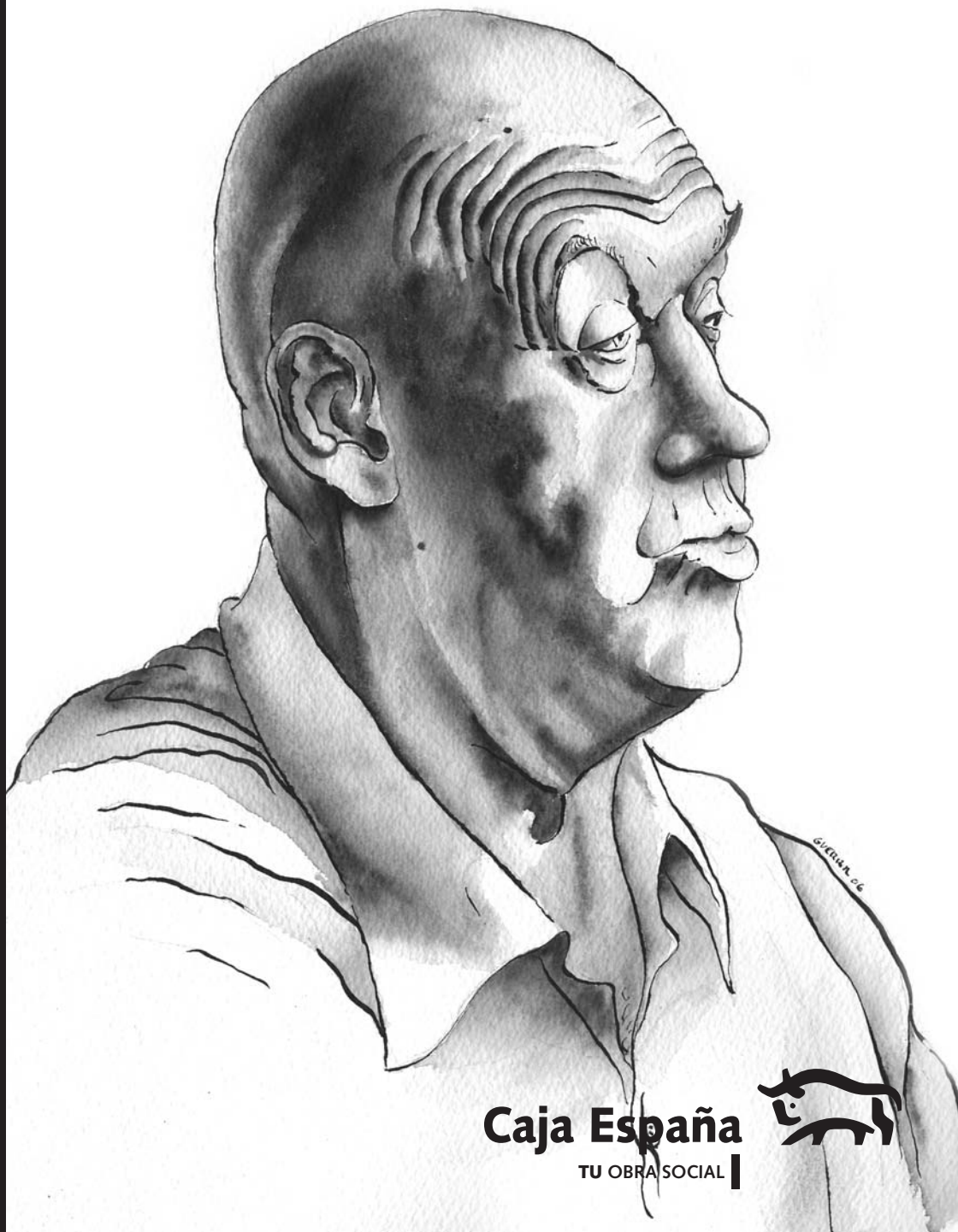


166

OTTO PREMINGER

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España

TU OBRA SOCIAL



EL CINE NO CLÁSICO DE HOLLYWOOD

Es sin duda necesario, cada vez más, escribir la Historia del Cine de otra manera, con criterios más documentados y precisos, pero sobre todo teniendo en cuenta las aportaciones del análisis textual durante estas pasadas décadas. Y en ese proceso de reescritura, lo primero que habría que revisar son conceptos como “cine de Hollywood” o “cine clásico”, utilizados confusamente como sinónimos y, casi siempre, de manera discrecional. En este sentido, y aunque ahora no podamos detenernos en comentar en toda la extensión que se merece este apartado, por otro lado tan importante, al menos se impone establecer la distinción entre el cine clásico realizado en el Hollywood de la época dorada (el cine del relato, podríamos decir, pues es este el eje esencial sobre el que se estructura su clasicismo) y los cines no clásicos realizados, en dicho periodo, en el interior, eso sí, del sistema hollywoodense; y hablamos de “cines” porque fueron muchos y variados. Eso por no hablar de los modos de representación y narración no clásicos que proliferaron, todavía más, a partir del periodo más manierista (los años 50) y, por supuesto, a partir de la instauración de un progresivo y ya inapelable dominio del cine postclásico en el Hollywood de los años 60.

La filmografía de Otto Preminger se extiende por esos tres momentos de la historia de Hollywood: el del dominio del clasicismo (años 40), el de la hegemonía del manierismo (años 50) y la época postclásica (años 60). Y en esos tres momentos puede considerarse como ejemplo de cineasta no clásico, aunque engañosamente próximo, y sólo en pariencia, al clasicismo. Empecemos por el principio: Preminger llegó a Hollywood en plena época dorada, a finales de los años 30, y realizó parte de su amplísima filmografía a lo largo de los años 40. Es curioso observar cómo en esta primera parte de su filmografía, y hasta

comienzos de los 50, va a sentir predilección por los filmes de género «negro».

Y es que 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 policiaco 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 que en el fondo es socialmente aceptable. 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 (tanto visual como narrativo).

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 supuestamente «objetivo». Además cabría añadir la presencia en sus filmes «negros» de un peculiar trabajo a propósito del punto de vista narrativo.

