

F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 140

OTTO PREMINGER



**Caja España**



OBRA SOCIAL |

F I L M O T E C A

# ESCRITOS - 140

OTTO PREMINGER

## MIRADA Y RELATO EN EL CINE NEGRO DE PREMINGER

En sentido estricto Otto Preminger difícilmente puede ser considerado como un cineasta clásico, ni por su estilo ni por los temas que suele abordar en una, por otra parte, variopinta y prolongada filmografía en la que, en el transcurso de las décadas, se fueron sucediendo cambios y diferencias. Sin embargo, y desde una perspectiva global de su obra, debemos señalar que aunque llegó a Hollywood en plena época dorada, a finales de los años 30, y realizó parte de su amplia filmografía a lo largo de los años 40, su momento de máxima productividad se sitúa precisamente en los años 50, como paladín tanto de las nuevas técnicas, tales como el «Cinemascope», como de las nuevas actitudes morales, que exigían una mayor explicitud en ciertos temas, explicitud temática que iba mucho más allá de la que el estrecho Código Hays permitía, un Código vigente desde 1930 como conjunto de reglas de autocensura que la propia industria de Hollywood se imponía a sí misma. En ambos casos (avances técnicos, por un lado; códigos morales sociológicamente determinados, por el otro) hay que tener en cuenta que se trata de epifenómenos contextuales, ciertamente, pero que pueden explicar algunos de los rasgos de estilo en el cine de Preminger, en primer lugar su deriva hacia las superproducciones en los años 60 pero también, tal y como ahora nos interesa, el porqué de su predilección por los filmes de género «negro» de los años 40 y principios de los 50.

El «thriller» propició un género muy peculiar respecto a otros del periodo clásico ya que permitió un mayor número de licencias y trasgresiones, tanto formales como morales. Por eso no resulta extraño que muchos cineastas, cuya manera de hacer cine no encajaba del todo dentro de los cánones del clasicismo cinematográfico,

vieran en el cine «negro» un refugio perfecto para hacer cosas que difícilmente hubieran podido realizar fuera de este marco. El género policíaco plantea directamente conflictos en torno a la ley, a partir de los cuales es posible construir ese tipo de personajes ambivalentes, situados en la misma frontera que separa el bien del mal, ejemplificados en los policías malhechores o en los fuera de la ley que sin embargo poseen un código de conducta socialmente admisible.

Resulta lógico pensar que este tipo de personajes, y las estructuras narrativas que los hacían posibles, dieran lugar a un peculiar trabajo sobre el punto de vista. No es una casualidad que las experiencias más radicales sobre la construcción del punto de vista durante el periodo clásico tuvieran lugar dentro del cine «negro». Recordemos, en este sentido, algunos filmes como “Dark Passage” (Senda tenebrosa, 1947) de Delmes Daves y, sobre todo, “Lady in the Lake” (La dama del lago, 1946) de Robert Montgomery, en los que se plantea de manera increíblemente explícita la cuestión del punto de vista y la mirada, en relación con la posición de la cámara. En «La dama del lago» la posición de la cámara coincide constantemente con la mirada del protagonista, el detective Philip Marlowe, de tal modo que el filme se construye totalmente en plano o cámara subjetiva, imposibilitando de este modo el habitual plano/contraplano, piedra angular del cine clásico.

Los filmes de Preminger, sin llegar a un radicalismo formal similar, coinciden con este tipo de experiencias en su escaso uso del plano/contraplano, sustituido casi siempre por planos largos, incluso a veces por planos-secuencia, en los que la cámara se sitúa fuera de los personajes. Quizás esta forma de filmar diera lugar a la fama de Preminger como director supues-

tamente «objetivo». Además cabría añadir la presencia en sus filmes «negros» de un peculiar trabajo a propósito del punto de vista narrativo. En efecto, en “Laura” (Laura, 1944), ya la primera secuencia nos plantea una muy interesante paradoja: oímos una voz en off, constituida por tanto como «narrador», que nos va describiendo lo que vemos, la llegada del detective McPherson (Dana Andrews), desde su punto de vista: «era uno de esos inconfundibles policías (..) «pude observarle a través de la puerta entreabierta». Sin embargo aparece aquí una primera contradicción narrativa, pues esa voz pertenece a Waldo (Clifton Webb), que morirá al final de la película, lo cual se hace incompatible con el tipo de narración que parece sugerir la voz en off, una narración retrospectiva en primera persona. No es la única paradoja o licencia poética que se toma la película, pues el desarrollo de esta misma secuencia desmentirá inmediatamente lo que dice Waldo, poniendo en evidencia la diferencia entre la mirada espectral y la de Waldo, ya que comprobamos de inmediato que dicho personaje se encuentra situado en fuera de campo, a la izquierda del encuadre, siendo por tanto imposible que el plano con el que se mostraba al espectador al detective fuera, al mismo tiempo, un plano de mirada, subjetivo de Waldo. Aún hay más, porque inmediatamente comprobaremos que la primera situación explícitamente subjetiva (desde el punto de vista puramente visual) que aparece en el filme (un *raccord* de mirada) corresponde al detective, aunque eso sí, y esto podría ser peculiar del cine de Preminger. sin que a continuación se nos ofrezca el contraplano correspondiente; es decir, vemos mirar a McPherson, sin ver lo que mira, aunque nos ha sido ofrecido inmediatamente antes: el cuerpo semidesnudo y escuálido de Waldo, introducido en la bañera, escribiendo sus memorias, como si fuera Marat.

Esta primera secuencia de «Laura» nos sitúa claramente ante algo que el desarrollo posterior del filme no hace sino confirmar, es decir nos coloca ante una curiosa construcción del punto de vista, incluso de la mirada dominante en el filme, pues esta corresponde a dos personajes: por un lado a Waldo, el criminal, el «malo», el personaje mejor definido y cuya psicología queda perfectamente delimitada, siendo el más simpático o, mejor dicho, el más «empático»; personaje además que se constituye continuamente en narrador explícito, como cuando cuenta la historia de Laura a través de una serie de «flash-backs». Mientras que por otro lado tenemos a McPherson, el policía, el «bueno», narrador explícito, que fisga, que mira, que quiere saber, que pregunta y escucha a Waldo; personaje que vehícula finalmente la mayoría de planos de mirada, es decir la «subjetividad» visual del filme, apropiándose de ella a través de Waldo. Y esto queda claramente explicitado en la cuestión central, que polariza a ambos personajes, pues ambos sitúan su deseo en torno a un cadáver, a una bella mujer muerta: será Waldo quién directamente despierte la pasión de McPherson por Laura, haciéndole ver el cuadro, mejor dicho, dándole a ver lo que el cuadro viene a representar, esa pasión enfermiza y absolutamente polarizada por un fantasma del deseo.

