



TES15 0052004 03

UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Audiovisual
Trabajo de Grado



LA MORBIDA NECESIDAD DE MIRAR Análisis Fílmico de *El Fotógrafo Del Pánico* de Michael Powell

Tesista:

Enrique Carvallo Rivain

Tutor:

Miguel López Peña



AGRADECIMIENTOS

A mis padres por su apoyo y paciencia. A Miguel por su gran ayuda y por sus sugerencias.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	
INTRODUCCIÓN6	
CAPÍTULO I MARCO TEÓRICO8	
I.1 MICHAEL POWELL	
I.2 EL CINE DE TERROR COMO GÉNERO	
I.3 RESEÑAS Y CRÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS44	
I.4 ANÁLISIS FÍLMICO49	
CAPÍTULO II MARCO METODOLÓGICO57	,
II.1 PROBLEMA57	7
II.2 EXPLICACIÓN DEL PROBLEMA5	7
II.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA58	3
II.4 OBJETIVO GENERAL58	3
II.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS59)
II.6 MODALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN5	9
II.7 TIPO DE LA INVESTIGACIÓN59	9
II.8 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN60)
CAPÍTULO III ANÁLISIS FÍLMICO DE <i>EL FOTÓGRAFO DEL PÁNICO</i>	1

III.1.1 CRITERIOS DE LA SEGMENTACIÓN EN ESCENAS
III.2 ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA66
III.2.1 CLASIFICACIÓN DE LAS ESCENAS POR INDICIOS,
INFORMANTES, NÚCLEOS Y CATÁLISIS66
III.2.2 CRITIERIOS PARA LA REAGRUPACIÓN EN SECUENCIAS
Y PARTES66
III.2.3 REAGRUPAMIENTO DE LAS ESCENAS EN
SECUENCIAS66
III.2.4 REAGRUPAMIENTO DE LAS ESCENAS EN PARTES67
III.2.5 PERSONAJES67
III.2.5.1 Descripción de los personajes67
III.2.5.2 Cuadros Actanciales70
III.3 ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA TEMÁTICA72
III.3.1 TEMA CENTRAL72
III.3.2 TEMAS SECUNDARIOS72
III.3.3 IDEOLOGÍA DEL AUTOR74
III.4 ANÁLISIS NARRATOLÓGICO76
III.4.1 VOZ76
III.4.2 MODO76
III.4.2.1Focalización76
III.4.2.2 Perspectiva76
III.4.2.3 Distancia76
III.4.3 TIEMPO:77
III.4.3.1 Orden77
III.4.3.2 Frecuencia77
III.4.3.3 Duración77
III.5 ANÁLISIS DE LOS CÓDIGOS Y S-CÓDIGOS
CINEMATOGRÁFICOS
III.5.1 PUESTA EN ESCENA78
III.5.1.1 Palabra y Tono79
III.5.1.2 Mímica v Gesto79

III.5.1.3 Movimiento	79
III.5.1.4 Maquillaje y Peinado	79
III.5.1.5 Traje	79
III.5.1.6 Accesorios	80
III.5.1.7 Decorado	80
III.5.1.8 Iluminación	80
III.5.1.9 Música	81
III.5.1.10 Sonido	81
III.5.2 REGISTRO DE LA PUESTA EN ESCENA	81
III.5.2.1 Registro de imagen	81
III.5.2.1.1 Encuadres	81
III.5.2.1.2 Escala	82
III.5.2.1.3 Angulación	82
III.5.2.1.4 Profundidad de Campo	82
III.5.2.1.5 Perspectiva	82
III.5.2.1.6 Movimientos de Cámara	82
III.5.2.2 Registro de sonido	83
III.5.3 MONTAJE	83
DISCUSIÓN	84
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXOS	97
ANEXO A	97
ANEXO B	100
ANEXO C	102
ANEXO D	125

INTRODUCCIÓN

La historia del cine esta compuesta por una larga lista de películas y directores. Al buscar listados de grandes películas, como la publicada desde 1952 cada diez años por la revista británica Sight & Sound, se repiten títulos como Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941), Las Reglas Del Juego (Les Regles Du Jeu, Jean Renoir, 1939) o El Padrino (The Godfather, Francis Ford Copolla, 1974).

Al leer Las Grandes Películas (The Great Movies, 2002) de Roger Ebert, reseñador de cine estadounidense, sorprende la inclusión de El Fotógrafo Del Pánico (1960) de Michael Powell. También se le incluye en una lista publicada por Entertainment Weekly de las películas en DVD más importantes de la historia del cine.

Investigando al respecto, se descubrió que su director es uno de los más destacados directores ingleses de la postguerra. Desde 1939 hasta 1957 trabajó en colaboración directa con el húngaro Emeric Pressburger. Juntos realizaron unas quince películas. Se trata de cintas como *El Coronel Blimp* (1943), *Narciso Negro* (1947) o *Las Zapatillas Rojas* (1948), admiradas por directores como Martin Scorsese y Francis Ford Copolla. Las películas de Powell y Pressburger se destacaban por que trataban temáticas diversas. Su colaboración culminó en 1958.

En 1960 aparece en los cines de Londres El Fotógrafo Del Pánico. El filme estaba producido y dirigido por Michael Powell. A diferencia de sus películas anteriores, se trataba de una película de terror psicológico. Su protagonista es un asesino, que mata mujeres mientras las filma. La película fue destrozada por los reseñadores y sus distribuidores asustados ante tal reacción, decidieron retirarla de las salas. Quince años más tarde, la película fue redescubierta y alabada por cineastas, críticos e historiadores del cine. Pero era difícil encontrar copias. Martin Scorsese fue uno de los que más

Introducción

7

impulso su fama, al mostrar una copia en el Festival de Cine de Nueva York de 1980. En la actualidad reseñadores como los estadounidenses Leonard Maltin y Roger Ebert, cineastas como Scorsese y Copolla o catedráticos como el ingles lan Christie, consideran *El Fotógrafo Del Pánico* como una obra maestra.

¿A que se debió el repudió inicial de la película? ¿Porqué ahora es considerada una gran película? La intención de esta investigación es analizar las posibles razones de esta disyuntiva. Para ello se compararan las reseñas hechas a la película en 1960 con reseñas recientes, de forma tal de obtener los posibles cambios en la apreciación de la película. También se hará un análisis fílmico de la película, para lograr una mejor valoración de los aspectos técnicos y narrativos de la misma. Se espera así, encontrar algunas posibles razones del valor de El Fotógrafo Del Pánico como película.

I.1 MICHAEL POWELL

Michael Powell fue un personaje muy peculiar. Amado por muchos, detestado por otros. Catalogado de genio, de mediocre o de engreído. Sus películas van desde la romántica *Las Zapatillas Rojas* (1948) hasta la sádica *El Fotógrafo Del Pánico* (1960), pasando por la comedia *El Coronel Blimp* (1943) o el drama psicológico *Narciso Negro* (1947). Es catalogado, por personalidades como Martín Scorsese o Francis Ford Copolla, como uno de los grandes directores de la historia del cine.

En la vida de Michael Powell hubo escándalos, críticas y roces, pero pocos elogios. Fue sólo en sus últimos años, que se le dio el reconocimiento que merecía. De eso se hablará más adelante, ahora se comenzará por describir su personalidad y la historia de su encuentro con el séptimo arte.

Michael Powell nació el día después de la fiesta de San Miguel, por quién lleva su nombre. Era el 30 de septiembre de 1905. Llegó al mundo en una granja a cinco millas de Canterbury, en el condado de Kent, en tierras inglesas. Su vida se narrará desde que tuvo sus primeros contactos con el cine.

Powell, en una entrevista que le realizó en 1960 Bertrand Tavernier (citado por Christie, 1994, p. 9) publicada en la revista francesa *Midi-minuit fantastique*, especializada en filmes de terror y fantasía, comenta:

Elegí el cine cuando era muy joven: a los dieciséis años, de ahí en adelante mis memorias coinciden con la historia del cine. He trabajado en el cine de forma activa desde hace cuarenta años y pienso en el futuro, pues me siento profundamente insatisfecho con lo que se ha hecho hasta ahora...Yo no soy un director con un estilo propio, soy sencillamente cine. He crecido con y a través del cine; todo la educación que he tenido ha sido a través del cine y mis intereses por las imágenes, los libros o la música son a causa del cine.

Los padres de Powell se divorciaron cuando éste tenía 17 años. Su madre siguió viviendo en Kent y su padre desde antes del divorcio tenía un hotel en Cap Ferrat en la Riviera francesa. Al cumplir dieciocho años, Michael fue a pasarse el verano con su padre en Cap Ferrat. A través de su padre, logra obtener trabajo en una producción cinematográfica que se estaba realizando en los estudios Victorine de Niza. Se trataba de *Mare Nostrum* (1926) una película dirigida por Rex Ingram. Ingram había dirigido en 1921 la superproducción de Hollywood *Los Cuatro Jinetes Del Apocalipsis* protagonizada por Rodolfo Valentino. El trabajo de Powell consistía en barrer el set de filmación, luego de las salidas de los actores. Powell aprovechó esta oportunidad, para aprender todo lo posible del proceso de producción cinematográfica. Trabajó en otras dos películas de Ingram: *El Mago* (1926) y *El Jardín De Allah* (1927). En ambas, fue el asistente de Harry Lachman, quien tomó las fotos fijas.

Harry Lachman lo toma bajo su tutela y se lo lleva a los estudios Elstree en Londres. Allí, Michael hizo la foto fija de *Champagne* (1928) *y Manxman* (1929) de Alfred Hitchcock, ayudó en la edición de varias películas y contribuyo al guión de *Chantaje* (1929) dirigida también por el maestro del suspenso. Powell co-escribió varios de los guiones de las películas producidas por el estudio.

Luego Powell dirigió un total de 23 cuota-filmes entre 1931 y 1936, se trataba de películas de un máximo de una hora de duración. Michael Powell explica en su biografía Una Vida En Películas (1986, p. 215), lo que eran las películas de cuota:

Cuando las películas se hicieron habladas, el Parlamento Británico pasó una Ley para proteger a las recién nacidas películas habladas británicas de la vil conquista de los yanquis. La Ley exigía a los exhibidores la proyección de un cierto porcentaje de filmes hechos en el Reino Unido. La idea era mantener viva a la industria cinematográfica británica, que estaba siempre en peligro de extinción, frente al bombardeo anual de más de ochocientas películas por parte

de Hollywood entre 1931 y 1942. El nombre de cuota-filme, se debe a que eran películas que se producían para cubrir la cuota británica requerida por la Ley.

La práctica y experiencia que adquirió Powell con los cuota-filmes le sirvió para embarcarse en 1937 en su primer proyecto cinematográfico de envergadura. El Filo Del Mundo (The Edge Of The World), trataba sobre dos facciones de habitantes de una isla. Los que se quieren quedar y los que quieren irse a tierra firme. Robbie regresa a Hirta (así llamo Powell a su isla), luego de trabajar en tierra firme. Viene a casarse con Ruth y a llevársela a tierra firme. Andrew el hijo del administrador de correos, también ama a Ruth. Deciden hacer una carrera hasta el precipicio de la isla, para discernir quien se queda con Ruth. Robbie se cae por el despeñadero y muere. El padre de Andrew, se niega a que su hijo que case con Ruth y éste se marcha a tierra firme, dejando a Ruth encinta. Luego de un intercambio de cartas de amor, Andrew regresa a llevarse a Ruth y al bebé que están enfermos de disentería. Ahora toda la isla quiere huir a tierra firme. El padre de Andrew termina firmando la petición de reasentamiento a regañadientes. En el momento del desalojo, el Padre de Andrew cae por el precipicio y muere al instante.

La película sería filmada completamente en exteriores. Powell sufrió hasta conseguir un productor ejecutivo que la financiara. Powell y su equipo de producción pasaron cinco meses en la isla de Foula al norte de Escocia. *El Filo Del Mundo* fue recibido con entusiasmo por la crítica y varios la compararon con los documentales de Roger Flaherty. El éxito de crítica de *El Filo Del Mundo* le sirvió a Michael Powell para conseguir un contrato con los Estudios Denham de Alexander Korda.

Denham era el sueño de Korda, de crear el estudio cinematográfico más moderno de Europa. Allí se reunieron talentos que venían de los Estudios UFA de Alemania, de Estudios franceses y personal con experiencia en películas británicas. London Films era el nombre de la empresa de Korda. Korda tenía

bajo contrato a una serie de actores y directores y lo que más necesitaba eran proyectos en que ocuparlos.

La primera película que le ofrecieron a Powell fue *El Espía De Negro* (1939), se trataba de una película de espionaje. Era un proyecto que protagonizarían Conrad Veidt y Valerie Hobson. El guión era pésimo según Powell (1986, p.).

Korda cito a una reunión a Powell y al supuesto productor Irving Asher. En la antesala a la oficina de Korda, solo se encontraba un hombre bajo tomando notas. Asher llegó junto con el escritor del guión y Powell lo saludó. Asher le preguntó a Michael: "¿Has oído hablar de Emeric Pressburger?". Powell respondio negativamente y Asher le explicó que se trataba de uno de los escritores que tenía Korda bajo contrato. En ese momento se paró el señor de la esquina y dijo: "Disculpen, yo soy Pressburger". Hizo una inclinación de cabeza y le dio la mano a los otros tres. Alexander Korda los hizó entrar. Todos se sentaron. Korda al frente de la mesa, su administrador a su izquierda, Asher a su derecha, el guionista al lado de Asher y Powell al lado del administrador. Pressburger tomó un asiento un poco más lejos dejando un espacio entre él y el guionista. Entonces dijo Korda: "Le he pedido a Emeric que leyera el guión y tiene unas cosas que contarnos." (Powell, 1986).

Según el propio Powell en su biografía (1986, p.302): "Había trabajado con buenos escritores, pero jamás había conocido a alguien semejante. Escuche hechizado a éste pequeño mago húngaro, que leía sus notas de por lo menos 50 centímetros de espesor. Había volteado la trama cabeza abajo y había reestructurado totalmente la película".

La historia de El Espía De Negro estaba ambientada en la primera guerra mundial. En la historia original "el espía de negro" era un militar escocés,

Pressburger lo sustituyo por un comandante de un submarino alemán en misión secreta en Inglaterra. Además, Pressburger, creo un personaje femenino que hiciera de interés romántico del protagonista. Korda, junto así a Powell y Pressburger, y de esta forma comenzó una de las colaboraciones más significativas de la historia del cine.

Michael Powell y Emeric Pressburger hicieron otra película más para Alexander Korda: *Contrabando (Contraband)* en 1940. Se trataba de una película de espionaje. La trama contaba la historia del capitán de un buque danes, que se ve obligado a perseguir a dos de sus pasajeros, quienes resultan ser agentes del Servicio Secreto Británico. El Capitán se ve envuelto en un secuestro por parte de agentes de inteligencia alemán. Conrad Veidt y Valerie Hobson volvieron a protagonizar para Michael Powell.

Un año después vino Los Invasores (49th Parralel, 1941) que fue financiada por el Ministerio Británico de Información y por J. Arthur Rank. Se trata de una película que buscaba servir de propaganda a favor de la guerra, era un filme de ficción que buscaba subir el ánimo de los combatientes. La historia trataba de un submarino alemán que es destruido en la bahía de Hudson. Los cinco sobrevivientes, tratan de atravesar Canadá y llegar a la frontera de los Estados Unidos, país neutral para la época. Los cinco nazis se encuentran con una serie de canadienses que les impiden su objetivo. La película tuvo un gran éxito de taquilla en Gran Bretaña y en los Estados Unidos. Fue nominada a 4 Oscar, incluyendo mejor película, y Emeric Pressburger ganó el premio al mejor guión original.

En 1942 Michael Powell y Emeric Pressburger formaron una alianza llamada Los Arqueros (*The Archers*), en los créditos de las películas producidas por Los Arqueros aparecía: "Escrito, Producido y Dirigido por Michael Powell y Emeric Pressburger". Según el propio Pressburger (citado por Salwolke, 1997,

p. 84): "Yo escribo. Él dirige. Ambos producimos." Pressburger también se involucraba en la post-producción y tomaba un rol activo en el proceso de edición. "Cuando las cosas salían mal en el set, yo trabajaba en la sala de montaje junto al editor para poner las cosas en orden.", comentaba Pressburger (citado por Salwolke, 1997, p. 84). Powell denominaba la sociedad entre ambos como "un matrimonio sin sexo".

En los momentos de tensión debidos al estilo de dirección de Powell, Pressburger era quien calmaba los ánimos. Un observador en el set notó (citado por Salwolke 1997, p. 84), "La generosidad y amabilidad de Pressburger se hacían notar cuando la ocasión lo requería. Le gusta que el trabajo de los miembros del equipo de producción sea elogiado." Powell, en cambio, era capaz de llegar a los extremos para lograr plasmar su visión en el celuloide. Exigía a sus actores lo máximo, inclusive hasta bordeaba en el maltrato.

La primera película de Los Arqueros como productores independientes, se tituló *One Of Our Aircraft is Missing* (1942). En el filme, un bombardero británico de regreso de un ataque a Stuttgart, es derribado sobre la Holanda ocupada. Gracias a la ayuda de la resistencia holandesa, la tripulación logra llegar a la costa del Mar del Norte. De allí, logran acercarse a un barco de rescate en un bote de remos. Regresan a Inglaterra y se preparan para un nuevo bombardeo de tierras alemanes. El filme fue todo un éxito comercial. La actriz Googie Winthers quien había trabajado con Powell en un cuota-film, hizo el papel de Jo De Vries, un miembro de la resistencia holandesa, en *One Of Our Aircraft is Missing*. Según Withers, Michael Powell "era un tipo muy duro. No era nada amable con la gente durante el rodaje. Fuera del set era un hombre divertido, inteligente y simpático, pero su actitud cambiaba al entrar al estudio. Creo que la gente reconocía su genialidad y en cierta forma lo perdonaban" (Citada por Howard, 1996, p.60)

J. Arthur Rank, quien era el dueño de los estudios Pinewood, se ofreció a financiar la próxima película de Los Arqueros. Su próximo proyecto sería uno de sus más ambiciosos: *El Coronel Blimp (The Life And Death Of Coronel Blimp*, 1943).

El Coronel Blimp (1943) fue la primera película a colores que realizaron Powell & Pressburger. La historia versa sobre un teniente del ejército británico llamado Clive "Sugar" Candy. En el filme vemos la transformación del apuesto y precipitado teniente Candy en el viejo, gordo e ingenuo Coronel Blimp. La historia transcurre a lo largo de tres guerras, La Guerra de los Boers, la I Guerra Mundial y la II Guerra Mundial. Candy viaja a Alemania, luego de su triunfal retorno de Sudáfrica, y allí conoce a dos personas que le influenciarán para el resto de su vida. La primera Edith Hunter, de quién se enamorará perdidamente. La segunda, Theo Kretschmar-Schuldorff, teniente alemán, quién se convertirá en su mejor amigo. El Coronel Blimp trata así de la amistad entre un soldado inglés y otro alemán. Además muestra como los antiguos oficiales ingleses se vieron atafagados ante la idea de una guerra total. Ya no se trataba de una guerra de caballeros (gentleman's war), sino de una lucha por la supervivencia.

El Ministerio Británico de Información trató de parar la producción de la película y el Ejército Británico no colaboró ni ayudo a los productores. Para Winston Churchill la película era vergonzosa. El Gobierno prohibió su distribución en el exterior. Finalmente se levantó la prohibición, luego de que Brendan Bracken el ministro Británico de Información le dijera a Churchill que "la película es tan fastidiosa que no creo que haga daño a nadie en el exterior, excepto a la compañía que la realizó". (Citado por Howard, 1996, p.45).

Los Arqueros hicieron entre 1944 y 1946 tres películas: Una Historia de Canterbury (A Canterbury's Tale, 1944), ¡Sé A Dónde Voy! (I Know Where I'm

Going!,1945) y Cuestión de Vida o Muerte (A Matter Of Life And Death, 1946). La primera estada inspirada en Los Cuentos de Canterbury de Geoffrey Chaucer. La intención de la película era promover el encuentro entre americanos y británicos, en vista de la pronta finalización de la II Guerra Mundial.

¡Sé A Dónde Voy! (I Know Where I'm Going!,1945), es un romance ambientado en las islas escocesas, está repleta de alusiones a las leyendas de las zonas montañosas. Ambas películas formaron parte de lo que Emeric Pressburger (citado por Christie,1994, p. 55) denominó "la cruzada contra el materialismo" que profesaban Los Arqueros.

Cuestión de Vida o Muerte (A Matter Of Life And Death, 1946) fue la producción más grande y ambiciosa en el cine británico desde El Ladrón de Bagdad (1940). La película trata sobre un piloto de avión, que logra hacer contacto radial con una operadora de radio americana, antes de que su avión se estrelle. Milagrosamente sale ileso del accidente. Conoce a la operadora de radio y se enamora de ella. Al mismo tiempo, sus fallecidos compañeros de tripulación están siendo juzgados en El Cielo. Un agente baja a La Tierra a buscar al piloto y llevarlo al cielo a testificar. El piloto debe demostrar que existen razones para que siga viviendo. Al final se trata de un debate entre La Razón y El Amor.

