

178

MICHAEL POWELL Y EMERIC PRESSBURGER

filmoteca
de Caja España

escritos



Caja España
TU OBRA SOCIAL



EL DESEO DE VER

Recientemente, en un interesante trabajo, Adrian Danks concluye que, si hay un tema que preside el cine, por lo demás marcadamente “visual”, de Powell & Pressburger, no es otro que el del ojo (véase en: Michael Powell & Emeric Pressburger. *The Director as Peeping Tom: A Matter of Life, Death and Cinema*, en ‘Senses of Cinema’: www.sensesofcinema.com). Otros de sus temas colaterales reforzarían, por añadidura, dicha visualidad, siempre presente en estos magníficos filmes: la idea de la cámara como panóptico, la mirada a vista de pájaro (que remite a un demiurgo cuyos poderes son los del “ojo que todo lo ve”) o el intento de los personajes protagonistas de organizar el mundo a partir de su particular “visión”, sin atenerse a la realidad.

El ojo. Un tema, desde luego esencialmente ligado al cine, un aparato óptico que se inventó (gracias a una serie de investigadores dedicados a la ciencia aplicada, como fueron Edison o los hermanos Lumière) siguiendo la estela de otros exitosos instrumentos ópticos, tales como el telescopio o el microscopio; prótesis del ojo extraordinariamente útiles que nos permitieron ampliar nuestra mirada, para abarcar desde lo infinitamente pequeño a lo infinitamente lejano, posibilitando así el desarrollo de la ciencia moderna.

El cinematógrafo, máquina o prótesis del ojo, él también, nació inscrito en esa misma línea de desarrollo de los instrumentos científicos, pero, sorprendentemente, casi de inmediato renegó de ella, transformándose en espectáculo de baja estofa, algo que ni por asomo ocurrió con el telescopio o el microscopio, serios instrumentos técnicos con los que nadie ha hecho, salvo aisladas extravagancias, un espectáculo y, ni mucho menos, un arte. ¿Por qué esta diferente evolución entre similares artefac-

tos ópticos? Quizá se deba a que el cinematógrafo amplifica la mirada humana, sí, pero lo hace en otro registro que no es estrictamente físico, sino más bien psíquico. No permite ver el mundo microscópico ni el universo lejano; su habilidad es otra, la de mostrarnos imágenes engañosamente cercanas, próximas. Mira a la altura del propio ojo humano. Pero no es, no puede ser, sin más, otro ojo, un mero sustituto de la mirada empírica. Mira como un ojo humano pero la suya es una mirada inhumana, la de una máquina.

Mirada objetiva, monstruosamente deshumanizada; la cámara de cine, en su inmediatez, con su capacidad de registro desplegada mediante el dispositivo mecánico que le es propio, abrió el abanico de las modernas imágenes, producidas por las máquinas ópticas, a un ámbito que no era el perceptivo, el empírico y cotidiano, organizado en un campo meramente cognitivo; sino que, inopinadamente, creó huellas icónicas capaces de abismarnos en el vértigo de lo pulsional.

Así supo verlo un testigo de excepción, que asistió a las primeras proyecciones del cinematógrafo Lumière, el escritor ruso Máximo Gorki, encargado de hacer la reseña de las mismas para un periódico de San Petersburgo: “No percibo aún la importancia científica del invento de Lumière (..) probablemente será útil a los fines generales de la ciencia, es decir mejorar la vida del hombre y desarrollar su pensamiento” pero, señala Gorki, al ver esos filmes en el Café Aumont, un local de mala reputación, rodeado de prostitutas y borrachos, “no es esto lo que encontramos en el Aumont, donde no se fomenta ni se da a conocer sino el vicio”. Por eso, termina su crónica con una premonición “Estoy persuadido de que estas imágenes serán pronto reemplazadas por otras (..) Por ejemplo, proyectarán una

película titulada *El desnudo, o La dama en el baño, o Una mujer en la intimidad* (..) (o bien) empalar un parásito de la actualidad sobre una estaca, según la costumbre turca, fotografiarlo y exhibirlo después”.

Es decir, Gorki percibe la capacidad de la nueva máquina para ofrecer imágenes morbosas, base sin duda de su pronta transformación en espectáculo para las clases subalternas, en ocio de music-hall o de variedades. Morbo escópico que ya Edison supo transformar en mercancía visual, antes incluso de la crónica de Gorki. Por ejemplo, el 28 de agosto de 1895, es decir meses antes de las primeras proyecciones públicas de los Lumière, realiza en su laboratorio “The Execution of Mary, Queen of Scots”, una breve película de pocos segundos que muestra una decapitación, con un efecto sin duda impactante para ese ojo moderno, que “todo lo quiere ver”. Edison empezó enseguida a producir películas de este tipo, con imágenes morbosas (es famosa la titulada “Ejecución de un elefante”, en la que se electrocuta a un enorme paquidermo de circo, que había agredido a su domador: el filme sirvió para promocionar también a la compañía eléctrica Edison), ya que supo captar las posibilidades de generar plusvalía, a partir del ojo, que ofrecía la imagen cinematográfica; aunque aún era demasiado pronto para su plena explotación comercial, pues debería llegar la televisión para desarrollar a pleno rendimiento ese componente escópico, de tal modo que, en la televisión actual, el morbo se ha convertido en la base de un espectáculo incesante, todo él construido sobre las diversas formas del llamado “reality show”.