En un filme posterior, “Where the Siderwalk Ends” (Al borde del peligro, 1950), Preminger repetirá parte del reparto de «Laura», con Dana Andrews, como el policía Mark Dixon, y Gene Tierney, en el papel de Morgan, la bella modelo, mujer del personaje que muere a manos de Mark. En este filme, típicamente «negro», de atmósfera nocturna y asfáltica, el espectador comparte continuamente el punto de vista narrativo de Mark, el violento policía que accidentalmente se convierte en homicida. De nuevo nos encontramos con la

ambigüedad moral, pues el espectador “empatiza” inmediatamente con Mark, sigue sus peripecias, le acompaña mientras oculta su crimen, haciendo desaparecer el cadáver: el espectador desea (empáticamente) que no sea descubierto, que nada le delate. Aquí también los dos protagonistas, Morgan y Mark, están polarizados en torno a un cadáver, pues toda su relación gira alrededor de este, configurándose como el único motor del relato y aquello que hace posible que surja la pasión entre ambos. Sin embargo, y aunque compartimos completamente el punto de vista narrativo de Mark, rara vez compartiremos explícitamente su mirada en el ámbito de lo visual, pues en el filme escasean los planos «subjetivos» y abundan los planos largos o planos-escena, podríamos decir, ya que casi nunca llegan a ser exactamente planos-secuencia. De este modo los escasos primerísimos primeros planos, o planos detalle, del rostro de Mark serán ofrecidos para que percibamos las consecuencias de los hechos sobre él. Así, mientras escribe la carta en la que lo confiesa todo, estamos viendo un plano detalle de su rostro, al mismo tiempo que oímos, con voz en off, el texto de la carta; o, cuando, en la penúltima secuencia, se enfrenta al jefe mafioso y este le dice que le van a dejar encerrado, en lugar de matarle, lo que trastoca sus planes de sacrificio suicida, precisamente en ese instante vemos también el efecto de tan terrible contratiempo mediante un plano detalle del rostro de Mark. Hay que señalar que lo insólito no son estos primeros planos tan cercanos, sino que los mismos no tengan su correspondiente contraplano que sería, necesariamente, un plano de mirada (subjetivo) de Mark. Nos encontramos aquí en el extremo opuesto a lo que ocurría en «La dama del lago», pues si allí no se veía nunca el rostro del protagonista (salvo en las escasas ocasiones en las que se acercaba a un espejo) y todo el filme era exac-

tamente lo que él veía, en los filmes «negros» de Preminger se percibe el rostro del protagonista, los efectos que sobre él produce lo visto, pero evitando lo más posible acceder a lo visto a través de su mirada. Dos formas de construir el punto de vista diametralmente opuestas, pero coetáneas, que nos demuestran la radicalidad de estos planteamientos en el cine «negro» de este periodo.

Pero, volviendo a “Where the Siderwalk Ends”, hay que señalar cómo esto que decimos aparece de una forma más marcada, y más importante para el desarrollo general del filme, en la escena en la que Mark, accidentalmente, mata al marido de Morgan. Cae el cuerpo, empujado por el tremendo puñetazo, quedando en fuera de campo, en el espacio off situado en la parte inferior del encuadre. Mark lo mira y, al agacharse, la cámara reencuadra a ambos. Empieza a zarandearlo, le toma el pulso, hasta que se da cuenta que está muerto. En ese momento Mark, horrorizado, se incorpora levemente; la cámara le focaliza, siguiendo su movimiento, de tal modo que el cadáver queda de nuevo en off, en fuera de campo. Durante todo el trascurso de esta escena clave no hemos accedido a la mirada de Mark, no ha sido utilizado ni un solo plano subjetivo. La cámara, desde fuera, ha ido describiendo y narrando a la perfección el acontecimiento. De este modo el sujeto de la enunciación renuncia a apoyarse en la mirada del personaje, permaneciendo ajeno a las mismas, exterior, distanciado.

Para comprender cabalmente lo que esto supone hay que disponer, necesariamente, de un teoría más o menos acabada sobre la enunciación en el cine clásico y fuera de él, es decir, hay que caracterizar adecuadamente un concepto clave como es el de «sujeto de la enunciación». La semiótica contemporánea, en sus diferentes ramas y tendencias, ha utilizado este

término con profusión pero, a nuestro entender, lo ha hecho de una manera confusa, sin definir nunca con exactitud su estatuto teórico. En efecto, casi siempre se confunde, en los estudios semiológicos, al sujeto de la enunciación con el «autor o enunciador explícito», términos que, finalmente, reintroducen de otra manera al «autor», como sujeto consciente que sabe lo que quiere y que se constituye en responsable último del texto. Otras corrientes semióticas han depositado esa responsabilidad exclusivamente en el «lector o enunciatario implícito», última garantía del sentido que dimana del texto, pues, según estos postulados semióticos, el sentido sólo es posible a partir de la operación de lectura.

De este modo, para la semiótica se dibujan dos posiciones en el interior del texto que, de una u otra manera, son responsables y garantes del sentido que este produce. Estas dos posiciones son la del «enunciador implícito», y la del «enunciatario implícito», sin que se aclaren qué relaciones mantienen ambas con el «autor empírico» y con el «lector-espectador empírico», situados, lógicamente, en el exterior del texto. Por otro lado, para la semiótica estos sujetos «implícitos» serían a su vez productores de dos efectos textuales: el «narrador» o «enunciador explícito» y el «narratorio» o «enunciatario explícito», posiciones o lugares que el texto puede definir con mayor o menor claridad y que irán ocupando los diversos personajes del relato.

