez al final de la escena [9.2]. Los nazis buscan el arca en el sitio equivocado. Para celebrarlo, Indy lanza el dátil envenenado al aire para cogerlo en su boca. El momento crucial, remarcado por un plano detalle del dátil en el aire, es detenido en el último

momento por Sallah, que se ha dado cuenta de que el mono se ha envenenado. La pequeña mascota, que paga cara su maldad como repetidamente otros secundarios en el film, ha salvado con su muerte al héroe y yace tendido sobre una alfombra llamativamente de color rojo vivo. Significa la recuperación moral de este diminuto personaje que se mueve entre la traición y el arrepentimiento.

El suspense es el motor de la acción de toda esta secuencia, pero cabe remarcar que en el guión original, a pesar de que la versión consultada es incompleta y falta precisamente una hoja en este segmento, estaba aún más demorado. Inicialmente, Indiana, ajeno a la información crucial que posee el espectador, llegaba a lanzarse el dátil a la boca, fallando el tiro. Era la segunda vez, cuando se supone que iba a acertar, cuando Sallah lo evitaba.

3.8 Haciendo cálculos

0h. 47'25''

[15] En el campamento de Tanis

Una panorámica descriptiva en plano general nos muestra la excavación arqueológica del campamento de Tanis. Fue en esta secuencia donde Spielberg logró ahorrar una gran parte del presupuesto inicialmente previsto para producir el film. Según datos proporcionados por Sánchez-Escalonilla¹¹, de los dos mil soldados alemanes previstos como extras, dejó sólo seiscientos. La extensión del campamento fue reducida de cerca de ochocientos mil metros cuadrados a menos de trescientos mil. Estas reducciones supusieron una contención en el gasto de setecientos cincuenta mil dólares, y sin embargo, apenas se aprecia en la película, aunque explica quizás que estos planos iniciales no estén tomados desde arriba, que sería lo indicado para mostrar el gran decorado natural en el que se rodaron. La cámara sigue en travelling lateral de derecha a izquierda a Belloq y a Dietrich, el oficial nazi, que están nerviosos por el retraso de las excavaciones. El mismo movimiento, pero en dirección contraria, acompaña a Indiana, camuflado como un árabe, y a su acompañante Sallah, que se dirigen a la cámara de mapas.

¹¹ Antonio Sánchez-Escalonilla: *Steven Spielberg*. Barcelona, Royal Books, 1995, p. 103 y 104.

0h. 48'16''

[15.1] En la cámara de mapas

Descolgándose por una cuerda, Indy entra en el subterráneo, acompañado por la melodía misteriosa que se asocia al arca. Iluminada sólo por la abertura que sirve de puerta y permite entrar la luz del sol para indicar la exacta ubicación del arca (se empleó un potente reflector de aviación para reproducir el efecto), la estancia representa la maqueta de la antigua ciudad de Tanis.

0h. 49'26''

[15.2] Sallah es descubierto, pero vuelve

Mientras, en el exterior, dos nazis requieren la cuerda que porta Sallah y que serviría para hacer salir a Indiana igual que le ha hecho entrar. Mediante el montaje alternado, se va a crear el suspense de nuevo con una información que en esta ocasión compartimos con su ayudante, pero que el héroe desconoce. Mientras realiza sus cálculos, el fiel Sallah intenta por su parte conseguir algún medio para que pueda salir del subterráneo. Gracias a la adecuada altura del palo que porta en su extremo el medallón, la luz del sol, que se convierte en cegadora y mágica, descubre el punto deseado mientras la música sube su intensidad, ante la admiración del Dr. Jones. El suspense en esta ocasión finaliza con humor. Sallah, que no ha podido encontrar un cabo, le tira una cuerda improvisada con sábanas y una bandera nazi, que golpea al caer en la cabeza del héroe. Será lo que más odia, el símbolo de ese actor implícito nunca presente pero que ordena la acción que es Hitler, el que le salve.

3.9 Descubre a Marion viva

0h.52'24''

[16] Lo importante es el arca

Huyendo de una patrulla nazi Indiana entra en una tienda y descubre a Marion maniatada y amordazada. El reconocimiento no es recíproco cuando se abalanza a abrazarla, ya que el héroe tapa su rostro con un turbante. La melodía asociada a la pareja, que al inicio de [13] había adquirido tintes trágicos suena de nuevo alegre. Indiana aclara el equívoco: “Debieron de confundir

las cestas”. Cuando va a soltarla, algo le hace detenerse súbitamente. Si suelta a Marion, saltará la alarma, y no podrá extraer el arca. Decide volver a amordazarla y dejarla donde estaba. La explicación de esta escena, presente casi de forma idéntica en el guión, viene dada por una necesidad de dosificación de la trama del film. No altera los acontecimientos, ya que no libera a Marion, ni el saber que está viva altera el comportamiento posterior del protagonista. Pero si no existiera, los hechos se hubieran amontonado en la secuencia [18] en la que se reúnen por fin Indiana y Marion en unas circunstancias que hubieran deslucido el momento dramático en el que el héroe se da cuenta de que su chica no ha muerto.

3.10 La extracción del arca

0h. 53'45''

[17] El pozo de Almas

Mientras Indiana localiza el sitio en el que está el arca mediante un instrumento óptico, la cámara acompaña en travelling a Dietrich y Belloq, que se recriminan mutuamente el lento avance de las excavaciones. Dietrich es partidario de torturar a Marion para que diga lo que sabe, y afirma tener al hombre perfecto para este cometido. Entre una nube de polvo, con gabardina de piel negra hasta en el desierto, aparece de nuevo Toht, que se aproxima a la cámara hasta mostrar su mano al saludar al estilo nazi; lleva impresa en la palma el relieve del medallón necesario para localizar el arca. Hasta un ser siniestro como es Toht tiene la capacidad de hacer reír en *En busca del Arca Perdida*. Su gesto aclara como es posible que los nazis tuvieran una copia, sólo por una cara, del medallón, lo que se preguntaban Indiana y Sallah en [14], y remite obviamente a la escena [9.4] en la que el personaje negativo por antonomasia cogía el objeto cuando estaba al rojo vivo.

0h. 55'08''

[17.1] Abren la puerta

Una cuadrilla dirigida por Indiana empieza a excavar en el promontorio señalado en la cámara de mapas donde se supone que está el arca. Por fundido encadenado, uno de los pocos del

film, y que denota en este caso el paso del tiempo, pasamos a un plano de la acción rodado con un objetivo de distancia focal larga (teleobjetivo) en el que el sol se pone al fondo del plano. Indiana, recortado en el horizonte, rodeado de la cuadrilla que sigue trabajando, recupera sus señas de identidad; se pone su sombrero característico. Cuando la piedra que tapa la entrada está a punto de moverse, una impresionante tormenta azota el cielo detrás de la acción. Al estilo bíblico de Cecil B. De Mille, el mismo que podremos advertir en la escena de la apertura final del arca [26.2], los fenómenos atmosféricos presagian lo sobrenatural. Cuando la tensión es máxima, un toque de humor la rompe, como en otras muchas situaciones de la película. Indiana y Sallah se asoman al pozo, y un relámpago ilumina súbitamente una de las gigantescas figuras del interior, lo que provoca un grito del ayudante y que pida perdón por su falta de “profesionalidad”. Al iluminar la estancia, el peor sueño de Indiana Jones se cumple. Está infestada de serpientes, lo que más odia como nos ha informado en [4]. Sallah vuelve a poner el toque de humor al informar a Indy: “Áspides, muy peligrosas. Tú primero.”

0h. 58'28''

[17.2] Cena de Marion y Belloq

Como en todas las secuencias de tensión hasta ahora, se recurre al montaje alternado de varias situaciones para dilatar la acción. Por corte, pero resaltando la continuidad temporal, el raccord, mediante un relámpago que se inicia en la escena anterior y llega hasta la presente, vemos como Belloq suelta a Marion en su tienda. Una luz azulada oscilante, que proviene sin duda de un foco de vigilancia, ilumina alternativamente este interior decorado al estilo oriental. La chica acepta el juego de seducción mientras esconde un cuchillo de la cena. Cumpliendo el arquetipo de francés fetichista, le pide que se ponga para él un vestido de fiesta blanco y unos zapatos. Después de cambiarse, vemos a Marion a través de los ojos de Belloq: la luz azul ilumina por detrás bellamente a la chica mientras suenan unos románticos acordes. La pareja empieza a brindar.

1h. 00'24''

[17.3] Indy se libra de las serpientes.

Indiana desciende al pozo, donde se enfrenta a una amenazante cobra, y las rocía con gasolina para prenderles fuego. Toda la secuencia del pozo de almas fue rodada en los prestigiosos estudios Elstree de Londres que habían servido de escenario de películas míticas como *Pánico en la escena* (*Stage fright*, Alfred Hitchcock, 1950) o *Moby Dick* (John Houston, 1956) y que vivieron una nueva edad de oro después del rodaje de *La guerra de las galaxias* y la misma *En busca del Arca Perdida*, lo que por otra parte ofreció incentivos fiscales a la productora por rodar en Europa. Con más de cien mil metros cuadrados destinados a esta película, Elstree se llenó de serpientes para dar credibilidad a toda esta secuencia. Las dos mil previstas inicialmente le parecieron pocas a Spielberg e hizo importar otras cuatro mil quinientas desde Dinamarca. Los enfrentamientos con las cobras se rodaron a través de un cristal que protegía a los actores, y aún así, una ambulancia con un servicio médico hacía guardia a todas horas a las puertas del escenario.

1h. 01'51''

El fuego que prende Indiana para ahuyentar las serpientes sirve de transición para pasar de nuevo a la escena [17.2] que ocurre paralelamente en el tiempo. En la tienda, Marion intenta emborrachar a su pretendiente. (Conocemos desde su duelo en [9.1] su sobrada resistencia a la bebida).

1h. 02'28''

[17.4] Abren el sarcófago

Sallah e Indiana llegan a la sala que alberga el arca y retiran la tapa de piedra bajo la cual se encuentra. El dramatismo y la tensión de esta escena, remarcada por la música, contrasta con el bullicio de la tienda, en la que la pareja ríe a carcajadas como consecuencia del alcohol ingerido. Belloq confiesa el secreto de su resistencia a la bebida; es la que destila su propia familia en Francia y creció con ella. Marion intenta aprovechar la ocasión para escapar, pero es detenida por Toht, que no puede evitar al ver su aspecto el comentario irónico “Los norteamericanos sois todos iguales; no sabéis vestiros para ciertas ocasiones”. Toht saca un

artilugio negro que parece un instrumento de tortura y que resulta ser una percha para su abrigo de cuero. En el contraplano, tanto Marion como Belloq respiran aliviados. Este gag fue utilizado por Spielberg en la película inmediatamente anterior a *En busca del Arca Perdida, 1941* (1979), en la que era el oficial nazi interpretado por Christopher Lee el que esgrimía la percha.

1h. 05'31''

[17.5] Sacan el arca

Dentro del pozo, Indiana y su ayudante transportan el arca que despidе una extraña luz hasta la puerta. Como en [9.2] y [9.3], las sombras móviles sobre las paredes, como señala Jose María La torre¹², un recurso que remite al director de la época dorada de Hollywood Michael Curtiz, vuelven a ser protagonistas de la puesta en escena. También este recurso se emplea en un film de la época muda con muchas concomitancias con éste: *La marca del Zorro* (*The mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920), protagonizada por Douglas Fairbanks. Las antorchas en el suelo crean una forzada iluminación que agiganta la penumbra que crean los aventureros al portar el arca sagrada que es llevada al exterior.

3.11 Belloq le arrebatada de nuevo el trofeo

1h. 06'52''

[18] Pierde el arca pero gana a Marion

Belloq, Dietrich y Toht caminan por el campamento mientras amanece. Su comentario sobre la tozudez de Marion indica una elipsis temporal, durante la que se supone que se ha producido un interrogatorio baldío. El francés advierte la presencia de la caja que contiene el arca en el promontorio del pozo de almas, y la conjunción de las dos líneas narrativas de esta secuencia se precipita. Sallah trepa por la cuerda, pero cuando le toca el turno a Indiana su vía de escape se esfuma, como ocurría en la secuencia [15]. Esta vez no hay tanta suerte. Belloq lo contempla desde arriba, y va a arrebatarle su trofeo como ya hizo en el prólogo de la película con el ídolo de oro. El personaje que simboliza el reverso oscuro de Indiana teoriza sobre arqueología,

¹² José María Latorre: *La vuelta al mundo en ochenta aventuras*. Barcelona, Dirigido, 1995. P. 571.

quizás sobre el cine, como en [13]: “Estás a punto de formar parte de este descubrimiento arqueológico. Quién sabe; quizás dentro de mil años hasta tú puedas valer algo”. Marion es echada al foso, y aquí se concreta el cambio de la mujer que empezó siendo fuerte y válida como el héroe, y que después de su feminización erótica en la tienda con Belloq, se convierte ahora en un ser vociferante y molesto que sólo sirve para valorar más, por contraste, el comportamiento de superviviente nato de Indiana. El humor, elemento que relaja de la tensión, sigue presente hasta en los momentos desesperados; mientras las serpientes avanzan y las antorchas se apagan, el protagonista tiene tiempo para recriminarle a Marion, que lleva puesto el vestido largo que le ha regalado Belloq, su forma de vestir.

3.12 Huida del pozo de serpientes

1h. 09'30''

[19] Un hombre de recursos

La gigantesca estatua que representa la cabeza del Chacal de Anubis sirve a Indiana para conseguir una vía de escape. Unos breves compases de la sintonía característica del personaje, asociada siempre al movimiento y los medios de locomoción que le permiten la huida, suenan de nuevo mientras Indiana “cabalga” sobre la estatua. Marion entra en la sala de momias, donde éstas cobran vida, al menos desde su perspectiva y la del espectador, hasta que es rescatada por el héroe. Esta escalofriante escena contiene uno de los planos más desagradables y turbadores del film: el de una serpiente pitón que dota de movimiento a un cráneo al salir por su boca. El enlace con la siguiente secuencia ya se vislumbra al final de ésta, ya que el avión “Flying Wind” es visto desde el interior cuando están a punto de salir del pozo de almas.

3.13 Lucha en el avión

1h. 12'38''

[20] El gigantón nazi

Esta poderosa secuencia fue rodada por una segunda unidad en la que eventualmente el productor George Lucas ejerció el papel de director para echar una mano a su amigo Steven; esto es

algo que conocemos por las numerosas crónicas del rodaje, y que por supuesto no es apreciable en absoluto en la puesta en escena. Buscar rasgos estilísticos propios, más allá de la corrección formal, sería como buscarle los tres pies al gato.

