

**Universidad ORT Uruguay**

**Facultad de Comunicación y Diseño**

*“You’re not a Father, are you?”:  
Nostalgia y figura paterna en Catch Me If You Can.*

Entregado como requisito para la obtención del título de  
Licenciado en Comunicación Orientación Audiovisual

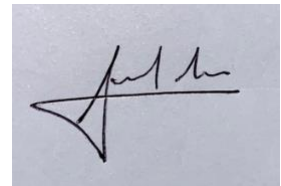
**Gonzalo Javier Ansa Amoroso 156223**  
**Tutor: Álvaro Buela**

2019

## DECLARACIÓN DE AUTORÍA

Yo, Gonzalo Javier Ansa Amoroso, declaro que el trabajo que se presenta en esta obra es de mi propia mano. Aseguro, bajo mi entera responsabilidad, que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el proyecto final de grado de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual;
- Cuando he consultado trabajos publicados por otros, lo he atribuido con claridad;
- Cuando he citado obras de otros autores, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;
- En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué parte fue contribuida por dichos terceros, y qué parte fue contribuida por mí;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto los casos en que se han realizado las aclaraciones correspondientes.

A rectangular box containing a handwritten signature in black ink. The signature is stylized and appears to read 'Gonzalo Ansa'.

Gonzalo Ansa  
Montevideo, 30 de agosto de 2019

## **AGRADECIMIENTOS**

A Álvaro Buela, por aceptar ser parte de este proceso, más allá del seminario de proyecto final, con dedicación y generosidad; y por desafiarme a correrme del lugar más sencillo a la hora de enfrentarme a un objeto de estudio tan personal.

A Gerardo Castelli, por su apoyo y confianza a lo largo de toda la carrera, y a todo el cuerpo docente de ORT por la riqueza de estos años de formación.

A Joaquín Díaz y nuevamente a Gerardo, por los años de amistad y cine compartido, en la teoría y en la práctica.

A mis padres, familiares y amigos, por no perder la paciencia y seguir respaldándome en este largo trayecto.

A Sofía Gazzaneo, por su confianza infinita en mí y en este trabajo.

## ABSTRACT

El objetivo del presente trabajo es el análisis de la representación cinematográfica de la figura paterna en el film *Catch Me If You Can* (dir. Steven Spielberg, 2002) y cómo la misma se construye desde una mirada nostálgica por el cine clásico de Hollywood, presente en la obra post 11 de Setiembre de 2001 de su director. El análisis parte de la teoría y el lenguaje cinematográficos, además de incorporar conceptos de distintos campos del conocimiento como los estudios culturales, el psicoanálisis, la historia del cine y los estudios de nostalgia, o “*nostalgia studies*”.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>2. ESTADOS UNIDOS DE HOLLYWOOD.....</b>	<b>12</b>
2.1. Hollywood.....	12
2.2 Los judíos de Hollywood y el “ <i>American Dream</i> ” .....	13
2.3 El <i>American Dream</i> .....	14
2.4 El mito de América .....	15
<b>3. EL HIJO DE HOLLYWOOD .....</b>	<b>17</b>
3.1 El Nuevo Hollywood.....	17
3.2 El Blockbuster .....	19
3.3 El cine clásico de Hollywood.....	19
3.4 De director a productor: Amblin Entertainment .....	22
<b>4. EL NUEVO PADRE DE HOLLYWOOD.....</b>	<b>25</b>
4.1 Schindler’s List .....	25
4.2 DreamWorks .....	28
<b>5. NOSTALGIA .....</b>	<b>30</b>
5.1 Estudios de nostalgia.....	30
5.2 Nostalgia cinematográfica.....	31
5.2.1 El film nostálgico .....	31
5.2.2 Nostalgia del hogar.....	32
5.2.3 Nostalgia del padre.....	33
<b>6. LA FIGURA DEL PADRE .....</b>	<b>36</b>
6.1 El padre occidental .....	36
6.2 El padre primitivo: tótem y tabú. ....	37
6.3 El padre simbólico.....	40
<b>7. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE <i>CATCH ME IF YOU CAN</i>.....</b>	<b>42</b>
7.1 <i>Catch Me If You Can</i> (2002) .....	42
7.2 Lenguaje cinematográfico .....	43
7.3 Criterio de selección de secuencias .....	44
<b>8. “¿TE LLEVARÉ A CASA EN LA MAÑANA, FRANK!”.....</b>	<b>46</b>
8.1 La prisión (00:04:44 – 00:08:52) .....	46

<b>9. “ERES MEJOR BAILARÍN QUE TU PADRE, FRANKIE”</b> .....	58
9.1 La mancha en la alfombra (00:10:59 – 00:12:45) .....	58
<b>10. “¡PÍDEME QUE ME DETENGA!”</b> .....	72
10.1 La despedida (01:32:10 – 01:36:06).....	72
10.2 Feliz Navidad, Carl (01:36:07 – 01:38:26) .....	80
<b>11. “MIRA, FRANK: NADIE TE ESTÁ PERSIGUIENDO”</b> .....	86
11.1 El aeropuerto (02:10:50 – 02:12:32) .....	86
11.2 El FBI (02:12:33 – 02:16:00) .....	90
<b>12. CONCLUSIONES</b> .....	98
<b>13. REFERENCIAS</b> .....	102
<b>14. ANEXOS</b> .....	105
14.1 Guiones técnicos .....	105
14.1.1 “¡Te llevaré a casa en la mañana, Frank!” (00:04:44 – 00:08:52) .....	107
14.1.2 “Eres mejor bailarín que tu padre, Frankie” (00:10:59 – 00:12:45).....	125
14.1.3 “¡Pídeme que me detenga!” (01:32:10 – 01:38:26) .....	134
14.1.4 “Mira, Frank. Nadie te está persiguiendo” (02:10:50 – 02:16:00).....	152

# 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto de estudio el film *Catch Me If You Can* (2002), del director estadounidense Steven Spielberg, guionado por Jeff Nathanson y producido por Spielberg y Walter F. Parkes. Los objetivos de este estudio son múltiples: en primera instancia, se propone analizar los recursos formales, estilísticos y narrativos con los que se construye la figura paterna en el film y cómo se relaciona su representación con otras obras en el cuerpo de trabajo del director. En forma paralela, se buscará evidenciar el lugar que ocupa esta representación de la figura en una recuperación nostálgica del pasado clásico hollywoodense, presente en la filmografía de Spielberg posterior a los atentados terroristas del 11 de setiembre del 2001. Por último, se estudiará cómo esa nostalgia cinematográfica opera como herramienta de auto confirmación de Spielberg como director mítico estadounidense.

Aunque en líneas generales los objetivos no sufrieron modificaciones significativas con respecto a la etapa de Anteproyecto, originalmente la escala del trabajo era mayor, muy posiblemente inabarcable. Se pretendía, a través del análisis fundamentalmente de *Catch Me If You Can* (referenciando otros films cuando correspondiera), demostrar una auto confirmación autoral del director en términos patriarcales, que abarcara toda su obra post 11-S. Si bien el aspecto de la propia legitimación se conserva, como se ve en los objetivos planteados, se limitará a definir los elementos presentes en este objeto particular y sugerir eventuales líneas posibles de investigación posteriores. Salvando esa corrección, los objetivos se mantienen sin cambios desde la etapa anterior. La hipótesis original, en consecuencia, permanece sin cambios sustanciales desde el comienzo del proyecto. Se intentará demostrar, entonces, que la representación de la figura paterna en *Catch Me If You Can* se construye desde la nostalgia por el Hollywood clásico con la que Spielberg aborda su filmografía post 11-S, y que, a través de esa representación nostálgica, el director recupera un ideario nacional mítico, creado en parte también en el Hollywood clásico, que lo auto confirma como director estadounidense.

En vista de los objetivos planteados, el marco teórico deberá ser lo suficientemente amplio como para abarcar las distintas áreas temáticas en las que se inscriben los elementos del análisis, sin dejar por ello de ser específico y adecuado a las necesidades del proyecto. En relación a la representación de la figura paterna, se propondrá un marco que de cuenta de aspectos históricos, culturales y psicológicos a través de los que se ha configurado la figura en la cultura occidental, y se buscará relacionarlos con la construcción que el Hollywood clásico

hace de ella. En el supuesto de que la construcción del padre cinematográfico de Spielberg es nostálgica, en tanto remite a ese período, se trabajará en el marco de los estudios de la nostalgia como rama de los estudios culturales, a través de autores que den cuenta de la nostalgia como fenómeno cultural. Se buscará además complementar esta área del marco con autores que hayan trabajado la nostalgia específicamente en relación a lo cinematográfico. Así, se partirá de la definición de film nostálgico que propone Pam Cook (2005) para determinar si es aplicable al objeto de estudio. Por último, al tratarse del análisis de un texto cinematográfico, será esencial incorporar al marco teórico elementos del lenguaje cinematográfico que permitan el estudio formal del film, y se expondrán también las características principales del sistema de representación del Hollywood clásico.

El germen de este proyecto es principalmente personal, y tiene su origen en una profunda admiración por la obra de Spielberg. Así es que la recurrencia de la cuestión paternal en su filmografía es con total seguridad el primer descubrimiento a nivel personal de un “tema” recurrente en la obra de un autor, mucho tiempo antes de que comenzara a transitar mi formación profesional. Para finalizar esta etapa formativa parecía tener sentido regresar a ese primer interés.

*Catch Me If You Can* no es uno de los primeros films que viene a la mente al mencionar a Spielberg y suele ser, de hecho, un film obviado. Frederick Wasser (2006), uno de los autores de referencia de este trabajo, señala que le es habitual descubrir en ocasiones de intercambio con estudiantes que conocen el film, que ni siquiera saben que fue dirigido por Spielberg (p. 197). Sea esta afirmación representativa o no, ciertamente no se trata de uno de los films del director sobre los que se haya ahondado en el ámbito académico. Sin embargo, este estudio entiende que *Catch Me If You Can* es un film indispensable para comprender a uno de los directores indudablemente más relevantes del medio y aun en actividad. Se trata del primer film posterior a los atentados terroristas del 11 de setiembre de 2001 en los Estados Unidos, de un director profundamente asociado, crítica y popularmente, con la cinematografía estadounidense, y más específicamente, con Hollywood.

En una pieza sobre la respuesta de Hollywood a los sucesos del 11-S, Antonio Sánchez-Escalonilla (2010) sostiene que, con algunas excepciones puntuales como *United 93* (dir. Paul Greengrass, 2006) y *World Trade Center* (dir. Oliver Stone, 2006), la industria cinematográfica estadounidense no referenció de forma directa los sucesos del 11-S. Por el contrario:

Hollywood pareció optar por la ficción (...) a través de géneros populares como el *thriller* de ciencia ficción, la fantasía o incluso dramas en escenarios históricos anteriores al 9/11. En estas piezas de ficción, aunque se evitan las referencias directas al día trágico, hay un discurso hipotético de contribución al debate político, y con frecuencia se sugieren soluciones para alivianar las fracturas sociales pero siempre bajo el disfraz del entretenimiento (p. 11)<sup>1</sup>.

El autor referencia directamente la obra de Spielberg en su trabajo al presentarlo como “uno de los directores de Hollywood más sensibilizado con las fallas de lineamientos sociales causadas por el 11-S” (p. 11)<sup>2</sup>. y delimita una etapa entre los años 2001 y 2005 dentro de la que toma las líneas argumentales de los films *Minority Report* (2002), *The Terminal* (2004), *War of the Worlds* (2005) y *Munich* (2005) para afirmar que:

El discurso hipotético de Spielberg se puede resumir en cinco proposiciones a la reflexión: la controversia entre la seguridad nacional y las libertades civiles, el riesgo de la xenofobia y el atrincheramiento de la sociedad norteamericana, el efecto auto destructivo que deriva de una situación de pánico permanente frente a amenazas externas, las implicancias de una guerra preventiva tanto a nivel nacional como internacional y en los niveles familiar y social y finalmente, el costo humano y social de la espiral de violencia-venganza (p. 12)<sup>3</sup>.

*Minority Report*, rodada por completo previamente a los atentados, figura en su lista, mientras que *Catch Me If You Can* no recibe siquiera mención. Este proyecto no intenta, sin embargo, funcionar como una suerte de reivindicación del film. La omisión de Sánchez-Escalonilla es, desde cierta óptica, incluso comprensible, en tanto la opción de Spielberg por este film como el primero a dirigir luego del 11-S es desconcertante: al evento que definió el curso histórico del nuevo siglo, tanto en los Estados Unidos (y también en el resto del mundo), su director más popular responde con una comedia, en apariencia, liviana. En el desarrollo de este trabajo, se intentará dar cuenta de que la decisión de Spielberg, lejos de desentenderse del momento histórico en el que el film se filma y estrena, está cargada de una fuerte nostalgia

---

<sup>1</sup> “Hollywood seemed to opt for fiction (...) through popular genres such as the science fiction thriller, fantasy, or even dramas on historic scenarios prior to 9/11. In this fictional Works, though direct reference to the tragic day are avoided, there is a hypothetical discourse of contribution to the political debate, and often solutions are suggested to alleviate the social fractures, but always under the guise of entertainment” Traducción del autor.

<sup>2</sup> “One of the most sensitized Hollywood directors to the social fault lines caused by 9/11”. Traducción del autor.

<sup>3</sup> “Spielberg’s hypothetical discourse can be summed up in five proposals for reflection: the controversy between national security and civil liberties; the risk of xenophobia and entrenchment in North American society; the self-destructive effect derived from a situation of permanent panic in the face of external threats; the implications of a preventive war on both a national and international level and in the familiar and social levels, and finally, the human and social cost of the spiral of violence-vengeance”. Traducción del autor.

por un país que dejó definitivamente de existir en ese día, y encierra, en gran medida, un duelo.

La figura paterna, clave en este duelo nostálgico, es una constante que habita la totalidad de la obra de Spielberg y ocupa en ella un lugar de protagonismo que invita a su estudio. No es arriesgado afirmar, de hecho, que gran parte de los autores que se han aproximado al director, en mayor o menor medida, han tratado la cuestión de la figura paterna. De los treinta y tres largometrajes que componen el total de la obra cinematográfica de Spielberg, diecisiete son protagonizados por padres, o hijos caracterizados en algún punto por la relación con el padre<sup>4</sup>. En varias de las películas restantes, los protagonistas desarrollan alguna relación que podría considerarse parental, de padres o hijos sustitutos. A causa de su masiva popularidad, films como *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) han construido un ideario popular de padres ausentes en la filmografía del director. Si bien la apreciación no es equivocada, en una carrera que ya alcanza las cuatro décadas y media, la representación de la figura paterna ha sufrido transformaciones. En este estudio se argumentará que con *Catch Me If You Can* se inicia un cambio radical en la representación que el director hace de la figura paterna. Este cambio, que implica un vuelco nostálgico al cine clásico de Hollywood como respuesta a la incertidumbre y ansiedades del tiempo presente, se desarrolla y profundiza en su obra subsiguiente, llevando progresivamente a la figura paterna del cine de Spielberg a fundirse con la idea de la nación estadounidense. Específicamente, con un ideal nacional cinematográfico, cargado de mitos y valores con los que el Hollywood clásico creó su “América”: una construcción histórico-cultural relacionada a un imaginario, en tanto repertorio de imágenes simbólicas con las que su pueblo se identifica, y que Spielberg intenta reconstruir.

La primera muestra de un regreso nostálgico de Spielberg es una evidente tendencia hacia los films de época en su producción desde el año 2002. De doce films hasta la fecha de realización de este trabajo, solo tres no están ambientados en el pasado: *The Terminal* (2004), *War of the Worlds* (2005) y *Ready Player One* (2018). El primero transcurre íntegramente en un aeropuerto, espacio cuya esencia no se ha modificado sustancialmente con el paso del tiempo; el segundo es una *remake* de un clásico de ciencia ficción de los años cincuenta<sup>5</sup>, y el tercero una pieza futurista que referencia una y otra vez la cultura popular de la década de

---

<sup>4</sup> La relación, como en el caso de los protagonistas de *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982) o *Empire of the Sun* (1987), bien puede ser la ausencia.

<sup>5</sup> Que además es una adaptación de una novela clásica de H.G. Wells de 1898 y ya había sido versionado en la famosa transmisión radial de Orson Welles en 1938.

1980, cultura de la que, además, Spielberg es gran artífice. Sarah Barrow sugiere, en referencia específica a *Bridge of Spies* (2015), que:

Es un film (...) con un tono moral nostálgico que recuerda una era pasada que existe en gran medida solamente en la imaginación de su director y sugiere (...) una añoranza por parte del director de un tiempo mítico cuando la vida era menos desordenada y la habilidad de tomar decisiones entre el bien y el mal, correcto e incorrecto, era más directa.<sup>6</sup> (Nigel Morris, 2017, p. 317).

Este estudio intentará dar cuenta de la validez de esta afirmación extrapolada no solo a su objeto, sino también al resto de la obra del director. Se pretende evidenciar que la nostalgia de Spielberg es efectivamente una nostalgia por el pasado clásico hollywoodense y que configura, en consecuencia, una visión de nación acorde a la de ese pasado, pero de la que Spielberg se siente y se confirma, a la vez, autor.

Uno de los intereses fundamentales de este proyecto de investigación reside en el estudio de las herramientas del lenguaje cinematográfico de las que Spielberg se vale para construir esa narrativa estadounidense clásica y cinematográfica y cómo lo autoafirman. Si bien los temas centrales del análisis de este estudio han sido tratados ya por diversos autores, la mayor parte de la producción escrita sobre Spielberg se remite a la teoría y no establece un vínculo profundo con el aspecto puramente formal. En ese sentido, el trabajo de autores como Warren Buckland (2006) o James Mairata (2017), que estudian minuciosamente el estilo de Spielberg desde sus elementos formales, resulta excepcional por lo escaso. Este estudio se propone acercar los aspectos de la teoría en Spielberg a la forma, en el entendido de que ambas están profundamente ligadas, y que la opción consciente e intencionada del director por una forma puramente clásica, como se verá, resulta también una herramienta de construcción de sentido.

Para delimitar el análisis y hacerlo abarcable se trabajará fundamentalmente sobre cuatro secuencias del film, sin descartar la referencia a otros momentos de esta u otras piezas del cuerpo de trabajo del director cuando amerite o sea necesario.

---

<sup>6</sup> “It is a film (...) with a nostalgic moral tone that recalls a bygone era that exists largely only in the imagination of its filmmaker and suggests (...) a yearning on the part of its director for a mythical time when life was less cluttered and the ability to make choices between good and bad, right and wrong, was more straightforward”. Traducción del autor.

## 2. ESTADOS UNIDOS DE HOLLYWOOD

### 2.1. Hollywood

David Bordwell y Kristin Thompson (2003) ubican los orígenes de Hollywood en los primeros años de la década de 1910, cuando pequeñas firmas independientes dedicadas a la realización de películas cinematográficas comenzaron a agruparse y expandirse formando el sistema de grandes estudios. Esta expansión, que geográficamente se manifestó en el área de Los Ángeles, es interpretada por Robert Sklar (1994) como una forma de alejarse de un pasado que se deseaba olvidar. Las historias de los primeros realizadores eran historias de éxito, “de mendigos a millonarios”<sup>7</sup> (p. 67) que, apunta Sklar, podían prescindir de la vergüenza que significaban los detalles específicos de sus orígenes en los guetos de Chicago o las humildes viviendas de Nueva York, conforme el cine se volvía un negocio respetable. Así:

huyeron rumbo al Oeste a Los Ángeles: de todas las grandes ciudades estadounidenses en el momento, la que menos se parecía a los abarrotados centros industriales de donde habían escapado. Allí, en las lejanas costas del continente, le dieron forma a una concepción platónica de sí mismos llamada Hollywood.<sup>8</sup> (p. 67)

Las ventajas del sur de California para los realizadores eran evidentes, agrega Sklar. Al soleado y cálido clima durante todo el año que facilitaba rodar en exteriores, se sumaba el ecléctico paisaje de los alrededores que permitía que, “a una o dos horas del centro de Los Ángeles se pudieran encontrar locaciones similares a casi cualquier escena que uno quisiera utilizar”<sup>9</sup> (p. 68).

Los estudios comenzaron a desarrollar un método de realización que resultara eficiente, asignando tareas específicas y diferenciadas a cada uno de los involucrados, de modo que hacia mediados de la década ya estaba establecida con claridad la diferencia entre el director, que se encargaba de rodar el film, y el productor que supervisaba toda la producción y se había convertido en el rol central del sistema. Las grandes firmas

---

<sup>7</sup> “Rags-to-riches”. Traducción del autor.

<sup>8</sup> “They fled westward to Los Angeles, of all large American cities at the time the one least resembling the teeming industrial centers they had escaped. There, on the far shores of the continent, they gave form to a platonic conception of themselves called Hollywood”. Traducción del autor.

<sup>9</sup> “Within an hour or two of downtown Los Angeles one could find a location resembling almost any conceivable scene one might want to use”. Traducción del autor.

construyeron además en esa década amplias instalaciones en el área, dotadas de espacios abiertos y galpones cerrados que permitieran a los directores mayor control y velocidad a la hora de trabajar. A sus atractivas estrellas e impresionantes decorados se les sumaba un ritmo ágil y un cuidado en la claridad narrativa que las hacía sobresalir incluso en los mercados extranjeros (Bordwell y Thompson, op. cit., pp. 68-70).

## 2.2 Los judíos de Hollywood y el “*American Dream*”

Al respecto del rol de los judíos en la conformación de Hollywood, Neal Gabler (1989) cita a Jill Robinson, quien afirma que “en este lugar mágico que no tenía relación con ninguna realidad que hubieran visto antes en sus vidas, o que nadie hubiera visto, decidieron crear su idea de una aristocracia del Este... El *American Dream* es una invención judía<sup>10</sup>” (Introducción, ¶1). Gabler refiere a la paradoja que significa que la industria del cine “americano”, definida por Will Hays, primer presidente de la Motion Picture Producers and Distributors of America, como la “quintaesencia de lo que referimos por ‘América’”<sup>11</sup> (Introducción, ¶1), fuera fundada y manejada durante más de treinta años por judíos de Europa del Este, que eran “todo menos la quintaesencia de América”<sup>12</sup> (Introducción, ¶1). Todos ellos, Carl Laemmle, Adolph Zukor, William Fox, Louis B. Mayer y los hermanos Warner, compartían similares y humildes orígenes en Europa y deseaban por sobre todo ser considerados americanos: Estados Unidos era el lugar donde podrían reinventarse. Gabler sostiene que un aspecto común a todos ellos era el rechazo a su pasado europeo y la enorme devoción hacia su nuevo país.

El autor señala además las ventajas que ofrecía la industria cinematográfica a este grupo de inmigrantes judíos: al tratarse de un negocio relativamente nuevo y de baja reputación, les permitía la entrada a diferencia de otros rubros más establecidos y de mayor prestigio. Por su parte, los judíos contaban con la ventaja de haberse formado en el negocio de la vestimenta y la venta al público, lo que los había entrenado en estar atentos al gusto de los clientes, la competencia del mercado y otros factores. Pero, por sobre todo, como inmigrantes,

---

<sup>10</sup> “In this magical place that had no relationship to any reality they had ever seen before in their lives, or that anyone else had ever seen, they decided to create their idea of an eastern aristocracy...The American Dream is a Jewish invention”. Traducción del autor.

<sup>11</sup> “The quintessence of what we mean by ‘America’”. Traducción del autor.

<sup>12</sup> “Anything but the quintessence of America”. Traducción del autor.

compartían la sensibilidad y aspiraciones de otros inmigrantes y de la clase trabajadora, que conformaban una gran parte del público cinematográfico

Gabler ahonda también en la forma en la que los judíos utilizaron las películas para crear un nuevo país que no solo los aceptaba e incluía en sus altos círculos, sino que ellos mismos gobernaban, construyendo su imagen de americanos prósperos.

Crearían sus valores y mitos, sus tradiciones y arquetipos. Sería una América donde los padres fueran fuertes, las familias estables, las personas atractivas, resilientes, ingeniosas y decentes. Esta era *su* América, y su invención probablemente sea su legado más duradero<sup>13</sup> (Introducción, ¶17)

A fin de cuentas, concluye Gabler, el conjunto de los valores americanos fue definido en gran medida a través de los films de los judíos de Hollywood, que reinventaron un país real a imagen de una ficción idealizada creada por ellos mismos (Introducción, ¶19).

### **2.3 El *American Dream***

Podría afirmarse que la cita en la que Jill Robinson afirma que el *American Dream* fue una invención judía se trata de una hipérbole. Sin embargo, resulta interesante detenerse brevemente en ella y, específicamente, en la idea de *American Dream* para entender de qué manera Hollywood ha históricamente contribuido a la creación de una “forma de ser estadounidense”, anclada a un conjunto de conceptos y valores. Es desde la comprensión de esta noción y su versión cinematográfica que se intentará analizar la obra de Spielberg en busca de coincidencias, en *Catch Me If You Can* y en el resto de la filmografía del director post 11-S, que permitan al menos confirmar que Spielberg es un nostálgico de ese Hollywood y lo recrea a través de la figura paterna.

El uso de la expresión *American Dream* está comúnmente atribuido al historiador estadounidense James Truslow Adams (1931), quien la acuñó y definió en su libro *The Epic of America*:

Pero también estuvo el *American Dream*. Ese sueño de una tierra en la que la vida debiera ser mejor y más rica y plena para todos los hombres, con oportunidades para cada uno de acuerdo a sus habilidades o logros. Es un sueño difícil de interpretar adecuadamente para las clases altas europeas y muchos de

---

<sup>13</sup> “They would create its values and myths, its traditions and archetypes. It would be an America where fathers were strong, families stable, people attractive, resilient, resourceful, and decent. This was *their* America, and its invention may be their most enduring legacy”. Traducción del autor.

nosotros nos hemos visto cansados y desconfiados de él. No es un sueño de automóviles y sueldos altos solamente, sino un sueño de un orden social en el que cada hombre y cada mujer será capaz de alcanzar lo más alto de lo que sea innatamente capaz, y serán reconocidos por otros por lo que son, sin importar las circunstancias fortuitas del nacimiento o posición<sup>14</sup> (p. 404).

Aunque esta suele ser la cita más recurrente al rastrear el origen del concepto, el *American Dream* puebla la totalidad de la obra de Adams, que lo vincula además de forma recurrente con el “hombre común”, aquel cuyo “americanismo” no se materializa necesariamente en la aspiración de la fortuna material o cultural, sino en la búsqueda de la oportunidad, que es lo que Estados Unidos representa para él. Esta búsqueda constante es la que “ha hecho del hombre común una gran figura del drama americano. Este es el *motif* dominante de la épica americana”<sup>15</sup>. (p. 174).

La definición de Adams se encuentra frecuentemente ligada a la Declaración de la Independencia de los Estados Unidos, que en su preámbulo afirma que: “todos los hombres son creados iguales, que son dotados por su Creador con ciertos derechos inalienables, que entre ellos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad”<sup>16</sup>. La declaración enfatiza también, previamente a listar los motivos específicos que determinan la independización de la Corona Británica, el rol fundamental que cumple o debe cumplir el gobierno, electo por los gobernados, en garantizar estos derechos.

## 2.4 El mito de América

El vínculo entre el hombre y la tierra estadounidense (la “América”), en el que la concepción del *American Dream* se funda, tiene su origen mítico, de acuerdo a Frederic I. Carpenter (1959) en la figura del Adán americano (*the American Adam*). Esta figura permitía conjugar mitos aun más antiguos, afirmadores de valores en un estado de manifiesta inocencia

---

<sup>14</sup> “But there has been also the American dream, that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. It is a difficult dream for the European upper classes to interpret adequately, and too many of us ourselves have grown weary and mistrustful of it. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of a social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position”. Traducción del autor.

<sup>15</sup> “This is what has made the common man a great figure in the American drama. This is the dominant motif in the American epic”. Traducción del autor.

<sup>16</sup> “That all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness”. Traducción del autor. Fuente: <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>

como el del noble salvaje del *Wild West* y el del granjero americano del Oeste agrario cultivando el “jardín del mundo”, con la madurez y desilusión que acompañaba la nueva América de la revolución industrial. El Adán americano, entonces, vive en la inocencia de las tierras vírgenes hasta “la caída”, la experiencia del mal moderno. Carpenter afirma que:

Superada toda inocencia esperanzadora, el Adán americano ha experimentado el mal, pero su ‘caída’ ha sido en parte fortuita. Aunque el viejo optimismo ha sido perdido, su pasaje a la madurez le ha traído una triste sabiduría, basada en una conciencia clara de las ironías de la experiencia<sup>17</sup> (p. 599).