Una revisión de esta teoría sumamente original y sugerente, realizada en cierta forma sin abandonar el campo de la semiótica textual, pero a partir de Saussure y Benveniste y sin olvidar las aportaciones del psicoanálisis, fue la de Jesús González Requena en "Enunciación, punto de vista, sujeto" (Contracampo nº 42, Madrid 1987). En este brillante trabajo se da la vuelta a los

habituales planteamientos de la semiótica, proponiendo que todas esas figuras textuales (enunciador y enunciatario, tanto implícitos como explícitos) no son sino posiciones del sujeto que se constituye a partir del proceso de enunciación. Es decir, que no hay un sujeto previo al proceso de enunciación, sino que este es posible sólo a partir de dicho proceso. No existiría un "sujeto productor" del discurso, sino un "sujeto producido" por el discurso, de tal modo que la enunciación, finalmente, sería un proceso que se desencadena sin sujeto previo (aunque, desde luego intervengan en su materialización uno o varios yoes; pero el Yo, el Ego es otra categoría conceptual, diferente a la de Sujeto).

De este modo el enunciador implícito sería exclusivamente un efecto del discurso y el narrador, o enunciador explícito, un efecto de ese efecto. Esta nueva visión permite además plantear otra serie de hipótesis muy interesantes: el «autor» y el «lector-espectador» empíricos no serían, por tanto, sujetos previos al texto (al filme en este caso), sino individuos que se constituyen (o re-constituyen: el Sujeto está siempre construyéndose y deconstruyéndose, es una categoría, la que aquí manejamos, que requiere un concepto dinámico de la subjetividad) en sujetos sólo a partir del texto (de los textos en general); de tal modo que la noción de «texto» trasciende el ámbito semiótico para llegar más allá. A partir de aquí es posible plantear la existencia de espacios-tiempos textuales como aquellos lugares y aquellos momentos que permiten al sujeto constituirse como tal (serían: el sueño, el texto artístico, los textos y relatos mitológicos, las fiestas populares, etc). Siendo consecuentes con estas reflexiones hay que distinguir, finalmente, la noción de «texto» de la de "discurso", superando la propuesta de Benveniste, según la cual el sujeto se constituye en y a partir del discurso. Lo que se constituiría en

el discurso, como hecho de lenguaje, sería el “yo”, encontrándose aquí el punto de articulación entre el registro semiótico y el imaginario (ejemplificado en el juego de lenguaje que supone la frase, con estructura especular: “Yo digo Yo”). En efecto, el “yo” es antes que nada imaginario, pura imago en el espejo; espejismo que encuentra su consolidación definitiva en el ámbito del lenguaje (entendido este en su vertiente exclusivamente semiótica): “yo digo yo” es una tautología que manifiesta explícitamente la inscripción de lo especular (yo=yo) y que hace posible la constitución del cuerpo neonato en individuo que habla y, por tanto, dice “yo digo”.

En resumen, el concepto de «sujeto de la enunciación» que proponemos recogería por tanto al enunciador y al enunciatario implícitos, que son «efectos textuales», productos de la enunciación; pero también al narrador y al narratorio explícitos (o enunciadore y enunciatarios explícitos), esas figuras que remiten a las personas concretas que han estado en la prehistoria del texto (al autor) y en su actualización constante (el lector / espectador). Por tanto, tal y como señala Requena en su trabajo ya citado, el lugar de acceso del lector-espectador al texto no es exclusivamente a través del enunciatario (implícito y explícito), sino que el individuo, en posición de lector / espectador, se identifica, se implica y, finalmente, se constituye como sujeto, a partir de todo el complejo que hemos agrupado bajo el concepto de «sujeto de la enunciación».

Pero no se trata de un proceso con dos posiciones más o menos equivalentes: en el texto se da un proceso a tres bandas, entre el narrador, el narratorio y el personaje. Este tercero introduce lo simbólico y permite ir más allá de la identificación imaginaria. El «personaje» es el «él» que saca al individuo de lo puramente imaginario del “yo soy yo y tú eres tú”, que planteado

como enunciado empírico, en una conversación a dos, abre la puerta a la pura tontería (“¿quién es más tonto de los dos?”). Responda lo que responda el otro estará inevitablemente en ese registro de la tontería, que delata a la identidad yoica como puro espejismo). Hay que señalar, aunque el desarrollo de esta propuesta excede los límites de este trabajo, que el tres introduce la diferencia sexual, pues al contrario de lo que ocurre con “yo” y “tú”, que no tienen género (sexo), el tercero en discordia tiene que ser, inevitablemente, “él” o “ella”. Estamos de lleno inmersos en una teoría del relato, pues es en el desarrollo de la trama narrativa donde el personaje se constituye como tal, haciendo posible los procesos de simbolización del deseo y, finalmente, la construcción de un sujeto.

Para ir concluyendo lo que únicamente pretende ser una introducción a una teoría que defina con coherencia el concepto de «sujeto de la enunciación» diremos, a modo de resumen, que este debe ser entendido como efecto textual y que dicho concepto recoge en su interior a otros cinco términos: enunciadore implícito, enunciatario implícito, enunciadore explícito, enunciatario explícito y personaje. Los tres últimos términos remiten directamente al ámbito narrativo, a la trama propiamente dicha del relato; mientras que los dos primeros plantean la cuestión del «punto de vista». El concepto de «sujeto de la enunciación», tal y como aquí lo hemos definido, permite pensar el encuentro del «otro del yo del autor» con el «otro del yo del lector / espectador». Es un terreno común para el «otro», que hace posible que un texto esté abierto a muchos individuos, que permita constituirse en sujetos a multitud de personas, más allá de su contexto sociológico (de su época, de su origen social, de su biografía particular, etc). En ese terreno común interrelaciona un individuo con el texto, pues permite que

aquel reconozca sus heridas, sus deseos y, finalmente, que dote al deseo de sentido, que lo simbolice de alguna manera en esa función textual que es el sujeto. Apuntar, solamente, que aquí nos encontramos también con una interesante articulación entre ética y estética, pues toda ética pasa necesariamente por el reconocimiento del otro que hay en mí, por la renuncia a la fantasía narcisista de autosuficiencia del yo.

