

## Otto Preminger

### Los ojos y el cerebro

Con el tiempo, cualquier gran cineasta –y muchos menores, incluso antes– acaba por ser “descubierto” (o “redescubierto”), y logra una cierta consideración, más o menos extendida y duradera. Ya no se ve como un capricho exótico de una pandilla de chiflados que se admire a Douglas Sirk o Jacques Tourneur, y los nombres de John Ford, Alfred Hitchcock y Howard Hawks han sido finalmente incorporados al Panteón común a críticos y aficionados, de modo que su mera mención se supone elogiosa y no parece necesario defenderlos. Sus causas son batallas libradas y ganadas, e incluso si tal victoria es relativa y sólo afecta a grupos minoritarios, se puede confiar en que, como mucho en un par de generaciones, su posición se habrá consolidado. Mucho más extraña y peor –aunque no para ellos, pues llevan tiempo muertos– es la situación de aquellos que, incluso si durante algún periodo –usualmente de cinco a diez años– tuvieron éxito comercial, ganaron algún premio y alcanzaron cierta aceptación crítica, cayeron después en desgracia y en el olvido, y cuya reputación ha permanecido largamente estancada a un nivel muy inferior al que merecen, sobre todo porque sus películas apenas circulaban; es lo que sucede –y seguirá sucediendo en un futuro previsible (con Frank Borzage) que siempre ha tenido admiradores entusiastas, pero al que nunca se recuerda–, Leo McCarey, Henry King o Allan Dwan, por citar sólo cuatro, aunque tal lista podría ampliarse con facilidad, como lo prueba, en el fondo, el caso excepcional de D.W. Griffith, cada vez más desconocido (y peor entendido) pese a figurar en todas las Historias del Cine. Personalmente, el caso de negligencia injustificada que encuentro más escandaloso es el de Otto Preminger, siempre apreciado por minorías y objeto de controversias y discusiones entre “partidarios” y “enemigos”, para verse finalmente desprestigiado, como víctima propiciatoria y emblemática (más que colateral) de un giro de política crítica que empezó en 1964, dentro del propio grupo que más o menos lo había “descubierto” unos veinte años antes. El declive de su carrera durante sus últimos años de actividad, al que ciertamente contribuyó el descrédito crítico sistemático que sufrió, en medio del desmoronamiento del cine americano a partir de ese mismo año, y su propia muerte (en 1986), sin que hubiera logrado recuperar el grado de interés que suscitara entre 1955 y 1963, hicieron de Preminger una figura desconocida y apenas mencionada, que las últimas hornadas de cinéfilos no han considerado una ignorancia de urgente reparación. Sin embargo, algo parece haber empezado a cambiar: desde hace unos años, todavía con lagunas notables, sus películas han empezado a circular de nuevo, primero en DVD, en televisión y en la red, ocasionalmente (en 2006 se celebró el centenario de su nacimiento) en algunas retrospectivas parciales (hay obras de las que no quedan copias en 35mm). Esto es lo fundamental, porque las clarísimas películas de Preminger se defienden por sí solas, con tal de que se deje que la evidencia se imponga, sin oponerle un muro de prejuicios. Por otra parte, en Internet se ha escrito bastante acerca de él, casi siempre con sorpresa y admiración, y se han publicado dos libros en inglés (Foster Hirsch, Chris Fujiwara) y hay un tercero en elaboración (Chris Keathley). Bienvenida, por tanto, esta ocasión de repasar una buena porción de sus mejores obras.

Creo que el contacto directo con esas películas, en una pantalla de dimensiones suficientes, es más útil que lo que podamos aducir en su defensa. Siempre he creído que, aunque nada en la cultura cinematográfica dominante vaya a incitarles o animarles a hacerlo, los más curiosos de los amantes del cine que quedan empezarán a descubrir por sí mismos que Otto Preminger no era solamente un astuto productor que tuvo la oportunidad (o quizá se la arrebató a Rouben Mamoulian) de dirigir *Laura*, generalmente reconocida como una de las cimas de un género entonces incipiente pero que ha mantenido intacto su atractivo a lo largo de varias décadas. Esta película de 1944 es la razón casi exclusiva de que el nombre