Wendy Hiller quien hizo el papel principal en ¡Sé A Dónde Voy! dijo, "Michael Powell era un director brillante, pero me pareció un ser poco simpático. Era totalmente ignorante de las necesidades y condiciones bajo las cuales trabajan los actores y no se interesaba mucho en la actuación." (citada por Howard, 1996, p.50)

En 1947 Los Arqueros iniciaron la producción de su próxima película. Se trataba de *Narciso Negro (Black Narcissus*, 1947) una adaptación de la novela de Rumor Godden. Era la primera vez que Powell y Pressburger hacían una adaptación cinematográfica de una novela. Trata el filme, de un grupo de cinco monjas anglicanas, que se instala en un convento abandonado en las montañas del Himalaya. Allí comienzan a tener problemas con los habitantes de la localidad, con un inglés que las asesora y con el hijo del Maharajá. Poco a poco su fe se ve cuestionada, pues sus labores educativas y catequísticas se van complicando. El ambiente se les va haciendo hostil, hasta que finalmente ocurre la tragedia esperada. La película ganó dos Oscar. El primero se lo llevó el legendario Director de Fotografía Jack Cardiff. El segundo fue para Alfred Junge, por sus magníficos decorados.

"Powell me alentó a seguir cualquier idea que tuviera, sin importar lo locas que fueran. Nada era demasiado arriesgado para él y yo sabía que si trataba de hacer algo pretencioso, me apoyaría hasta el final." (Jack Cardiff citado por Howard , 1996, p.59)

En 1948, Los Arqueros realizaron la película que más fama les dio y por la que son conocidos mundialmente. Las Zapatillas Rojas (The Red Shoes, 1948) fue una gran apuesta de Powell y Pressburger. La historia gira en torno al mundo del ballet.

El guión de Emeric Pressburger esta inspirado en una fábula de Hans Christian Andersen. La trama trata sobre una compañía de ballet dirigida por el autocrático Boris Lermotov (Anton Walbrook). Una nueva bailarina, Victoria Page (Moira Shearer), entra en la compañía e inmediatamente sus aptitudes para la danza son reconocidas por el director. Al mismo tiempo, Julian Craster (Marius Goring), un joven profesor de música es contratado por Lermotov como compositor de la compañía. Lermotov exige que Victoria trabaje y ensaye al

Marco Teórico

17

máximo, busca convertirla en una gran bailarina. Mientras tanto Julian y Victoria se enamoran. Entonces aparece la gran lucha de la película entre el amor y la fama. Julian le ofrece a Victoria amor y le pide que se case con él, mientras que Boris Lermotov le ofrece fama a cambio de que se dedique exclusivamente al ballet. Esto se lleva al extremo de que Victoria termina muriendo por el arte.

Para filmar el filme, Powell y Pressburger formaron una verdadera compañía de ballet conformada por: Moira Shearer, Robert Helpmann, Léonide Massine, Ludmila Tcherina. La cinta incluía un ballet que duraba veinte minutos y que estaba filmado y editado para que concordara con una partitura escrita con anterioridad por Brian Easdale.

La película sobrepasó su presupuesto. Arthur Rank y John Davis, quienes habían financiado el filme, no quedaron satisfechos con el resultado. Les pareció un filme artístico que sería rechazado por los espectadores.

Nos parece ahora increíble, que odiaron la película porque no la entendieron y trataron de matarla porque la odiaban. No existe otra manera de explicarlo. Tenían miedo de que sus nuevos accionistas, se dieran cuenta que la nueva producción de Los Arqueros, con un presupuesto de más de medio millón de libras, era un fracaso. Así que la proyectaron tan rápido como fue finalizada y la sacaron de cartelera tan pronto como pudieron., comenta Michael Powell (1986, p. 663).

Ni siquiera el más entusiasta de los críticos, podría haber previsto el gran éxito que provocaría la película. En el Reino Unido y en los Estados Unidos los espectadores hacían largas colas para ver la película. Su recaudación fue de entre 5 y 20 millones de dólares, dependiendo de la fuente. También creo un gran interés hacía el ballet, especialmente entre mujeres. El New York Times escribió en 1949: "No existe una película en la cual el mágico mundo del ballet, haya sido mostrado de forma tan hermosa y de ensueño, como el nuevo film británico Las Zapatillas Rojas. (Salwolke, 1997, p.156).

Las Zapatillas Rojas obtuvo el Oscar a la mejor dirección artística para Hein Heckroth, al mejor diseño de producción para Arthur Lawson y a la mejor música original para Brian Easdale.

Con Las Zapatillas Rojas (1948) culminó la colaboración entre Los Arqueros y la Organización Rank, producto de la misma habían sido: El Coronel Blimp (1943), Una Historia de Canterbury (1944), Sé A Dónde Voy! (1945), Cuestión de Vida o Muerte (1946), Narciso Negro (1947) y Las Zapatillas Rojas (1948). Powell y Pressburger nunca volverían a tener una etapa creativa tan significativa como ésta. La dupla realizo otras siete películas, pero jamás alcanzó los niveles de estas seis. Quizás por esa razón es que Michael Powell culmina el primer volumen de su autobiografía con esta separación.

Los Arqueros firmaron un contrato de cinco películas con Alexander Korda, sacrificando, en buena parte, las libertades e independencia que habían tenido cuando trabajaban para Rank. Korda controlaba de forma dictatorial los proyectos que financiaba y su única meta era hacer dinero a toda costa. A diferencia de Rank, odiaba ofrecer demasiadas libertades a las personas que tenía bajo contrato.

La primera película que hicieron Powell y Pressburger para London Films, la nueva compañía de Korda, fue *The Small Back Room* (1949). La película, basada en un libro de Nigel Balchin del mismo nombre, fue un verdadero desastre de taquilla y fue destrozada por la crítica. Le siguieron *Gone To Earth* (1950) y *The Elusive Pimpernel* (1950). Las cuales al igual que la anterior, pasaron sin pena ni gloria por las pantallas del Reino Unido.

La próxima película de Los Arqueros fue Los Cuentos de Hoffmann (The Tales Of Hoffmann) en 1951. La opera lírica de Jacques Offenbach, Los Cuentos de Hoffmann ,sirvió de base para el guión. Gran parte de los bailarines de Las Zapatillas Rojas (1948), fuero reclutados para éste proyecto. Así, Moira Shearer, Robert Helpmann, Léonide Massine y Ludmilla Tcherina, volvieron a trabajar para Powell y Pressburger. El film fue para Powell un reto técnico, pues

el director buscaba crear un *filme compuesto*. Explica Kevin Macdonald en la biografía de su abuelo (1994, p. 270):

Un filme compuesto es uno, en el que su banda sonora – por lo general una partitura musical- es grabada antes de que se filme un pie de película. Entonces, la película es dirigida y rodada con playback. Es un método que permite planificar de antemano todos los aspectos de la producción. De esta forma, se logra una singular e intensa expresión, bajo la guía de la música. Es la música la que lleva el peso emocional de la película. La experiencia de ver un film compuesto, es increíblemente parecida a la de escuchar a una orquesta completa tocando una sinfonía.

Los Cuentos de Hoffmann fue todo un éxito para Los Arqueros. En los Estados Unidos fue estrenada en la Opéra Metropolitana de Nueva York y obtuvo muchos aplausos del público presente.

Powell y Pressburger habían tenido muchos problemas con Alexander Korda. Powell estaba harto de dirigir proyectos engavetados de Korda y anhelaba la libertad creativa de su epóca con Arthur Rank. Pressburger, por su lado, sabía que si continuaban trabajando para Korda, estarían siempre dependiendo de complacer los deseos del autocrático magnate. A Los Arqueros les faltaban hacer dos películas, de las cinco establecidas en el contrato con Korda. Powell y Pressburger, decidieron devolverle a Korda los honorarios de estas dos últimas películas, rescindiendo de esta forma el contrato. "Es cierto que fue una maniobra audaz, devolverle a Alex su dinero, pero para el resto del mundo no era una locura y mucho menos para nosotros. Luego de años de trabajo en los Estudios Denham, de ser los chicos de Arthur Rank y luego formar parte de la élite de Alex Korda; nos encontrábamos sin casa, desnudos, temblorosos e indecisos." (Powell, 1992, p. 145).

Durante cuatro años, Powell y Pressburger hicieron proyectos por separado. Powell se dedico al teatro, montando dos obras y Pressburger dirigió su primera y última película *Twice Upon A Time* (1953). Las obras teatrales

Fe De Erratas

Página	Línea	"Dice"	"Debería Decir"
Portada	6	"MORBIDA"	"MORBIDA"
1	6	"MORBIDA"	"MORBIDA"
iii	4	"9"	"8"
iv	6	"CRITIERIOS"	"CRITERIOS"
45	18	"de críticos"	"de los críticos"

dirigidas por Powell no fueron exitosas y el film de Pressburger fue un desastre de taquilla.

En 1955 Powell y Pressburger filmaron *Oh...Rosalinda!!* Basada en la opereta de Johann Strauss *Die Fledermaus (El Murciélago)*. La película esta ambientada en la Viena de la post-guerra: dividida en cuatro zonas. Para el público y la crítica, el filme no fue más que una copia barata de *Los Cuentos de Hoffmann* y no tuvo gran éxito, a pesar de contar con un elenco que incluía a Michael Redgrave, Mel Ferrer, Anton Walbrook, Ludmilla Tcherina, Anthony Quayle y Dennis Price.

Powell y Pressburger hicieron a continuación *La Batalla de Río De La Plata (The Battle Of The River Plate*, 1956). La película trataba sobre la batalla ocurrida en Mar de la Plata entre el navío alemán Graf Spree y los barcos ingleses Ajax, Exeter, Cumberland y el neocelandés Achilles. La película tuvo relativo éxito, siendo muy popular en Alemania.

En 1957, Los Arqueros estrenaron la que fue su última película bajo éste nombre y la última que produjeron en conjunto. *III Met By Moonlight* estaba basada en una novela de W. Stanley Moss. Trata sobre el secuestro de un oficial alemán por soldados británicos en la isla griega de Creta. El film no fue nada popular. El mismo Powell (1992, p. 359), luego de haber visto la película en la sala privada de Scorsese casi treinta años después de su estreno, comenta lo siguiente: "Noté sorprendido lo malo que era el film. No era entretenimiento. Era una especie de documental del Ministerio Británico de Información titulado: *La verdadera historia del secuestro del general alemán Kreipe, en la isla de Creta en 1944.*"

Durante el rodaje de la película hubo varios enfrentamientos entre Michael Powell y Emeric Pressburger. Según Judith Buckland (citada por

Macdonald ,1994, Pag. 361), "No veían las cosas de la misma manera. Ya no era un pelea creativa. Era algo destructivo." Antes de finalizar *III Met By Moonlight,* Los Arqueros decidieron disolver su asociación. "No fue un divorcio ruin ni destructivo. No dejaron de hablarse, ni criticaron al otro en frente de amigos. El proceso de división de propiedades, fue llevado con calma y equidad por Chistopher Mann, el apoderado de ambos." (Macdonald, 1994, p. 362).

Luego de la separación, Powell viajo a España. Allí conoció a Antonio el bailador de flamenco, quien quería que lo dirigiera en una película junto a Moira Shearer. De esta idea nació *Luna de Miel* en 1959. Moira Shearer no aceptó el papel y fue remplazada por Ludmilla Tcherina. El film incluía dos ballets completos *El Amor Brujo* de Manuel De Falla y *Los Amantes de Teruel* con coreografía de Léonide Massine y música de Mikis Theodorakis y varios bailes de zapateado flamenco interpretados por Antonio, Rosita Segovia y El Ballet Español de Antonio.La película tuvo una casi nula distribución en el Reino Unido y en Estados Unidos. Se estrenó en España y en Francia. Como casi todas las películas de Powell fue redescubierta, restaurada y presentada en el Festival de San Sebastián del 2002.

La próxima película de Michael Powell fue unos de los films más controversiales de la historia del cine británico. El guión de *El Fotográfo Del Pánico (Peeping Tom*, 1960)), fue escrito por Leo Marks, quien había sido el Director del Departamento de Códigos del Servicio Secreto Británico. Marks iba a escribir una historia de espionaje para Powell, pero no lograron encontrar financiamiento. Entonces Marks le propuso a Powell lo siguiente (citado por Howard, 1996, p. 82): "¿Le gustaría hacer una película sobre un joven que mata a gente con su cámara?" Powell acepto. El camarógrafo fue interpretado por el actor austriaco Carl Boehm. El personaje era un joven atractivo y aparentemente normal.

Una figura con la que el público se sentiría identificado y molesto al mismo tiempo.", le comentaba el director a *The Times* el 5 de Julio de 1960. En la misma entrevista, explica Powell las razones por la que dirigió *El Fotográfo Del Pánico*: "Éste era el film que las compañías querían financiar, entonces lo hice antes que los otros proyectos que tenía...Traté de ir más allá de la clásica película de terror de monstruos que matan sin razón. Buscaba explicar, porque un ser humano se comportaba de una forma tan irracional. Se trata, primero y ante todo, de la historia de un ser humano." La crítica repudió la película de tal forma, que sus distribuidores la quitaron rápidamente de los cines y vendieron las copias en el mercado negro. Para Powell, el rechazo generalizado hacia el film "aún me sorprende. No fueron sólo malas reseñas, sino ataques directos.", comentó en *Films and Filming* casi veinte años después. (Citado por Howard, 1996, p. 85).

El trato que se le dio a *El Fotográfo Del Pánico* (1960), sin duda desmoralizó al director. En *Million Dollar Movie* (1992, p. 361), el segundo volumen de su biografía, se limita a copiar las reseñas, agregando: "Me dejaron solo con una película que nadie quería ver y treinta años después todo el mundo o la ha visto o la quiere ver."

Luego de semejante catástrofe, la carrera de Michael Powell fue cayendo en picada. Sólo hizo cuatro películas más: una en Inglaterra, una en Alemania y las dos últimas en Australia. Su última película en el Reino Unido fue Los Guardias De La Reina (The Queen's Guards), rodada en 1961. Resultó ser un verdadero desastre de taquilla y crítica. El siguiente proyecto de Powell, le llegó de la mano de Hein Heckroth, el escenógrafo de Los Arqueros, desde Las Zapatillas Rojas (1948) hasta Oh...Rosalinda!! (1955), La propuesta de Heckroth, era un filme sobre la opera de Bela Bartok El Castillo de Barba Azul (Herzog Blaubert's Burg), la película fue rodada en un estudio en Alemania en 1964 y dura lo largo de la opera: sesenta minutos. Las dos últimas películas que dirigió Michael Powell fueron rodadas en Australia. Se trata de They Are a Weird Mob (1966) y de Age Of Consent (1969). La primera fue todo un éxito de táquilla en Australia, pero solamente allí. La segunda, apenas fue tomada en cuenta por la crítica. De esta forma culminaba la carrera cinematográfica de

Michael Powell. Hizo un par de películas para la BBC, pero jamás volvió a hacer cine de ficción.

La primera gran retrospectiva de la obra de Powell y Pressburger se hizo en 1971 en el National Film Theater bajo la supervisión del catedrático del British Film Institute Kevin Gough-Yates. Luego se hizo otra retrospectiva en 1973 en el Festival de Cine de Bruselas. Scorsese y Francis Ford Coppolla impulsaron la obra de Powell y Pressburger en Estados Unidos. Ian Christie organizó varias retrospectivas de la obra de Powell y Pressburger, a través del British Film Institute.

Los últimos años de su vida, los dedico Powell, a la escritura de su biografía. Una Vida En Películas (1986) y La Película del Millón de Dólares (1992) fueron los títulos de los dos tomos, un total de más de mil doscientas páginas que relataban su historia. Lamentablemente, Michael Powell no vivió para ver publicado el segundo tomo de su autobiografía. Murió a los 84 años, el 19 de febrero de 1990.

I.1.1 FILMOGRAFÍA DE MICHAEL POWELL

1937. El Filo Del Mundo (The Edge Of The World)

Dirección: Michael Powell. Producción: Rock Studios/Joe Rock (Gran Bretaña). Guión: Michael Powell. Dirección de Fotografía: Ernest Palmer, Skeets Nelly y Monty Berman (Blanco y Negro). Montaje: Derek Twist. Música: Cyril Gray. Duración: 62 minutos. Fecha de estreno: 6 de julio de 1937.

Intérpretes: John Laurie (Peter Manson), Belle Cristal (Ruth Manson), Eric Berry (Robbie Manson), Finlay Currie (James Gray), Nial MacGuinnis (Andrew Gray)

1939. El Espía De Negro (The Spy In Black)

Dirección: Michael Powell. Producción: Irving Asher. Productora: Harefield/London Films (Gran Bretaña). Guión: Emeric Pressburger, según una novela de J. Storer Clouston. Dirección de Fotografía: Bernard Browse (Blanco y Negro). Dirección de Arte: Vincent Korda. Montaje: Hugh Stewart. Música: Mirlos Rosza. Duración: 82 minutos. Fecha de estreno: 15 de marzo de 1939.

Intérpretes: Conrad Veidt (Capitán Hardt), Valerie Hobson (maestra de escuela), Sebastian Shaw (Teniente Ashington), Marius Goring (Teniente Schuster), June Duprez (Anne Burnett)

1940. Contrabando (Contraband)

Dirección: Michael Powell. Producción: John Corfield. Productora: British Nacional. Guión: Emeric Pressburger y Michael Powell. Dirección de Fotografía: F.A. Young (Blanco y Negro). Dirección de Arte: Alfred Junge. Montaje: John Seabourne. Música: Richard Addinsel. Duración: 92 minutos. Fecha de estreno: 20 de marzo de 1940.

Intérpretes: Conrad Veidt (Capitán Andersen), Valerie Hobson (Mrs. Sorensen), Hay Petrie (Chef del *Three Kings*), Esmond Knight (Mr. Pidgeon), Raymond Lovell (Van Dyne), Charles Victor (Hendrick), Eric Berry (Mr. Abo).

1941. Los Invasores (49th Parallel)

Dirección y Producción: Michael Powell. Productora: Ortus Films/Ministerio de Información (Gran Bretaña). Guión: Emeric Pressburger. Diálogos: Rodney Ackland. Dirección de Fotografía: Frederick Young (Blanco y Negro). Dirección de Arte: David Rawsley. Montaje: David Lean. Música:

Marco Teórico 25

Ralph Vaughan Williams. Duración: 123 minutos. Fecha de estreno: 8 de octubre de 1941

Intérpretes: Eric Portman (Teniente Hirth), Richard George (Capitán Bernsdorff), Raymond Lovell (Teniente Kuhnnecke), Nial McGuinnis (Vogel), Peter Moore (Kranz), John Chandos (Lohrman), Basil Appleby (Jahner), Laurence Olivier (Johnnie Barras), Finlay Currie (Jefe de la factoría), Ley On (Nick, el esquimal), Antón Walbrook (Peter), Glynis Johns (Anna), Charles Victor (Andreas), Leslie Howard (Philip Armstrong Scott), Raymond Massey (Andy Brock).

1942. One Of Our Aircrafts Is Missing

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger.

Productora: The Archers/British Nacional (Gran Bretaña). Dirección de Fotografía: Ronald Neame (Blanco y Negro). Operadores: Robert Krasker y Guy Green. Montaje: David Lean. Dirección de Arte: David Rawnsley. Efectos Especiales: F.Ford y Douglas Woolsey. Duración: 102 minutos. Fecha de estreno: 18 de marzo de 1942.

Intérpretes: Godfrey Tearle (Sir George Corbett), Eric Portman (Tom Earnshaw), Hugh Williams (Frank Shelley), Bernard Miles (Geoff Hickman), Hugh Burden (John Glyn Haggard), Emrys Jones (Bob Ashley), Pamela Brown (Els Meertens), Joyce Redman (Jet van Dieren), Googie Withers (Jo de Vries), Hay Petrie (Burgomaestre), Robert Helpman (De Jong).

1943. El Coronel Blimp (The Life And Death Of Colonel Blimp)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers/Independent Producers (Gran Bretaña). Dirección de Fotografía: Georges Perinal (Technicolor). Operadores: Jack Cardiff y Geoffrey Unsworth. Dirección de Arte: Alfred Junge. Montaje: John

Seabourne. Música: Allan Gray. Duración: 163 minutos. Fecha de estreno: 8 de julio de 1943.

Intérpretes: Roger Livesey (Clive Candy), Anton Walbrook (Theo Kretschmar-Schuldorff), Deborah Kerr (Edith/Barbara/Angela), Roland Culver (Coronel Betteridge), James McKechnie (Spud Wilson), John Laurie (Murdoch).

1944. Una Historia de Canterbury (A Canterbury Tale)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers (Gran Bretaña). Dirección de Fotografía: Erwin Hillier (Blanco y Negro). Dirección de Arte: Alfred Junge. Montaje: John Seabourne. Música: Allan Gray. Duración: 124 minutos. Fecha de estreno: 9 de mayo de 1944.

Intérpretes: Eric Portman (Thomas Culpeper), Sheila Sim (Alison Smith), Sargento John Sweet (Sargento Bob Johnson), Denis Price (Peter Gibbs), Esmond Knight (narrador/soldado Seven Sisters/Idiota del pueblo).