Pues bien, a partir de una teoría del sujeto de la enunciación podemos inscribir el cine «negro» de Preminger en ese proceso dialéctico, históricamente determinado para todas las prácticas artísticas, que tiene lugar entre el clasicismo y el anticlasicismo, cuestión clave ante la que hay que situar cualquier texto. Para comprender esto hay que plantear aquí otra hipótesis de trabajo: si el texto clásico permite dar cuenta, circunstancialmente, del deseo (que se transforma en deseo de ley), la pulsión, inagotable e inarticulable en su totalidad, pues está en lo real, acabará tarde o temprano deteriorando y erosionando al texto clásico. Este es el efecto de lo real sobre la obra humana, efecto discursivizado como tiempo histórico, pues en la historia toda práctica artística clásica acaba deteriorándose y haciéndose imposible, pasando a engrosar el ámbito de lo que podríamos denominar la “memoria textual” de la humanidad.

En relación a esta dialéctica hay que situar los filmes «negros» de Preminger y en general a toda su filmografía, del lado del anticlasicismo. Si en el cine clásico el sujeto de la enunciación se constituía apoyándose sucesivamente en todas las posiciones descritas en los cinco términos que dicho concepto comprende, en el cine de Preminger trata de despegarse de los personajes, autonomizándose exclusivamente en torno al enunciador implícito. Esta fractura introduce ya una distancia, a partir de la cual emergerá más tarde el «autor» en

los años 60. No hay que olvidar que los defensores del llamado «cine de autor», agrupados en la prestigiosa revista francesa “Cahiers du Cinema”, reivindicaron continuamente a Preminger como un gran cineasta y dotaron de un gran prestigio al llamado cine «negro», término, por cierto, que ellos mismos crearon y que no existía como tal en el Hollywood clásico.

Es decir, si la cámara se desentiende de los tres términos implicados en el relato (enunciador explícito, enunciatario explícito y personaje) es porque se abre una distancia entre narración y representación, entre relato y punto de vista, el cual se hace exterior y se coloca, cada vez más, en la posición de la cámara. Este colocarse en la posición de la cámara conllevará, históricamente, tres consecuencias: 1) La cámara como lugar del yo, autosuficiente, del artista, lo cual implica que enunciador implícito y autor están en el mismo lugar. Es el «cine de autor». 2) La cámara como artefacto que se autonomiza y se percibe como algo inhumano, monstruoso. Aquí habría que incluir a las vanguardias postclásicas más lúcidas (y por tanto más angustiadas) pero también, en otro registro, al actual cine «gore». 3) La cámara como algo transparente, como espejo que hace posible la total comunicación, imaginaria, entre el yo que mira y el tú que se representa. Es el ámbito de la televisión y, más en concreto, de la publicidad televisiva. Podríamos advertir que en todos estos casos se trata de una desarticulación del texto clásico que da lugar a un predominio de algún registro de la realidad, en detrimento de los otros: predominio de lo semiótico / discursivo (en el «cine de autor»), de lo real (en la vanguardia y en el gore) o de lo imaginario (en la publicidad televisiva). Desarticulación que se da, precisamente, en ese punto donde más espeso y denso se hace el trabajo del texto clásico: allí donde se sitúa la cámara, es

decir exactamente en el lugar donde, finalmente, se articula el sujeto de la enunciación como algo que excede al yo y hace posible al sujeto.

Para verificar algunas de estas consideraciones teóricas, volvamos al análisis de "Laura". El juego en torno al punto de vista que ya hemos descrito en la escena inicial es muy interesante, pues la misma origina una equívoca identificación (visual) con un personaje, Waldo Lydecker (genialmente interpretado por Clifton Webb) que ha de jugar un papel central en el relato, un papel lleno, precisamente, de contradicciones. Waldo nos es presentado en una bañera, como un personaje simpático y refinado. Pero un sutil juego de identificaciones sucesivas nos conduce del lado del policía: este contemplará el escuálido y risible cuerpo de Waldo, que nosotros ya hemos visto con detenimiento inmediatamente antes mediante una mirada off, que deja en fuera de campo a ese poco agraciado cuerpo desnudo. Mirada off de carácter púdico que refuerza su pregnancia fuertemente imaginaria, y que al mismo tiempo nos describe con precisión el déficit que ese cuerpo manifiesta: McPherson se reirá al verlo. Esta oposición entre un intelectual físicamente decadente (tanto por su edad como por su complexión) al que Laura rechaza como objeto amoroso, y los personajes masculinos hacia los que siente atracción (el atlético pintor, el apuesto sinvergüenza Shelby Carpenter interpretado por Vincent Price y el rudo policía) será algo muy marcado a lo largo de todo el filme. Y es precisamente Waldo el que verbaliza a menudo los contenidos de este drama: "nunca me gustó ese hombre, parecía empeñado en ser un atleta más que un artista" (cuando describe al pintor del cuadro, pretendiente frustrado de Laura) o cuando lanza reproches a Laura: "...tienes una trágica debilidad: para ti un hombre es un cuerpo bien constituido y fuerte...". "Si

McPherson no fuera musculoso y de buena presencia, no tardarías ni un minuto en desenmascararle".

Y es que esta mirada off de McPherson al cuerpo desnudo de Waldo está íntimamente relacionada con otra de la renacida Laura, en la escena en la que se produce el reencuentro entre ella y Waldo. Cuando éste entra en la habitación no la ve inicialmente por ponerse a hablar con McPherson. Al verla intercambiar sus miradas y mientras contemplamos a Laura oiremos, mediante un inconfundible ruido emitido en off, como se desploma Waldo. Púdica mirada que preserva en el fuera de campo a la endeblez de Waldo, que tendrá que ser incorporado con la ayuda de los otros. Ya teníamos, pues, desde la misma escena inicial todos los elementos del drama: frustrada identificación con el punto de vista (visual) de Waldo (en funciones de falso narrador explícito) e identificación con el punto de vista (visual) de McPherson (en funciones de narratorio explícito) a través de su mirada off, reconociendo lo que el cuerpo de Waldo tiene de grotesco, y por tanto de dificultad para que el deseo de la fantasmática Laura lo transite o, lo que es lo mismo, para que sea reconocido por nosotros, los espectadores, como transitabíe. Cuerpo apartado, en el fuera de campo, frente a la apostura de McPherson y a la belleza de Laura (la fascinante Gene Tierney). Y sin embargo, y este es un elemento más dentro de la complejidad estructural de este magnífico filme, seguiremos, como espectadores, identificados (narrativamente) con Waldo. Por una parte se trata del personaje mejor definido psicológicamente, el más lleno de vida y, por añadidura el más simpático: sobre todo frente a los indeseables Shelby Carpenter y Anne Treadwell (Judith Anderson): la identificación con él proviene, cuando nos sean presentados Shelby y Anne, de la posición que ocupa en esta secuencia, en la que la puesta en escena es muy importante. Colocado al

