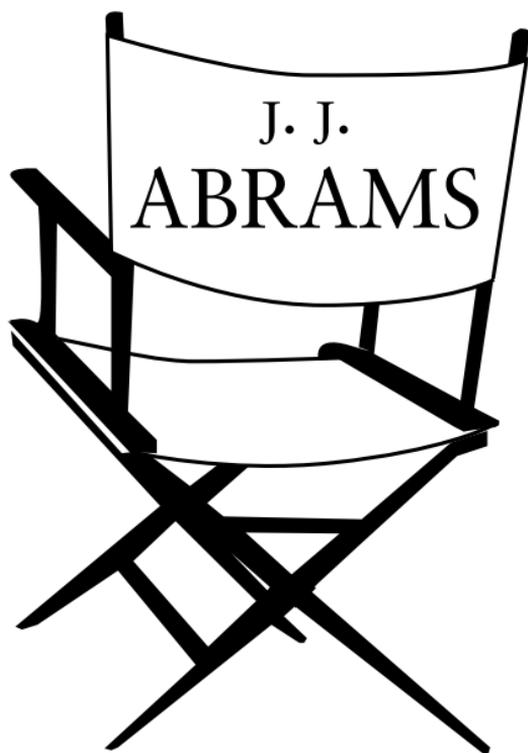




Director de la colección: Jenaro Talens

Juanma Ruiz



Cátedra



Signo e Imagen / Cineastas

Diseño de la colección: Manuel Bonsoms

1.ª edición, 2021

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Star Wars: El despertar de la Fuerza* (2015)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Juanma Ruiz, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 16.727-2021

I.S.B.N.: 978-84-376-4300-7

Printed in Spain

Para Cristina, a la luz del proyector

Agradecimientos

A Carlos Heredero, por ser mentor y guía. A Jordi Costa, por su siempre valiosísimo criterio. A Pedro Medina, por ejercer de conejillo de Indias. Y a Cristina Aparicio (otra vez, y siempre), por acompañarme, soportarme y sostenerme a lo largo del proceso.

Y a J. J. Abrams, por darme tantas imágenes e historias en las que perderme.

PRÓLOGO

J. J. Abrams y la dignificación del *blockbuster*

Herederero estilístico de los grandes directores de superproducciones surgidos en el seno del Nuevo Hollywood de los setenta, Jeffrey Jacob Abrams se abrió paso en la industria de un modo que hasta hace pocos años resultaba, si no inédito, sí infrecuente: su llegada a la dirección y a la plena autoría fílmica a partir de sus trabajos como guionista en Hollywood tomó un desvío previo hacia la televisión, donde se erigió en uno de los grandes responsables del advenimiento de la llamada «edad de oro» de las series (junto con nombres como David Simon o Aaron Sorkin), y también en uno de los máximos exponentes de la reciente difuminación de las barreras industriales entre televisión y cine, convirtiendo lo que era hasta entonces (con contadísimas excepciones) una distinción estamental en un fluido camino de ida y vuelta. Cineasta que transita un delicado equilibrio entre una vocación manifiestamente posmoderna y una puesta en escena clásica y de meridiana claridad, la labor de Abrams tras la cámara ha supuesto, por encima de todo, el regreso de cierto cine comercial hollywoodiense a una forma de narrar opuesta al *blockbuster* pirotécnico y frenético que había sido dominante desde la década de los noventa.