1945. ¡Sé a Dónde Voy! (I Know Where I'm Going!)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers (Gran Bretaña). Dirección de Fotografía: Erwin Hillier (Blanco y Negro). Dirección de Arte: Alfred Junge. Montaje: John Seabourne. Música: Allan Gray. Duración: 92 minutos. Fecha de estreno: 30 de octubre de 1945.

Intérpretes: Wendy Hiller (Joan Webster), Roger Livesey (Torquil MacNeil), George Carney (Mr. Webster), Pamela Brown (Catriona), Walter Hudd (Hunter), Capitán Duncan MacKechnie (Capitán Lochinvar), Ian Sadler

(lan), Finlay Currie (Ruairidh Mor), Petula Clark (Cheril), Nancy Price (Mrs. Crozier), Herbert Lomas (Mr. Campbell), John Laurie (John Campbell).

1946. Cuestion De Vida O Muerte (A Matter Of Life And Death)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger.

Productora: The Archers (Gran Bretaña). Dirección de Fotografía: Jack
Cardiff (Technicolor/Dye Monocrome). Dirección de Arte: Alfred Junge.

Montaje: Reginald Mills. Música: Allan Gray. Vestuario: Hein Heckroth.

Duración: 104 minutos. Fecha de estreno: 12 de noviembre de 1946.

Intérpretes: David Niven (Peter Carter), Kim Hunter (June), Marius Goring (Conductor 77), Roger Livesey (Doctor Reeves), Robert Coote (Bob), Kathleen Byron (Ángel), Richar Attemborough (Piloto Inglés), Raymond Massey (Abraham Farlan), Abraham Sofaer (El Juez/Cirujano).

1947. Narciso Negro (Black Narcissus)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers (Gran Bretaña). Argumento basado en la novela homónima de Rumor Godden. Dirección de Fotografía: Jack Cardiff (Technicolor). Dirección de Arte: Alfred Junge. Montaje: Reginald Mills. Música: Brian Easdale. Duración: 100 minutos. Fecha de estreno: 22 de abríl de 1947.

Intérpretes: Deborah Kerr (Hermana Clodagh), David Farrar (Mr. Dean), Kathleen Byron (Hermana Ruth), Sabu (Joven General), Flora Robson (Hermana Philippa), Esmond Knight (Viejo General), Jenny Laird (Hermana "Honey" Blanche), May Hallat (Angu Ayah), Judith Furse (Hermana Briony), Jean Simmons (Kachi), Ley On (Phuba).

1948. Las Zapatillas Rojas (The Red Shoes)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers (Gran Bretaña). Argumento: Emeric Pressburger. Dirección de Fotografía: Jack Cardiff (Technicolor). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills. Música: Brian Easdale. Coreografía: Robert Helpmann. Duración: 133 minutos. Fecha de estreno: 20 de julio de 1948.

Intérpretes: Anton Walbrook (Boris Lermotov), Marius Goring (Julian Craster), Moira Shearer (Victoria Page), Leonide Massine (Ljubov), Austin Trevor (Profesor Palmer), Robert Helpmann (Ivan Boleslawsky), Esmond Knight (Livy), Eric Berry (Dimitri), Ludmila Tcherina (Boranskaja), Albert Basserman (Ratov), Hay Petrie (Boisson).

1949. The Small Back Room

Dirección y Producción: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers y London Films (Gran Bretaña). Guión: Michael Powell, Emeric Pressburger y Nigel Bachin, basado en la novela homónima de Bachin. Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Blanco y Negro). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills y Clifford Turner. Música: Brian Easdale. Duración: 108 minutos. Fecha de estreno: 27 de enero de 1949.

ntérpretes: David Farrar (Sammy Rice), Kathleen Byron (Susan), Jack Hawkins (R.B. Waring), Leslie Banks (Coronel Holland), Michael Gough (Stuart), Cyril Cusack (Cabo Taylor), Milton Rosmer (Profesor Mair).

1950. Corazón Salvaje (Gone To Earth)

Dirección y Producción: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: London Films Productions (Gran Bretaña) y Vanguard Productions (EE.UU.). Productores Ejecutivos: Alexander Korda y David O'Selznick. Guión: Michael Powell, Emeric Pressburger, basado en la novela homónima de Mary Webb. Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Technicolor). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills. Música: Brian Easdale. Duración: 110 minutos. Fecha de estreno: 19 de septiembre de 1950.

Intérpretes: Jennifer Jones (Hazle Woodus), David Farrar (Jack Reddin), Cyril Cusack (Edward Marston), Esmond Knight (Abel Woodus).

1950. The Elusive Pimpernel

Dirección y Producción: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers para London Films Productions (Gran Bretaña). Productores Ejecutivos: Alexander Korda y Samuel Goldwyn. Guión: Michael Powell, Emeric Pressburger, basado en una novela de la baronesa Orczy. Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Technicolor). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills. Música: Brian Easdale. Duración: 109 minutos. Fecha de estreno: 9 de noviembre de 1950.

Intérpretes: David Niven (Sir Percy Blakeney), Margaret Leighton (Margueritte Blakeney), Jack Hawkins (Príncipe de Gales), Cyril Cusack (Chauvelein), Robert Coote (Sir Andrew Foulkes).

1951. Los Cuentos De Hoffmann (*The Tales Of Hoffmann*)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers para London Films Productions (Gran Bretaña). Argumento de la adaptación de Denis Arundell de la ópera de Offenbach, libreto de Jules Barbier. Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Technicolor). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills. Música: Offenbach, dirigida por Sir Thomas Beecham. Coreografía:

Frederick Ashton. Duración: 127 minutos. Fecha de estreno: 17 de mayo de 1951.

Intérpretes: "Prólogo y Epílogo": Moira Shearer (Stella), Robert Rousenville (Hoffmann), Robert Helpmann (Lindorff), Pamela Brown (Nicklaus) Frederick Ashton (Kleinzack), Meinhardt Maur (Luther), Edommd Pudran (Cancer). "El Cuento de Olimpia": Moira Shearer (Olimpia), Robert Helpmann (Coppelius), Leonide Massine (Spalanzani). "El Cuento De Giuletta": Ludmilla Tcherina (Giuletta), Robert Helpman (Dr. Dappertutto), Leonide Massine (Schlemiel). "El Cuento De Antonia": Ann Ayars (Antonia), Robert Helpman (Dr. Miracle), Leonide Massine (Franz).

1955. Oh Rosalinda!!

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers (Gran Bretaña). Argumento basado en la operetta de Johan Strauss Die Fledermaus (El Murciélago). Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Technicolor). Dirección de Arte: Hein Heckroth. Montaje: Reginald Mills. Música: Johan Strauss. Canciones Dennos Arundel Coreografía: Alfred Rodrigues. Duración: 101 minutos. Fecha de estreno: 15 de noviembre de 1955.

Intérpretes: Anthony Quayle (General Orlovsky), Antón Walbrook (Doctor Falke), Dennos Price (Amyor Frank), Ludmilla Tcherina (Rosalinda), Michael Redgrave (Coronel Eisenstein), Mel Ferrer (Capitán Alfred).

1956. La Batalla De Río De La Plata (The Battle Of The River Plate)

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers/Rank (Gran Bretaña).Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Vistavisión-color). Dirección de Arte: Arthur Lawson.

Montaje: Reginald Mills. Música: Brian Easdale. Duración: 119 minutos. Fecha de estreno: 29 de octubre de 1956.

Intérpretes: John Gregson (Capitán Bell), Anthony Quayle (Comodoro Harwood), Peter Finch (Capitán Langsdorff), Ian Hunter (Capitán Woodhouse), Jack Gwillin (Capitán Parry), Bernard Lee (Capitán Dove).

1957. III Met By Moonlight

Dirección, Producción y Guión: Michael Powell y Emeric Pressburger. Productora: The Archers/Rank (Gran Bretaña). Argumento basado en la obra homónima de W. Stanley Moss. Dirección de Fotografía: Christopher Challis (Vistavisión-blanco y negro). Montaje: Andrew Stevens. Música: Mikis Theodorakis. Duración: 104 minutos. Fecha de estreno: 29 de enero de 1957.

Intérpretes: Dirk Bogarde (Mayor Paddy Leigh-Fermor), Marius Goring (General kart Kreipe), David Oxley (Capitán Billy Stanley Moss), Cyril Cusack (Sandy), Laurence Payne (Manoli), Wolfe Morris (George), Michael Gough (Andoni Zoidakis), Roland Bartrop (Micky Akoumianakis).

1959. Luna de Miel (Honeymoon)

Dirección: Michael Powell. Producción: Cesáreo González y Michael Powell. Producción: Suevia Films (España)/Everdene (Gran Bretaña). Guión Michael Powell y Luis Escobar. Director de Fotografía: Georges Perinal (Technicolor). Montaje: Peter Taylor y John V. Smith. Música: Mikis Theodorakis. Duración: 109 minutos. Fecha de estreno: 29 de marzo de 1959 (Estreno en Madrid).

Ballets: El Amor Brujo: Guión: Gregorio Martínez Sierra. Música: Manuel de Falla. Decorados: Rafael Durancamps. Coreografía: Antonio

Los Amantes de Teruel: Música: Mikis Theodorakis. Coreografía: Leonide Massine.

Intérpretes: Anthony Steel (Kit), Luzmila Tcherina (Anna), Antonio (él mismo), Rosita Segovia (Rosita), Leonide Massine (él mismo).

1960. El Fotógrafo Del Pánico (Peeping Tom)

Dirección y Producción: Michael Powell. Productora: Michael Powell-Theatre (Gran Bretaña). Guión: Leo Marks. Dirección de Fotografía: Otto Heller (Eastman-Color). Dirección de Arte: Arthur Lawson. Montaje: Noreen Ackland. Música: Brian Easdale. Duración: 109 minutos. Fecha de estreno: 31 de marzo de 1960.

Intérpretes: Carl Boehm (Mark Lewis), Anna Massey (Helen), Maxine Audley (Mrs. Stephens), Moira Shearer (Vivian), Esmond Knight (Arthur Baden), Pamela Green (Milly), Shirley Anne Field (Diane Ashley), Jack Watson (Inspector Gregg), Nigel Davenport (Sargento Miller), Brenda Bruce (Dora), Martin Miller (Dr. Rosen), Susan Travers (Lorraine), Bartlett Mullins (Mr. Peters), Michael Powell (A.N. Lewis), Columba Powell (Mark de niño).

1961. Los Guardias de la Reina (The Queen's Guards)

Dirección y Producción: Michael Powell. Productora: Imperial (Gran Bretaña). Guión: Roger Milner, según una idea de Simon Harcourt-Smith. Dirección de Fotografía: Gerry Turpin (Technicolor). Director de Arte: Wilfgred Shingleton. Montaje: Noreen Ackland. Música: Brian Easdale. Duración: 110 minutos. Fecha de estreno: 9 de octubre de 1961.

Intérpretes: Daniel Massey (John Fellowes), Robert Stephens (Henry Wynne Walton), Raymod Massey (Capitán Fellowes), Ursula Jeans (Mrs. Fellowes), Judith Stott (Ruth), Elizabeth Shepherd (Susan).

1966. They're A Weird Mob

Dirección y Producción: Michael Powell. Productora: Williamson (Australia). Guión: Richard Imrie, según la novela de John O'Grady. Dirección de Fotografía: Arthur Grant (Eastmancolor). Director de Arte: Dennis Gentle. Montaje: G. Turney-Smith. Música: Lawrence Leonard y Alan Boustead. Duración: 112 minutos. Fecha de estreno: 7 de octubre de 1966.

Intérpretes. Walter Chiari (Nino Culotta), Clare Dunne (Kay Kelly), Chips Rafferty (Harry Kelly), Alida Chelli (Giuliana), De Devereaux (Joe).

1969. Age Of Consent

Dirección: Michael Powell. Producción: Michael Powell y James Mason. Productora: Nautilus Productions (Australia). Guión: Peter Yeldham, basado en una novela de Norman Lindsay. Dirección de Fotografía: Hannes Staundiger (Eastmancolor). Dirección de Arte: Dennos Gentle. Montaje: Anthony Buckley. Música: Stanley Myers. Duración: 98 minutos. Fecha de estreno: 15 de noviembre de 1969.

Intérpretes: James Mason (Bradley Moraham), Helen Mirren (Cora), Jack MacGowran (Nat Nelly), Neva Carr-Glyn (Ma Ryan), Antonia Katsaros (Isabel Marley), Michael Boddy (Hendriks), Harold Hopkins (Ted Farrel).

1.2 EL CINE DE TERROR COMO GÉNERO

La industria del cine y los estudioso del cine buscan clasificar los distintos tipos de películas de ficción. A esta diferenciación se le denomina género. El género de una película es sumamente útil a la hora de mercadear o publicitar un film. Entre los géneros más conocidos se encuentran: la comedía, el drama, el western, las películas de detectives, la películas de terror, la ciencia-ficción, las películas de suspenso, etc.

Por lo general se trata de clasificaciones un tanto amplias. Hay comedias románticas como *Harry y Sally* (*When Harry Met Sally*, Rob Reiner, 1989), comedias de enredo como *Una Eva Y Dos Adanes* (*Some Like It Hot*, Billy Wilder, 1959) o parodias como *Dr. Strangelove* (*Dr Strangelove Or How I Learned To Stop Worrying And Loved The Bomb*, Stanley Kubrick, 1964). Por otro lado, ¿es *El Silencio De Los Corderos* (*The Silence Of The Lambs*, Jonathan Demme, 1991) un película de suspenso o una película de terror ? ¿Se puede catalogar *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) como ciencia ficción o como film noir? En algunos casos la definición del género de un film dependerá de la percepción del espectador o de quien lo guiera analizar.

Bailando Bajo La Lluvia (Singin' In The Rain, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) es un musical, pero es también una de las mejores películas americanas jamás hechas. Un clásico tan importante como La Gran Ilusión (La Grande Ilusión, Jean Renoir,1937) es un película de guerra; Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcok,1960) es una película de suspenso. El Padrino (The Godfather, Francis Ford Copolla, 1972) es una película de gangsters. Al final, los géneros son usados para describir y analizar películas, no para evaluarlas. (Bordwell y Thompson, 2003, p. 110)

Los géneros cinematográficos surgieron de la idea de que ciertas películas seguían una formula predeterminada. Por ende, se trataba de filmes que contenían ciertos elementos en un orden específico, produciendo un resultado constante. Lo que implica que la sustitución de ciertos detalles no cambia el producto final. La finalidad de la clasificación era crear un estándar de producción y una familiaridad en el consumo. El género es

entonces una colección de películas que tienen una serie de patrones narrativos en común, que permiten dilucidar su final. Por ejemplo, un western siempre culminará con un duelo o tiroteo entre el protagonista y el antagonista.

Otra forma de entender a los géneros cinematográficos es como una estructura a través de la cual se pueden plantear una serie temas y conceptos. Stephen Neale (citado por Jancovich, 2002), define a los géneros cinematográficos como una serie de oposiciones tales como: humanidad vs. naturaleza, ley vs. desorden y humano vs. inhumano. El problema con esta postura es que deja poco espacio para discrepar , pues limita la diferenciación entre los géneros.

La búsqueda de una característica central de cada género es lo que, Andrew Tudor ha llamado el "factor X". (Citado por Jancovich, 2002, p.15) Para Tudor está búsqueda de un elemento aglutinante es el gran error de las investigaciones sobre los géneros cinematográficos. La definición del género dependerá de los filmes elegidos para su estudio. Es erróneo pensar que si alguna película no tiene un "factor X", no puede ser considerada como un film de terror, ciencia- ficción o un western. Tudor opina que la clasificación de los géneros es más amplia en la cultura popular. El problema con esta perspectiva es que es muy difícil encontrar un consenso colectivo sobre como deben ser definidos los géneros , ya que cada grupo de espectadores puede tener distintas concepciones de su definición.

Para Rick Altman (citado por Jancovich, 2002), los filmes de género ofrecen una serie de caminos que el espectador reconoce. Al discernir estos caminos el espectador disfruta de las características del género. En cierta forma, la labor del espectador consiste en identificar la manera adecuada de leer la película.

Según Andrew Tudor, los géneros dependerán de la forma en que son concebidos por las audiencias y los críticos, de forma tal que no se logrará una definición totalmente aceptable para la mayoría. El análisis del género debe tomar en cuenta algo más que el simple film, sino el contexto en que el film fue producido, publicitado y consumido.

El género de las películas de terror cumple ciertas características. En primer lugar, busca aterrorizar o asustar a la audiencia. Para lograr atemorizar al espectador se usan varios métodos. La puesta en escena suele ser tenebrosa, la iluminación repleta de sombras y por lo general existe un monstruo, entidad sobrenatural o agresor que transforma la normalidad de la vida cotidiana de los protagonistas.

...¿por qué una película como El Estrangulador de Boston (The Boston Strangler;1968) de Richard Fleischer, por ejemplo, suele considerarse una película de suspenso mientras que otra como El Fotógrafo Del Pánico, tiende a incluirse en el territorio del terror, a pesar de que ambas tomen como materia prima las escalofriantes andanzas de un psicópata, de lo que últimamente se viene llamando un serial killer? La respuesta, sin duda, está en el "estilo", en "la puesta en escena": la acelerada frialdad casi documental de Fleischer contra el insondable abismo parapsicoanalítico propuesto por Powell. El primero provoca una incómoda curiosidad sociológica y científica, el segundo una abominable implicación psicológica. (Losilla, 1993, p. 47)

Para Robin Wood (citado por Jancovich, 2002, p. 13), "la verdadera temática del género del terror es el reconocimiento de todo lo que nuestra civilización reprime u oprime." Según Wood, la formula básica de un film de terror implica que la normalidad es amenazada por el Monstruo. Lo que se destaca es la ruptura de la normalidad por lo extraño.

Para Noël Carroll (citado por Jancovich 2002), las películas de terror atraen a los espectadores ya que implican la intriga de explicar la existencia del monstruo. El origen, la identidad, los incentivos y los poderes del monstruo son revelados poco a poco a lo largo de la película. La curiosidad por comprender lo inexplicable del monstruo es lo que hace que los espectadores se interesen por la trama de la película. La curiosidad por

saber como termina la trama es algo inherente en todo género, pero en el caso del cine de terror la incomprensión que genera el monstruo aumenta la inquisición por parte del público. Es por esto que el drama central de una película de terror esta en descubrir la existencia del monstruo y mostrar sus cualidades horrendas. Luego de revelar al monstruo, se pasa a su confrontación. Entonces la duda esta, en si se puede destruir a la criatura. Finalmente el monstruo será eliminado.

Para Andrew Tudor, los códigos y convenciones del cine de terror cambian con el pasar del tiempo, cambiando también la atracción hacia sus espectadores. Por ende la tarea analítica es identificar estos cambios y equipararlos a su entorno socio-cultural. La concepción y predilección del género de terror, dependerá del espectador. Existen varias razones para que al público se sienta atraído por las películas de terror.

Carlos Losilla opina que hay dos características típicas del cine de terror : la puesta en escena y la estructura arquetípica.

La iconografía de la estructura arquetípica gira en torno a ciertos conceptos generales como son la antigüedad, la religión, la naturaleza y los impulsos inconscientes, respectivamente enfrentados a la modernidad, la ciencia, la civilización y la inteligencia consciente.

Lo transgresor y lo oculto. Lo primero se refiere a que los avances de la contemporaneidad no sirven contra un mal ancestral y a que el monstruo no se comporta de forma normal, ni tiene aspecto corriente. Lo oculto se refiere al mal latente capaz de aparecer en cualquier momento.

Lo oculto también influenciaría a la puesta en escena pues esta se encargaría de mostrar o dejar de mostrar lo desconocido. Ya sea de forma explicita (no mostrándolo en pantalla) o de forma implícita (mostrándolo de forma que resalte su extrañeza).

Entre los agresores que aparecen en las cintas de horror, se encuentran el monstruo, el psicópata, las posesiones diabólicas o los espíritus malignos.

El cine de terror tiene sus bases en el expresionismo alemán. Éste movimiento se caracterizó por el uso de decorados tenebrosos e imponentes, por la utilización de maquillaje exagerado, por su iluminación que acentuaba las sombras y por su tratamiento de temas fantásticos y ocultos. Se buscaba describir el lado oscuro del género humano y los aspectos menos atractivos de la sociedad. Acababa de culminar la I Guerra Mundial y en la Alemanía de Weimar se usaron éste tipo de películas para criticar el totalitarismo, mostrando a seres malignos capaces de causar todo tipo de daños. Películas cómo El Gabinete Del Doctor Caligari (Das Kabinett Des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) o Nosferatu, El Vampiro (Nosferatu: Eine Symphonie Des Grauens, F.W. Murnau, 1922) son ejemplos típicos de éste movimiento.