fondo del plano observará a Anne y McPherson desde una posición equivalente en todo a la nuestra. Por una parte asiste a la revelación de unos datos (ahora es McPherson el que ocupa el lugar del narrador explícito, aunque eso sí, el de un narrador que se limita a la mera y fría exposición de información, frente a la apasionada y literaria forma de contar de Waldo). Waldo es en esta secuencia un espectador diegetizado (enunciario o narrador explícito): con él se pone en escena la mirada espectral. Incluso, cuando vaya tomando interés por lo que va oyendo se sentará para seguir más atentamente el curso del relato. Se colocará junto a McPherson, de tal modo que en el plano-contraplano aparecerán los dos enfrentados a Anne. Algo que tiene que ver con lo que ya decíamos respecto a la escena inicial: nuestra implicación en el relato está vehiculada por ambas posiciones (yo / otro), mediante estos dos personajes, que se complementan perfectamente.

De este modo en la secuencia siguiente Waldo volverá a ocupar el lugar del narrador comenzando a describirnos la historia de Laura mediante sucesivos flash-backs. De nuevo será un narrador atípico pues hay escenas de esos flash-backs que él no ha podido contemplar, como el encuentro de Laura y Shelby en la cocina. O se encontrará, impotente, participando como enunciario explícito, es decir como espectador del deseo de Laura (sobre todo en ese magnífico plano que narra el encuentro de Laura con su enamorado pintor: ambos son observados en la iluminada ventana como sombras que se dibujan en una pantalla. Ejemplar puesta en escena, de nuevo, de la mirada espectral a través de la identificación con el punto de vista de Waldo). Alternancia pues

entre Waldo y McPherson (y sus sucesivas y no contradictorias posiciones de enunciadore y enunciatarios) como motores del relato. Sin embargo una distancia abismal los separa: frente a la pasión de Waldo, McPherson está empeñado en una impertinente pesquisa, en la que sólo importan los objetos más triviales (una cuenta bancaria, el programa de un concierto, una llave, una botella de licor barato, etc.). Para él los sujetos no son sino meros objetos de sospecha. Por eso desde el principio cuando nuestra mirada coincide con la suya, en plano subjetivo, estaremos condenados a contemplar un banal juego de basebal para niños. En este sentido parece lógico que sea Waldo el que incite la aparición de su pasión fetichista por Laura, si bien al principio oponga resistencia. Así, la primera vez que ambos contemplan el cuadro los dos ocuparán una posición muy significativa. Frente a la incitación de Waldo: "Mírela a ella", McPherson responde con una total indiferencia: "No está mal". El policía está ciego a la belleza de Laura y por eso se volverá a husmear con indiferencia por la habitación. Cuando por fin quede atrapado en esa mirada fetichista no hará sino ocupar otra vez el lugar de Waldo. Y es que Laura siempre será deseada desde la imposibilidad del fetiche, tanto por Waldo, condenado a observar cómo desea a otros hombres, como por McPherson, enamorado de un cuadro. Condenados a ser espectadores como nosotros mismos, coparticipes de un espectáculo donde las miradas apasionadas nacen al calor de fantasmales luces y sombras. Por eso, en esta narración no clásica yo y otro no acaban de hacer sujeto.

*LUIS MARTÍN ARIAS.*

# BIOFILMOGRAFÍA

## OTTO PREMINGER



Nació en Viena (Austria) el 5 de diciembre de 1906 y murió en Nueva York el 23 de abril de 1986. Era hijo de un destacado abogado judío, que llegó a ser alto magistrado, el cual estimuló desde el primer momento su interés por el teatro, con la condición de que terminase sus estudios de Derecho. Y así lo hizo, licenciándose en la Universidad de Viena. Desde muy joven actuó en obras de teatro en el Josefstadt Theater, el escenario vienés en el que Max Reinhard desarrolló buena parte de su carrera antes de trasladarse a Berlín. En 1923 inicia su actividad artística profesional, al desempeñar el cargo de ayudante de Max Reinhardt en el Festival de Salzburgo. Poco después se convierte en director de una compañía con la que viaja por los escenarios de Praga, Zurich, Viena

y otras capitales. Trabaja a continuación como actor teatral, pero su experiencia en este campo es breve.

Interesado por el arte cinematográfico, dirige su primera película en 1932, "Die grosse Liebe", un melodrama que habría de ser su única incursión en el campo del cine durante este periodo. Preminger prosigue ininterrumpidamente su labor como director teatral, carrera en la que enlaza éxito tras éxito y que le conduciría a los escenarios de Broadway, en donde su prestigio alcanzará incuestionable confirmación. En 1935 se convirtió en director-gerente del Josefstadt pero, sintiéndose cada vez más inquieto por el atractivo que Hitler parecía tener para sus compatriotas, cuando Joseph M. Schenck,

de la 20th Century-Fox, le ofreció la posibilidad de trabajar en Hollywood no se lo pensó dos veces. El 16 de octubre de 1935 embarcó para América.

Sus primeros años en los EE. UU. fueron profesionalmente frustrantes. Darryl F. Zanuck, el jefe de producción de la Fox, lo puso a prueba encargándole dos películas menores de serie B, "Under Your Spell" (1936) y "Danger, Love At Work" (1937), pero los irascibles temperamentos de ambos pronto chocaron. Cuando Zanuck lo despidió, Preminger se encontró marginado de la industria del cine y se pasó varios años dirigiendo obras de teatro en Broadway. Gracias a una de ellas, "Margin for Error", de Clare Boothe Luce, fue llamado nuevamente por la Fox en 1943, en calidad de actor y director. Unos años antes, en 1939, Preminger había sido nombrado profesor de la Dramatic School de la Universidad de Yale.