El autor identifica los rastros del Adán americano en la obra literaria de autores estadounidenses como Henry James, Henry David Thoreau, Walt Whitman o William Faulkner, entre otros. En todos ellos prima la noción de la inocencia a la que el Adán, ya maduro, busca regresar luego de la caída: un paraíso a recuperar. Sin embargo, apunta Carpenter, se trata de una inocencia ambigua, en tanto el Adán americano busca recuperarla sin perder la sabiduría. El autor argumenta que, aunque algunos autores han creado héroes “adánicos” efectivamente inocentes que así permanecen, la mayoría debe, de una forma u otra, aceptar la existencia del mal y desde esa consciencia intentar aspirar a recuperar su paraíso. Esto es: la inocencia original, previa a la caída, se sabe irrecuperable por el Adán americano, por lo que se torna una aspiración, un ideal a alcanzar a conciencia: un deseo de inocencia desde la sabiduría, que determina el actuar adánico: “se ha convertido en un nuevo Adán, buscando recuperar en el nuevo mundo el paraíso del que fue expulsado. Y en su nuevo mundo ha recordado muchos de los ideales del pasado y ha buscado realizarlos”<sup>18</sup> (p. 605).

Carpenter entonces apunta que, en cierta manera, han existido dos mitos de América: el del paraíso perdido irremediablemente y el del paraíso a recuperar, pero en su frecuente superposición se han fundido en uno solo. El Adán americano, por lo tanto, los conjuga a ambos.

---

<sup>17</sup> “All hopeful innocence now outgrown, the American Adam has experienced evil, but his ‘fall’ has been partly fortunate. Although the old hopefulness has been lost, his passage to maturity has brought a sad wisdom, based upon a clear consciousness of the ironies of experience”. Traducción del autor.

<sup>18</sup> “He has become a new Adam, seeking in a world to regain the paradise from which he was expelled. And in his new world he has remembered many of the ideals of the past and has sought to realize them”. Traducción del autor.

### 3. EL HIJO DE HOLLYWOOD

#### 3.1 El Nuevo Hollywood

Steven Spielberg inicia su carrera como director con un segmento del episodio piloto de la serie de televisión *Night Gallery* en el año 1969. Ese mismo año se estrena en Estados Unidos *Easy Rider*, film dirigido por Dennis Hopper con el que da inicio el “Nuevo Hollywood”, movimiento del que Spielberg formará parte en sus primeros años como director.

El Nuevo Hollywood se configura en la medida que el trabajo de los directores cobra mayor importancia que el estudio y sus productores, y que responde, como señala Román Gubern (2014), a una modificación del público de la sala de cine: los más jóvenes son ahora quienes pueblan los circuitos de exhibición mientras la generación de sus padres se queda en casa mirando la televisión. Se trata de una nueva generación que atraviesa su adolescencia marcada por la guerra de Vietnam y desencantada con la idea tradicional del *American Dream* (p. 388).

Peter Biskind (1999) apunta, con respecto a *Easy Rider*, que:

Como *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider* retrató a rebeldes, forajidos y, por extensión, a la contracultura en su totalidad como víctimas; extinguidas por el mundo correcto, por LBJ (Lyndon B. Johnson), por la mayoría silenciosa de Richard Nixon o sus sustitutos. *Easy Rider* también compartía la ira edípica de *Bonnie and Clyde* con la autoridad en general y con los padres en particular<sup>19</sup> (p. 98).

*Easy Rider* se convierte en un éxito de taquilla (rodada además con un muy bajo presupuesto) que junto a films similares como *Midnight Cowboy* (dir. John Schlesinger, 1969) u otros previos como el mencionado *Bonnie and Clyde* (dir. Arthur Penn, 1967) o *The Graduate* (dir. Mike Nichols, 1967) anuncian la llegada del Nuevo Hollywood. A ellos se suman la nueva agresividad política y la liberación sexual que determinan cambios decisivos en la orientación de la industria de Hollywood, mientras que los grandes estudios no tienen ningún escrúpulo en financiar y distribuir estos embates cinematográficos al *American way of life*. (op. cit., p. 389)

---

<sup>19</sup> “Like *Bonnie and Clyde*, *Easy Rider* portrayed rebels, outlaws, and by extension, the counterculture as a whole, as victims; they were extinguished by the straight world, by LBJ, by Richard Nixon’s silent majority or their surrogates. *Easy Rider* also shared *Bonnie and Clyde*’s Oedipal anger at authority in general and parents in particular” Traducción del autor.

Este corrimiento de lugar de los estudios frente a los directores está resaltado por el propio Dennis Hopper, a quien Biskind cita afirmando que los estudios son cosa del pasado, y que sería inteligente de su parte concentrarse únicamente en convertirse en distribuidores de los productores independientes, para permitirle a los directores realizar películas “pequeñas, honestas y personales”<sup>20</sup> (op. cit., p. 100).

La nueva sensibilidad promovida por *Easy Rider* marcó el rumbo a seguir por el Nuevo Hollywood, con films sobre la juventud hechos por gente joven. Los estudios comenzaron a reclutar jóvenes cineastas salidos de las escuelas de cine, como George Lucas, Francis Ford Coppola, John Milius o Martin Scorsese (Wasser, 2010, pp. 37 y 38). El nombre de Steven Spielberg es comúnmente asociado al Nuevo Hollywood, en parte por su vínculo de amistad con varios integrantes del movimiento, que lo coloca dentro del grupo conocido como los *Movie Brats*, y en parte también por algunos aspectos de estilo y temáticos de sus dos primeros films: *Duel* (1971), producida para la televisión, y su debut cinematográfico *The Sugarland Express* (1974). Pero, como observa Wasser, “Spielberg no quería ser un *outsider* ni siquiera al comienzo de su carrera. No persiguió los métodos de distribución que otros cineastas estaban explorando para ser independientes de los grandes Estudios”<sup>21</sup> (op.cit., p. 41). Por el contrario, asegura el autor, usó *Amblin'* (1968)<sup>22</sup> como carta de presentación para asegurar su ingreso a los estudios. En uno de los ensayos sobre el director recopilados por Nigel Morris (2017), Thomas Schatz señala que Spielberg “a diferencia de la mayoría de la generación de los ‘*movie brats*’ formados en la escuela de cine, que maduraron en la década de 1970, es un producto y una criatura del sistema de Hollywood”<sup>23</sup> (p. 28). Schatz enfatiza aun más esta diferencia al puntualizar que la escuela de cine de Spielberg fue de hecho el lote de la Universal, donde pasó la mayor parte de su juventud curioseando entre los *sound stages* y los cuartos de edición, adquiriendo el conocimiento que le permitió crear *Amblin'*. El autor cita a Tom Pollock, productor y colaborador de Spielberg, cuando afirma que “Steven siempre ha pertenecido al sistema, el maestro manipulador. Nadie manipula el sistema mejor que Steven”<sup>24</sup> (p. 28).

---

<sup>20</sup> “...Little, personal, honest movies”. Traducción del autor.

<sup>21</sup> “Spielberg did not want to be an outsider even at the opening of his career. He did not pursue the grass-roots method for distribution that other filmmakers were exploring in order to be independent of the major studios”. Traducción del autor.

<sup>22</sup> Cortometraje de 26 minutos rodado por Spielberg en 1968.

<sup>23</sup> “Unlike most of the film-school-trained, ‘movie brat’ generation that came of age in the 1970s, is a product and a creature of the Hollywood system”. Traducción del autor.

<sup>24</sup> “Steven has always been of the system, the master manipulator. Nobody manipulates the system better than Steven”. Traducción del autor.

### 3.2 El Blockbuster

David Bordwell (2006) señala que finalizando la década de 1970 la industria cinematográfica hollywoodense estaba recibiendo enormes ganancias. Las políticas impositivas de la administración Nixon favorecían la deducción de millones de dólares a los productores, mientras que los estudios creaban nuevas formas de negocio con los canales de televisión y cable, la industria de la música y el formato del video casero (p. 2).

En el contexto de este escenario económico favorable, algunos de los jóvenes directores emergentes del Nuevo Hollywood comienzan a filmar dentro de los cánones de género, alcanzando grandes audiencias y batiendo récords de taquilla de forma consecutiva: *The French Connection* (dir. William Friedkin, 1971), *The Godfather* (dir. Francis Ford Coppola, 1972), *The Exorcist* (dir. William Friedkin, 1973), *American Graffiti* (dir. George Lucas, 1973), *Jaws* (dir. Steven Spielberg, 1975), *Star Wars* (dir. George Lucas, 1977) y *Close Encounters of the Third Kind* (dir. Steven Spielberg, 1977). La velocidad con la que estos films hacían dinero obligaba a modificar las estrategias existentes de los estudios, avocados a explotar el potencial de las “megapelículas” o *blockbusters* para hacer dinero (op. cit. p. 2). El *blockbuster* sería entonces:

presupuestado al más alto nivel, estrenado en el verano o la temporada navideña, aprovechando un *best-seller* o una moda cultural como el disco, publicitado sin fin en la televisión y estrenando en cientos (o miles) de cines en el mismo fin de semana<sup>25</sup> (op. cit. p. 3).

### 3.3 El cine clásico de Hollywood

Se vuelve necesario aquí abrir un paréntesis que permita presentar el cine clásico de Hollywood así como su sistema de representación, para mejor comprender las referencias de autores que ubican a Spielberg, a pesar de su surgimiento como parte del Nuevo Hollywood, dentro del Hollywood clásico. Aunque Spielberg no es desconocedor del cine europeo que influyó más fuertemente a sus compañeros del Nuevo Hollywood, él mismo ha expresado su afinidad por el “período dorado” de Hollywood, referenciando incluso años específicos como la época entre 1933 a 1954 (James Mariata, 2017, p. 7). Este proyecto intentará dar cuenta de que la predilección de Spielberg no se limita únicamente a una reconstrucción

---

<sup>25</sup> “Budgeted at the highest level, launched in the summer or the Christmas season, playing off a best-selling book or a pop culture fad like disco, advertised endlessly on television, and then opening on hundreds (eventually thousands) of theaters on the same weekend”. Traducción del autor.

nostálgica de época desde el arte, el vestuario o incluso la cita, sino que se manifiesta fundamentalmente en la construcción de sus films desde una opción formal puramente clásica.

El término “clásico”, señala James Mairata (2017), se aplicaba ya al cine de Hollywood desde los años 1920, por parte de críticos franceses y cineastas como Jean Renoir, y fue popularizado durante los años 1930. Posteriormente, André Bazin afirmaría que “el cine de Hollywood tenía todas las características de un ‘arte clásico’”<sup>26</sup>(p. 27). Mairata agrega a David Bordwell, justificando el uso del término para referir a la narración del cine de Hollywood:

Los principios que Hollywood refiere como propios descansan en nociones de decoro, proporción, armonía formal, respeto por la mimesis histórica, artesanía modesta y el control frío de la respuesta del receptor. Cánones que los críticos en cualquier medio habitualmente llaman ‘clásicos’<sup>27</sup> (p. 27).

Eduardo A. Russo (2003) indica que, en una lectura histórica del concepto, el cine clásico “alude a la modalidad narrativa imperante en el cine a escala planetaria en el período comprendido entre 1915 y 1960” (p. 62). Formalmente, el autor refiere al cine clásico como:

Un modo estilístico, basado en cierta idea de estabilidad de las formas y de predominio de la lógica narrativa en el armado de una película. De funcionalidad en el estilo visual y sonoro, de ideal de transparencia en la narración, como si el espectador asistiera al relato como testigo presencial y privilegiado de los acontecimientos. (op. cit., p. 62)

Jacques Aumont y Michel Marie (2001) señalan la distinción entre “cine clásico” y “cine clásico hollywoodense” y se concentran en este último, al que refieren a la vez como un período en la historia del cine, una norma estética y una ideología.

La norma estético-ideológica del cine clásico hollywoodense fue reducida durante mucho tiempo al ideal de la ‘transparencia’. Los análisis textuales de los años setenta mostraron que esta norma implicaba en efecto un trabajo significativo bastante complejo, persiguiendo entre otras cosas una especie de autoborradora, de autodisimulo. (p. 46)

---

<sup>26</sup> “Hollywood cinema had all the characteristics of a ‘classical art’”. Traducción del autor.

<sup>27</sup> “The principles which Hollywood claims as its own rely on notions of decorum, proportion, formal harmony, respect for historical mimesis, self-effacing craftsmanship, and cool control of the perceiver’s response – canons which critics in any medium usually call ‘classical’”. Traducción del autor.

Mairata señala que la transparencia a la que los autores refieren remite a la habilidad clave del cine clásico de Hollywood de esconder detrás de la narración sus propias operaciones, de modo que se vuelvan invisibles, para facilitar un sentido de “realidad” en el observador. El autor refiere a la identificación de Noël Burch de la transparencia en la narración clásica como el “grado cero” del estilo cinematográfico, conjugado en una cámara que responde a la acción en lugar de iniciarla, o un montaje discreto e invisible (op. cit., p. 33).

Aumont y Marie refieren a Bordwell y otros al indicar que la norma se define esencialmente por su objetivo fundamental, que es el de contar una historia de forma eficaz, en tanto existe más variación en lo que refiere a sus elementos de estilo, aun cuando los principales se mantengan más o menos estables: “montaje en continuidad, ‘centrado’ figurativo en el plano, convenciones relativas al espacio y al punto de vista, montaje paralelo de varias acciones, unidad escénica y principios de *découpage*” (op.cit., p. 46).

Russo (2008) afirma la relevancia de Hollywood como “faro que ilumina esta modalidad predominante” (p. 19). El autor entiende que el cine clásico se expande y globaliza siempre históricamente ligado a una “perspectiva sobre lo ‘americano’” (ídem) estrechamente vinculada a su configuración, y que fue de gran importancia en la forma en que este cine es percibido e instalado en otras culturas cinematográficas. Reforzando indirectamente las consideraciones de Gabler, Russo refiere también a un imaginario que “crece a partir de los films, y que a lo largo del siglo veinte (...) modeló muchos de los deseos, fantasías, sueños y pesadillas de la cultura de masas” (p. 20).

Bordwell y Thompson (2003), por su parte, agregan que:

Las tramas de Hollywood consisten en claras cadenas de causas y efectos que en su mayoría involucran la psicología del personaje (en contraposición a fuerzas sociales o naturales). Cada personaje principal recibe una serie de rasgos comprensibles y consistentes. El protagonista de Hollywood normalmente está orientado hacia objetivos, tratando de conseguir el éxito en el trabajo, deportes o alguna otra actividad. Los objetivos del héroe entran en conflicto con los deseos de otros personajes, creando una lucha que se resuelve solo al final (que por lo general es feliz)<sup>29</sup> (p. 72).

---

<sup>28</sup> Término que designa el “recorte” o desglose del guion en escenas. También adoptado por la crítica para designar de forma metafórica la estructura del film en términos de continuidad, planos y secuencias (Aumont, J. & Marie, M., 2001, p. 57).

<sup>29</sup> “Hollywood plots consist on clear chains of causes and effects, and most of this involve character psychology (as oposed to social or natural forces). Each major character is given a set of comprehensible, consistent traits. The Hollywood protagonist is typically goal-oriented, trying to achieve success in work, sports or some other

Los autores señalan además que, por lo general, el interés se amplifica al agregar otra línea argumental independiente para el protagonista, que es habitualmente romántica y que se interpone en la búsqueda del héroe para alcanzar su objetivo. A través de carreras contra el tiempo, rescates de último momento y recursos similares, se eleva también el suspenso de las tramas. Los autores señalan que estos principios narrativos contribuyen en gran medida al prolongado éxito internacional de los films estadounidenses (op. cit., pp. 72 y 73).

Por último, Mairata afirma que, a la hora de estudiar la obra de directores individualmente, es frecuente la práctica de buscar el distanciamiento de la norma. Spielberg es, entonces, para el autor, un caso interesante de estudio, en tanto su narración “nunca se aleja de las convenciones y normas que caracterizan el cine clásico, y siempre despliega un rango estrictamente limitado de dispositivos narrativos”<sup>30</sup>(op. cit., p. 33).

### **3.4 De director a productor: Amblin Entertainment**

Warren Buckland (2010) sostiene que “el momento de la entrada (de Spielberg) al Nuevo Hollywood fue demasiado tardío, puesto que todos los innovadores habían realizado ya sus contribuciones y sellado sus reputaciones”<sup>31</sup> (p. 66) y sugiere que el guion de *Jaws* representaba la oportunidad de Spielberg de dejar su marca en la industria desde un lugar diferente, el del *blockbuster* (p. 66). Efectivamente, *Jaws* se convirtió en la película más recaudadora en diez años (p. 74). Dos años más tarde, *Star Wars* (George Lucas, 1977) la superó, iniciando entre ambas la era del *blockbuster* en Hollywood, cuyas cifras de recaudación astronómicas marcaron el comienzo de un nuevo período (Wasser, 2010, p. 75), mientras que el fracaso rotundo de taquilla de *Heaven’s Gate* (dir. Michael Cimino, 1980) determinó el fin del Nuevo Hollywood.

El éxito de *Jaws* trae como efecto secundario una libertad creativa para Spielberg inédita en Hollywood. Thomas Schatz señala que “el enorme éxito de *Jaws* le dio a Spielberg verdadera rienda suelta para su ambiciosa sucesora para Columbia Pictures, *Close Encounters*

---

activity. The hero’s goals conflict with the desires of other characters, creating a struggle that is resolved only at the end—which is typically a happy one”. Traducción del autor.

<sup>30</sup> “[His narration] never strays from the conventions and norms that characterize classical cinema and he always deploys a strictly limited range of narrational devices”. Traducción del autor.

<sup>31</sup> “The timing of [Spielberg’s] entry into the New Hollywood was too late, as all the innovators had already made their contribution and sealed their reputations”. Traducción del autor.

of the Third Kind”<sup>32</sup>(Morris, 2017, p. 28). Schatz sugiere que, aun cuando la película contaba con la producción de Julia y Michael Phillips, se trataba de hecho de una película de Spielberg, quien, además de dirigir y escribir el guion (algo que solo repetiría con *A.I. Artificial Intelligence*), se encargó de controlar de cerca todo el proceso del film, que involucraba complejos y numerosos efectos visuales (p. 28). Solo un año después Spielberg daría sus primeros pasos en la producción con el debut cinematográfico de su protegido Robert Zemeckis, *I Wanna Hold Your Hand* (1978), además de producir su propio film, *1941* (1979), que resultó su primer fracaso de taquilla.

Schatz define como momento crucial en la carrera de Spielberg, e incluso rastrea allí el germen del estudio Amblin Entertainment, el acuerdo que celebran con Paramount él y George Lucas para el rodaje de *Raiders of the Lost Ark* (1981). Spielberg acepta dirigir la producción de su amigo Lucas, que luego de *Star Wars* había dejado momentáneamente la dirección. Lucas se vuelve un modelo a seguir para Spielberg en materia de producción: consigue asegurar los derechos de una secuela para *Star Wars* y un importante porcentaje de los derechos de marketing, con el que funda Lucasfilm y su compañía de efectos especiales Industrial Light and Magic. Pero el acuerdo con Paramount le da a Spielberg una nueva perspectiva de su valor para la industria. Lucas consigue que Paramount financie la producción y el marketing del film, y que además reparta en iguales cantidades con productor y director las ganancias del film (luego de cobrar su cuota de distribución). Sumado al millón de dólares anticipado que cobra Spielberg por dirigir, el film le reporta más ganancias que la combinación de todas sus películas hasta la fecha (p. 29).

Ese mismo año, Spielberg funda Amblin Entertainment junto a los productores Frank Marshall y Kathleen Kennedy. Al día de hoy, los tres están posicionados entre los cinco productores más recaudadores de la historia, con Spielberg superado únicamente por Kevin Feige, productor de las películas de Marvel Studios<sup>33</sup>. Durante la década de 1980, Amblin se asocia con varios directores de renombre, como Zemeckis, Richard Donner o Chris Columbus, y producen algunos de los films más representativos de la época. Luego del estreno de *Gremlins* (Joe Dante, 1984), Spielberg inicia el desarrollo de tres films en los que él mismo oficia de productor ejecutivo, evidenciando su nivel de participación en las producciones de Amblin y construyendo el estilo de la casa productora: *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985), *The Goonies* (Richard Donner, 1985) y *Young Sherlock Holmes*

---

<sup>32</sup> “The enormous success of *Jaws* gave Spielberg veritable free rein on his ambitious follow-up for Columbia Pictures, *Close Encounters of the Third Kind*”. Traducción del autor.

<sup>33</sup> Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/people/?view=Producer&sort=sumgross&order=DESC&p=.htm>

(Barry Levinson, 1985) (op.cit., p. 30). En esos años, Spielberg recibe ofertas para manejar Disney y otros grandes estudios. Las cadenas televisivas luchan por conseguir contenido televisivo de Amblin, que finalmente llega a la NBC con *Amazing Stories*, serie que el propio Spielberg desarrolla y supervisa capítulo a capítulo, y para la que consigue directores entre los que se cuentan Martin Scorsese o Clint Eastwood.

## 4. EL NUEVO PADRE DE HOLLYWOOD

### 4.1 Schindler's List

Al comienzo de los años 90, Spielberg relega las tareas de producción a Kennedy para concentrarse en la dirección luego de algunos desastrosos comerciales y críticos. Su dedicación exclusiva a la tarea lo encuentra estrenando en 1993, con apenas cinco meses de separación, *Jurassic Park* y *Schindler's List*. Con la primera vuelve a batir récords de taquilla históricos en recaudación global (récord fijado por sí mismo con *E.T. The Extra-Terrestrial*), mientras que la segunda le proporciona finalmente el esquivo premio Oscar a la mejor dirección que el director anhelaba desde mediados de los ochenta.

Lester D. Friedman (2006) opina que, basada en su popularidad y prominencia, *Schindler's List* es “la más importante producción sobre el Holocausto jamás hecha. Para bien o para mal, se ha convertido en la narrativa principal de este evento para la mayor parte de la sociedad americana”<sup>34</sup> (p. 297). De acuerdo a Friedman, el film de Spielberg tiene un rol fundamental en el proceso de americanización del Holocausto, proceso que se ha convertido en “virtualmente el único común denominador de la identidad judío-americana a fines del siglo veinte y colmó la necesidad de un símbolo consensuado”<sup>35</sup> (p. 293). Este proceso excede a esa colectividad específica e interpreta al pueblo estadounidense todo, en tanto “reconfirma a América en su ‘rol de salvador del mundo’ y simultáneamente le permite mantener al país la superioridad moral frente a sus contrapartes europeas: nosotros somos los libertadores y ellos los perseguidores”<sup>36</sup> (p. 293).

*Schindler's List*, como pieza esencial de la americanización del Holocausto, no está exenta de las mismas críticas que recaen sobre el proceso todo. Friedman señala que:

---

<sup>34</sup> “The most important production about the Holocaust ever made. For good or ill, it has emerged as the master narrative of this event for the majority of American society”. Traducción del autor.

<sup>35</sup> “Virtually the only common denominator of American Jewish identity in the late twentieth century and filled a need for a consensual symbol”. Traducción del autor.

<sup>36</sup> “Reconfirms America’s ‘role as the world’s savior’ and simultaneously allows the country to maintain moral superiority over its European counterparts: we are the liberators, and they are the persecutors”. Traducción del autor.

como todos los componentes de la memoria colectiva de una nación y la identidad creada de un pueblo, el Holocausto ha sido reflejado a través de una serie de constructos narrativos y cumple una vital función ideológica (tanto para judíos como para no judíos) en el ambiente cultural actual<sup>37</sup> (p. 292).

Pero el rol de los medios en la representación del evento encuentra en el campo académico un lugar de profunda resistencia referida a su veracidad histórica, autenticidad narrativa y motivación artística. Friedman rescata varios autores que denuncian aspectos de la americanización del Holocausto tales como:

[el] énfasis en el ‘discurso consolador’, la “sobresimplificación moral” y el intento persistente en encontrar una ‘verdad redentora’ en medio del horror (...) las narrativas americanas fallan inevitablemente en confrontar el horror nihilista del Holocausto, una serie de eventos para los que no es posible una redención moral<sup>38</sup> (p. 294).

Friedman sugiere que *Schindler’s List* es la culminación de un proceso que cambia el foco de “aquellos que perecieron en el Holocausto, a los que valientemente combatieron a los nazis, a los que sufrieron pero consiguieron sobrevivir, a los gentiles justos que arriesgaron sus vidas para ayudar a los judíos”<sup>39</sup> (p. 296). Puntualmente, “concentrándose en la resistencia más allá de la destrucción, la celebración en medio de la pérdida y la esperanza sobre la desesperación”<sup>40</sup> (p. 296).

Frederick Wasser (2010) presenta algunos de los argumentos del debate que *Schindler’s List* generó en círculos intelectuales y que gira en torno a lo apropiado o no de aplicar las estrategias de la ficción fílmica propias del cine clásico hollywoodense a la tragedia más grande del siglo. Entre estos argumentos aparece la crítica de Claude Lanzmann, director del documental francés *Shoah* (1985), que sostiene que “ninguna representación

---

<sup>37</sup> “Like all the componentes of a nation’s collective memory and a people’s assembled identity, the Holocaust has been refracted through a series of narrative constructs and serves vital ideological purposes (for Jews and non-Jews alike) in the present cultural environment”. Traducción del autor.

<sup>38</sup> “Emphasis on the ‘discourse of consolation’, its ‘moral oversimplification’, and its persistent attempt to find a ‘redeeming truth’ amidst the horror (...) American narratives inevitably fail to confront the nihilistic horror of the Holocaust, a set of events from which no moral redemption is possible”. Traducción del autor.

<sup>39</sup> “Those who had perished in the Holocaust, to those who had valiantly fought against the Nazis, to those who had suffered but managed to survive, to those righteous Gentiles who risked their lifes to assist Jews”. Traducción del autor.

<sup>40</sup> “Concentrating on endurance beyond destruction, celebration amidst mourning, and hope over despair”. Traducción del autor.

ficcional podría alcanzar para describir los eventos, particularmente los varios trucos de Hollywood de *Schindler's List*<sup>41</sup> (op. cit., p. 158).

Wasser reconoce que existen en el film varios elementos “diseñados para obligar la aprobación del público. Estaban las inmersiones, la fácil identificación del bien contra el mal, la ausencia de reflexión sobre el por qué este mal está ocurriendo”<sup>42</sup> (p. 159), pero entiende que lo popular no debiera implicar necesariamente el rechazo del film: “es una función del cine popular normalizar del material, y en este caso la película le permite a la sociedad volver a pensar en el pasado insostenible. La película se convierte en un film histórico consensuado”<sup>43</sup> (p. 159). El autor subraya el convencimiento tanto de Spielberg como de sus allegados de Hollywood de que el film recuperaba necesariamente una memoria que iba en rápido camino al olvido, y cita a Miriam Bratu Hansen que afirma que “la rememoración de la Shoá, en tanto pública y colectiva, siempre fue dependiente de formas de memoria mediadas para las masas”<sup>44</sup> (p. 159). Aun considerando estos propósitos, Wasser es suspicaz frente a la aparente indiferencia de Spielberg a la reacción del público, a quien cita diciendo: “siempre me importó que a todos les gustara la película...y este fue el film, el tema en el que no me interesó a quién le gustó o no”<sup>45</sup> (p. 155). Pero el público sí recibió positivamente *Schindler's List*. Como señala Stephen J. Dubner: “quizás Spielberg haya intentado hacer el opuesto del entretenimiento con *Schindler's List*, pero el film recaudó 321 millones en el mundo y atrapó al público como solo el entretenimiento puede conseguir, persuadiéndolos de llorar y estremecerse, dejando sus corazones más llenos que rotos”<sup>46</sup> (Friedman & Notbohm, 2000, p. 231). Y lo que resulta igualmente relevante para el presente problema de estudio, *Schindler's List* validó finalmente a su director en los círculos críticos y de Hollywood que hasta entonces “lo habían encasillado como artista liviano de modo que hasta sus ‘mega-éxitos’ podían ser

---

<sup>41</sup> “No fictional representation could be sufficient to describe the events, particularly the various Hollywood tricks of *Schindler's List*”. Traducción del autor.

<sup>42</sup> “Designed to compel audience approval. There were the immersions, the easy identification of good versus evil, and the absence of reflection on why this evil is taking place”. Traducción del autor.

<sup>43</sup> “It is a function of popular movie-making that it normalizes subject matter, and in this case the movie allows society to think again about the unbearable past. The movie becomes a consensual historical film”. Traducción del autor.

<sup>44</sup> “The remembrance of the Shoah, to the extent that it was public and collective, has always been dependent on mass-mediated forms of memory”. Traducción del autor.

<sup>45</sup> “I've always cared about everybody liking the movie...and this was the one film, the one subject that I didn't care who liked it or didn't like it”. Traducción del autor.

<sup>46</sup> “Spielberg may have intended *Schindler's List* as the opposite of entertainment, but the film grossed \$321 million worldwide and engaged audiences as only entertainment can, coaxing them to cry and shudder, leaving their hearts heavier than broken”. Traducción del autor.

minimizados como piezas menores de género, o ‘peliculitas’ de fantasía, acción y aventura para público adolescente”<sup>47</sup> (Haskell, 2017, p. 147).