de Preminger no haya sido borrado de los diccionarios y compendios históricos. Claro que quien se aventure por tales libros difícilmente se librará de que le cuenten que este director, aparte de ser de los primeros que se convirtieron en sus propios productores independientes, fue pionero en desafiar la censura autoimpuesta por la industria y estrenó, sin el aparentemente ineludible sello de aprobación de la MPAA, un par de películas polémicas y por entonces "atrevidas" (hoy no mucho, obviamente), *The Moon Is Blue* (1953) y *The Man With The Golden Arm* (1955); si el libro consultado no es del todo superficial, el aficionado curioso puede leer que Preminger realizó dos *musicals* dramáticos interpretados exclusivamente por negros, *Carmen Jones* (1954) y *Porgy and Bess* (1958), si bien el segundo era una producción de Samuel Goldwyn preparada y ya empezada por (¡otra vez!) Mamoulian; o que Preminger descubrió a Jean Seberg con *Saint Joan* (1957) y *Bonjour Tristesse* (1958), y hasta quizá se insinúe que, tras admirarla en ambas, el muy "premingerista" Jean-Luc Godard la eligió como protagonista de *À bout de souffle* (1959); que, pese a nacer en Viena, y realizar en Austria un primer film aislado, *Die grosse Liebe* (1931), Preminger dirigió un *western*, *River Of No Return* (1954), cuya popularidad se debe, para la mayoría, a ser una de las primeras películas rodadas con soltura en CinemaScope y, sobre todo, a la presencia de Marilyn Monroe.

En mi opinión, el periodo de mayor madurez artística de Preminger coincide con el momento en el que una parte de sus campeones iniciales empezaron a acusarle de sensacionalismo y de guiarse por intereses comerciales, mientras para otra porción (menor) aumentaba su estatura como creador. *Anatomy of a Murder* (1959), *Exodus* (1960), *Advise & Consent* (1962), *The Cardinal* (1963) and *In Harm's Way* (1965) permiten ver cinco obras consecutivas que probablemente sean la cima (aún no reconocida) de su entera filmografía, sin que por ello quepa olvidarse de varias anteriores, como *Bonjour Tristesse* y *Carmen Jones* o la extraordinaria y casi siempre pasada por alto *Daisy Kenyon* (1947), que encuentro superiores a películas magníficas pero mucho más valoradas como *Laura*, *Fallen Angel* (1945), *Whirlpool* (1949), *Where the Sidewalk Ends* (1950) o *Angel Face* (1952), que en buena parte deben su fama al género *negro*, del mismo modo que *Forever Amber* (1949) tiene mala reputación por tratarse de un *melodrama de época*. Su última etapa –llena de fracasos de taquilla y de crítica– merecería una revisión, por lo menos *Bunny Lake Is Missing* (1965), *Hurry Sundown* (1966) e incluso su muy digna despedida del cine, *The Human Factor* (1979), aunque otras puedan volver a revelarse como fallidas, quizá como experimentos interesantes, o bien como patéticas tentativas de ponerse "al día".

Para evitar un discurso solitario que no llevaría a ninguna parte, por muy hábil que pudiera uno resultar exponiendo las razones por las que tiene a Preminger desde hace medio siglo como uno de los mayores y más originales directores de la Historia del Cine (y ahí lo mantengo, cada vez con mayor convicción), me inclinaría a aconsejar a quien pueda tener cierto interés por su obra o sospeche que puede ser un cineasta más importante de lo que había pensado u otros le habían inducido a creer, que se aleje, si puede, de malas copias en formatos reducidos e intente ver, en versión original por supuesto, en sus proporciones de encuadre y en el tamaño de pantalla para el que fueron concebidas, cuantas películas de Preminger se le pongan al alcance: es casi inútil contemplar *Exodus* o incluso *Advise & Consent* (en Panavision y blanco y negro) en pantallas de 15, 33 o 50 pulgadas. Ya que uno de los rasgos típicos de Preminger es la nitidez y densidad de las imágenes que organiza y que nos presenta de la forma más clara y engañosamente simple, es importante que el estado físico de las copias y la calidad de la proyección no entorpezcan nuestra visión. Y digo que cualquiera vale para empezar a entender a Preminger porque una de sus virtudes cardinales es que incluso sus películas menos conseguidas o controladas suelen ser, como poco, amenas, con muy buenas interpretaciones de actores y actrices