El éxito de "Margin for Error", hizo que Preminger fuese capaz no sólo de dirigir sus propias películas, sino también de producirlas. Con "Laura" (1944) logró un gran éxito de taquilla, siendo considerada por muchos todavía hoy como su mejor película y uno de los mejores ejemplos de «cine negro». "Laura" inauguró una fructífera serie de filmes de género policíaco, entre los que hay que mencionar "Fallen Angel" (¿Ángel o diablo?, 1945); "Where the Sidewalk Ends" (Al borde del peligro, 1950) y "Angel Face" (1952). Se trata de filmes en los que Preminger recrea personajes obsesionados y que se ven inmersos en situaciones de una gran ambigüedad moral.

Durante los años 50 Preminger consolidó lo que llegaría a ser una amplia filmografía, especializándose pronto en un tipo de filmes que desafiaban las normas morales hasta entonces imperantes en el cine de Hollywood. Se encontró muy a gusto con los cambios que traían los nue-

vos tiempos, incluso con los cambios técnicos, ya que fue de los pocos directores que declaró encontrarse cómodo trabajando en Cinemascope, un formato del que los cineastas clásicos echaban pes-tes. En 1953 rodó algunas de las primeras películas realizadas en Cinemascope, "River of No Return" (Río sin retorno) y "Carmen Jones". Preminger tocó en sus películas temas que hasta entonces eran tabú, tales como la adicción a la heroína y los problemas de la droga, en "The Man With the Golden Arm" (El hombre del brazo de oro, 1956). Realizó este filme a sabien-das de que el famoso Código Hays, apli-cado por la Motion Picture Association of America (MPAA), prohibía expresamente que en el cine se mostrase la drogadicción. Preminger comentó que «estaba seguro de que, si la película respetaba determinadas reglas, o bien modificarían el Código o bien harían una excepción». Pero, en lugar de ello, la MPPA se atuvo estrictamente a la letra del Código y le negó a Preminger la licencia de exhibición. Tras retirarse de la MPPA, la United Artists procedió a distribuirla sin dicho permiso, como ya había hecho en 1953 con «The Moon is Blue», otra película de Preminger. «The Man With the Golden Arm» se estrenó y alcanzó un destacado éxito comercial, lo que pareció indicar que la MPPA había perdido poder y que el Código Hays estaba empezando a que-darse desfasado. El triunfo de la película llevó a que, en diciembre de 1956, la MPPA introdujera las revisiones más irn-portantes del Código Hays desde su implantación en 1930. Se permitió que las películas abordasen el tema de la adicción a las drogas, así como los de la prostitución, el aborto y los raptos. Aunque toda-vía faltaba una década para que el Código desapareciera definitivamente, Preminger jugó un importante papel en su erosión. Unos años después, volvió a producir un gran escándalo de nuevo con "Anatomy of

a Murder” (Anatomía de un asesinato, 1959), un drama judicial sobre un caso de violación y asesinato.

Durante los años 60 se especializó en el rodaje de «best-sellers» escandalosos y que hacían referencia a «grandes temas» mediante películas de larga duración, llamadas superproducciones: “Exodus” (Exodo, 1960), sobre la fundación del estado de Israel; “Advise and Consent” (Tempestad sobre Washington, 1962), sobre la corrupción política; “The Cardinal” (El cardenal, 1963), basada en una novela de enorme popularidad en esa época; “In Harm’s Way” (Primera Victoria, 1965), película bélica con un espectacular reparto y “Hurry Sundown” (La noche deseada, 1967), melodrama racial, también con un gran reparto. Estos filmes espectaculares, de gran presupuesto y con un amplio y generoso reparto de estrellas, la mayoría de ellas ya entonces viejas glorias de Hollywood, tocaban además temas de gran actualidad, tales como los conflictos raciales o los enfrentamientos entre árabes e israelíes, lo cual hizo que Preminger fuera acusado de oportunista, además de ecléctico, falto de un estilo propio y constante a lo largo de su filmografía.

Sin embargo durante estos años realizaría la que puede ser considerada como una de sus mejores obras: “Bunny Lake is Missing” (El rapto de Bunny Lake, 1965), un gran filme oscuro y retorcido, que supone ser todo un estudio sobre la obsesión, mediante un equilibrado juego en torno a la realidad y a la ficción, a lo racional y lo puramente delirante que logra enganchar al espectador, merced a unos personajes muy bien contruidos y a una línea argumental sólida. En sus siguientes filmes, tales como “Tell Me That You Love Me, Junie Moon” (Dime que me amas, Junie Moon, 1970), con Liza Minnelli, abandona la complicada estructura de sus superproducciones de los años 60 y se pasa a un cine mucho más intimista y aparentemente

sencillo. Para muchos críticos y aficionados, la obra de Preminger es la historia de un progresivo declive, desde la genial «Laura» hasta sus superproducciones comerciales. Acusado de oportunista y de tener una visión exclusivamente comercial, las grandes campañas publicitarias de lanzamiento de sus filmes en los 60 o los escándalos que rodearon a su filmografía en los 50 parecen confirmar estas hipótesis. A ello hay que añadir la fuerte personalidad de Preminger, bastante autoritaria y dada a la espectacularidad. Sin embargo, lo que nadie puede negarle es su capacidad para adaptarse a las cambiantes condiciones de producción de Hollywood, desde sus mismos comienzos en plena época de esplendor del cine clásico en los 40, al que se acomodó perfectamente mediante sus incursiones en el género del cine «negro» que, por sus especiales características, permitía un margen de maniobra mucho mayor que otros. En definitiva, si bien la filmografía de Otto Preminger es muy irregular, con bastantes altibajos, es evidente el gran oficio que demostró en prácticamente todos sus filmes, entre los que cabe señalar la existencia de auténticas obras maestras.