Thomas Schatz recupera una pieza publicada en el *New Yorker* el día de la ceremonia de los premios de la Academia de 1994 que da cuenta del cambio en la imagen de Spielberg, de una suerte de “erudito adolescente”<sup>48</sup> con una gran distancia a salvar entre sus dotes técnicos y su madurez artística, a un director capaz de filmar “una obra de moderación, inteligencia e inusual sensibilidad’ que aseguró su posición entre los cineastas más grandes de los Estados Unidos”<sup>49</sup> (op. cit., p. 36).

Por último, *Schindler’s List* supone también la aceptación del director de su identidad judía, ausente en su filmografía anterior. El biógrafo Joseph McBride (2006) concluye que “*Schindler’s List* se convirtió en la experiencia transformadora en la vida de Spielberg. Hacer el film fue la catarsis que finalmente lo liberó para ser él mismo, como hombre y como artista”<sup>50</sup> (Friedman, 2006, p. 303). Esta afirmación se suma a la lectura de Thomas Schatz de que Spielberg “estaba esperanzado en que *Schindler’s List* lo moviera en la dirección de directores ‘ferozmente independientes’ como Robert Altman”<sup>51</sup> (op. cit., p. 36), y refuerzan la noción de un antes y un después del film en la carrera del director.

## 4.2 DreamWorks

Luego de los éxitos de taquilla y críticos de sus dos films de 1993, Spielberg no vuelve a dirigir por cuatro años, período en el que junto a Jeffrey Katzenberg y David Geffen funda DreamWorks SKG, la primera gran compañía de Hollywood desde la era de los grandes estudios (Morris, op. cit., p. 37). Su alcance excedía el ámbito cinematográfico, con la planificación de un campus de producción para la creación de películas, televisión, música, videojuegos y otros medios interactivos digitales (p. 37). La primera película que Spielberg dirige para DreamWorks es una coproducción con la Paramount, su primera colaboración con Tom Hanks y su regreso a la Segunda Guerra Mundial luego de *1941* (1979): *Saving Private*

---

<sup>47</sup> “Had pigeonholed him as an artistic lightweight so that even his mega-successes could be written off as inferior genre pieces, fantasy or action adventure ‘flicks’ targeted at the adolescent audience”. Traducción del autor.

<sup>48</sup> “Adolescent savant”. Traducción del autor.

<sup>49</sup> “A work of restraint, intelligence and unusual sensitivity’ that secured his standing among America’s greatest filmmakers”. Traducción del autor.

<sup>50</sup> “*Schindler’s List* became the transforming experience of Spielberg’s lifetime. Making the film...was the catarsis that finally liberated him to be himself, both as a man and as an artist”. Traducción del autor.

<sup>51</sup> “Was hopeful that *Schindler’s List* might move him in the direction of ‘fiercely independent’ filmmakers like Robert Altman”. Traducción del autor.

*Ryan* (1998). Con este film consigue su segundo Oscar a la mejor dirección, premio que dedica a su padre al aceptarlo. El fin del siglo veinte encuentra a Spielberg posicionado como una de las figuras de mayor peso de la industria cinematográfica.

## 5. NOSTALGIA

### 5.1 Estudios de nostalgia

Clay Routledge (2016) señala que el término “nostalgia” es acuñado por el estudiante de medicina suizo Johannes Hofer en el año 1688. Conjugando las palabras griegas *nostos* (el regreso al hogar) y *algos* (dolor), Hofer es el primero en definir la nostalgia como una enfermedad: el dolor causado por el deseo de regresar a la tierra natal, presente en soldados y mercenarios suizos luego de largas campañas fuera del hogar. Los síntomas de la nostalgia incluían tristeza, ansiedad, insomnio, fiebre y debilidad física entre otros que permitían calificar la aflicción como neurológica y más específicamente, como una enfermedad cerebral. Eventualmente, la medicina abandona el estudio de la nostalgia, que retoma la psicología a principios del siglo veinte. En la tradición psicoanalítica, la nostalgia se asemeja a un tipo de depresión caracterizada por un “anhelo agudo de unión a la madre pre edípica, un adiós entristecedor a la infancia, una defensa contra el duelo o un anhelo por un pasado perdido para siempre”<sup>52</sup> (p. 5).

Stuart Tannock (1995) en su ensayo sobre el valor de la nostalgia como aproximación al pasado refiere a la nostalgia como una “estructura de sentimiento” y afirma que la misma invoca a un pasado que entiende como positivo en contraposición a un presente deficiente. El autor profundiza esta aseveración en su caracterización del sujeto nostálgico, que es aquel que busca en el pasado aspectos o características ausentes, subvertidas o amenazadas en el presente. Si bien este sujeto no evoca necesariamente al pasado como un tiempo de mayor felicidad, paz o libertad, sí acude a él como fuente de valores y significado.

Una de las nociones más pertinentes del ensayo de Tannock para este proyecto es la de la nostalgia como búsqueda de continuidad. En tanto la nostalgia opera como una emoción que permite separar en períodos, el autor distingue obligatoriamente tres ideas:

Primero, la de un mundo “prelapsario” (la Edad dorada, el hogar de la infancia, el país), segundo, la de un “lapso” (un corte, una catástrofe, una separación o división, la caída; y tercero, la del mundo

---

<sup>52</sup> “Acute yearning for a unión with the preoedipal mother, a saddening farewell to childhood, a defense against mourning, or a longing for a past forever lost”. Traducción del autor.

presente, “poslapsario” (un mundo que se percibe de alguna manera como carente, deficiente u opresivo)<sup>53</sup> (pp. 456-457).

Como se ha señalado en la introducción de este estudio, el 11 de setiembre de 2001 supone un punto de inflexión en la filmografía de Spielberg. A los efectos de este trabajo, resulta posible aplicar la estructura de la continuidad nostálgica a la filmografía del director. De esta forma, los eventos del 11-S operan como el lapso al que refiere Tannock, al constituir un quiebre que divide el cuerpo de trabajo del director en dos y convertir la etapa prelapsaria en un pasado a añorar. Llamativamente, esta estructura es también aplicable de forma estricta a la narrativa del mito americano<sup>54</sup>, que sugiere un paraíso perdido luego de “la caída” (el lapso) y un estado posterior en el que el Adán americano busca recuperar ese paraíso. A efectos del análisis subsiguiente, será de interés comprender que el mito fundacional del “americanismo” es, en esencia, nostálgico.

En relación a la nostalgia y el 11 de setiembre, resulta de interés el trabajo de Jan Willem Duyvendak (2011), que estudia las nociones de pertenencia y nostalgia vinculadas al hogar en Europa occidental y Estados Unidos. Duyvendak sostiene que el 11-S trae como consecuencia un cambio en la percepción del pueblo estadounidense en el que el hogar (*Home*) entendido como el espacio personal o familiar, pierde peso frente a la idea del país como hogar (*Homeland*). El autor afirma que la asociación del hogar con la nación por encima de la casa ocurre luego de esta fecha, en la que el término *homeland* comienza a hacerse cada vez más visible, incluso con la creación del Department of Homeland Security.

## 5.2 Nostalgia cinematográfica

### 5.2.1 El film nostálgico

Pam Cook (2005) aborda específicamente la nostalgia cinematográfica y su lugar en relación a la memoria y la historia. Para Cook la nostalgia es un estado de añoranza por algo que se sabe irrecuperable pero aun así deseado y en ese sentido más comúnmente asociable a

---

<sup>53</sup> “First, that of a prelapsarian world (the Golden Age, the childhood Home, the Country); second, that of a ‘lapse’ (a cut, a Catastrophe, a separation or sundering, the Fall); and third, that of the present, postlapsarian world (a world felt in some way to be lacking, deficient, or oppressive)”. Traducción del autor.

<sup>54</sup> Ver 2.4 (p. 15)

la fantasía, lo que lleva a que se la considere aun menos confiable que la memoria. La autora sin embargo entiende que la nostalgia no intenta esconder los elementos de fantasía y de *suspension of disbelief*<sup>55</sup> en su representación sino que por el contrario los hace manifiestos, dejando ver los procesos del recuerdo que operan en la representación. En ese sentido, Cook afirma que es posible entonces la producción de conocimiento a través de la nostalgia aunque sea de un orden distinto al histórico.

Las imágenes en tanto representación son centrales para Cook puesto que son las que permiten acceder a aquello que se ha perdido pero aun se anhela. La nostalgia opera en la brecha entre las representaciones del pasado y los hechos mismos, y en el deseo de superar esa brecha y recuperar lo que ya no está. Cook observa un incremento en la producción de films nostálgicos en los treinta años previos a la publicación de su libro y lo atribuye a la búsqueda de “alguna forma de autenticidad”<sup>56</sup> (p.4) en un mundo en que la realidad se vuelve progresivamente más virtual. El film nostálgico “reconstruye un pasado idealizado como un lugar de contemplación placentera y anhelo”<sup>57</sup> (p.4) pero no es, a entender de Cook, únicamente un mecanismo que deshistoriza ese pasado, como señala que se le atribuye frecuentemente. Por el contrario, la autora afirma que:

Aun en sus manifestaciones más aparentemente simples tiene el potencial de reflexionar sobre sus propios mecanismos y de incentivar la reflexión de los públicos. Los films nostálgicos más autorreflexivos pueden utilizar estrategias cinematográficas para comentar activamente asuntos de la memoria, la historia y la identidad<sup>58</sup> (p. 4).

### 5.2.2 Nostalgia del hogar

Narrativamente, la nostalgia tiene su correlato cinematográfico en lo que Jordi Balló y Xavier Pérez (1995) definen como los argumentos universales del cine; más concretamente, en la historia del regreso de Ulises a su hogar. Estos argumentos universales son, para los

---

<sup>55</sup> Umberto Eco (2012) define la *suspensión de la incredulidad* como un acto consensuado en que el espectador “acepta ‘por juego’ tomar por cierto y dicho ‘seriamente’ aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica” (p. 197).

<sup>56</sup> “Some form of authenticity”. Traducción del autor.

<sup>57</sup> “Reconstructs an idealized past as a site of pleasurable contemplation and yearning”. Traducción del autor.

<sup>58</sup> “Even in its most apparently innocent manifestations, has the potential to reflect upon its own mechanisms, and to encourage reflection in audiences. The more self-reflective nostalgic films can employ cinematic strategies to actively comment on issues of memory, history and identity”. Traducción del autor.

autores, aquellos relatos o textos preexistentes que el cine, a través de su forma y dispositivos propios, recrea dotándolo de novedad, a la vez que lo perpetúa.

El cine, de acuerdo a Balló y Pérez, ha reinterpretado recurrentemente la epopeya de Homero sobre el regreso al hogar de su héroe. Los autores identifican en la historia de Ulises variaciones de un binomio en tensión que resulta en un conflicto interno particularmente atractivo en la caracterización del héroe: ley y deseo, hogar y viaje, memoria y olvido. Este último, en especial, se subraya especialmente en tanto disparador del motivo más universal que se desprende del viaje de Ulises, que es “el de la recuperación de la identidad fragmentada o, en otras palabras, el de la reconstrucción del ser a través de la memoria” (p. 30).

En la etimología misma de la nostalgia se encuentra la relación con el relato homérico<sup>59</sup>. El cine, desde una gran variedad de géneros, se ha detenido en la figura del expatriado que regresa a su hogar como “una de las grandes fuentes argumentales para la ficción dramática de todas las épocas” (p. 28). Los autores lo encuentran con frecuencia en el cine de Hollywood que sigue a las guerras del siglo veinte, o en la figura mítica de John Wayne en films como *Stagecoach* (dir. John Ford, 1939) o *The Searchers* (dir. John Ford, 1956). Sin embargo, es en el recorrido que Balló y Pérez realizan por la obra de Wim Wenders que se sugiere un punto de especial interés para este estudio: el de Hollywood como un hogar al que regresar, ya sea de forma literal, como en el viaje que realiza el protagonista de *Der Stand der Dinge* (1982), o desde la cita más o menos explícita que abunda en su producción estadounidense.

### 5.2.3 Nostalgia del padre

Stella Bruzzi (2005) recorre la historia del cine estadounidense de la posguerra para analizar cómo representa Hollywood la figura paterna durante ese período y refiere a elementos nostálgicos específicamente ligados a un tipo de representación de esta figura en el cine de las décadas de 1990 y 2000. Aunque su cronología no se detiene en un análisis específico de *Catch Me If You Can*, la autora la señala como un claro ejemplo de una tendencia de la época a la recuperación del “padre tradicional de Hollywood” de la década de los '50.

---

<sup>59</sup> Ver 5.1 (p. 30)

Bruzzi observa en las últimas décadas del siglo veinte la proliferación de nuevas figuras paternas no tradicionales en el cine de Hollywood: padres negros y padres homosexuales, entre otros, cuestionan los roles tradicionales de género y la familia, retomando un sentir de la década de 1970. Las políticas de género, sumadas a los estudios emergentes sobre la masculinidad en los campos de la teoría, la psicología y la sociología, determinan que “tanto en los films como en la teoría, la masculinidad tradicional y los padres están en crisis, y se buscan alternativas nuevas, más flexibles y radicales” (p. xi)<sup>60</sup>. La noción prevalente de que la masculinidad contemporánea se encuentra en crisis explica para Bruzzi la emergencia de una gran cantidad de “películas de padres” en las décadas señaladas. La autora de hecho toma en conjunto los ’90 y ’00 como los años de la crisis de los hombres y de la diversificación, a diferencia de su acercamiento a décadas anteriores en las que consigue identificar una tendencia única en términos de representación de la figura<sup>61</sup>. Los nuevos padres no desplazan, sin embargo, la figura del padre tradicional, que continúa idealizado en films como *A Few Good Men* (dir. Rob Reiner, 1992), *Apollo 13* (dir. Ron Howard, 1995) o *Gladiator* (dir. Ridley Scott, 2000), entre otros. Estos films:

son tradicionales de dos maneras: son ideológicamente conservadores en su representación de la masculinidad y la paternidad, y muestran una adhesión nostálgica a la ortodoxia genérica de Hollywood, reviviendo de forma auto-consciente los viejos géneros de Hollywood, como el western, la épica, los melodramas de padre-hijo, las películas de hombres en crisis<sup>62</sup> (p. 158).

Bruzzi agrega que esos films sostienen el ideal de un padre omnisciente y guía, y toman una relación padre-hijo conflictiva como vehículo para el tratamiento de ansiedades sobre la masculinidad y la genealogía de lo masculino que Hollywood ha trabajado a lo largo del tiempo. A causa de su conservadurismo, Bruzzi refiere en relación a estos films a los estudios de Francis Fukuyama, que afirma que el declive de la familia nuclear a partir de los sesenta ha tenido efectos negativos en numerosos aspectos de la vida. De la misma manera, el orden social, según Fukuyama, tiene en el centro a la figura del padre. Que la mayoría de los films

---

<sup>60</sup> “In both films and theory, traditional masculinity and fathers are in crisis and new, more flexible and radical alternatives are being sought”. Traducción del autor.

<sup>61</sup> El padre que analiza en la década de los ’50 es, por ejemplo, el padre patriarca.

<sup>62</sup> “These films are traditional in two ways: they are ideologically conservative in their portrayals of masculinity and fatherhood, and they demonstrate a nostalgic adherence to Hollywood generic orthodoxy, self-consciously reviving older Hollywood genres such as the Western, the epic, the father-son melodrama, the men in crisis movie”. Traducción del autor.

con los que Bruzzi ejemplifica esta tendencia ocurran en el pasado resulta para la autora un indicador de “un deseo nostálgico compartido de regresar a viejos valores” (p. 159)<sup>63</sup>.

Bruzzi finaliza afirmando que, aun cuando la imagen del padre en el cine estadounidense se ha diversificado, el padre tradicional mantiene su lugar de relevancia, y asegura que:

[mucho] del Hollywood de 1990 prescinde de él, pero a fin de cuentas parece protestar que el padre tradicional es lo que queremos. El cine americano contemporáneo reconoce la validez de modelos paternos alternativos; sin embargo, aun siente –a veces con mucha urgencia– la ausencia de un padre fuerte y convencional (p. 191)<sup>64</sup>.

Robert Sklar (1994), por su parte, previo a los estudios de Bruzzi, menciona específicamente a Spielberg al problematizar la memoria histórica, y sostiene una idea que bien puede complementar los postulados de la primera. Sklar afirma que “para *JFK*, *Malcom X* y *Schindler’s List*, el problema de la memoria histórica aparece como una variante de la crisis patriarcal: lo que nos falta en el presente, lo que ellos tenían en el pasado, eran verdaderos padres-líderes” (p. 371)<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> “A shared nostalgic desire to return to older values”. Traducción del autor.

<sup>64</sup> “Much of 1990s’ Hollywood dispenses with him, but ultimately it seems to protest that the traditional father is what we want. Contemporary American cinema acknowledges the validity of alternative paternal models, nevertheless it still feels –often quite urgently– the lack of a strong, conventional father”. Traducción del autor.

<sup>65</sup> “For *JFK*, *Malcom X* and *Schindler’s List*, the problem of historical memory appears as a variant of patriarchy crisis: what we lack in the present, what they had in the past, were true father-leaders”. Traducción del autor.

## 6. LA FIGURA DEL PADRE

### 6.1 El padre occidental

Luigi Zoja (2001) realiza un recorrido histórico (e incluso prehistórico) recopilando eventos clave en la construcción de la figura paterna de la sociedad occidental. Su hipótesis fundamental es que: “la paternidad es un fenómeno psicológico y cultural, y la paternidad biológica no basta para asegurar su existencia”<sup>66</sup> (p. 13). El autor afirma que la paternidad, en tanto decisión consciente, implica siempre una adopción, que se diferencia de la relación simbiótica que el hijo forma con la madre. Esta adopción implica, en tanto amplía el universo del hijo más allá de esa simbiosis maternal, su introducción a la esfera social: el padre es, inherentemente, el primer agente socializador del hijo. Zoja apunta que, frente a esta situación, el padre es evaluado por el hijo bajo un doble estándar: el de su interacción en la esfera íntima, en el plano afectivo, pero también su forma de interactuar con el resto de la sociedad, a diferencia de la madre. El autor no es ajeno al hecho de que esa distinción entre padres y madres en la esfera social se ha vuelto cada vez menos perceptible y considera el tiempo presente como una etapa de transición hacia una nueva configuración. Sin embargo, observa que, aunque sea de forma inconsciente, la sociedad occidental permanece patriarcal.

El abordaje de Zoja es multidisciplinario e integra factores históricos, psicológicos y culturales. Al tratarse de un estudio fundamentalmente eurocéntrico, el autor hace fuerte hincapié en las fundaciones de los mitos griegos y la ley romana sobre las que se construye nuestra imagen actual de la figura paterna, a los que se suman posteriormente el cristianismo y las revoluciones francesa e industrial. Para el siguiente análisis, serán de especial utilidad los capítulos que el autor dedica a dos personajes míticos griegos: Héctor y Ulises.

Zoja presenta a Héctor como el héroe por antonomasia y, a su vez, como una combinación entre patriota y padre (*pater*). El autor incluso le atribuye a Héctor el gesto que define de allí en adelante como “el sello distintivo del padre”<sup>67</sup> (p. 89). Previo a regresar a la batalla, su esposa Andrómaca intenta convencerlo de no combatir, mientras lleva a su hijo Astianacte en brazos. Héctor la consuela pero asusta, con su casco y armadura, a su hijo. Es así que Héctor, removiendo su armadura, toma al niño en sus brazos, lo eleva y reza a Zeus y a los dioses para que, a su tiempo, lo hagan aun más fuerte que a su padre. Zoja encuentra

---

<sup>66</sup> “Fatherhood is a psychological and cultural fact; and biological parenthood isn’t enough to ensure its existence”. Traducción del autor.

<sup>67</sup> “The hallmark of the father”. Traducción del autor.

esas palabras revolucionarias: “la oración de Héctor va en contra de la omnipotencia inamovible del mito, transformando a la criatura en hijo, y al hijo en la esperanza de algo mejor que cualquier cosa que ofrezca el pasado mítico”<sup>68</sup> (p. 89). Aun así, Héctor vuelve a la guerra. La defensa de Troya significa para él la defensa de su familia y su hijo. De esta manera, la condición de guerrero y la de padre se funden por primera vez en un héroe épico: Héctor es dos cosas a la vez “padre de una familia y padre de un país”<sup>69</sup>(p. 91).

Ulises, por su parte, simboliza de acuerdo a Zoja, la necesidad de descubrimiento e innovación que son prototípicas del hombre occidental, pero en su opción, constantemente sujeta a interpelación y reafirmación por parte del propio héroe, de volver al hogar, lo nuevo y lo antiguo se encuentran vinculados: existe una continuidad que impide que el pasado sea olvidado. El viaje de Ulises postula, de acuerdo al autor, el lugar de responsabilidad del padre hacia la familia en términos de un código de fidelidad, pero esa responsabilidad se manifiesta también de forma clara en relación a la patria. Zoja señala la raíz griega compartida entre padre, *pater*, y patria, *patra* o *patris gaia*. “Patria”, refiere en definitiva, a la tierra del padre: a las seducciones de Calipso y Circe, Ulises no antepone la imagen de Penélope, sino la de la patria y los padres<sup>70</sup>. El deseo de volver a la propia tierra (*nostos*), la tierra de sus padres, es el motor del viaje del héroe.

## 6.2 El padre primitivo: tótem y tabú.

Sigmund Freud (1919) en su aplicación de conceptos del psicoanálisis a la antropología, señala el totemismo como un sistema similar a la religión en algunas razas primitivas de Australia, América y África. En su estudio, se lo entiende como un sistema sobre el que se fundan las bases de la organización de las sociedades, cuyo centro es el tótem. El tótem es por lo general un animal<sup>71</sup> que guarda una especial relación con la tribu como su espíritu orientador y protector, capaz de enviar oráculos y proteger a sus niños. Los miembros del totemismo, en consecuencia, están vinculados a él mediante obligaciones sagradas, como no matarlo ni comer su carne. Se identifica además en casi todas las tribus vinculadas al totemismo la restricción del matrimonio entre miembros. Al imponer obligaciones entre

---

<sup>68</sup> “Hector’s prayer runs counter to the immobile omnipotence of myth, turning the child into a son, and the son into hope for something better than anything offered by the mythic past”. Traducción del autor.

<sup>69</sup> “A father of a family, and a father of his country”. Traducción del autor.

<sup>70</sup> En *Odisea*, IX, 29-37.

<sup>71</sup> En ocasiones, aunque de forma menos habitual, puede ser también una planta.

miembros del clan y para con otros clanes, el Tótem se configura entonces como sistema social, además de religioso. Se transforma en la representación visual de lo religioso y social de estas razas, y simboliza por lo tanto la comunidad, que es en definitiva lo que se venera.

Freud dedica el capítulo final de su obra a teorizar sobre la posible relación del totemismo con la exogamia<sup>72</sup>. En él identifica dos líneas importantes que son la identificación completa de la tribu con el tótem y una actitud afectiva ambivalente a su respecto. Estas se rastrean hasta concluir en la teoría de que el tótem opera como la sustitución de un ancestro: el padre primitivo. El psicoanálisis determina entonces que el tótem es efectivamente el sustituto del padre, lo que explica las dos prohibiciones o tabús que se encuentran en su centro: la prohibición de matar al animal y la de contraer matrimonio con un miembro del mismo tótem. Ambas además coinciden con los crímenes de Edipo, que mata a su padre y desposa a su madre. Solo luego del sacrificio ritual del tótem (que resulta además en una celebración que se vive como un duelo), se lo ingiere y se lo incorpora para asegurar al clan su similitud con el mismo.

En los orígenes de la tribu, Freud presenta al padre primitivo, violento y celoso, que acapara a todas las mujeres y expulsa a sus hijos varones. Un día los hermanos exiliados se unen para regresar y asesinar al padre, a quien luego se comen, terminando con su reinado. La identificación con el padre, envidiado y temido, se consuma precisamente al ingerirlo, confiriéndole a cada uno parte de su fuerza. “El banquete del Tótem, que quizás sea la primer celebración de la humanidad, sería la repetición y conmemoración de este acto criminal memorable, con el que tantas cosas iniciaron: la organización social, las restricciones morales y la religión”<sup>73</sup> (p. 170).

Freud explica que luego del crimen sobreviene la culpa, puesto que los hijos “odiaban al padre que se interponía con tanto poder en el camino de sus demandas sexuales y su deseo de poder, pero también lo amaban y admiraban”<sup>74</sup>. El asesinato y la ingesta satisfacen respectivamente el odio y el deseo de incorporar al padre por parte de los hijos, pero luego de esto, los sentimientos de afecto necesitan también afirmarse y lo hacen a través del remordimiento y la culpa. Curiosamente, esto le confiere aun más poder que cuando vivía al

---

<sup>72</sup> El matrimonio entre personas de distinta raza o comunidad, no emparentadas sanguíneamente.

<sup>73</sup> “The totem feast, which is perhaps mankind’s first celebration, would be the repetition and commemoration of this memorable, criminal act with which so many things began, social organization, moral restrictions and religion”. Traducción del autor.

<sup>74</sup>“(They) hated the father who stood so powerfully in the way of their sexual demands and their desire for power, but they also loved and admired him”. Traducción del autor.

padre muerto, en tanto los hijos culposos reafirman los mandatos del padre de forma obediente. Al declarar al tótem como sustituto del padre se deshace de alguna manera su crimen, en tanto se prohíbe darle muerte, a la vez que se prohíbe el contacto con sus mujeres. Se reinstituye su orden y a causa de la culpa de los hijos se afirman los dos tabús del totemismo, que como se señaló, coinciden con los crímenes de Edipo.

Freud sugiere además cómo esta teoría le da forma también a las religiones patriarcales:

El sistema totémico era una forma de acuerdo con el padre en el cual éste garantizaba todo lo que la fantasía del hijo podía esperar de él: protección, afecto y paciencia; a cambio de lo que se promete honrar su vida, es decir, no repetir contra el tótem el acto por el que el padre murió (op. cit. p. 172).

El psicoanálisis aplicado a los individuos evidencia de qué manera la imagen de Dios está construida a instancias del padre, y que la propia relación de las personas con Dios es también similar a la relación con su padre: Dios no es otra cosa que un padre idealizado, sugiere Freud. De esta forma, el tótem puede haber sido una primer sustitución del padre, que progresa en una deificación del mismo, en tanto el anhelo y nostalgia crecen en su ausencia, y se manifiesta un deseo de expiación aun más grande que en el totemismo.

Freud concluye que la institución de deidades paternas gradualmente conduce de las sociedades sin padre a las sociedades patriarcales. La familia se reconstruye en este tipo de sociedades y restituye en gran medida los poderes y autoridad a los padres. El orden social, finalmente, produce patriarcas que transfieren el sistema patriarcal al Estado y “debe decirse que la venganza del padre destituido y luego reinstaurado ha sido muy cruel; finalizó con el dominio de la autoridad<sup>75</sup>” (op. cit. p. 179).

La noción freudiana del Tótem que es a la vez patriarca, origen de la sociedad y de la Ley será de utilidad a la hora de analizar los componentes simbólicos con los que Spielberg representa la figura paterna en *Catch Me If You Can* y su obra posterior, a la vez que aportará elementos que permitan definir la noción de patriarca cinematográfico y facilitará el análisis de la construcción que Spielberg hace de sí mismo como director.

---

<sup>75</sup> “It must be said that the revenge of the deposed and reinstated father has been very cruel; it culminated in the dominance of authority”. Traducción del autor.

### 6.3 El padre simbólico

En vista de que la representación cinematográfica de la figura paterna que se propone en este trabajo es fundamentalmente nostálgica, algunos de los elementos de su eventual construcción ya fueron señalados en el capítulo correspondiente a esa unidad temática<sup>76</sup>. Se señalarán aquí, por otro lado, algunas características del “padre simbólico” tal y como lo presenta Joshua Gunn (2008) en su ensayo sobre otro film de Spielberg: *War of the Worlds* (2005).

El interés fundamental del estudio de Gunn es la soberanía y, más específicamente, cómo la figura paterna del film, el personaje Ray Ferrier, interpretado por Tom Cruise, ocupa el rol del soberano en un estado de emergencia (una invasión extraterrestre en este caso). El autor identifica en esta construcción las ansiedades de una sociedad post 11-S, y, en ese sentido, el punto de origen de su trabajo no es especialmente diferente del de este estudio. El ensayo de Gunn, sin embargo, profundiza específicamente en las formas en las que el soberano restaura el orden y reunifica al pueblo desde una estructura de poder que es fundamentalmente política. En vista de que el soberano en el film es, a entender de Gunn, una figura paterna, el autor define algunas de sus características que serán referidas aquí en tanto resultan extrapolables al análisis de *Catch Me If You Can*.

