

Amb "P" de passions, amb "P" de Preminger

Guillem Fiol Pons



Otto Preminger.

Els esplèndids cicles dedicats pel Centre de Cultura de Sa Nostra a directors de la talla de Robert Wise o Billy Wilder donen pas a una proposta ja gairebé nadalenca dedicada al cineasta Otto Preminger, de qui tindrem l'ocasió de gaudir un parell de títols realitzats a la dècada dels anys quaranta.

Comencem aquest breu repàs advertint al lector que seria complicat parlar dels films que ens ocupen sense destapar les conclusions dels crims que es plantegen en els seus arguments, de manera que aconsellaria a tots aquells que no han vist els films en qüestió i pensen acudir a les projeccions que en farà el Centre, que deixin la lectura d'aquest article pel "postfilm", una vegada ja hagin conegut els culpables dels crims a través de

la narració de Preminger, no a través de les meves paraules.

Introduïm-nos, així, en la primera proposta, *Laura* (1944), una de les obres que més popularitat han assolit dins la filmografia de Preminger i dins tota la història del cinema criminal. Els lectors de la revista recordaran com el mes passat els parlava del cor-prenedor començament d'*El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), en què de bones a primeres el narrador ens diu que és mort, un inici més contundent que el de *Laura*, però amb una certa similitud: un narrador ens fa saber que l'encisadora al·lota que acabem d'intuir com a retratada en el quadre que servia de fons als títols de crèdit i que dona nom al relat és morta, i ens ho diu algú que tant va tenir a veure en la vida de Laura. No em negaran que és un inici que fa trontollar una mica els fonaments del que espera l'espectador, que a partir d'aquí ha de suposar que per força el que veurà en la propera hora i mitja serà una successió de *flashbacks* en què apareixerà la protagonista, llevat que s'adopti una solució semblant a la de Hitchcock a *Rebeca* (*Rebecca*, 1940), en què Rebeca no apareixia precisament gaire. Al cinema criminal dels quaranta et trobaves amb una sorpresa a cada cap de cantó.

No ens pensem, però, que tot l'atractiu es limiti al que pugui oferir la trama. Degut a la variada filmografia de Preminger a vegades se li ha pogut penjar aquella menyspreable i absurda etiqueta d'"artesà de Hollywood" que sembla que atribuïa a directors com ell, Wyler, Thorpe i altres la simple habilitat de posar la càmera en marxa i que els actors fessin el que els tocava i punt. Al començament de *Laura*, Preminger ja demostra del que és capaç, sempre amb una subtileza admirable, quan vol reforçar visualment el que ens pot transmetre un personatge oralment, com és el cas del *travèling* pel sumptuós pis de Waldo (Clifton Webb) quan ell està parlant de la soledat que sent des de la mort de Laura. Les riqueses no donen la felicitat; Laura potser sí. Fins i tot l'elegant subtileza de Preminger es manifesta a l'hora de tractar un element ja de per si tan emfàtic com és el retrat de Laura, que incorpora una irònica omnipresència de l'al·lota en tot el que passa, un recurs molt interessant que el tacte de Preminger impedeix afortunadament que en faci un abús. Aquesta sensació es transmet, per exemple, a l'escena en què l'inspector McPherson (Dana Andrews) es queda adormit al pis de la difunta. En el moment de retre's a la son, la càmera fa un suau desplaçament cap a l'actor, i queden enquadrats el seu rostre i la botella de licor que ha contribuït al seu estat; tot seguit, la càmera es torna a fer enrere per enquadrar ara l'actor, la botella i el quadre de Laura, just quan algú truca a la porta. Qui serà?