En cuanto a la iconografía, la concepción de los paisajes y los decorados, tanto en el sentido fotográfico como en el escenográfico, procede indudablemente, en buena parte, de ciertos estilemas de la pintura romántica alemana del siglo XIX, pero a la vez se convierte en punto de referencia ineludible para todo el cine de terror posterior... La utilización de las sombras como sugeridoras de inquietud — ya sea simplemente psicológica o más profundamente moral-, o incluso la deformación o sublimación del decorado- que adquirirá distintos grados durante la evolución del género-, son elementos plásticos que se erigen a partir de entonces en los definidores visuales del género, manteniéndose relativamente con vida aún hoy en día (Losilla, 1993, p. 61)

Inspirados en las obras del expresionismo alemán, los Estudios Universal produjeron en los años 30 una serie de películas de terror de bajo presupuesto, que se convirtieron en verdaderos éxitos de taquilla. Los filmes de Todd Browning y James Whale: *Drácula* (1931) y *La Parada De Los Monstruos* (*Freaks*,1932) de Browning y *Frankenstein* (1931) y *La Novia De Frankenstein* (*The Bride Of Frankenstein*,1935) de Whale, son clásicos del género y comienzan la tradición de monstruos que aterrorizan a la sociedad. Una serie de criaturas espeluznantes fueron apareciendo: momias, hombres

lobos, científicos macabros, zombies, etc. Gran parte de la mitología del cine de terror tiene sus bases en los años 30.

El monstruo es un ser inverosímil que ataca a la sociedad. La aparición del monstruo esta signado por cierto misticismo. Esta ambientada en el pasado y la destrucción del monstruo es con armas antiguas. Por otro lado, el monstruo pone de manifiesto todo lo pueril de la sociedad. Las represiones y opresiones inherentes, son echadas de por medio por el monstruo.

En los años 40 la RKO produce una serie de películas de terror de bajo presupuesto, mas estos filmes aportan poco al género. En cambio, La Mujer Pantera (Cat People, 1942) y Caminé Con Un Zombie (I Walked With A Zombie, 1943) ambas de Jacques Tourneur, son clásicos del género, ya que muestran explícitamente los deseos sexuales de sus personajes, a diferencia de los clásicos de los años 30 que apenas lo insinuaban.

Entre los años 50 y 60, la productora inglesa Hammer Films, estrenó una serie de películas de bajo presupuesto. Entre las más destacadas se encuentran las dirigidas por Terence Fisher en las que actuaban, por lo general, Christopher Lee y Peter Cushing: La Maldición De Frankenstein (The Curse Of Frankenstein, 1957), Drácula (Horror Of Dracula, 1958), Las Novias De Drácula (Brides Of Dracula, 1960) y Drácula, Principe De Las Tinieblas (Dracula, Prince Of Darkness, 1965). Estas películas mostraban una gran critica social. La aparición del monstruo hacia surgir a la luz todas las aberraciones e injusticias de una sociedad en decadencia. También son filmes que muestran los tabúes sexuales existentes en la época.

A diferencia de los filmes de los años 30, las películas de los estudios Hammer toman en cuenta una serie de aspectos diferentes. Muestra una sociedad en decadencia, donde el monstruo es su propio reflejo deformado. Se trata de mantener el clasicismo pero es solo en apariencia. Se agregan

una serie de aspectos que critican directamente a la sociedad británica de los años 50.

Los personajes de la película dudan entre dejarse tentar por el mal o luchar por su decadente sociedad. Esta es otra diferencia con las películas de los 30. También el aspecto del deseo sexual es novedoso. Los protagonistas sienten atracción sexual por sus contrapersonajes. En cierta forma ha variado la trama. Los significados implícitos varían en comparación con las películas clásicas de los 30.

En 1959 y 1960, aparecen tres obras maestras del género: Los Ojos Sin Rostro (Les Yeux Sans Visages, Georges Franju, 1959), Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) y El Fotográfo Del Pánico (Peeping Tom, Michael Powell, 1960). Se trata de tres películas en las que las habilidades técnicas y narrativas de sus directores destacan por encima de la trama. Son tres rarezas del género, en cuanto a que no pueden ser enmarcadas con ninguna tendencia existente en el cine de terror. En lugar de monstruos, muestran a psicópatas trastornados, que muestran un mal mental y no físico.

Por una parte, esos personajes actúan como resumen discursivo del período al sembrar el caos más absoluto en su entorno, no sólo mediante la violencia física y el terror más inmediato —cómo sucederá con la mayoría de los psicópatas de los años 70 y 80-, sino sobre todo a través de la introducción de la duda, del cuestionamiento de la propia naturaleza humana, de manera que sus semejantes- los coprotagonistas- deben defenderse tanto de sus embestidas como del veneno moral que comportan. Y por otra, los filmes suponen un claro anticipo del período siguiente, puesto que presentan personajes ya absolutamente rendidos al poder del mal, que ha sabido sortear sus defensas y penetrar en la fortaleza de sus mentes, lo cual actúa como espejo y atroz posibilidad para los demás figurantes. (Losilla, 1993, p.132)

Roman Polanski aporta su grano de arena al género del terror con tres filmes Repulsión (Repulsion, 1965), El Baile De Los Vampiros (The Fearless Vampire Killers, 1967) y La Semilla Del Mal (Rosemary's Baby, 1968). "Los tres filmes presentan a un ser humano o a un grupo de ellos obsesionados ante las consecuencias que ciertas manifestaciones del mal

pueden tener en sus propias vidas, pero con la particularidad de que esas huellas del terror no acaban nunca de materializarse como reales o realistas en la pantalla, evidenciando así —sea cual fuere su origen- su carácter inconsciente y psicopático". (Losilla, 1993, p.145)

De 1968 hasta los finales de los años setenta aparecieron un sin fin de películas que mostraban escenas explicitas de violencia y repugnancia: La Noche De Los Muertos Vivientes (Night Of The Living Dead, George A. Romero,1968), El Exorcista (The Exorcist, William Friedkin, 1973), Hermanas (Sisters, Brian De Palma 1973), Matanza en Texas (The Texas Chainsaw Massacre, Tobe Hooper, 1974), Tiburón (Jaws, Steven Spielberg, 1975), La Profecía (The Omen, Richard Donner 1976), Carrie (Brian De Palma, 1976) La Noche de Halloween (Halloween, John Carpenter, 1978), entre otros. Fue una década muy prolífica para el género.

I.2.1 SLASHER FILM

La trama de los slasher-film consiste de un asesino en serie que ataca a un grupo de adolescentes que son eliminados uno por uno. Son asesinos en serie que matan sin ningún tipo de razón lógica. El psycho-killer esta obsesionado con la sangre y el cuerpo adolescente. No se trata de un terror sobrenatural sino del horror de la locura macabra. Se trata de la encarnación de la maldad absoluta, constituida en medio de la cotidianidad. Es un terror paranoico que tiene que ver mucho con ciertas características de la vida moderna. La perdida total de la razón es la causa de tanta matanza.

Las películas de asesinos en serie muestran un lado distinto del género. En ellas aparece como agresor un ser humano. SE trata de un demente que se dedica a asesinar sin motivo a sus victimas. Son filmes muy implícitos en cuanto a la forma en que muestran los asesinatos, no

escatiman en mostrar mucha sangre. Por lo general, matan a adolescentes sexualmente activos. La película que inauguró éste subgénero fue *La Noche de Halloween* (John Carpenter, 1978). El film identifica al espectador como asesino y voyeur, al usar la cámara subjetiva. Carpenter convierte al espectador en el monstruo del film. Los asesinatos son mostrados de la forma más explicita posible, haciendo énfasis en la sangre y el horror de los asesinatos. Es un filme de terror cercano al gore. Se coloca al espectador como protagonista activo de la película.

A partir de La Noche de Halloween (1978) el cine de terror se volcó en realizar películas que tuvieran que ver con psicópatas destructores de la realidad y de la normalidad.

El psicópata destruye la normalidad sin usar ningún elemento sobrenatural. Mata sin una razón aparente, su mal es un desquiciamiento absoluto. No se trata de un monstruo o de un ente sobrenatural, sino de una desviación que se encuentra dentro de la misma sociedad. El lado más oscuro del ser humano destruyendo sus valores morales y sociales.

El espectador es el protagonista de las películas de asesinos en serie, es dejado indefenso por parte del realizador al mostrarle toda serie de asesinatos de la forma más directa posible. Se trata al espectador como un simple receptor de toda serie de imágenes agobiantes. La línea discursiva del género hacia el espectador es la de provocar una serie de reacciones cuasi-masoquistas que asqueen y alarmen al público. La intención del film es provocar al espectador.

El cine de terror continua teniendo gran popularidad: la magnifica Alien, El Octavo Pasajero (Alien, Ridley Scott,1979) nos muestra una película de terror enmarcada en una nave espacial, en los ochenta las series Viernes 13 y Pesadilla En La Calle Del Infierno popularizaron a Jason y a Freddy Krueger. En los 90 la serie Scream se convirtió en una especie de

parodia de las películas de asesinos en serie y apareció un psicópata tan apasionante como Hannibal Lecter en *El Silencio De Los Inocentes* (*Silence Of The Lambs*, Jonathan Demme, 1991). En los últimos cuatro años, películas como *Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999) y *Los Otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) han vuelto a dar cierto prestigio al género, luego de tantas películas basura dirigidas a adolescentes hambrientos de viseras y decapitaciones, usando guiones que intrigan y causan expectativa al mismo tiempo.

Como muy bien dice Andrew Tudor (citado por Losilla, 1993, p.193):

Mientras las películas de terror de las tres primeras décadas (años 30, 40 y 50) se mueven entre los dos polos de la ciencia y lo sobrenatural, a través de monstruos de que nos amenazan... las tres últimas décadas sitúan la amenaza que refleja el género mucho mas cerca de nosotros. En estos años, el cine de terror empieza a articular un tipo de ansiedad radicalmente distinta. La amenaza que plantean las películas de terror posteriores a 1960 puede contemplarse como la expresión de una profunda inseguridad acerca de nosotros mismos, de acuerdo con el panorama cotidiano contemporáneo. De ahí que, de todas las criaturas del cine de terror, sea el psicópata el que predomine... En otras palabras, y aunque se trate de una simplificación, nuestro característico punto de vista acerca de la locura se ha secularizado, ha regresado a nuestro propio seno. La revolución conceptual asociada con el nombre de Freud, cuando no con su obra, nos ha abierto las puertas a una nueva concepción del miedo: miedo de nosotros mismos y de las incomprensibles y peligrosas fuerzas que se agitan en nuestro interior.

Sin duda que el cine de terror no esta muerto, a pensar de la absurda tendencia a producir películas que siguen la formula del asesino en serie. Mientras existan temores hacia lo desconocido, tanto afuera como adentro de las mentes de los espectadores, lo terrorífico se plasmará en la pantalla. Como todo buen cine, dependerá de buenas historias y guiones y de la reinvención del género por futuros cineastas.

1.3 RESEÑAS Y CRÍTICAS CINEMATOGRÁFICAS

La creencia popular es que las criticas de cine son reseñas que aparecen en periódicos y revistas. "La critica de cine busca informar de la características del filme, evaluar sus resultados de acuerdo con un cierto criterio de valoración, y de ese modo promover o bien desaconsejar su difusión y consumo." (Carmona, 2000, p. 56) Aparecen en los diarios antes o después del estreno del filme en las pantallas. También cuando se estrena la película en formato casero o para resaltarla antes de su aparición en televisión. Ahora, existen dos tipos de críticas :las periodísticas o reseñas y las académicas.

La reseña cinematográfica esta dirigida al espectador de cine en general. Su intención es ayudar al espectador a decidir si ve o deja de ver una película en particular. De igual forma, busca informar y evaluar . También es una forma de promover la película.

La reseña cinematográfica consta de cuatro componentes: una sinopsis condensada, haciendo hincapié en los momentos más intensos pero sin revelar el final; un cuerpo de información sobre la película (género, origen, director, anécdotas sobre la producción o recepción); una serie de argumentos abreviados; y un juicio a modo de resumen (buena/mala, intento conseguido/pretencioso desastre, de una a cuatro estrellas, escala de uno a diez) o una recomendación (vaya a verla/no se acerque a ella). (Bordwell,1995,p. 56)

La información sobre la película (sus interpretes, su realizador), es bastante objetiva, por lo que no es necesario una mayor destreza por parte del reseñador. La descripción de la trama debe ser hecha con cuidado. Si se da demasiada información puede que el lector se enoje al ver que se le ha revelado toda la película. El cuidado en este aspecto, es importante para el reseñador.

El reseñador cinematográfico, trata de enseñar un poco a sus lectores sobre el cine. Una critica cinematográfica es útil para el espectador, entretenida y educativa al mismo tiempo.

La parte educativa de la reseña le servirá al espectador para aprender algo nuevo sobre el cine. Dado las limitaciones de espacio impuestas por los editores, no se tratará de algo demasiado complicado. Por ejemplo, una explicación sobre el cine negro o antiguas películas del género. Serán datos que le sirvan al lector para apreciar mejor la película.

La apreciación de la película siempre será subjetiva. No es útil para el reseñador hacer apreciaciones extremas, pues cada persona verá de forma distinta una película. El juicio del reseñador deberá ser justo. Las reseñas están redactadas sin muchos tecnicismos, para evitar la incomprensión de los lectores.

Todo reseñador cinematográfico busca crearse una personalidad propia como reseñador. La herramienta típica usada para lograr la diferenciación es el estilo usado por el periodista para argumentar o redactar. El estilo personal permitirá al reseñador diferenciarse del resto de críticos y ofrecerá a los lectores una forma distinta de presentar la reseña.

Las reseñas cinematográficas existen casi desde la aparición del cinematógrafo. Las reseñas en sus comienzos era usadas para resaltar a las personalidades del star system. Las compañías productoras publicaban revistas especializadas, cuya finalidad era elogiar las actuaciones de sus estrellas. Era la forma de hacer famosos a los actores del estudio.

Las primeras reseñas no influenciadas por las distribuidoras o los estudios, se publicaron en Francia. Louis Delluc en los años 30 escribió en varias revistas como *Cinéa*, *Paris-Midi* y *Le Film*. Delluc se permitió opinar sobre la grandeza o bajeza de las películas. De esta forma los espectadores

se volvieron más exigentes y descartaban las publicidades, disfrazadas de criticas, publicadas por los estudios.

A partir de Delluc, las reseñas cinematográficas comienzan a diferenciarse de las críticas académicas. La interpretación de películas comienza su historia.

La crítica académica esta escrita por especialistas del cine. Son ensayos que buscan analizar aspectos cualitativos, temáticos o técnicos de algunas películas. Son publicados en revistas especializadas o en recopilaciones de ensayos. Están dirigidas a personas interesadas en el cine como arte o como fenómeno sociológico. El crítico académico busca "producir una interpretación innovadora y convincente de uno o más filmes." (Bordwell, 1995, p. 48)

El próximo crítico digno de resaltar es André Bazin. Bazin escribio varios ensayos críticos que fueron recopilados en sus volúmenes *Quést-ce-que le cinéma?* Para 1943 Bazin ya había mostrado los cimientos de la teoría de autor. "El valor de una película proviene de sus autores.. Es mucho más seguro poner nuestras esperanzas en el director que en el primer galán" (Citado por Bordwell, 1995, p. 63)

En 1951 fundó junto a Lo Duca y J. Doniol-Valcroze, la famosa revista *Cahiers du Cinéma*. "Las ideas de Bazin, herederas del existencialismo y la fenomenología imperante en Francia tras la Segunda Guerra Mundial, ponían en un primer plano el poder de la imagen sobre cualquier otro discurso narrativo." (Cortijo, 2000, p. 24.)

Los primeros intentos de críticas interpretativas se publicaron en Cahiers du Cinéma. La revista creó un canon de grandes directores que sigue vigente. Promovió la idea de que el cine podría tener una raíz

intelectual. También mostró que la películas tenían significados latentes que podían ser sacados a la luz por la crítica.

Gran parte de los directores de la Nueva Ola Francesa comenzaron como críticos de cine en *Cahiers du Cinéma*. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Bernard Tavernier fueron cineastas que usaron la crítica como primer escalón para su vocación.

A partir de la aparición de *Cahiers du Cinéma* la crítica académica terminó de distanciarse de la crítica periodística. Los reseñadores cumplían una labor periodística, mientras que los críticos se dedicaban a una labor académica e investigativa.

En los Estados Unidos surgió una crítica académica a raíz de la publicación del ensayo de Andrew Sarris: Citizen Kane- The American Baroque. En su trabajo, Sarris parte de la idea de que Ciudadano Kane (Welles, 1941), es una muestra de la degradación del personaje público y del peso del materialismo. Para Sarris un film era la visión del mundo de un director, por ende se podía analizar su biografía a través de sus películas. También opinaba que otra forma de analizar las películas eran investigando todo el trabajo de un director.

En Inglaterra la crítica era bastante tradicionalista. La revista Sight and Sound publicada por el British Film Institute era contraria a la idea del cine de autor. Otra publicación británica Movie, criticó el anticuado punto de vista de Sight and Sound, exigiéndole que tomará en cuenta los aportes de Cahiers du Cinéma. Los ataques a las posturas teóricas entre las publicaciones especializadas, eran algo común para mediados de los años 60.

Para 1964 comenzaron a aparecer una serie de estudios monográficos de directores. La crítica interpretativa se dedicó a producir

libros sobre realizadores. "En 1970, no cabía ninguna duda de que las fuerzas que condenaban la autoría habían sido derrotadas: el auge de la crítica cinematográfica estaba firmemente construido sobre el estudio de directores concretos." (Bordwell, 1995, p. 71)

Para mediados de los 70 una nueva teoría crítica salió a la luz. La interpretación sintomática consiste en buscar el significado oculto en las películas. Se parte de la idea de que el significado reprimido tiene orígenes y consecuencias sociales. El análisis sintomático permite discernir aspectos sobre la cultura que produce y consume el film.

El oficio de la interpretación cinematográfica sigue ciertos parámetros sin importar que se analice el significado implícito o reprimido. En la actualidad, la tendencia es a que existan más análisis sintomáticos que interpretativos.

La crítica analítica busca también motivar la discusión. Gran parte de los ensayos escritos por los críticos académicos son utilizados para mostrar posturas y para confrontarlas con las de otros entendidos. Las teorías cinematográficas cambian a medida que existen debates entre distintas visiones de algún mismo tema. Esta característica de la crítica es de gran valor.

La gran finalidad de la crítica académica cinematográfica, es demostrar que el cine ofrece a los espectadores experiencias dignas de debate y reflexión intelectual, y resaltar las cualidades del cine como generador de cultura.

I.4 ANÁLISIS FÍLMICO

Existen varias técnicas de análisis fílmico. Para esta investigación se partirá de la metodología planteada por Alfredo Roffé en su artículo *Una Aproximación Al Análisis Fílmico*. La escogencia de esta metodología se debe a su practicidad y a que se pretende usar el análisis como una forma de aproximación a el film *El Fotógrafo Del Pánico* (1960). La esencia de la aplicación del análisis es la búsqueda de una mejor comprensión de los temas y técnicas cinematográficas usados en el filme.

Para Roffé (1990) los pasos a seguir para analizar un film son: la segmentación, el análisis de la estructura narrativa, el análisis de la estructura temática, el análisis narratológico, las consideraciones sobre el uso de la lengua cinematográfica (uso de códigos y s-códigos).

La segmentación consiste en dividir el film en partes, para ello se determinan los momentos en que se producen discontinuidades. Las discontinuidades de mayor importancia son las unidades de primer nivel, las discontinuidades de segundo nivel son las secuencias y las discontinuidades de menor importancia son las escenas.

La segmentación busca encontrar "las interacciones entre las partes identificadas" (Roffé, 1990,p. 99). Se trata del punto de partida del análisis por lo que es imprescindible, tener unos criterios muy concretos a la hora de segmentar un film.

Luego de la segmentación, como parte del análisis de la estructura narrativa, se deben analizar los elementos que unen al film. Los tensores se dividen en funcionales e indiciales. Los primeros son de carácter distributivo y su campo de actuación es el tiempo diegético. Los segundos son de

carácter integrador y describen hechos mayores, como la identidad de los personajes o el entorno donde se desarrolla la trama.

Las unidades funcionales se dividen en núcleos y catálisis. Los núcleos son los que abren, cierran o le dan giros a las acciones dentro de la narración. Las catálisis sirven para la construcción cronológica de la historia.

Hay dos tipos de tensores indiciales: los indicios y los informantes. Los indicios sirven para revelar parcialmente algunos datos esenciales para el desenlace de la historia. Los informantes confirman los señalamientos de los indicios.

El análisis de la estructura narrativa incluye la descripción de los personajes que aparecen en la película. La idea es nombrar: su aspecto físico, sus características psicológicas, las relaciones que tiene el personaje con el entorno y con los otros personajes y la evolución del personaje a lo largo de la historia.

Ahora, además de esta descripción se debe tomar en cuenta la función descriptiva de los personajes. Esto se logra a través de los cuadros actanciales, que están formados por seis categorías: destinador —quien concibe la acción—, destinatario— quien ejecuta la acción—, sujeto— a quien va destinada la acción—, objeto— lo que se busca conseguir con la acción—, ayudantes— los personajes que asisten en la realización de la acción— y los oponentes— que son quienes no permiten que se alcance el objeto—.

El próximo paso del análisis consiste en la descripción de la estructura temática del film. Según Roffé ésta esta compuesta por los niveles abstractos del film: los temas principales y secundarios y la carga ideológica que aporta el realizador a la película.

La ideología del autor determina el tratamiento que se da a los temas dentro del film. El director expone consciente o inconscientemente una serie de nociones y valores provenientes de su visión de mundo. Lo que se busca es discernir, a través de las isotopías y sus relaciones, la corriente de pensamiento del autor y así aproximarse a sus intenciones.