Neoyorquino de nacimiento, J. J. Abrams es hijo de productores televisivos, lo que le permitió experimentar la industria audiovisual de primera mano desde muy temprana edad. Aunque comenzó coescribiendo comedias con Jill Mazursky (*Millonario al instante [Taking Care of Business]*, Arthur Hiller, 1990; *Dos chiflados en remojo [Gone Fishin']*, Christopher Cain, 1997), es a partir de su primer guion en solitario, *A propósito de Henry (Regarding Henry)*, Mike Nichols, 1991), cuando empieza a plasmar algunas de las inquietudes que le acompañarán a lo largo de su filmografía, en especial, en lo tocante al tratamiento melodramático del conflicto paternofilial. Aunque su primera incursión en el *blockbuster* de gran presupuesto fue con el guion de *Armageddon*, de Michael Bay, su trayectoria posterior puede leerse casi como una respuesta a los modos narrativos del californiano, tanto en términos estéticos como, incluso, ideológicos. En este sentido, puede considerarse a Abrams depositario del legado de los autores de *blockbusters* de la época del Nuevo Hollywood: aquellos que, abanderados y en muchos casos apadrinados por Steven Spielberg, trabajaron (frente a los cineastas de corte más independiente como Friedkin, Coppola, etc.) en el ámbito de la superproducción, habitualmente con un tono familiar y, sobre todo, incorporando los códigos del melodrama a los géneros de aventuras, infantil, fantástico, etc. Hoy, J. J. Abrams lidera una tendencia de la que también forman parte otros autores como Andrew Stanton, Joss Whedon, Rian Johnson..., y que propugna un estilo opuesto al modelo de *blockbuster* imperante desde mediados de los noventa hasta bien entrados los años 2000, y ejemplificado por cineastas como Bay o Roland Emmerich. Frente a estos, el cine de Abrams (y demás compañeros de «corriente») se muestra claramente deudor de aquella «escuela Amblin» al sustentarse en dos pilares: claridad narrativa y los ya mencionados registros y herramientas del melodrama.

Pero antes de su debut como director para la gran pantalla, Abrams se había labrado un nombre para la televisión, revolucionando la ficción serial del momento. Tras crear el melodrama juvenil *Felicity* y el *thriller* de espías *Alias*, la cadena ABC le pidió hacerse cargo del piloto de lo que, en principio, debía ser una serie dramática sobre un grupo de supervivientes de un accidente de aviación en una isla desierta. Al desarrollar el concepto, Abrams le insufló buena parte de los temas que le han acompañado a lo largo de su carrera (conflicto entre padres e hijos, búsqueda de la propia identidad, el manejo del misterio como motor de la acción) y viró radicalmente la serie hacia los géneros de la fantasía y la ciencia ficción, sin abandonar en ningún momento el potencial melodramático. Había nacido *Perdidos*, la serie que redefinió el panorama catódico del mismo modo que *Twin Peaks* una década y media antes. A partir de ese momento, Abrams forjó su reputación como creador de conceptos televisivos audaces (una distinción que ratificaría en la no menos fascinante *Fringe*), pero ya desde entonces se le presentó la oportunidad de regresar al cine, esta vez como director y con un control notablemente mayor sobre sus proyectos.

A pesar de que la mayoría de sus largometrajes tras la cámara se han encuadrado dentro de grandes franquicias (desde *Misión imposible 3* hasta algunas de las entregas más recientes de la saga *Star Wars*, pasando por *Star Trek*), los rasgos estilísticos de Abrams muestran claramente un muy personal sello de autor: por más que, como ya se ha indicado, sea deudor confeso del cine fantástico de los ochenta (al que homenajearía abiertamente en su único guion original hasta la fecha, *Super 8*, de 2011), este *enfant terrible* ha conseguido desarrollar una voz propia, al tiempo que ahonda en un proceso de (re)dignificación del género fantástico de corte *mainstream* a través de dos ejes fundamentales: una

puesta en escena diáfana y una especial atención a la dimensión emocional de la narración.

Sin embargo, para encontrar estas claves autorales en las imágenes de Abrams (que ha sido acusado por cierto sector de la crítica de ser un «cineasta sin estilo», y al mismo tiempo reivindicado desde tribunas como *Cahiers du Cinéma* en Francia) se hace necesario desbrozar su ingente labor como productor e impulsor de proyectos ajenos bajo el sello de su productora Bad Robot. Porque, en realidad, en televisión esta labor ha conllevado un buen número de series sin una participación creativa decisiva por su parte, mientras que en cine ha recorrido un camino similar al que emprendiera la productora Amblin en los ochenta, sirviendo de incubadora para ideas propias y ajenas, llevadas a cabo en muchas ocasiones por sus colaboradores más estrechos. Por tanto, en este volumen nos centraremos fundamentalmente en la obra de Abrams como director y también (aunque en menor medida) como guionista, para tratar de desentrañar sus verdaderas señas de identidad lejos de los proyectos que únicamente ha producido, y apoyándonos en estos últimos solo cuando permitan atisbar o entender mejor su propia filmografía como autor. Así, desde *Felicity* hasta *El ascenso de Skywalker*, pasando incluso por su incursión literaria *S.*, este estudio tratará de descifrar los códigos de un creador decisivo para el discurrir audiovisual de las últimas dos décadas.