Indiana sin detenerse un instante traza el siguiente plan: introducirse en el bimotor en el que se va a sacar el arca de Egipto. Un travelling vertical sitúa a la pareja en el mismo plano que el avión, que tiene las hélices encendidas. El héroe empieza la pelea con un mecánico, pero pronto aparecen refuerzos más poderosos. Un gigantón calvo, que parece alegrarse de la perspectiva de una pelea en la que tiene todas las de ganar, provoca a Indiana para que luche con él. Indiana, no demasiado convencido, y con una desgana que provoca hilaridad, empieza a golpearle sin éxito. Mientras, una línea secundaria empieza en la narración. Marion retira las falcas que frenan el avión y se queda encerrada en la cabina mientras empieza a girar sobre sí mismo. Sus disparos incendian una furgoneta y hacen derramarse la gasolina, que avanza hacia el aparato. La explosión provocada por Marion, es vista de nuevo, en un plano que repite la acción, pero desde el campamento en el que despreocupadamente duerme Dietrich. Los nazis se dirigen ahora hacia el aeródromo, y a partir de ahora tres acciones simultáneas se suceden en montaje alternado creando el suspense. Marion puede morir carbonizada si Jones no la libera antes de que la gasolina haga estallar el avión, pero primero tiene que acabar con el molesto gigantón, que parece seguir disfrutando con la situación, lo que le hace aún más odioso para el público, y merecedor del cruel final que le espera. Su muerte, destrozado por las aspas de la hélice es elidida, no mostrada directamente, pero una rápida sucesión de ocho planos la hacen patente. Indiana, agotado en el suelo, se tapa la cara para evitar verlo, y cuando se gira el gigantón ya es demasiado tarde. Su sangre salpica la esvástica que luce en el aparato, y Marion se protege del espectáculo con sus manos justo antes de que otro chorretón llegue al cristal de su carlinga. La imagen de la muerte es vedada, tanto a la pareja protagonista como al espectador. Sólo vemos sus efectos.

La situación es desesperada, y la única salida es liberar a Marion y huir en el último minuto antes de que el avión estalle.

Los nazis contemplan el rastro de destrucción que ha dejado el aventurero y Belloq, en un plano en el que mira hacia el fuera de campo expresa su odio, pero también su admiración hacia el astuto competidor, mediante el tono con el que pronuncia su apellido: Jones.

3.14 La persecución del arca en el camión

1h. 17'48''

[21] Todo puede pasar más rápido

La secuencia del camión es la más compleja y espectacular de toda la película. Aquí no se emplea el recurso de las acciones paralelas, que hubieran molestado el trepidante ritmo de la principal, y el héroe se desprende de lastre y emprende solo, sin Marion ni Sallah, la penúltima persecución del objeto sagrado. Planos detalle muy breves muestran los preparativos de la comitiva antes de partir.

[21.1] El plan

Desde un promontorio, Indiana, Marion y Sallah observan la carga del camión. El protagonista da instrucciones a su ayudante para que le prepare un medio de escape al llegar a El Cairo, y se dispone a recuperar el arca. Cuando Sallah le pregunta cómo lo va a hacer, Jones le contesta: “No sé, improviso sobre la marcha” en una de las afortunadas frases que mejor definen al personaje. Serán las últimas palabras que se digan en toda esta larga secuencia de acción, exceptuando los gruñidos del protagonista.

1h. 18'54''

[21.2] A Caballo

En el siguiente plano Jones aparece ya montado en un caballo blanco que atraviesa el campamento en rápidos travellings de seguimiento similares a los de [15]. Una multitud aclama al héroe a su paso, representando la emoción del espectador, mientras suena de nuevo la fanfarria de metales asociada a Indiana.

Alternamente vemos los soldados que tranquilos aún, custodian el arca en su viaje. En una escena digna del más

arquetípico western en el que el hombre a caballo persigue a un tren, aquí transmutado en camión, Indiana lo asalta y entra en la cabina. Cuando atropellan un andamio y uno de los obreros cae encima del capó, su mirada sorprendida a cámara a través del reencuadre que provoca el parabrisas, es como si un espectador ajeno a la acción se hubiera colado desde el exterior de la narración fílmica y se hubiera asomado al objetivo. La sonrisa que provoca en los dos hombres que pugnan por el volante es aprovechada por Indiana para sacudirle el puñetazo definitivo. El camión ahora es suyo, pero hay que defenderlo.

1h. 20'50''

[21.3] De perseguidor a perseguido

Los planos a través del retrovisor, y el mismo camión que porta el arca remiten, como ha sido señalado por diversos autores, a *El diablo sobre ruedas (Duel, 1971)* el primer telefilm que rodó Spielberg en el que el argumento se limitaba a un inquietante camión que siniestramente perseguía al protagonista. Indiana se libra uno tras otro de los nazis que intentan detenerlo. Uno de los coches acaba despeñándose por un precipicio impresionante, que no es más que una pintura sobre cristal, en un plano realizado por los técnicos de ILM empleando la animación fotograma a fotograma.

1h. 22'45''

[21.4] Por bajo del camión

En la escena culminante de esta espectacular secuencia, se rinde homenaje al legendario especialista americano Yakima Canutt, colaborador de John Ford en *La diligencia (Stagecoach, John Ford, 1939)* y responsable de la famosa carrera de cuadrigas de *Ben Hur* (William Wyler, 1959) (a la que por cierto también George Lucas homenajea en *Episodio I: La amenaza Fantasma (Star Wars: Episode I-The phantom menace, 1999)* durante la secuencia de la carrera de vainas). Después de ser herido de un tiro en un brazo, el último soldado nazi logra lanzar a Indiana a través del parabrisas. Jones cae por delante del capó del camión, y se coge al logotipo, que no por casualidad es de la marca Mercedes, símbolo máximo del poder económico alemán, que

como era de esperar, se rompe. En una cita explícita al clásico western de John Ford citado, Indiana logra pasar por debajo del camión con la ayuda de su látigo y vuelve a subir de nuevo a la plataforma trasera. Ante la mirada fascinada de Belloq, que viaja en el descapotable que les precede en la carretera, hace que su contrincante emprenda el mismo camino que él acaba de recorrer, en esta ocasión no con tanto éxito.

1h. 25'02''

[21.5] Despista a los nazis.

Una vez realizada esta hazaña, el resto parece fácil. Logra sacar de la carretera el coche en el que viajan Belloq, Dietrich y Toht, cuyo papel se ha limitado a presenciar la acción de forma pasiva, como un espectador insertado en la narración, y al llegar a El Cairo esconde el camión con la ayuda de los árabes presentes en la plaza, presumiblemente advertidos por Sallah.

Las inconsistencias en la lógica narrativa son muchas, en esta secuencia y en otras de *En busca del Arca Perdida*, pero son invisibles sin duda en una mirada fascinada. ¿Qué importa que no sea creíble, si nos ofrece momentos de acción con el ritmo y la espectacularidad de la secuencia precedente?

3.15 El barco de piratas

1h. 26'09''

[22] La calma en el mar

Por corte, sin ninguna transición que indique la elipsis temporal, pasamos a exterior noche en el puerto de El Cairo. Después de la dilatada tensión de la secuencia precedente, viene la calma, al menos momentáneamente. La primera escena es prácticamente un plano único en el que vemos a Indy, Marion y Sallah con una luz azulada que parte del fondo de la imagen. Un travelling presenta en el borde izquierdo de la imagen al capitán del Bantu wind, el carguero que tiene que transportar a los protagonistas y el arca a un lugar seguro. Katanga y su entorno, parecen extraídos directamente de una película de piratas. Saluda efusivamente a Indiana con estas palabras: “Sr Jones, he oído hablar mucho de usted. Es exactamente como me lo imaginaba”.

El final de la primera entrega del héroe está cerca, y después de las aventuras que el espectador ha recorrido con él es tiempo ya de fijar el mito.

1h. 27'55''

[22.1] En el camarote

Después de un plano de situación exterior del Bantu Wind navegando, en el camarote en el que Jones está tumbado entra Marion, en su segunda ofensiva erótica en el film, con un camisón de raso blanco. Otra vez el humor hace su aparición cuando al dar la vuelta a un espejo giratorio golpea al magullado héroe y su bramido se oye en todo el barco, como remarca el inserto de un plano exterior idéntico al que abre la secuencia. A pesar de esto, una inocente Marion, insensible al precario estado de su pareja, le replica: “¿Decías?”.

Como remarcan Company y Talens¹³, la conversación que mantienen Jones y su antigua amante resume la función discursiva de este film respecto al referente del género clásico de aventuras hacia el que mira. Al héroe a punto de derrumbarse físicamente, Marion le dice: “No eres el hombre que conocí diez años atrás”. Indiana contesta: “No son los años, querida, es el rodaje”. Después viene una delicada escena de amor, en la que Marion, ante las quejas repetidas de Jones, que no puede con su alma, empieza a besarle donde no le duele. La bella estrategia acaba en los labios, pero en ese momento, el héroe cae rendido al sueño. Como en el cuento de la bella durmiente, pero al revés, Indiana rompe de esta manera con el único arranque de efusividad que contiene el film. En cualquier caso hubiera sido excesivo pedirle una heroicidad más después del día que ha llevado.

Por fundido encadenado en esta ocasión, pasamos a un único plano filmado mediante un travelling de acercamiento, en el que vemos como la esvástica marcada en la caja que contiene el arca arde misteriosamente. La cólera del Dios vengador del Antiguo Testamento, empieza a manifestarse.

1h. 30'30''

¹³ Juan Miguel Company y Jenaro Talens: “En busca del objeto perdido” en *Contracampo*, nº 25,26, Nov. Dic. 1981. P. 64.

[22.2] Los nazis recuperan de nuevo el arca.

Por la mañana, Indiana se muestra inquieto; el barco se ha detenido. Marion se despereza en la cama, y un detalle para los observadores; no lleva puesto el vestido de raso y está curiosamente alegre, lo que quizás indica una noche no tan tranquila que lo que hacía pensar la escena anterior. Los peores sueños de Jones se cumplen; un submarino alemán ha hecho detenerse el barco. Los nazis abordan el carguero. Katanga intenta proteger a Marion convirtiéndola en la típica princesa del género de piratas que podría ser vendida como esclava sexual, pero la estratagema no funciona y Belloq se la lleva junto con el arca, convencido de que Jones ha sido asesinado.

El submarino parte, y los rudos marineros se preguntan dónde está Jones. La respuesta en el contraplano. Jones aborda el submarino, ante la mirada fascinada de esos viejos representantes de películas clásicas del género, que saludan el resurgimiento a lo lejos, del nuevo héroe. Indiana incluso contesta con la mano a sus fans, que se igualan a los que desde el otro lado de la pantalla asisten a sus aventuras. La consabida música de Williams se encarga de remarcar el momento mítico que estamos viviendo.

El propio Kasdan protestó por la inverosimilitud de esta secuencia, que hace que el héroe recorra el mediterráneo de parte a parte precariamente sujetado a un submarino (Spielberg llegó a rodar, aunque no se incluyó finalmente, un plano en el que Indiana se ataba al casco con su látigo). Pero a estas alturas de la película ya ha quedado claro que el realismo no es precisamente el objetivo de *En busca del Arca perdida*. Mucho más allá de la falta de lógica, el film prolonga su discurso narrativo a través de la proyección del imaginario del espectador. La mirada fascinada impide al estado lógico salir.

3.16 El viaje III. A lomos de un submarino

1h. 33'57''

[23] Elipsis explicitada

Como en las otras dos ocasiones y por última vez, el desplazamiento del submarino hasta una pequeña isla griega, es mostrado mediante fundidos encadenados del submarino con una línea que traza el recorrido por el mapa.

3.17 Dentro de la base nazi

1h. 34'18''

[24] En la cueva del zorro

Esta secuencia fue rodada en una antigua base militar abandonada desde la segunda guerra mundial en La Rochelle (Francia). Los recortes que sufrió el guión, para permitir aligerar a la película de contenido afectaron mucho esta parte, que contaba incluso con el traslado del arca a través de largos túneles mediante una vagoneta que perseguía el protagonista, idea que fue recuperada en la segunda parte de las aventuras del mito: *Indiana Jones y el templo maldito*.

La transición al interior está realizada por corte, pero utilizando un recurso visual que es casi un fundido desde negro: La imagen parte desde el color oscuro de una esvástica, que al alejarse de la cámara revela su verdadera identidad. Indiana acecha la descarga del arca, escondido en este gigantesco escondrijo estratégico de los nazis. El humor llega de nuevo cuando al noquear a un soldado para arrebatarse su uniforme, comprueba que le queda pequeño. Otro soldado lo descubre, y a pesar de que habla en alemán entendemos que le recrimina su aspecto desaliñado. En un plano que remite a otro similar en [20] vemos a Indiana en el suelo a través de las piernas abiertas del militar, al que no veremos la cara; Cuando le sacude en fuera de campo, su gorra sale despedida y es recogida por Jones que se la pone. Ahora sí que es de su talla.

4 Desenlace

4.1 El último intento de ganar

1h. 36'48''

[25] “Esto es historia”

El arca es transportada por una comitiva de soldados en la que se integran Belloq, Toht y Dietrich que van a realizar un ritual judío para abrir el arca y comprobar lo que hay dentro antes de llevársela a Hitler. Jones, armado con un lanzagranadas, amenaza con destruir el arca si no le entregan a Marion. En el guión original, Indiana era desarmado por sorpresa y a traición antes de que pudiera cumplir su amenaza, pero la versión final en la

película es otra. Aquí no es la fuerza lo que lo convence, sino la razón. Belloq, aunque su personaje es negativo y sin escrúpulos, es el encargado una vez más de la reflexión y el discurso metafílmico (sus palabras son aplicables a la arqueología, pero también a la historia del cine). “Nosotros sólo pasamos por la historia; esto (refiriéndose al arca) es historia”. Su discurso es aplicable al conjunto de la película. Sus personajes, los múltiples autores que participan en su creación incluso, son meros comparsas. El texto fílmico, sin embargo, quedará para siempre. La reacción de Jones es la única posible; bajar el arma y rendirse.

4.2 La ceremonia

1h. 39'42''

[26] Por fin se abre el arca.