La próxima fase es el análisis de la estructura narratológica. Esto se refiere al estudio de la voz, el modo y el tiempo. La voz es el sitio donde se encuentra el narrador con respecto a lo narrado. Roffé propone cuatro posibles situaciones y sus combinaciones: el narrador extradiegético, el narrador intradiegético, el heterodiegético y el homodiegético. El narrador extradiegético no aparece visualmente dentro del film. El narrador intradiegético aparece como personaje dentro de la película. El narrador heterodiegético no forma parte de la historia que narra. Por último el narrador homodiegético si forma parte de la historia narrada.

Partiendo de las definiciones anteriores se pueden dar cuatro combinaciones:

- el narrador extradiegético-heterodiegético es el que no aparece en el film y no forma parte de la historia que narra.
- el narrador extradiegético-homodiegético es le que no aparece en la película, pero forma parte de la historia contada.
- el narrador intradiegético-heterodiegético es el que aparece dentro de la película pero no forma parte de la historia.
- el narrador intradiegético-homodiegético es el que aparece visualmente en el film y forma parte de la historia narrada.

El modo son los puntos que mantienen el progreso de la acción. El modo esta compuesto por tres categorías de análisis: la perspectiva, la focalización y la distancia.

La primera tiene que ver con el punto de vista con que es mirada la historia, en el cine hay muchas tramas que están narradas bajo la perspectiva de alguno de los personajes.

La focalización tiene que ver con la cantidad de información que posee el narrador y el monto que le muestra al espectador. Si se le da la información completa al público, se conoce como focalización cero. En el caso de que la información sea proporcionada a través de un personaje, se denomina focalización interna. Por último, si la información se limita a lo que sabe un personaje, se conoce como focalización externa.

La tercera categoría del modo es la distancia, que se define por la presencia explícita o implícita del narrador dentro de la diegésis. Para Roffé (1990), la distancia se mide según el grado de opacidad y transparencia del film. De tal forma, una película tiende a la transparencia cuando su narrador pasa inadvertido, mientras que se acercará a la opacidad, cuando la presencia del autor sea más explícita.

Otro de los puntos del análisis narratológico es el tiempo, que implica las relaciones entre tiempo fílmico y tiempo diegético. Las categorías del tiempo son: el orden, la duración y la frecuencia.

En primer lugar, el orden es la forma en que se trata la cronología de los hechos dentro del film, que no necesariamente coincide con la cronología de la diegésis.

La duración tiene que ver con la coincidencia en longitud temporal entre tiempo fílmico y tiempo diegético. Por lo general, el tiempo diegético es mayor al tiempo fílmico.

La frecuencia tiene que ver con la cantidad de veces que ocurre algo en la diegésis y la cantidad de veces que es mostrado en el filme.

La última fase del proceso de análisis es la examinación del uso de los códigos y s-códigos. Estos son los elementos usados por el realizador para lograr la atención del público.

Roffé (1990) opina que hay que analizar tres partes del proceso de realización del film: la puesta en escena, los registros de la puesta en escena y por último el montaje.

La puesta en escena esta conformada por todo lo que puede ser registrado por la cámara en un momento dado. Los códigos y s-códigos que conforman la puesta en escena son: la palabra y el tono, la mímica y el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, los accesorios, el traje, el decorado, la iluminación, la música y el sonido.

La palabra, el tono, la mímica, el gesto y el movimiento sirven a los actores para la recreación del personaje. Son usados en la actuación para crear dramatismo en las acciones que ven los espectadores. El maquillaje, el peinado, los accesorios y el traje son elementos visuales que sirven de refuerzo a la actuación. Además sirven para que el espectador se haga una idea del contexto histórico y socioeconómico al que pertenecen los personajes.

La iluminación sirven para organizar la composición de la luz dentro de un encuadre. El uso neutro o con alguna finalidad de la luz, dependerá de las escogencias del realizador y puede que le de un valor semántico o simbólico a la puesta en escena.

El sonido en una película tiene una estrecha relación con la imagen. Generalmente el sonido proviene de alguno de los elementos presentes en la imagen. El sonido fuera de campo, es el que se genera por una fuente fuera del encuadre. El sonido que no tiene que ver con lo que se ve en pantalla, se denomina sonido no diegético.

La música sirve para ambientar las escenas. Así se puede utilizar una música con ritmos rápidos en una persecución o una música lenta cuando un personaje esta buscando algo. El ritmo, las melodías y la armonía de la música pueden influenciar fuertemente las reacciones emocionales de los espectadores.

Los registros de la puesta en escena son captados tanto por la cámara como por los micrófonos. El registro de la imagen se hace mediante la cámara y el registro de sonido mediante los micrófonos.

Los códigos y s-códigos que conforman el registro de la imagen cinematográfica son: el encuadre, la profundidad de campo, la perspectiva, los movimientos de cámara, la angulación e inclinación de la cámara y la escala.

El encuadre es la escogencia que hace el realizador de los elementos que aparecerán dentro de la imagen. De esta forma, se demarca el espacio mostrado. Por otro lado, el uso de los planos determina la cantidad de elementos que se encontraran presentes en el encuadre y la forma y distancia en que se les verá.

Los planos se clasifican según su tamaño en:

- plano general, que incluye una figura humana en su totalidad.
- plano americano, cuando la figura se ve de la rodilla hacia arriba.
- plano medio, si es de la cintura hacia arriba.
- primer plano, cuando se muestra una vista cercana del personaje.
- primerísimo primer plano, el encuadre esta aún mas cerca del personaje que en el caso anterior.
- plano detalle, que muestra una vista cercana de un objeto.

La profundidad de campo es un efecto que permite que el campo

Marco Teórico 55

definido por el encuadre no parezca plano sino que de una sensación de profundidad.

La perspectiva busca representar la profundidad del mundo real en la imagen. También es usada para realzar aspectos psicológicos, al mostrar ambigüedad.

Los movimientos de cámara se refieren al desplazamiento horizontal o vertical de la cámara. Es horizontal cuando se mueve a través de rieles o a mano (traveling). Cuando se usa un soporte con ruedas el movimiento se denomina dolly. El moviendo vertical se logra al usar una grúa. También puede haber movimientos verticales y horizontales de la cámara, cuando ésta está fija.

La angulación de la cámara puede ser de tres tipos: normal, en picado y en contrapicado. La primera, sitúa a la cámara a la altura de los ojos. La segunda, observa lo filmado desde arriba y la última la observa desde abajo.

La inclinación de la cámara es normal cuando las figura incluidas en el encuadre forman un ángulo recto con la parte inferior y superior del mismo. Ahora puede ocurrir que las figuras aparezcan inclinadas hacia la derecha o hacia la izquierda.

La escala es la proporción que existe entre los personajes u objetos y el ambiente donde se desenvuelven o se encuentran.

El montaje "es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración" (Aumont et al., 1989, p. 62). La función del montaje es organizar los planos de forma tal de darle ritmo a la historia. El realizador utiliza el montaje para causar suspenso o para aumentar el dramatismo de alguna escena.

Marco Teórico

Al culminar el análisis de los código y s-códigos, habrá culminado el análisis fílmico. A partir de entonces, el analista podrá hacerse una idea general de la estructura del film.

II MARCO METODOLÓGICO

II.1 PROBLEMA

¿Por qué razones la película *El Fotógrafo Del Pánico*, pasó de ser rechazada por los reseñadores británicos en 1960 a ser considerada como una gran película por reseñadores norteamericanos en 1999?

II.2 EXPLICACIÓN DEL PROBLEMA

Powell fue un cineasta de renombre en los años 40 y 50. En colaboración con Emeric Pressburger realizó películas como Las *Zapatillas Rojas*, *El Coronel Blimp*, *Narciso Negro* o *Los Cuentos De Hoffmann*. Se trata de películas de suma importancia en la historia del cine británico. La colaboración entre Powell y Pressburger culmina en 1956.

En 1960 estrena *El Fotógrafo Del Pánico*, película que es altamente repudiada por los reseñadores de cine de Londres. A la semana de su estreno la película fue retirada de la sala de cine donde iba a proyectarse y se canceló su distribución en el Reino Unido. A raíz de este fracaso, la carrera de Powell fue en declive. En los años 70, varios teóricos del Instituto Británico De Cine realizan proyecciones de las películas de Powell y Pressburger y *El Fotógrafo Del Pánico* es reestrenada. Al mismo tiempo, en Estados Unidos, Martin Scorsese elogia las producciones de Powell. En la actualidad, *El Fotógrafo Del Pánico* (1960) es considerada por teóricos y críticos una de las cintas más importantes en la historia del cine. El objetivo de la tesis es tratar de demostrar que la revalorización de la película se debe a sus aportes narrativos y técnicos. Se intentará explicar que *El Fotógrafo Del Pánico* fue una película avanzada para su época de estreno.

II.3 JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

La elección del problema se debe al interés de estudiar el trabajo de un cineasta poco conocido en la actualidad. Es importante destacar los aportes de Michael Powell a la cinematografía mundial.

La investigación es original porque nadie la ha hecho y por la necesidad de explorar cinematografías distintas a las comúnmente estudiadas.

La escogencia de *El Fotógrafo Del Pánico* (1960) se debe también a su poca difusión en Venezuela, pues son más conocidas las cintas que Michael Powell realizó junto a Emeric Pressburger, que sus películas en solitario. *El Fotógrafo Del Pánico* es un caso aparte en la filmografía de Powell, pues significó un cambio temático, al tratarse de un estudio psicológico de personaje y de una película enmarcada en el género del terror. Por otro lado, las reacciones luego del estreno del film, destruyeron prácticamente la carrera de Powell en Inglaterra.

La investigación es factible, ya que existe bibliografía sobre el tema. También se pretende comparar reseñas de 1960 con otras escritas en 1999, para así encontrar posibles razones del rechazo y posterior aceptación de *El Fotógrafo Del Pánico* (1960).

II.4 OBJETIVO GENERAL

Realizar un análisis fílmico de la película *El Fotógrafo Del Pánico* de Michael Powell, que permita descubrir algunas posibles razones del rechazo y posterior aceptación por parte de los reseñadores de cine del filme.

II.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Describir algunas de las reseñas cinematográficas hechas a *El Fotógrafo Del Pánico* en 1960.
- Describir algunas de las reseñas cinematográficas hechas a *El Fotógrafo Del Pánico* en 1999.
- Comparar reseñas cinematográficas actuales de *El Fotógrafo Del Pánico* con las de su estreno en 1960.
- Realizar un análisis fílmico de la película *El Fotógrafo Del Pánico* según el método propuesto por Alfredo Roffé.

11.6 MODALIDAD DE LA INVESTIGACIÓN

La modalidad de la investigación es el análisis de medios y mensajes, ya que se analizarán los mensajes de una obra del medio cinematográfico a través del análisis de su contenido.

II.7 TIPO DE INVESTIGACIÓN

Partiendo de los tipos de investigación propuestos por Sampieri, Fernández y Baptista, existen cuatro tipos posibles de investigación: la exploratoria, la descriptiva, la explicativa y la correlacional. En el caso específico de ésta investigación, se trata de una de tipo explicativo y descriptivo, pues se busca aclarar el cambio de percepción a lo largo del tiempo hacia la película *El Fotógrafo Del Pánico* (1960). Para ello se describirán aspectos de la película y se tratarán de explicar los cambios en la percepción del film.

II.8 DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

El diseño de la investigación es de tipo no experimental o ex postfacto, ya que las variables no serán manipuladas deliberadamente. Lo que se pretende hacer es observar una obra ya existente, para luego analizarla.

Para realizar la investigación se partirá de una metodología de análisis ya existente y se describirán y analizarán reseñas periodísticas.

III. ANÁLISIS FÍLMICO DE EL FOTÓGRAFO DEL PÁNICO

III.1 PROCESO DE SEGMENTACIÓN

III.1.1CRITERIOS DE LA SEGMENTACIÓN EN ESCENAS

Para la segmentación de la película en escenas, se tomó como criterio la relación del personaje de Mark Lewis con el resto de los personajes, así como la concordancia de espacio y lugar.

III.1.2 SEGMENTACIÓN DEL FILME POR ESCENAS

Escena 1

Detalle de un ojo Abriéndose

Escena 2

Exterior Calle. Mark sigue a Dora hasta su cuarto. Plano Secuencia con Cámara Subjetiva

Escena 3

Cuarto Oscuro de Mark. Mark ve la proyección del asesinato de Dora. Créditos.

Escena 4

Calle Afuera de Casa de Dora. Mark filma la investigación de la policía. Cámara subjetiva.

Escena 5

Tienda de revistas. Mark habla con Mr. Peters. Entra un cliente.

Escena 6

Piso arriba de la tienda- Mark fotografía a Milly.

Escena 7

Apartamento de la Sra. Stephens. Fiesta de Cumpleaños

Escena 8

Vestíbulo. Helen se le presenta a Mark.

Escena 9

Cuarto Oscuro de Mark. Mark mira la proyección de la investigación del asesinato.

Cuarto de Mark- Helen le trae a Mark un pedazo de torta de cumpleaños.

Escena 11

Cuarto Oscuro de Mark. Mark le muestra a Helen las filmaciones de su padre.

Escena 12

Cuarto de Mark. Mark conversa con Helen sobre los experimentos de su padre.

Escena 13

Oficina de Don Jarvis. Jarvis dicta un memorando.

Escena 14

Set de The Walls Are Closing In. Toma de la protagonista desmayándose.

Escena 15

Entrada del estudio. Unos muchachos hablan con el portero.

Escena 16

Cuarto de maquillaje. Vivian se maquilla.

Escena 17

Pasillos estudio. Vivian camina hasta el set.

Escena 18

Set de The Walls Are Closing In. Mark asesina a Vivian.

Escena 19

Apartamento de la Sra. Stephens. Conversan madre e hija.

Escena 20

Cuarto oscuro de Mark, Mark revela lo filmado.

Escena 21

Cuarto de Mark. Mark le da un regalo a Helen

Escena 22

Cuarto oscuro de Mark. Suena el reloj.

Escena 23

Sala de proyección de los estudios. Miran los rushes.

Set de The Walls Are Closing In. Descubren el cuerpo de Vivian en el baúl.

Escena 25

Carro policía. El inspector y el sargento hablan de los asesinatos.

Escena 26

Set de The Walls Are Closing In. La policía examina el cadaver.

Escena 27

Pasillo de los estudios. Mark conversa con John mientras espera el interrogatorio.

Escena 28

Oficina. La policía interroga a Mark.

Escena 29

Pasillos de los estudios. Mark le muestra el camino al set al inspector.

Escena 30

Set de The Walls Are Closing In. Mark filma desde las claraboyas.

Escena 31

Apartamento de la Sra. Stephens. Helen le lee las noticias a su madre.

Escena 32

Vestíbulo. Helen invita a Mark a conocer a su madre.

Escena 33

Apartamento de la Sra. Stephens. La Sra. Stephens conoce a Mark

Escena 34

Vestíbulo. Helen convence a Mark de que deje su cámara.

Escena 35

Calle. Mark mira a una pareja que se besa.

Escena 36

Cuarto oscuro de Mark. Detalles del reloj y el proyector.

Escena 37

Restaurante. Mark y Helen cenan.

Escena 38

Entrada de la casa. Mark y Helen entran cogidos de brazos.

Vestíbulo. Helen besa a Mark.

Escena 40

Cuarto oscuro de Mark. Proyección asesinato de Vivian. Aparece la Sra. Stephens.

Escena 41

Cuarto de Mark. La Sra. Stephens le dice a Mark que busque ayuda.

Escena 42

Escaleras. Mark ayuda a la Sra. Stephens a bajar las escaleras.

Escena 43

Vestíbulo. La Sra. Stephens fotografía a Mark.

Escena 44

Ventana. Helen ve a Mark marcharse.

Escena 45

Set de The Walls Are Closing In. Mark habla con el psicólogo.

Escena 46

Set de The Walls Are Closing In. Mark habla por teléfono con el Sr. Peters.

Escena 47

Calle. Mark vea a Helen salir de su trabajo.

Escena 48

Afueras de la tienda de revistas. Mark se da cuenta de que lo siguen.

Escena 49

Tienda de revistas. El Sr. Peters le entrega la llave a Mark.

Escena 50

Piso arriba de la tienda. Mark filma al agente. Milly es asesinada.

Escena 51

Afueras de la tienda de revistas. El agente sube a un taxi y sigue a Mark.

Escena 52

Vestíbulo. Helen habla con Tony.

Escena 53

Caseta de teléfono. El agente le reporta al inspector.

Cuarto Oscuro de Mark. Helen ve la película de Vivian. Entra Mark.

Escena 55

Casa del Inspector. Le avisan por teléfono al inspector del asesinato de Milly.

Escena 56

Tienda de revistas. El Sr. Peters le cuenta al inspector lo ocurrido.

Escena 57

Cuarto Oscuro de Mark. Mark le muestra a Helen que los cuartos tiene micrófonos.

Escena 58

Calle. Varios carros de policía se dirigen a la casa de Mark.

Escena 59

Afueras de la casa de Mark. La policía llega. Mark los filma desde la ventana.

Escena 60

Cuarto oscuro de Mark. Mark se suicida.

Escena 61

Cuarto Oscuro de Mark. Llega la policía

III.2 ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA

III.2.1 CLASIFICACIÓN DE LAS ESCENAS POR INDICIOS, INFORMANTES, NÚCLEOS Y CATÁLISIS.

Escenas indicios: 2,5,7,15,16,19,23,27,31,32,46,47,48,51,53,58.

Escenas informantes: 3,4,6,8,9,10,11,12,18,21,24,28,30,33,34,35,38,39,

40,41,43,44,45,49,50,54,55,56,57,59,60,61.

Escenas núcleos: 1,7,13,22,25.

Escenas catálisis: 14,17,20,26,29,36,37,42,52.

La preponderancia de escenas informantes se debe a que *El Fotógrafo Del Pánico* (1960) va revelando información acerca de Mark y de sus acciones por todo lo largo de la trama. Los detalles de la historia se van revelando poco a poco a lo largo de la película. Lo que hace que la trama avance es la información acerca de Mark y de los asesinatos que los espectadores no conocen.

III.2.2 CRITERIOS PARA LA REAGRUPACIÓN EN SECUENCIAS Y PARTES

Dado que el eje impulsor de la película es el personaje de Mark Lewis, el criterio de reagrupación ha sido la relación de Mark con el resto de los personajes principales. El contacto de Mark con el resto de los personajes principales cambia la vida de los personajes.

Para la agrupación en partes se unificaron las secuencias que tienen que ver con la vida de Mark en su casa y por otro lado el resto de las secuencias.

III.2.3 REAGRUPAMIENTO DE LAS ESCENAS EN SECUENCIAS.

Secuencia I: Escenas 1 a la 4 y escena 9. Mark y Dora.

Secuencia II: Escenas 5,6,46 y de la 48 a la 51. Mark y Milly.

Secuencia III: Escenas 7,8,10,11,12,20,21,22,34 a la 39,44,52,54,57,59,60

Mark y Helen.

Secuencia IV: Escenas 13 a la 18, 23 y 24. Mark y Vivian.

Secuencia V: Escenas 25 a la 30,45,47,53,55,56,58 y 61. Mark y la policía.

Secuencia VI: Escenas 19,31,32,33,40 a la 43. Mark y la Sra. Stephens.

III.2.4 REAGRUPAMIENTO DE LAS SECUENCIAS EN PARTES.

Parte 1: Secuencias I, II y IV

Parte 2: Secuencias III y VI

Parte 3: Secuencia V

III.2.5 PERSONAJES

III.2.5.1 Descripción de los personajes

Mark Lewis: Es alto, buen mozo y tímido. Ha vivido toda su vida en la casa de su padre. De pequeño sufrió en carne propia, los experimentos de su padre, obsesionado por analizar las influencias del miedo en las personas. Además su padre filmaba todo lo que hacia Mark. Perdió a su madre de niño. Vivió toda su vida bajo la sombra de su padre. Esta profundamente trastornado. Su obsesión es culminar los trabajos sobre el miedo de su padre. Para ello se dedica a filmar a mujeres, mientras las asesina. Su contacto social es casi nulo, se limita a sus trabajos. Es foquista en los estudios Pinewood y toma fotografías pornográficas. La película gira en torno a su locura por filmar la expresión perfecta del miedo. Mark mira al mundo a través del visor de su cámara y apenas se puede expresar de otra forma que no sea filmando. Su demencia lo lleva a planificar asesinatos que le permitan culminar su documental.

Hay dos escenas que muestran el apego de Mark por su cámara de 16 mm. y en cierta forma parte de la demencia de Mark. Mark es dependiente de su cámara de 16 mm., la carga todo el tiempo consigo para filmar su documental. La cámara es casi parte de su cuerpo. Cuando sale a cenar con Helen, ésta le pide que deje la cámara en su casa. Al principio Mark se niega, pero finalmente Helen lo convence al decirle que la guardará bajo llave en un lugar seguro. Cuando salen de la casa se cruzan con una pareja que se esta besando y Mark busca su cámara inconscientemente. Al regresar de la cena, Helen le devuelve a Mark la cámara. Helen besa a Mark y éste se queda petrificado. Helen corre a su cuarto apenada. Mark toma su cámara y filma en el lugar donde lo beso Helen. La comprensión de su realidad, la logra viéndola a través del visor de su cámara. Más tarde al ser interrogado por la policía, Mark le entrega la cámara a uno de los policías y no puede quitarle los ojos de encima hasta que el policía se la devuelve. Sus necesidades vouyeristas las satisface Mark al filmar.