Desde luego que lo pulsional ha estado siempre en el ojo, no en vano este ha sido considerado como el sentido y el órgano del pecado, la ventana por la que entra el mal. Así, en la Biblia (Mateo 5:29) se dice: “Si, pues, tu ojo derecho te es ocasión de

pecado, sácatelo y arrójalo de ti”; tradicional desconfianza hacia las pasiones que puede desencadenar el ojo que recoge, más tarde, Quevedo de manera más irónica: “Sábese que ha habido muchos filósofos y anacoretas que, para vivir en castidad, se sacaban los ojos de la cara, porque comúnmente ellos y los buenos cristianos los llamaban ventanas del alma, por donde ella bebe el veneno de los vicios. Por ellos hay enamorados, incestos, estupro, muertes, adulterios, iras y robos” (en: “Gracia y desgracia del ojo del culo”). Freud señalaría, ya casi al final de su vida, empeñado en construir una teoría completa y coherente de la sexualidad humana, la paradoja de que el ojo sea, como él dice, “un destino preferente de la libido”, que se sitúa incluso por delante de los órganos sexuales propiamente dichos.

Pero durante siglos fue posible una cierta contención cultural, social, de la pulsión escópica, hasta que dichas barreras quedaron en cierta forma abolidas por la cámara de cine. Ella desató, casi de forma automática, el morbo voyeurista y escópico que tan bien pronosticaba Gorki; un morbo voyeurista inherente a su propia naturaleza (como tan bien supo reflejar en sus películas de los años 50 Alfred Hitchcock) que inauguró el despliegue social, moderno, del morbo visual, la explotación capitalista de la pura y desnuda pulsión escópica, contenida, refrenada en principio, durante décadas, en el cine por su sorprendente transformación en arte (es lo que aconteció durante la época del cine clásico de Hollywood) pero que, tras la crisis del clasicismo, resurgió con toda su fuerza, tal y como demuestra el hecho de que, desde hace años, el negocio del cine, de la televisión y, ahora, de internet, descansan en la explotación de todo tipo de imágenes morbosas.

En efecto, tras la crisis de la narración clásica, los géneros cinematográficos propiamente postclásicos han sido el porno

comercial y el gore (o una mezcla en diversas proporciones de los dos, el “porno-gore”), del mismo modo que de la llamada “televisión basura” se han apoderado los reality-shows, dedicados a explotar lo obsceno (lo que debe quedar “fuera de escena”, en su sentido etimológico). Y, por último, no debemos olvidar que la mayoría de lo que circula en internet, tanto en forma de imágenes como, incluso, en forma de dinero, tiene que ver con la pornografía. Sin embargo, a ese monstruo escópico que desencadenó la cámara cinematográfica, los grandes maestros clásicos supieron vencerlo mediante el relato. Fue la palabra, literaria, poética, la que, una vez más, estuvo a la imagen. Pero tras la crisis de la narración, en el cine postclásico emerge de nuevo el poder, disolvente, de la cámara, que desde entonces se ha enseñoreado de la pantalla, excitando el ojo del espectador, bien con efectos especiales, bien con morbo visual. O bien con una combinación de ambas cosas.

Pero antes de que llegara la contención narrativa, inaugurada con Griffith como la mejor manera de poner freno a la pulsión escópica, está fue contenida por otra vía, mágica, maravillosa: es la opción de Georges Méliès, que fue capaz de transformar la pulsión escópica en deseo, en un espectáculo imaginario en el que se desplegaban nuestros espejismos más íntimos y nuestros más profundos anhelos, devolviéndonos, a través de esas imágenes, a la infancia, a los mismos orígenes de nuestro psiquismo.

Esta vía, la de la transformación de la pulsión, dañina y morbosa, en deseo visual, en espectáculo que acaricia el ojo, fue necesaria, imprescindible, para la conversión del cine en arte representativo y narrativo a la vez. Primero, el cine debió descubrir el espectáculo, para que después el relato se cimentara sobre esa base, sobre ese trabajo previo de conversión de

la fuerza de la máquina en deseo de ver, de mirar, de recrearse en la fascinación visual del cine.

Pues bien, la hipótesis que proponemos es que Powell & Pressburger siguieron esa vía, por desgracia tan poco transitada después, de Méliès, la de la puesta en escena del deseo visual, con una pureza y una dedicación ciertamente ejemplares. Y tiene especial mérito, pues frente a la que podemos llamar “vía Méliès”, en los primeros tiempos del cine británico había triunfado por el contrario la “vía Lumière”, el cine documental; o bien la “vía Griffith”, pero marcadamente escorada a un realismo muy chato. Pero, por fortuna, la continuidad de la “vía Méliès” anidaba ya en las primeras películas de ese cineasta, tan volcado a lo visual, que fue Alfred Hitchcock — con quien trabajó Michael Powell al comienzo de su carrera y de quien fue amigo durante muchos años—, aunque dicha visualidad hitchcockiana, que acabaría transformando el cine clásico de Hollywood e inaugurando su época más manierista, estaba siempre, en estos primeros filmes del mago del suspense, condicionada por su utilización narrativa, precisamente para generar el mencionado suspense. Sin embargo no es casualidad que Hitchcock abandonara pronto el Reino Unido y tuviera que ir a Hollywood, para desarrollar allí todo ese enorme potencial, que surgía de la convergencia entre visualidad y suspense narrativo.