Més enllà de la interessant intriga criminal que desenvolupa, *Laura* és un film que personalment sempre m'ha fascinat per la preocupació que demostra vers l'efecte que fa la figura de Laura sobre tots aquells que l'envolten, personatges poc recomanables tot i estar socialment ben considerats, tal i com manifesta l'inspector en un moment determinat. Tant el vividor amb qui semblava que s'havia de casar, interpretat per l'inquietant Vincent Price com la dona madura enamorada d'aquest i familiar de Laura, encarnada per la gran Judith Anderson, són personatges de qui costa molt confiar-se'n, facin el que facin i diguin el que diguin. Com també diu el detectiu, arriba un moment en què ha de sospitar de tothom i de ningú. En tot cas, la joia de la corona és el triangular diamant format per l'inspector, el columnista i Laura. Crec que s'ha de destacar l'encert en la tria de l'actriu Gene Tierney per donar vida a la protagonista, qui va saber transmetre l'encant, la ingenuïtat i el misteri, que havien de caracteritzar el seu personatge a la perfecció, fet que fa creïble els excessos passionals que desencadena, des de l'assassinat fins a l'enamorament de la seva figura a través només d'una pintura. Òbviament, i com ja he escrit aquí en altres ocasions, el cinema és un art col·lectiu, així que les sensacions que ha de transmetre Tierney estan reforçades per la tasca duta a terme tant per l'atractiva fotografia (d'un Joseph La Shelle que va treballar amb Preminger en altres ocasions) com per un encertat disseny de ves-

tuari d'aquell que només es pot admirar al Hollywood clàssic, i si no fixem-nos en l'espectacular vestit blanc que du Laura a la festa on coneix el qui serà el seu promès.

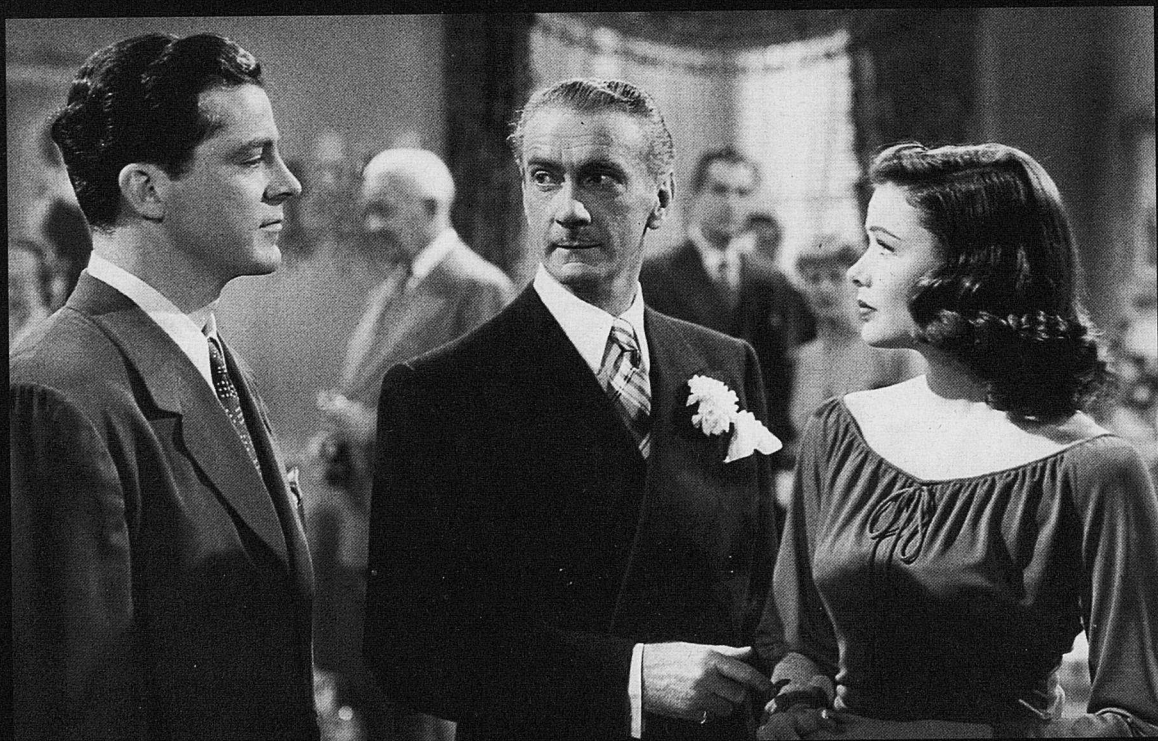
No ens movem del cinema criminal per encarar un altre dels films que es projectaran, *¿Àngel o diablo?* (*Fallen angel*, 1945). En aquest cas, però, les portes del crim no s'obren tan prest com en el film anterior, sinó que les coses es va embrutant progressivament, per dir-ho així, tot i que les passes que va donant el protagonista (Dana Andrews de nou) ja des d'un començant no presagien res de bo. Molt fàcilment ens adonem que Andrews no té on caure mort i que es veu obligat a fer parada a la població californiana de Walton, que per ell és el mateix que dir enlloc. Això Preminger ens ho comunica novament amb una subtileza remarcable per la seva efectivitat: el personatge s'atura davant un rètol de tràfic que indica que resten un munt de milles tant si es vol anar cap a Los Àngeles com a San Francisco. Andrews està en terra de ningú i farà el que sigui per tornar al món real.