Gunn parte de la obra de Jacques Lacan para definir la función principal del padre como “el representante original de la autoridad de la Ley”<sup>77</sup> (p. 8). Para Lacan, la figura paterna es una composición de varias figuras, entre las que se encuentran el padre simbólico, el padre imaginario y el padre real. El padre real es un padre en conflicto, en tanto recaen sobre él expectativas contradictorias: por un lado se espera que cumpla una función protectora, que puede llevarlo en caso de necesidad, a romper reglas y convenciones para asegurar la protección de otros. Sin embargo, el padre debe cumplir también una función prohibitiva y legisladora: reside en él la responsabilidad de legislar y educar en las reglas de una sociedad (p. 8). El padre simbólico es entonces, para Lacan, aquel que combina las funciones legislativa y protectora. Se trata de una conjunción que no es, necesariamente, una persona real sino más bien una operación o función de la sociedad (específicamente la

---

<sup>76</sup> Ver 5.2.3 (p. 33)

<sup>77</sup> “The original representative of the Law’s authority”. Traducción del autor.

occidental). Lo esencial del padre simbólico es que, “para el hijo, no existe autoridad más grande que el padre”<sup>78</sup> (p. 9).

---

<sup>78</sup> “To the child, there is no higher authority than the father”. Traducción del autor.

## 7. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE *CATCH ME IF YOU CAN*

### 7.1 *Catch Me If You Can* (2002)

Jorge Fonte (2008) relata el proceso del proyecto de *Catch Me If You Can*, desde que Frank William Abagnale vendiera los derechos cinematográficos de su libro autobiográfico a principios de la década de 1980 hasta su llegada a las oficinas de Steven Spielberg en DreamWorks, luego de casi veinte años de circular por varios estudios. DreamWorks encargó a Jeff Nathanson la escritura de un guion que llamó la atención de Leonardo DiCaprio mientras se encontraba rodando *Gangs of New York* (dir. Martin Scorsese, 2002). Con DiCaprio a bordo se contrató a Gore Verbinski para dirigir pero su agenda se hizo incompatible con las retomas que DiCaprio debió filmar para *Gangs*. Luego de que se propusieran nombres como Cameron Crowe, David Fincher o Lasse Halström, DiCaprio se reunió con Spielberg para proponerle que fuera él quien lo dirigiera.

En entrevistas recopiladas por Brent Notbohm y Lester D. Friedman (2019), Spielberg reconoce que el guion de Nathanson fue clave para aceptar el proyecto y señala que, aunque las estafas de Frank sucedieron de esa forma en la vida real, al tomar el proyecto le sugirió a Nathanson algunas licencias poéticas. Por su vínculo con este trabajo, quizás el aporte de Spielberg a la historia que más merece señalarse es el lugar del padre biológico de Frank, que el director quiso conservar en la película por más tiempo. Spielberg apunta que: “cuando Frank huyó de su casa nunca volvió a ver a su padre. Y yo quería mantener esa conexión en la que Frank trataba de complacerlo y hacer que se sintiera orgulloso de él al verlo en uniforme, el uniforme de Pan-American”<sup>79</sup>. (p. 152) Otros agregados a la historia remiten a eventos biográficos de propio Spielberg que permiten inferir un vínculo personal del director con el film y una particular identificación con el personaje de Frank. Entre otros, Molly Haskell (2017) señala la inclusión del amigo de la familia que es también el amante de la madre de Frank, aspecto sobre el que también se detiene el documental *Spielberg* (dir. Susan Lacy, 2017) cuando se revela que un episodio idéntico fue el que propulsó el divorcio de los padres del director y que Spielberg solo descubrió en su adultez. El propio Spielberg reconoce también la increíble similitud entre las estafas de Frank y los días de su propia juventud, en

---

<sup>79</sup> “When Frank ran away from home, he never saw his father again. And I wanted to continue to have that connection where Frank kept trying to please his father, by making him proud of him, by seeing him in the uniform – the Pan-American uniform”. Traducción del autor.

los que se vestía con un traje y un maletín e ingresaba al lote de Universal fingiendo trabajar allí. (Notbohm y Friedman, op. cit., pp. 154 y 155)

El film fue rodado en un tiempo record para Spielberg: cincuenta y dos días en los que se distribuyeron 147 locaciones. En él trabajó el grupo de colaboradores frecuentes del director: Janusz Kaminski ofició de director de fotografía, Michael Kahn de editor y la banda sonora, que incluye además una gran cantidad de canciones populares de época, fue compuesta por John Williams.

El film fue estrenado el 25 de diciembre del 2002, teniendo en cuenta los motivos navideños recurrentes en el film, y fue un éxito de taquilla. Con un presupuesto de U\$S 52 millones, recaudó globalmente U\$S 352.114.961<sup>80</sup> y fue mayoritariamente bien recibida por la crítica.

## 7.2 Lenguaje cinematográfico

David Bordwell y Kristin Thompson (1995) plantean que la obra cinematográfica es interpretada desde el espectador como un sistema, comprensible como un todo y que posee además, una forma que los autores definen como “el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad del filme” (p. 42). Dentro de los elementos de la forma cinematográfica se considerarán especialmente algunas acepciones de la puesta en escena.

Eduardo A. Russo (2003) desvincula la noción de puesta en escena de sus origen en el teatro, para definirla como “la construcción que se ejecuta entre lo presente en la pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador” (p. 213 y 214). El espectador entonces confiere sentido a su experiencia sensorial (visual y auditiva), creando un imaginario consecuencia de la forma en la que las imágenes se ligan unas a otras. “En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado ante ellos por la cámara, el color y la acción desarrollada” (p. 214).

Con esta definición, Russo complejiza acepciones anteriores del concepto como la de Bordwell y Thompson, que el autor encuentra limitada por referirse exclusivamente a lo que se encuentra dentro de los límites del plano, sin contemplar una dimensión que “atravesara la ficción de la película” (p. 214). Russo afirma que “la puesta se erige en ese momento

---

<sup>80</sup> Fuente: <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=catchmeifyoucan.htm>

fundador en el que las imágenes se tejen y comienzan a significar algo concreto para el espectador, por decisión de alguien que las ha dispuesto en forma deliberada” (p. 214). El lugar del espectador se subraya nuevamente al afirmar el autor que queda a su cargo:

construir ese lugar virtual: la puesta en escena, en el cine, es en verdad una puesta en *otra escena*, de arquitectura imaginaria, provista en última instancia por cada sujeto que asiste a la proyección. Lo dado a ver y oír, muchas veces, no son sino pistas de lo que debe completar cada uno por su cuenta en una actividad permanente. La de la puesta es un lugar que rechaza cualquier idea de pasividad en el espectador (p. 215).

Para el análisis de los fragmentos seleccionados del film se dedicará especial atención a algunos elementos de la puesta en escena como la fotografía, la dirección de arte, la composición y el encuadre, sumados a otros aspectos que completan la forma cinematográfica como la música, el sonido, el montaje y la narración.

### **7.3 Criterio de selección de secuencias**

Para hacer abarcable el análisis dando cuenta de la variedad de elementos que conforman los marcos de este proyecto, se trabajará fundamentalmente en base a cuatro secuencias seleccionadas del film. Si bien el análisis en profundidad se llevará a cabo sobre estas secuencias específicas, no será excluyente de la referencia a otros momentos del film y, en vista de que el trabajo propone a su vez una mirada ampliada a la filmografía del director, a otros films cuando sea pertinente.

La selección se realizó, en consecuencia, en base a la metodología cualitativa, buscando secuencias particularmente representativas que den cuenta especialmente de aquellos elementos que se busca analizar en el film, y que permitan, por tanto, extrapolarlos a su totalidad. El concepto metodológico operante en una selección de este tipo es el muestreo del caso crítico, elaborado por Michael Q. Patton, que sostiene que elegir este tipo de casos pone en evidencia de forma especialmente clara las relaciones que buscan estudiarse (Flick, 2004, p. 82).

En orden de acercarnos a cumplir los objetivos del proyecto, las secuencias seleccionadas debían dar cuenta, de alguna manera, de los tres elementos centrales del análisis: la representación de la figura paterna, la nostalgia y el americanismo clásico hollywoodense, y cómo se interrelacionan. Con estos requisitos en mente se seleccionaron las

siguientes secuencias: en primer lugar, la secuencia que sigue al agente del FBI Carl Hanratty en su intento de extraditar al joven Frank Abagnale Jr. de la prisión francesa en la que se encuentra encarcelado. La secuencia presenta al agente como una figura de autoridad aun fuera de suelo estadounidense, mientras se establece un vínculo con Frank que es, a la vez, afectivo y autoritario. La secuencia además introduce la idea nostálgica del regreso a casa mientras que representa al agente Hanratty a ojos del muchacho como un personaje cinematográfico.

La segunda secuencia tiene lugar en el domicilio, en un elegante suburbio neoyorquino, de la familia Abagnale. Allí se empieza a sugerir, a través de la puesta en escena, la caída en desgracia de Frank Abagnale Sr., el padre de Frank, como figura paterna. Se establece también la versión de Frank del “paraíso perdido” del mito americano: la imagen de sus padres bailando, que opera también en términos de nostalgia, como el pasado que Frank jamás podrá recuperar y se analiza como la iluminación y la música contribuyen a la representación del pasado clásico.

La tercera secuencia se divide en dos grandes momentos: en el primero, Frank busca a su padre, Frank Sr., en un bar para invitarlo a su boda; en el segundo, Frank llama por teléfono al agente Hanratty en Nochebuena para suplicarle que deje de perseguirlo. En conjunto, ambos momentos dan cuenta de la transición de una figura paterna invalidada (Frank Sr.) a una virtuosa (el agente Hanratty).

La última secuencia de análisis coincide con el final del film. En ella se analiza de qué forma tanto Frank como Hanratty han alcanzado juntos una nueva versión del paraíso perdido que resultaba imposible de recuperar. Se analizará aquí el lugar que juega la figura paterna en la consecución de ese objetivo, y de qué manera Spielberg sugiere que ese paraíso no es otro que el Hollywood clásico.

Las secuencias están localizadas temporalmente de acuerdo a la versión del film editada en Blu-Ray.

## 8. “¿TE LLEVARÉ A CASA EN LA MAÑANA, FRANK!”

### 8.1 La prisión (00:04:44 - 00:08:52)

La secuencia inicia con el primer plano de un guardia de seguridad francés mientras intenta pronunciar correctamente el nombre del personaje de Tom Hanks. Para el espectador el nombre es ya conocido en tanto la escena sucede inmediatamente a la primera del film, en la que en un programa de televisión<sup>81</sup> se le pregunta a Frank Abagnale Jr. quién fue la persona que finalmente lo atrapó. Frank contesta: “Carl Hanratty”, y mediante un corte directo Spielberg nos coloca *in medias res* entre un grupo de guardias que se resguardan con paraguas de una fuerte lluvia mientras discuten la pronunciación del apellido Hanratty. James Mariata (2017) afirma que el inicio de la narrativa *in medias res* es una táctica que Spielberg utiliza con frecuencia, y que el autor considera que refuerza su apego a los estándares clásicos de la narración de Hollywood, en tanto refuerza la idea de un mundo que preexiste al espectador y es independiente de su presencia (p. 33). Esta transición entre escenas construye el primer vínculo formal que la película establece entre ambos personajes, a la vez que establece también un vínculo narrativo que jerarquiza al personaje de Hanratty: es Frank, el protagonista del film, quien simbólicamente lo presenta a continuación de ser él mismo presentado en el programa televisivo, gesto que no será repetido cuando el film introduzca a Frank Sr., el padre biológico de Frank, que también es presentado pero por el amante de su esposa. A su vez, el episodio del nombre es retomado posteriormente en el film cuando, en su primer engaño, Frank se hace pasar por un profesor sustituto de francés en la secundaria y, luego de escribir su apellido en el pizarrón, hace énfasis en la manera correcta de pronunciarlo. Se trata de una referencia sutil a este primer momento, pero que aun así refuerza el vínculo entre ambos personajes.

Carl Hanratty aparece por primera vez en el film en el segundo plano de esta secuencia, rodeado de varios guardias que intentan pronunciar correctamente su nombre. Spielberg corta a un primerísimo primer plano de Hanks en el momento en que el personaje, pausadamente, afirma: “Yo soy Carl Hanratty”. Inmediatamente después, como si se tratase de una prolongación de su nombre, agrega: “Represento al FBI de los Estados Unidos de América”. Esta línea, que es en principio literal, puesto que Hanratty es de hecho un agente

---

<sup>81</sup> Se trata del programa *To Tell the Truth*, al que el verdadero Frank W. Abagnale fue invitado en 1977. El episodio está reconstruido para el film mediante el uso de archivo original al que se le agrega lo filmado por Spielberg con Di Caprio y otros actores.

del FBI, es el primer elemento de la construcción simbólica que Spielberg realiza en torno a la figura del personaje y que se extiende a lo largo del film, pero se presenta ya en su totalidad en esta secuencia. Carl Hanratty se convertirá en la representación de un ideal que es a la vez estadounidense, paternal y de Hollywood. Al presentarse como representante del FBI de los Estados Unidos de América, Hanratty está poniendo de su lado el peso que sus interlocutores le asignan a la idea de “América”. No es casualidad que se use el nombre completo del país o que en su siguiente intervención solicite ver al “prisionero americano Abagnale”. Es solo luego de este intercambio que el director nos ofrece un *establishing shot* de la prisión, para indicarnos que nos encontramos en Marsella, Francia, en la Nochebuena del año 1969. La función de la idea de “América” como garantía o respaldo para sus ciudadanos es retomada por Spielberg en *Bridge of Spies* (2015), en una escena que formalmente resulta casi idéntica a la que aquí se analiza. En ella, el abogado James Donovan, también interpretado por Hanks es retenido al intentar cruzar a Berlín Oriental. “*Ich bin Amerikaner*”,<sup>82</sup> explica a los oficiales que se muestran poco amistosos. “*Amerikaner*”,<sup>83</sup> confirman entre ellos luego de corroborar su pasaporte, para dejarlo avanzar. En *Catch Me If You Can* la idea se refuerza al contrastarse la decadencia del mundo exterior a los Estados Unidos: la prisión francesa en la que Frank es detenido es un lugar inhóspito, descuidado y hacinado. En esta representación es clave la fotografía de Kaminski, que ilumina la escena en un tono azul intenso que hace que el exterior en medio de una tormenta y el interior (la cárcel además se llueve) sean cromáticamente idénticos. El uso dramático y narrativo de los tonos fríos (azules) y los cálidos (naranjas y dorados) es recurrente en la obra de Spielberg y *Catch Me If You Can* no es una excepción. Aunque sus presumibles significados específicos puedan variar de un film a otro, el director los utiliza habitualmente casi como dos fuerzas opuestas. Si bien esta primera secuencia no presenta tonos cálidos que faciliten el análisis del uso del color a través del contraste y la comparación, el vínculo que se establece entre el azul y la locación resulta de una fortaleza tal que parece imposible no asociarlo a lo indeseable, al lugar en donde no se desea estar: un lugar de desesperanza. Eventualmente, en la segunda y tercera secuencia en las que ambos tonos coexisten, o bien chocan de forma más directa, y, por tanto, significan de manera quizás más explícita, se profundizará en este análisis. Por el momento entonces se propondrá, en base a la forma en que el azul se adueña de toda la secuencia, que esta decisión cromática responde, como se dijo anteriormente, a una suerte de desamparo.

---

<sup>82</sup> “Soy americano”. Traducción del autor.

<sup>83</sup> “Americano”. Traducción del autor.

La primera interacción entre Frank y Hanratty sienta las bases de la construcción de este último en términos del padre simbólico que referencia Joshua Gunn (2008) al retomar a Lacan y que, como se expuso en el marco teórico, conjuga las funciones legislativa y protectora del padre. Luego de recibir una serie de instrucciones por parte del carcelero, Hanratty se sienta frente a una ranura destinada presumiblemente al pasaje de alimentos sin necesidad de abrir la puerta y, a través de ella, se dirige a Frank. El estado de Frank es deplorable: tose constantemente y no logra sostenerse en pie. Hanratty desestima la condición de su interlocutor y comenta que él también tiene un pequeño resfriado, apreciación aparentemente menor pero sobre la que se volverá más adelante. Acto seguido, el agente revela el cometido de su visita: “Frank, vengo a leerte los artículos de extradición que dicta la Corte Europea de Derechos Humanos”, dice, y comienza a leer desde el artículo primero. Es decir que la función del agente Hanratty es desde el inicio del film darle a conocer la ley a Frank. Hanratty prosigue con la lectura del artículo mientras Frank le suplica que lo ayude. El agente asume que se trata de un engaño del muchacho y, al asegurarle que no va a creer su supuesta actuación, le ordena que se detenga. Sobre este intercambio se profundizará en el análisis de la tercera secuencia del film propuesta, en tanto la orden de Hanratty (“Frank, detente”) se relaciona de forma directa con una imagen de la figura paterna que Frank, llegado ese punto, ha comenzado a distanciar de la de su padre biológico. Hanratty avanza a la lectura del segundo artículo cuando Frank se desploma inconsciente en su celda. Esta vez Hanratty considera que Frank no está fingiendo y que efectivamente se encuentra grave, y es entonces cuando el personaje asume la función protectora del padre. Spielberg acompaña esta transición de una función a otra con una cámara en mano dramática que se mueve a rápidamente de un plano entero de Hanratty, poniéndose de pie de forma abrupta, a su primer plano mientras exige a los gritos que consigan a un médico. Formalmente, el plano consigue dos objetivos fundamentales que fortalecen la construcción simbólica del personaje de Hanratty: en primer lugar, la urgencia e inestabilidad de la cámara en mano subrayan la reacción del agente al ver que Frank pierde el conocimiento. Hasta este momento hemos visto que Hanratty se dirige a Frank con familiaridad pero no con afecto. Es solo a través de este movimiento de cámara que deducimos genuina preocupación por el muchacho y que, en consecuencia, reconocemos en el personaje de Hanratty la función de protector. En segundo lugar, es posible relacionar el plano con el lugar de autoridad ya mencionado del agente Hanratty en la prisión. En los hechos, Hanratty no tiene autoridad alguna allí en tanto no es un funcionario de la cárcel o del Estado francés. Su autoridad se ejerce en base al poder simbólico que le confiere ser el representante de los Estados Unidos de América, tal como se

estableció al iniciar la secuencia, y la puesta en escena está diseñada de manera tal que refuerza esa autoridad. Cuando el plano comienza, Hanratty está sentado de espaldas a cámara y al fondo del encuadre, mientras es observado por un guardia. Es cuando se levanta con violencia (tanta que derriba el banquillo) que ambos, el guardia y la cámara, reaccionan y van hacia él con urgencia. Podría suponerse que una opción también válida era la de cortar del plano entero al primer plano de Hanratty, pero al realizar el cambio de valor en el mismo plano, Spielberg convierte al agente en la presencia dominante de ese espacio, dejando incluso fuera del encuadre al guardia de seguridad a mitad del camino de la cámara. Ya en primer plano, Hanratty ordena con firmeza: “¡Doctor! ¡Ahora!”, y cortamos directamente a Frank en brazos de dos guardias de seguridad que lo trasladan escoltados por el carcelero y Hanratty.

La autoridad del agente Hanratty queda establecida en relación a sus pares franceses y, como consecuencia, es al menos posible sugerir que se establece también, puesto que Hanratty es su representación, la superioridad estadounidense frente al mundo exterior. Pero la secuencia es aun más compleja en la construcción de Hanratty como figura de autoridad, en tanto lo presenta también como una figura de autoridad paterna en relación a su hijo simbólico, Frank. El agente Hanratty ya ha hecho manifiestas las funciones legislativa y protectora del padre simbólico. Resta entonces, para su confirmación como tal, evidenciar la obediencia del hijo. Luego de ser llevado a la enfermería a recibir atención médica, mientras los guardias se lavan las manos y el agente Hanratty los presiona para conseguir un médico de forma urgente, Frank queda desatendido e intenta escaparse (lo que genera una reacción de complicidad y hasta orgullo en Hanratty). Con un movimiento de grúa la cámara avanza mientras desciende recorriendo dos pisos de los pasillos de prisioneros que, fuera de las celdas todos ellos, aunque retenidos por una malla de alambre, alientan a Frank con gritos y golpeando las barandas en una nueva muestra del desorden que impera en esa cárcel. La cámara llega casi al nivel del suelo al encuentro de Frank, que cae de rodillas visiblemente afectado por su salud. El horizonte se mantiene en los ojos de Frank, y desde esta altura la cámara lo sigue cuando comienza a gatear. El corte es a un plano que muestra a Frank de espaldas mientras gatea volviendo la cabeza al escuchar que se aproximan los guardias. La cámara permanece a la altura de los ojos de Frank y sumada a la acción de gatear del personaje le confiere inequívocamente un carácter infantil. Uno de los guardias alcanza a Frank y le pone un arma en la cabeza para que se detenga. Los movimientos de cámara acompañan la acción en una coreografía que evidencia la intención de establecer a Hanratty como figura de autoridad también para Frank. En el momento en que el arma toca la cabeza

del muchacho la cámara se detiene junto con el personaje para luego retroceder y abrir el plano, permitiéndole a Hanratty, a quien ya habíamos visto aproximarse en el plano anterior, ingresar al encuadre por detrás del guardia armado en la medida que el plano continúa abriéndose. Una vez que Hanratty ocupa su posición, la cámara vuelve a acercarse mientras que el guardia da un paso atrás y, en un gesto que se adivina más a favor del encuadre que de la acción, retira el arma dejando el plano a sus verdaderos protagonistas: Frank arrodillado en primer plano y el agente Hanratty a sus espaldas, de pie y dominante. Gunn señala que para Lacan el aspecto más importante de la figura paterna es que “para el hijo, no existe autoridad más grande que la del padre”<sup>84</sup> (op. cit., p. 9). En este plano, que tiene por centro siempre a Frank, el movimiento de la cámara traslada simbólicamente la autoridad del arma al agente, de modo que no es el revolver el que hace que Frank se detenga, sino la presencia que impone Hanratty (ver Fig. 1).



*Figura 1*

La escena finaliza subrayando la relación de autoridad que se plantea entre Frank y Hanratty a través de un uso clásico del lenguaje cinematográfico. Sin cortar el plano, mientras el muchacho se desploma en el suelo boca arriba y con los brazos extendidos en gesto derrotado, la cámara se mueve hasta dejarlo en un primer plano cenital (ver Fig. 2) que antecede la entrada del agente al campo visual de Frank. El contraplano construye el punto de vista del chico, en el que Hanratty aparece en un dramático contrapicado que lo hace imponente en el encuadre y no permite dudar al respecto de su dominio de la situación (ver Fig. 3). Desde este ángulo se establece formalmente una autoridad a la que Frank no tiene más

---

<sup>84</sup> “To the child, there is no higher authority than the father”. Traducción del autor.

remedio que ceder: “Está bien, Carl. Vamos a casa”. Luego de pronunciar estas palabras la cámara asciende, permitiéndonos una mirada global de la escena que confirma lo que ya quedó establecido: el joven rendido ante la autoridad de la figura paterna. Justo antes de cortar, mientras la cámara todavía asciende, Frank gira sobre sí mismo en dirección a Hanratty y se acurruca adoptando una posición fetal (ver Fig. 4). De esta manera la escena concluye enfatizando el lugar de Frank como hijo y subrayando la función doble del agente Hanratty como padre simbólico: legislador y protector.



*Figuras 2 y 3*



Figura 4

En la secuencia hay otro aspecto en la construcción del agente Hanratty que resulta de interés para el análisis propuesto y que se vincula también con el punto de vista de Frank. En la cronología del film, Frank ve por primera vez al agente Hanratty a través de la ventanilla instalada en la puerta de su celda. El encuadre muestra un primer plano de Hanratty recortado por los bordes de la ventanilla que generan un marco definido, un encuadre dentro del encuadre (ver Fig. 5). Si bien la escena no está construida estrictamente como un punto de vista, se trata de una construcción clásica de un diálogo en plano-contraplano, y es por tanto posible asumir que el plano de Hanratty recortado en la ventanilla se corresponde con lo que Frank ve desde el interior de su celda. Este cuadro dentro del cuadro remite, por su geometría y por ser efectivamente parte de una película, a la pantalla de cine y coloca a Frank en el lugar de un espectador (que contempla además, a un ícono de Hollywood). No es del interés de este trabajo profundizar al respecto de las implicaciones simbólicas y teóricas de la representación de la pantalla dentro de la obra cinematográfica; sin embargo, es pertinente detenerse en la imagen de Frank frente a una pantalla, en tanto la película regresa a esa ella en repetidas ocasiones. Frank inicialmente reproduce (aunque con mayor éxito) el modelo estafador de su padre biológico, pero se nutre además, en gran medida, de imágenes que recrea del cine y la televisión, es decir, de las pantallas. Su vínculo con estas imágenes es, desde cierta óptica, educativo o formativo: aprende a ser un galán seductor viendo a Sean Connery interpretar a James Bond en *Goldfinger* (dir. Guy Hamilton, 1964), a actuar como médico o abogado viendo respectivamente los episodios televisivos de *Dr. Kildare* y *Perry Mason*. Es decir,

Frank crea una y otra vez su imagen a semejanza de personajes de ficción cinematográfica o televisiva, e incorpora modelos de conducta de los mismos. El uso de este tipo de encuadre para presentar el vínculo entre ambos personajes se explica entonces conforme avanza el film y se confirma al agente como figura paterna cuyo sistema de valores Frank eventualmente incorpora. Al utilizar esta suerte de punto de vista de Frank para presentarlo a Hanratty como personaje cinematográfico, además, refuerza su carácter simbólico.



Figura 5

Por otra parte, la secuencia introduce la noción de hogar en el film mientras los guardias trasladan a Frank de su celda a la enfermería. Hanratty intenta reconfortarlo mientras los sigue, asegurándole que va a conseguirle un doctor, y que lo llevará “a casa de mañana”<sup>85</sup>, línea que repite, reafirmando. Como ya se ha visto, hacia el final de la escena Frank, sin opción de escape, se rinde y accede: “De acuerdo, Carl. Vámonos a casa”. Nigel Morris (2007) señala que “más que los Estados Unidos, ‘hogar’ se refiere a su familia, cuya ruptura precipitó su huida hacia el crimen. El deseo de repararla lo motiva”<sup>86</sup> (p. 339). El punto de Morris es válido en principio, aunque es posible desarrollarlo en mayor profundidad para complejizarlo. El autor nota cómo, luego de acceder a volver “a casa”, el film ingresa en un gran *flashback*<sup>87</sup> en el que en primer lugar conocemos a la familia de Frank en la presentación

---

<sup>85</sup> En inglés la línea es “I’m gonna take you home in the morning”. En la traducción al español parece más lógico usar “casa” que “hogar”, pero resulta necesario aclarar que el término usado originalmente es “home”.

<sup>86</sup> “More than the USA, ‘home’ refers to this family, whose break-up precipitated his escape into crime. Desire to repair it motivates him”. Traducción del autor.

<sup>87</sup> Susan Hayward (2000) define el *flashback* como un dispositivo narrativo que permite regresar a un momento anterior en la historia de un personaje. Hayward agrega que la naturaleza del *flashback* es principalmente

de su padre, Frank Sr., como miembro vitalicio del Club Rotario de New Rochelle, y luego en la casa en la que viven, antes de que se descubran las evasiones fiscales de Frank Sr. Esta escena hogareña constituye la segunda secuencia de análisis, por lo que se ahondará en ella más adelante, pero a fin de avanzar en la afirmación de Morris, bastará decir que el hogar al que Frank busca regresar tiene su representación fílmica en la imagen de sus padres bailando. A esta imagen remite el personaje más adelante cuando, en casa de su prometida (Amy Adams), ve que los padres de ella lavan juntos la vajilla mientras suena la misma canción<sup>88</sup> que sonaba en su hogar, y nuevamente en el avión, de vuelta a Estados Unidos, cuando recibe la noticia de que su padre ha muerto.

Morris deja por fuera de su análisis de qué manera Frank intenta reconstruir su familia, y por tanto su hogar. Es necesario indicar aquí que la cuestión del hogar como familia es solo tangencial en el análisis que Morris hace del film y, en consecuencia, resulta entendible que no se realice esta pregunta. A lo largo de la película, luego de escapar de su casa, Frank busca en repetidas oportunidades el contacto con su padre: le envía cartas y se encuentra con él para comer. De estos encuentros se desprende que Frank intenta reconstruir la imagen de su padre para que sea él quien recupere a su madre, a quien Frank jamás vuelve a ver a excepción de la Nochebuena en que regresa a Estados Unidos, a través de una ventana. Frank entiende esta reconstrucción en términos de posición económica: en su primer encuentro en un lujoso restaurant, Frank le anuncia a Frank Sr. que le ha comprado un Cadillac y que luego de comer debería usarlo para ir a buscar a su madre y llevarla a pasear. Más adelante, cuando lo rastrea hasta un bar para anunciarle que va a casarse, le ofrece comprarle un traje elegante para asistir a la ceremonia junto con su madre y le asegura que en breve recuperará todo lo que perdieron. Ya en custodia de Hanratty, Frank solicita en dos oportunidades comunicarse con su padre: en un hotel en París, mientras esperan su vuelo de vuelta a los Estados Unidos, y luego en el avión, donde el agente le confiesa que su padre ha muerto. En ningún momento desde su huida Frank se refiere a su madre o intenta contactarla. Montrichard, el pueblo francés donde Hanratty lo captura, es el sitio donde ella vivía y presumiblemente su lugar de origen, pero el único dato que conocemos con certeza al respecto es que es allí donde su padre la conoció y la conquistó y desde donde se la llevó a Estados Unidos. Es decir, si tomamos la afirmación de Morris como acertada y para Frank el hogar es su familia, podemos agregar también, basándonos en sus acciones, que el hogar se recupera a través del padre.