En el cine británico la “vía Méliès”, que en Hollywood se había desarrollado en la época muda a través del “slapstick”, el llamado “cine cómico americano”, con maestros de lo melesiano como, por ejemplo, Buster Keaton, encontraría una promoción inesperada en los años 30 en la capacidad de fantasía de los hermanos Korda, creadores de un cine fantástico y de aventuras ciertamente inolvidable, y descubridores (y primeros promotores) del dúo Powell &

Pressburger, los cuales incorporaron a la fantasía de los Korda la precisión técnica de un cine muy visual. A propósito de esa visualidad, el ya mencionado Adrian Danks ha señalado la continúa aparición, tanto en los filmes de Powell en solitario como en los realizados en colaboración con Pressburger, de referencias a los aparatos ópticos (cámaras oscuras, de fotografía o de cine; juguetes de la época del precine; imágenes animadas o, incluso, mapas), motivos todos ellos relacionados con la visión que concuerdan con la ya apuntada preeminencia del ojo, muchas veces retratado como tal, mediante ojos que vemos desde fuera en planos detalle, o bien, y esto si que es insólito, mostrados desde dentro, en planos subjetivos que ofrecen visiones que nunca se suelen mostrar en el cine, como las imágenes subjetivas de un desmayo, con fundidos en azul y rojo, en "Narciso negro" (Black Narcissus, 1947) o lo que ve la bailarina Victoria Page (Moirá Shearer) mientras danza, con giros rapidísimos de la cámara, en "Las zapatillas rojas" (The Red Shoes, 1948).



Foto 1

Así, vemos bailar por primera vez a Vicky (Victoria Page) en un pequeño y humilde teatro, y a la vez que la cámara muestra la danza (por cierto, recordemos el interés de Méliès por acompañar sus películas con números de ballet, que cobraban una

dimensión hoy desconocida, al ser acompañados por música en directo durante la proyección), nos va ofreciendo primeros planos vertiginosos de los giros, precisos, de la bailarina (F.1). Ahora bien, y esto es lo notable, como contraplano nos añade lo que ella ve, cuando dirige su mirada al público en los giros, que no es otra cosa que una rapidísima panorámica que nos muestra, como cabría esperar, una imagen completamente borrosa, desenfocada (F.2).



Foto 2

Esta imagen borrosa supone una identificación de la cámara con la mirada de la protagonista, en ese momento de máximo vértigo, cuando por fin tiene oportunidad de demostrar su habilidad con la danza, y de este modo nos enseña lo que su ojo ve, aunque, desde el punto de vista figurativo, sea aparentemente poco importante.

"Las zapatillas rojas" es probablemente el filme más logrado del dúo Powell & Pressburger, pues plasma el espectáculo total, combinando, por un lado, el arte del movimiento que hermana al cine con la danza (alejando, al primero, mediante la exaltación de la precisión y la belleza del movimiento del cuerpo, del morbo escópico, y en este caso además mediante esa alta expresión artística, que es el ballet clásico) con, por otra parte, la música y el ritmo preciso de la narración que va, in crescendo, mostrándonos el conflicto esencial de una historia, por lo demás bas-

tante débil y siempre al servicio de lo visual, que narra el choque entre la pulsión creativa (la cual enmascara en su interior a tántos) y el amor (eros); todo ello bajo la perfecta dirección artística de Arthur Lawson, con un diseño artístico soberbio, escorado siempre hacia la imagen, obra del pintor expresionista y escenógrafo Hein Heckroth (diseño visual que alcanza su climax en la secuencia que ofrece el ballet completo del cuento de Andersen). La fotografía de Jack Cardiff, con su colorido exuberante, remite a una iconografía decimonónica y popular, aproximando aún más este cine de Powell & Pressburguer al de Méliès, en el que el color era fundamental; un color también de tintes exacerbados, logrado mediante el pintado a mano, fotograma a fotograma, con anilinas; colorido mágico que el contrastado technicolor del filme rememora con notable precisión pictórica.

Toda esta maquinaria escénica está al servicio de una visualidad que ofrece un espectáculo sumamente gozoso para el ojo, un ojo ahora contenido en su dinámica pulsional por la belleza, por el más puro deseo de ver, de estragarse en los espejismos imaginarios, como ocurre en la ya mencionada secuencia del ballet, donde la cámara se convierte en instrumento panóptico al servicio de un demiurgo, representado en el filme por el personaje Boris Lermontov (Anton Walbrook), un gran director de escena, basado en la figura del famoso Diaghilev. Lermontov quiere ser como un dios, recreando el mundo a su manera; así cuando le señalan que la tendencia humana hacia eros, hacia el amor, es insoslayable él declara: “pues entonces ignoraré la naturaleza humana”. Desea así controlar el mundo a través de la representación, de una obra de arte que exige una dedicación total, sobrehumana; pero la verdad que enuncia finalmente el cine de Powell & Pressburger es que esa forma romántica de mirar la realidad es engañosa

y, por tanto, peligrosa. A modo de ejemplo, en la historia de Olympia incluida en “The Tales of Hoffmann” (Los cuentos de Hoffmann, 1951), Hoffmann (Robert Rounseville), que ve el mundo a través de un ojo que podemos denominar como el del artista romántico, es engañado (tal y como ocurre en el cuento “El arenero u hombre de la arena” de ETA Hoffmann) por la visión de quien él cree que es la mujer perfecta, Olympia (Moirá Shearer), pero que en realidad no es nada más que una autómatas construida por un mago maligno.