Superar las espectaculares escenas de acción que ya han ocurrido en el espacio fílmico con una secuencia que estuviera a las alturas de las circunstancias era todo un reto, que Spielberg y Lucas consiguieron gracias a la inestimable ayuda de la empresa especializada en efectos especiales del segundo, Industrial Light & Magic. Material pirotécnico, innovadores efectos de iluminación, maquillaje, miniaturas... Toda la técnica posible a principios de la década de los ochenta, ajena aún a la revolución digital, se emplearía en esta compleja secuencia cuyos planos generales se rodaron en los estudios Elstree, de Londres, y los detalles en Marin County en los Estados Unidos, sede de ILM.

[26.1] Un rito judaico

Un fastuoso decorado que representa un valle rocoso es el espacio en el que el arca, ese “teléfono para hablar con Dios” va a ser abierta. A una discreta distancia, Indiana y Marion están atados a un poste. Una cámara de cine, que porta la esvástica, está preparada para dejar constancia del evento (no es de extrañar, dada la reconocida afición del Führer al séptimo arte). Belloq, ataviado con un extraño ropaje comienza la ceremonia recitando un texto hebreo. Cuando la tensión es máxima y la tapa del arca se alza, nada sucede. Desilusión en los rostros, incluido el del aún escéptico Indiana. Dentro de la caja sagrada, sólo hay arena. Toht ríe, y se retira. Pero esto no puede ser el final de la historia.

1h. 41'18''

[26.2] El castigo divino

La ira de Dios contra los malvados que osan profanar el objeto sagrado empieza a manifestarse. Los focos estallan y en un plano subjetivo vemos a través de los ojos de Belloq, el falso sacerdote, el interior del arca, de la que parte una intensa luz. La fuerza devastadora empieza a manifestarse, e Indiana le pide a Marion que cierre los ojos, en una recreación del mito bíblico de Lot, que se libró de la destrucción de Sodoma por el fuego divino al no mirar hacia atrás. Todos los que contemplen a ese Dios pasado por el tamiz de Hollywood serán destruidos, excepto el espectador que tiene el raro privilegio de verlo desde su butaca, de experimentar la visión de lo vedado.

La caja, que remite también al mito pagano de Pandora, empieza a sembrar la destrucción, y al cinéfilo le recuerda el desenlace, como remarcan Benayoun¹⁴ y Gubern¹⁵, de *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955). Una intensa luz, que parte de Belloq hacia el resto de personajes, los atraviesa.

El efecto fue creado, según relata el propio supervisor de efectos Richard Edlund¹⁶ gracias a unos arneses ignífugos que portaban los actores y los protegían de las potentes bombillas de flash que llevaban pegadas al cuerpo. El efecto logrado es ese deslumbrante resplandor que los traspasa y crea rayos de uno a otro. Las brumas y los fantasmas fueron reproducidos en tomas en ocasiones de hasta 30 capas, rodada una tras otra, gracias al tanque de agua diseñado por el director de fotografía Douglas Trumbull para la película *Encuentros en la tercera fase* y que aquí se volvió a utilizar. La técnica consiste en inyectar gases y líquidos de diferente densidad dentro de un recipiente grande, así como proyectar a través del agua imágenes rodadas anteriormente

¹⁴ Robert Benayoun: "Le retour au plaisir (les aventuriers de l'arche perdue)" en *Positif*, n° 246. Sept. 1981. P. 55.

¹⁵ Román Gubern: *Espejo de Fantasmas: de John Travolta a Indiana Jones*. Madrid, Espasa Calpe, 1993. P. 211.

¹⁶ Richard Edlund: "Creating the special visual effects for Raiders". En *American Cinematograph*, LXII/11, Nov. 1981. Pag. 1106.

para crear la distorsión y el difuminado necesarios para darle la apariencia de fantasmas. La destrucción de los protagonistas por el fuego divino requirió también muchas horas de trabajo. La del malvado Toht, la más lograda, fue obtenida mediante una reproducción en gelatina que se rodó fotograma a fotograma mientras se fundía bajo los efectos del calor. Ésta es sólo una breve reseña de todas las dificultades a las que se enfrentaron los imaginativos técnicos de ILM para darle a la secuencia la espectacularidad requerida.

5 Epílogo

5.1 Los funcionarios del gobierno

1h. 44'29''

[27] USA es la propietaria del arca

Después de un plano de situación que nos remite a Estados Unidos, un único travelling alrededor de una mesa de reuniones nos muestra la conversación que Indiana y Marcus Brody mantienen con el funcionario del gobierno que en [6] encargó la búsqueda del arca. Éste agradece los servicios prestados, pero se niega a que los dos arqueólogos estudien el objeto sagrado, aduciendo que está en lugar seguro y que sus expertos están trabajando en ella. La conclusión es clara. El doctor Jones, que ha recorrido medio mundo y salvado innumerables trabas propias de un super héroe para obtener el arca, se revela como incapaz para soslayar la burocracia del gobierno.

5.2 Se reúne con Marion

1h. 45'14''

[28] Una copa juntos

En unas impresionantes escaleras, su compañera espera a un Jones exasperado que argumenta que no saben lo que tienen entre manos. Marion, que como mujer posee sentido práctico, sí que lo sabe, o eso dice, y le invita a una copa. Indiana le ofrece el brazo y bajan juntos, a enfrentarse quizás, a la gris vida cotidiana. El aventurero ha perdido el objeto de su larga búsqueda, pero a cambio se le ofrece una compañera. No durará mucho, sin duda. Una esposa condicionaría su futura libertad de movimientos. Los héroes como él están condenados a la soledad.

5.3 El cierre del film y los créditos

1h. 45'52''

[29] El arca es almacenada

Unos planos cortos muestran como el objeto sagrado es encerrado en una caja en la que se imprimen las palabras “Top Secret”. El arca es conducida sin ninguna gloria a un inmenso almacén repleto de miles de cajas idénticas que vemos en un picado realizado mediante una grúa, sobre el que se inscriben los créditos, mientras suena la melodía asociada al héroe. Este final remite, cinefílicamente una vez más, al de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)¹⁷ después de descubrir el sentido de las palabras póstumas del magnate al ver la palabra “Rosebud” en el trineo de su infancia. En una acumulación de significados habitual en este film altamente entrópico y autorreferencial, el abandono de esta caja en la nave descomunal se interpreta como el universo de textos cinematográficos en el que *En busca del arca perdida* entra en el momento que acaba. Los clásicos del género hacia los que Indiana Jones mira, tienen un compañero más.

¹⁷ Ver en esta misma colección: José Javier Marzal: *Guía para ver y analizar Ciudadano Kane*. Valencia, Nau Llibres/Octaedro, 2000.

6. RECURSOS EXPRESIVOS Y NARRATIVOS DEL FILM

Como ya hemos comentado anteriormente, *En busca del Arca Perdida* es una película que sirve como perfecto ejemplo para observar la diversidad creadora casi siempre presente en el séptimo arte. La responsabilidad de su éxito hay que buscarla no sólo en sus teóricos “autores”, Spielberg y Lucas, sino que hay aciertos achacables sin duda a los excelentes técnicos que colaboraron en la realización del film.

6.1 Dirección de fotografía.

El veterano Douglas Slocombe¹⁸, que ya había colaborado con Spielberg en *Encuentros en la 3ª fase*, fue el responsable de esta importante sección. Teniendo como base el completo story board con el que trabajan habitualmente Spielberg y Lucas¹⁹, y que ayudó sobremanera a rebajar el presupuesto del film, se metió en este complicado proyecto que incluía rodajes en la jungla y en el desierto, y la filmación de complicados efectos visuales para los que se utilizó el tanque de agua (comentado durante el análisis) que años atrás diseñó Slocombe para *Encuentros*. El mismo director²⁰ reconoce la colaboración que en esta parcela concreta se produjo con Spielberg, que no es amigo, como otros realizadores, de confiar totalmente en el criterio del técnico. Como curiosidad, Slocombe relata que en ocasiones Steven

¹⁸ Británico responsable de la fotografía de numerosísimos films, entre los que cabe destacar *Julia* (Fred Zinnemann, 1977) o *El león en invierno* (*The lion in winter*, Anthony Harvey, 1969).

¹⁹ Esta representación del guión previa al rodaje, similar a un cómic, es utilizada cada vez más inevitablemente tanto en el cine estadounidense como en el europeo. En este caso fue realizada por cuatro artistas, en vez de uno, como es habitual; Ed Verreaux, Dave Negreen, Michael Lloyd y Joe Johnston. No se ha comercializado ninguna edición del story board de *En busca del Arca Perdida*, aunque trabajos sobre otros films como el de Don Shay y Jody Duncan: *Así se hizo Jurassic Park*. Grupo Editorial CEAC, Barna, 93, ofrecen la posibilidad de comprobar hasta qué punto los films son fieles a estos dibujos esquemáticos.

²⁰ Douglas Slocombe: “Through a glass not-so-darkly” en *American cinematograph* LXII/11, Nov. 81 pág. 1104

gustaba de manejar él mismo la cámara, ante la consternación del operador²¹.

Tanto la planificación como la iluminación de *En busca del Arca Perdida* es tan variada como lo son sus diferentes ubicaciones espaciales. Largos planos (en duración) realizados con la ayuda de travellings y grúas combinados, como el de la presentación de Marion en la taberna de Nepal [9.1], cambios de perspectiva causados por los movimientos de los personajes (como el repetido en sucesivas ocasiones de aproximación del héroe a la cámara hasta quedarse en primer plano) en [1.1] o [12.5], se combinan con rápidas tomas que representan una acción, filmadas en plano detalle. En un plano secuencia como el de [14] la cámara panoramiza suavemente, ayudada por el desplazamiento de los personajes, mostrando las acciones simultáneas de la conversación de Indiana y Sallah, al sabio descifrando el medallón, y el movimiento de los dátiles que nosotros sabemos que están envenenados pero ellos no, creando el suspense. No hay un único estilo de planificación, sino que están todos combinados, según lo que conviene a la acción.

Cada secuencia de la película sugiere una ambientación, una iluminación escénica distinta, y aquí es donde destaca el extraordinario trabajo del equipo de Slocombe. La sobreexposición en el desierto sugiere la sensación de calor, la selva está representada con sombras, claroscuros y efectos de niebla, en la taberna del Nepal la iluminación cambia desde la fuente única inicial, el fuego vacilante en el centro de la estancia, hasta que al final de la escena el incendio generalizado hace que la luz provenga de todos lados.

Uno de los efectos más destacables y ya comentado en el análisis, el de las sombras sobre la pared, en [9.2, [9.3] y [17.5] fue una idea del propio Spielberg improvisada durante el rodaje. La luz sirve también para caracterizar a los personajes, y las sombras se utilizan para estilizar los rasgos de Jones y

²¹ Slocombe: op. Cit.: “He (Spielberg) also loves the feel of the camera and often liked to take the camera and operate himself (much to Chic’s consternation. Being a particularly talented operator and highly jealous of his craft- he doesn’t even like me to take the camera.)”

representarlo como mito, para mostrar el misterioso objeto sagrado o para la aparición del siniestro toht, al que se ilumina desde abajo repetidamente. El momento en el que el héroe aparece más cercano al mal, cuando es tentado por el ángel caído Belloq en el bar, después de la supuesta muerte de Marion, [13] su rostro aparece totalmente en la sombra en un característico plano conjunto que se prolonga sin cortes mientras el arqueólogo competidor habla. En la secuencia del rapto de la protagonista, en el zoco de El Cairo [12.2], se contrapone en montaje alternado el paseo despreocupado de Indiana y su chica por un lugar público fuertemente iluminado por la luz solar, con la acción de los nazis y sus sicarios, que siguen a distancia y conspiran desde las tinieblas de las callejas, refugio del mal. También la presentación inicial del Dr. Jones está realizada de manera que conocemos primero las acciones que su rostro. Es su forma de comportarse lo que lo define, hasta que en un plano en el que el héroe se aproxima a cámara, se desplaza también de la sombra a la luz, lo que nos permite verlo por primera vez en [1.1].

Planos con amplia profundidad de campo permiten mostrar acciones simultáneas, como en la muerte de Marion en [12.5] al explotar el camión, donde en el borde izquierdo de la imagen podemos observar la desolación de Jones, responsable de la tragedia.

La espectacular escenografía que comentaremos en el siguiente epígrafe y la ubicación de los personajes es utilizada constantemente para reflejar mediante picados y contrapicados la relación de fuerzas entre los diferentes actores. Es el caso de las distintas confrontaciones entre Jones y su oponente, Belloq. La caída en el suelo a la salida del templo precolombino en [3] lo sitúa por debajo del francés, así como cuando es descubierto dentro de la cámara de las serpientes [18], en la que está obligado a mirar hacia arriba, donde lo observa, en una situación de clara superioridad, Belloq. La situación se convierte en opuesta cuando Indiana amenaza con destruir el Arca con un bazooka desde lo alto de un peñasco en [25], aunque dura poco tiempo, al ser convencido por los argumentos de su competidor. La escena [28], después de que Jones pierda finalmente el arca en beneficio de los servicios secretos norteamericanos, se convierte en un descenso a

la normalidad, a la cotidianeidad, gracias a esas impresionantes escaleras metafóricas por las que camina acompañado de Marion. El tiempo mágico de las aventuras ha finalizado, y es hora de volver y enfrentarse con la cruda y aburrida realidad. En el guión no estaba contemplada esta resolución, que aclara lo que sucede con Marion después de la apertura del Arca, y fue Marcia, la mujer de George Lucas, la que sugirió que se incluyera.

6.2 La dirección artística (Escenografía y efectos especiales)

Indiana Jones fue privado de los Oscar importantes durante la ceremonia de entrega del año de su estreno, aunque recibió cinco estatuillas de las consideradas de consolación, entre las que figuran las que premian los decorados y los efectos visuales. Y es que a pesar de que al principio, la idea de George Lucas era la de crear una película de serie B a imitación de las películas de aventuras de la época clásica de Hollywood que sirven de modelo para *En busca del Arca Perdida*, Spielberg consiguió convencerlo de que necesitaban suficiente presupuesto para dotarlo de realismo y espectacularidad, y éste se incrementó desde los siete millones de dólares iniciales hasta los tampoco excesivos más de veinte de gasto final. Maquetas, pinturas sobre cristal, decorados de tamaño real y toda la técnica disponible para los efectos especiales a principios de los ochenta fueron utilizados para recrear los ambientes de esta película y los elementos sobrenaturales de la historia, que acabaron por cobrar un destacado protagonismo en el proyecto.