Dado que se trata de uno de sus filmes más significativos de este periodo, vamos a realizar una lectura de “Laura” (Laura, 1944) como narración (que no relato) de intriga, intentando poner de manifiesto qué mecanismos permiten la identificación y la implicación del espectador en la estructura narrativa.

Comienza “Laura” de forma muy significativa. Una voz en off nos relata, en términos marcadamente literarios, la muerte de la mujer que da título a la película. Dicha voz nos hace pensar en un narrador, es decir que “Laura” es una historia narrada en primera persona. Subraya esa creencia el hecho de que lo que contemplamos, una habitación decorada con exóticos elementos, podría muy bien corresponder a la mirada de ese narrador, a su punto de vista visual (F. 1). El movimiento de la cámara nos va describiendo la habitación mientras



Foto 1

seguimos escuchando la voz en off. Una panorámica nos mostrará al detective Mark McPherson (Dana Andrews) que será presentado por la voz en off como “uno de esos inconfundibles policías”. Dicha voz insiste en el equívoco: “pude observarle a través de la puerta entreabierta”, frase que abunda en la posibilidad de que lo que estemos viendo sea un plano subjetivo de ese supuesto narrador (y por tanto exista una identificación total entre el punto de vista de ese personaje y el del espectador). Cuando la voz se diegetice, cuando se haga presente en la narración, comprobaremos el equívoco: un plano en todo equivalente al del inicio (F. 2), en el que está incluido Mc Pherson, nos sacará de la duda, pues éste vuelve la cabeza hacia el lado izquierdo del encuadre (F. 2), ponien-



Foto 2

do de manifiesto que es de ahí de donde procede la voz que hasta ese momento habíamos escuchado. Que nuestro ángulo de visión como espectadores y el del personaje que relataba en off no coinciden lo subrayará McPherson dirigiéndose a la habitación donde aquél se encuentra (F. 3).

Esta falsa atribución del punto de vista visual que propicia la escena inicial es muy interesante, pues la misma origina una equívoca identificación con un personaje, Waldo Lydecker (genialmente interpretado por Clifton Webb) que ha de jugar un papel central en la narración, un papel lleno,



Foto 3

precisamente, de contradicciones. Waldo nos es presentado en una bañera, como un personaje simpático y refinado. Pero esta informal presentación del personaje sirve también para profundizar en el desplazamiento operado en la escena anterior, pues 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 (F. 4) mediante una mirada off, que deja en fuera de campo a ese poco agraciado cuerpo desnudo. Mirada off de



Foto 4

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 (F. 5). Esta oposición entre un intelectual físicamente decadente (tanto por su edad como por su complexión) al