Helen Stephens: Tiene 21 años. Es ingenua y curiosa. Cuida de su madre ciega y alcohólica. Trabaja en una biblioteca pública. Escribe libros para niños. Vive en el piso de debajo de Mark. Es bastante extrovertida. Es la única persona que se interesa por Mark. Helen permite que Mark muestre su lado más humano. Es a través de la relación de Mark con Helen, que el público se entera del pasado de Mark. La curiosidad y atracción que Helen siente por Mark, la impulsan a acercarse a éste. Al final Mark le confiesa todos sus crímenes.

Sra. Stephens: La madre de Helen es invidente. Sufre de problemas de bebida. Hace comentarios sarcásticos con cierta frialdad. Su ceguera a echo que sus otros sentidos sean más agudos, por ende es capaz de percibir más allá de las apariencias. La señora Stephens es la única persona que se da cuenta de lo trastornado que esta Mark. Sospecha de Mark por su forma de caminar o por su mala costumbre de mirar por la ventana. Tiene una percepción más amplia de lo que le sucede a Mark, que el resto de los personajes.

Vivian: Debe de tener alrededor de 40 años. Trabaja como doble en la película *The Walls Are Closing In*. Es extrovertida y alegre. Le gusta bailar. En su afán de llegar a ser actriz, acepta la propuesta de Mark de filmarla, sin saber que ha firmado su muerte.

Milly: Es una chica de unos 26 años aproximadamente. Trabaja como modelo de fotografías pornográficas. Es sumamente extrovertida, algo que sin duda le sirve para su profesión. Es de clase baja, por su forma de hablar y sus expresiones. Se burla constantemente de Mark.

Arthur Baden: Tiene unos 60 años. El director de la película *The Walls Are Closing In* es un verdadero dictador en el set. Es capaz de repetir una toma la cantidad de veces que sea necesaria para lograr su visión. Se trata de un personaje bastante antipático e impaciente.

Inspector Gregg: Tiene unos 50 años. Tiene amplia experienciacomo policía. Trata de mantener el orden entre su equipo de detectives. Sigue sus procedimientos de investigación y ciertas sospechas le hacen mandar a seguir a Mark.

Sargento Miller: Su edad es pasada los 35 años. Esta casado. Es la mano derecha del Inspector. Le interesa el cine y vive la tómbola.

Doctor Rosen: El psicólogo que conoce al padre de Mark, es un ser curioso. Se muestra sumamente interesado por lo que ocurre en el set de filmación. Cuando habla con Mark, se muestra más interesado en los experimentos del Dr. Lewis que en lo que le pregunta Mark.

A.N. Lewis: El padre de Mark es una persona capaz de todo para lograr su meta. Usa a su propio hijo de conejillo de indias en sus experimentos. Despierta a Mark en las noches y lo atemoriza. Lo filma

constantemente. Inclusive el día de la muerte de su madre. Le regala una cámara de cine a Mark, contribuyendo a la obsesión de éste por el cine.

Sr. Peters: Es dueño de una tienda de revistas y periódicos. Le paga a Mark por tomar fotografías pornográficas. En el piso de arriba de su tienda esta el estudio donde se toman las fotos. El Sr. Peters es hábil a la hora de vender su mercancía prohibida y sabe exactamente lo que quiere que **M**ark fotografié.

III.2.5.2 Cuadros actanciales

DESTINADOR	Mark Lewis: es quien concibe la idea de los
	asesinatos y del "documental"
DESTINATARIO	Mark Lewis: es quien realiza los asesinatos y
	el "documental".
SUJETO	Dora: la prostituta es la primera víctima de
	Mark.
	Vivian: la actriz es la segunda víctima de
	Mark.
	Milly: la modelo es la tercera víctima de Mark.
	Mark Lewis: se suicida como culminación de
	su "documental".
OBJETO	La culminación del trabajo de A.N. Lewis:
	Mark en medio de su locura, pretende
	culminar los estudios de su padre sobre el
	miedo, con la filmación de las expresiones de
	sus víctimas al morir.
AYUDANTES	No hay.
OPONENTES	La policía: La investigación de la policía
	busca detener al asesino y evitar más
	muertes.

Helen Stephens: Al enterarse de las acciones de Mark intenta evitar su suicidio.

Sra. Stephens: Se da cuenta de la locura de Mark y le aconseja que busque ayuda.

III.3 ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA TEMÁTICA

III.3.1 TEMA CENTRAL

El tema central del film es la lucha interna de Mark entre sus instintos asesinos y su obsesión de filmar, y su necesidad de ser tomado en cuenta. Mark filma a las mujeres que asesina, ya que quiere hacer un documental sobre el miedo. Para Mark es de gran importancia culminar los estudios de su padre sobre el miedo y en su demencia cree que la mejor forma es filmar las caras de las mujeres que asesina. Los demonios internos de Mark lo llevan al asesinato.

El encuentro de Mark con Helen hace que Mark se vaya dando cuenta de que existe un mundo distinto al suyo. Mark comienza a interesarse por Helen: le da un regalo, le ofrece su ayuda para buscar las imágenes que puedan ilustrar el libro que ella está escribiendo. Helen aleja a Mark de su soledad y de sus obsesiones. Mark no quiere filmar a Helen, pues teme que reaparezcan sus instintos asesinos. Llega un punto en que Mark cree poder curarse. En el set de filmación hay un psicólogo traído por la policía. Mark le pregunta si conoce a su padre y le habla de sus experimentos. El psicólogo se muestra muy interesado en los experimentos del Dr. Lewis. Mark lo interroga sobre la forma en que se puede curar la escoptofilía y el médico le responde que se puede eliminar luego de largos años de terapia. Mark se decepciona y se descorazona. Se da cuenta de que no tiene salvación y se aleja desilusionado. Es luego de ése incidente que decide finalizar su "documental".

III.3.2 TEMAS SECUNDARIOS

Como uno de los temas secundarios se podría nombrar la locura. Mark esta trastornado y es su comportamiento homicida, lo que hace que la

historia se desarrolle. La obsesión de Mark es hacer un documental con los asesinatos que comete. No muestra ninguna compasión con sus victimas su obsesión no se lo permite.

En segundo lugar se encuentra el voyeurismo, este tema se ve desde la perspectiva del personaje de Mark, pero también como parte de la labor del director o como la condición del espectador. La película esta signada por la temática de la mirada. Mark relaciona todo con la mirada. Su apego a su cámara es total. Cabe sólo recordar la escena en la que Helen lo besa, cómo Mark luego besa a su cámara. Mark ve al mundo y vive a través de su cámara. La perspectiva del director de cine, es mostrada a través de la obsesión de Mark por lograr la toma perfecta, también la forma en que dirige a Vivian. Existe un paralelismo entre Mark y Arthur Baden, su forma de dirigir es muy parecida y esto recuerda al propio Powell. En cierta forma, se trata de una autorreflexión de Powell.

Otro tema secundario es el maltrato infantil que recibió Mark por parte de su padre de niño. Los experimentos de su padre han trastornado a Mark. El film explota a través de la relación de Mark con su padre las razones de la demencia de Mark. La obsesión de Mark de lograr plasmar en celuloide la muestra del verdadero miedo, parte de su necesidad de lograr lo que su padre no pudo. Mark busca la aprobación de su padre, aún cuando éste haya muerto. De estas acciones se desprende el tema de la relación entra padre e hijo, pero de forma distorsionada.

La soledad es un tema recurrente en la película. Casi todos los personajes tiene una existencia solitaria. La Sra. Stephens a pesar de tener a su hija, pasa gran parte del tiempo bebiendo sola. Mark a pesar de trabajar con personas esta totalmente aislado. El dueño de la tienda de revistas, da la impresión de ser bastante solitario. Inclusive Helen, a pesar de la escena de su fiesta de cumpleaños, no pareciera hacer otras cosas que trabajar en la biblioteca y cuidar de su madre.

El cine como tema esta plasmado en la filmación en el set de *The Walls Are Closing In* y en las proyecciones del "documental" de Mark. La cámara que Mark lleva siempre consigo remite al mundo cinematográfico.

Otro tema es de la pornografía plasmado en las fotografías que hace Mark de las mujeres y en la venta de revistas, donde el dueño vende fotos prohibidas.

El tema del sadismo esta presente en los asesinatos realizados por Mark. Mark filma las caras aterrorizadas de sus victimas al matarlas. También los experimentos del padre de Mark tienen mucho de sádicos.

III.3.3 IDEOLOGÍA DEL AUTOR

La ideología del autor, parte de la idea de mostrar la anormalidad desde un punto de vista más humano. Powell buscaba hacer todo un testamento de la forma en que se dirigen películas. Las obsesiones por las que pasa un realizador al hacer un film. Powell opinaba que se trataba más de la historia de un camarógrafo que de la historia de un asesino. Lo que quería plasmar Powell, era el proceso por el que pasa un director al hacer una película y de los extremos a los que es capaz de llegar para lograr su visión, en este caso hasta matar. Otro claro indicio de la ideología de Powell, son las escenas en el set de la película *The Walls Are Closing In.* La actriz de la película es sólo una cara bonita que sabe poco de la interpretación de personajes. El director de la película, apenas tiene paciencia con ella. Por otro lado, el gerente del estudio manda un memorando que dice: "Si a la primera toma se escucha y se ve, entonces no hagan más tomas".Powell critica a la industria cinematográfica, que se había convertido en negocio, dejando lo artístico de lado.

La mirada de Powell hacia Mark Lewis es compasiva. "Yo me sentía muy próximo al héroe que es un director de cine "absoluto", alguien que

aborda la vida como un director, que es consciente de ello y que sufre. Es un técnico de la emoción." (Citado por Esteve, p. 313). Powell opinaba que se trataba de un film romántico. La identificación de Powell con Mark Lewis es bastante directa. Ahora, a pesar de su mirada compasiva, Powell esta consciente de que el final de su personaje tiene que ser fatídico, ya que sus acciones y sus trastornos así lo ameritan. La locura de Mark lo lleva a finalizar su "documental" con su propio suicidio. Mark le confiesa a Helen que llevaba tiempo planificando su muerte. Este final puede parecer moralista, desde el punto de vista de que el asesino paga por sus culpas con su muerte. Por otro lado, se puede ver como la incapacidad de la sociedad de tratar con gente trastornada como Mark, seres tan rechazados que su único camino es el suicidio. Esta última posición, estaría de acorde con la mirada compasiva de Powell.

III.4 ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

III.4.1 VOZ

El narrador de la película es extradiegético-heterodiegético. Es extradiegético porque no existe narrador en el film y es heterodiegético porque no participa como personaje en la historia.

111.4.2 MODO

III.4.2.1 Focalización

En el film la focalización es de grado cero, ya que no se le restringe la información al espectador. Desde el comienzo de la película el público sabe que Mark es el asesino, a diferencia del resto de los personajes de la historia.

III.4.2.2 Perspectiva

Al ser el narrador extradiegético-heterodiegético la película no es vista bajo la perspectiva de ningún personaje. A pesar de no existir un personaje que narra, las acciones de Mark son las que hacen que se desarrolle la película.

III.4.2.3 Distancia

El Fotógrafo Del Pánico (1960) es una película que tiende hacia la opacidad. Esto se debe sobretodo a que se nota la presencia del director en ciertas secuencias, tales como las del estudio del filmación o las películas hechas por el padre de Mark, en donde el propio Michael Powell personifica

resumen muchas de las inquietudes que tuvo como realizador a lo largo de su carrera.

III.4.3 TIEMPO

III.4.3.1 Orden

El orden de la película es cronológico. La única parte donde se narra algo ya ocurrido es cuando Mark le muestra a Helen las películas de su padre y cuando el propio Mark mira sus películas. Estas películas son vistas en el mismo tiempo cronológico de la historia y se diferencian de la propia película porque son en blanco y negro y Mark las proyecta en su cuarto oscuro, por ende no se tratan de saltos cronológicos.

III.4.3.2 Frecuencia

La frecuencia de las acciones es singular, pues los acontecimientos ocurren una sola vez en la diegésis. Lo único que se repiten es la proyección de lo que ha filmado Mark.

III.4.3.3 Duración

El tiempo diegético es mayor al tiempo fílmico. La diegésis dura alrededor de cuatro días. Si se dividen los 109 minutos de la película entre los cuatro días de la diegésis, la densidad temporal es menor a cero.

III.5 ANÁLISIS DE LOS CÓDIGOS Y S-CÓDIGOS CINEMATOGRÁFICOS

III.5.1PUESTA EN ESCENA

III.5.1.1 Palabra y Tono

El tono usado por los personajes varía de acuerdo a cada cual. En el caso de Mark, su tono es pausado y meditado. Por su timidez, Mark se limita a decir lo mínimo necesario. En varias ocasiones usa un tono más emocionado, como cuando Helen le cuenta sobre el libro que esta escribiendo. Mark tiene un acento germánico que lo hace destacar aún más del resto de los personajes. Además tartamudea lo que denota su inseguridad.

Helen usa un tono locuaz y amigable. Su curiosidad es inminente y se maravilla de todo lo que le cuenta Mark. En sus conversaciones con su madre se muestra alegre. A diferencia de Mark, Helen habla mucho y es muy curiosa. Por ende, hace muchas preguntas.

Mrs. Stephens es bastante sarcástica. Es directa en su forma de hablar. Su tono es relajado pero decidido, ya que no se preocupa por la forma en que se tomen sus observaciones o preguntas.

Milly usa un tono directo y dice siempre lo que piensa. No se coarta y se burla de Mark.

Vivian habla de forma jovial y emocionada. Esto se debe a que espera que Mark la filme.

En general el tono y la palabra usada por los personajes están de acordes con su roles y con su posición social.

III.5.1.2 Mímica y Gesto

La gestualidad de los personajes va de acorde con lo que dicen en lo que sienten. De tal forma los gestos de horror de las victimas de Mark, son los propios de esa situación. Cabe resaltar los gestos de Helen al ver las películas de Mark, que demuestran toda su turbación e incomprensión. Por otro lado la actriz principal de TWACI apenas gestualiza, su actuación se limita a sonreír, con la excepción de cuando descubren el cadáver de Vivian. Los gestos de Mark cobran emoción cuando ve a Lorraine o cuando Helen le cuenta sobre su libro.

III.5.1.3 Movimiento

Los movimientos de los personajes son naturales. Las únicas excepciones son los movimientos que hace Mark cuando no tiene su cámara cerca. Mark hace como si buscará su cámara. De igual forma no le quita los ojos a la cámara cuando la tiene el Sargento. La danza de Vivian, es digna de destacar, por sus movimientos mecánicos.

III.5.1.4 Maquillaje y Peinado

Los personajes usan peinados de la época, por lo que se puede decir que son naturales y nada estrafalarios. En cuanto al maquillaje, es también natural. La única persona que usa un tanto más de maquillaje es Vivian, que aparece maquillándose en la misma escena. De igual forma la actriz de TWACI usa el maquillaje propio de protagonista de la película.

III.5.1.5 Traje

Los trajes y vestidos usados por los personajes son cotidianos. Entre lo destacable están el hecho de que Mark se vista siempre de la misma

forma, con una chaqueta beige y pantalones del mismo color. En cierta forma pareciera que va uniformado. Es una forma de destacar que tiene su mente en otras cosas distintas a su vestimenta. Los personajes usan vestidos de acuerdos a la ocasión. De tal forma, los invitados a la fiesta de cumpleaños de Helen llevan trajes y vestidos y las modelos de las fotografías pornográficas sólo usan ropa interior.

III.5.1.6 Accesorios

El accesorio más importante es la cámara de 16 mm. de Mark. Como dice Helen en el film, se trata casi de una extremidad extra de Mark. La cámara y Mark se identifican totalmente. Otro accesorio destacable es el bastón de la Señora Stephens y su vaso de whisky, ambos totalmente descriptivos del personaje. El resto de los accesorios son los correspondientes a los lugares, donde se desarrolla la acción (cámaras y luces en el estudio de cine, proyector, pantalla en el cuarto oscuro de Mark).

III.5.1.7 Decorado

El decorado buscar crear atmósferas realistas. La calle donde es asesinada la prostituta, la casa donde viven Mark y Helen, el estudio de cine, la tienda de revistas; buscan asemejarse lo más posible a lugares reales. El decorado más destacable es el cuarto oscuro de Mark por la cantidad de artefactos que incluye.

III.5.1.8 Iluminación

La iluminación es natural, por lo general proviene de las fuentes de luz que se ven en el decorado. Inclusive en el cuarto oscuro de Mark la luz proviene del mismo lugar que los puntos de luz, pero en este caso se juega mucho con sombras. Aunque la técnica es usada más para recrear la luminosidad en un cuarto oscuro, que para crear una atmósfera terrorífica.

III.5.1.9 Música

La música es original y escrita por Brian Easdale. Existen varios temas que se repiten, como es el caso de cuando proyecta Mark sus películas, se trata de una música de piano que recuerda los acompañamientos musicales de las películas mudas. En la escena en que Vivian entra al estudio para encontrarse con Mark cada vez que se enciende una luz suena la tecla del piano. La música con la que baila Vivian varia de la del resto de la película. La música es utilizada para causar tensión en el espectador.

III.5.1.10 Sonido

El sonido es incidental, replica los sonidos de lo que se ve en pantalla. En la calle se escuchan carros al pasar, el sonido del proyector de Mark o de su cámara al filmar. La aplicación del sonido busca darle más realidad al film.

III.5.2REGISTRO DE LA PUESTA EN ESCENA

III.5.2.1 Registro de Imagen

III.5.2.1.1 Encuadres.

Powell recurre a grandes planos generales para ubicar al espectador en los lugares donde se desarrolla la acción: la calle donde esta la prostituta, la calle afuera de la tienda de tabacos o el set de filmación. Luego usa planos generales para describir los cuartos de Mark, el cuarto oscuro o la habitación de la Sra. Stephens. Usa planos medios y primeros planos en las conversaciones entre Mark y Helen o Helen y su madre. El plano detalle es usado para destacar objetos como el proyector de Mark, el vaso de whisky de la Sra. Stephens o el radio de Vivian. En general lo que más usa Powell

oscuro a Helen. Muchos de los movimientos de cámara son usados para seguir a los personajes en sus acciones.

III.5.2.2 Registros de sonido

El registro del sonido es el ambiental.

III.5.3 MONTAJE

El montaje es de tipo narrativo, ya que cuenta cronológicamente la historia. El uso del corte directo predomina casi en la totalidad del film. En diez ocasiones se utiliza el fundido, generalmente para denotar cambios temporales o de lugar. Se usan dos fades a negros para demostrar un mayor salto temporal. Los fades a negro ocurren cuando se pasa del grito de Vivian a la Señora Stephens tejiendo y cuando la Señora Stephens se va a acostar luego de hablar con Mark y se salta a la mañana siguiente y a Helen mirando por la ventana. En rasgos generales, el montaje es bastante sencillo sin usos de elipsis o flashbacks elaborados.

DISCUSIÓN

Cuando se buscaron las reseñas de 1960. Se encontraron siete reseñas escritas por: Alexander Walker, Isabel Quogley, Nina Hibbin, Dilys Powell, Derek Hill, Caroline Lejeune y Len Mosley (ver anexo A). Se trato de conseguir reseñas actuales de la película escritas por los mismos autores, pero sólo se encontró una. Se trataba de una reseña escrita en 1994 por Dilys Powell, en la cual se retractaba (se comentará más adelante). Tanto Derek Hill como Alexander Walker, dicen que su opinión con respecto al film no ha cambiado (ver anexo B).

Al no encontrar cambios en las reseñas contemporáneas al film, se buscaron opiniones de otros reseñadores. Cuando se buscaron reseñas más actuales de la película, se encontró que se habían publicado varias en algunos diarios estadounidenses con motivo del reestreno de la película en 1999 en ciudades como Nueva York, Los Ángeles, San Francisco y Chicago (ver anexo C).

Al comparar el análisis hecho a *El Fotógrafo Del Pánico* (1960), con las reseñas aparecidas de la película, lo primero que se destaca es la diferencia de percepción entre las reseñas de 1960 y las de 1999.

Los reseñadores de 1960 vieron en la película una representación de las más viles tendencias sádicas del realizador. Para ellos la única intención del film era alarmar al espectador al mostrar el placer del asesino por infligir dolor en sus victimas. Se trataba de una película de un gran mal gusto. Para la gran mayoría la película era asquerosa.

En el caso de los reseñadores que escribieron sobre el film en 1999. Sus apreciaciones son radicalmente opuestas. Alaban a la película por su tratamiento del tema y por su uso de las convenciones del género. Opinan que Powell logra crear un discurso sobre lo que significa ser director de cine

y las obsesiones que arropa. Al mismo tiempo muestra la capacidad humana de ser mirón.

La gran disyuntiva entre ambas posturas esta en que la forma de ver el cine había variado en 49 años. El cine de terror también había cambiado en esos años. Los géneros evolucionan, como afirma Andrew Tudor.