Por lo que respecta a su estilo, al menos en España pasó durante mucho tiempo por ser un cineasta «objetivo», distante respecto a lo que narraba, que sería mostrado, por tanto, huyendo del subjetivismo y la implicación personal. Pero estas confusas categorías no se sostienen, a poco que se analice la obra de Preminger. Lo que sí resulta evidente es que fue uno de los pocos cineastas de Hollywood que utilizó con cuentagotas el tradicional plano/ contraplano y que, como contrapartida, tuvo una tendencia marcada al uso de planos muy largos o, incluso, de planos-secuencia.

**Largometrajes:**

1932. DIE GROSSE LIEBE
1936. UNDER YOUR SPELL
1937. DANGER LOVE AT WORK
1943. MARGIN FOR ERROR
1944. IN THE MEANTIME, DEARLING
1944. LAURA (Laura)
1945. A ROYAL SCANDAL (La zarina)
1945. FALLEN ANGEL (¿Ángel o diablo?)
1946. CENTENNIAL SUMMER
1947. FOREVER AMBER (Ambiciosa)
1947. DAISY KENYON
1948. THAT LADY IN ERMINE
1949. THE FAN
1949. WHIRLPOOL (Vorágine)
1950. WHERE THE SIDEWALK ENDS  
(Al borde del peligro)
1951. THE THIRTEENTH LETTER  
(Cartas envenenadas)
1953. ANGEL FACE
1953. THE MOON IS BLUE
1953. DIE JUNGFRAU AUF DEM DACH
1954. RIVER OF NO RETURN  
(Río sin retorno)
1954. CARMEN JONES (Carmen Jones)
1955. THE COURT MARTIAL OF BILLY MITCHELL
1955. THE MAN WITH THE GOLDEN ARM  
(El hombre del brazo de oro)
1957. SAINTJOAN
1957. BONJOUR, TRISTESSE  
(Buenos días, tristeza)
1958. PORGY AND BESS (Porgy y Bess)
1959. ANATOMY OF A MURDER  
(Anatomía de un asesinato)
1960. EXODUS (Exodo)
1962. ADVISE AND CONSENT  
(Tempestad sobre Washington)
1963. THE CARDINAL (El Cardenal)
1965. IN HARM'S WAY (Primera Victoria)
1965. BUNNY LAKE IS MISSING  
(El rapto de Bunny Lake)
1967. HURRY SUNDOWN  
(La noche deseada)
1968. SKIDOO
1970. TELL ME THAT YOU LOVE ME,  
JUNIE MOON  
(Dime que me amas, Junie Moon)
1971. SUCH GOOD FRIENDS  
(Extraña amistad)
1975. ROSEBUD  
(Rosebud, desafío al mundo)
1979. THE HUMAN FACTOR  
(El factor humano)
-

# PROGRAMA

CICLO: "OTTO PREMINGER"

MAYO 2002

---

- **LEON:** SANTA NONIA 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RIO ANSELMO 12  
(POLIGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE**

---

## EL FACTOR HUMANO

(The Human Factor)

Reino Unido, 1980.

Color, 101 minutos.

Guión: TOM STOPPARD. según el argumento basado en la novela de GRAHAM GREENE

Fotografía: MIKE MOLLOY

Música: GARY y RICHARD LOGAN

Intérpretes: RICHARD ATTENBOROUGH, JOHN GIELGUD, DEREK JACOBI, JOOP DODERER.

La última película rodada por Preminger es una historia de dobles espías durante la Guerra Fría basada en la famosa novela de Graham Greene, un auténtico best seller lleno de suspense y de tensión. Volviendo a su estilo más peculiar de los filmes negros

de antaño, Preminger recupera aquí la sequedad de una puesta en escena sin adornos innecesarios ni demostraciones alambicadas de estilo, supuestamente "autorales", tan de moda por desgracia en la época. Muy al contrario, la cámara se limita a ejercer las funciones de un observador que va narrando la creciente tensión dramática que se va apoderando de la historia, a partir del pensamiento del protago-



nista, pensamiento que, por supuesto, la cámara va captando desde fuera, mostrándonos las manifestaciones externas que los acontecimientos van produciendo en él, como la muerte de Derek Jacobi o la huida de Nicol Williamson. Por otra parte, la historia se estructura de manera singular, mediante dos flash backs africanos, el primero muy bien introducido por Preminger en el relato y el segundo un poco más forzado o quizá demasiado largo. En fin, el broche de oro de una larga filmografía, que recupera una temática muy presente en el de Preminger.

León: LUNES 13

Palencia: LUNES 20

Ponferrada: LUNES 6

Valladolid: MARTES 7

Zamora: JUEVES 9

## **EL RAPTO DE BUNNY LAKE**

(Bunny Lake Is Missing)

Reino Unido, 1965.

B/N, 107 minutos.

Guión: JOHN y PENELOPE MORTIMER, según el argumento basado en la novela homónima de EVELYN PIPER

Fotografía: DENYS COOP

Música: PAUL GLASS

Intérpretes: LAURENCE OLIVIER, KEIR DULLEA, CAROL LYNLEY, NOEL COWARD.



Los magníficos títulos de crédito de Saul Bass sirven para anunciar el misterio turbador de esta magnífica y absorbente película, basada en un sutil juego de ambigüedades. Ann acaba de llegar a Londres. El mismo día que los encargados de mudanzas trasladan sus cosas al piso que ha alquilado junto a su hermano, lleva a su hija Bunny, de cuatro años de edad, a una escuela de párvulos. Cuando vuelve a recoger a la niña, descubre que no se encuentra en la escuela. Todo el mundo, desde la directora hasta el último empleado dicen que no tienen constancia de que la niña haya estado allí jamás. La policía se hace cargo del caso, pero al no encontrar ninguna prueba que permita creer en la existencia de esa niña que nadie ha visto (y de la que su madre ni siquiera tiene una fotografía), sospecha que Bunny no es más que la creación de la mente de Ann, que ya de pequeña jugaba con una amiga imaginaria a la que llamaba, precisamente, Bunny. De este modo el filme se abre a un preciso y enigmático juego de apariencias, a una reflexión sobre la realidad y los sueños, sobre las obsesiones y sus plasmaciones en la vida real. Preminger juega con lo que parece ser y lo que es, consiguiendo así crear un clima enrarecido y desasosegante en el que el espectador llega a no estar seguro de nada de lo que está viendo, a pesar de que todo lo que se le enseña está mostrado, aparentemente, de forma transparente y lineal. Película que,

finalmente, simula ser un relato policíaco para contar, en el fondo, muchas otras cosas.