El niño que filmaba películas

Para entender la biografía de Jeffrey Jacob Abrams (Nueva York, 27 de junio de 1966), basta con contemplar a los protagonistas de su tercer largometraje como director, *Super 8* (2011). Él era, ni más ni menos, uno de esos preadolescentes que en los años ochenta crecieron fascinados por el poder hipnótico del cinematógrafo. Y, más concretamente, por una «magia del cine» que profesaban directores como George Lucas, Robert Zemeckis, Joe Dante o, por encima de todos, Steven Spielberg. Uno de esos chicos que, en definitiva, cogieron una cámara de súper 8 mm para



Los niños cineastas de *Super 8*: un reflejo de la infancia de Abrams.

emular a sus ídolos de la gran pantalla. «Yo era, definitivamente, el niño gordo que hacía películas. Era el chico raro y solitario que no tenía confianza en sí mismo», declararía Abrams mucho después¹. Pero también representa a una generación de cineastas hijos de profesionales del cine y la televisión, y que por tanto pudieron ver de cerca desde muy jóvenes los entresijos de la industria audiovisual norteamericana. Como su compañero de generación Joss Whedon, con quien comparte un gusto por el género fantástico y un cierto trazo limpio alejado de los estándares del cine de acción actual, Abrams vivió el negocio desde dentro (Whedon era hijo y nieto de guionistas televisivos; Abrams, de un productor tanto en la pequeña como en la gran pantalla). Ambos absorbieron simultáneamente el

¹ Neil Daniels, *J. J. Abrams. A Study in Genius: The Unofficial Biography*, Londres, John Blake Publishing, 2015, pág. 6.

lenguaje cinematográfico de las películas que consumían y el *modus operandi* de la industria de la televisión, y ambos acabarían por construir trayectorias muy similares: partiendo de trabajos menores y/o pobremente recibidos como guionistas de cine, los dos se refugiaron en el medio televisivo y consiguieron en él su reconocimiento como autores, para regresar triunfalmente al largometraje como directores.

UNA MANERA DE ENTENDER EL CINE

Pero hasta llegar a ese punto, J. J. Abrams pasó por una larga lista de experiencias que fueron forjando una manera de ver y hacer cine desde su infancia. Fue el primer hijo de Gerald W. Abrams, que por entonces trabajaba como ejecutivo de ventas en la CBS (su primer crédito como productor no llegaría hasta 1974), y de Carol Ann Abrams, cuyo apellido de soltera, Kelvin, aparecerá de una u otra forma en la mayor parte de creaciones de su hijo. Tanto Carol como la segunda hija del matrimonio, Tracy, también acabarían trabajando en la industria audiovisual, si bien de forma puntual. Por tanto, el entorno familiar era un caldo de cultivo propicio para los talentos e intereses de un joven de la Costa Este que, por lo demás, se reconocía poco apto (o interesado) para las aficiones dominantes en el patio de la escuela (léase: el deporte). Ávido lector desde muy temprana edad («Aprendí a leer siendo muy pequeño. Quiero decir, inquietantemente pequeño. Tengo recuerdos de estar en la cuna leyendo»)², los libros también determinarían su fascinación por las historias y el modo en que estas se construyen y se transmiten.

² *Ibidem*, pág. 2.

Sin embargo, las piezas clave del puzle no las aportaron sus padres sino su abuelo materno, Henry Kelvin. Propietario de una tienda de electrónica, Kelvin solía dejar que su nieto pasara las tardes allí, y le enseñaba a reparar aparatos sencillos, lo que despertó en el pequeño otra de sus múltiples, eclécticas y aparentemente inagotables fascinaciones: en este caso, por la ciencia y la tecnología. Pero la influencia de su abuelo no se quedó ahí: también fue el responsable de descubrirle a Abrams la magia y la prestidigitación, como él mismo rememora en la charla TED *The Mystery Box*³, sobre la que se ha basado buena parte del análisis crítico sobre su obra (a veces en exceso, como veremos más adelante). Kelvin acostumbraba a ir con su nieto a Tannen's Magic, una de las tiendas de magia más antiguas de Nueva York, y allí el niño presenciaba algunos juegos y efectos mágicos, y con suerte salía con algún pequeño objeto para hacer nuevos trucos. Muy pronto se grabó a fuego en la mente de Abrams la idea de que el cine y la magia eran dos vehículos distintos, pero en el fondo muy similares, para asombrar y emocionar al público. En sus propias palabras, los cineastas «hacían magia de otra forma»⁴. Concretamente cuando Kelvin llevó a su nieto a los estudios cinematográficos de la Universal, que al niño le parecieron una versión mucho más grande de la tienda Tannen's Magic:

Quando vi cómo se hacían las películas [...] recuerdo que sentí que era otro medio a través del cual podía hacer magia. No era el tipo con la chistera y los conejos, era una forma de crear la ilusión de que algo es real cuando no lo es. Podía ser un momento o un lugar, podía ser un sistema meteorológi-

³ J. J. Abrams, *The Mystery Box*, conferencia en marzo de 2007; disponible en: https://www.ted.com/talks/j_j_abrams_the_mystery_box.

⁴ J. L. Sánchez y L. M. Carmona, *De Perdidos a Star Wars. J. J. Abrams, un hombre y sus sueños*, Madrid, Diábolo Ediciones, 2015, pág. 18.

co, un aeroplano volando por el aire, una criatura que en realidad no estaba ahí, una escena de lucha, la sangre salpicando, una ventana que se rompe, fuego... podía ser cualquier cosa. Todos aquellos elementos eran pequeños trucos de magia, y la idea de que se podían unir para crear la ilusión de que algo era real, de modo que la gente tuviera una reacción emocional ante una relación, una circunstancia, un evento... todo eso me resultaba muy emocionante⁵.

Ese mismo día, al regresar a casa, cogió la cámara de súper 8 mm de sus padres y trató de hacer un cortometraje de *stop motion* con monstruos de plastilina. Tenía entonces 8 años. A partir de ese momento, Abrams no dejó de crear con sus amigos pequeños pero ambiciosos cortometrajes *amateurs*, siempre llenos de efectos especiales caseros, con seres monstruosos o amenazas del espacio exterior... exactamente igual que los protagonistas de *Super 8*. Aquellas películas supusieron un gran aprendizaje, y a medida que las hacía ya se pudo apreciar una evolución:

La mayoría de mis primeras películas eran excusas para experimentar con las cosas: efectos visuales primitivos logrados proyectando la película hacia atrás o mediante doble exposición, o probar maquillaje en mi familia y amigos, o hacer escenas de lucha o persecuciones. Más adelante empecé a contar historias con una narrativa, aunque los espectadores que vieran esas películas podrían cuestionar tal afirmación⁶.

Un par de años después, cuando su padre encontró trabajo como productor en la Paramount, el joven comenzó a

⁵ Declaraciones en Katie Puckrik, «I Called Spielberg and He Said Yes», *The Guardian*, 1 de agosto de 2011.

⁶ Declaraciones en Richard Corliss, «What the Hell Would Spielberg Do Here?: J. J. Abrams Talks *Super 8*», *Time Entertainment*, 6 de junio de 2011.

acompañarle de manera habitual a los estudios, donde aprovechaba para pasar por los sets de filmación y conocer de primera mano cómo se hacían las películas.

LAS HUELLAS DE SPIELBERG

A los 15 años, Abrams telefoneó al programa de televisión *Word of Mouth*, un programa de entrevistas a jóvenes cineastas *amateurs* donde además podían exhibir sus cortometrajes. Su presentador, Gerard Ravel, encontró a aquel muchacho particularmente audaz:

Al final de cada programa, yo decía: «Si conocéis a alguien o queréis venir, aquí está nuestro teléfono. ¡Llamadnos!». Un día, encuentro un mensaje en el contestador. Decía: «Mi nombre es J. J. Tengo quince años. Hago películas desde hace siete, y me gustaría ir a tu programa». Pensé que era una broma, porque la mayoría de mi público era mayor. Así que llamé a ese número y fui a su casa, y lo conocí a él y a sus padres. Eran gente agradable, y J. J. era uno de los niños más educados que he conocido jamás. Le encantaba trabajar con el maquillaje y los efectos especiales. Puso sus películas en su proyector de súper 8, y supe que este chico lo iba a lograr⁷.