interesantes, y casi indefectiblemente contienen planos verdaderamente extraordinarios, que en aquellas obras en los que no todos lo son resultan, por comparación, asombrosos y espectaculares de concepción y ejecución. Advertiré al lector escéptico que he visto cinco veces el film que menos me gusta de los suyos sin jamás aburrirme, y que incluso en él, para mí el peor, hay momentos que valen por toda la filmografía de muchos cineastas actuales elogiados, premiados y siempre demandados por la industria.

Creo conveniente tener presente otra cosa: las mejores películas de Preminger no tratan de llamar la atención, carecen de efectos estridentes –pese a que sus enemigos siempre vean en él tendencias “sensacionalistas”–, ni proclaman su propia “importancia”, de modo que, a primera vista, pueden parecer corrientes y hasta “del montón”, si no se les presta la atención debida. Están construidas casi siempre a base de planos extraordinariamente largos, de una riqueza asombrosa, pensados y filmados con tal elegancia y sencillez que apenas se nota su longitud ni su complejidad de movimientos; más bien sucede lo contrario: parecen simples, normales, naturales, lógicos. A veces, tras varios minutos, uno empieza a preguntarse si ha habido algún cambio de plano o sigue sin haber corte alguno; puede verificarse que casi nunca lo hay, que se trata de un larguísimo plano-secuencia o que, si acaso, Preminger lo ha interrumpido para introducir, de forma casi imperceptible, un cambio de punto de vista que era inevitable y necesario, que hubiera sido forzado y retorcido sustituir por un movimiento de cámara comparativamente lento y arbitrario. Varios de las obras de madurez de Preminger, más o menos a partir de *Exodus*, son obviamente superproducciones de más de dos horas; en cada caso, tanto el coste como el metraje –que nunca es fatigoso o desmedido– estaban perfectamente justificados por la autenticidad de los escenarios y la amplitud y complejidad de la trama, que casi siempre entrecruza o relaciona un número asombroso de personajes, incidentes y acontecimientos históricos. Uno de los rasgos que caracterizan a Preminger como cineasta es su insuperable capacidad para contar claramente una historia, que en la etapa culminante de su carrera se extiende a una gran variedad de personajes que llevan consigo sus propias trayectorias y relaciones personales, muy precisamente entrelazadas de tal modo que los que parecían de importancia secundaria o pasajera cobran repentinamente un inesperado peso moral o dramático y pasan a ocupar el centro de la acción antes de desaparecer o volver al fondo de la escena, mientras que aquellos que parecían *agentes* o que durante algún tiempo nos habían servido de guías en la cadena de sucesos que Preminger nos muestra pierden poder o presencia activa y se ven temporalmente eclipsados (véanse los interpretados por Henry Fonda, Don Murray, Charles Laughton, Walter Pidgeon, Franchot Tone y Lew Ayres en *Advise & Consent*).

Se puede intuir desde la primera visión de *Laura*, que sorprende por mucho que hayamos leído acerca de ella; la sospecha se ve confirmada a partir de *River of No Return*, sin duda porque el formato CinemaScope permitía y estimulaba a la vez la inclinación o predilección de Preminger, patente y manifiesta, sobre todo, desde *Bonjour Tristesse*, para reinar ininterrumpidamente de *Exodus* hasta *Hurry Sundown*: Preminger creó –y rápidamente llevó a la perfección– un estilo cinematográfico que no es sólo plásticamente expresivo, sino el equivalente visual de exigencias dramáticas y narrativas muy personales, y que constituye una concepción única –completamente original y sin ningún antecedente claro; también, me temo, sin verdaderos discípulos o seguidores, pues no creo que Jia Zhang-ke haya oído hablar de Preminger– del tiempo y del espacio (la materia prima del cine), es decir, del medio en el que se desenvuelven los actores y las actrices encargados de incorporar en gestos, desplazamientos y palabras el desarrollo de la historia que Preminger relata.