---

subjetiva y por lo tanto se han usado históricamente en el cine como representaciones de la memoria o de verdades subjetivas. (p. 133)

<sup>88</sup> Ver 9.1

El agente Hanratty no está hablando de la familia de Frank cuando le asegura que lo llevará de vuelta a su hogar. Su objetivo al iniciar el film es trasladar al joven de la prisión francesa en la que se encuentra a una estadounidense. Hanratty sabe, además, aunque aún no se lo ha revelado, que el padre de Frank está muerto y ambos saben que su madre se ha vuelto a casar y ha formado una nueva familia. Para Hanratty, “hogar” es inequívocamente Estados Unidos. Molly Haskell (2017) afirma que “Spielberg ha dicho que sus films siempre tienen que *llegar* a algún lugar, frecuentemente ese lugar de llegada es una interpretación del hogar”<sup>89</sup> (p. 180). En un ensayo recopilado por Nigel Morris (2017), Lester D. Friedman asegura por su parte que:

‘El hogar’ figura metafórica o literalmente en la mayoría de los films de Spielberg desde sus primeras producciones en adelante. La determinación de volver o restaurar un ‘hogar’ impulsa a los héroes de Spielberg a arriesgar sus vidas, y su visión recurrente está inextricablemente ligada a la reconstitución de la familia que concluye tantas de sus películas. Este regreso al hogar casi representa una inocencia prelapsaria, paz, seguridad para los personajes de Spielberg, un espacio poblado por gente que los ama, donde no son extraños<sup>90</sup> (p. 365).

De las lecturas de Haskell y Friedman se desprende que el hogar que reconstruyen o al que regresan los personajes de Spielberg en sus films no es, al menos necesariamente, una casa familiar, sino que bien puede tratarse de una construcción metafórica, un hogar simbólico al que los personajes llegan al final de los films. Esta conclusión, sumada a las líneas de análisis que se abren a partir de la afirmación de Morris, permite sugerir que el hogar que se reconstruye para Frank Abagnale Jr. al final de *Catch Me If You Can* es Estados Unidos. Si bien se argumentará en profundidad esta afirmación al analizar la secuencia final del film, resulta de utilidad presentarla aquí, ya que permite elaborar al respecto de la afirmación de Hanratty de que lo llevará de vuelta a casa. Como se sugirió anteriormente, la secuencia presenta ya de forma completa al personaje de Hanratty y lo configura desde el inicio como un padre. Hacia el final del film, Hanratty ayudará a Frank (cuya primera línea de diálogo al agente es “ayúdame”) a reconstruir un hogar. Ese hogar será el FBI de los Estados Unidos de América bajo la tutela del agente Hanratty, quien, como fue establecido, representa la versión

---

<sup>89</sup> “Spielberg has said his films always have to *arrive* someplace, often that place of arrival is a rendition of home”. Traducción del autor.

<sup>90</sup> ‘Home’ figures, metaphorically or literally, in almost every Spielberg movie from his earliest productions onward. The drive to return or restore a ‘home’ impels Spielberg’s heroes to risk their lives, and his recurring vision is inextricably bound with the reconstitution of family that concludes so many of his movies. Such a return to a home represents almost prelapsarian innocence, peace, and safety for Spielberg’s characters, a space populated by people who love them, where they are not outsiders”. Traducción del autor.

de Spielberg de América, paternal y cinematográfica. Al caracterizarlo como la figura paterna predominante, el film también confirma la presunción de su protagonista de que el hogar se recupera a través del padre. Será parte del arco narrativo de Frank descubrir, sin embargo, que el hogar que busca recuperar no es su familia biológica y que será a través de la figura de Carl Hanratty que finalmente lo consiga.

La idea del hogar y el regreso a él remiten a la epopeya homérica de Ulises y son, por lo tanto, nostálgicos y más específicamente, nostálgicos cinematográficamente. Si bien la mayor parte del film se ocurre en territorio estadounidense, los episodios en Estados Unidos operan como grandes *flashbacks* que ocurren entre las escenas que narran el traslado de Frank desde Francia hasta Estados Unidos, que estructuran y hacen avanzar el relato. El film podría catalogarse con cierta holgura, entonces, como un film de regreso al hogar, y es desde la presentación de este motivo en esta secuencia que podemos comenzar a encontrar los elementos que hacen de *Catch Me If You Can* un film nostálgico en los términos que propone Pam Cook (2005). La nostalgia se manifiesta aquí de forma más narrativa que formal y remite a la etimología misma del término que, como vimos previamente, en su raíz griega significa aproximadamente “dolor por regresar a casa”. Aquí, la distancia del hogar se presenta literalmente como una enfermedad que prácticamente ha consumido a Frank en los dos años que lleva preso en Francia, pero que se manifiesta incluso como “un pequeño resfriado” en el agente Hanratty, que llega para extraditar al muchacho. En *Bridge of Spies*, Spielberg retoma esta manifestación de la nostalgia y la amplifica, haciendo que el abogado James Donovan (Hanks) use un pañuelo y se limpie la nariz constantemente en todas las escenas en las que el personaje se encuentra en Berlín Oriental. Por su parte, el espía soviético Rudolf Abel (Mark Rylance) manifiesta una condición similar desde el momento en que es capturado en Estados Unidos.

Como se señaló previamente, para el agente Hanratty “hogar” y “nación” son una misma cosa. Esta asociación se corresponde con una tendencia estadounidense post 11-S que señala Jan Willem Duyvendak (2011), y es una asociación a la que Spielberg parece volver en más de una ocasión en su obra posterior a los atentados terroristas de 2001. Si bien excede el alcance de este trabajo la revisión en detalle de ese tramo (aún abierto) de la filmografía del director, películas como *The Terminal*, *Munich*, *Bridge of Spies* o *Lincoln* presentan personajes que a través de sus peripecias descubren o confirman una América que remite a la creada por el Hollywood clásico y es allí a donde simbólica o literalmente llegan y en donde permanecen. Si tomamos esa América, entonces, como la interpretación del hogar que sugiere Haskell o el hogar metafórico que señala Friedman, podemos aventurar que la filmografía de

Spielberg posterior al 11-S adopta recurrentemente un discurso nostálgico en tanto narrativamente busca recuperar algo que ese evento traumático y catastrófico, al que Stuart Tannock (1995) refiere como el “lapso”, hizo desaparecer.

## 9. “ERES MEJOR BAILARÍN QUE TU PADRE, FRANKIE”

### 9.1 La mancha en la alfombra (00:10:59 - 00:12:45)

La secuencia, compuesta en su totalidad por una escena exterior de un único plano y otra en el interior de la casa, ocupa la parte central de una secuencia aun mayor que podría considerarse un tríptico de presentación de Frank Sr., el padre biológico de Frank. Completan el tríptico la escena precedente, en la que Frank Sr. es investido como miembro vitalicio del Club Rotario de New Rochelle, y la secuencia que sigue inmediatamente a la que aquí se analiza, en la que Frank Sr. hace que su hijo falte a clases para hacerse pasar por su chofer personal y llevarlo a solicitar un préstamo al banco de New York. El arco completo de la secuencia lleva a Frank Sr. de miembro ejemplar de su comunidad a pequeño (y encantador) criminal: estafador y evasor de impuestos, y establece tempranamente en el film, aunque se continúe desarrollando más adelante, un lugar de padre que se opone radicalmente al que viéramos en la presentación del agente Hanratty. Al comenzar a desplazar de su rol de padre a Frank Sr. desde el comienzo del film, Spielberg anuncia también que la idea de hogar a la que Frank quiere regresar (y que se establece por completo en la escena en la casa de los Abagnale) es una idea rota, en tanto carece de una figura paterna válida capaz de sustentarla. Desde la puesta en escena y el lenguaje cinematográfico, el director anticipa al espectador a lo largo de toda la secuencia y, casi a modo de presagio, aquellos elementos que el joven Frank, aun embelesado por el magnetismo de su padre, resulta incapaz de ver.

La iluminación de la escena en su totalidad confirma el uso dramático de la luz con la que Janusz Kaminski fotografía el film y que se sugería ya desde el análisis de la secuencia anterior. Si en la prisión francesa el interior y el exterior se presentaban cromáticamente idénticos y por tanto intercambiables, aquí la diferencia entre uno y otro resulta evidente desde el primer plano. La escena comienza con un *establishing shot* del hogar de los Abagnale en los suburbios de New Rochelle, una ciudad del estado de Nueva York con cierto prestigio donde vivió, entre otras personalidades, Norman Rockwell. No es parte de este análisis la influencia de la obra de Rockwell en la filmografía de Spielberg, y es posible que la mención se lea como un dato trivial, pero resulta interesante señalar que el director es un reconocido admirador del pintor norteamericano y dueño de una importante colección que ha sido exhibida en el Smithsonian<sup>91</sup> en conjunto con la de George Lucas. En los films *Empire of*

---

<sup>91</sup> Fuente: <https://americanart.si.edu/exhibitions/rockwell>

*the Sun* (1987), *Schindler's List* (1993), *Bridge of Spies* (2015), *The BFG* (2016) y *The Post* (2017), Spielberg ha incluso referenciado directamente pinturas de Rockwell, recreándolas con sus personajes. Si se abre este pequeño paréntesis al respecto de Rockwell, es específicamente a causa del lugar que Spielberg le asigna en la cultura estadounidense, y cómo dialoga con algunos de los puntos que son de interés de este trabajo. En entrevista con Stephen Dubner, Spielberg afirma que: “además de ser un narrador asombrosamente bueno, Rockwell dijo mucho sobre una cierta moral americana”<sup>92</sup> (Friedman y Notbohm, 2000, pp. 223 y 224)<sup>93</sup>.

Como se señalaba entonces, el primer plano de la escena comienza a sugerir el uso distintivo y significativo de los tonos cálidos y fríos. A través del pesebre y de la nieve podemos comprender que nos encontramos en época navideña, información que en la cárcel solo era posible conocer a través de la placa de texto que lo indicaba. Esta información se corresponde entonces con el tono dominante del plano: un azul no tan distante de aquel de la prisión. Al analizar esa primera secuencia se sugería que el azul reforzaba lo inhóspito y desesperanzador de aquel lugar; sin embargo, la lectura de este plano resulta radicalmente diferente aun cuando cromáticamente los planos son tan similares. El plano se construye formalmente en las antípodas de la secuencia de la cárcel: aquí partimos del *establishing shot* que nos permite ubicarnos en una geografía y contexto específicos, mientras que en la cárcel la secuencia comienza con primeros y medios planos y que solo se abren antes de ingresar. A la confusión sonora que en esa secuencia generan la lluvia y los personajes hablando a la vez y en distintos idiomas se opone la música que apenas deja deducir un sonido ambiente, mientras que la urgente cámara en mano que domina la mayor parte de la secuencia anterior deja lugar en este plano a un suave travelling lateral que nos lleva en dirección a la casa de los Abagnale. De modo que, si bien el tono que prima en la escena es el azul que remite a la

---

<sup>92</sup> “Aside from being an astonishingly good storyteller, Rockwell spoke volumes about a certain kind of American morality”. Traducción del autor.

<sup>93</sup> Años más tarde, entrevistado por Laurent Bouzereau, Spielberg profundiza esta idea relacionando en Rockwell forma y contenido: “Rockwell en cierta forma impulsó una agenda benigna pero importante de una cierta comunidad, una cierta responsabilidad cívica y patriotismo. Y hacía esto en un solo cuadro, en una sola imagen (...) Norman Rockwell fue el gran narrador americano” [“Rockwell in a way pushed a benign but important agenda of a kind of community, a kind of civic responsibility and patriotism. And he did this in one frame, with one image (...) Norman Rockwell was the great American storyteller”. Traducción del autor.] (Gates, Jeff, 2010). En ocasión de la promoción de la exhibición del Smithsonian, Jori Finkel (2010) afirma que tanto para Spielberg como para Lucas los temas centrales de la obra de Rockwell, aunque puedan pasar por idealizados, continúan movilizándolo a la gente. Lucas refiere incluso a un interés mitológico que podría fácilmente extrapolarse a la obra cinematográfica de Spielberg: “está el mito del patriotismo, el mito de la religión, el mito de América como lugar maravilloso y bucólico donde todos son creados iguales y la buena gente prevalece. Rockwell toca a nuestras mejores aspiraciones para con nosotros mismos” [“There’s the myth of patriotism, the myth of religion, the myth of America as a wonderful, bucolic place where everyone is created equally and good people succeed. Rockwell taps into our best aspirations for ourselves”. Traducción del autor.]

prisión, el resto de los elementos formales impiden que lo asociemos emocionalmente a la cárcel. Pero existe además en un área notoriamente cálida que acentúa estas diferencias: si bien la mayor parte del plano se corresponde con los azules que vimos anteriormente, la casa de los Abagnale esta bañada por rayos de luz dorada, que, sumada a las luces interiores que vemos a través de las ventanas, la convierte en un foco calidez y, por tanto, de atención dentro del plano. Spielberg construye el plano encuadrando la casa hacia la derecha, en la misma dirección en que se mueve la cámara en el travelling lateral, convirtiendo ese lugar en un foco de interés e incluso de emoción: la mirada del espectador se dirige inevitablemente al único lugar cálido del cuadro, que no es otro que el objeto de deseo de Frank: su hogar.

Nigel Morris (2007) apunta al respecto del uso de los tonos cálidos y fríos y ofrece una lectura en cuanto a su significado, aludiendo específicamente a la prisión en contraste con el Club Rotario y el *establishing shot* al que nos referimos:

El *flashback* a la calidez de la cena en el Club Rotario, el mejor momento de su padre, se opone al frío azul de la escena de la prisión. Este dualismo de color (domesticidad contra exclusión) continúa, empezando por el exterior de la grande y cómoda casa de los Abagnale. La luz invernal de la tarde contrastando con el pesebre en el patio y el resplandor interior.<sup>94</sup> (p. 339)

Morris reconoce la intencionalidad en el uso de los distintos tonos de luz pero se limita a señalarla únicamente y a presentar una lectura acertada, aunque literal. El lugar que el autor le asigna a esa dualidad va de la mano con algunos de los puntos que se desprendían del análisis de la primera secuencia y que esta segunda refuerza: el hogar es lo deseable en contraposición al desamparo de estar fuera de él. Conforme el film avanza, además, se vuelve más evidente el vínculo que Spielberg crea entre los tonos de color y el personaje de Frank, o más concretamente a su subjetividad. Frank huye de su hogar al verse imposibilitado de elegir con cuál de sus padres vivir luego de su divorcio. El inicio de su carrera como estafador e impostor es consecuencia de esta huida: Frank crea una y otra vez ficciones (como su padre), incapaz de aceptar la realidad. El dualismo cromático del film dará cuenta de esta imposibilidad, vinculando los tonos cálidos a la fantasía del hogar y la seguridad para Frank y contraponiendo la cruda realidad en el frío azul.

---

<sup>94</sup> “Flashback to the warmth of the Rotary dinner, his father’s finest hour, opposes the prison scene’s cold blue cast. This color dualism –domesticity versus exclusion - continues, starting with the exterior of the Abagnales’ large comfortable house, wintry afternoon light contrasting with the Nativity scene on the lawn and the glow indoors”. Traducción del autor.

Ingresamos a la casa mediante un corte en movimiento: el travelling del exterior continúa dentro suavizando la transición al hogar y nos lleva al ras de un tocadiscos que gira y justifica la música que escuchábamos desde fuera. El tocadiscos es en sí mismo un objeto nostálgico, pero la selección musical resulta aun más interesante como referencia sutil y específica al pasado de Hollywood. Spielberg elige para la escena<sup>95</sup> *Embraceable You*, una canción popular de jazz de los años veinte escrita por George e Ira Gershwin, y opta específicamente por la versión de Judy Garland<sup>96</sup>. Garland es indiscutiblemente un ícono del Hollywood clásico y lo debe en parte a su voz, notoriamente a su interpretación de *Over the Rainbow* en *The Wizard of Oz* (dir. Victor Fleming, 1939), con la que la canción consiguió el premio de la Academia a mejor canción original. Esta versión de *Embraceable You* es además la que la actriz canta en la película musical *Girl Crazy* (dir. Norman Taurog y Bubsy Berkeley, 1943). Esta suma de factores sugiere que Spielberg no solo referencia el pasado, sino que lo hace atándolo al pasado de Hollywood. Si bien la cita puntual no deja de ser sutil, es otra de las formas en que se evidencia que para el director el pasado y Hollywood clásico son una misma cosa.

Al tocadiscos le sigue un plano detalle de una pared a la que pronto se agrega el diploma de miembro vitalicio que el club Rotario le entrega a Frank Sr. Spielberg corta entonces a un plano medio cerrado de Frank Sr. de perfil que contempla el reconocimiento mientras sonrío.

Todo el interior parece rodado con un filtro sobre el lente para conferirle esa apariencia de época y reforzar el elemento nostálgico. En entrevista con Steve Head, Spielberg confiesa que todo ese brillo fue conseguido por Kaminski sin filtros, utilizando fuentes de luz tenue a pedido del director, que por primera vez en años le solicitó a su fotógrafo iluminar de frente a sus personajes: “luz directa en sus rostros. Hagamos que esta era brille de la forma en que la recuerdo”<sup>97</sup> (Notbohm y Friedman, 2019, p. 155). En este plano, sin embargo, la luz llega desde la pared en el fondo del cuadro, lo que pone al personaje en sombras. Conforme avance el film, y el lugar de Frank Sr. como padre continúe debilitándose, Spielberg acentuará el peso de las sombras en el encuadre aun más hasta un verdadero claroscuro del que se dará cuenta en el análisis de la próxima secuencia. Frank Sr. gira y la cámara panea para acompañarlo, revelando así parte del espacio de la habitación, y a

---

<sup>95</sup> Y para la escena posterior en casa de la familia Strong.

<sup>96</sup> La canción ha sido interpretada también por Frank Sinatra, Chet Baker, Billie Holiday, Nat Cole y Bing Crosby entre otros. Fuente: <https://www.ascap.com/ace/#ace/search/title/embraceable%20you>

<sup>97</sup> “Direct light on their faces. Let’s make this whole era blossom the way I remember it”. Traducción del autor.

Frank bailando con su madre. Lester D. Friedman (2006) señala oportunamente que en esta escena Spielberg construye un

retrato idílico de la típica familia estadounidense congelada en el tiempo: el padre próspero, la madre amorosa y el respetuoso adolescente preparado para emular a su padre. Pero es un momento gravado en la arena, una ilusión de seguridad y estabilidad tentadoramente cruel que el resto del film borrará.<sup>98</sup> (p. 71)

El director comienza a borrar esa ilusión incluso mientras la construye, poniendo en escena a sus actores de modo tal que Frank Sr. y Paula (Nathalie Baye<sup>99</sup>) se encuentren en bordes opuestos del cuadro, incluso utilizando elementos verticales entre ellos para reforzar esta separación. Así, al momento de panear la cámara por primera vez, Frank Sr. queda solo a izquierda del cuadro mientras Frank baila con su madre a la derecha, separado además por el árbol navideño en el centro. Cuando Frank Sr. se traslada hacia la derecha para encender una vela navideña, la cámara vuelve a panear en esa dirección hasta dejarlo a él completamente al borde del cuadro, mientras que su hijo y su esposa continúan bailando ahora en el costado izquierdo del encuadre, separados en esta oportunidad por un amplio sofá. Como si este elemento no bastase por sí solo, Frank suelta la mano de su madre, que continúa bailando sola y se sienta al borde del mueble, convirtiéndose ahora en el elemento vertical que divide el cuadro en dos secciones: una para su padre y otra para su madre (ver Fig. 6). Este encuadre evidencia con claridad la admiración que Spielberg profesa por Norman Rockwell como narrador en una sola imagen, a la vez que anticipa el primer gran conflicto del film y el futuro inmediato de Frank: el hogar roto, sus padres separados y él en el medio, obligado a elegir entre los dos. Spielberg además recupera en la iluminación la dualidad tonal con la que comienza la escena y la traslada al interior de la casa por primera vez al diferenciar los tonos de luz que entran por las ventanas. La presencia en el encuadre de tres fuentes de luz exterior y la disposición de los tres personajes de la escena en relación a ellas no es azarosa: muy por

---

<sup>98</sup> “An idyllic portrait of the All-American family frozen in time: the prosperous father, the adoring mother, and the respectful adolescent primed to emulate his dad. But it is a moment carved in sand, a tantalizingly cruel illusion of security and stability that the rest of the film will splash away”. Traducción del autor.

<sup>99</sup> Nathalie Baye es una actriz francesa que se dio a conocer por su papel de continuista en el film de François Truffaut *La Nuit américaine* (1973), donde el propio Truffaut interpretaba a un director de cine. Spielberg es un confeso admirador de Truffaut, a quien incluso contactó para darle un papel en *Close Encounters of the Third Kind*. Spielberg quería una actriz francesa para el papel y recordaba a Baye de los films de Truffaut, por lo que contactó a su amigo Brian De Palma que vivía en París en ese momento para que le hiciera una prueba (Jorge Fonte, op. cit., p. 233). Su participación en el film es, de alguna manera, tanto una referencia filmica como una autorreferencia.

el contrario, la luz se vuelve una suerte de premonición del destino de cada uno en relación al hogar familiar. Así, Paula que formará nuevamente una familia con su amante se mantiene a izquierda del cuadro donde la luz es cálida, mientras que Frank y su padre quedan recortados por las dos ventanas que dejan entrar la luz fría y azul que anuncia, como en la prisión, la “cruda realidad”, la pérdida de la familia.



*Figura 6*

Spielberg continúa utilizando estos tonos en el resto de la escena, aunque quizás lo hace de forma más evidente y dramática en el momento en que Frank abandona la sala de estar para buscar un trapo luego de que su madre derrama vino sobre la alfombra. La cámara fija toma a Frank de espaldas corriendo a la cocina. No hay referencia de su padre o su madre en el plano, por lo que el chico está completamente solo en el cuadro mientras atraviesa un recibidor oscuro y luego el comedor que replica por completo el tono azul de la cárcel francesa. Nuevamente el film anticipa de forma profética el arco narrativo de Frank a través de un plano: el chico corre alejándose de sus padres (que representan aun su hogar) e ingresa así a un mundo solitario y frío del que eventualmente regresa para recuperar el hogar. Es solo cuando Frank vuelve al umbral de la puerta a contemplar a sus padres bailando (que solo se juntan en el cuadro cuando su hijo ya no es parte de él), que la luz cálida vuelve a iluminar su rostro. El hogar se construye visualmente entonces como el objeto de deseo de Frank en esta secuencia y, como se anticipó, la búsqueda por recuperarlo será el motor de sus acciones. Aun iluminado por la luz cálida, sin embargo, Frank mira hacia abajo y cortamos a un plano detalle de la alfombra manchada de vino, mientras Frank Sr. y Paula bailan encima de la mancha (ver Fig. 7). El corte a este detalle resulta curioso en una escena compuesta

principalmente por planos abiertos y largos y se vuelve, por lo tanto, un llamador de atención. Spielberg subraya con esta imagen que este hogar, en apariencia ideal, está en realidad manchado.



*Figura 7*

Frank, sin embargo, aunque ve la mancha, se encuentra fascinado por la imagen de sus padres bailando y es incapaz de aceptarlo. La incapacidad del muchacho de aceptar la realidad será de hecho una constante en el resto del film: Frank huye de su casa al no poder concebir que debe elegir con cuál de sus padres vivir, insiste en los encuentros con su padre en que conquistar de vuelta a su madre es una posibilidad e intenta persuadir al agente Hanratty de que deje de perseguirlo para poder casarse. Frank crea a sus personajes no solo para conseguir dinero, sino como forma de evadirse de la realidad. Se trata de ficciones, cargadas de tonos cálidos, que lo contienen en tanto no lo confrontan con su vida criminal ni con el hecho de que su hogar está roto y su padre ha fracasado. A ese respecto resulta interesante un aporte de Nigel Morris (2007) que señala el vínculo entre la construcción de época y la subjetividad de Frank, y que constituye un punto interesante en relación a la forma en que la nostalgia opera en el film. Según Morris:

Aparte de una canción de los Kinks, la excusa de Frank Sr. a Carl de que Frank está en Vietnam y un fragmento de Bond, poco sugiere (a pesar de los precisos detalles de época) el desorden de los años 1960. El asesinato de Kennedy, la Guerra Fría, las protestas de Vietnam o los [movimientos de] derechos civiles están ausentes. En lugar de la especificidad histórica el film ofrece un imaginario nostálgico de inocencia superficial y oportunidades no buscadas. Estos representan la conciencia de

Frank, un nuevo agregado a la galería de solipsismos de Spielberg. El film no acepta sin crítica ni, menos aun, promueve esa visión.<sup>100</sup> (p. 333)

Esta apreciación final resulta fácilmente aplicable al análisis de la secuencia, en tanto el film pone en evidencia cuestiones que Frank, en su subjetividad, resulta incapaz de ver. Le tomará saber que su padre ha muerto (de forma literal y simbólica) y visitar la nueva casa de su madre, en donde descubre además que ahora tiene una media hermana, para aceptar que no existe reconstrucción posible de aquel hogar estadounidense ideal que en otro momento formó con sus padres.

La secuencia cierra con el plano que quedará grabado en el imaginario de Frank como la representación de su hogar y sobre el que ya se ha hecho mención: la imagen de sus padres bailando. Nuevamente la puesta en escena es más honesta que la memoria de Frank: mientras Frank Sr. desciende a Paula en sus brazos, los dos bailarines pasan del cálido fondo del papel tapiz a quedar recortados en la ventana del fondo, que deja entrar una luz azul y fría casi como un mal augurio para la pareja de esposos. Inmediatamente después del plano detalle de la alfombra manchada, Spielberg finaliza la escena anunciando la ruptura definitiva del hogar de Frank (ver Fig. 8).



*Figura 8*

---

<sup>100</sup> “Apart from a Kinks song, Frank Sr’s pretence to Carl that Frank is in Vietnam, and a Bond clip, there is little -despite precisely rendered period detail- to suggest the turmoil of the 1960s. Kennedy’s assassination, the Cold War, Vietnam protests, Civil Rights receive no mention. Instead of historical specificity the film offers a nostalgic Imaginary of superficial innocence and unsought opportunity. This represents Frank’s consciousness, a further addition to Spielberg’s gallery of solipsism. The film does not accept uncritically, let alone endorse, his vision.” Traducción del autor.

Esta ruptura del hogar, sumada a la imagen grabada de forma perpetua en la subjetividad de Frank, son elementos que constituyen su “paraíso perdido” y su afán inagotable en recuperarlo trazan los paralelismos entre la historia del chico y la del Adán americano del mito estadounidense<sup>101</sup>. El recuerdo del hogar de los Abagnale es el equivalente a un mundo anterior a la sabiduría, o lo que es lo mismo, el descubrimiento de la infidelidad de su madre y la vida criminal de su padre, y por lo tanto, un paraíso de inocencia. En el mito, el Adán americano aun a sabiendas de que ese edén está perdido para siempre, intenta recuperarlo, regresar a esa inocencia. El arco narrativo de Frank replica el de este Adán mítico con cada nuevo intento del muchacho de volver a acercarse a sus padres. Ignorar la mancha en la alfombra no lo hace menos consciente de su existencia; por el contrario, subraya su lugar como Adán americano y lo constituye en personaje a la vez nostálgico y heredero del mito americano.

Hasta el momento se han establecido las formas en las que Spielberg anuncia a través del lenguaje cinematográfico la inminente ruptura del hogar de los Abagnale. Esta ruptura resulta clave para este trabajo en tanto se intenta demostrar que, al construir a Carl Hanratty como figura paterna, el hogar al que Frank intenta regresar se sustituye por uno distinto que no es otro que los Estados Unidos. Además de analizar de qué forma se construye al agente Hanratty como padre simbólico en el film, resulta indispensable también analizar cómo se construye a Frank Sr. como padre y de qué manera se lo relega como figura paterna. Si tomamos esta secuencia como el centro de un tríptico de presentación de Frank Sr., como se sugirió previamente, resultará evidente que el hombre es presentado como un contador de historias. En su inducción como miembro vitalicio del Club Rotario su discurso de agradecimiento gira en torno al relato de los dos ratones que cayeron en el frasco de crema. Más adelante, en nuestra secuencia de análisis recuerda en su hogar cómo conquistó a su esposa siendo soldado en la Segunda Guerra Mundial frente a la atenta mirada de su hijo. Finalmente, para conseguir un traje en préstamo para Frank, le asegurará a la empleada de una tienda de ropa que deben asistir al funeral militar de su padre, un héroe de guerra. El tratamiento cromático de las tres secuencias es coherente en su uso de las tonalidades de color con lo que hasta ahora se ha analizado: en el Club Rotario, indudablemente el mejor momento de Frank Sr., Kaminski lo ilumina constantemente en tonos dorados cálidos. Sobre la iluminación en su casa se ha desarrollado en este mismo análisis, pero resulta importante aquí rescatar la introducción progresiva que la secuencia realiza de los tonos azules en relación al

---

<sup>101</sup> Ver 2.4 (p. 15)

personaje, en vista de que, llegada la tercera secuencia, el azul será el tono dominante. Si nos aferramos nuevamente a la hipótesis de que los tonos cálidos y fríos guardan vínculos con la subjetividad de Frank, y que Frank Sr. en las tres secuencias está visto la perspectiva de su hijo, la progresión de color cobra sentido, en tanto Frank Sr. pasa de homenajeado miembro de la comunidad (incluso físicamente elevado al hablar desde una tarima) a mentiroso estafador.