Todo lo hasta aquí dicho queda plasmado, de la forma más elocuente, en la escena, verdadero núcleo del filme, del ballet del cuento de Andersen. Cuando se alza el telón, la cámara, colocada frontalmente nos ofrece un plano general del escenario, detrás del cual hay un telón pintado (F.3); plano que perfectamente podría haber firmado el mismísimo Méliès.



Foto 3

Nos adentramos así en un mundo de cuento y de magia, un universo melesiano donde estalla el espectáculo e impera el gozoso encuentro del ojo con sus espejismos más imaginarios y sus deseos más profundos. En el escaparate del zapatero, este es capaz de mostrar el objeto de deseo, que se exhibe soñado bajo la forma de una bailarina mágica que se ha puesto ya las zapatillas (F. 4 y 5), efecto producido por una sobreimpresión de una manera

que no puede sino conducirnos al cine de Méliès, a esos “tableaux” llenos de magia y efectos visuales en los que las imágenes se superponían unas a otras.



Foto 4

Pero no se trata de una mera similitud formal, de que estos planos (F.4 y 5) remitan de manera casi perfecta al “tableau” de Méliès, sino de que el uso que se hace de este recurso técnico (en este caso la sobreimpresión fotográfica) sirve para poner en escena, de manera imaginaria, el objeto de deseo (deseo de triunfo de la protagonista) y más allá, algo que se anuncia en el aire, entre surrealista y expresionista del decorado: la emergencia de una pulsión tanática, ligada a ese concepto romántico de la obra de arte.



Foto 5

A continuación, la cámara efectúa un reencuadre e incluye en campo también a Victoria danzando en el escenario, frente a

ese escaparate mágico, a ese espejismo que pone en escena su deseo (F.6). Frente a frente la dos figuras, la de la bailarina y la de su deseo realizado, ejemplificado en la imagen proyectada en el escaparate, el espejismo que se esconde siempre bajo lo que más ardientemente deseamos.



Foto 6

Pero el contraplano, en un giro inesperado, nos muestra un contracampo inquietante en el que, contra toda verosimilitud narrativa, aparece el demiurgo, ese mago maligno que lo controla todo, el creador, Lermontov (F.7), que aparece con las bambalinas y los focos detrás suyo, señalando ese control que, desde fuera del escenario, desde el más allá del espectáculo fascinante, está ejerciendo sobre la protagonista y, en representación de la propia enunciación, sobre los espectadores.

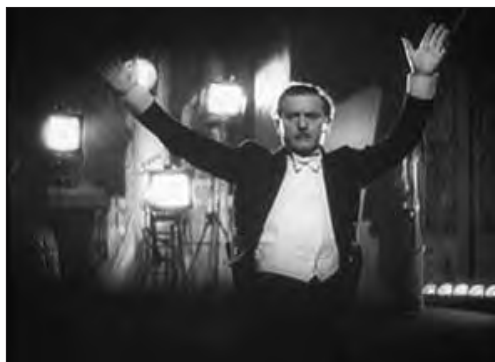


Foto 7

Cumplido el designio de ese mago, y cumplido el deseo imaginario de la bailarina, aparece el mundo festivo del circo, de la feria (F.8). Curiosamente se trata de una alusión al contexto en el que se desarrolló el cine de Méliès, como modelo y primer ejemplo de las condiciones espectaculares que atesoraba la cámara cinematográfica. Mundo festivo, alegre, que poco a poco va dando lugar a otros escenarios más oscuros y siniestros.



Foto 8

Efectivamente, y esto hace que la propuesta estética de “Las zapatillas rojas” sea especialmente relevante, tras el deseo cumplido, que ejemplifican las zapatillas y su brillante y atractivo color rojo (que remite a la manzana de la bruja en “Blancanieves” de Disney, uno de los cineasta preferidos del dúo británico); en definitiva, tras la belleza, emerge poco a poco lo



Foto 9

siniestro: la escenografía se va haciendo cada vez más expresionista, hasta que aparece un siniestra sombra negra que va a atrapar a la pobre bailarina (F.9) y que sin duda anuncia su muerte.

Y es que tras la belleza aguarda lo siniestro, en el ámbito de la experiencia estética; o dicho de otra forma, tras el deseo imaginario emerge, de nuevo, la pulsión, pues lo que el ojo desea es engañoso y lleva al equivoco. Ya en “El ladrón de Bagdad” (The Thief of Bagdad, 1940), la hija del sultán veía por primera vez a su amado príncipe Ahmad reflejado en el agua de un estanque, de tal modo que lo confundía con un genio; o bien, volviendo a “Las zapatillas rojas”, en un momento determinado, cuando el conflicto estalla, asistiremos a una discrepancia total a la hora de enjuiciar lo que acabamos de ver, el baile de Victoria en “El lago de los cisnes”, pues para Lermontov, amargado y celoso, ha actuado como una “aficionada”, mientras que para su enamorado, el compositor Julian Craster (Marius Goring), ha hecho una actuación insuperable: cada uno lo ve de una manera totalmente opuesta, pues el ojo se deja llevar por sus pasiones.