Se le ha reprochado a Preminger su “ambición”, atribuyéndole un desmedido afán de éxito y dinero, cuando lo que realmente buscaba pertenece a una categoría muy diferente de

aspiraciones, más difíciles de alcanzar: la plena comprensión de los sucesos –con frecuencia históricos y de la mayor trascendencia, pero le pasaba lo mismo cuando abordaba pequeñas batallas interpersonales, puramente ficticias, o sórdidas maquinaciones criminales– y su completa transmisión sin distorsiones al espectador, para que cada individuo, ejerciendo su libertad y su entendimiento, pudiera a su vez entenderlos, incluyendo su significado, sus causas y sus consecuencias. El propósito, el tema y el método de la mayoría de las películas de Preminger podría sintetizarse en una sola palabra: la inteligencia, una facultad que supone todo un plan de acción, pues exige conectar cada cosa con otras, relacionarlas, enlazarlas. Si la razón puede ser descrita como la captación de la realidad en sus conexiones, ningún estilo cinematográfico la encarnaría tan plenamente como el de Preminger en toda la Historia del Cine. Y, puesto que cuanto ocurre sucede en el curso del tiempo, y muchas cosas pasan simultáneamente, pero son consecuencia de sus antecedentes, los medios para comprender los hechos y mostrárselos a otras personas son ineludiblemente narrativos, y obligan al narrador a poner orden donde, al menos a simple vista, no lo hay, o de tal complejidad –dada la cantidad de factores y elementos en juego– que puede fácilmente confundirse con el caos.

Lo primero que tal proyecto exige de un artista es una enorme capacidad mental, lo cual, evidentemente, no está al alcance de cualquiera; una cabeza bien organizada, una actitud serena y reflexiva, que no se deje agobiar o paralizar por la presencia de contradicciones aparentes, y lo bastante equilibrada y escéptica para no verse arrollado por las prisas, por la tentación del ingenio ni por posiciones partidistas. Tal artista ha de mantener un difícil –y casi nunca rentable– equilibrio emocional (la supuesta “frialdad” de Preminger) y desconfiar de las apariencias, primeras impresiones, imágenes prefabricadas, frases hechas, nociones convencionales o ideas recibidas y aceptadas sin someterlas a escrutinio, dándolas por buenas o tomándolas como axiomas, cuando pueden ser –y a menudo son– sofismas, falacias, supersticiones, mitos o simplemente mentiras plausibles, coartadas verosímiles. Eso requiere permanecer alerta, consciente y autocrítico, mantenerse despierto y lúcido en todo momento, una sana dosis de desconfianza y un nada cómodo rechazo de la manera más fácil de hacer las cosas. Se precisa una visión clara y de largo alcance, y mucha imaginación, pues sin ella no es posible prever las consecuencias, los pasos sucesivos, ni extrapolar sucesos o tendencias que pueden detectarse en lo que hasta el momento sólo ha empezado a incoarse o existe meramente como amenaza, riesgo o posibilidad. Tal visión ha de estar concentrada en el instante presente, en las variaciones infinitesimales de lo que está ocurriendo en cada momento ante nuestros ojos a diversas distancias, pero sin omitir la necesidad de pronosticar su evolución futura entre varias posibilidades que siguen abiertas, y sin olvidar mirar, con la visión retrospectiva de un historiador, o a veces la de un psicoanalista, lo que sucedió antes, que explica o puede servir de modelo o paralelo de lo que aún está por concretarse. Se trata de pensar dónde estamos, cómo y por qué hemos llegado a esta situación y qué camino podemos seguir desde aquí. Es mucho pedir, pero eso parece ser precisamente lo que a Preminger le gustaba tratar de conseguir, el objetivo que deseaba alcanzar y hacia el que, paso a paso, con seguridad y sin darse tregua, avanzó durante años.

Esta visión anticipada le permitía pensar una historia como una suerte de ideal platónico cuya elaboración física en papel, como un borrador, encargaba a guionistas competentes, a los que exigía traducir a escritura los deseos no siempre explicados detalladamente por el propio Preminger, y hasta tal punto que, al menos en esa fase inicial del proceso de creación cinematográfica, no cabía mayor precisión: intelectualmente, a falta de elementos físicos, era imposible avanzar un paso más. Desde este marco narrativo, con su distribución en escenas, a su vez agrupadas en grandes bloques dramáticos perfectamente enlazados entre sí, con los personajes ya dibujados detalladamente, aunque sin descripción

física para permitir escoger libremente a los intérpretes, Preminger pasaba a concebir visualmente cada film, que, como alguna vez confesó, le hubiera gustado rodar en orden cronológico, e idealmente en un solo plano.