En el análisis de la primera secuencia se señalaron algunos de los elementos con los que la figura del agente Carl Hanratty se constituye como representante no solo de la paternidad, sino de la paternidad nacional estadounidense que Spielberg construye en su obra post 11-S. Frank Sr. es también un ciudadano estadounidense y será pertinente para los objetivos del trabajo el análisis de cómo se lo construye en relación a su nación, en tanto esa construcción deja en evidencia un americanismo por conveniencia que invalida al personaje también como figura paterna.

Frank Sr. referencia a los Estados Unidos en cada ocasión en la que se comporta como narrador. La historia de los dos ratones que cuenta al recibir su membresía vitalicia en el Club Rotario es esencialmente una historia del *American Dream*, de superación y trabajo duro para llegar a la cima. Identificarse con el segundo ratón, entonces, no es otra cosa que identificarse como un verdadero americano frente a la sociedad, e incluso frente a la bandera que se luce en el salón, acto que es recibido con aplausos por todos los presentes.

En nuestra secuencia de análisis, Frank Sr. relata la historia de cómo conoció a Paula al llegar a su pueblo en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. El lugar de Estados Unidos frente a los ojos del mundo se realza de forma no del todo disímil a la que señalamos previamente al presentarse el agente Hanratty a los guardias de la prisión. “La gente en ese pequeño pueblito francés estaba tan feliz de ver americanos que decidieron montarnos un show”, le cuenta Frank Sr. a su hijo y esposa, aunque ellos ya conocen la historia. Los soldados estadounidenses, y Frank Sr. entre ellos, fueron libertadores y su presencia es motivo de alegría. Esta relación de alguna manera acompaña el lugar de autoridad que la mención de su nacionalidad le confiere a Hanratty frente al personal de la cárcel, también francesa. Ambos personajes tienen en común representar a su país en suelo extranjero; sin embargo, el film da cuenta de ese aspecto por vías diferentes: el americanismo de Hanratty es corporal, se manifiesta a través de sus acciones que representan sus valores y, por tanto, los valores estadounidenses; lo vemos de hecho en suelo francés, interactuando con franceses. De Frank Sr., sin embargo, solo tenemos sus relatos. Esto no implica de ningún modo que el personaje no haya combatido en la guerra ni que debamos descreer de esa información: si la

sola presencia de Paula no bastara para confirmarlo, el agente Hanratty contempla más adelante una foto de la pareja en Francia, delante de un tanque y con Frank Sr. en uniforme militar. Pero la construcción de Frank Sr. como un fabulador es indisociable de su construcción como estafador e implica, por tanto, desconfiar de esos relatos. La siguiente secuencia del film, en la que Frank Sr. asegura que necesita un traje para que su hijo pueda asistir al servicio fúnebre militar de su abuelo, un héroe de guerra, confirma que el padre del muchacho apelará al patriotismo si es necesario para obtener un beneficio personal. Aunque no tenemos confirmación alguna de que su padre haya sido también un héroe de guerra o si se trata de un engaño, sabemos que el funeral no existe y que el traje solo será utilizado para construir otra mentira. Poco después, Frank Sr. invocará nuevamente el sentimiento nacional cuando se le niegue un préstamo en el Banco Chase de Nueva York: “¡Esto es América!”, “Gané una Medalla de Honor”, son algunos de los argumentos que esgrime frente a la mención de que está siendo investigado por Hacienda por un fraude impositivo. Esta información, además, permite poner en duda retroactivamente su identificación con el “segundo ratón”, cuyo éxito es fruto de su esfuerzo. El mismo Frank Sr. contradice la historia de los dos ratones y pone en tela de juicio el lugar del esfuerzo y el trabajo para conseguir el éxito al preguntarle a su hijo por qué es que los New York Yankees siempre ganan: Frank cree que es porque tienen en su equipo a Mickey Mantle, histórico jugador de béisbol y una clara referencia nostálgica, pero su padre le confirma que se debe a sus uniformes. En su respuesta está implícito que el éxito responde más a una cuestión de apariencias que al trabajo duro, ideal bajo el que su hijo vivirá durante la mayor parte del film. Más adelante, Frank le formulará la misma pregunta al agente Hanratty, que confirmará la primera intuición del muchacho: ganan porque tienen a Mickey Mantle.

Aspectos reveladores sobre qué tipo de figura paterna es Frank Abagnale surgen al estudiar la secuencia a la luz de algunos postulados freudianos presentes en *Tótem y tabú*. Al relatar la historia de cómo conoció a Paula, Frank Sr. se pone en un lugar que remite al padre primitivo de las tribus sobre las que elabora Freud: el escenario que describe es sin duda de competencia masculina, con doscientos soldados que no han visto mujeres en meses. Frank Sr. es explícito al construir a su mujer como objeto de deseo en la historia que cuenta para su hijo, lo que enfatiza aun más su victoria. De todos los hombres presentes, él es quien consigue conquistarla y llevarla a casa. El padre primitivo es para Freud el que acapara a las mujeres y es, en consecuencia, envidiado por el resto, y en esta versión de la historia, Frank Sr. ciertamente tiene elementos de este personaje. Pronto sabremos, sin embargo, que su conquista no ha perdurado en el tiempo y que Paula tiene un amante que no es otro que Jack

Barnes (James Brolin), amigo de su padre, presidente del Club Rotario de New Rochelle y, por lo tanto, ubicado en un escalón jerárquico superior al de Frank Sr. Más adelante en el film, la historia será revisada cuando Frank y su padre se encuentren a comer en Nueva York. En esa oportunidad, Frank Sr. cuenta la historia entre lágrimas y sugiere que conservar a su madre ha sido una lucha constante más que una conquista definitiva.

Ya desde la primera línea de diálogo de la secuencia la constitución patriarcal de Frank Sr. es relativizada. “Eres mejor bailarín que tu padre, Frankie”, le dice Paula a su hijo mientras Frank Sr. escucha y cuelga la placa del Club Rotario. La línea, en el espíritu del resto de la secuencia, es profética en tanto Frank vivirá una vida como estafador que emula la de su padre pero con absoluto éxito, al menos hasta el momento de su captura. Pero es también la afirmación con la que comienza la caída en desgracia de Frank Sr. como figura paterna. En ella está contenido el germen de lo que la película nos confirmará más adelante: Frank Sr. no es padre suficiente para conservar a su esposa o proveer para su familia y es, por lo tanto, superable y reemplazable. Si en su relato él se presenta como el soldado victorioso que conquista a la mujer deseada, Paula deja ver que hay hombres mejores que él, incluso su propio hijo. El resto de la escena, hasta sus momentos finales, puede leerse de hecho como una suerte de competencia entre Frank y Frank Sr. por Paula: el contraplano evidente al plano de Frank de espaldas entre sus dos padres lo mantendría a él en el centro y de frente; sin embargo, Spielberg corta a un plano en el que Paula está en el centro y funciona como el elemento vertical divisor, colocando a Frank y a su padre en bordes opuestos del cuadro (ver Fig. 9).



*Figura 9*

Una observación al margen al respecto de este plano, pero aún así relevante en términos de estilo en Spielberg, es la manera en que se nos revela la totalidad del espacio de la sala de estar. Spielberg usa un plano considerablemente abierto que, sumado a la información espacial de la habitación que ya tenemos, permite dar cuenta de los 360 grados del espacio. James Mairata (2017) asegura que este tipo de contraplanos amplios son habituales en la obra del director desde una perspectiva de eficiencia, en tanto proveen de cobertura a la hora de montar, pero además revelan el lugar donde debería estar la cámara en el otro encuadre. Mariata teoriza que se trata de una estrategia de estilo con la que el director invisibiliza el dispositivo fílmico, garantizando la transparencia clásica.

De manera similar a la historia que Frank Sr. está contando, las miradas de los hombres de la habitación están puestas en Paula mientras baila. El chico conoce de memoria el desarrollo del relato que su padre cuenta y acentúa y amplifica algunos momentos. Así, cuando Frank Sr. describe a su esposa como un “ángel rubio”, Frank replica “bomba rubia”; cuando su padre señala que todos los hombres estaban aguantando la respiración, el chico nuevamente subraya y agrega “aguantando la respiración por ti”. Spielberg rueda este intercambio en un plano y contraplano clásico, manteniendo a DiCaprio y a Walken en los extremos opuestos de sus respectivos encuadres y conservando en ambos la referencia de Paula. De esta forma el director acentúa el conflicto por la mujer, a la vez que confiere una cierta simetría que refuerza a Frank como una versión espejo de su padre. Ninguno de los dos, sin embargo, conquistará a Paula al final, que volverá a casarse con Jack Barnes, y será madre nuevamente, esta vez de una niña. Paula es inalcanzable para ambos, padre e hijo, y es por eso que Spielberg luego de enfrentarlos los junta en el siguiente encuadre, donde Frank se limita únicamente a completar la narración sin acentos ni agregados. La expresión de ambos personajes al aceptar que Frank Sr. no se fue de Francia sin Paula sugiere más pesar que victoria.

Nigel Morris (2007) señala las “tensiones edípicas”<sup>102</sup> (p. 339) implícitas en el final de la secuencia cuando Frank Sr. mira directo a los ojos de su hijo mientras inclina a Paula finalizando la danza. Lester D. Friedman (2006) por su parte, refiere a este mismo instante como un “momento de fraternidad masculina y erotismo”<sup>103</sup>. Lo cierto es que durante la totalidad de la escena Frank Sr. resulta un personaje erótico, ayudado en gran medida por la actuación de Walken. Stella Bruzzi (2005) al estudiar la representación de la figura paterna en el Hollywood de los años 1990 y 2000 refiere a una tendencia que identifica en la comedia

---

<sup>102</sup> “Oedipal tensions”. Traducción del autor.

<sup>103</sup> “A moment of male bonding and eroticism”. Traducción del autor.

romántica en la que “las representaciones positivas de la paternidad convencionalmente deserotizan al padre, por lo que es más frecuente que el padre sea el objeto de afecto más que de puro deseo”<sup>104</sup>. (p. 169) Bruzzi no excluye completamente el sexo de la representación, pero señala esta tendencia en tanto contribuye a su hipótesis de un regreso a figuras paternas del Hollywood clásico hacia finales del siglo veinte y comienzos del nuevo siglo. Si bien *Catch Me If You Can* cae por fuera del género de la comedia romántica al que refiere Bruzzi, su observación resulta interesante si se la aplica a esta secuencia. Si este es, como proponemos, el punto en el film en el que la imagen de Frank Sr. como figura paterna comienza a ponerse en tela de juicio, no es menor observar que convertirlo en un personaje erótico lo aleja de plano de una representación simbólica del padre, asociada a valores e ideas. El agente Hanratty, por su parte, es un personaje completamente deserotizado. Spielberg incluso enfatiza esta característica desde la comedia en el momento en que, a través del montaje en paralelo, vemos a Frank vestido como el James Bond de Sean Connery seduciendo a la chica de la portada de la revista *Seventeen* (Jennifer Garner, que luego sabremos es en realidad una prostituta), mientras que Hanratty espera que termine de lavarse su ropa en una lavandería rodeado de ancianas.

La secuencia, entonces, aunque breve, presenta numerosos elementos que construyen a Frank Sr. como una figura paterna en principio opuesta a la de Carl Hanratty, presentado en la primera secuencia de este análisis. En la siguiente secuencia de estudio se enfatizará en esa oposición y el lugar que eventualmente toma Frank frente a ambas figuras.

---

<sup>104</sup> “Positive portrayals of fatherhood conventionally de-eroticise the father, which is why here the father is most frequently the object of affection as opposed to straightforward desire”. Traducción del autor.

## 10. “¿PÍDEME QUE ME DETENGA!”

### 10.1 La despedida (01:32:10 - 01:36:06)

Mediante un travelling lateral recorremos la barra de un bar oscuro y decadente. Previo al inicio del movimiento, un hombre remueve de su lugar a un borracho que ha perdido el conocimiento. El local se encuentra lleno a pesar de que la luz solar que ingresa por las ventanas al fondo del cuadro deja en evidencia que aun es de día, reforzándose así la sensación de decadencia. La decoración navideña nos permite adivinar el momento del año en el que nos encontramos. El plano está filmado en profundidad de campo, de modo que podamos ver al fondo, cerca de la entrada, a Frank vestido con un traje impecable que desentona con el resto del lugar. Frank recorre el recinto con la mirada a la par del movimiento de cámara hasta que, casi de forma simultánea, ambas miradas se detienen en Frank Sr., sentado en la barra hojeando unos papeles. Frank Sr. está de espaldas a la puerta y, en consecuencia, también a su hijo. Su ubicación en la barra sugiere que está allí solo y no espera a nadie, sospecha que se verifica poco después, cuando le pregunta al chico qué está haciendo allí. Si bien el film ya lo había sugerido en mayor o menor medida, es en esta escena que confirmamos hasta qué punto ha caído Frank Sr. en desgracia. El hecho de que Frank vaya a buscarlo de forma sorpresiva hace que resulte imposible para su padre prepararse o, lo que es lo mismo, fabricar una nueva ilusión para su hijo. Frank lo encuentra en el bar sin que el film nos proporcione alguna explicación de cómo lo localiza allí, por lo que es posible inferir que ese se ha vuelto su espacio habitual. La escena contrasta entonces notoriamente con un encuentro anterior entre ambos personajes en un restaurante de lujo en Nueva York, al que Frank Sr. llega por invitación de su hijo. Si aquel encuentro sugería que el padre se encontraba fuera de su ambiente<sup>105</sup>, esta escena lo confirma y subraya, por lo tanto, a qué nivel ha sido exitosa la carrera como estafador de Frank en relación con la de su padre: el espacio de Frank es el de los restaurantes lujosos (iluminados en tonos cálidos) mientras que su padre habita en oscuros tugurios.

Spielberg enfatiza a través de recursos clásicos de la puesta en escena esta diferencia de “posición” entre ambos: mientras su padre está de espaldas, Frank llega desde atrás y tiene que inclinarse levemente para ponerse a su nivel a la hora de saludarlo. El contraplano, un

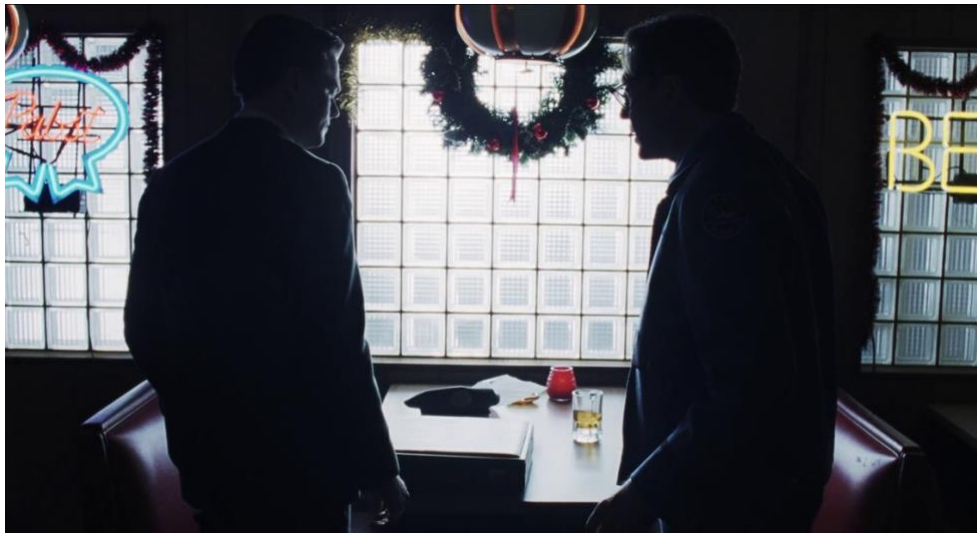
---

<sup>105</sup> En un momento ante la sorpresa de su padre, Frank debe explicarle que es común en ese tipo de restaurantes que el tenedor para ensaladas esté frío.

*over shoulder* del muchacho, es un picado pronunciado que empequeñece aun más a su padre, descubierto en su miseria. La cuestión de la vestimenta se subraya con un intercambio sutil de miradas entre los actores: Frank, de impecable traje, mira de reojo el uniforme de su padre, algo que el hombre percibe, y vuelve a darle la espalda, posiblemente buscando evitar la humillación que le representa. En su encuentro anterior, que sí había sido planificado, ambos vestían de traje. La pregunta “¿qué estás haciendo aquí?”, entonces, encierra dos lecturas complementarias: por un lado, la genuina sorpresa de Frank Sr. ante la visita de su hijo y, por otro, la interpelación a un joven distinguido que nada tiene que hacer en un lugar como ese. El resto de la escena está también diseñado para dar cuenta de esta suerte de vínculo jerárquico, aunque resulta más interesante su análisis en términos de la sensibilidad de ambos personajes, una vez que el factor económico ya se ha hecho evidente. La decadencia de Frank Sr. es puesta en escena de forma más clara al mantenerlo sentado durante la mayor parte de la escena, en oposición a su hijo que alterna entre estar de pie y sentarse. Frank Sr. se pone de pie en la barra únicamente frente a la posibilidad de demandar al gobierno, idea que parece entusiasmarlo lo suficiente como para erguirse. Encontrar una forma de vengarse del gobierno que le ha quitado todo parece ser lo único que lo motiva. Por momentos, incluso, la conversación entre ambos se vuelve confusa, en tanto ninguno de los dos está escuchando realmente lo que el otro dice: Frank Sr. proyecta en su hijo fantasías de revancha y de hacerle pagar al gobierno estadounidense, mientras que el chico continúa buscando en el intercambio las posibilidades de un reencuentro entre sus padres, su paraíso perdido. Este desencuentro en la comunicación solo refuerza la distancia creciente entre ambos, que al final de la escena será definitiva.

Sin embargo, existen momentos de encuentro entre padre e hijo que recuerdan también de qué manera se asemejan. Frank Sr. se levanta de la barra e invita al chico a sentarse en una mesa contra las ventanas del bar y más alejada del bullicio. Allí Spielberg los toma a ambos de perfil, en plano americano y en un fuerte contraluz marcado por el sol que ingresa a través de la ventana, que los transforma casi en siluetas, minimizando las diferencias que se hacían evidentes instantes antes: los dos están de pie, la vestimenta que antes reforzaba el contraste entre ambos se vuelve indistinguible (ver Fig. 10). Frank Sr. le dice a su hijo (en referencia al gobierno): “Voy a hacer que me persigan. Por el resto de sus vidas”. El hombre ya está al tanto de las peripecias de Frank desde que abandonó el hogar y se muestra orgulloso: su hijo vive la vida que él sueña, lo que le permite al padre proyectarse en su hijo. Inmediatamente lo abraza y las dos siluetas se vuelven una sola, subrayando sus aspectos en común. El gesto es sin duda paternal y legible desde el deseo del padre de que su hijo lo supere, que Luigi Zoja

(2001) rastrea Héctor en *La Ilíada*<sup>106</sup>. Spielberg acentúa el abrazo con dos planos detalle consecutivos de las manos de ambos aferrándose. De manera similar a lo que ocurría con la mancha de vino en la alfombra, el énfasis llama la atención por la casi total ausencia de este tipo de planos en el film. Es solo luego que descubriremos que este es el último encuentro entre Frank y su padre, y que se trata, en definitiva, de un abrazo de despedida.



*Figura 10*

Luego de permitirles este emotivo instante, el film vuelve a oponer a los personajes en los términos en los que la escena había comenzado. Frank Sr. se sienta a la mesa mientras que su hijo permanece de pie para extenderle la invitación a su casamiento. Spielberg vuelve a utilizar el picado para encuadrarlo, esta vez más pronunciado y con mayor referencia de Frank que ocupa la mitad izquierda del cuadro como una sombra que se suma a la oscuridad del bar. Si en el análisis de la segunda secuencia se sugería el claroscuro como intención, aquí se encuentra completamente realizado, con fuertes contrastes entre luz y sombra. La opción por el claroscuro es sin lugar a dudas emocional: Frank Sr. no responde ni da muestra alguna de felicidad por la noticia del casamiento de su hijo; por el contrario, intentará llevar la conversación a su éxito como estafador y escapando de las autoridades. En el contraplano, Frank, filmado en contrapicado, le explica a su padre su plan para unirlo nuevamente a su madre. Nada ha cambiado desde su encuentro anterior: para Frank, reconstruir su hogar (su paraíso perdido) sigue siendo una cuestión en principio económica. Frank le dice a su padre que le comprará un nuevo Cadillac, una nueva casa, y que recuperará así todo lo perdido. La

---

<sup>106</sup> Ver 6.1 (p. 36)

visión del éxito del chico es heredada en forma directa de la de su padre y, en consecuencia, contraria en casi todos sus términos al *American Dream* definido por James Turslow Adams<sup>107</sup> (1931), quien enfatizó que ese sueño no era “solamente de automóviles y salarios altos”<sup>108</sup> (p. 404). Frank se sienta sin dejar a mirar a su padre y queda a su altura, en un gesto que enfatiza su necesidad de aceptación, y continúa diciéndole que le comprará un nuevo traje para sorprender a su madre. La línea refiere de forma más evidente al inicio de la escena y a la pregunta de Frank por la vestimenta de su padre, pero subraya también el peso que aun tiene en el chico la asociación del éxito con la apariencia, noción heredada de su padre desde que, en ocasión de conseguirle su primer traje (estafa mediante), le afirmara que los New York Yankees ganan solo porque la gente no deja de mirar sus uniformes.

Frank intenta con desesperación que su padre llame a su madre y es entonces que Frank Sr. le da a su hijo la noticia de que Paula se ha casado con su amigo Jack Barnes y que tienen una casa en Long Island. El plano inicia fijo con ambos personajes de perfil sentados en la mesa, hasta el momento exacto en que Frank Sr. comienza a darle la noticia a su hijo. En ese instante la cámara en *steadicam* comienza a avanzar hacia Frank hasta dejarlo en un plano medio (su padre queda completamente por fuera del encuadre), y por primera vez en la escena, en picado. El movimiento resulta muy llamativo e indica el peso dramático de la información que Frank acaba de recibir: se trata del final de su fantasía. El hogar que buscaba reconstruir es ahora inviable. Su padre cambia abruptamente de tema y le cuenta que ha sido visitado por el FBI, pero Frank apenas reacciona, conmovido por la noticia anterior. Frank Sr. entrega esa información fuera de cuadro y durante el acercamiento de la cámara a Frank, de modo que la frase parece quedar perdida en el movimiento, tanto para el espectador como para el chico. Le toma al menos dos líneas más recuperar la atención de su hijo.

La escena, que será la última de Frank Sr., cierra el arco del personaje en relación a la nación. Si en el análisis de la segunda secuencia se daba cuenta de un “americanismo por conveniencia”, aquí el sentimiento ha devenido en venganza y revanchismo. Frank Sr. no asume en ningún momento responsabilidad por sus acciones, se siente víctima de un sistema al que acusa de “comerse la torta y querer las migajas”, y busca formas de desquitarse. La vida que lleva su hijo es, para él, su mayor desquite y fuente tanto de orgullo como de deseo. Es por eso que la noticia de su matrimonio es recibida con frialdad. Hay aquí, nuevamente, un componente freudiano que resulta interesante para el análisis acerca de cómo la escena termina de inhabilitar a Frank Sr. como representación válida de la figura paterna. Frank Sr.

---

<sup>107</sup> Ver 2.3 (p. 14)

<sup>108</sup> “Motor cars and high wages merely”. Traducción del autor.

es ahora quien admira y envidia a Frank, en una suerte de inversión de su rol que le confiere a él cualidades de hijo frente al padre primitivo. Frank, por su parte, está lejos de ese rol e insiste en su intención de reconstruir a Frank Sr., aunque sea a través de medios superficiales, como padre primitivo. El plano de las siluetas de perfil que se vuelven una sola permite una nueva lectura que lo complementa cuando se vuelve evidente la ausencia de una figura paterna en la escena.

Spielberg pone el punto final al arco narrativo de Frank Sr. como figura paterna instantes después de la noticia del nuevo matrimonio de Paula. El film ya lo ha descartado como proveedor para su hijo (de hecho es el chico quien se empeña en proveer para su padre) y en la escena se ha mostrado apático frente a la fuerte reacción emocional de la información que le ha proporcionado a su hijo. Sin embargo, es su incapacidad para imponer la ley el factor que determina la pérdida de su hijo. Ante las loas de su padre por burlar al FBI y al gobierno, Frank se pone nuevamente de pie para decirle a su padre que va a detenerse y que ya no llevará una vida criminal. El plano comienza con el chico en picado, aun procesando el hecho de que su madre se ha vuelto a casar, cuando escucha a su padre decir “¡Hasta la luna!”<sup>109</sup>, frase compartida por ambos en señal de éxito y que aquí parece funcionar como llamador de atención que lo trae de vuelta a la mesa. La expresión de Frank es de decepción, enfatizada por los gestos que realiza DiCaprio con las manos. Súbitamente toma el maletín que lleva consigo y se levanta, mientras la cámara retrocede de modo que Frank queda ahora encuadrado en un plano medio marcadamente contrapicado y su padre, que con el retroceso de la cámara queda incluido en el encuadre, mirándolo desde abajo (ver Fig. 11).

---

<sup>109</sup> La expresión es una referencia, ineludiblemente nostálgica, a la serie televisiva *The Honeymooners*, una *sitcom* estrenada en 1955, protagonizada y creada por Jackie Gleason. En ella, el propio Gleason interpretaba a un conductor de autobús de Nueva York que, frustrado con su trabajo, buscaba sin éxito, en cada episodio, estrategias para hacerse rico de forma rápida y sin esfuerzo. El personaje de Gleason culparía a otros por sus fracasos hasta que alguien le indicara su falla. La expresión “hasta la luna” en el contexto del show era en realidad una amenaza de violencia a su esposa cuando su temperamento fallaba: la golpiza sería tal que la enviaría hasta la luna. Fuente: <https://www.imdb.com/title/tt0042114/>



Figura 11

Frank le asegura a su padre que sus días de crimen se han terminado y que va a detenerse, asignándole a ese encuadre un vínculo moral con el del protagonista: si Frank está encuadrado como una figura dominante en el plano es a causa de su decisión, por primera vez en el film, de alejarse de la vida criminal. La escena retoma la construcción del plano-contraplano, conservando los ángulos del dramático encuadre precedente. Frank Sr., desde la posición picada que ya habíamos visto al momento de sentarse a la mesa, argumenta con su hijo que jamás podrán atraparlo y, empequeñecido por el ángulo de cámara, deja entrever entonces que a su entender el único motivo válido para detenerse sería el riesgo de la captura. Frank Sr. insta a su hijo a sentarse y tomar un trago con él a título de que es su padre. Esta mención es la que desata finalmente el reclamo del chico por su padre por primera vez en el film: Frank se apoya sobre la mesa y, mirando de cerca a Frank Sr., le contesta: “Entonces pídemme que me detenga”. La cámara acentúa la violencia de la reacción al combinar un *tilt down* con un paneo para acompañar el movimiento de DiCaprio, sin cortes, que pasa de un plano medio contrapicado a un primer plano en perfil. En el extremo derecho del encuadre final queda incluido Frank, también de perfil, subrayándose de esta forma la confrontación (ver Fig. 12). El nuevo encuadre, sin embargo, conserva a Frank elevado sobre su padre, validando de esta forma su reclamo: si Frank Sr. pretende usar el título de “padre”, debe ser capaz de comportarse como tal, lo que equivale en este caso a aplicar la ley patriarcal. Abundan los tintes freudianos en este reclamo: el punto final a la deificación del padre, que ha operado en la subjetividad de Frank a lo largo del film, se establece en el momento en que se le exige que actúe como tal, y éste falla. En la imposibilidad sistemática de Frank Sr. de ser quien refuerza la ley está su pérdida definitiva del lugar de padre. Frank repite la línea: “Entonces pídemme

que me detenga”, pero Frank Sr., completamente proyectado en la vida de su hijo, le contesta: “No puedes detenerte”. Frank mira por un momento a su padre, le toca el hombro y se va del bar: no volverán a verse más.