Un equipo de ilustradores entre los que destacan Ralph MacQuarrie, que ya trabajó en el diseño de los personajes y situaciones de *La Guerra de las Galaxias*, o Jim Steranko, al que se debían buena parte de las peripecias del personaje de cómic Comandante Nick Furia, publicadas por la editorial Marvel, se encargó de crear la imagen especialmente reconocible del héroe, que tenía que ser identificado por unos pocos elementos esquemáticos: El sombrero, el látigo, la chaqueta gastada de cuero... a semejanza de otros héroes modernos, cuyos rasgos facilitan su conversión en mito. Superman por su capa roja y su ajustado traje azul, Batman por su máscara, El agente 007 por su

pistola con silenciador y su smoking. Esto no es algo nuevo, por supuesto. La tradición hagiográfica permite reconocer desde los inicios del cristianismo a sus protagonistas por los accesorios que los acompañan: Cristo por la cruz y la corona de espinas, San Pedro por sus llaves, Moisés por los evangelios que porta. Nuestra civilización icónica no ha cambiado tanto, al fin y al cabo.

Se tuvieron que reproducir escenarios tan variados como el templo Chachapoyan, la taberna del Nepal, el pozo de Almas en el que se emplearon más de seis mil serpientes, o la casa que habita el Dr. Jones, repleta de libros y de antigüedades, que informa al espectador sobre su forma de vida. La escenografía es tan diversa como las sucesivas acciones que ocurren en el film, y en cada una de ellas los técnicos tuvieron que enfrentarse a diferentes retos. La vieja técnica de la pintura sobre cristal, o “matte-painting” en la que se combina este efecto con la imagen real en una parte de la pantalla exponiendo sucesivamente el negativo, se empleó para recrear el plano exterior de la taberna del Nepal en [9], la caída del automóvil nazi por un precipicio en [21] o en el plano final [29] en el que se guarda el arca en un inmenso almacén, el que remite al cierre de *Ciudadano Kane*, con el trineo del protagonista. Maquetas a escala fueron utilizadas para representar los diversos aviones, el submarino en el que se traslada el arca a la isla del mediterráneo, o el escenario final en el que es abierta. Los técnicos de ILM, la empresa de Lucas que recibió su tercer Oscar con esta película, después de *La guerra de las galaxias* y *El imperio contraataca*, se emplearon a fondo en esta secuencia final que para no defraudar al espectador tenía que superar en espectacularidad a las precedentes, tarea nada fácil. El trabajo, supervisado por Richard Edlund, se realizó en parte en una réplica del altar de doce metros. Los avatares técnicos, comentados durante el análisis de la película, que tuvieron que solucionar para obtener el resultado final, son una muestra del trabajo concienzudo de ese genial conjunto de personas anónimas, fundamentales en el resultado final de un film como *En busca del Arca Perdida*.

6.3 La música

El pertinaz colaborador de Spielberg y prolífico compositor cinematográfico hizo para la ocasión una partitura en la que como es habitual, un leit motiv se convierte en sintonía asociada al héroe, que suena particularmente en los momentos más significativos de sus aventuras, especialmente en secuencias en las que se produce una persecución o el triunfo de Indiana Jones.

La fanfarria y los metales altisonantes, que se le criticaron a Williams, se han convertido en un clásico que forma ya parte del personaje tanto como su látigo y su sombrero. Este compositor está acostumbrado a lidiar con avances tecnológicos como el efímero Sensurround, con el que trabajó en *Terremoto* (*Earthquake*, Mark Robson, 1974) o el Dolby Surround, que inauguró en las salas de exhibición con *La guerra de las galaxias*, pero es capaz también de bandas sonoras intimistas como *El largo adiós* (*The Long Goodbye*, Robert Altman, 1973) o la excelente *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Spielberg, 1993).

La música de *En busca del Arca perdida* acompaña las acciones del protagonista, casi siempre en un segundo plano, marcando los momentos de suspense e intriga, deteniéndose habitualmente en los diálogos y remarcando, e incluso compaginándose con los ruidos diegéticos (internos a la acción). Se pueden identificar claramente tres melodías o leit motiv que suenan repetidamente adecuando su orquestación, su “tempo” (rapidez de interpretación) y su modo²² a las necesidades de lo que se está narrando en ese momento.

La primera de esas melodías es la vinculada al héroe, y que aparece particularmente en momentos en los que se produce su movimiento o desplazamiento. En la siguiente tabla se especifican las diversas variaciones:

LEIT MOTIV MUSICAL DE INDIANA JONES		
[4]	Jones escapa con la ayuda de una liana, a lo Tarzán, pero cae al agua.	Unos breves compases de la melodía adoptan un tono cómico, acompañando la torpeza del héroe.
[8.2]	Elipsis explicitada	Modo menor, intrigante.

²² En las escalas de la música occidental, el modo mayor está asociado a melodías alegres, triunfantes, y el modo menor, a tristes y melancólicas.

	hacia Nepal.	
[10]	Elipsis hacia El Cairo.	La melodía se convierte en oriental, y se liga a la de amor, asociada a Marion.
[19]	Monta sobre la estatua para derribar el muro.	Apenas unos compases.
[20]	Intenta rescatar a Marion del avión en el que está encerrada.	Breves compases, vuelve a sonar cuando el avión explota y huyen.
[21.2]	Monta a caballo para perseguir el camión.	Es el fragmento en el que la melodía dura más y mejor se oye. Acompaña los rápidos planos de cabalgada, y suena en diversos momentos durante la peripecia del rescate que se sucede a continuación.
[22.2]	A lomos del submarino.	Acompaña la peripecia menos creíble de Indiana Jones. Totalmente triunfal, y enlaza con la última de las tres elipsis explicitadas.
[29]	Los créditos.	Enlaza con la melodía asociada al arca, que suena durante su almacenamiento, para acompañar los rótulos finales.

La segunda melodía, perfectamente reconocible, pero que como es lógico no se ha convertido en tan popular como la que identifica a Indiana Jones, es la que acompaña las apariciones del Arca, lo sobrenatural, el poder de Dios al fin y al cabo. Aparece vinculada al sonido producido por fenómenos atmosféricos, especialmente al viento:

LEIT MOTIV DEL ARCA		
[6]	Jones enseña un grabado a los agentes	Una música misteriosa e intrigante, del Dios vengador del Antiguo

	del gobierno.	Testamento, suena unos compases.
[9.2]	Marion muestra el medallón que lleva colgado al cuello, mientras oscila la llama de una vela.	Suena la melodía, esta vez orientalizada, acompañada de una misteriosa ráfaga de viento.
[14]	El sabio descifra la inscripción del Medallón.	No hay música, pero suena de nuevo el viento, acompañado con un inquietante tintineo de cristales.
[15.1]	En la cámara de mapas descubre el emplazamiento exacto.	La música suena grandilocuente y mágica. Orquestación con timbales, gong y coros.
[17]	En el pozo de Almas extraen el Arca.	Una impresionante tormenta se oye, hasta que sacan el Arca de su emplazamiento, y se combinan los truenos con la música.
[22.2]	En la bodega, los símbolos nazis de la caja arden misteriosamente.	No hay música, pero un ruido sordo y grave, vibrante, acompaña el fenómeno sobrenatural.
[25]	Transportan el Arca a través de los cañones.	Suena de nuevo la melodía.
[26]	El Arca es abierta.	La cólera de Dios se expresa a través de la tormenta y de la música, que suena poderosa y triunfal, hasta que se interrumpe bruscamente cuando se cierra, de un golpe, el objeto sagrado.

La tercera y última melodía reconocible en *En busca del Arca perdida* es la que acompaña a Marion, y a los momentos románticos, que no son precisamente abundantes en esta película. No tiene un carácter sensual, sino delicado y sirve para acompañar los episodios más tiernos del film. No suena durante la presentación del personaje, cuando se la retrata como una mujer dura e independiente, sino que hay que esperar para oírla hasta la

siguiente secuencia, cuando la protagonista revela su instinto maternal:

LEIT MOTIV DE MARION		
[11]	Marion “adopta” al pequeño mono, ante la mirada tierna de Jones.	La música, que proviene de la elipsis anterior, y con un marcado tono oriental, se torna romántica.
[12.5]	El camión donde presuntamente viaja Marion explota.	La melodía acompaña la expresión de desolación de Jones, que contempla la escena desde el extremo izquierdo del plano. La música, teñida de tragedia, se prolonga durante la escena siguiente.
[16]	Jones la reconoce en la tienda y la besa.	El leit motiv recupera su romanticismo.
[17.2]	Marion se viste de largo en la tienda con Belloq.	Tan sólo unos breves acordes acompañan la aparición de la protagonista que recupera la femineidad.
[22.1]	Intenta seducir al héroe en el camarote.	Inevitable la música romántica, que se interrumpe al dormirse Jones en este único intento sexual del film.
[26.2]	Se abrazan después de la apertura del Arca.	El leit motiv asociado al Arca se transforma durante unos breves compases en el tema de amor.
[28]	Se reúne con Marion en las escaleras.	La melodía romántica vuelve a sonar.

Estos cuadros esquemáticos revelan la extrema complejidad que puede tener la banda sonora de un film. Las diferentes melodías se combinan de múltiples formas, se ajustan milimétricamente a la acción, unifican los cortes y los hacen invisibles, y contribuyen a espectacularizar la película.

6.4 El sonido

Perfectamente asociado a la música, como acaba de quedar patente, este apartado es otro de los que se consideraron merecedores de Oscar en la edición de premios del año de estreno. Los técnicos e ingenieros especialistas tuvieron que hacer frente a la dificultad de representar en la banda audio el poder de Dios, y lo hicieron gracias a unos espectaculares efectos atmosféricos; truenos y viento. El sonido se convierte en protagonista cuando sirve a Jones para adelantarse al primer intento de traición que sufre, cuando su acompañante intenta dispararle por la espalda en [1.1] y oye como se arma el percutor. La reacción tiene su respuesta rápidamente a través del restallante latigazo del héroe. El disparo que se oye en [9.4] nos engaña al hacer pensar que ha alcanzado al héroe, que se solidariza con nosotros al buscar en su cuerpo la bala, hasta que el contraplano nos muestra que Marion es la que ha disparado a su atacante.

El film, como ha sido comentado en el análisis, tiene largas secuencias en las que las palabras apenas tienen importancia, siendo suplidas por lo que vemos, pero también por los ruidos que podemos oír; Por ejemplo, durante la presentación de Marion, en [9.1], que también carece de música, cobran protagonismo los gritos de aclamación del público que asiste al peculiar duelo entre la joven y el rudo mongol, los golpes, y la entonación de las palabras ininteligibles. A la larga secuencia inicial del templo Chachapoyan le ocurre lo mismo, así como a la nodal del film, la persecución del arca en el camión. Durante todo este último fragmento oímos la perfecta imbricación en la banda sonora de la música, con los golpes, disparos, rugidos de motor, frenazos, ametrallamientos y gruñidos del protagonista.

El sonido también se vuelve subjetivo en [19] cuando Marion es “atacada” por un grupo de momias, dentro del pozo de Almas, que cobran vida aunque sólo sea en la mente de la protagonista, y a las que oímos bramar claramente.

Es en la secuencia final, la de la apertura del arca, cuando el cielo se abre, donde los técnicos de sonido tuvieron que echar el resto. Acompañando las espectaculares imágenes creadas por ILM, se entremezcla la música, el viento y los efectos para representar lo nunca visto, pero también lo nunca oído; el poder

de Dios. Curiosamente, los dos protagonistas cierran los ojos para librarse del castigo divino; sin embargo, pueden compartir como suena el fenómeno sobrenatural con el espectador.

6.5 El montaje

Como ya hemos comentado en el apartado dedicado a la labor del equipo de fotografía, *En busca del Arca perdida* es un film en el que se combinan largos planos secuencia, en los que el movimiento de la cámara y de los personajes permite narrar la historia sin cortes, y en los que se juega con la profundidad de campo para incluir varios elementos de la acción dentro del mismo plano, junto con otros fragmentos muy divididos y de planos muy cortos en los que el montaje posterior es fundamental.

Como ejemplo, la escena [1.1] en la que el héroe contesta con su látigo la primera traición de la película, está rodada mediante una rápida sucesión de 12 planos que duran en total unos pocos segundos, y en la que mediante rápidos detalles del látigo, de la pistola y del rostro de los dos personajes se logra representar perfectamente el restallido del arma característica. También cuando en [9.4] Jones hace uso de su látigo, el plano de cuando cae el hierro candente incendiando la cortina, está cortado en dos, lo que es apenas apreciable en una primera visión, pero que sirve para crear de nuevo ese efecto de celeridad.

La muerte del gigantón nazi en [20] destrozado por la hélice no aparece representada, pero gracias al montaje de 8 rápidos planos detalles, en los que aparece Jones tapándose la cara, la sangre salpicando la esvástica y la cabina en la que está encerrada Marion, no queda ninguna duda de que se ha producido. El montaje también cobra protagonismo en las escenas de acción, especialmente en la del asalto al camión, en el que durante un tiempo muy dilatado se sucede un ritmo rapidísimo en los cortes de plano que representan así mismo los cambios en las diversas localizaciones en las que se produce la acción; la cabina y la parte trasera del camión, el coche armado de ametralladora que los persigue, el descapotable en el que viajan Toht y Belloq...

6.6 La interpretación de los actores

Tanto Lucas como Spielberg comparten la costumbre de no trabajar con grandes estrellas, a pesar de los usualmente colosales presupuestos de sus películas. Uno de los motivos, sin duda es el económico, ya que prefieren dedicar el dinero que otros emplean en pagar astronómicos sueldos en cosas que para ellos son más productivas, como la puesta en escena y los efectos especiales. Este rasgo es característico de sus peculiaridades como cineastas dentro del panorama Hollywoodiense, en el que una estrella en la nómina de un film puede asegurar su éxito comercial.

Si los directores se pueden dividir entre los que prestan especial atención a los aspectos técnicos, y los que cuidan sobre todo la interpretación, Spielberg entra desde luego de lleno en el primer grupo. Karen Allen, la intérprete de Marion, protagonizó una anécdota cuando le dijo durante el rodaje: “Provengo de la escuela de interpretación de Al Pacino”, a lo que el director le contestó: “ Te vas a introducir en la escuela de interpretación de Sam Peckinpah”.²³ El rápido ritmo de trabajo no permitió los ensayos y el trabajo cuidado con los actores, pero sin embargo *En busca del Arca Perdida* destaca por la adecuada interpretación del protagonista, y también por los magníficos secundarios que acompañan al héroe. Harrison Ford no se limitó a interpretar su papel, sino que contribuyó de forma importante a construirlo. El personaje que le convertiría en uno de los actores mejores pagados de Hollywood, tiene mucho que ver con su expresión facial, con sus reacciones y con su aspecto. Ford introdujo cambios muy significativos en partes del guión de su personaje, como cuando Marion lo desnuda y le dice: “no eres el hombre que conocí hace diez años” y él contesta: “ No se trata de los años, es el rodaje” o cuando responde a la pregunta de qué piensa hacer cuando el Arca emprende el camino hacia El Cairo dentro de un camión: “Improvisado sobre la marcha” así como en la ya comentada secuencia en la que le descerraja un tiro al árabe armado con un alfanje. Sin duda Ford se ganó su sueldo, que por cierto fue muy elevado: no se trató de una cantidad fijada

²³ Comentada en John Baxter: *Steven Spielberg. Biografía no autorizada*. Madrid, Ediciones JC, 99.

previamente, sino que jugó la baza del éxito de la película; un siete por ciento de los beneficios, que lo convirtieron por supuesto en multimillonario.