Foto 10

Aunque el momento más terrible, que anuncia la tragedia que se esconde tras el deseo más apasionado del artista, es cuando la pareja, Victoria y Julian, se asoman por el balcón del hotel, en Montecarlo,

y Julian se pregunta “qué se sentirá al despertar un día y verse a sí mismo como un famoso”. Justamente en ese momento pasa un tren por debajo de ellos, el cual, aunque permanece en fuera de campo, se percibe no sólo a través de la banda sonora sino por el humo que aparece al fondo

del plano (F.10)). El humo envuelve a la todavía ingenua pareja, pero anuncia ya esa escena final, en la que Victoria, precisamente a través del tren, se encontrará con su trágico destino.

LUIS MARTIN ARIAS

BIOFILMOGRAFÍA

de MICHAEL POWELL



Nació en 1905 en Bekesbourne, Kent (Reino Unido), cerca de Canterbury, y murió en 1990 en Avening, Gloucestershir (Reino Unido). Fue el segundo hijo (y el menor) de Thomas William Powell, un agricultor, productor de lúpulo, y Mabel Corbett. Se educó en el King's School de Canterbury y, a continuación, en el Dulwich College. Empezó a trabajar con el Banco Nacional Provincial en 1922, pero rápidamente se dio cuenta de que aquello no era lo suyo, de tal modo que entró a trabajar en la industria cinematográfica en 1925, con el

director Rex Ingram, en los estudios Victorine, en Francia, ya que el contacto con Ingram lo hizo Powell a través de su padre, que en aquella época poseía un hotel en Niza. Empezó como chico de los recados, barriendo el estudio o haciendo café, pero pronto pasó a llevar a cabo otros trabajos, como escribir los intertítulos (era la época del cine mudo) o interpretar algunos pequeños papeles: hizo su debut como actor interpretando a un cómico turista inglés en "Mare Nostrum" (1926).

Tras dejar Francia, volvió a Inglaterra en 1928, llevando a cabo una gran diversidad de trabajos en los Elstree Studios, incluido el de fotógrafo en la película muda de Alfred Hitchcock "Champagne" (1928). Asimismo, intervino, con un trabajo similar, en la primera película sonora de Hitchcock "Chantaje" (1929). En su autobiografía, Powell afirmó que fue él quien sugirió el final en el Museo Británico. Powell y Hitchcock siguieron siendo amigos durante el resto de sus vidas. Tras graduarse en dirección en 1931, su primera producción destacable fue "The Edge of the World" un drama semi-documental que atrajo la atención del entonces productor más prometedor de Inglaterra, Alexander Korda. Su relación con Korda le llevó a dirigir en 1939 el excelente film de espionaje "The Spy in Black", con Conrad Veidt y que contaba como guionista con Emeric Pressburger, por entonces un desconocido, recién emigrado de Hungría. La unión de ambos produjo 14 películas, 11 de ellas con la compañía The Archers. La primera de ellas fue "Vida y Muerte del Coronel Blimp" (1943), con Roger Livesey y Deborah Kerr.

Ya sea en solitario o con la colaboración de Emeric Pressburger, el cine de Michael Powell se caracteriza por una inventiva fuera de lo común para concretar mundos irreales por medio de la imagen. Como ha señalado Jaime Natche (Miradas de cine, nº 44, 2005), "en El ladrón de Bagdad (The Thief of Bagdad, 1940), el personaje interpretado por Sabú requiere la ayuda del Genio para dar con su desaparecido amigo, el rey Ahmad. El Genio le dice entonces que la única forma que hay de conocer su paradero es llegando al palacio situado en la montaña más alta del mundo,

y robando, de la frente de un gigantesco buda, una piedra de intenso brillo rojo que tiene la facultad de mostrar aquello que se desea ver en ese momento: es *el ojo que todo lo ve*. Puede decirse que la gran aventura del cineasta británico Michael fue encontrar en la cámara cinematográfica esa gema maravillosa capaz de superar cualquier extensión de espacio y tiempo, cualquier frontera entre la realidad y el sueño, haciéndola protagonista de una visión sin límites". En 1960 realizó la que quizá puede considerarse como su mejor película en solitario, "El fotógrafo del pánico" (Peeping Tom).

Largometrajes (como director y sin E. Pressburger): Two Crowded Hours (1931), My Friend the King (1931), Rynox (1931), The Rasp (1931), The Star Reporter (1931), Hotel Splendide (1932), C.O.D. (1932), His Lordship (1932), Born Lucky (1932), The Fire Raisers (1933), Red Ensign / Strike! (1934), The Night of the Party (1934), Something Always Happens (1934), The Girl in the Crowd (1934), Lazybones (1935), The Love Test (Experimento de amor, 1935), The Phantom Light (1935), The Price of a Song (1935), Someday (1935), Her Last Affaire (1935), The Brown Wallet (1936), Crown V. Stevens /Third Time Unlucky) (1936), The Man Behind the Mask (1936), The Edge of the World (1937), The Lion Has Wings (1939), The Thief of Bagdad (El ladrón de Bagdad, 1940. Co-dirigido con Tim Whelan y Ludwig Berger), Luna de miel / Honeymoon (1959), Peeping Tom (El fotógrafo frl pánico, 1960), The Queen's Guards (1961), Herzog Blaubarts Burg / Bluebeard's Castle) (El castillo de Barba Azul, 1964), Age of Consent (1969), Return to the Edge of the World (1978).