Foto 5

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



Foto 6

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 (F. 6). Al verla intercambiarán sus miradas, al tiempo que en el rostro de



Foto 7

Waldo se inscriben los efectos de ese encuentro inesperado y fantasmal (F. 7). Mientras, en el plano siguiente, contemplamos a Laura (F. 8) oiremos, mediante un inconfundible ruido emitido en off, como se



Foto 8

desploma Waldo (F. 8). Púdica mirada que preserva en el fuera de campo a la endeblez de Waldo, que tendrá que ser incorporado con ayuda (F. 9). Ya teníamos, pues, desde la misma escena inicial todos los elementos del drama: frustrada identificación con el punto de vista de Waldo e identificación con el punto de vista de Mc Pherson a través de su mirada off, reconociendo lo que el cuerpo de Waldo tiene de



Foto 9

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 como transitible. Cuerpo apartado, en el fuera de campo, frente a la apostura de Mc Pherson (F. 5) y a la belleza de Laura (la fascinante Gene Tierney) (F. 8).

Y sin embargo, y este es un elemento más dentro de la complejidad estructural de este magnífico filme, seguiremos, como espectadores, identificados 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 Shehlby Carpenter y Anne Treadwell (Judith Anderson). Por cierto que este último personaje, aunque de breve participación es tremendamente sugestivo pues aporta un clarísimo componente intertextual a "Laura": ¿cómo no recordar a la Mrs Danvers de "Rebeca" de Hitchcock, genialmente interpretado por esta característica actriz? Esa intertextualidad se hace mucho más evidente si pensamos que "Laura", al igual que "Rebeca", hace alusión a una mujer ya muerta. Mujeres ausentes que a pesar de ello gravitarán fuertemente sobre la narración (y por ello imposibilitando el relato), apareciendo de una forma fantasmática a través de un cuadro.

Pero, volvamos a recorrer el texto con el personaje de Waldo: 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, 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: con el que 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. Eso sí, 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 decíamos de la escena inicial: nuestra implicación en el relato está vehiculada por ambos 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 verá, impo-



Foto 10

tente, participando como espectador del deseo de Laura, sobre todo en ese magnífico plano que narra el encuentro de Laura con su enamorado pintor: primero vemos a Laura en contraluz, sombra de un cuerpo deseable (F.10) y después ambos son observados en la iluminada ventana como sombras que se dibujan en una pantalla (F.11). Ejemplar puesta en escena, de nuevo, de la mirada espectral a través de la identificación con el punto de vista de Waldo.



Foto 11

Alternancia pues entre Waldo y McPherson como motores de la narración. 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 (F. 12). Frente a la incitación de Waldo: "Mírela a ella", McPherson responde con una total indiferencia: "No está mal" (F. 13). El policía



Foto 12



Foto 13

está ciego a la belleza de Laura (F. 13) y por eso se volverá a husmear con indiferencia por la habitación (F. 14 y 15).

Cuando por fin quede atrapado en esa mirada fetichista (F. 16) 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



Foto 14



Foto 15

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.



Foto 16

En un filme posterior, «Where the Siderwalk Ends» (Al borde del peligro, 1950) Preminger repetía 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 mien-

tras 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 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 exactamente 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 «Al borde del abismo», 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 transcurso 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.

Someramente, podemos decir que en el cine no clásico la cámara se desentiende de los tres términos implicados en el relato (enunciador explícito, enunciatario explícito y personaje), con lo cual 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 trasparente, 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.

Pues bien, a partir de una teoría del relato, 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, 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 él cine clásico el sujeto de la enunciación se constituía apoyándose sucesivamente en diversas posiciones (narrativas y de punto de vista), en el cine de Preminger trata de desprenderse 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 el Hollywood de la época clásica.