Finalmente, Ravel hizo no uno, sino dos programas con Abrams y sus películas. Aquello creó un efecto llamada, y a la semana siguiente telefoneó otro adolescente, Matt Reeves. La relación entre ellos no se quedó en las apariciones de los chicos en el programa de televisión: ese mismo año, los tres tuvieron la idea de crear un festival de jóvenes cineastas, al

⁷ Todd Longwell, «Gerard Ravel and the Super 8 Festival that Launched J. J. Abrams», *Filmmaker Magazine*, 22 de noviembre de 2011.

que bautizaron como «The Best Teen Super 8mm Movies of '81». En él se proyectó el cortometraje de Abrams *High Voltage*, así como el *thriller Stiletto*, de Reeves, y la parodia *Toast Encounters of the Burnt Kind*, de Larry Fong (futuro director de fotografía de *Perdidos* y *Super 8*). Abrams y Reeves iniciarían a tan temprana edad una larga colaboración profesional que les llevaría a trabajar juntos en televisión (*Felicity*) y cine (*Monstruoso*, *Calle Cloverfield 10*). Una de las constantes en la biografía del cineasta será, ya desde entonces, la consolidación de una red de amistades y colaboraciones que cristalizarán en equipos estables: además de Reeves y Fong, el actor Greg Grunberg, amigo de la infancia de Abrams, el productor Bryan Burk, con quien también coincidió en su época de cineasta adolescente, y posteriormente Damon Lindelof (guionista), Mary Jo Markey y Maryann Brandon (montadoras), Scott Chambliss (diseñador de producción), Michael Giacchino (músico) o Dan Mindel (director de fotografía) son nombres que pueden encontrarse asociados de una u otra manera a los proyectos impulsados por el neoyorquino.

Y entonces se produjo un curioso efecto dominó: el *LA Times* habló de aquel certamen en un artículo titulado «The Beardless Wonders of Filmmaking»⁸. La pieza llamó la atención de Steven Spielberg, que estaba buscando quien se hiciera cargo de la restauración de sus propios cortos de juventud en súper 8 *Firelight* y *Escape to Nowhere*. La productora de Spielberg, Kathleen Kennedy, se puso en contacto con Abrams y Reeves y les ofreció trescientos dólares por el trabajo. Ante la propuesta de Spielberg, los dos jóvenes se pusieron manos a la obra, y en el proceso de restau-

⁸ Robert Young, «The Beardless Wonders of Filmmaking», *LA Times*, 25 de marzo de 1982; reeditado en Brent Dunham (ed.), *J. J. Abrams: Interviews*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, 2018.

ración pudieron ver de primera mano las películas de los años formativos del director de *Tiburón*. Su obra es, indudablemente, una de las influencias más claras y relevantes de Abrams, tanto en puesta en escena como en temáticas. No solo a nivel superficial, aunque es cierto que ambos practican un cine de evasión, géneros de aventura y ciencia ficción, historias fantásticas sobre niños... en definitiva, el sello Amblin de cine familiar que triunfaba en los años ochenta. Pero coinciden también en rasgos más profundos, como la atención a los conflictos paternofiliales en torno a los que Spielberg ha construido la mayor parte de su obra, desde *Encuentros en la tercera fase* hasta *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal*, y que atravesarán también la filmografía de su más destacado discípulo tanto en televisión (*Alias*, *Perdidos*, *Fringe*...) como en cine (*Star Trek*, *Super 8*, *El ascenso de Skywalker*). Por lo que respecta a sus planteamientos visuales, la herencia del «rey Midas de Hollywood» se puede rastrear en el énfasis en la dimensión emocional de sus historias y, sobre todo, en la obsesión por una claridad expositiva que resulta inusual en el cine de acción y aventuras actual, donde la tendencia dominante consiste en emplear la fragmentación, la desorientación y el ruido (visual y sonoro) para construir una sensación de caos frenético que no encaja en absoluto con el estilo de Abrams. Su trazo es más elemental, en el mejor sentido del término: prefiere reducir los elementos de una escena a su esencia para maximizar la legibilidad de acciones y emociones.