La experiencia teatral de Preminger, que empezó como ayudante y aprendiz del gran Max Reinhardt en Viena, y luego prolongada como director y actor –un oficio que también practicó en el cine–, había hecho de él un firme partidario de la unidad de tiempo y espacio, que, estaba convencido, permitía a los intérpretes sentirse más cómodos y seguros que sometidos a la fragmentación desordenada de tomas habitual en el cine. Como rodar siguiendo cronológicamente el desarrollo de la historia es casi imposible en la práctica, sobre todo si el presupuesto es elevado y se emplean actores y actrices muy ocupados, Preminger trataba de evitar la discontinuidad, siempre que podía, por medio de ensayos semejantes a los del teatro, y en el momento de la filmación imponía su concepto de la unidad de visión, y por tanto del punto de vista. Nunca fue partidario, a diferencia de su admirado amigo Alfred Hitchcock, de identificar al público con ninguno de los personajes ni de transmitir los correspondientes cambios de perspectiva por medio de la elección de ángulos de cámara y encuadres. En una película de Otto Preminger no hay lugar para más punto de vista que el suyo, que sería el de un director al que le encantaría alcanzar la visión panóptica: trata de ver todo, en su propio espacio, en sus circunstancias cambiantes, y a la vez. Para lo cual, en principio, y a partir de un momento que sería interesante datar –lo que no parece tarea fácil, y, ahora que está muerto, sería imposible confirmar–, Preminger empieza por considerar que la manera más eficaz y lógica estriba en respetar el tiempo y el espacio de cada escena, y en filmarla, si es posible, y en tanto no resulte demasiado artificioso y forzado, en un solo plano, sin cortes ni cambios del emplazamiento de la cámara, moviéndola en función del desplazamiento del centro de interés dramático de la escena, y a ser posible, para no llamar la atención hacia el movimiento en sí mismo, con la cobertura de las entradas y salidas de los personajes, que normalmente vendrán ligadas a esos a veces microscópicos deslizamientos de peso dramático ya comentados. Este principio de una acción/un plano, que lleva a hacer planos-secuencia y a evitar si es posible y razonable insertos, primeros planos y campos-contracampos, tiene, como es lógico, consecuencias narrativas, dramáticas y éticas, pero todas ellas refuerzan el deseo de imparcialidad y de no manipular al espectador de Preminger.

Por supuesto, para que una escena pueda ser rodada así, no se puede organizar de cualquier manera; para empezar, el cineasta tendría que eludir la tentación de escenificarla para hacer posible o más fácil ese estilo de filmación. Esto exige una nueva relectura crítica de cada unidad espacio-temporal en la que se ha segmentado una acción que debe fluir ininterrumpidamente –pero no monótonamente, sino con modulaciones rítmicas y variaciones de intensidad–, y sin perder inteligibilidad como resultado de las elipsis narrativas o saltos espaciales que puedan ser precisos (de ahí los famosos “encadenados” premingerianos, forma de montaje de grandes bloques más que de planos breves).

Imagínese el esfuerzo mental, hasta este momento puramente imaginativo, que supone cada plano-escena de una película de Preminger. No sólo requiere mucha cabeza, sino también una voluntad de acero, una autoexigencia que explica y sitúa en su contexto –ni un capricho ni meramente opresora y explotadora– su muy comentada exigencia para con los equipos técnicos, los actores o cualquier otro colaborador. Para colmo, todo ese esfuerzo no debe ser perceptible para los espectadores –pues sería poco elegante y desviaría su atención de la acción– y ha de ser disimulado. El artificio tiene que ser más complejo y sutil –doble artificio– para no atraer y distraer la concentración del público, que ha de ser canalizada hacia la acción principal y la conducta de los personajes, pero dejando libre su capacidad de percepción.