Spielberg eligió cuidadosamente a los numerosos secundarios que rodean al héroe. Desde el actor teatral británico Alfred Molina, que en su primera incursión en el cine como Satipo le llenaron la espalda de arañas del tamaño de un puño, hasta Ronald Lacey, cuya interpretación como Toht, el nazi sádico y malvado que recuerda a otro magnífico secundario, Peter Lorre, le gustó tanto a Spielberg que alargó su papel posponiendo su muerte hasta la apertura del Arca. El británico Paul Freeman, que tuvo que fingir acento francés para interpretar al lado oscuro de Indiana Belloq, fue también otro de los aciertos del casting.

Curiosamente, sólo el papel principal le dio la gloria a su protagonista. Ninguno de los otros actores, ni siquiera Karen Allen, consiguió que la extrema popularidad de la película los convirtiera en estrella.

6.7 El guión: del papel al celuloide

La responsabilidad inicial de escribir *En busca del Arca Perdida* recayó en el guionista y director Philip Kaufman, al que se debe la trama de la búsqueda del arca de la Alianza, que fue una operación desarrollada históricamente por los nazis²⁴. Kaufman firmaría finalmente en los créditos como coautor, junto con Lucas, de la historia. El guión definitivo fue realizado por el también director Lawrence Kasdan, desarrollado en 100 folios, escrito durante seis meses y repasado en cinco versiones bajo la estricta supervisión de Spielberg y Lucas. Aunque no se ha publicado comercialmente, o al menos su distribución no ha llegado a España, esa caja de sorpresas que es internet, entre miles de páginas dedicadas a Steven Spielberg y George Lucas, la mayoría creadas por aficionados entusiastas que llegarían a matar por sus ídolos, permite descubrir hallazgos como una copia de

²⁴ Descrita en el libro *The Spear of Destiny*, editado en España como *Hitler: la conspiración de las Tinieblas*, Trevor Ravenscroft, BIBLIOTECA FUNDAMENTAL DE AÑO CERO, 1994.

trabajo de los estudios Universal de la tercera versión, fechada en agosto del año 79 e incompleta (falta el final de la apertura del arca, y las últimas secuencias de reencuentro de Indiana con Marion y de almacenamiento del arca)²⁵, pero de indudable valor por que permite comprobar como la idea original fue alterada, probablemente por un lado para abaratar la producción, y por otro para aligerar un film demasiado lleno de acción. El paso del papel al celuloide ocasionó en alguna ocasión, como en [12.4] La pelea desigual, un cambio radical en su sentido, y la mayor parte de las veces una reducción y una pérdida de escenas que hemos ido señalando durante el análisis textual. En el siguiente esquema podemos apreciar cuáles fueron los cambios fundamentales respecto al film:

Escena	3ª versión del guión	Plasmación cinematográfica
1. Prólogo independiente		
[2.3] El pozo	La profundidad del pozo es definida mediante el sonido. Indy y Jones tiran una piedra, que oímos llegar abajo mucho después.	No figura en la película.
[4] Por tierra mar y aire	No figura en el guión.	Cuando Indiana llega el avión, un pez acaba de picar el anzuelo del piloto, que duda entre la urgencia del momento y el deseo de recoger la presa.
2. Planteamiento		
[5] El Doctor Jones	Indiana está en un despacho en el que habla con Brody. Dos alumnas se asoman al cristal para ver a su “sexy profesor”	Es mostrada una clase repleta de alumnas que se le insinúan a Indiana. Brody entra al final para hablar con su amigo y colega.
[6] El encargo	Se hace referencia en la conversación a que Hitler sabe la leyenda de que el arca será recobrada con la llegada del nuevo Mesías.	No figura en la película.
[7] Haciendo la maleta	Cuando llega Brody a casa de Jones, éste tiene compañía: Una rubia al estilo “Harlow” bebe champagne en el salón contiguo.	La conversación de Brody y Jones introduce el recuerdo de su antigua amante: Marion.
3. Desarrollo		

²⁵ Lawrence Kasdan: *Screenplay of Raiders of the Lost Ark*, (Revised third draft)
<http://www.multimania.com/spielbrg/INDY1/ScriptIndy1.html>

[8.2] Elipsis explicitada	No figura en el guión, así como en el resto de ocasiones en las que se utiliza este recurso a lo largo del film.	La elipsis explicitada expresa el viaje mediante el encadenado de mapas sobre los que avanza el avión.
Estaría situado entre la escena [8] y [9]	Una larga secuencia narra las peripecias del héroe en Hong Kong, donde tiene que obtener el Headpiece, un objeto necesario para localizar el arca. Para conseguirlo, tiene que luchar con su látigo contra un samurai armado con un sable, y huir parapetado detrás de un inmenso gong en el que resuenan las balas.	Se eliminó totalmente en el rodaje, aunque la lucha con el samurai se reutilizó, con un final distinto, como ya hemos comentado anteriormente, en [12.4] (La pelea desigual). La peripecia del gong sería utilizada, así como otras escenas de este guión, en la 2ª parte de las aventuras del héroe; <i>Indiana Jones en el templo maldito</i> .
[9.1] La presentación de Marion	La caracterización es similar, pero la presentación diferente. Marion pone paz entre un grupo de sherpas rudos y musculosos escaladores.	Marion vence a su oponente en la apuesta sobre quien aguanta más la bebida, lo que posibilitará la lógica de la escena [17.2] (Cena de Marion y Belloq).
[9.2] El encuentro	Se explica que el padre de Marion murió mientras excavaba y la trayectoria de la chica hasta llegar a regentar la taberna. Marion besa a Jones.	No figuran estos detalles en la película.
[13] El lado oscuro de Indiana	Transcurre de noche. Se hace referencia a qué pasó con el ídolo del prólogo. (Belloq acabó perdiéndolo).	De día. Aparece el personaje del pequeño mono.
[14] Descifrando el medallón	El suspense con el dáttil envenenado es mucho más largo.	La escena fue abreviada.
[15] En el campamento de Tanis	Se inicia con dos camiones que portan a los peones, y el punto de vista al ver Tanis es el subjetivo de Indiana y Sallah.	Los camiones fueron suprimidos, y sólo más tarde aparecen los peones.
[17.2] Cena de Marion y Belloq	Mucho más breve. No está ni el intento de seducción ni la borrachera. Tampoco aparece el detalle del instrumento de tortura de Toht (Belzig en el guión).	La mayor longitud permite el montaje alternado con la situación de Indiana en el pozo de Almas.
[20] El gigantón nazi	El avión en el que se va a cargar el Arca sobrevuela el campamento. No se especifica como Marion logra salir de la cabina.	Está ya en la pista de aterrizaje.
[21.3] De perseguidor a perseguido	Belzig (Toht) muere al despeñarse el coche descapotable durante la persecución.	El coche cae, pero Toht no va en él, y vivirá hasta ser fulminado por el fuego divino en [26.2]

[21.4] Por bajo del camión	No figura todo este fragmento	Indiana tiene la última pelea con el sargento y logra volver a subir después de pasar bajo el camión.
[22] Por el mar	La escena en el puerto es muy breve, y sin diálogo.	El capitán Katanga saluda al héroe, e Indiana y Marion se despiden de Sallah antes de subir al barco.
[22.1] En el camarote	Más breve. La escena acaba con un beso entre los protagonistas.	Se muestra el cansancio de Indiana. El héroe es humano, y al final se duerme.
[22.2] Los nazis recuperan el arca.	Se especifica que diez submarinos y cinco lanchas alemanas rodean el Bantu wind. Más tarde dudarán en destruir el barco, aunque finalmente no lo harán. Indy se ata al periscopio con su látigo, y se especifica el largo viaje que realiza a lomos del submarino, rodeado de tiburones. Logra bucear a través de un túnel subacuático y llegar a la base nazi.	Un único submarino recoge el arca. La elipsis explicitada hace entender que Jones traza el mismo recorrido teóricamente que en el guión, pero no aparece plasmado en la película.
Entre [24] y [25]	El arca es transportada mediante un tren a través de estrechos túneles mineros, mientras Indiana lo persigue incansable.	Esta escena fue suprimida, aunque recuperada brillantemente en la trepidante persecución de vagonetas de la segunda parte <i>Indiana Jones en el templo maldito</i> .
4. Desenlace		
[25] Esto es historia	Cuando Indy amenaza con destruir el arca con un bazooka, Marion no acompaña al grupo, y es desarmado aprovechando un descuido.	Indiana es convencido por las palabras de Belloq, que le dice que es incapaz de destruir algo como el Arca.
[26] Por fin se abre el arca	El tabernáculo está dentro de una inmensa cueva.	La escena transcurre en el exterior, lo que permite que la fuerza de Dios suba a los cielos.

En esta reseña están sólo los más importantes, pero existen muchos otros pequeños cambios que se pueden observar en el paso del papel al celuloide. En cualquier caso, hay que destacar que su número tampoco es excesivo, ya que es lógico y usual que hasta el momento del rodaje, o incluso del montaje, el director, máximo responsable de la historia que se cuenta, introduzca cambios.

Es destacable la eliminación de secuencias enteras, como la que transcurre en Hong Kong al inicio del desarrollo, o la de la persecución del arca a través de los túneles con vagonetas, que

aligeraron un film ya repleto de acción, y que a pesar de no ser incluidas debieron gustarles mucho a Spielberg y Lucas, ya que las recuperaron para la segunda parte de las aventuras del héroe.

El alargamiento de [17.2], en el que la resistencia de Marion a la bebida juega un papel cómico produce sin duda como consecuencia el cambio en [9.1] en el que la presentación de la heroína se inicia con una competición a ver quien aguanta más el alcohol en la que vence. Otros cambios como la desaparición de la rubia estilo “Harlow” (de esta forma aparece definida en el guión, haciendo referencia a la mítica devoradora de hombres del Hollywood de los años treinta, caracterizada por su pelo platino) en [7], el agotamiento de Jones en [22.1] o su debilidad cuando es convencido por Belloq de no destruir el Arca en [25] lo dotan de humanidad, alejándolo del arquetipo de héroe plano invencible e incansable.

La decisión de que la escena final de la apertura del Arca de la Alianza se produjera en exteriores, (aparentes, por supuesto, ya que excepto los planos generales de situación de la isla se rodó en un estudio) y no dentro de una cueva tuvo que ver sin duda con las diferentes posibilidades para espectacularizar la secuencia con las que jugó Industrial Light & Magic.

En definitiva, se puede decir que el héroe ya vivía sin duda en las páginas que Kasdan escribió, bajo la atenta supervisión de Lucas y Spielberg, pero los cambios reseñados en la puesta en escena contribuyeron a mejorar el producto final y a redondear el mito que acababa de nacer.

7. APÉNDICES

7.1 El Rey Midas de Hollywood

Spielberg es un cineasta con fama de infalible. Fue casi niño prodigio (rodó su primer largo en formato de 8 mm., *Firelight*, a los 16 años) y en su segunda película cinematográfica, *Tiburón* (*Jaws*, 1975) cuando contaba sólo 28 años, obtuvo su primer gran éxito. Ha sido vilipendiado como director de historias fáciles, que sólo buscan el éxito rápido y las amplias ganancias en las taquillas. Parece que nunca haya conocido el fracaso, pero esto no es cierto. La película que va justo antes de *En busca del Arca perdida* en su filmografía, fue según las crónicas, un fiasco. *1.941* (1979) con guión de uno de sus protegidos, Robert Zemeckis, el que más tarde dirigiría la exitosa *Regreso al Futuro*, (*Back to the Future*, 1985) y sus secuelas, fue un desastre, reconocido por el propio director, que no gustó ni al público ni en general a la crítica. En cualquier caso, lo de desastre comercial hablando de cine Hollywodiense hay que matizarlo; el propio director hacía cuentas en una entrevista al *Saturday Review*²⁶: “Por lo que respecta a *1941* necesitamos 60 millones para escapar de los números rojos y para ello nos faltan 11 millones. Pero si contamos con la televisión, cassettes, cable, etc., la Universal confía en que la película conseguirá recaudar estos 11 millones. Aunque algunos críticos entierran sus cabezas en la arena y comentan ¿cómo es posible que este film genere 50-60 millones de dólares cuando le he dado la peor crítica que jamás he escrito?”. Fracasos así, desde luego, los querrían los productores españoles²⁷.

Spielberg no es un cineasta que busque la comercialidad a cualquier precio. Rehusó hacer una secuela de *Tiburón* con estas

²⁶ Citada en John Baxter: *Steven Spielberg. Biografía no autorizada*. Madrid: Ediciones JC, 1999. P. 179.

²⁷ La triple financiación que se produce actualmente en el cine, a través de su exhibición en salas, primero, y después con su explotación en vídeo clubs y emisión por televisión, afecta sin duda a los contenidos y contribuye a una hibridación aún mayor de los medios comentada acertadamente por Juan Miguel Company y José Javier Marzal: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Dir. Gral de Promoció Cultural. Generalitat Valenciana, 1999.

palabras: “Hacer una segunda parte de cualquier cosa es un truco barato”, Aunque más tarde se ha enmendado a sí mismo al hacer continuaciones de *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993) con *El mundo perdido* (*The Lost world: Jurassic Park*, 1997) (En breve producirá una tercera parte, en la que probablemente asuma únicamente la tarea de productor ejecutivo, y no la dirección), o del propio Indiana Jones.