LA RUEDA DE HOLLYWOOD

Aunque la infancia de Abrams parece una historia escrita con la misma claridad de propósitos y la misma sencillez esencial que sus películas, los años posteriores lo apartaron de la línea recta que había seguido hasta entonces hacia la



Abrams creó la música para *Nightbeast* (Don Dohler, 1982).

dirección cinematográfica. De hecho, para un joven con una vocación tan clara de dirigir y una afortunada facilidad para entrar en contacto con la industria, su debut profesional tras la cámara llegó sorprendentemente tarde, y tras un camino zigzagueante. Pero, eso sí, continuo y sin pausas. El mismo año en que recibía el encargo de Spielberg, fue contratado para componer la banda sonora de la película de serie Z *Nightbeast* (estrenada en España como *The Visitor*), del director de —dudoso— culto Don Dohler. Su argumento, sobre un *sheriff* que trata de impedir que un alienígena acabe con los habitantes de un pequeño pueblo, fue reciclado a grandes rasgos en *Super 8*, para el cortometraje que filman los niños protagonistas; eso sí, cambiando al *alien* por una plaga de zombis al más puro estilo de George A. Romero, otro de los ídolos de juventud de Abrams.

Yo era un gran aficionado a las revistas de cine. Una se llamaba *Super 8 Filmmaker Magazine*, y aparece de hecho en *Super 8*. Otra se llamaba *Cinemagic*, y la había creado un tipo que era colaborador de la anterior. Se llamaba Don Dohler. También había dirigido algunas películas independien-



Steven Spielberg ha estado presente en la vida (y obra) de Abrams desde el primer momento.

tes de terror de muy bajo presupuesto en la zona de Baltimore. Era como la versión de terror de John Waters. Hacía unas películas locas, que estaban hechas con increíble pasión y amor al género [...]. Eran como las versiones adultas de las películas que nosotros hacíamos de niños⁹.

Abrams comenzó a escribir a Dohler a la revista «haciendo preguntas o pidiendo cierto tipo de artículos. Me respondió, y le conté que hacía música y efectos para mis películas. Literalmente de la nada, me preguntó si me interesaba hacer la música para su película, sin haber oído nada de lo que había compuesto»¹⁰. El método de trabajo era igual de

⁹ Declaraciones en Jen Chaney, «J. J. Abrams, director of *Super 8*, on how he got his first film gig, courtesy of *Nightbeast*», *The Washington Post*, 7 de junio de 2011.

¹⁰ *Ibidem*.

poco riguroso y precario: Dohler enviaba las secuencias en vídeo a su joven compositor, que las veía en casa, anotando en qué momento sucedía cada cosa; luego subía las escaleras y, con los instrumentos que tuviera a mano, creaba la música. Fue una primera toma de contacto con el trabajo profesional, pero aún con los modos anárquicos de los creadores *amateurs*. Mientras tanto, se graduó en el instituto con la determinación de estudiar cine en la USC (University of Southern California), pero su padre le hizo cambiar de opinión, aduciendo que «si su hijo quería dedicarse a elaborar películas lo más importante era que aprendiera el funcionamiento del mundo y las relaciones humanas»¹¹. Finalmente, Abrams cursó estudios de Historia y Lengua Inglesa en el Sarah Lawrence College de Nueva York. Durante la carrera, Abrams siguió escribiendo guiones. Según sus cuentas, hizo unos diez durante sus años de universidad. En su último curso, escribió un tratamiento junto a su amiga Jill Mazursky, hija del actor, guionista y director Paul Mazursky (responsable de cintas como *Un loco suelto en Hollywood* o *Presidente por accidente*). Esta aprovechó los contactos de su padre para mover el proyecto (titulado por entonces *Filofax*) dentro de la industria, y finalmente Jeffrey Katzenberg, de Disney, se interesó por él.

Mazursky y Abrams desarrollaron el guion, que acabaría siendo filmado por Arthur Hiller, el director de *Love Story*, que en aquel momento saboreaba el éxito de películas (tan rentables como poco valiosas) creadas para el lucimiento de Gene Wilder y Richard Pryor, como *El expreso de Chicago* o *No me chilles que no te veo*. El resultado fue que *Filofax* se acabó convirtiendo en *Millonario al instante* (*Taking Care of Business*, 1990), una comedia protagonizada por James Belushi que fue destrozada por la crítica, y donde no hay

¹¹ J. L. Sánchez y L. M. Carmona, *op. cit.*, pág. 37.