Figura 12

La cámara se queda con Frank Sr. luego de que su hijo se retira del bar y lo toma en un largo primer plano cerrado mientras suena la pieza *Father and Son* de John Williams. El plano, contemplativo y sin diálogos, pone a Frank Sr. en un ángulo menos picado que el anterior. Es, en definitiva, la despedida del personaje. Si el film le permite este momento es porque no lo ha tratado como un villano, sino que ha evidenciado su incapacidad para asumir el rol paterno. Este tipo de padres que relegan sus responsabilidades familiares aparecen con frecuencia en el primer cine de Spielberg, con Roy Neary (Richard Dreyfuss) de *Close Encounters of the Third Kind* como ejemplo más evidente. Si el cine de Spielberg post 11-S cambia a la hora de representar la figura paterna, *Catch Me If You Can*, el primer film de ese período, es inevitablemente un film de transición de un modelo familiar y más acotado, a otro cargado de simbolismo e ideales nacionales. La sustitución de Frank Sr. por Carl Hanratty da cuenta de ese proceso de cambio, aunque no por eso demonice al padre que se deja atrás.

La música en la escena opera como el disparador de la nostalgia: *Embraceable You*, en la misma versión de Judy Garland al ritmo de la que bailaban sus padres en la casa de New Rochelle, suena en el bar cuando Frank ingresa, y de hecho continúa sonando hasta terminar en la escena. Cuando Frank y su padre pasan de la barra del recinto a la mesa, la cámara muestra una rocola que permite imaginar que quizás es el propio Frank Sr. quien la hizo sonar en el bar. Sin embargo, la canción no inicia con la escena, sino que continúa de la inmediatamente anterior, en la que Frank encuentra a Roger y Carol Strong (Martin Sheen y

Nancy Lenehan), sus eventuales suegros, lavando la vajilla juntos al ritmo de la canción. La escena evoca de forma directa la escena de baile en casa de los Abagnale, y reaviva de hecho la intención de Frank de juntar a sus padres una vez más. *Embraceable You* se convierte, entonces, en base a su uso recurrente, en la banda sonora del imaginario de hogar y familia de Frank. Su aparición aquí la transforma de un elemento meramente referencial al pasado clásico de Hollywood, como se sugirió al analizarla en la Secuencia 2, a una herramienta de construcción de la nostalgia, al vincularla a un pasado a la vez añorado e irrecuperable. No en vano la canción termina justo antes de que Frank Sr. le da la noticia a su hijo de que su madre se ha vuelto a casar, casi como si se tratara de una música que resuena en la subjetividad de Frank en lugar de la canción que está tocando en ese momento la rocola. El detalle de que la canción continúe de una escena a la otra y sea diegética en ambas fuerza la suspensión de la incredulidad y, como plantea Pam Cook (2005), evidencia los mecanismos con los que se construye la memoria de la forma en que lo hacen los films nostálgicos.

El análisis de la iluminación en la escena se vuelve pertinente en tanto opera como una primera transición entre dos registros. La escena precedente, en la casa de la familia Strong, maneja una paleta de colores casi idéntica a aquella del primer domicilio de los Abagnale: las veladoras presentes en todos los ambientes tiñen los interiores de la misma luz cálida y dorada con la que se iluminaba la casa de Frank, y remiten, en consecuencia, a la subjetividad del muchacho. Ya se ha establecido que el tono cálido es, para Frank, el tono de la fantasía del hogar y de la seguridad, y es precisamente esa fantasía, revitalizada por su presencia en la casa de sus suegros, que mueve al joven a intentar reunir nuevamente a sus padres, con el pretexto de su propia boda. En su llegada al bar, por lo tanto, se conservan algunos de esos tonos en los rostros de los parroquianos y en su propio padre, cuando la cámara recorre la barra. Se trata, sin embargo, de una calidez rodeada de sombras y de oscuridad que desaparece por completo cuando los personajes se trasladan de la barra a la mesa, y la fantasía de Frank de recuperar a su familia se desvanece. Spielberg, sin embargo, no contrasta aquí la calidez con los azules fríos de la cárcel o del exterior del hogar de los Abagnale que ya se habían visto, sino que comienza paulatinamente a llevar la iluminación del film a un registro marcadamente menos artificial. Conforme Frank va abandonando la fantasía del hogar de sus padres, el film se vuelve más neutro en términos de iluminación.

## 10.2 Feliz Navidad, Carl (01:36:07 - 01:38:26)

La escena que sigue al bar, y que cierra esta secuencia de análisis, sin embargo, vuelve a los marcados contrastes entre el dorado y el azul. El agente Carl Hanratty está sentado en su oficina con una caja de comida china cuando suena el teléfono. La iluminación es cálida y coincide con la que ya hemos visto en la oficina del agente en la anterior llamada telefónica de Frank. Resulta útil para el análisis establecer el vínculo entre esta escena y la anterior comunicación telefónica en Nochebuena entre Frank y Carl, especialmente en relación al tono cálido con el que se ilumina al agente en ambas ocasiones. Cromáticamente, el agente Hanratty representa un elemento de seguridad para Frank, tan válido como su propio hogar. La época navideña está asociada a la familia en general y recuerda a Frank su soledad luego de huir del hogar. La práctica de llamar a Hanratty por teléfono en cada Nochebuena, entonces, establece entre ambos un vínculo fundamentalmente familiar. Hanratty es, de hecho, el elemento cálido en su oficina: el fondo, el espacio que no lo contiene, está siempre en sombras y bañado por el azul gélido exterior visto en secuencias anteriores. Diferencias en la intensidad de los tonos cálidos se hacen evidentes entre la primera llamada y la segunda, y dan cuenta del lugar que el agente Hanratty empieza a ocupar en la subjetividad de Frank: en su primera comunicación, Hanratty está apenas iluminado por la lámpara de escritorio en su oficina, mientras que aquí, cuando se pone de pie para contestar el teléfono, la cámara se aleja y sugiere otras fuentes de luz: hay más lámparas encendidas en el lugar pero ninguna de ellas justifica la luz cálida que baña al personaje. En la apertura del plano también vemos que los dos agentes que lo acompañan habitualmente están con él en la oficina, posiblemente a sabiendas de que Frank se comunicaría esa noche. Su presencia, de todos modos, sugiere una lealtad y respaldo crecientes al trabajo de Hanratty: a raíz de la conversación anterior, en la que el agente se encontraba completamente solo en la oficina, sabemos que el trabajo en Nochebuena es voluntario. El árbol de Navidad que se revela posiblemente sea el mismo que adornaba el escritorio de Hanratty en la anterior ocasión, pero desde esta posición de cámara aparece visiblemente más grande y protagónico en el encuadre. Nigel Morris (2007) alude específicamente a estos elementos en la oficina del FBI en una lectura que confirma esta interpretación al afirmar que “el diminuto árbol navideño del FBI recuerda tristemente a la infancia en la memoria de Frank y la lámpara en el escritorio de Carl lo representa como una proyección de lo que Frank necesita.”<sup>110</sup> (p. 341)

---

<sup>110</sup> “The diminutive FBI Christmas tree dismally echoes Frank’s childhood memory and the lamp on Carl’s desk figures him as a projection of Frank’s need”. Traducción del autor.

Frank llama a Hanratty desde un bar que se nos sugiere distinto al que frecuentaba su padre. La decoración es también navideña, aunque las luces son todas de un mismo color cálido. La luz llega a Frank principalmente desde detrás suyo, por lo que, a excepción de un recorte en su perfil, el joven permanece en sombras. La comunicación de Frank tiene una intención específica: pedirle que deje de perseguirlo. La aspiración a dejar la ilegalidad que le manifestara anteriormente a su padre parece genuina, así como el deseo de casarse y formar él su propio hogar, pero necesita para eso asegurarse de que el FBI no seguirá buscándolo. Se trata de una fantasía tan irreal como la de recuperar su hogar perdido y es, por lo tanto, reflejada como tal en el espacio que rodea a Frank. Las cálidas luces que lo rodean actúan como representación material de su deseo de formar su hogar sin necesidad de mirar constantemente por encima de su hombro, pero al igual que en su casa en New Rochelle, e incluso en mayor intensidad aquí, parecen difuminadas, dándole al plano un aspecto de ensoñación nostálgica. El claroscuro, al igual que con su padre en el bar, carga de sombras y de oscuridad a Frank, confirmando lo irrealizable de su fantasía.

Es el agente Hanratty quien verbaliza y confirma lo que las sombras en el ambiente del bar sugieren: “Robaste cuatro millones de dólares. ¿Quieres que lo tomemos como un regalo de bodas?”, bromea. La escena está montada de acuerdo a las convenciones clásicas de la conversación, en plano-contraplano, alternando entre el bar y la oficina del FBI y enfatizando la confrontación entre ambos personajes. Spielberg ubica a Hanks a izquierda del encuadre y muy levemente contrapicado, mientras que DiCaprio está encuadrado a la derecha (ver Figs. 13 y 14).



*Figura 13*



Figura 14

La cámara comienza un delicado *dolly in* hacia los personajes en ambos planos en el momento en que Hanratty le asegura que no podrá evadirse de la situación y la tensión se incrementa. Sin embargo, la cámara vuelve a quedar fija en la oficina del FBI y, de hecho, retoma la posición inicial al movimiento, mientras que en el bar continúa cerrándose sobre Frank. El director establece así el dominio de la situación en la figura del agente Hanratty, que, de manera equivalente a la cámara, le asegura a Frank que se está acercando, mientras que el chico queda cada vez más comprimido en el encuadre.

La transición definitiva al agente Hanratty como figura paterna válida se desarrolla también en esta escena. Hanratty es ya la figura de autoridad en la conversación, construida desde el encuadre y el montaje. Su autoridad paterna quedará confirmada frente a la exigencia de Frank, quien, en un dramático primerísimo primer plano de perfil, exclama entre orden y ruego: “¡Deja de perseguirme!”. La respuesta de Hanratty es calma y controlada, en las antípodas de la emocionalidad de Frank: “No puedo detenerme. Es mi trabajo”. Este intercambio aparece aquí como corolario directo a la exigencia de Frank a su padre de que aplique la ley, pero a la inversa. Ahora Frank le ruega a Hanratty que deje de cumplirla, solo para recibir una negativa absoluta. El agente Hanratty responde desde la imposibilidad; no afirma que no quiere o que no vaya a detenerse, sino que no *puede* detenerse. En su constitución moral no existe siquiera la posibilidad de no aplicar la ley. En la recopilación de ensayos editada por Adam Barkman y Antonio Sanna (2019), Orsolya Karacsony señala esta “extrema forma de determinación y resistencia”<sup>111</sup> (p. 227) como una característica habitual de un tipo de personaje de Spielberg, que señala como el *everyman*, el “hombre común”.

---

<sup>111</sup> “Extreme form of determination and endurance”. Traducción del autor.

Karacsony agrega que, para estos personajes, “lo justo en una acción está en función de su tendencia a producir consecuencias intrínsecamente valiosas”<sup>112</sup> (p. 227). La consecuencia intrínsecamente valiosa de continuar persiguiendo a Frank es, a ojos de Hanratty, la posibilidad de salvar al muchacho. Es la ayuda que Frank le suplica en la cárcel y con la que el agente Hanratty se compromete al asegurarle que lo llevará a su hogar, aun cuando en la cronología del film esto todavía no ha ocurrido. La pausa antes de contestar y el tono de voz del agente sugieren el creciente afecto del agente por el muchacho: Hanratty no está disculpándose ni excusándose por lo que debe hacer, pero empatiza con Frank. Como señala Lester D. Friedman (2006): “Carl Hanratty representa el amor duro de padre (...). En última instancia, Carl salva a Frank obligándolo a asumir la responsabilidad de sus actos”<sup>113</sup> (pp. 73 y 74). El “amor duro” de Hanratty se subraya desde su ubicación con respecto a la cámara, que lo toma considerablemente más frontal que a Frank, filmado en un perfil marcadamente más dramático y de confrontación, pero a la vez con el brazo que no sostiene el teléfono en jarra, en un gesto que sugiere su convicción moral (ver Fig. 15).



Figura 15

Karacsony refiere específicamente a Hanratty en su ensayo, personaje al que analiza en conjunto con James Donovan de *Bridge of Spies*, y Ben Bradlee de *The Post* (2017). Resulta indispensable detenerse al menos brevemente en el uso que Spielberg hace de Tom Hanks, tanto en éste como en otros films. En ocasión de una entrevista por el estreno de

---

<sup>112</sup> “The rightness of an action is a function of its tendency to produce consequences that are intrinsically valuable”. Traducción del autor.

<sup>113</sup> “Carl Hanratty embodies the tough-love parent (...) Ultimately, Carl saves Frank by forcing him to take responsibility for his actions”. Traducción del autor.

*Bridge of Spies*, el director afirmó que: “Tom [Hanks] ha interpretado modelos americanos en el pasado y es muy representativo de nuestros valores fundamentales y de lo que consideramos gran liderazgo americano”<sup>114</sup> (Notbohm y Friedman, 2019, p. 199). Quizás el ejemplo más claro del lugar que Spielberg le asigna a Hanks en el imaginario estadounidense sucede cuando refiere a él como un modelo idóneo para la pintura de Norman Rockwell: “Si Tom hubiese estado ahí cuando Rockwell pintaba, este se hubiese ido a Los Ángeles para pintarlo”<sup>115</sup> (Finkel, J., op. cit.). Al momento de la primera colaboración entre Spielberg y Hanks, en *Saving Private Ryan* (1998), el actor ya era ampliamente reconocido como ícono hollywoodense, con dos premios de la Academia consecutivos a mejor actor por sus roles en *Philadelphia* (dir. Jonathan Demme, 1993) y *Forrest Gump* (dir. Robert Zemeckis, 1994), film en el que se recorren eventos centrales de la historia estadounidense del siglo veinte desde la óptica del personaje de título. La opción de Spielberg para el personaje de Hanratty, entonces, se vuelve una respuesta lógica ante las demandas del papel: un hombre que es, en realidad, la representación de una nación, con sus valores e ideales contruidos, en parte, a través del cine clásico de Hollywood. En un artículo publicado en la revista *Esquire*, Manuel Betancourt (2016) llega a referir a Hanks con el título de *American Dad*, y a cómo, entre otros factores, ha podido construir esa imagen en su carrera en base a roles que minimizan o relegan cualquier tipo de *sex-appeal* en favor de vínculos emocionales distintos a la atracción física; un punto que complementa el análisis de la segunda secuencia al respecto de la erotización y deserotización de Frank Sr. y el agente Hanratty respectivamente. Para Betancourt, “los roles recientes de Hanks han hecho del padre justo y santo la última iteración del modelo de *everyman* que lo hizo una estrella”<sup>116</sup> (op. cit., ¶5). Complementando este argumento, Morris señala cómo incluso Roger Strong, otra figura masculina de autoridad y paternal en el film, es presa ya no de un erotismo efervescente como el de Frank Sr., sino de una mirada romántica que lo lleva también a dejar de lado la confesión de Frank para creer en su fantasía. El autor finaliza asegurando que: “Carl, que no posee ninguna de estas cualidades, refuerza la ley patriarcal.”<sup>117</sup> (op. cit., p. 340)

La respuesta de Frank a la negativa de Hanratty es calma y resignada, pero es posible leerla también como una confirmación para el personaje, en vista especialmente del

---

<sup>114</sup> “Tom [Hanks] has played American figureheads in the past, and he’s very representative of our core values of what we believe to be great American leadership”. Traducción del autor.

<sup>115</sup> “Had Tom been around when Rockwell was painting, he would have come out to L.A. to paint him”. Traducción del autor.

<sup>116</sup> “Hanks’ recent roles have made the righteous and saintly father the latest iteration of the Everyman mode that made him a star”. Traducción del autor.

<sup>117</sup> “Carl, possessing none of this qualities, reinforces patriarchal Law”. Traducción del autor.

intercambio anterior con su padre. La secuencia confirma para el personaje de Frank que Hanratty posee aquello de lo que su padre biológico carece, la capacidad de representar y aplicar la ley. Esta información no es nueva para el espectador y, de hecho, cierra una línea abierta en la primera secuencia de análisis, cuando el agente Hanratty llega a la prisión francesa a extraditar a Frank y, creyendo que el chico finge enfermedad (es decir, que intenta engañarlo una vez más), le ordena que se detenga. Como si se hubiese tratado de una prueba que el agente Hanratty pasó, Frank le hace saber que está bien que no se detenga y que solo estaba corroborándolo. Luego, cumpliendo con la costumbre del llamado a un familiar, le desea feliz Navidad y cuelga. Hanratty afirma que ama su trabajo: se trata de una autoconfirmación, sabe que efectivamente se está acercando a capturar a Frank, pero es también una confirmación para el espectador, representado en los dos agentes que lo acompañan. Si la secuencia lo ha establecido como figura paterna definitiva, en tanto es capaz de llevar la ley a su hijo simbólico, su aseveración confirma que el rol no es una carga o una impostura.

## 11. “MIRA, FRANK: NADIE TE ESTÁ PERSIGUIENDO”

### 11.1 El aeropuerto (02:10:50 - 02:12:32)

Al llegar a la secuencia final del film, Frank ha sido extraditado de Francia y liberado de la prisión en Atlanta, Estados Unidos, por el agente Hanratty. Su libertad es, sin embargo, condicional: Frank debe trabajar con Hanratty en la unidad de crímenes financieros del FBI ayudándolo a identificar falsificadores de cheques. Cuando Frank le pregunta a Hanratty por cuánto tiempo debe hacerlo, el agente le contesta: “Todos los días hasta que te dejemos ir”. Spielberg presenta esta situación a ojos de Frank como el cambio de una prisión por otra: su entrada al FBI está filmada de la misma forma que el ingreso de un nuevo recluso a prisión, recorriendo el pabellón mientras los otros prisioneros (los agentes que lo han perseguido por años) lo miran de manera amenazante. Al final del pasillo, Hanratty oficia de carcelero, lo guía a su oficina y cierra la puerta como si de una celda se tratara. Frank lee inscripto en la puerta de vidrio “Fraudes de cheques”: su nuevo trabajo y a la vez un recordatorio de lo que lo puso allí. El director insiste en esta analogía retratando a Frank en una oficina oscura con persianas o sombras que se proyectan sobre su rostro, emulando barrotes, mientras se apilan carpetas y papeles en su escritorio.

La secuencia inicia en un aeropuerto. Frank le ha pedido a Hanratty que lo deje trabajar el sábado con él en vista de que no sabe qué hacer hasta el siguiente lunes, pero el agente le recuerda que es fin de semana. Anteriormente, Frank ha visto en una tienda de disfraces un traje de piloto. Bañado una vez más en luces cálidas, Frank fantasea con su vieja vida de estafador. Cuando lo encontramos en el aeropuerto, va completamente vestido de piloto y con un portafolio mientras recorre un largo pasillo. Pocos pasos detrás de él, el agente Hanratty aparece en el encuadre y revela su presencia preguntándole cómo consiguió pasar el examen para ejercer como abogado en Louisiana, pregunta que se ha propuesto como meta personal responder.

La escena en su totalidad toma visible distancia del resto del film en términos de iluminación y decorados. A la minuciosa reconstrucción de época que predomina en la dirección de arte del film se le opone este escenario fundamentalmente minimalista y atemporal. Se trata de un largo túnel blanco y gris con paredes curvas por el que los personajes caminan durante toda la escena (ver Fig. 16).



Figura 16

La única evidencia que permite constatar la época está en el vestuario de los personajes, especialmente los pocos que circulan en dirección contraria a Hanratty y Frank. Spielberg explorará las condiciones de “no-lugar” de los aeropuertos en su siguiente film, *The Terminal* (2004), también protagonizado por Hanks, pero aquí lo despojado de la locación parece impuesto por la subjetividad de Hanratty, en tanto esta escena gira en torno a él. Si la subjetividad de Frank se manifestaba en tonos cálidos y fríos, la del agente Hanratty es aquí visiblemente más neutra. No se trata, sin embargo, de envolver al agente en un ambiente estéril que sugiera la ausencia de humanidad. Si bien el film lo ha construido como representación de un ideario nacional y cinematográfico, el agente Hanratty no es únicamente simbolismo hecho cuerpo, sino, a todas luces, un personaje de carne y hueso. Emocionalmente, entonces, la escena es para el personaje a la vez una validación y una confesión. Hanratty le explica a Frank lo que sucederá si intenta escapar: será encerrado nuevamente, ya sea que huya a Europa o dentro de Estados Unidos. Frank es consciente de ello y aun así continúa su marcha. Es en ese momento que Hanratty revela todo lo que le implicó liberar a Frank y conseguir que trabajara con él. A la construcción visual de Hanratty como carcelero en la llegada de Frank al FBI, el agente contesta con el trabajo de cuatro años convenciendo a sus jefes y al procurador general de que Frank no huiría. Ante la pregunta de Frank de por qué se tomó todo ese trabajo por él, el agente responde: “Eres solo un niño”. Implícita en esta afirmación de un estado de inocencia de Frank, está una intención protectora y educativa del agente Hanratty que se relaciona con su imposibilidad, manifiesta telefónicamente en la segunda llamada de Nochebuena, de dejar de perseguirlo. Hanratty está confirmando aquí que su ímpetu y resiliencia no solo derivan de aplicar la ley, sino de ver

también en Frank una posibilidad de redención que amerita ese esfuerzo. Frank rápidamente le recuerda que no es su hijo<sup>118</sup> y le pregunta por qué no está con su verdadera hija, con la que iba a pasar el fin de semana. Cuando Frank lo pone en evidencia, Hanratty le confiesa que su hija no tiene cuatro años como había dicho, sino que esa era su edad cuando él se fue de su hogar once años atrás; que su ex esposa se volvió a casar y que ve a su hija de vez en cuando. Hanratty ha sido esquivo al respecto de su familia y el film intencionalmente desvía la atención de ese asunto: el agente usa un anillo de bodas durante toda la película, detalle que es mencionado al pasar por Frank en su primera llamada telefónica navideña y casi invisible al espectador; no contesta a Frank Sr. cuando le pregunta si es padre y, previo a su arresto, cuando Frank vuelve al asunto del anillo, Hanratty confiesa que tuvo una familia pero ya no, y que su hija tiene cuatro años. En esta escena, Hanratty expone su intimidad sin rodeos delante de Frank, dejando en evidencia que sí le ha mentado, y que también es, de forma muy similar a Frank Sr., un padre que ha fracasado. Esta exposición supone para Hanratty relegar la imagen dura con la que se ha presentado a Frank. Luigi Zoja (2001) elabora al respecto del gesto paternal de exponerse frente al hijo, que rastrea, nuevamente, a Héctor en *La Ilíada*, en el momento en que el héroe regresa de combate y debe primero quitarse el casco para que su hijo lo reconozca y así poder tomarlo en brazos. La imposibilidad de establecer un lazo con Astianacte es un despertar para Héctor, que: “ahora es consciente del peligro de encerrarse en una melancolía en la que todo ha sucedido ya”<sup>119</sup> (p. 89). Es solo luego de quitarse el casco que Héctor puede finalmente alzar a su hijo en brazos, lo que Zoja define como “el sello distintivo del padre”<sup>120</sup> (p. 89) de allí en adelante. Frank afirma que no entiende de lo que el agente le habla, pero Hanratty sugiere que sí lo entiende, y que “a veces es más fácil vivir la mentira”. Ante esto, Frank se detiene y Hanratty, que aun caminaba detrás de él, se pone a su lado. La escena funciona como alegoría del film en su totalidad, con Hanratty siguiendo constantemente a Frank, y es precisamente en el momento en el que el agente logra establecer con el muchacho un vínculo que excede el marco exclusivamente legal, cuando finalmente lo alcanza. Se trata de un momento de conexión emocional para Frank, que trae al frente las similitudes entre ambos personajes: ambos son nostálgicos de un pasado familiar irrecuperable; Frank sueña con restaurar la imagen de sus padres bailando juntos, mientras que Hanratty se aferra a su anillo de bodas y a una imagen de su hija congelada en el tiempo,

---

<sup>118</sup> En inglés Hanratty usa “kid” como “niño” y Frank le responde usándolo como “hijo”, que es también una acepción válida del término.

<sup>119</sup> “[The hero] now grows aware of the danger of sealing himself up in a melancholy in which everything has already happened”. Traducción del autor.

<sup>120</sup> “The hallmark of the father”. Traducción del autor.

de once años atrás. En términos del mito americano como es presentado por Carpenter (1959), es posible, a raíz de esta confesión de Hanratty, vincularlo también con la figura del Adán americano, en tanto el agente busca, al igual que Frank, recuperar un paraíso perdido. La conexión entre los dos personajes se vuelve evidente al entender que ambos están, en definitiva, buscando la misma cosa.

En términos de historia, la escena es un punto de emociones altas para los dos personajes. Spielberg la pone en escena en consecuencia, filmándola en un único plano sin cortes de 103 segundos. Los planos largos son herramientas habituales del repertorio estilístico del director por más de un motivo: como señala Warren Buckland (2006), “es una forma eficiente y económica de filmar una escena en un espacio reducido manteniendo el interés visual dramático”<sup>121</sup> (p. 95). La eficiencia económica es una característica esencial y especialmente deseada en términos de producción del cine de Hollywood desde sus inicios. En un film con un plan de rodaje de 147 locaciones, distribuidas en cincuenta y dos días, la opción por este tipo de tomas parece económicamente justificable. Independientemente de estos factores, sin embargo, la decisión por este tipo de plano resulta justificada desde lo dramático. Como se ha visto, se trata de una escena de confesión para el agente Hanratty. Exponerse se traduce en términos de arte en un minimalismo en los decorados, carentes de cualquier tipo de ornamento, y en una iluminación neutra, distante de los artificiales tonos cálidos y fríos que revelaban la subjetividad de Frank. La ausencia de corte responde a esa exposición del agente, al permitirle confesarse con Frank en tiempo real, sin la mediación del montaje y, por tanto, del artificio que parece ajeno a su personalidad. La acción física es, además, ilustrativa de lo que sucede internamente con los personajes: Hanratty camina cuesta arriba detrás de Frank hasta que conecta con él, motivo por el que Frank se detiene y el agente finalmente lo alcanza. El plano resume a grandes rasgos el arco narrativo del film en su totalidad y, en términos de acción, se adecua a lo que el teórico francés André Bazin llamaba “montaje prohibido”, en tanto lo esencial de la situación “depende de una presencia simultánea de dos o más factores de la acción” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2005, p. 73). La acción sin cortes permite atestiguar de qué manera Hanratty gana espacio en el cuadro conforme sus palabras tocan a Frank. Hacia el final del intercambio, los dos personajes están a la par, la simetría refuerza las similitudes que la escena sacó a la luz; ambos se reconocen como fallidos y, aun así, son filmados en un leve contrapicado (ver Fig. 17). Hanratty se retira luego de asegurarle a Frank que lo dejará viajar porque está convencido de que volverá a su

---

<sup>121</sup> “It is an efficient and economical way of shooting a scene in a confined space while maintaining dramatic visual interest”. Traducción del autor.

trabajo luego del fin de semana. Confirmándole al chico que nadie lo está persiguiendo, no intenta detenerlo o arrestarlo, sino que da media vuelta y regresa por el pasillo. Frank lo mira alejarse; sin embargo, el corte ocurre antes de que el agente desaparezca del plano. Su decisión de no perseguirlo contradice en apariencia su afirmación telefónica de que le era imposible detenerse porque ese era su trabajo. Su retirada, sumada a la certeza de que Frank volverá, implican en realidad que su trabajo ya ha concluido, y que solo resta que Frank se dé cuenta de ello.



Figura 17

## 11.2 El FBI (02:12:33 - 02:16:00)

El final del film, en las oficinas del FBI, se compone de dos momentos consecutivos, aunque bien diferenciados. En el primero, Spielberg toma la incertidumbre de Hanratty al respecto de Frank y construye con ella un clímax cargado de suspenso acorde a las exigencias de un film clásico de Hollywood. La escena confirma una inclinación hacia el agente Hanratty y su subjetividad que su predecesora ya anunciaba. Aquí, la forma está puesta a disposición del agente para subrayar su drama interno. Un travelling lateral con un leve *dolly out* revela detrás de un reloj colgado en la pared al agente Hanratty, de cuerpo entero, contemplándolo. El reloj marca las 10:20 y sabemos que el horario de Frank comienza a las 8:15. La perspectiva hace que el reloj y el agente ocupen espacios similares, uno en cada mitad del cuadro. La lectura del plano es inequívoca: la ausencia de Frank es lo único en lo que el agente puede pensar en ese momento. Spielberg encuadra a Hanratty en picado y lo mantiene

así a lo largo de todo el siguiente plano, que finaliza con el agente recostado contra la oficina vacía de Frank, agachando la cabeza en un gesto de derrota (ver Fig. 18). El picado es notoriamente pronunciado en ambos planos y resulta por demás indicativo de la genuina preocupación del agente, teniendo en cuenta que no lo hemos visto en ese ángulo previamente en el film.