La que seguramente es su película más personal, más sencilla y que mejor refleja su universo propio, *E.T. (E. T., the extra-terrestrial, 1982)*, un film con un presupuesto relativamente bajo (10,5 millones de dólares) se convirtió en una de las películas más taquilleras de la historia, ante su sorpresa. Cuando todo el mundo lo consideraba un director de acción y poco más, Spielberg rodó un melodrama basado en una mujer pobre y negra, el último eslabón de la sociedad norteamericana, en *El color púrpura* (*The Color Purple, 1985*) que supuso para su director uno de los mayores reveses de la historia de los oscar; nominada para once estatuillas, entre ellas mejor película, no obtuvo ninguna. El director de Ohio fue capaz de simultanear el montaje de una película puramente comercial, como *Parque Jurásico*, rentable antes incluso de su estreno gracias al merchandising, con el rodaje de un film de larga duración, en blanco y negro y basado en una historia real, que exorcizó algunos de los fantasmas de Spielberg como procedente de una familia judía. *La lista de Schindler* (*Schindler's List, 1993*) se convirtió en un rotundo éxito a pesar de todos estos condicionantes y de ser realizada en una época en la que Hollywood ya no se acordaba del holocausto.

Steven Spielberg es un director complejo, con una idea muy clara de lo que quiere hacer, y tacharlo de ser únicamente un cineasta comercial, lectura fácil observando las desorbitantes recaudaciones de sus films, es excesivamente reduccionista.

7.2 Condiciones de producción.

La Paramount había previsto un rodaje de 85 días y un presupuesto de alrededor de 20 millones de dólares, y el acuerdo firmado por ambas partes preveía fuertes contrapartidas económicas en caso de que los realizadores sobrepasaran la suma

prevista. Spielberg no tenía precisamente buena fama en este sentido; excedió ampliamente el presupuesto de *Tiburón*, y dobló el de *Encuentros en la Tercera Fase*. Sin embargo el director, que acababa de recibir una cura de humildad con su fracaso en *1941*, logró reducir el tiempo de rodaje tan sólo a 77 jornadas, en una producción con escenarios en lugares tan dispares como Hawái, Londres y Túnez, y además conseguir que no se notara en el resultado final. El rodaje fue cualquier cosa menos un paseo; se filmaba con la prisa con la que se hace una serie de televisión. Se llegó a rodar hasta en treinta decorados diferentes en un día. Parte del equipo, incluyendo al director de la segunda unidad, que fue sustituido por Lucas, contrajo además disentería.

7.3 La saga de Indiana Jones

Desde su inicio, la idea de crear este personaje incluía la de desarrollarlo a través de diferentes aventuras (al estilo de los seriales de los años 30). Esto tiene mucho que ver con George Lucas, ya que es conocida su afición a las trilogías, como la de *La guerra de las galaxias*, de la que hasta el momento sólo se han rodado los tres capítulos centrales y el *Episodio I: La amenaza Fantasma* (*Star Wars: Episode I-The phantom menace*, 1999) que inaugura la saga de nueve films en total. Spielberg siempre se ha mostrado reacio a las segundas partes, que como director sólo ha realizado con *Parque Jurásico* (*Jurassic Park*, 1993) y su continuación *El mundo perdido* (*The Lost world*, 1997). Con el Dr. Jones también hizo una excepción, a sabiendas de que si él no aceptaba, George Lucas encargaría el proyecto a cualquier otro director. En las continuaciones de las aventuras, el nombre del protagonista ya figura claramente en los títulos: *Indiana Jones y el templo maldito* (*I. J. and the Temple of Doom*, 1984) e *Indiana Jones y la última cruzada* (*I. J. and the Last Crusade*, 1989). En la segunda parte, situada cronológicamente un año antes que la primera, Willard Huick y Gloria Katz, antiguos colaboradores de Lucas en su primer éxito como director, *American Graffiti* (1973), se encargaron de redactar un guión muy diferente a las aventuras que habían popularizado al héroe. Casi toda la película transcurre

en lugares cerrados y con iluminación artificial, y tiene un tono violento, casi rayando el gore, que no estaba en *En Busca del Arca Perdida*. Introduce un niño, Tapón, alter ego de Indiana que lo acompaña en su peripecia. Todos los críticos coinciden en que es el film menos afortunado de la serie.

En *Indiana Jones y la última cruzada*, el héroe recupera su altura perdida. El guionista Jeffrey Boam se encarga de un relato en el que el motor de la acción es otra vez una leyenda religiosa; la búsqueda del Santo Grial. Es la única película en la que al final no consigue lo que busca; el objeto deseado es desechado, lo que le salva de la muerte. Henry Junior se da cuenta de que su búsqueda no debe ser tan pragmática, y que lo que ha encontrado es a Dios, y la reconciliación con su padre, el profesor de literatura medieval Dr. Jones senior. El papel de progenitor está encarnado, no por casualidad, por el actor Sean Connery, el más famoso intérprete del espía por antonomasia, el agente 007, claro antecedente del héroe del látigo. Indiana es también su “hijo” en el devenir de los personajes aventureros. “Esta vez viene con su papá” rezaba el cartel publicitario de esta tercera entrega. El antiguo espía no se limita a ser un mero comparsa, y rivaliza con Henry Junior incluso en el amor de la pérfida Doctora Schneider, que trabaja al servicio de los nazis, que vuelven a ser los malos de la película. En éste último episodio, muy al gusto de Lucas, se contribuye especialmente a la iconografía del mito con explicaciones sobre su infancia y por ejemplo, el origen de su peculiar sombrero.

Nuestro héroe, ya convertido en un claro objeto de consumo, ha protagonizado una serie de televisión: *Las aventuras del joven Indiana Jones (Young Indiana Jones Chronicles*, difundida por la ABC, 1992), con trece capítulos, uno de ellos, denominado *Spain* rodado en Barcelona, producida por Lucas pero no dirigida por Spielberg, que no ha querido explotar tanto el filón.

Los rumores, tan habituales en Hollywood, hablan de que una nueva colaboración de los dos cineastas se concretaría en breve en una cuarta entrega del mito cuyo guión está escribiendo, a inicios del 2.001, M. Night Shyamalan, el director y guionista del exitoso film de terror psicológico *El sexto sentido (The sixth sense*, 1999), que ha seguido explotando la veta paranormal en *El*

protegido (*Unbreakable*, 2000), también con Bruce Willis como protagonista.

7.4 Una película cinefílica

En busca del arca perdida ha sido calificada por un crítico como Santos Zunzunegui²⁸ de la siguiente manera: “Se confunde apresuradamente –¿interesadamente?– la exhibición de calderilla cinefílica, la acumulación de citas, situaciones y personajes –de *Las Minas del Rey Salomón* a *Ciudadano Kane*– con la elaboración de una ficción y el diseño de unos muñequitos cuya principal característica parece ser esa endeblez y ausencia de profundidad que separan radicalmente a este producto de la Lucas Factory de los films clásicos con los que quiere emparentar.” Sin estar de acuerdo con esta visión negativa, sí que es cierto que el nuevo héroe llega al mundo con una amplia herencia cinematográfica a sus espaldas. La película pretende recuperar el ambiente, el ritmo y el estilo de los viejos seriales cinematográficos, de los cómics de aventuras y de los “pulp magazines” (novelas populares) de los años 30. Jones calca su aspecto del de Charlton Heston en *El secreto de los Incas* (*The Secret of the Incas*, Jerry Hopper, 1954), aunque hay también quien dice que su característico sombrero procede del de Humphrey Bogart en *El tesoro de Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, J. Houston, 1948). La personalidad dual profesor de Universidad/aventurero es una característica común al repertorio clásico de héroes de la literatura, el cómic y el cine, que va desde Superman o Batman a El Zorro, pero cambiando la espada de éste último por otro evidente símbolo fálico, el látigo, que tiene la ventaja añadida de que es retráctil. Para Franco La Polla²⁹, *En busca del Arca Perdida* es “un film a lo James Bond sin tecnología”. Dirigir un episodio del agente 007, concebido como un cómic para adultos, era uno de los deseos de Spielberg, y la relación de Indiana Jones con el personaje creado por Ian Fleming se concretó con la incorporación de Connery a la serie.

²⁸ Santos Zunzunegui: “La banalidad como sistema” en *Contracampo*, n° 25 Madrid, nov.-dic. 81, p. 69

²⁹ Franco La Polla: *Steven Spielberg*. Florencia: La Nuova Italia, 82, p. 80

La comentada identificación entre el logotipo de la Paramount y la montaña del Perú que sirve de marco a la primera secuencia, está extraída de *Tú, Kimi y yo* (*The Geisha Boy*, Frank Tashlin, 1958), protagonizada por Jerry Lewis. En el film hay un homenaje al especialista Yakima Canutt, el especialista americano por antonomasia, colaborador de Ford en *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939) cuando Indiana pasa por debajo del camión gracias a su látigo. También el plano final, cuando el arca es guardada en un inmenso almacén del gobierno norteamericano, remite al destino del trineo “Rosebud”³⁰, en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941).

Por todas estas referencias y muchas otras, se puede considerar sin duda una película cinefílica, basada en la autorreferencialidad, por otra parte tan habitual en el Séptimo Arte. De ahí a considerarla como “calderilla”, que imita burdamente a los clásicos del género, hay un abismo. Entre otras cosas, por que *En busca del Arca perdida* se ha convertido ella misma, apenas 20 años después de su estreno, en un clásico, repetidamente imitado a su vez.

7.5 El cine después de Indiana Jones

El nacimiento de nuestro héroe se produjo cuando hacer películas de aventuras exóticas parecía obsoleto en la producción de Hollywood. El género vivió tras el enorme éxito de público de *En busca del Arca Perdida* y sus sucesivas entregas una avalancha de títulos que intentaban emular al arqueólogo del látigo; en muy poco tiempo, se rodaron *La gran ruta hacia China* (*High road to China*, Brian Hutton, 1982) en la que Tom Selleck intentaba sacarse la espina por haber rechazado el papel que aceptó Harrison Ford, el pobre remake de *Las minas del rey Salomón* (*King Solomon's mines*, J. Lee Thompson, 1985) con Richard Chamberlain y la aún desconocida Sharon Stone, y *Tras el corazón verde* (*Romancing the Stone*, Robert Zemeckis, 1984) y su continuación, *La joya del Nilo*, (*The Jewel of the Nile*, Lewis Teague, 1985), protagonizadas por Michael Douglas y Kathleen

³⁰ Ver en esta misma colección, José Javier Marzal: *Ciudadano Kane*. Valencia-Barcelona, NauLlibres/Octaedro, 2000.

Turner. Quien da primero da dos veces, y no debe ser tan fácil crear un héroe que se instale en el imaginario popular, cuando ninguno de estos imitadores, y otros muchos igualmente olvidables, tuvieron éxito.

La influencia de la estética del aventurero Jones ha llegado a otras muchas parcelas; Existe un juego de ordenador que bajo la licencia de Lucas films permite al usuario experimentar sus aventuras, y una protagonista femenina popular entre los adolescentes como Lara Croft (Tomb Raider) calca no sólo el nombre del juego, sino también las características del héroe con el valor añadido de sus curvas inacabables. En las casi infinitas páginas dedicadas en internet a la sensual Lara se habla hace tiempo de un proyecto de extraerla de la pantalla de ordenador y llevarla a la grande, para hacer la competencia a Indiana Jones en su propio terreno: las salas cinematográficas. La oscarizada actriz Angelina Jolie es la elegida para dar vida a la heroína virtual.

Según Úbeda-Portugués³¹, “el film de Spielberg marcó las directrices de un nuevo tipo de héroe que parecía reflejar el optimismo capitalista de la era Reagan. Las dudas metafísicas se aparcaban definitivamente y se reivindicaba la masculinidad y la seguridad arrojada del hombre de los 80.” Los protagonistas del cine de acción posterior son Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Steven Seagal o Jean Claude Van Damme. Todos duros y violentos, pero sin la debilidad, que lo hace humano, de Harrison Ford. Para Gubern³², es el héroe más ejemplarmente meritocrático, ya que “su valor no reside en sus puños, en sus armas de fuego o en sus gadgets tecnológicos, como ocurría en James Bond, sino en su competencia académica y profesional”.

7.6 La mujer y el sexo en Indiana Jones

Tanto Lucas como Spielberg han demostrado, repetidamente a lo largo de su carrera cinematográfica, su escaso interés por el sexo y la sensualidad, y el poco aprecio por la caracterización sólida de los personajes femeninos. En el caso de George Lucas,

³¹ Alberto Úbeda-Portugués: *Harrison Ford*. Madrid: Ediciones JC, 96,p. 55

³² Román Gubern: *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid. Espasa Calpe, 93, p. 207

ya en el retrato de la sociedad norteamericana que era *American graffiti* los que salían en la foto eran sólo hombres. El personaje de Leia en *La guerra de las galaxias* es una princesa guerrera a la que se debe subordinación y respeto, pero también una secundaria que depende de las heroicidades de sus compañeros masculinos y a la que además apenas se le permite que muestre su sensualidad. En las películas de Spielberg, pasa otro tanto de lo mismo; los personajes femeninos suelen cumplir una función secundaria, y no salen normalmente muy bien parados (La excepción sería *El color púrpura*, la película con la que inició sus pasos hacia la respetabilidad intelectual, protagonizada por una mujer víctima de la sociedad y de todos los hombres que pasan por su vida). Las mujeres cumplen sobre todo su rol maternal, dejando de lado su potencial de sexo.

El paradigma de héroe que vive sus aventuras ajeno a las mujeres sería el personaje de tebeo creado por Hergé Tintín, por el que han mostrado interés en adaptarlo cinematográficamente directores tan dispares como el propio Spielberg, y Roman Polanski, realizador por ejemplo, de *Lunas de hiel* (*Bitter Moon*, 1992). Es curioso imaginar cómo serían los resultados de la adaptación en cada caso por estos dos cineastas que son la antítesis respecto a su tratamiento del morbo y la atracción sexual.

No es extraño, entonces, que los personajes interpretados por mujeres en la saga de Indiana Jones sean poco más que esquemáticos; Es curioso ver la evolución de las partenaires del héroe; Si en *En busca del Arca Perdida* Marion (Karen Allen) empieza siendo una mujer propia del cine de Howard Hawks, capaz de igualar a un hombre en propinar puñetazos y beber ingentes cantidades de alcohol, pronto su actitud cambia radicalmente, convirtiéndose en una mujer permanentemente asustada, que se defiende a sartenazos cumpliendo todos los tópicos de la fémica a la que tiene que salvar el héroe permanentemente. En *Indiana Jones y el templo maldito* es aún peor; la cantante norteamericana Willie (Kate Capshaw), fiel al modelo del cine clásico de aventuras, se pasa media película vociferando y otra media intentando seducir al protagonista, que

se ve imposibilitado para consumir su pasión por los acontecimientos. Quizás el carácter irónico del personaje lo incapacita para el erotismo. La evolución del personaje femenino en la tercera parte de la serie *Indiana Jones y la última cruzada* es obvia; La doctora Schneider (Alison Doody) es tal como la define Gubern³³: “cumple en esta ocasión la función de la nueva Eva sexuada y traidora, de mujer fatal; pero lo interesante de su rol reside en su desplazamiento desde amante del padre a amante del hijo, en un deslizamiento de coloración incestuosa.” Es, sin embargo, una mujer competente profesionalmente, que cumple el papel reservado al también arqueólogo Belloq en *En busca del Arca Perdida*, alter ego de Indiana, a la que su ambición lleva a la muerte, cuando intenta rescatar del abismo el Santo Grial.