Hemos analizado, por tanto, la importancia que van a tener las películas de cine negro en la posterior filmografía de Preminger, cuyo 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 que iba mucho más allá de la que permitía el estrecho «Código Hays», vigente desde 1930 como conjunto de reglas de autocensura de la propia industria de Hollywood. En ambos casos (avances técnicos, códigos morales sociológicamente determinados) 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 la influencia (moral y estilística) que habría de tener el cine de Preminger en el proceso de crisis y decadencia del cine clásico de Hollywood.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de OTTO PREMINGER



Nació en Viena (Austria) el 5 de diciembre de 1906. 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 am-

bos 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 diabólico?, 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 nuevos 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 pestes. 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 sabiendas de que el famoso Código Hays, aplicado por la Motion Picture Association of America (MPAA), prohibía expresamente que en el cine se mostrase 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 MPAA se atuvo estrictamente a la letra del Código y le negó a Preminger la licencia de exhibición. Tras retirarse de la MPAA, la United Artists procedió a distribuirla sin dicho permiso como ya había hecho en 1953 con «The Moon is Blue», otra película de Preminger. De este modo, «The Man With the Golden Arm» se estrenó y alcanzó un destacado éxito comercial, que pareció indicar que la MPAA había perdido poder y que el Código Hays estaba empezando a quedarse desfasado. El triunfo de la película llevó a que, en diciembre de 1956, la MPAA introdujera las revisiones más importantes 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 todavía 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 Preminger 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 que hizo que Preminger fuera acusado de oportunistas, 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 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 tener una visión exclusivamente comercial, las grandes campañas publicitarias de lanzamiento de sus filmes en los 60 o los escándalos que rodearon a su fil-

mografía 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, lo cual 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 si resulta evidente es que fue uno de los pocos cineastas de Hollywood que utilizó con cuentagotas el tradicional plano/ contraplano y que, cómo 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, DARLING
- 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
1954. 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. SAINT JOAN
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"

NOVIEMBRE 2006

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA
ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4

- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54

- **PONFERRADA:** RÍO ANSELMO 12
(POLÍGONO "LAS
HUERTAS")

- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6

- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARIN" 4

**TODAS LAS PROYECCIONES TENDRÁN LUGAR A LAS 8 DE LA TARDE
(excepto en PALENCIA y ZAMORA que tendrán lugar a las 8,15 h.)**

EL RAPTO DE BUNNY LAKE

(Bunny Lake is Missing)

Reino Unido. 1965.

B/N. 107 minutos.

Guión: John Mortimer y Penelope
Mortimer, basado en la nove-
la de Evelyn Piper

Fotografía: Denys Coop

Música: Paul Glass

Intérpretes: Keir Dullea, Carol Lynley,
Laurence Olivier, Martita Hunt

Ann Lake, acaba de mudarse 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 su
primer día de escuela. Cuando vuelve a

recogerla descubre que no se encuentra en la escuela y que no hay rastro de ella por ninguna parte. Todo el mundo, desde la directora hasta el último empleado del colegio dicen que no tienen constancia de que la niña haya estado allí jamás. Denunciada la desaparición a la policía, tras las primeras investigaciones ésta no encuentra huella alguna de la existencia de la niña, y empiezan a preguntarse si ésta no se trata sólo de una fantasía de Ann, ya que la madre ni siquiera tiene una foto de su hija.

Este filme de suspense se abre así 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 en realidad 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, al menos aparentemente, de forma transparente y lineal. En definitiva, lo que simula ser tan solo un relato policiaco acaba siendo en realidad la narración de otras muchas cosas que remiten al juego realidad / ficción.

León: LUNES 20

Palencia: LUNES 6

Ponferrada: MIÉRCOLES 8

Valladolid: LUNES 27

Zamora: MIÉRCOLES 22

BUENOS DIAS, TRISTEZA

(Bonjour Tristesse)

EEUU.1958.

Color. 94 minutos.

Guión: Arthur Laurents, basado en la novela de Françoise Sagan

Fotografía: Georges Périnal

Música: Georges Auric

Intérpretes: Jean Seberg, David Niven, Deborah Kerr, Geoffrey Horne



Una adolescente francesa sin inhibiciones y su atractivo padre descubrirán el lado oscuro de la pasión en esta adaptación de 1958 de la novela de Françoise Sagan. Jean Seberg es Cecile, la niña mimada de 17 años de Raymond (David Niven), un rico parisino viudo. Ambos pasan sus vacaciones en una lujosa mansión de la Riviera Francesa. Pero su existencia superficial y hedonista se tambalea cuando Raymond decide casarse con la puritana madrina de Cecile, Anne (Deborah Kerr), que no aprueba la aventura de verano de la chica con Philippe (Geoffrey Horne). Para preservar intacto su mundo sin problemas, Cecile planea deshacerse de Anne. Pero de repente sus planes toman un cariz inesperado.