BIOFILMOGRAFÍA

de EMERIC PRESSBURGER



Guionista, productor y realizador, nació en 1902 en Miskolc (Hungría) y murió en 1988 en Saxstead (Reino Unido). De ascendencia judía, fue el único hijo de Kálmán Pressburger, administrador, y su segunda esposa, Katherina Wichs. Asistió a un internado-escuela en Temesvár, donde fue un buen estudiante, excelente en matemáticas, literatura y música. A continuación, estudió matemáticas e ingeniería en las Universidades de Praga y Stuttgart, hasta que la muerte de su padre le obligó a abandonar sus estudios. Comenzó una

carrera como periodista y después de trabajar en Hungría y Alemania, pasó a escribir guiones, a finales de la década de los años 20, trabajando para la UFA en Berlín, a donde se trasladó a vivir en 1926. La subida al poder de los nazis le obligó a huir a París, donde trabajó de nuevo como guionista, y luego a Londres. Más tarde declararí: "las peores cosas que me han pasado provenían de las consecuencias políticas provocadas por acontecimientos más allá de mi control ... las mejores cosas son exactamente las mismas".

Instalado en el Reino Unido a partir 1935, donde se cambió el nombre, adoptando el de Emeric en 1938, adquirió la nacionalidad británica en 1946. En Inglaterra se encontró con una pequeña comunidad de gente del cine proveniente de Hungría, que también habían huido de los nazis, entre ellos el influyente Alexander Korda, director y productor, creador junto a su hermano de los estudios London Films, que le empleó como guionista. Allí conoció a director de cine Michael Powell, trabajando juntos en 1939. en "The Spy In Black". Comenzando así una fructífera asociación que dio lugar a algunas de las mejores películas del cine británico; aunque mientras estaba trabajando con Powell, Pressburger hizo también algunos proyectos por su cuenta. Cabe señalar que Pressburger no fue sólo el guionista de Michael Powell, sino que el trabajo conjunto fue muy complejo y complementario, y aunque es cierto que hicieron en este período sobre todo historias originales, escritas por Pressburger, sin embargo este también hizo la mayor parte de la labor de un productor para el equipo. Pressburger se

implicó asimismo en el montaje de estos filmes y participó en la elección de la música de dichas películas. Powell y Pressburger se separaron a finales de los años 50, aunque siguieron siendo grandes amigos.

El 24 de junio de 1938 se casó con Agí Donath, hija de un comerciante, pero se divorció en 1941. Se casó de nuevo, en 1947, con Wendy Orme, con la que tuvo una hija, Angela, y otro niño que murió, siendo un bebé, en 1948, pero este matrimonio también terminó en divorcio en Reno, Nevada en 1953 y en Gran Bretaña en 1971. Dos nietos, hijos de Angela, se han dedicado al cine: Andrew Macdonald, productor de películas como "Trainspotting" (1996), y Kevin Macdonald, realizador y ganador de un Oscar al mejor documental, que ha dirigido recientemente "El último rey de Escocia" (2006). Kevin escribió una biografía de su abuelo, y un documental sobre su vida, "The Making of an Englishman" (1995).

Largometrajes (como director y sin M. Powell): Twice Upon a Time (1953).

LA ASOCIACIÓN ENTRE

MICHAEL POWELL y EMERIC PRESSBURGER



A través de quince años y otros tantos títulos, el dúo logró plasmar una obra coherente y de enorme calidad, en la que sobresalía el que podemos denominar como “toque británico”. Michael Powell ya era conocido en 1942, a través de algunos de sus filmes (“El ladrón de Bagdad”, “Cinco Hombres/ Paralelo 49”), cuando inició su asociación con el húngaro Emeric Pressburger, gracias a Alexander Kordan. Aparte de los éxitos de Hitchcock, el cine inglés logró hacerse notar gracias a la perseverancia de este director y productor

húngaro que llegó a Londres en 1931 para sentar las bases del cine inglés, fundando junto con su hermano, el también director Zoltan Kordan, la productora London Films y obtuvo su primer éxito con “La vida privada de Enrique VIII” (1933), filme que hizo ganar un Oscar a su intérprete Charles Laughton, primera ocasión en que la estatuilla se otorgó a una actuación no realizada en Hollywood. Durante más de dos décadas, los hermanos Korda estuvieron ligados a varios de los proyectos fílmicos más prestigiados del cine británico.

Alexander produjo “El ladrón de Bagdad” (1940) dirigida por Michael Powell, cinta que hizo famoso por muchos años al exótico Sabú y asimismo produjo “El espía negro”, filme en el que coincidieron por primera vez Powell y Pressburger. Alexander Korda produciría también “Los cuentos de Hoffman” (1951), segunda aproximación de Powell y Pressburger al tema del ballet filmado.

El trabajo se inicia con la guerra, durante la que producirán seis filmes. “One of our Aircraft is Missing” (“Perdido, un avión”), es la primera que codirigieron en 1942 y es también la primera producción del sello “The Archers”, la productora que ambos crearon. Película de propaganda bélica, narra las peripecias que sufren los seis miembros de la tripulación de un avión de guerra al que deben abandonar, tirándose en paracaídas, cayendo en territorio holandés ocupado por los nazis, pero con la ayuda de los habitantes locales preparan su regreso a Inglaterra. “The Life and Death of Colonel Blimp” (“Vida y muerte del Coronel Blimp”, 1943) marca la primera colaboración con el actor Roger Livesey, así como con Deborah Kerr, quien interpreta a tres personajes. Esta primera parte de su filmografía, realizada en blanco y negro, concluye con la magnífica “Sé adonde voy” (que se comenta en el programa del ciclo).