³³ Román Gubern: *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid. Espasa Calpe, 9. P. 217

8. SOBRE EL EQUIPO DE PRODUCCIÓN Y ARTÍSTICO

8.1 Steven Spielberg, Director

Nacido en Cincinatti, (Ohio) el 18 de Diciembre de 1.947, aunque sobre esta fecha hay alguna confusión, alimentada por el propio Spielberg. Críticos como John Baxter achacan el baile de fechas al deseo del director de que figurara como que había rodado su primer film antes de cumplir los veinte años. Steven nace en una familia de clase media alta, y es educado en los preceptos del judaísmo. Su padre es ingeniero, especialista en computadoras, y su madre pianista, curiosamente igual que otro cineasta de trayectoria totalmente diferente: Orson Welles, al que Spielberg admira profundamente (como anécdota se cuenta que en su despacho tiene colgado el trineo original de Rosebud, el mismo que se empleó en el rodaje de “Ciudadano Kane” aunque Spielberg no es precisamente aficionado a este tipo de coleccionismo de objetos de la historia del cine, como es habitual entre otros magnates de Hollywood). Quizás la carrera de Welles, uno de los grandes hombres del séptimo arte, pero maldito hasta el final, con fracasos continuos y eternos problemas para rodar sus películas, sirvió de ejemplo a Spielberg de lo que no quería que le ocurriera a él mismo.

Es un niño retraído y tímido, que sin embargo logra sus primeros éxitos sociales gracias al cine. Pronto se hace cargo de la cámara familiar de 8 mm. y con tan sólo doce años dirige su primer corto de ficción, un western titulado *The last gun*. Pero es a los 16 cuando se atreve con su primer largo, rodado también en formato doméstico y con una duración de nada menos que 140 minutos. *Firelight* trata una invasión de ovnis hostiles procedentes de otro planeta. Es significativo que este film se convirtiera en su primer éxito de taquilla: Su presupuesto, inicialmente de trescientos dólares, se disparó a quinientos, y la noche del estreno su padre alquiló un cine, para una única

proyección. Recaudó 600 dólares, lo que proporcionó al pequeño su primer margen de beneficios en el mundo del cine.

Desgraciadamente la mayoría de estas películas, con un interés histórico obvio, se han perdido.

Spielberg se traslada a Los Angeles para estudiar, pero debido a sus notas bajas no consigue entrar en la University of South California donde cursaban estudios George Lucas o John Milius, y es aceptado en la Californian State College. A los veintiún años, el joven director firma un contrato por siete temporadas con la sección de televisión de la Universal. Su primer encargo es un episodio piloto de una serie que se titularía *Night Gallery* y en el que rueda con la veterana Joan Crawford. Después de filmar varios episodios de series como *Columbo* llega su gran oportunidad: dirigir su primer telefilme, llamado en España *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, 1971) que después de su pase por televisión, sería estrenado primero en las salas europeas y conseguiría premios como la mención especial del festival de Montecarlo. Hoy en día se ha convertido en una película de culto.

Su primer largometraje para el cine sería *Loca Evasión* (*Sugarland express*, 1974) basada en una historia real que narraba la aventura de un matrimonio fugitivo de la justicia que cruza el país para evitar que su hija sea dada en adopción. Poco después, llegaría el rodaje, repleto de problemas y en el que Spielberg rebasaría ampliamente el presupuesto inicial, de *Tiburón* (*Jaws*, 1975). Fue la primera película que recaudó más de cien millones de dólares sólo en su estreno en Norteamérica.

Su siguiente film, *Encuentros en la tercera fase* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), es la primera película en la que Spielberg juega la baza de los efectos especiales. Con un presupuesto cercano a los veintiún millones de dólares, la apuesta era arriesgada, ya que los films de ciencia ficción nunca hasta entonces habían dado buenos resultados en taquilla. El director cuenta con la colaboración en un pequeño papel de su admirado François Truffaut. *Encuentros...* se convierte en su segundo gran éxito.

No ocurriría lo mismo con su siguiente película. *1.941* (1979), con un alocado guión de Robert Zemeckis y Bob Gale, ambientada durante un hipotético ataque de la aviación japonesa a

la costa oeste de Estados Unidos. Se ha considerado el mayor fracaso económico de Spielberg, a pesar de que las cifras de recaudación indican, que gracias a los ingresos por su venta en vídeo y sus pases por televisión, al final de su comercialización hubo incluso beneficios.

El bache ocasiona la desconfianza de los grandes estudios, que comprueban que Spielberg, ese joven director con tendencia a rebasar los amplios presupuestos y los días previstos de rodaje no es infalible. Es después de este fracaso cuando se embarca en la aventura de crear un nuevo mito junto a su amigo Lucas; Indiana Jones nace en *En busca del arca perdida* (1981).

E.T., El Extraterrestre (E.T., the Extra-terrestrial, 1982) se convertiría, ante la sorpresa de su director, en la película más taquillera de la historia del cine. Su intención, declarada en numerosas entrevistas, era hacer una película intimista, sobre un niño que vive en los típicos suburbios de la clase media norteamericana que tanto le gustan a Spielberg, y que encuentra a un amigo un tanto “especial”. El presupuesto sería relativamente bajo (diez millones y medio) y se gastaría sobre todo en el diseño del protagonista que realizó el especialista que ya trabajó en *Encuentros en la Tercera Fase* y que lo haría también en *Parque Jurásico (Jurassic Park, 1993)* Carlo Rambaldi.

Spielberg intensifica su actividad como productor y promotor, con películas como *Poltergeist (Tobe Hopper, 1982)* sobre todo a partir de la creación de Amblin entertainment en el 84 junto a sus antiguos colaboradores Frank Marshall y Kathleen Kennedy, y más tarde de la productora de la que es mayor accionista Dreamworks. De su patrocinio saldrán grandes éxitos como *Gremlins (Joe Dante, 1985)*, *Regreso al futuro (Back to the Future, 1985)* o *¿Quién engañó a Roger Rabbit? (Who Framed Roger Rabbit, 1989)* las dos últimas dirigidas por Robert Zemeckis.

A pesar de haber declarado en varias ocasiones que no le gustan las secuelas, rueda *Indiana Jones y el templo maldito* (1984), según todos los críticos la más floja de la serie. Inmediatamente a continuación, *El color púrpura (The Color Purple, 1985)* un melodrama interpretado por Whoopi Goldberg sobre lo cruel que puede ser el mundo con una mujer de raza

negra, sirve para demostrar que Spielberg es algo más que un director de acción. Sufre uno de los mayores reveses de la historia de los oscar, al ser nominada para once estatuillas y no obtener ni una sola. Es también, como todas sus películas a partir de ese momento, un gran éxito de taquilla.

Después de *El imperio del Sol* (*The Empire of the Sun*, 1987) otro film de corte intimista, rueda el tercer capítulo y hasta ahora el último de la serie, *Indiana Jones y la última cruzada* (1989) que llega a superar en la taquilla las dos entregas precedentes.

Con un presupuesto final de setenta millones de dólares, se hace realidad un viejo proyecto muy querido por Spielberg: *Hook, el capitán garfio* (*Hook*, 1991), con Dustin Hoffman en el papel estelar, en el que adapta de forma libre al clásico de J. M. Barrie, Peter Pan. El tópico de Spielberg como el niño que no quiere crecer se personifica en este film.

Los estrenos del año 93 resumen muy bien la personalidad de Spielberg. Por un lado, *Parque Jurásico*, barre las taquillas y hace más millonario aún a su director gracias al calculado merchandising; Por otro, *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, 1993), un melodrama ambientado en la alemania nazi y protagonizado por un héroe protector de judíos. Film de larga duración y rodado casi íntegramente en blanco y negro, (sólo utiliza el color rojo en dos ocasiones, como ya hiciera con el pececillo Coppola en *La ley de la calle* (*Rumble fish*, 1984) parecía destinado a ser un completo fracaso. Pero esta película, con la que Spielberg parece querer conjurar los demonios familiares y que le sirve para recuperar un semitismo militante, logra un espectacular éxito de taquilla y además, arrasa por fin en la entrega de los Oscar de ese año.

Spielberg vuelve a la carga con otra historia similar; *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, 1998) un alegato contra la guerra, rodada con cámara a hombro y en blanco y negro, pero eso sí, con un gran despliegue de extras y con Tom Hanks como protagonista. Esta historia humana vuelve a repetir el éxito de *La lista de Schindler*, y confirma la “respetabilidad cultural” a la que aspiraba el director de Ohio.

Tanto de Amblin como de Dreamworks han salido abundantes películas recientes entre las que puede destacarse la interesante y a la vez exitosa *El sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999) o la oscarizada *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) que a pesar de su capacidad corrosiva es bastante cercana al universo de Spielberg.

Según las en ocasiones contradictorias informaciones aparecidas en revistas del sector, los próximos proyectos de Spielberg serían *Memoirs of Geisha*, donde ejercería de director y productor, *Jurassic Park 3*, en la que no asumiría la dirección, y la cuarta parte de las entregas de Indiana Jones, que empezaría a rodar a principios del 2.002. Shyamalan, el responsable del guión y la dirección de *El sexto Sentido*, habrá empezado en Enero del 2.001 a redactar el guión. La muerte de Jeffrey Boam, el guionista de *I. J. y la última Cruzada*, ha impedido el proyecto inicial de que se encargara también de la cuarta parte.

8.2. George Lucas: Productor

George Lucas ha sido comparado a Louis B. Mayer de la Metro Goldwyn Mayer o a Darryl F. Zanuck en la Twentieth Century Fox³⁴ lo que relaciona al cineasta con grandes productores de la época clásica caracterizados por su capacidad creativa y de decisión en las películas que realizaban, tan ajenos a la figura del productor como alguien que se limita a solucionar aspectos relacionados con el presupuesto y no implicado en las historias que se cuentan. Esta definición cuadra perfectamente al realizador de la saga de la guerra de las galaxias. Se inició en el 71 con *THX 1138*, una historia de ciencia ficción que participó en la quincena de realizadores de Cannes. Siempre preocupado por los adelantos tecnológicos, *THX* sería posteriormente el nombre que daría a un sistema perfeccionado de reproducción del sonido en las salas cinematográficas.

American Graffiti en el 73, en el que aparece un jovencísimo Harrison Ford, sería su peculiar retrato de grupo de la juventud norteamericana. Tuvo un rodaje muy difícil, con numerosos

³⁴ Miguel Juan Payán: *George Lucas, el mayor espectáculo del mundo*. Madrid, EDICIONES JC, 99.p. 23.

problemas por la falta de presupuesto, pero fue su primer éxito de público, y con el tiempo se ha convertido en una indiscutible película de culto. Son sus dos films más personales.

Lucas fue apadrinado en sus inicios por Francis Ford Coppola, director de personalidad arrolladora, al igual que Coppola lo fue años antes por Roger Corman. Una de las más emblemáticas películas del cineasta de origen italiano, *Apocalypse Now* (1979), fue en realidad una idea de Lucas y John Milius (director de *Conan el Bárbaro* (*Conan the barbarian*, 1982)), que Coppola presentó a la Warner como propia. Al final no llegaron a un acuerdo económico y la dirigió él mismo, lo que provocó la ruptura de su amistad.

Pero si Lucas pasará a la historia del cine es por ser el creador de la ambiciosa saga galáctica de Star wars, en la que cambió la tendencia apocalíptica de la ciencia ficción por la épica. El cineasta sólo dirigió la primera, y confió las dos secuelas siguientes *El imperio contraataca* (*The empires strikes again*, 1980) a Irvin Kershner y *El retorno del Jedi* (*The return of Jedi*, 1983) a Richard Marquand. En la última entrega *La amenaza fantasma*. (*Star Wars: Episode I – The Phantom Menace*, 1999) Lucas se ha atrevido a volver a dirigir. Han calificado estas películas acertadamente como “westerns” ambientados en el futuro, inspirados en el Antiguo testamento y en la Leyenda Artúrica. Con estos mimbres, Lucas ha creado un verdadero fenómeno de masas, como se ha demostrado en la reciente *Episodio I* cuando se formaron colas en los cines de todo el mundo para tener el honor de ser el primero en verla.

Lucas es definido como un cineasta técnico y tímido, que logra el ritmo en sus películas mediante el montaje, mientras que Spielberg lo obtiene mediante las angulaciones y movimientos de cámara. Ha manifestado que detesta tanto escribir como rodar, lo que se explica consultando las crónicas sobre la fase de producción de sus películas, donde los problemas parecían multiplicarse.

Lucas fundó su propia compañía, Lucas Films, en el año 71, igual que lo hizo Spielberg con Amblin y Dreamworks. Es también el propietario del denominado “Skywalker Ranch”, ubicado en “Lucas Valley” un complejo de producción

cinematográfico en el que trabajan más de cuatrocientas personas, con un importante apartado dedicado a los efectos especiales; es “Industrial Light & Magic” (ILM), al que dedico capítulo propio.

Su actividad como productor ha suplido su renuncia a la dirección; Además de las dos series de Star wars e Indiana Jones, Lucas ha participado en películas que han resultado fracasos comerciales, que también los ha habido en su carrera, como *Howard, un nuevo héroe (Howard The Duck*, William Huick, 1986), *Willow* (Ron Howard, 1988) o la genial historia de un fabricante de coches independiente que lucha contra la gran industria en *Tucker, un hombre y su sueño (Tucker, The Man and His Dream*, 1988) dirigida por su antiguo mentor Coppola. El productor Lucas ha sido capaz también de buscar financiación para *Kagemusha, la sombra del guerrero (Kagemusha*, 1980) del maestro japonés Akira Kurosawa, cuando por su avanzada edad ninguna de las grandes productoras quería arriesgar con él su dinero.