Ens tornem a trobar amb una història fonamentalment triangular, formada en aquest cas pel protagonista, la cambrera interpretada per Linda Darnell i la rica a qui dona vida Alice Faye. Tot i haver estat escollida poc després per John Ford com a protagonista femenina de *Pasión de los fuertes* (*My darling Clementine*, 1946), Darnell sempre m'ha semblat una actriu força limitada i

Fallen Angel.



Fotogrames de
Laura.



artificiosa, i en el film que ens ocupa crec que està molt més encertada Alice Faye, que subjectivament considero que desprèn un atractiu molt major que Darnell, tot i els respectius papers que se'ls van concedir. El color de cabells de cada una de les al·lotes és només un dels recursos simbòlics de Preminger per diferenciar la manera de ser de cada una. Darnell és la típica noia fàcil, que surt un dia amb un i un dia amb l'altre, amb la qual cap home es compromet seriosament una vegada ha aconseguit el que buscava. Faye és or-

ganista de l'església, àvida lectora, controlada pel caràcter de la seva germana major i portadora d'una vida social més que limitada. Fins aquí semblen dues al·lotes totalment diferents. Però coincideixen en dues coses: primer, en què la seva vida sentimental és desastrosa, per motius diferents, però desastrosa en el fons; i segon, en la decisió que adopten d'intentar canviar de vida, a través de la figura d'Andrews. En el cas de la morena Darnell, intentant que aquell li aconsegueixi una llar estable, i en el cas de la rossa Faye am-



pliant les seves experiències i la seva vida social. És a dir, en certa manera, el paper del protagonista masculí seria el de regular les vides d'aquelles, transmetent a una part del que li manca a l'altra i a l'inrevés.

Com ja he avançat, les coses s'aniran compllicant per factors diversos: hipocresia, avarícia, desesperació... Passió, al cap i a la fi, que acaba desencadenant important transformacions en els personatges i que permeten a Preminger desplegar les seves habilitats com a director en moments d'extraordinària bellesa, dels quals m'agradaria subratllar-ne dos. Un és l'instant en el qual el protagonista està abraçant Faye mentre aquesta, plorant, li diu repetidament que fa tot el que fa simplement perquè l'estima; Preminger remarca l'efecte que fan aquestes paraules, tan senzilles com sinceres, sobre el protagonista amb un suau *travelling* semicircular en què el veiem a ell reflexionant amb la mirada. L'altre moment que voldria mencionar, que vénen a ser dos en un i que tenen molt a veure amb l'anterior, és el de la platja, quan Faye es queda adormida somiant en tot el que li promet Andrews, instant que es veurà reflectit al tram final quan Faye explica al seu estimat la història dels àngels que necessiten entrar en parella al paradís, ja que si van sols esde-

vindran àngels caiguts (d'aquí el títol original del film), una altra mostra de l'estimació de Faye (expressada poèticament en aquest cas) que fa quedar-se adormit plàcidament Andrews, en una preciosa intercanvi de papers respecte a l'escena de la platja.

El cicle dedicat a Preminger es completa amb *Daisy Kenyon*, film rodat pocs anys després (1947), més tendent cap al melodrama, en el qual el cineasta va tornar a comptar amb els serveis de Dana Andrews, actor que no és recordat com un dels grans, però que va participar amb solvència més que sobrada als mencionats films de Preminger i a altres obres de gran interès, com és el cas de *Los mejores años de nuestra vida* (*The best years of our lives*, William Wyler, 1946), entre d'altres. A *Daisy Kenyon* Preminger contaria, a més, amb dos actors de les dimensions de Henry Fonda i Joan Crawford que contribuirien a la solidesa del resultat final. És una peça més de la filmografia d'un director sovint menys valorat del que seria just, responsable d'altres títols que mereixen una elevada consideració, com *Angel face* (1953), *Río sin retorno* (*River of no return*, 1954), *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, 1955), *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959) o *Éxodo* (*Exodus*, 1960). ■

Daisy Kenyon.