Los reseñadores que vieron El Fotógrafo del Pánico en una mañana de marzo de 1960, no se esperaban lo que vieron. Se trataba de un film difícil de ver. Trataba de ser lo más realista posible. Sus locaciones, su decorado y sus personajes buscaban acercarse lo más posible a la realidad del momento. Dentro de todo esta ambientación aparecía un asesino que filmaba a sus victimas mientras las mataba. Ahora no se trataba de un monstruoso ser deforme, cuya única intención es sembrar el mal, sino de un muchacho tímido y hasta bien parecido. Además se buscaba excusar sus crímenes, mostrando la horrible infancia que había tenido. Se quería que los espectadores sintieran lástima por el trastornado protagonista. ¿Cómo era posible semejante osadía?

Los reseñadores de los años 60, estaban acostumbrados a ver en la gran pantalla a monstruos como Drácula, Frankenstein o la Momia, causar el caos en sociedades antiguas. Horrendos seres que mataban, chupaban sangre y hacían toda clase de maldades, por el sólo gusto de hacerlas. Estas historias estaban ambientadas en remotos lugares y en épocas pasadas. No se buscaba darle realismo a su ambientación, sino misticismo.

No es arriesgado asumir, que al ver *El Fotógrafo Del Pánico*, la gran mayoría de los reseñadores aborreciera la película. Se trataba de una verdadera explotación de sadismo. Se buscaban excusas psicológicas para la maldad de un vil asesino.

"La única forma de deshacerse de *El Fotógrafo del Pánico* es lanzarla por la cloaca más cercana, pero aún así quedaría su hedor.", dijo Derek Hill en *Tribune*. Los reseñadores expresaron todo su disgusto. "Resulta ser la película más enfermiza y asquerosa que recuerde haber visto", escribió Isabel Quogley en *The Spectator*. "Hacía tiempo que una película no me asqueaba tanto como *El Fotógrafo del Pánico*", comentó Caroline Lejeune en *The Observer*.

Los reseñadores no habían mirado sino la superficie del film. Era demasiado chocante como para ver en profundidad. En lugar de ver un hondo estudio psicológico de personaje, vieron un film que mostraba el sufrimiento de mujeres en las manos de un asesino. Otro dato destacable es que gran parte de los reseñadores eran mujeres. Por lo que es difícil creer, que disfrutaran del film, dado que todas las victimas en el relato son mujeres, aunque esto es solo especulación.

Lo más destacable de las reseñas del año 1960 es la falta de argumentos de peso para descalificar la película. Los reseñadores se limitan a decir que la película es asquerosa o desagradable, pero no dan razones a tanta repulsión. De poco sirve decir que algo es malo, sin denotar el por qué de la apreciación. Según David Bordwell (1995), las reseñadores deben justificar sus argumentos. Esto se logra mediante ejemplos o comparaciones. La validez de un planteamiento dependerá de la justificación que se de a las ideas expuestas.

En lo que respecta a las reseñas de 1999, se nota en primer lugar que los reseñadores incluyen datos sobre las reseñas anteriores. Nombran la recepción inicial que tuvo la película. Hablan de cómo fue redescubierta en 1979 gracias a la labor de Martin Scorsese. Ahora, a diferencia de los reseñadores de 1960, la apreciación de los reseñadores de 1999 es positiva. Opinan que *El Fotógrafo Del Pánico*, es una película de temática desagradable pero excelentemente realizada. Alaban la actuación de Carl

Boehm como Mark Lewis. Se apoyan en escenas de la película para probar sus razonamientos.

Cabe destacar que los reseñadores de 1999, no podrían verse sorprendidos por la violencia de la película. Ya se habían proyectado en los cines películas cómo *Halloween* (1978) o *El Exorcista* (1972), que mostraban niveles de violencia y horror mucho más gráficos, que *El Fotógrafo Del Pánico*. El cine de terror había evolucionado. La figura del asesino en serie había aparecido con *Halloween* (1978). Además la película había sido alabada y reestrenada por Martin Scorsese. Tenía un aire de film de culto.

Las reseñas de 1999 muestran un nivel de comprensión más profunda de los temas de la película. Hablan de la forma como Powell trata el vouyerismo. "El público quiere ver algo horrible, así sea sólo para tomar una rápida mirada entre los dedos. No quiere sentirse responsable de lo que esta viendo, como pretenden Powell y Leo Marks, su guionista.", opina David Ehrenstein en el *New Times* de Los Angeles. "Las películas nos convierten en voyeurs. Nos sentamos en la oscuridad y vemos las vidas de otras personas. Es el trato que el cine hace con nosotros, aunque la mayoría de las películas tienen demasiados buenos modales para mencionarlo. No es el caso de *El Fotógrafo Del Pánico.*", escribe Roger Ebert en el *Chicago Sun Times*.

Otra diferencia a tomar en cuenta, es que para la época de su estreno, Gran Bretaña apenas comenzaba a cambiar. Es a partir de 1960 que muchas acciones consideradas delictivas, son legalizadas. En 1960 se legalizaron los juegos de azar. La pena de muerte se abolió en 1965 y la censura a los espectáculos en 1968. El aborto y la homosexualidad se legalizaron en 1967. Sólo como una muestra de algunos de los cambios que sufrió la sociedad británica. Los valores morales cambiaban.

La actuación de Carl Boehm como Mark, muestra a un niño que jamás creció y que sobretodo nunca pudo quitarse de encima la sombra de su padre. Al ver lo que tuvo que soportar el pequeño Mark, el público tiende a sentir cierta lastima hacia él. La personificación de Boehm muestra a un ser tan tímido y trastornado que es difícil no sentir compasión por él. Ahora, al mismo tiempo, se reprueba sus acciones y sus asesinatos. Esta dicotomía no es nada placentera para el espectador. Se espera que Helen logre salvar a Mark de su psicosis o que la policía no lo descubra y por otro lado se sobreentiende que Mark debe pagar por sus crímenes. La película busca la simpatía del público hacía un asesino, que es sádico en su afán de filmar sus asesinatos. Probablemente, esta es una de las razones del aborrecimiento inicial de la película por los reseñadores.

Uno de los detalles que fue más detestado por los reseñadores de 1960 fue la actuación del propio Powell como el padre de Mark y de su hijo Columba como Mark de pequeño. Varios críticos consideraron esta elección de reparto de mal gusto. Según lan Christie (1994), esto denota lo involucrado que estaba el director con la película. El generador de gran parte de la locura de Mark esta interpretado por el director de la película. Para Chritie, el hecho de que Powell usara a su propio hijo en las escenas de los experimentos, habla mucho de su estilo de dirección.

El rechazo de *El Fotógrafo Del Pánico* puede que se deba a su temática. La forma en que Powell plantea el voyerismo hace que el público se vea directamente involucrado con las acciones de Mark. La referencia a los espectadores como voyeurs hace que la película sea desagradable. Al mismo tiempo, el hecho de que Powell tome tanto en cuenta la existencia de los espectadores hace que la película sea distinta y pone en evidencia su maestría. A diferencia de casi todas las películas, *El Fotógrafo Del Pánico* deja en evidencia la presencia de los espectadores y los involucra. La forma de abordar la película es verla como un estudio psicológico de un asesino y

no como una usual película de terror. Lo que plasma Powell en la pantalla, es la atormentada vida de un psicópata.

Por último, habría que destacar la retractación hecha por Dilys Powell de su reseña de 1960. En 1994 Dilys Powell escribió, "Michael Powell ha sido considerado uno de los más distinguidos directores de éste país. Cuando en 1960, estrenó una película de terror, yo la odie y junto a muchos otros reseñadores británicos la critique severamente. Hoy me he dado cuenta de que se trata de una obra maestra. Si en la próxima vida se me permite una conversación, consideró mi deber pedirle disculpas a Michael Powell."

Sin duda que se trata de una prueba de que la apreciación de la película había cambiado con los años. El tiempo hace que cambien actitudes y puntos de vista. Lo que era mal visto hace 40 años, es visto de otra forma en la actualidad.

CONCLUSIONES

Las razones del cambio de apreciación de *El Fotógrafo Del Pánico* (1960) pueden ser varias. Lo primero que hay que tomar en cuenta, son los cambios sociales y morales, ocurridos en Gran Bretaña desde el estreno de la película hasta la actualidad. Esto ocasionó que la percepción que se tuvo de la película evolucionará con el tiempo. Para 1960 existían varias leyes que prohibían el aborto, los juegos de azar o el homosexualismo. En la actualidad hay 124 casinos en Gran Bretaña, se practican 175.000 abortos legales al año y se esta discutiendo en el Parlamento Británico la aprobación de una ley que permita la unión civil entre parejas del mismo sexo. Por ende, la percepción de *El Fotógrafo Del Pánico* no puede ser la misma en la actualidad de lo que fue en 1960, ya que la mirada de la sociedad ha variado con el tiempo.

La personificación del asesino como alguien tímido y hasta digno de lástima, iba en contra de la percepción de la época de que todo transgresor de las conveniencias sociales, debía ser rechazado y castigado. Al humanizar a un asesino en serie, Powell se arriesgaba a ser severamente criticado. La primera impresión general que dio el filme fue que se trataba de una obra de sadismo, ya que se mostraba el placer que sentía Mark Lewis al asesinar a sus victimas. Lo grave del asunto, es que el placer que experimentaba Mark procedía de ver los asesinatos filmados, pues siempre se interponía su cámara a su visión. Entonces, privaba el voyeurismo sobre el sadismo. La Inglaterra de la época era muy estricta moralmente y temas de este tipo eran rechazados socialmente. No estaban bien vistas las desviaciones sociales como el voyeurismo, la pornografía u otras. Por ende el rechazo de El Fotógrafo Del Pánico tiene sus bases. Al leer las reseñas ahora, parecen exageradas, más hay que tomar en cuenta que fueron escritas hace 43 años. Los patrones morales han cambiado mucho en todo ese tiempo.

El género del terror había evolucionado con el tiempo. La violencia que tanto impresionó a los reseñadores en 1960, es ahora mucho menos alarmante, dado las muestras más gráficas de violencia de películas actuales. Para 1960 la figura del asesino en serie no había aparecido en el género, por lo que *El Fotógrafo Del Pánico* se adelanta a esta figura. No es sino en 1978 con *La Noche de Halloween* de John Carenter, que la figura del asesino en serie se hace popular en el género. Por otro lado, las películas de terror no estaban escenificadas en la cotidianidad. Son estos cambios temáticos y temporales, los que hacen de *El Fotógrafo Del Pánico* un filme atípico del género, ya que no se le puede catalogar entre las tendencias precedentes a 1960 ni entre las posteriores a 1960. En cierta forma, se podría afirmar, que adelantó en 18 años a la evolución del género de terror.

Las reseñas de 1999 muestran una comprensión más profunda del proceso cinematográfico. Los reseñadores usan argumentos mucho más meditados. Es probable que esto se deba a una evolución en la técnica de la crítica periodística. Como ya se mencionó anteriormente, toda reseña necesita un toque de retórica para ser considerada valida. Las reseñas de 1960 se basan solo en impresiones y no se les da apoyo a la impresiones usando ejemplos, ni se justifican de alguna forma. ¿Se debe esto a uno evolución de la técnica de escritura de reseñas? Es posible, aunque imposible de probar. Lo que si es indudable es que los reseñadores de 1999 hacen uso de la justificación de sus argumentos, para darle validez a los comentarios que exponen.

En fin, la comparación de las reseñas muestra los cambios en la forma de ver el cine, los cambios sociales y morales ocurridos en Gran Bretaña y la posible trasformación de la técnica de reseñar una película.

No hay duda de que las críticas de la época fueron un tanto duras con El Fotógrafo Del Pánico, esto se debe probablemente a la temática de la película y a la forma en que Powell involucra al espectador. Lo que para la época fue su gran error, es visto hoy en día como su virtud. Es precisamente la forma en como se presenta al asesino, lo que hace de *El Fotógrafo Del Pánico* una película importante para el género del terror y en un estudio de personaje notable. El hecho de que se mostrara a un ser digno de lástima, con un pasado traumático y con serios problemas de socialización; implica al espectador en la trama de la película. De igual forma, el uso de la cámara subjetiva produce una identificación más cercana del público con lo filmado.

En el caso de *El Fotógrafo Del Pánico* no se puede negar su contribución al género del cine de terror. El estudio psicológico del personaje de Mark, esta muy bien logrado. No es exagerado afirmar que el filme merece ser visto y debió tener un mejor final que su rápida desaparición de las pantallas en 1960.

Asegurar que una película es excelente o desastrosa dependerá de la perspectiva de cada quien. Hay películas muy bien realizadas o producidas que no nos agradan, pues a fin de cuentas el repudio o agrado hacia una obra de arte es totalmente subjetivo. En consecuencia, dependerá de los gustos de cada persona. Ahora, al mirar con mayor detenimiento se pueden encontrar los detalles técnicos, narrativos y temáticos, que hacen de ésta película algo digno de ser destacado. En el caso de *El Fotógrafo Del Pánico* se puede afirmar su calidad. Ahora, decretar sin ningún tipo de dudas la gloria o deshonra de una película es algo imposible de aseverar.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Bibliográficas

Aldgate, A. y Richards, J. (2002). <u>Best Of British</u>: <u>Cinema And Society From 1930 To The Present</u>. (2nda. Ed.) Londres: I.B. Tauris.

Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M.(1989). Estética del Cine: Espacio fílmico montaje narración lenguaje. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Bordwell, D.(1996). <u>La Narración En El Cine de Ficción</u>. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Bordwell, D. y Thompson, K.(2003). Film Art: An Introduction.(7ma. Ed.) Nueva York:McGraw-Hill.

Bordwell, D.(1995). <u>El Significado del Filme</u>. Barcelona (España): Paidós lbérica.

Carmona, R. (2000). <u>Cómo Se Comenta Un Texto Fílmico.</u>(4ta.Ed.) Madrid: Cátedra.

Christie, I.(1994). <u>Arrows Of Desire: The Films Of Michael Powell and Emeric</u> Pressburger. Londres: Faber and Faber

Cortijo, J. (2000). No Disparen Contra El Crítico: (O Apunten Entre Los Ojos). Madrid: Jaguar

Esteve, L. (2002). Michael Powell Y Emeric Pressburger. Madrid: Cátedra

Hernández, T., Lucien, O., Marrosu, A., Miranda, J., Roffé, A. (1990). <u>Pensar</u> <u>En Cine.</u> Caracas: CONAC Howard, J.(1996). Michael Powell. Londres: B T Batsford Ltd.

Jancovich, M. (Ed.).(2002). Horror: The Film Reader. Nueva York: Routledge.

Losilla, C. (1993). <u>El Cine De Terror: Una Introducción</u>. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Macdonald, K. (1994). <u>Emeric Pressburger: The Life And Death Of A</u>
Screenwriter. Londres: Faber and Faber

Marks, L. (1998). Peeping Tom. Londres: Faber and Faber

Metz, C. (2002). <u>Ensavos Sobre La Significación En El Cine (1964-1968)</u>. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Metz, C. (2002). <u>Ensavos Sobre La Significación En El Cine (1968-1972)</u>. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Metz, C. (2001). <u>El Significante Imaginario. Psicoanálisis y Cine</u>. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Mitry, J. (2001). Esthétique Et Psychologie Du Cinéma. Paris: Éditions Du Cerf.

Piñuel, J. y Gaitán, J. (1999). <u>Metodología General: Conocimiento Científico E</u> Investigación En La Comunicación Social. Madrid: Síntesis.

Powell, M. (1986). <u>A Life In Movies : An Autobiography.</u> Londres:Faber and Faber

Powell, M. (1992). Million Dollar Movie. Nueva York: Random House

Salwolke, S. (1997). <u>The Films Of Michael Powell And The Archers</u>. Londres: Scarecrow Press. Inc.

Sampieri, R. Fernández, C. Baptista, P. (1998). <u>Metodología De La Investigación</u>. (2nda. Ed.) Ciudad de México: McGraw Hill.

Trabajos de Grado

Galligani Sáenz, F. (2003). El Discurso Cinematográfico De Stanley Kubrick

Como Estilo Reflejado En El Filme A.I. Artificial Intelligence De Steven

Spielberg. Trabajo de Grado no publicado, Universidad Católica Andrés Bello,

Caracas, Venezuela.

Fuentes Electrónicas

www.bfi.org.uk/facts/stats

www.bfi.org.uk/sightandsound/topten

www.chicagosuntimes.com/ebert

www.ealasaid.com/writing/columns/masters.html

www.hammerfilms.com

www.imdb.com

www.leonardmaltin.com

www.mrqe.com

www.ochoymedio.com

www.powell-pressburger.org

www.rottentomatoes.com

www.wikipedia.org

Fuentes Audiovisuales

Berger, L. Powell, M. y Whelan T. (Directores) (1940). <u>The Thief Of Bagdad</u>. (DVD). MGM Home Entertainment, 2001.

Powell, M. (Director) (1940). Contraband. (DVD). Kino International, 2001.

Powell, M. (Director) (1937). <u>The Edge Of The World.</u> (DVD). Milestone Film & Video, 2003.

Powell, M. (Director) (1960). <u>Peeping Tom.</u> (DVD). The Criterion Collection, 1999.

Powell, M. y Pressburger, E. (Directores) (1947). <u>Black Narcissus.</u> (DVD). The Criterion Collection, 2000.

Powell, M. y Pressburger, E. (Directores) (1945). I Know Where I'm Going. (DVD). The Criterion Collection, 2001.

Powell, M. y Pressburger, E. (Directores) (1943). <u>The Life And Death Of Colonel Blimp.</u> (DVD). The Criterion Collection, 2002.

Powell, M. y Pressburger, E. (Directores) (1948). <u>The Red Shoes.</u> (DVD). The Criterion Collection, 1999.

ANEXO A

RESEÑAS DE 1960

Powell reproduce varias de las reseñas en su autobiografía : La Película del Millón De Dólares (1992, p.394):

En los últimos tres meses y medio, he viajado por algunos de los más inmundos barrios de Asia. Ahora, nada-ni las colonias de leprosos del este de Pakistán, ni las callejuelas de Bombay, ni las cloacas de Calcuta- me dejó tal sensación de nausea y depresión, como la que sentí al presenciar una nueva película británica llamada El Fotógrafo del Pánico. Nunca me he salido de la proyección de un film ni me he retirado de una pieza teatral, por muy terrible que sea. Pero debo confesar que lo pensé mientras presenciaba tanta obscenidad. Coincido con mi distinguida colega, Caroline Lejeune, quién dijo: "Estoy asqueada", antes de salir indignada del cine. El Sr. Michael Powell (quien hizo películas tan maravillosas como Narciso Negro y Cuestión De Vida O Muerte) produjo y dirigió El Fotógrafo del Pánico. Creo que debería sentirse avergonzado de si mismo. Las actuaciones son buenas y la fotografía está bien, pero el resultado final no es más que sadismo, sexo y degradación humana. (Len Mosley, Daily Express)

Hacía tiempo que una película no me asqueaba tanto como *El Fotógrafo del Pánico*... Esta obra de supuesto entretenimiento fue dirigida por Michael Powell, quien hizo films como *Paralelo 49 y Cuestión De Vida O Muerte*. No pretendo nombrar a los participantes de esta espantosa película. (Carolina Lejeune, *The Observer*)

La única forma apropiada de deshacerse de *El Fotógrafo del Pánico*, sería lanzarla por la cloaca más cercana. Lamentablemente su hedor permanecería... Obviamente existe un lugar en el cine para los estudios psicológicos, pero esta cruda y sensacionalista explotación sólo buscar crear sensaciones baratas. No es nada sorprendente que sea obra de Michael

Powell, quien mostró su vulgaridad en películas cómo *Cuestión De Vida O Muerte, Las Zapatillas Rojas y Los Cuentos De Hoffmann* y las extrañas tendencias de su peculiar mente en *Una Historia de Canterbury*, cuya trama consistía en la obsesión de Eric Portman de echarles pega en el cabello a muchachas. En *El Fotógrafo del Pánico* su autoexposición va aún más allá, ya que no sólo hace el papel del padre sádico sino que usa a su propio hijo de victima. (Derek Hill, *Tribune*)

Resulta ser la película más enfermiza y asquerosa que recuerde haber visto... El terror de los niños usado para entretener. Crueldad atroz puesta en pantalla por diversión. El personaje principal, un asesino demente y pervertido, es mostrado como apuesto, simpático y atormentado... y el hecho de que la decente heroína se derrita de amor por él, produce aún más asco. (Isobel Quigley, *The Spectator*)

Obviamente la intención de Michael Powell al hacer *El Fotógrafo del Pánico* es escandalizar. En ese sentido ha tenido éxito. Quedé profundamente escandalizada al ver que un director de su calibre, llenaba la pantalla de tanta perversión sin sentido. Se regordea de los enfermizos impulsos de un asesino pervertido y hasta muestra su brutalidad pornográfica como romántica. Usa todos los trucos cinematográficos, para crear una insulsa atmósfera. Desde su comienzo lujurioso, hasta su depravado y masoquista climax, se trata de completa maldad.(Nina Hibbin, *The Daily Worker*)

Quizás uno no se vería tan desagradablemente afectado por éste ejercicio en las regiones bajas de lo psicopático, si fuera tratado de una forma más adecuada. Uno no se indigna tanto con los vampiros, las momias o los estranguladores. Las amputaciones de brazos y las chupadas de sangre, aunque sin duda desagradables, pueden ser tomadas como chiste. El Fotógrafo del Pánico es un caso aparte. Esta hecha por un director de gran talento y sensibilidad. Se trata del realizador, cuyo ojo cuestionador y atrevido nos dio la magnifica secuencia de camera obscura en la entrada de la sala de operaciones en Cuestión De Vida O Muerte. Esa misma visión estilizada, hace que las torturadoras secuencias de esta nueva película parezcan creativas e inspiradas, un horror al estilo de Edgar Allan Poe, en

Anexos 99

lugar del vulgar espectáculo que son en realidad. Uno recuerda entonces, que inclusive en su mejor época, Michael Powell utilizaba su talento para contar la historia de un demente que le echaba pega en el cabello a muchachas. Esta vez, va mucha más allá que la pega. Muestra cuchillas atravesando delicadas gargantas, ojos desquiciados y morbosos de voyerista y hasta hace un énfasis nauseabundo en la práctica del sadismo. Powell no es el guionista de *El Fotógrafo del Pánico*, pero jamás podrá lavarse las manos de la responsabilidad de haber realizado éste vicioso film. (Dylis Powell, *Sunday Times*)

Un morboso deseo de mirar es una de las obsesiones más comunes en la vida. Lamentablemente, el nuevo film de Michael Powell es un astuto y corrupto ejercicio en las tácticas del escándalo. La película muestra una nerviosa fascinación por la perversión que ilustra. Hace uso del miedo y las inhibiciones con motivos muy bajos.