*Figura 18*

La cámara en mano, recurso poco frecuente en el film, aparece nuevamente en una reunión informativa que Hanratty mantiene con otros agentes. Su uso en relación a Hanratty remite a la prisión francesa, en la medida que da cuenta del estado de ansiedad del agente. Spielberg incluso usa las persianas de la sala de la misma forma que con Frank previamente, encerrando esta vez al agente Hanratty. La sala de reuniones, iluminada únicamente por el proyector de diapositivas, recupera además algunos de los tonos azulados de aquella escena. La posibilidad de que Frank haya escapado es entonces, para Hanratty, el análogo a la prisión. Spielberg juega con la anticipación y prolonga los tiempos de espera, al abandonar la sala con un plano de pies anónimos que se apresuran por los pasillos. Cuando regresamos lo hacemos a Hanratty, que escucha un pestillo e inmediatamente detiene lo que estaba diciendo y mira hacia la puerta. La cámara barre hacia la derecha solo para revelar al agente Fox, uno de los dos agentes a cargo de Hanratty, que se excusa por llegar tarde. Lo sigue hasta que pasa por delante de Hanratty, donde la cámara se detiene y se acerca a un plano medio un poco más cerrado en el que vemos la expresión apesadumbrada del agente. Spielberg utiliza este tipo de pequeños engaños narrativos en varias oportunidades en el film y Nigel Morris (2007) asegura que Spielberg es incapaz de resistir este tipo de “trucos” que implican simplemente

apuntar la cámara momentáneamente hacia otro lado. El autor agrega la desaparición de Frank de la enfermería de la prisión y su escape del avión que lo traslada de vuelta a Estados Unidos entre otros ejemplos que, a su criterio, ubican a Spielberg en la tradición de Georges Méliès, como un hombre del espectáculo. La lectura es válida si se considera lo gratuito del engaño, especialmente teniendo en cuenta que Frank aparecerá solo instantes después, y agrega a una capa de lectura de la autoconstrucción del cineasta como referente hollywoodense; una de sus características más comúnmente reconocidas, de hecho, es su predilección por el espectáculo: el entretenimiento como pieza fundamental de su cine<sup>122</sup>. Aun pequeño, el “truco” le permite al director transitar los instantes finales del film con suspenso, pero funciona también para poner al espectador junto a Hanratty en la espera de su validación.

Hanratty es seguido por sus compañeros para analizar una muestra de un nuevo tipo de cheque falso. Mientras lo estudia, una mano aparece en el encuadre y le quita la lupa. Hanratty mira hacia arriba desde el escritorio y escuchamos la voz de Frank pidiéndole para echar un vistazo. Si bien el agente mira hacia arriba, Spielberg no corta a un plano contrapicado de Frank en su llegada. Por el contrario, filma el contraplano a la altura de Hanratty y hace que Frank se siente, descendiendo a su horizonte. La decisión no es menor en una escena que termina de validar a Hanratty como figura paterna a ojos de Frank. Spielberg es cuidadoso de evitar un contraplano que ponga al chico en un lugar de superioridad frente al agente, como hizo en repetidas oportunidades con respecto a Frank Sr., por lo que solo lo vemos sentarse a su misma altura. La lupa, que ya habíamos visto en ocasión de la primera llamada de Frank a Hanratty en Nochebuena, también en un plano detalle, hace las veces de testigo y pasa a manos de Frank, refirmando su vuelta, y, al ser el propio Frank quien la toma, la validación que hace el muchacho.

Mientras Frank examina el cheque e intercambia opiniones con Hanratty, el resto de los agentes que los rodeaban se retira. Sucede en el fondo de los mismos planos medios que toman a los dos protagonistas y es una acción que intenta pasar por natural y ocultarse al espectador, concentrado en Frank y Hanratty y en lo que están diciendo. El director, de hecho, no coloca un plano más abierto que dé cuenta de esta situación, pues es su intención “ocultarla a plena vista”: uno por uno los agentes se retiran progresivamente en el fondo de cuatro planos y contraplanos de Frank y Hanratty. No hay una razón argumental en apariencia válida o lógica para esta retirada: Hanratty específicamente los ha hecho salir de la sala de

---

<sup>122</sup> Quizás el ejemplo más extremo de esta “pulsión” por el entretenimiento sea la escena de las duchas en Auschwitz en *Schindler's List*, que le valió al director duras críticas. El juego de anticipación resulta análogo al de *Catch Me If You Can*, aunque en tonos completamente diferentes.

diapositivas hasta ese lugar para que todos puedan analizar este nuevo tipo de cheque falso. El motivo es, por lo tanto, puramente cinematográfico: construir un espacio relativamente más íntimo para los personajes al momento de abandonar la conversación sobre los cheques para pasar a cuestiones de índole personal, esto es, resolver la duda que aqueja a Hanratty desde hace años y con la que inicia la secuencia en el aeropuerto: cómo pasó Frank el examen del colegio de abogados de Louisiana. El agente contempla con cierto orgullo a Frank mientras analiza el cheque con su lupa, y vuelve a preguntar. Frank levanta la vista y la fija en los ojos de Hanratty para confesarle que no hizo trampa, que estudió durante dos semanas y pasó el examen en buena ley. El agente repregunta, quiere saber si lo que le dice el chico es verdad, pero Frank, sin bajar la mirada, continúa hablando del falsificador de cheques. Las conclusiones al respecto resultan ambiguas: Frank no le confirma a Hanratty que lo que dice es verdad, aunque el contacto visual intenso parece ser suficiente para el agente. Una lectura desconfiada, sin embargo, implicaría que esta es una nueva mentira de Frank, estafador hasta el final. Desde esta óptica, el arco de Frank confirmaría su transición a Hanratty como figura paterna, en tanto su mentira sería una forma de complacerlo de manera análoga a la relación que llevaba con Frank Sr., pero dejaría esa confirmación por fuera de los ideales representados por el agente Hanratty y, en consecuencia, sería un regreso al hogar estadounidense fallido.

Hanratty, por su parte, al igual que el espectador, ha sido testigo de la amplia capacidad e inteligencia de Frank, por lo que la posibilidad de aprobar el examen sin trampa está lejos de ser imposible y, por lo tanto, no es vuelta a poner en duda. El arco narrativo de Hanratty, desde el comienzo del film, pasa por ayudar al chico, salvarlo incluso, y esta revelación es una confirmación para el personaje de que su intuición no era errada y de que su esfuerzo valió la pena.

El plano final del film engloba en gran medida todos los puntos de este análisis. Se trata, nuevamente, de un plano largo de más de un minuto de duración: un espectacular *dolly back* de grúa en el que la cámara se aleja suavemente de la mesa en la que están sentados Hanratty y Frank y asciende levemente revelando la oficina en la que trabajan y a la gente que trabaja con ellos en una compleja coreografía de más de cuarenta personas. Nigel Morris (2007) sugiere que este plano funde a Frank en una “burocracia gris y sin rostro”<sup>123</sup> (p. 334) y que “el diseño y la iluminación enfatizan la uniformidad y la conformidad aburrida”<sup>124</sup> (p. 334). Más aún, el autor sugiere que “las filas de acero gris y cármica marrón connotan el

---

<sup>123</sup> “Grey, faceless bureaucracy”. Traducción del autor.

<sup>124</sup> “Design and lighting here emphasize uniformity and dull conformity”. Traducción del autor.

aprisionamiento”<sup>125</sup> (p. 342). Morris acierta al interpretar los elementos estéticos y de puesta en escena del plano final y, sin embargo, su lectura parece ir en dirección contraria a lo que los títulos que acompañan el plano, e incluso la propia banda sonora de John Williams, sugieren.

Frank, a todas luces, finaliza el film institucionalizado. Los Estados Unidos a los que ha regresado, su nuevo “hogar”, son las instituciones. En la medida que el plano se abre, las figuras de Frank y Hanratty se van haciendo cada vez más pequeñas, aunque permanecen en todo momento en el centro y son, de hecho, el eje del movimiento (ver Figs. 19 y 20). El plano que comienza en ellos dos, ahora pares, y revela progresivamente al resto de los agentes que allí trabajan, es, en definitiva, el plano de la inclusión de Frank a la institución. Esta inclusión guarda un vínculo estrecho con la lectura freudiana del rol del padre totémico, que aquí ocupa Hanratty, en tanto Frank lo asume como figura paterna. Al aceptar al agente Hanratty como padre simbólico, Frank está aceptando transitivamente la ley que Hanratty representa y se vuelve, en consecuencia, un sujeto de esa ley. La apertura del plano aleja al muchacho de la soledad con la que el film lo representa mayoritariamente para permitir el ingreso a la vida institucional. No se trata, sin embargo, de una institución cualquiera, sino del FBI, que tiene como centro al agente Hanratty. La apreciación es pertinente si se considera que, a lo largo del film, existen dos representaciones en pugna del FBI: una, despersonalizada, es aquella en la que los presupuestos de la oficina no pueden pagar un hotel decente o los proyectores de diapositivas se encuentran averiados. La otra es la del agente Hanratty, a quien Frederick Wasser (2010) describe oportunamente como “el agente del gobierno que sigue las reglas y es incorruptible, aunque pueda ser aburrido y amargado”<sup>126</sup>(p. 196). Wasser señala incluso un elemento nostálgico en esta representación del FBI centrada en Hanratty cuando afirma que “Spielberg satisface un anhelo por una época en que las películas aun podían representar hombres y mujeres dignos y confiables trabajando para el gobierno”<sup>127</sup> (p. 196). La apertura del plano contribuye también en la configuración de la mirada nostálgica, en tanto da cuenta de ese espacio de forma clara por primera vez en el film, desprovisto de los artificios de la iluminación que lo hacían inaprehensible en ocasiones anteriores. Aunque no se la referencia específicamente, la disposición de la oficina y el encuadre recuerdan a aquella

---

<sup>125</sup> “The rows of grey steel and brown Formica connote imprisonment”. Traducción del autor.

<sup>126</sup> “The government agent plays by the book and is incorruptible if also priggish and sour”. Traducción del autor.

<sup>127</sup> “Spielberg indulged a longing for a time when the movies could still portray upright, trustworthy men and women who worked for the government”. Traducción del autor.

donde trabajaba Jack Lemmon en *The Apartment* (1960) de Billy Wilder, director que motivó en gran medida la decisión de Spielberg de dirigir *Schindler's List* (Haskell, op. cit., p. 143).



*Figuras 19 y 20*

El plano es técnicamente impecable y difícil de pasar por alto. Spielberg se permite, únicamente aquí, al final, relegar al menos en parte la invisibilidad del sistema de representación hollywoodense precisamente para poder admirarlo. Antes de volverse demasiado llamativo, sin embargo, una serie de títulos aparecen, también de forma especialmente cinematográfica, como los créditos finales que se aproximan, y arrebatan la atención del espectador mientras completan la historia de Frank luego de unirse al FBI. A través de ellos sabemos que Frank ha formado una familia: se ha casado y ha tenido tres hijos; ha colaborado con el FBI en la captura de numerosos falsificadores de cheques y se ha vuelto una autoridad en materia de fraudes bancarios. Sus diseños de cheques le reportan, además,

millones de dólares al año. Lo que los títulos resumen, en definitiva, es la consecución del *American Dream* por parte de Frank. Sus sueños de familia, posición y buen pasar económico, trancos en algún punto durante su vida como estafador, se materializan en tanto la institucionalidad le ha concedido, en consecuencia, la inclusión en la sociedad; al regresar, simbólica y literalmente, a la patria (la tierra del padre). El final, sin embargo, resulta agridulce: los títulos que parecen confirmar un *happy ending* para Frank, acorde a lo que popularmente se espera de Spielberg, tienen como contrapartida la desilusión de la burocracia institucional.

Hanratty, por su parte, cumple su cometido inicial de salvar a Frank al ser el facilitador de este regreso al hogar y, al hacerlo, se hace también de una familia que sustituye la que había perdido. Ambos personajes entonces se confirman en el film como avatares del mítico Adán americano. En su añoranza por un pasado irrecuperable, un paraíso perdido, son esencialmente nostálgicos. Pero la experiencia de la caída, de la pérdida del paraíso, implica en el mito de América, como señala Frederic Carpenter (1959), la posibilidad de redención: “en un sentido, ha habido dos mitos americanos: el del paraíso irremediamente perdido y el del paraíso a ser recuperado. Los dos se han superpuesto frecuentemente, uno sobre el otro, hasta que se han confundido y vuelto uno solo”<sup>128</sup> (p. 606). La América a la que regresan, sin embargo, está lejos de la de los tonos cálidos de las fantasías de Frank: es la del FBI gris y burocrático. El paraíso, como la alfombra del hogar de los Abagnale, está manchado. En estos Estados Unidos, la ley debe aliarse con el estafador a quien ha, de alguna manera, creado. En el mito, el Adán americano, al madurar, sustituye la inocencia por una sabiduría nostálgica, que lo lleva recurrentemente a intentar recuperarla de manera más sabia: pierde el paraíso con el fin de ganar uno nuevo. Como adanes americanos, Frank y Hanratty aceptan dejar atrás su paraíso nostálgico e inocente (una imagen de padres bailando, una hija congelada en el tiempo), en tanto ellos mismos se saben ajenos a la inocencia a causa de sus pasados, y lo sustituyen por uno nuevo, que reconocen contaminado. Su encuentro como padre e hijo arroja una luz de esperanza sobre su falibilidad, sus “manchas”, en la medida en que sus pasados fallidos puedan dar paso a una nueva etapa de lucha conjunta contra la corrupción y la estafa: “Ahora solo nos queda atraparlos”, le dice Frank a Hanratty en la última línea del film.

En su mirada nostálgica hacia el pasado clásico de Hollywood, Spielberg transita un camino análogo al de sus personajes y, en su reafirmación en el presente de ese pasado, se

---

<sup>128</sup> “In one sense, there have been two American myths – that of a paradise hopelessly lost, and that of a paradise ultimately to be regained. The two have often been superimposed – the one upon the other – until they have become confused, and in a sense have become one”. Traducción del autor.

configura también como un Adán americano, recuperando el paraíso perdido: un paraíso construido sobre el imaginario del cine clásico.

## 12. CONCLUSIONES

El análisis de los fragmentos propuestos permitió identificar en gran medida de qué elementos está compuesta la construcción que Spielberg hace de la figura paterna en *Catch Me If You Can*. Se observó además que esa construcción se realiza mediante la contraposición de dos figuras paternas disonantes, afirmando una mientras se invalida la otra. La sustitución de Frank Sr. por el agente Hanratty como representaciones de la paternidad corrobora el supuesto original de una transformación en la construcción de estas figuras en la obra de Spielberg posterior al 11-S.

En el análisis se aludieron algunas de las características de la construcción de Frank Sr. que remiten a padres anteriores del cine de Spielberg, en general considerados deficientes o de plano ausentes, y cómo la adopción por parte de Frank de un modelo en detrimento de otro evidencia, al menos en este film específico, la validez de la observación original. Es posible, sin embargo, encontrar ejemplos de films del director anteriores a *Catch Me If You Can* que ya construyen figuras paternas en transformación: *Hook* (1991), *Jurassic Park* (1993) e incluso anteriores, como *Indiana Jones and the Last Crusade* (1989), integran a sus narrativas una suerte de reconciliación con los padres de *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o *Empire of the Sun* (1987). Este proyecto da cuenta, sin embargo, de que la característica central de esta inflexión post 11-S no es simplemente una reformulación de la figura en términos de vínculo afectivo o emocional con el hijo, sino una reestructuración del padre en términos simbólicos, que lo convierten en un representante de la nación estadounidense como fue concebida por el cine clásico de Hollywood.

El análisis de la primera secuencia seleccionada permitió concluir que, ya desde su primera aparición, la caracterización del agente Hanratty conjuga elementos de una paternidad protectora y legislativa, y que se enmarca en la autoridad estadounidense que el agente representa simbólicamente, como miembro del FBI. Hanratty es el avatar de una nación fuerte e incorruptible, y a la vez protectora de sus hijos descarriados. Formalmente, además, la secuencia lo construye desde códigos que resaltan lo cinematográfico. Spielberg, sin embargo, problematiza esta representación de la nación a través de diversos recursos narrativos. Aunque este trabajo no se detuvo, por ejemplo, en la ironía de presentar a la aerolínea Pan Am como “el nombre más confiable de los cielos”, sí se hace mención a la decadencia del FBI más allá del ideal que representa el agente Hanratty, lo que lo convierte en una suerte de excepción.

La revelación casi final del pasado del agente y de su fracaso como padre complejiza la imagen de Estados Unidos que Hanratty representa, pero hace manifiesta una de las características que confirman el film como nostálgico. Hanratty es una figura paterna fallida, al igual que Frank Sr. lo era. El agente, sin embargo, aun sabiéndose fallido, aspira a la posibilidad de redención a través de su apego a un ideal de justicia y virtud, que comparte luego con su hijo simbólico, salvándolo al integrarlo al sistema. El arco narrativo del agente es, por lo tanto, equiparable al del Adán americano del mito fundacional estadounidense, que aspira a recuperar un paraíso perdido aun a sabiendas de que es irrecuperable. Este arco reproduce, como se vio en el marco teórico, la estructura narrativa de la nostalgia, en la que el sujeto nostálgico añora un pasado perdido luego de una ruptura (el lapso).

El análisis de las secuencias elegidas permite dar cuenta de las formas en las que *Catch Me If You Can* es un film nostálgico: narrativamente, Spielberg reproduce la estructura de la nostalgia, de forma incluso más acentuada que en el personaje de Hanratty (que solo sabemos nostálgico al final), en el personaje de Frank, que atraviesa la mayor parte del film intentando recuperar su pasado familiar, haciendo las veces, también, de Adán americano. El marco teórico manejado permite establecer una correlación equivalente entre la estructura nostálgica y la del mito americano. De esta forma se establece que tanto la figura paterna del film, como la de su hijo simbólico, son a la vez nostálgicas y circunscritas en el orden de la narrativa mítica estadounidense.

Al analizar la construcción formal de los fragmentos elegidos se hizo evidente que la nostalgia en el director no se encarna únicamente en cuestiones narrativas, sino que se encuentra ligada a un uso estricto y a consciencia de la forma de representación del cine clásico de Hollywood. El sistema representacional de Spielberg no se aleja jamás de las convenciones definidas en este trabajo en los marcos correspondientes. Su compromiso con la forma clásica es también una estrategia de recuperación del pasado de Hollywood, que, sumada a las apreciaciones previas sobre el lugar narrativo de la nostalgia, confirma a *Catch Me If You Can* como film nostálgico.

La hipótesis de trabajo con la que se inició este proyecto parece, en vista de las conclusiones obtenidas, verificada: la figura paterna en *Catch Me If You Can* está indudablemente construida desde una nostalgia clásica hollywoodense que se define específicamente en su filmografía post 11-S. Se concluyó además que, a través de esa representación, el director recupera un ideario nacional construido en base al mito estadounidense, del que Hollywood se reapropia.

En la etapa de Anteproyecto, el estudio se proponía analizar de qué forma este regreso nostálgico le permitía a Spielberg autoconfirmarse como patriarca de Hollywood, línea de análisis que fue progresivamente perdiendo fuerza conforme el proyecto avanzaba. Esto no sugiere, empero, que el director no apele a la nostalgia cinematográfica como forma de autoconfirmación, sino simplemente, que, como se sugirió en la introducción, quizás el alcance de esa hipótesis excedía las posibilidades de este proyecto. No obstante, me atrevo a sugerir que esta investigación puede resultar de utilidad como punto de partida de otro eventual proyecto, de mayor alcance, que permita analizar en profundidad, si no la totalidad, al menos una selección más amplia de films del director post 11-S en busca de esta autoconfirmación. Como se indicaba en la introducción, la mayoría de los films del director, desde el 2002 hasta la fecha, está ambientada en el pasado, y la mayoría también presenta a una figura paterna en un rol principal. Cómo se aplican las estructuras de la nostalgia evidenciadas en este análisis y con qué elementos comunes a *Catch Me If You Can* se construyen esas figuras paternas (muchos de ellos sugeridos y referenciados en este trabajo) podrían hacer las veces de disparadores de esa investigación: de qué forma la representación de la figura paterna da cuenta de un americanismo fundado en los mitos de Estados Unidos y, específicamente, de los mitos fundados por Hollywood. El estudio en profundidad de films como *The Terminal* (2004), *War of the Worlds* (2005), *Munich* (2005) y los más recientes *Lincoln* (2012), *Bridge of Spies* (2015) y *The Post* (2017) podrían enriquecer enormemente este análisis y posiblemente confirmar que, desde el 11-S, Spielberg ha construido una América cinematográfica propia, que remite narrativa y formalmente a una anterior, admirada y añorada por el director, pero que es de su autoría.

En línea con lo anterior, sin embargo, es posible afirmar que el estudio de *Catch Me If You Can* permite una conclusión final con respecto al lugar de Spielberg como director de Hollywood. En la introducción a este trabajo se afirmaba que el film era una respuesta desconcertante a los trágicos eventos del 11-S. Más aun, resultaba especialmente desconcertante que el director más taquillero de todos los tiempos, premiado por *Schindler's List* (1993) y *Saving Private Ryan* (1998), y uno de los hombres más fuertemente relacionados a la construcción del imaginario de la cultura popular estadounidense del siglo veinte, contestara con una comedia liviana al evento terrorista más trágico ocurrido en su país.

*Catch Me If You Can* revela la libertad absoluta con la que Spielberg cuenta a la hora de trabajar. Esa libertad es a la vez económica, garantizada luego de transformar para siempre al sistema y hacerlo más recaudador gracias a *Jaws* (1975), *Close Encounters of the Third Kind* (1977) o *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), y creativa, al confirmarse como artista frente

a sus pares con *Schindler's List*. No parece exagerado afirmar que, aun siendo parte del *mainstream*, Spielberg es uno de los directores más efectivamente independientes en actividad. Pero *Catch Me If You Can* no debe leerse como un simple ejercicio exhibicionista de esa libertad: en su tono (en apariencia) liviano de comedia distendida, el film esconde el inicio de un duelo. En ese sentido, podría tomarse como una evasión no del todo distinta a las fantasías que Frank crea para escapar de la realidad trágica. Le tomará a Spielberg cuatro años, hasta *War of the Worlds*, referenciar directamente los eventos del 2001. *Catch Me If You Can* es, en ese sentido, la respuesta de un director que, en su absoluta libertad, se comporta casi como un *outsider*, reaccionando contra la conducta a esperar del *mainstream*, y refugiándose en un cine que, como sus Estados Unidos, sabe que nunca volverá a ser el original.

## 13. REFERENCIAS

### Referencias Bibliográficas

- Adams, J.T. (1931). *The Epic of America*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Aumont, J. & Marie, M. (2001). *Diccionario teórico y crítico del cine*. Buenos Aires: La marca.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Balló, J. & Pérez, X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Barkman, A. & Sanna, A. (Eds.) (2019). *A Critical Companion to Steven Spielberg*. Londres: Lexington Books.
- Berger, J. (1998). From 'Ragtime' to Rich Mosaic; New Rochelle, Diverse Suburb, Once a Leafy Enclave. *The New York Times*. (26 de Febrero de 1998) [En línea] Recuperado el 25 de julio de 2019 de <https://www.nytimes.com/1998/02/26/nyregion/from-ragtime-to-rich-mosaic-new-rochelle-diverse-suburb-once-a-leafy-enclave.html>
- Betancourt, M. (2016). How Tom Hanks slowly became America's Dad. *Esquire* (8 de Setiembre de 2016) [En línea] Recuperado el 16 de agosto de 2019 de <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a48447/tom-hanks-american-dad/>
- Biskind, P. (1999). *Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and-Rock 'N' Roll Generation Saved Hollywood*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Bordwell, D. (2006). *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2003) *Film History. An Introduction*. Wisconsin: University of Wisconsin.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books.
- Bruzzi, S. (2005). *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*. Londres: British Film Institute.
- Buckland, W. (2006). *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. Nueva York: Bloomsbury.
- Carpenter, F.I. (1959). "The American Myth": Paradise (To Be) Regained. *PMLA Vol. 74, No. 5* pp. 599-606. doi: 10.2307/460510
- Cohen, C. (2010). *Maestros del cine. Steven Spielberg*. Paris: Cahiers du cinéma
- Cook, P. (2005). *Screening the Past: Memory and Nostalgia in Cinema*. Nueva York: Taylor & Francis Group.
- Duyvendak, J.W. (2011). *The Politics of Home. Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*. Gran Bretaña: Palgrave Macmillan.
- Eco, U. (2012). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Debolsillo
- Finkel, J. (2010). George Lucas' and Steven Spielberg's Norman Rockwell paintings go on show at Smithsonian American Art Museum. *Los Angeles Times*. (27 de junio de 2010) [En línea]. Recuperado el 26 de julio de 2019 de <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2010-jun-27-la-ca-lucasspielbergrockwell-20100627-story.html>
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

- Fonte, J. (2008). *Steven Spielberg. De Duel a Múnich. En busca de la película perfecta*. Madrid: Ediciones Jaguar.
- Frascina, F. (2003). The New York Times, Norman Rockwell and the new patriotism. *Journal of Visual Culture* Vol. 2, No. 1, pp. 99-130. doi:10.1177/147041290300200108
- Freud, S. (1919). *Totem and Taboo: Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics* Londres: George.
- Friedman, L.D. (2006). *Citizen Spielberg*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Friedman, L.D. & Notbohm, B. (Eds.) (2000). *Steven Spielberg Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Gabler, N. (1989). *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. [Versión Kindle]. Recuperado de amazon.com.
- Gates, J. (2010). *Steven Spielberg on Norman Rockwell and the Movies*. (16 de Julio de 2010) [En línea] Recuperado el 25 de julio de 2019 de <https://americanart.si.edu/blog/eye-level/2010/16/908/steven-spielberg-norman-rockwell-and-movies>
- Gubern, R. (2014). *Historia del Cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gunn, J. (2008). Father Trouble: Staging Sovereignty in Spielberg's War of the Worlds. *Critical Studies in Media Communication* Vol. 25, No. 1 pp. 1-27. doi: 10.1080/15295030701849332
- Haskell, M. (2017). *Steven Spielberg. A Life in Films*. New Haven and London: Yale University Press.
- Hayward, S. (2000). *Cinema Studies: The Key Concepts*. Nueva York: Routledge.
- Kendrick, J. (2014). *Darkness in the Bliss-Out. A Reconsideration of the Films of Steven Spielberg*. Nueva York: Bloomsbury.
- Mairata, J. (2018). *Steven Spielberg's Style by Stealth*. Sydney: Palgrave Macmillan.
- Morris, N. (2007) *The cinema of Steven Spielberg. Empire of light*. Londres: Wallflower Press
- Morris, N. (Ed.) (2017) *A Companion to Steven Spielberg*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Notbohm, B. & Friedman, L.D. (Eds.) (2019). *Steven Spielberg Interviews. Revised and Updated* Jackson: University Press of Mississippi.
- Remini, R.V. (2009). *A Short History of the United States: From the Arrival of Native American Tribes to Obama Presidency*. [Versión Kindle]. Recuperado de amazon.com
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop's Culture Addiction to Its Own Past* [Versión Kindle]. Recuperado de amazon.com
- Routledge, C. (2016). *Nostalgia. A Psychological Resource*. Nueva York y Londres: Taylor and Francis
- Russo, E.A. (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2008). *El cine clásico: itinerarios, variaciones y replanteos de una idea*. Buenos Aires: Manantial.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2010). Hollywood and the Rethoric of Panic: The Popular Genres of Action and Fantasy in the Wake of the 9/11 Attacks. *Journal of Popular Film and Television*. Vol. 38, No. 1. doi: 10.1080/01956050903449640
- Schickel, R. (2012). *Steven Spielberg. Una retrospectiva*. Barcelona: Blume.
- Sklar, R. (1994). *Movie-Made America. A Cultural History of American Movies*. Nueva York: Vintage Books Editions.
- Tannock, S. (1995). Nostalgia critique. *Cultural Studies*. Vol. 9, No.3. doi: 10.1080/09502389500490511
- Wasser, F. (2010). *Steven Spielberg's America* Cambridge: Polity.
- Zoja, L. (2001). *The Father. Historical, Psychological and Cultural Perspectives*. East Sussex: Brunner-Routledge.

## Podcasts

Goldberg, S. (Productora). (2014) *Telling Stories: Norman Rockwell from the Collections of George Lucas and Steven Spielberg* [Audio en podcast]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K6L2neYwOms>

## **14. ANEXOS**

### **14.1 Guiones técnicos**

Se presentan a continuación los guiones técnicos de las cuatro secuencias de análisis seleccionadas. La numeración de los mismos se ha realizado de forma correlativa a fines de facilitar su seguimiento, y no toma en cuenta su ubicación en el film completo, ni está asociada a otro orden de escenas por fuera de este trabajo. Para localizarlas en el film con facilidad se incluye su ubicación temporal exacta en base a la versión editada en Blu-Ray.