León: MARTES 14

Palencia: MARTES 21

Ponferrada: MARTES 7

Valladolid: MIÉRCOLES 8

Zamora: VIERNES 10

## **PRIMERA VICTORIA**

(In Harm's Way)

EE.UU., 1965

B/N, 159 minutos.

Guión: WENDELL MAYES, según el argumento basado en la novela de JAMES BASSETT

Fotografía: LOYAL GRIGGS

Música: JERRY GOLDSMITH

Intérpretes: JOHN WAYNE, KIRK DOUGLAS, PATRICIA NEAL, TOM TRYON.

Uno de los grandes clásicos del cine bélico, nominada al Oscar por su excelente fotografía, en el que John Wayne trata de enamorar a una enfermera (Patricia Neal) y recuperar la relación con su hijo. El filme de Preminger narra cómo durante la Segunda Guerra Mundial, un destacamento de la Marina norteamericana tiene serios apuros para neutralizar posiciones estratégicas de los japoneses, ya que tiene que intentar capturar a toda costa una isla ocupada por el ejército nipón. A destacar su espectacular



partitura, imponente y en la que el compositor partió de un poderoso tema central para desarrollar a posteriori una serie de melodías de aire marcial, pero en las que se resaltaba más lo dramático que no lo heroico, al igual que haría el mismo compositor en otros títulos del género bélico. Otra sorpresa agradable es la interpretación de John Wayne, alias "Duke", especialmente hábil y activo durante toda la película para los años que ya tenía cuando se rodó, y pese a ser una gran estrella de sobra reconocida se comporta como un actor que todavía busca la fama esforzándose en cada escena hasta sacar el máximo partido a la acción. Uno de los últimos clásicos del cine bélico hollywoodense, que todavía respeta los códigos característicos de este género tan particular.

León: MIÉRCOLES 15

Palencia: MIÉRCOLES 22

Ponferrada: MIÉRCOLES 8

Valladolid: JUEVES 9

Zamora: LUNES 6

## **ANATOMIA DE UN ASESINATO**

(Anatomy of A Murder)

EE.UU., 1959.

B/N, 153 minutos.

Guión: WENDELL MAYES, según el argumento de ROBERT TRAVES

Fotografía: SAM LEAVITT

Música: DUKE ELLINGTON

Intérpretes: JAMES STEWART, LEE REMICK, BEN GAZZARA, JOSEPH WELCH.



Un clásico indiscutible del cine basado en procesos judiciales, en el que destaca la soberbia actuación de James Stewart como hombre de leyes. Un abogado sin apenas trabajo y con una vida apacible se encarga de defender a un militar acusado de asesinar a un hombre que al parecer violó a su mujer. En efecto, Paul Biegler (James Stewart), es un maduro abogado de Michigan que se embarca en la defensa del Teniente Frederick Manion (Ben Gazzara) acusado del homicidio del dueño de un bar que había atacado a su mujer (Lee Remick). El abogado muestra un sorprendente dominio de la situación durante el juicio sin que le sorprenda demasiado la resolución del caso. En resumen, una vez que la bella esposa del teniente del ejército americano ha sido brutalmente violada, su marido se toma la justicia por su propia

mano: mata al violador. Pero, ¿se le puede llamar a esto asesinato en primer grado, a sangre fría? ¿O es acaso un homicidio accidental? ¿O merece tal vez el veredicto de locura temporal?. A medida que la historia se desarrolla, el espectador recorre toda la gama de las emociones humanas: desde los celos y la rabia hasta la pasión y la comedia. Película nominada en 1959 a varios Oscar, mejor actor (James Stewart), mejor actor secundario (Arthur O'Connell), mejor guión adaptado (Wendell Mayes), mejor fotografía (Sam Leavitt) y mejor montaje (Louis Loeffler).

León: JUEVES 16

Palencia: JUEVES 23

Ponferrada: JUEVES 9

Valladolid: VIERNES 10

Zamora: MARTES 7

## **LAURA**

(Laura)

EE.UU., 1944.

B/N, 85 minutos.

Guión: JAY HOFFENSTEIN DRATLER y SAMUEL REINHARDT, según el argumento basado en la novela de VERA CASPARY

Fotografía: JOSEPH LA SHELLE y LUCIEN BALLARD

Música: DAVID RAKSIN

Intérpretes: GENE TIERNEY, DANA ANDREWS, CLIFTON WEBB, VINCENT PRICE.



Una de las joyas del cine negro de todos los tiempos, cuyo suspense se basa en la enorme atracción que ejerce una mujer desaparecida a través de un cuadro, algo que más allá de la anécdota de tipo policíaco supone ser toda una metáfora sobre la fascinación que puede ejercer la imagen, sobre el poder de una imago envuelta en la magia y el misterio de su secreto más recóndito. Un filme construido, en su complejidad estilística, sobre la sutil barrera que separa la realidad del sueño, expresándose de forma ya com-

pleta las coordenadas estéticas y dramáticas de Preminger: productor inclinado siempre a la búsqueda de las soluciones esenciales, guionista creativo sobre todo cuando trabajaba sobre las estructuras más codificadas del cine de género, realizador a quien le gustaba explotar esas estructuras desde el interior para revelar mejor -de un modo completo y a menudo inesperado- su latente complejidad. Rigurosamente construido sobre la estructura de un filme policíaco, define su auténtico contenido a partir de precisas trasgresiones de esas convenciones. De hecho, presidiéndolo todo no está tanto la acción o la intriga, sino más bien un perfectamente articulado concepto del tiempo, alterado por el uso recurrente del flash-back, libremente inducido a oscilar entre la subjetividad del aparente narrador a la objetividad de una puesta en escena meramente descriptiva.

León: VIERNES 17

Palencia: SABADO 25

Ponferrada: VIERNES 10

Valladolid: SABADO 11

Zamora: MIERCOLES 8