Ya después de la guerra y tras realizar la soberbia trilogía que inaugura su portentoso uso del color, “A vida o muerte” (1946), “Narciso negro” (1947) y “Las zapatillas rojas” (1948), que por su importancia se comentan más extensamente, también, en el programa del ciclo; estrenan en 1949 “The Small Back Room” (“Su peor enemigo”), posiblemente uno de las películas menos conocidas de los directores con un importante elenco, compuesto de prestigiosos actores, usualmente secundarios, como David Farrar, Jack Hawkins, Cyril Cusack; Michael Gough y Robert Morley).

Con “The Tales of Hoffmann” (“Los cuentos de Hoffmann”), Powell-Presburger retoman en 1951 al tema del ballet, tan espléndidamente abordado en “Las zapatillas rojas”, aunque con menor efectividad que en la anterior película, también interpretada por Moira Shearer. Ya en el tramo final de esta fructífera colaboración, hay que citar una de sus películas más espectaculares, “The Battle of the River Plate” (“La batalla del Rio de la Plata”, 1956). Nuevamente un sólido conjunto de actores, entre los que figura un desconocido Christopher Lee, que dos años después, en 1958, saltaría a la fama como un muy famoso vampiro. Tiempo después, ambos artistas volvieron a colaborar, en 1966 en “They’re a Weird Mob” (en la que Pressburger aparece bajo el seudónimo de Richard Imrie) y finalmente en 1972 en “The Boy Who Turned Yellow”.

Olvidados durante años, fueron algunos cineastas famosos los que empezaron a reivindicar la importancia de este dúo de artistas, entre ellos cabe citar a Bertrand Tavernier, Derek Jarman y sobre todo a Martin Scorsese y Francis F. Coppola.

Largometrajes:

- 1939. The Spy In Black / U-Boat 29
(El espía negro)
- 1940. Contraband/Blackout
- 1941. 49th Parallel / The Invaders
- 1942. ...One of Our Aircraft Is Missing
(Perdido un avión)
- 1943. The Life and Death of Colonel Blimp
(Vida y muerte del Coronel Blimp)
- 1944. A Canterbury Tale
- 1945. I Know Where I'm Going!
(Sé adonde voy)
- 1946. A Matter of Life and Death / Stairway to Heaven (Escalera al cielo / A vida o muerte)

1947. Black Narcissus (Narciso negro)

1948. The Red Shoes (Las zapatillas rojas)

1949. The Small Back Room
(Su peor enemigo)

1950. Gone to Earth (Corazón salvaje)

1950 The Elusive Pimpernel /The Fighting
Pimpernel)

1951. The Tales of Hoffmann
(Los cuentos de Hoffmann)

1955. Oh... Rosalinda!!

1956. The Battle of the River Plate / Pursuit
of the Graf Spee (la batalla del Río
de la Plata)

1957. I'll Met by Moonlight /Night Ambush
(Emboscada en la noche)



PROGRAMA

CICLO: "MICHAEL POWELL Y EMERIC PRESSBURGER"

NOVIEMBRE 2008

- **LEÓN:** CENTRO CULTURAL CAJA ESPAÑA. C/ SANTA NONIA, 4
- **PALENCIA:** CALLE MAYOR 54
- **PONFERRADA:** RÍO SELMO 12 (POLÍGONO "LAS HUERTAS")
- **VALLADOLID:** FUENTE DORADA 6
- **ZAMORA:** LEOPOLDO ALAS "CLARÍN" 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.)

SE ADONDE VOY

(I Know Where I'm Going!)

R.U., 1945.

B/N. 92 minutos.

Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger

Música: Allan Gray

Fotografía: Erwin Hillier

Intérpretes: Wendy Hiller, Roger Livesey, Pamela Brown, Finlay Currie

Este par de innovadores y geniales directores británicos, que se propusieron –y lograron- cambiar el tipo de cine que se hacía en su país, narran en esta ocasión la



historia de Joan, una joven inglesa de clase media, decidida a progresar socialmente

desde que era una niña, para no perderse las cosas buenas de la vida que, para lograrlo, tiene previsto casarse con Sir Robert, un rico industrial dueño de una fábrica de productos químicos, de mediana edad, a quien sin embargo no ama. Para casarse, viaja desde Manchester a la mítica isla de Killoran, en Escocia, que su multimillonario prometido ha alquilado; pero durante el viaje se queda atrapada en otra isla cercana, en un pequeño pueblo, debido al mal tiempo, donde conoce a un joven, que es quien alquila la isla.

Este filme se aparta un poco de obras anteriores de Powell-Pressburger, al estar filmada en Escocia y aprovechar el majestuoso paisaje de la costa e islas próximas al continente. Además, no está rodado en su habitual y magnífico technicolor, lo cual permite comprobar como ambos artistas saben sacar también todo el potencial estético de la imagen en blanco y negro, que no hace extrañar en nada el uso del color, como se puede comprobar en la secuencia en la que la pareja cruza hasta la isla en un bote, en pleno temporal, en uno de los momentos más bellos y espectaculares del filme.

León: LUNES 17

Palencia: MARTES 4

Ponferrada: JUEVES 6

Valladolid: MARTES 11

Zamora: MIÉRCOLES 19

NARCISO NEGRO

(Black Narcissus)

R.U., 1947.