Como él mismo dice, es aún un cineasta joven, ya que sólo tiene en su haber cuatro películas como director. En el momento de escribir estas líneas, Lucas ya ha empezado a filmar, en Túnez de nuevo, el Episodio II de la que desde el principio creó como una triple trilogía, y su estreno está previsto para el verano del 2.002. En una muestra de lo que es su concepción del espectáculo cinematográfico, ha manifestado que es consciente de que los dos próximos capítulos serán más siniestros, y mucho menos comerciales, que *La amenaza fantasma*. Su objetivo reconocido, es además, poder filmar algún día sin película, en formato digital, y con la mínima presencia de la referencia real. Un universo volcado directamente desde su imaginación a la pantalla, gracias a sus amados efectos especiales.

8.3 Lawrence Kasdan: Guionista

Nacido en Miami Beach, Florida en 1.949, es un acertado guionista que acabó dirigiendo sus propias películas. Kasdan es un cineasta que sabe navegar entre las aguas del cine más comercial y los proyectos más intimistas. Empezó una fecunda colaboración con la saga galáctica de Lucas en *El imperio*

contraataca y la tercera parte, *El retorno del Jedi*. El encargo de *En busca del arca perdida* se enmarca dentro de esta época. A partir del año 83 sólo escribe para sí mismo. Rechaza el trabajo de realizar el guión tanto de la segunda parte del héroe del sombrero y el látigo, *Indiana Jones y el templo maldito*, cuya responsabilidad cae en el matrimonio de guionistas William Huick y Gloria Katz, antiguos colaboradores de Lucas en *American Graffiti*, como recientemente de la última entrega de Star wars, *La amenaza fantasma*, que sin duda le hubieran reportado una buena inyección de dividendos. Es el responsable del guión y la dirección de excelentes películas como *Fuego en el cuerpo* (*Crew For Body Heat*, 1981), un film policíaco en la mejor tradición del cine negro, en el que aparece una tórrida Kathleen Turner, y de *El turista accidental* (*The Accidental Tourist*, 1988) magistral adaptación de la novela de Anne Tyler sobre un hombre agotado (William Hurt) que se debate entre dos mujeres. Demuestra su afición al cine de género con *Silverado* (1985) y con *Wyatt Earp* (1994) en los que revisita el western tradicional. Consigue uno de sus mayores éxitos con *French Kiss*, (1995) una comedia tradicional sobre las aventuras sentimentales de una canadiense en Francia.

Kasdan se define como un cineasta independiente dentro de la industria de Hollywood, definición por otra parte, que también le gusta a Spielberg para sí mismo. Su último film es *Munford*, (1999) que tiene en las relaciones personales de una pequeña comunidad de Estados Unidos su eje central.

8.4 John Williams: Director

Nacido en Nueva York en 1.932, es el compositor cinematográfico contemporáneo más conocido y reconocido incluso por el gran público. Es el responsable de la resurrección del sinfonismo musical en el cine, y entre sus bandas sonoras se encuentran films como *El coloso en llamas* (*The Towering Inferno*, 1974) de John Guillermin e Irwin Allen, o *Terremoto* (*Earthquake*, 1974), de Mark Robson. Ha trabajado con Altman, *El largo adiós* (*The Long Goodbye*, 1973) o incluso con Hitchcock, *La trama* (*Family plot*, 1976), pero su trabajo está

vinculado de una manera muy especial tanto a Lucas como Spielberg. La saga de la guerra de las galaxias es obra suya, y prácticamente toda la filmografía de Spielberg utiliza sus partituras; desde *Loca evasión* (1974) hasta *Salvad al soldado Ryan* (1998). Tan sólo en *El color púrpura* (1985), en la que el director dio un giro consciente a su carrera, confió la banda sonora a otro músico, Quincy Jones.

Williams ya era un compositor prestigioso cuando conoció a Spielberg, pero con éste ha llegado a hacerse el más grande. La extensa colaboración del tándem Spielberg/Williams recuerda la de Hitchcock con Bernard Herrmann, o la de Fellini con Nino Rota. Spielberg da mucha importancia a la música en sus películas, y cuentan como anécdota que él mismo, interpretaba al clarinete la banda sonora de sus primeras películas caseras. A Williams se le ha criticado su grandilocuencia y el uso de grandes orquestas que interpretan melodías asociadas a superproducciones. Pero además de sus fanfarrias aventureras y galácticas, Williams es capaz de incorporar ritmos jazzísticos a sus bandas sonoras y crear músicas íntimas y exquisitas. Igual que Spielberg, ha sabido demostrar su maleabilidad y su facilidad de adaptación a las diversas historias que puede contar, desde crear un lenguaje extraterrestre basado en las cinco notas archifamosas de *Encuentros en la Tercera Fase* a la bellísima banda sonora de *La lista de Schindler*. Con la melodía de Indiana Jones, que acompaña al héroe en sus aventuras, Williams crea un hito similar al de *Superman*, *ET*, o *Tiburón*, donde la popularidad de la música iguala a de los personajes a los que acompaña.

Es responsable de otras bandas sonoras como *Las brujas de Eastwick* (*The witches of Eastwick*, 1987) de George Miller o *El turista accidental*, (*The Accidental Tourist*, 1988) de Lawrence Kasdan. Williams ha compuesto diversas obras orquestales, siguiendo el consejo de su gran amigo B. Herrmann –su primera sinfonía fue estrenada por la London Symphony Orchestra en 1.972- y desde 1.980 es director titular de The Boston Pops Orchestra.

8.5 ILM: Los efectos especiales

Industrial Light & Magic fue creada en el año 75 para realizar los efectos especiales de la primera entrega de *La guerra de las galaxias*, y desde entonces se ha convertido durante dos décadas en la compañía puntera en este campo específico. Los mejores técnicos han trabajado primero en la realización de maquetas y muñecos, y poco a poco cada vez más, en los complejos programas de animación por ordenador que crearon los dinosaurios de *Parque Jurásico*, el Terminator de metal líquido T-1.000 enemigo del indestructible Schwarzenegger en *Terminator II: El día del juicio* (*Terminator II: Judgement Day*, James Cameron, 1991) o la multitud de razas extraterrestres que pueblan *La amenaza Fantasma*.

Uno de los deseos expresados por Lucas hace tiempo es hacer una película totalmente generada por ordenador, en la que se pueda prescindir, sino del paisaje, al menos de los actores. En *La amenaza Fantasma* se incluyen 2.000 efectos especiales, cifra que hace palidecer los 365 que había en la guerra de las galaxias, realizada poco más de veinte años antes, y los personajes salidos directamente de la computadora, como Jar Jar Binks, un reptil con orejas de conejo y pinta de golfo, comparten protagonismo con los actores. Por el momento, la técnica es exageradamente cara, pero todo llega. Parafraseando a Valle-Inclán, el futuro será digital, o no será. Los efectos digitales demostraron su efectividad en la exitosa *Titanic* (1997), del discípulo de Lucas creador de su propia compañía de efectos James Cameron, o en la reciente *Gladiator* (Ridley Scott, 2.000), donde con apenas 3.000 extras se consiguió llenar hasta la bandera las gradas del coliseo romano, con un aforo de 56.000 individuos virtuales.

En la ceremonia de los Oscar del 2.000, ILM sufrió un duro revés cuando su *Episodio I* fue desplazada por *Matrix* (*The Matrix*, Hnos Wachovski, 1999), que consiguió arrebatarle la estatuilla a los mejores efectos especiales. En esta película nace una estética y un tipo de técnica, extraída del mundo publicitario, que ha creado escuela en el cine posterior -no hay más que ver *Misión Imposible II* (John Woo, 2.000)-, denominada “bullet-time photography” que filma a 12.000 imágenes por segundo y permite alterar la velocidad de los distintos elementos que componen un plano. Los efectos digitales son vistos como algo digno tan sólo

de películas comerciales que basan en éstos su espectacularidad, pero son una herramienta no despreciable, que incluso abaratan costes y permiten una creatividad sin límites.

Autores como Company y Marzal³⁵ hablan de una vuelta en las películas actuales al llamado “cine de atracciones” de los primeros tiempos, cuando lo importante no era la narración, sino la espectacularidad, ante un público que descubría una nueva forma de expresión. El golpe visual, la atracción hacia el efecto innovador era inevitable en aquella época, y probablemente también en la nuestra, donde las imágenes de síntesis pueden protagonizar una revolución similar a la que se produjo con la introducción del sonoro o de los sistemas de color en el cine. En cualquier caso, pese al inevitable lucimiento de técnicas de efectos que cuestan millones de dólares y años de trabajo, Lucas siempre ha manifestado que pretende la “sutura”, es decir, que los innovadores efectos no sean rastreables por el público; que la historia que se cuenta quede siempre por encima de las técnicas que se emplean para narrar.

8.6 Harrison Ford: Protagonista

Harrison Ford nació en Chicago en 1.942. Compatibilizó durante años una precaria carrera como actor con una profesión que le servía para comer y en la que llegó a tener una gran habilidad y prestigio: Harrison fue denominado el carpintero de las estrellas. *American Graffiti* (1973) con Lucas como director, fue su primer gran éxito. Después vendría por supuesto su interpretación en las tres películas de la saga galáctica como el descreído y heroico Han Solo y su consolidación como gran estrella con Indiana Jones, que le ha convertido en uno de los actores mejor pagados de Hollywood a una edad relativamente tardía. Algún biógrafo, como Úbeda-Portugués³⁶ lo ha comparado con Gary Cooper, por combinar en su carrera personajes

³⁵ Juan Miguel Company y José Javier Marzal: *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*. Valencia, Dir. Gral. de Promoció Cultural, 1.999.

³⁶ Alberto Úbeda-Portugués: *Harrison Ford*, EDICIONES JC, 1.996

aventureros hasta la médula con otros llenos de ambigüedad y de puntos vulnerables. Lo cierto es que a pesar de que las grandes oportunidades le han llegado después de que otros actores no aceptaran los papeles (el de Indiana se le ofreció a Tom Selleck, y el del Dr. Kimble, en la exitosa adaptación al cine de la famosa serie de televisión *El fugitivo* (*The fugitive*, 1993) de Andrew Davis, el actor Alec Baldwin fue la primera elección, pero exigió un sueldo exagerado). Ford ha participado en películas míticas como *Apocalypse Now* (1979) de Coppola, en la que hacía un pequeño papel, y la magistral *Blade Runner* (1982) dirigida por Ridley Scott, donde protagonizó a un policía encargado de retirar replicantes asaltado por dudas existenciales en una película futurista de ambientes opresivos.

Casado en segundas nupcias con Melissa Mathison, guionista de *E.T., el extraterrestre*, ha trabajado también con Polanski en *Frenético* (*Frantic*, 1987), con Mike Nichols en *Armas de mujer* (*Working Girls*, 1988), y con Peter Weir en *Único testigo* (*Witness*, 1985). Incluso se atrevió con un remake de una película mítica en *Sabrina* (1995) dirigido por Sidney Pollack, que como era de esperar, no está a la altura del original de Billy Wilder protagonizado por Humphrey Bogart y Audrey Hepburn.

A pesar de su cercanía a la edad de jubilación, Harrison interpretará si nada lo impide el próximo capítulo del papel que lo llevó a la fama; Indiana Jones.

8. BIBLIOGRAFÍA

BATLLE, J.

La última cruzada de Spielberg

Ed. Fotogramas libros, Barna, 89

BAXTER, John

Steven Spielberg, biografía no autorizada

Ed. T&B, Madrid, 98

CANTERO FERNÁNDEZ, Marcial

Steven Spielberg

Ed. Cátedra, Madrid, 93

COMA, Javier

Diccionario del cine de aventuras

Plaza y Janés, Barna, 94

DE JÒDAR, Julià (Ed.)

Bandas Sonoras Originales

Altaya, Barna, 95

GAUDREAULT, André, y JOST, François

El relato cinematográfico

Paidós, Barna, 95

GODARD, Jean Pierre

Spielberg

Rivages Cinema, París, 87

GUBERN, Román

Espejo de fantastamas: de John Travolta a Indiana Jones

Espasa Calpe, Madrid, 93

KAUFMAN, David

Steven Spielberg

Ediciones JC, Madrid, 83

KASDAN, Lawrence

Screenplay of Raiders of the Lost Ark

<http://www.multimania.com/spielbrg/INDY1/ScriptIndy1.html>

LA POLLA, Franco

Steven Spielberg

La nuova Italia, Firenze, 82

LARA, Antonio

Spielberg, maestro del cine de hoy

Ed. Espasa Calpe, Madrid, 90

LA TORRE, Jose María

La vuelta al mundo en 80 aventuras

Dirigido, Barna, 95

LÓPEZ, Daniel

Films by genre

Mc Farland, London, 93

PAYÁN, Miguel Juan

George Lucas. El mayor espectáculo del mundo

Ed. JC Clementine, Madrid, 99

RUBIN, Sterenjay

The complete James Bond movie encyclopedia

Contemporary books, Chicago, 90

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio

Steven Spielberg

Royal Books, Barna, 95

SHAY, Don, y DUNCAN, Jody

Así se hizo Jurassic Park

Grupo Editorial CEAC, Barna, 93

SINYARD, Neil

The films of Steven Spielberg

Hamlyn (A bison book) London, 87

VELAYOS, Teresa

George Lucas: el poder de la fuerza

Royal Books, Barna, 95

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto

Harrison Ford

Ediciones JC, Madrid, 96

ARTÍCULOS:

ALCOVER, Norberto

“Crítica a En busca del arca perdida”

Cine para leer año 81, pág. 140

ASSAYAS, Olivier

“La grace perdue des aventuriers”

Cahiers n° 328, oct. 81

BENAYOUN, Robert

“Le retour au plaisir”

Positif nº 246 Sept. 81

COMPANY, Juan Miguel & TALENS, Jenaro
“Miradas sobre el arca perdida. 1. En busca del objeto perdido”
Contracampo nº 25 26 Nov. Dic 81

DEEMER, Charles
“The rethoric of action: five classic action scenes”
Creative Screenwriting II/4 Winter 95, pág. 95

EDLUND, Richard
“Creating the special visual effects for “Raiders””
American Cinematograph, LXII/11, Nov. 81 pág. 1106

GOAS, Joan Lluís
“James Bond, Aproximación a un mito”
Dirigido por, nº 86, año 81

NEALE, Steve
“Hollywood Corner”
Framework nº 19 82, pág. 37

NIOGRET, Hubert
“Entretien avec Douglas Slocombe”
Positif nº 246 Sept. 81, pág. 3

RIAMBAU, Esteve
“Crítica a En busca del arca perdida”
Dirigido por (C) nº 86 año 80

SLOCOMBE, Douglas
“Through a glass not-so-darkly”
American cinematograph LXII/11, Nov. 81 pág. 1104

ZUNZUNEGUI, S.
“La banalidad como sistema”
Contracampo nº25 26 Nov. Dic. 81