Este requisito hace imprescindible la plena subordinación de los intérpretes a sus papeles

respectivos; los actores elegidos pueden ser grandes estrellas, pero han de adaptarse a las criaturas de Preminger hasta que no quepa distinguirlos, hasta que encarnen por completo su manera de ser y de moverse, de mirar y de hablar, incluso en escenas en las que permanecen pasivos y quietos o han de estar callados. Eso explica que Preminger ha llegado a sustituir a un actor por otro, que no soliera aceptar peticiones ni sugerencias de los protagonistas, probable base de su reputación de dictador de muy mal genio. Se ha señalado, certeramente, la importancia en el cine de Preminger de los movimientos de manos, tan reveladores, de los ritmos y cadencias de los andares o la manera de sentarse, levantarse o estar de pie –es algo que difícilmente escapa hasta a los más distraídos–, que son medios indirectos, objetivos y sensibles de explicar un personaje y sugerir lo que está pensando o sintiendo y dejar a los espectadores percatarse de sus cambios de actitud, sin subrayados ni énfasis, sin expresarlo con palabras.

El cine de Preminger cuenta con la inteligencia del espectador y confía en que esté interesado y atento a la pantalla, cree que no necesita que le repitan varias veces las cosas ni que le guíen de la mano a través de la intriga, sino que es capaz de decidir por sí mismo lo que le parece importante, sin que su campo de visión sea excesiva y unívocamente limitado; al contrario, Preminger le permite ver tranquila y claramente más de lo que necesita para entender la historia, dejándole observar también otras cosas, que pueden ser para él más significativas que para Preminger o parecer contradictorias.

Un estilo cinematográfico como el de Preminger, que desde muy pronto pudo parecer una especie de “modelo teórico” –aunque Preminger nunca pretendió o admitió nada semejante–, exige extraordinarias dotes organizativas y una claridad de ideas asombrosa, lo que quizá explique por qué muy pocos cineastas han sido capaces de concebir un sistema equiparable. Es relativamente fácil manejarse con una historia lineal, con sólo un par de relaciones, dos o tres personajes principales y cuatro o cinco secundarios, que se mueven por seis o siete escenarios, usualmente representados por dos o tres habitaciones cada uno, es decir, entre doce y veintiún decorados. Son cantidades que pueden ordenarse y alternarse sin excesivos quebraderos de cabeza. Por ello, con independencia de su calidad –y varias son obras maestras del género–, no veo razón para considerar “fuera de lo ordinario” los films *negros* que Preminger hizo después de *Laura*. Son, en el contexto de las producciones Fox de la época, particularmente elegantes y precisas en sus encuadres, composiciones, movimientos de cámara; los actores están tan bien elegidos como dirigidos; los guiones son intrigantes y no se limitan a ir gradualmente desvelando un misterio, resolver un crimen o retratar la sociedad de esos años y esos lugares. Son excelentes y despiertan un alto grado de interés, debido al gran poder de fascinación que es uno de los principales rasgos distintivos del cine de Preminger, y que abarca tanto al espectador que contempla la pantalla como a las criaturas premingerianas ante la cámara –que en Preminger representa, más que a ninguna de ellas, al director– con respecto a los personajes del sexo opuesto (sin que importe a cuál pertenece el personaje central de cada película, como el detective interpretado por Dana Andrews en *Laura* y *Where The Sidewalk Ends*, obsesionado y atraído por Gene Tierney incluso cuando, como ocurre en la primera, cree que está muerta, tiene prejuicios negativos y carece de otras referencias acerca de ella que lo que le han contado y su retrato pintado al óleo; o la cleptómana encarnada por la misma actriz en *Whirlpool*, hipnotizada por el Dr. Korvo; el mismo proceso de fascinación múltiple está presente en *Fallen Angel* o *Angel Face*, y se prolonga en obras posteriores como *Carmen Jones*, *Bonjour Tristesse*, *Anatomy of a Murder* y *Bunny Lake Is Missing*, hasta cuando el centro de gravedad dramática de la película no es ese tipo de fascinación y su peso narrativo se reparte entre una multitud de personajes. Sirvan estas pistas de introducción a la figura de Preminger.

**Miguel Marías**, abril de 2010, Madrid.