Color. 100 minutos.

Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger

Música: Brian Easdale

Fotografía: Jack Cardiff

Intérpretes: Deborah Kerr, Sabu, David Farrar, Flora Robson



Una de las películas imprescindibles de la historia del cine, en la que el color, la poesía, la espiritualidad y la profusión de impactantes imágenes es capaz de articular el melodrama con el terror. Un grupo de monjas abre un hospital y una escuela en un remoto palacio del Himalaya. A las dificultades que genera la pobreza de los medios con los que cuentan, y cierta hostilidad de las gentes de la zona (pues la película nos habla del inevitable choque entre culturas), pronto se les unirán las tensiones entre las propias monjas, que se incrementan por la presencia de un agente del gobierno británico.

Con recursos transgresores y poco comunes, como las imágenes subjetivas de un desmayo, con fundidos en azul y rojo, o unos primeros planos como choque de personajes, que dan valor a sus sentimientos más profundos sin que haya una

sola línea de diálogo; la yuxtaposición de planos va creando intensidad dentro de un ritmo pausado, dando lugar a una sensación incómoda, que crece conforme llegamos al final, a pesar de la poesía que despiertan muchas imágenes rodadas desde los ángulos de cámara más improbables. Un final en el que el montaje consigue un climax, imitado por el mismísimo Hitchcock en “Vértigo”, con planos detalle que oscilan entre lo terrorífico y lo sensual. El uso del technicolor es uno de los más expresivos que se puedan recordar: las bellas sombras de un atardecer representan la sexualidad que desemboca en tragedia para una novicia, y los azules y verdes del paisaje un curioso contraste con la rigidez de la vida de las monjas.

León: MARTES 18

Palencia: MIERCOLES 5

Ponferrada: LUNES 3

Valladolid: MIERCOLES 12

Zamora: JUEVES 20

A VIDA O MUERTE o ESCALERA AL CIELO

(A Matter of Life and Death)

R.U., 1946.

Color y B/N. 104 minutos.

Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger

Música: Allan Gray

Fotografía: Jack Cardiff

Intérpretes: David Niven, Roger Livesey, Raymond Massey, Kim Hunter.



Este original filme se fundamenta en una prodigiosa labor estética, con un trabajo visual tan espléndido que asombra, por contraste, si lo comparamos con la mayoría del cine que actualmente se realiza, tan monocorde. Entre el cielo (en un brillante blanco y negro) y la tierra (en esplendoroso color), el sentido dramático de las luces o las sombras, el significado narrativo de un encuadre; todo contribuye a forjar un ejemplo de cómo se puede contar una fantástica y romántica historia de amor que subvierte la regla básica de esa referencia inevitable que es “El mago de Oz”, porque aquí es la tierra el lugar que se muestra en un plétórico technicolor, mientras que el cielo es un lugar gris, burocrático y organizado metódicamente en blanco y negro.

La invención de la cámara de ambos realizadores es constante: baste como ejemplo el travelling subjetivo desde la mesa de operaciones o el plano en el que el ojo del protagonista se va cerrando como si la cámara estuviese en la parte interior del mismo, o incluir una flor como transición entre el blanco y negro y el color (y entre dos mundos diametralmente opuestos), depositaria de una lágrima por amor que será fundamental en la historia. Conviene resaltar, por otro lado, la magistral labor de producción, con un fascinante diseño de decorados en lo concerniente al *otro mundo*, donde resalta una escalera imposible de infinitos peldaños, que podría ser obra de un Dalí o un Escher.

León: MIERCOLES 19
Palencia: JUEVES 6
Ponferrada: MARTES 4
Valladolid: JUEVES 13
Zamora: LUNES 17

LAS ZAPATILLAS ROJAS

(The Red Shoes)

R.U., 1948.

Color. 136 minutos.

Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger, basado en un cuento de Hans Christian Andersen,

Música: Brian Easdale

Fotografía: Jack Cardiff

Intérpretes: Anton Walbrook, Moira Shearer, Marius Goring, Leonid Massine



Este espléndido drama romántico, ambientado en el mundo del ballet, obtuvo

dos Oscar y ha sido considerado como el más ingenioso y elaborado musical jamás filmado (Martín Scorsese reconoció su admiración por él, y las influencias que tuvo en su obra). Marcó el debut en el cine de Moira Shearer, una conocida bailarina escocesa, ideal para una obra en la que ante todo cabe destacar la excelente coreografía, con la inolvidable y espectacular escena que incluye el ballet completo, basado en el cuento de Andersen, que ocupa el centro neurálgico de la película. El bello y brillante uso del color, una historia melodramática que en ningún momento decae y la apuesta por el ballet clásico, en su acepción más rigurosa, dan como resultado un verdadero festín para los sentidos, alejado de las visiones limitadas que califican a la danza clásica como una forma de expresión anticuada.

Su éxito se explica porque, técnicamente, los directores logran capturar la esencia narrativa de la danza, integrando su dramática espectacularidad en una historia que trata el tema de los sacrificios que hay que realizar para conquistar el éxito profesional, y cómo la creación artística y la búsqueda de la excelencia pueden llegar a estar reñidas con una vida normal y, sobre todo, con el amor más convencional.

León: LUNES 24

Palencia: VIERNES 7

Ponferrada: MIERCOLES 5

Valladolid: VIERNES 14

Zamora: MARTES 18

www.cajaespana.es