La película fue el resultado de una brillante colaboración entre profesionales del cine. La elección de los formatos de Cinemascope y Technicolor a la hora de fil-

mar este drama en exteriores de la costa francesa contribuyó decisivamente a reproducir el ambiente de ostentación y lujo que rodea a una clase media ahogada en sus propios vicios. En ese sentido, el tratamiento de la luz y los colores resulta idóneo y aporta riqueza visual a la película. Además, la traducción en imágenes del proceso de despertar sexual y primeras experiencias de Cécile tiene una lograda expresión fílmica, debido al modo en que Preminger supo dirigir a Jean Seberg, que aparece magistralmente atractiva en determinadas secuencias, que transmiten una sensualidad equiparable a la que Sagan logra en la novela con sus descripciones.

León: MARTES 21

Palencia: MARTES 7

Ponferrada: JUEVES 9

Valladolid: MARTES 28

Zamora: JUEVES 23

LAURA

(Laura)

EE.UU. 1944.

B/N. 88 minutos

Guión: Jay Dratler, Samuel Hoffenstein y Betty Reinhardt, basado en la novela homónima de Vera Caspary

Fotografía: Joseph LaShelle

Música: David Raksin

Intérpretes: Gene Tirney, Dana Andrews, Clifton Webb, Vincent Price



Ejemplo perfecto de Film noir (cine negro), destaca fundamentalmente por tres aspectos que se complementan a la perfección: el sentir de los personajes, con notables diferencias entre ellos y magníficas interpretaciones (a destacar Clifton Webb), la habilidad de Preminger en la puesta en escena, cargada de simbolismo, donde la cámara siempre está en el único sitio posible, y la extraordinaria fotografía de Joseph LaShelle, que ganó el único Oscar de las 5 nominaciones a las que optó como candidata este inolvidable filme de Preminger.

La trama, que se desplaza con habilidad entre los recursos que ofrece el cine policia- co, se va interesando cada vez más, conforme transcurre el metraje, por la relación entre el detective Mark McPherson (Andrews) y la misteriosa mujer a la que alude el título, interpretada por Gene Tirney con un inusual desparpajo. Poco a poco, la película va teniendo la indiscutible capacidad de captar la atención del espectador en cada secuencia y en cada diálogo, todo ello subrayado con unas gotas de suspense deudoras de la insólita partitura del compositor David Raksin, en una de las creaciones más redondas de su extensa trayectoria

León: MIÉRCOLES 22

Palencia: MIÉRCOLES 8

Ponferrada: LUNES 6

Valladolid: MIÉRCOLES 29

Zamora: LUNES 20

ANATOMIA DE UN ASESINATO

(Anatomy of a Morder)

EE.UU. 1959.

B/N. 160 min.

Guión: Wendell Mayes, basado en la novela de Robert Traver

Fotografía: Sam Leavitt

Música: Duke Ellington

Intérpretes: James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell



Paul Biegler (James Stewart) no ha sido reelegido para el cargo de fiscal, y ahora se dedica más a la pesca y al jazz, sus dos aficiones, que a su despacho de abogado, limitándose su relación con los Tribunales a la intervención en algunas causas matrimoniales (separaciones y divorcios) que le sirven para subsistir. Es un ser que profesio-

nalmente se encuentra estancado, casi en decadencia, Sin embargo, se hace cargo de la defensa de un teniente de la base militar local que es acusado de haber asesinado fríamente al propietario de un bar que ha violado a su mujer, la atractiva Laura (Lee Remick). Tras ser detenido, es llevado a juicio, donde se reflejarán todo tipo de emociones humanas, desde los celos a la rabia. En este caso a Biegel todo se le pone en contra, de manera que necesitará toda su inteligencia e imaginación para llevarlo a buen término. Un drama judicial que resulta ser una de las películas de juicios más aclamadas de la historia del cine.

La película está basada en la novela, un best-seller del mismo título, de Robert Traver y obtuvo siete nominaciones a los Oscar: a la mejor película, al mejor actor principal (James Stewart), al mejor actor de reparto (George C. Scott), al mejor actor de reparto (Arthur O'Connell), al mejor guión adaptado, a la mejor fotografía, y al mejor montaje. La excelente música (de jazz) es obra de Duke Ellington, que incluso se permite un breve cameo.

León: JUEVES 23

Palencia: JUEVES 9

Ponferrada: MARTES 7

Valladolid: JUEVES 30

Zamora: MARTES 21

www.cajaespana.es