(Alexander Walker, The Evening Standard)

ANEXO B

COMENTARIOS DE LOS RESEÑADORES DE 1960

Octubre 1999 en la revista Premiere

Derek Hill: "No he vuelto a ver *El Fotógrafo Del Pánico* y no creo que mi reacción sería distinta. Lo que recuerdo haber aborrecido, es que Powell parecía disfrutar jugando con un material que merecía un tratamiento más responsable."

Alexander Walker: "Si escribiera una reseña de *El Fotógrafo Del Pánico* hoy, probablemente le daría una mirada más sofisticada. De lo que estoy seguro, es de que no cambiaría mi opinión sobre la película, ya que creo que existe un encanto insano con la trama del film. Creo que lo que le falta a la película es una validez psicológica."

Dilys Powell . Sunday Times de Londres, Junio 1994.

"Michael Powell ha sido considerado uno de los más distinguidos directores de éste país. Cuando en 1960, estrenó una película de terror, yo la odie y junto a muchos otros reseñadores británicos la critique severamente. Hoy me he dado cuenta de que se trata de una obra maestra. Si en la próxima vida se me permite una conversación, consideró mi deber pedirle disculpas a Michael Powell. Debe existir algo más que un simple cambio de parecer.

La historia original y el guión son de Leo Marks. Su protagonista es un camarógrafo (interpretado por Carl Boehm), quien fue usado de niño por su padre en experimentos sobre el miedo. El niño crece obsesionado por imágenes de caras llenas de espanto. Mark filma la muerte y se convierte en una asesino múltiple.

De la mano de un director tan talentoso, ésta no puede ser sino una película aterradora, su objetivo es examinar las emociones. Es interesante Anexos 101

que sea resestrenada ahora, cuando se ha hablado de la influencia del cine en la sociedad. Una buena excusa para mostrar la diferencia entre el terror serio y el sensacional. Al leer ahora lo que escribí en 1960, me doy cuenta de que a pesar de mis esfuerzos de mostrar repulsión, casi todo lo que dije demuestra las extraordinarias cualidades de *El Fotógrafo Del Pánico*. Véala y tómese el tiempo para apreciar la fotografía de Otto Heller."

ANEXO C

RESEÑAS DE 1999

Traducidas de los originales en ingles.

GRANDES PELÍCULAS - EL FOTOGRÁFO DEL PÁNICO

Chicago Sun-Times. 2 de Mayo 1999 Por ROGER EBERT

Las películas nos transforman en" voyeuristas". Nos sentamos en la oscuridad, a mirar las vidas de otras personas. Es el trato que hace con nosotros el cine, a pesar de que la mayoría de las películas son demasiado bien educadas como para mencionarlo.

El Fotógrafo Del Pánico de Michael Powell, una película de 1960 sobre un hombre que filmaba a sus victimas mientras morían, rompe con las reglas y cruza la línea (frontera). Cuando fue estrenada, por primera vez, fue tan odiada que la tuvieron que retirar de los cines, y terminó, en forma efectiva, con la carrera de uno de mas grandes directores británicos.

¿ Porqué tanto los críticos como el público la odiaron? Pienso que porque no permitía a la audiencia ocultarse anónimamente en la oscuridad, sino que nos implicaba en el "voyeurismo" de protagonista.

Martin Scorsese dijo ,una vez, que esta película y 8 ½ de Federico Fellini contenían todo lo que se puede decir acerca de la dirección. La película de Fellini trata de los convenios y escritos y los negocios relacionados con los espectáculos, y la de Powell trata sobre el profundo proceso psicológico que se desarrolla cuando un cineasta le dice a sus actores de hacer lo el manda, mientras el se queda amparado en las sombras y mira.

Scorsese, es el admirador de Powell más famoso. De niño estudiaba las películas de Los Arqueros- el equipo del director Powell y del escritor

Anexos 103

Emeric Pressburger. Scorsese frecuentaba las sesiones tardías de los que presentaban sus películas, bebiéndose las atrevidas imágenes de Powell y confiando en el inesperado desarrollo de la trama.

Powell y Pressburger hicieron algunas de las mejores y más exitosas películas de los años 40 y 50, entre las que podemos citar *Coronel Blimp* con la gran actuación de Roger Livesey que se extiende sobre un período de tres guerras, *Las Zapatillas Rojas* con Moira Shearer como bailarina de ballet, *Narciso Negro* con Deborah Kerr haciéndo de monja en el Himalaya , y *Cuestión de Vida o Muerte* con David Niven como un piloto muerto. Después vino *El Fotógrafo Del Pánico*.

Es una película sobre mirones. Su personaje central es un foquista en unos estudios cinematográficos británicos; es el encargado de la cámara, así como un monaguillo puede ayudar en la misa. Su vida secreta incluye filmar mujeres con una cámara que tiene escondido en su trípode un cuchillo, a medida de que se dan cuenta de su destino, va filmando sus caras, y mira una y otra vez en la oscuridad de sus habitaciones lo filmado.

Está trabajando en un "documental", eso le dice a la gente y únicamente es en la última toma de la película cuando caemos en la cuenta de que no solo se trata de sus crímenes, sino también de su muerte. El no se va librar del destino de sus victimas.

Este hombre, llamado Mark Lewis, se ha transformado en un monstruo digno de compasión como consecuencia de su educación. Cuando Helen (Anna Massey), la amistosa muchacha que vive abajo, se interesa por su trabajo, le enseña las películas que tomó su padre. Películas de Mark niño, cuando lo despiertan en la noche con una linterna en los ojos. Películas donde su padre le pone lagartijas en las sabanas mientras duerme. Grabaciones de sus gritos aterrados. El padre de Mark un psicólogo especializado en el tema del miedo ,utilizaba a su hijo para realizar sus

experimentos. Cuando un policía psicólogo se entera de la historia, dice meditabundo," Tiene los ojos de su padre.. "

Aún hay mas. Vemos al pequeño Mark filmado al lado del cadáver de su madre. Seis semanas más tarde, en otra película, su padre se vuelve a casar. (Ruedas dentro de otras ruedas: El papel del Padre lo hace Michael Powell, la casa donde pasó su infancia Mark es la casa donde Powell fue criado, y Mark niño lo interpreta el hijo de Powell). En la boda, el padre de Mark le regala una cámara.

Para Mark el sexo, el dolor, el miedo y la filmación de películas son campos interconectados entre sí. Se identifica tanto con su cámara que cuando. Helen lo besa, su respuesta es besar a su vez los lentes de su cámara. Cuando un policía coge la cámara de Mark, las manos y los ojos de Mark son el espejo sin descanso de los movimientos del oficial, es como si Mark anhelase su cámara y al mismo tiempo estuviese dominado por ella. Cuando Helen trata de decidir que debería ponerse si una joya en el hombro o en el cuello, las manos de Mark tocan su cuerpo en los mismos sitios, como si el fuese una cámara y estuviese captando sus gestos.

En un principio, Powell pensó en Lawrence Harvey para el papel estelar, pero luego se decidió por Karl Boehm, un actor Austriaco con un leve acento en Inglés que suena mas bien a timidez. Boehm era rubio, buen mozo, suave e incierto. A Powell le interesó saber que su nueva estrella era hijo de famoso director de orquesta. Quizás supiese algo acerca de padres dominantes.

La actuación de Boehm logró un asesino vicioso, que es a un mismo tiempo tímido y está herido. La película lo desprecia sin embargo le cae simpático. De hecho es un hombre que está solo.

Anexos 105

Vive solo en el piso de arriba de una casa de huéspedes. El primera habitación es convencional, con una mesa, una cama y un área de cocina. La segunda habitación parece el laboratorio de un científico loco, con cámaras y equipo de cinematografía, un laboratorio, un área de proyección todo un equipo oscuro que cuelga del techo.

Helen se queda asombrada cuando le revela que la casa es la casa donde vivió cuando era niño, y que el es el propietario: " Tú, pero si te paseas por ahí ,como si no pudieses pagar la renta". Helen vive con su madre (Maxine Audley) ,que es alcohólica y ciega, y que escucha las pisadas de Mark. Cuando Helen le dice a su madre que van a salir juntos, su madre le dice: " No me fío , de un hombre que pisa tan suave", Mas tarde, Mark sorprende a la madre dentro de su habitación interior, y ella da en el corazón de su secreto. " Visito esta habitación todas las noches. Los ciegos siempre visitamos las habitaciones debajo de donde viven. Qué estoy viendo Mark? ".

La película de Powell se estrenó algunos meses antes de *Psicosis*, otra película provocadora hecha por un director Británico, se podría argumentar que la película de Hichcock tenía quizás un tema aun mas depravado que la de Powell y sin embargo constituyó un impulso para su carrera, quizás porque las audiencias esperaban lo macabro de Hichcock pero no de parte de Powell que estaba mas identificado con películas elegantes y estilizadas.

Hay una escena importante en *El Fotógrafo Del Pánico* que Hichcock hubiese podido envidiar .Después de estar horas en el estudio, Mark logra persuadir a una extra (Moira Shearer) de que se quede y así el la podrá filmar bailando. Ella está siente vértigo al pensar que va a tener tomas en solo ,y baila alrededor de la escena e incluso dentro de un gran camión azul. Al día siguiente, el cuerpo aparece dentro del camión – mientras que Mark sin ser visto de nadie, filma el descubrimiento.. Las estrategias visuales de la

Anexos 106

película implican al público en el "voyeurismo" de Mark. La primera toma es a través del visor de Mark. Más tarde, vemos el mismo metraje en la sala de proyecciones de Mark, es una toma realmente notable desde atrás de la cabeza de Mark. A medida que la cámara retrocede, la imagen en la pantalla se va moviendo hasta lograr un "close-up", en efecto así la cara de la victima sigue siendo del mismo tamaño mientras que la de Mark se achica. Powell nos muestra un miembro del público que también achica mediante el poder de la visión cinematográfica. Otras películas nos dejan disfrutar del "voyeurismo", en está se paga un precio.

Powell (1905- 1990) era un director que amaba los colores fuertes, y El Fotógrafo Del Pánico esta filmado en un Technicolor saturado con tomas como las de el cuerpo de la victima bajo una cobija rojo brillante que resalta sobre el color gris de la calle. Era un virtuoso de la utilización de la cámara, y en El Fotógrafo Del Pánico la estrategia de base es el siempre sugerir que no solamente estamos viendo sino mirando. Esta película es una obra de arte precisamente porque nos engancha y no nos vuelve a soltar, como lo hacen todas esas películas insulsas de asesinos en series para adolescentes. No podemos reírnos y al mismo tiempo conservar nuestras distancias. Nos vemos obligados a aceptar que estamos mirando, horrorizados pero fascinados.

En esencia, El Fotógrafo Del Pánico terminó con la carrera de Powell, a pesar de que hizo más películas. A finales de los años 70 ,sin embargo Scorsese estaba patrocinando los reestrenos y las restauraciones, y se unió a Powell en un comentario en los discos laser de las películas. Sin lugar a dudas, Powell y el editor de Scorsese, Thelma Schoonmaker, se enamoraron y se casaron, y ella lo ayudó en la redacción de una notable autobiografía sobre dirección cinematográfica, : "Una vida en películas" y "La película millonaria"

Una versión restaurada de *El Fotógrafo Del Pánico* se estrena éste viernes en el Music Box.

EL FOTOGRAFO DEL PÁNICO UNA MIRADA A HURTADILLAS A LA MAYOR TOMA PANORAMICA EN 1960, LA PELÍCULA DE HORROR DE MICHAEL POWELL SE HA CONVERTIDO AHORA EN UN CLÁSICO.

Viernes 26 de febrero de 1999 San Francisco Chronicle por Edward Guthmann Crónica Personal de Críticos.-

El Fotógrafo del Pánico: 1960 Película de Suspense Psicológico. Protagonizada por Carl Boehm, Anna Massey y Moira Shearer. Dirigida por Michael Powell Escrita por Leo Marks (No clasificada, 1001 minutos de duración. Se proyecta en el Castro hasta el 4 de Marzo y en el Teatro UC los días 5 y 6 de Marzo.-

Pocas películas han tenido un destino tan extraño y torturado como *El Fotógrafo del Pánico*. Atacada furiosamente y unánimemente por los críticos en el momento de su aparición en 1960, el retrato compasivo de Michael Powell de un asesino en serie de modales suaves, fue retirada de los teatros londinenses en menos de una semana—e instantáneamente destruyó la carrera del director Británico.

" La única forma satisfactoria de liquidar a *El Fotógrafo del Pánico* sería agarrarla con una pala y botarla en la cloaca más cercana", acotaba Derek Hill en el London Tribune. " incluso así, el hedor permanecería."

Hoy día, gracias en gran parte al en reestreno, en 1980 logrado por Martin Scorsese compañero director y entusiasta de la obra de Powell, *El Fotógrafo del Pánico* se evalúa correctamente como lo que es, un clásico del

Anexos 108

horror y un viaje psicológico sofisticado. El film, que protagoniza Carl Boehm como el joven asistente de cámara/ asesino, se estrena hoy en el Castro.

Para Powell, muerto en 1990 a los 85 años- y que hizo unos clásicos como *Cuestión de Vida o Muerte*, *Narciso Negro* y *Las Zapatillas Rojas*, *El Fotógrafo del Pánico* constituía un riesgo atrevido, subversivo incluso. Adelantándose a su época, constituye un estudio sobre el "voyeurismo" que iguala la fotografía y el hecho de hacer películas con la escoptofilía, la morbosa necesidad de mirar.

El personaje de Boehm, llamado Mark Lewis según el guionista de la película ,Leo Marks, está obsesionado por los recuerdos infantiles de su padre psicólogo sádico. (En forma perversa Powell hace de padre y su hijo Columba de Mark joven). Obsesionado por el deseo de capturar al miedo, Mark caza a sus presas mujeres jóvenes pelirrojas y las filma gritando en defensa de su vida segundos antes de matarlas.

TIERNO ASESINO

Para los críticos británicos que destruyeron la película, *El Fotografo del Pánico* no fue tan odiado por su tema en si, sino mas bien por la ternura con la cual Boehm hizo de asesino. Cuando la película de Alfred Hitchcock *Psicosis* se estreno tres meses después en Londres, la reacción fue mucho menos fuerte, un Tony Perkins que parecía un gusano haciendo de Norman Bates y una explicación freudiana fuertemente entretejida dentro del guión; no eran lo mismo después de todo.

"Uno podía distanciarse un poco de Norman Bates", dice la editora de películas Thelma Schoonmaker (*Toro Salvaje*), quien estuvo casada con Powell desde 1984 hasta su muerte. "En *El Fotógrafo del Pánico* " añade, " La interpretación de Carl Boehm y el hecho de que el personaje inspire tanta compasión logran una tensión increíble".

"Michael comprendió que hay personas que están muy perturbadas como el protagonista pero que al mismo tiempo podían resultar personalidades conmovedoras." ,Schoonmaker dice, También, el hecho de describir a los cineastas como voyeuristas, y el hecho de sugerir que el y los de su especie eran predadores no muy diferentes de Mark Lewis, con esto Powell ultrajó todo el " establisment" del cine.

"NO LO VUELVA A HACER"

Por consiguiente, mientras *Psicosis* se convirtió en un hito cultural. *El Fotógrafo del Pánico* se vio forzado a quedarse en un limbo silencioso. En *Un Psicopáta Muy Británico*, un documental británico sobre como se hizo *El Fotógrafo del Pánico*. Marks recuerda como un crítico se le acercó luego de la presentación a la prensa y le siseo. "No lo vuelva a hacer."

En el documental Marks compara la encuesta psicológica de *El Fotógrafo del Pánico* con su carrera como descodificador del gobierno durante la II Guerra Mundial. También se incluían entrevistas con Boehm, quien describe el estreno de la película en Londres("Hubo un silencio de muerte- me hirió tanto a mí como a Michael Powell".) y a su co-estrella Anna Massey, quien dice de *El Fotógrafo del Pánico* que es una película horrible de ver."

En las décadas siguientes a *El Fotógrafo del Pánico* Powell sólo hizo otras dos películas y en un momento se olvidaron de él y estaba sin un céntimo. Y sin embargo , Schoonmaker dice, " Nunca se amargó, lo cual creo es el máximo logro de su vida, apartando sus magnificas películas".

"Nunca he visto a alguien que haya invertido tan poco en lo negativo. Estaba siempre viviendo a tope cada minuto de cada día y nunca perdió la esperanza de hacer grandes proyectos."

También era algo filósofo. Habiendo visto a su mentor, el director de cine mudo Rex Ingram, arruinado el magnate de la MGM Lous B. Mayer, Powell comprendió cual es el precio que paga un artista por oponerse al sistema y defender su trabajo.

"Tenía un sentido muy fuerte de que si uno quería estar en el filo de su arte un, tiene que esperar a ser liquidado. Esto forma parte del trato y no se puede andar gimiendo por ahí si esto ocurre, porque si no ocurre uno ha tenido mucha suerte".

EL FOTOGRAFO DEL PANICO (1960) Reseñada por Almar Haflidason BBCpuesto al día el 31 de Marzo 2001

Tildada de enfermiza, detestable, y bestial por los mas importantes críticos cuando se estrenó en 1960. El Fotógrafo del Pánico fue tirada al cubo público de la basura del desprecio, junto con la carrera del director Michael Powell. Estas eran respuestas temerarias y desdeñables a una película que no es nada de eso. Si estos comentarios pueden servir para alguna finalidad, espero que sea para recordarnos que mientras algunas películas maduran, y mejoran con los años ,la crítica de películas a veces no envejece bien.

La película británica del asesino en serie se estrenó el mismo año que *Psicosis*, pero sólo fue cuando fue reestrenada en 1979 (con el apoyo de notables como Martin Scorsese) que recibió el reconocimiento que merecía. Comparada con otras películas hechas en Gran Bretaña en la misma época esta es una película de suspense atrevida, analítica y francamente cruel Carl Boehm desempeña el rol de un asesino que filma mujeres en el momento de su muerte. Ultrajado por los experimentos para estudiar el miedo de su padre cuando era niño, se ha convertido en un "voyeurista" con un morboso deseo de capturar los asesinos de sus victimas femeninas. Es esta una obsesión enfermiza, nacida desde el deseo de buscar venganza

por su juventud robada. A pesar de ser externamente amable, y luego de encontrase con Anna Massey trata desesperadamente de asegurarse de que ella no se vaya a convertir en su próximo sacrificio al celuloide.

Boehm logra desempeñar su papel con éxito a pesar de lo difícil pues tiene que convencer como asesino, al tiempo que provocar simpatía por el trauma de su pasado que roda la lucha de su presente. Powell en forma juiciosa pisa esta delgada línea, mientras que manipula una inquietante atmósfera con el trabajo de la cámara que gira que explota la cinematografía imprecisa de Otto Heller. El efecto final es memorable, y entre otras películas de asesinos en serie esta es una rareza de reflexión.

Director: Michael Powell.- Escritor: Leo Marks Protagonistas: Carl Boehm, Anna Massey, Moira Shearer, Maxine Audley, Brenda Bruce, Martin Miller, Esmond Knight, Bartlet Mullins, Michael Goodlife, Jack Watson, Michael Powell, Nigel Davenport Genero: Suspenso – Duración: 97 minutos Cine: 1960 DVD Marzo 2001 VHS: 15 de Febrero 1999 País: UK

EL FOTÓGRAFO DEL PANICO DE POWELL SIGUE SIENDO UNA MIRADA AMEDRENTADORA AL MIEDO

Kenneth Turan Crítico de Cine Del Los Angeles Times 26 de Marzo, 1999.-

Con casi cuarenta años *El Fotógrafo del Pánico* ,la película de Michael Powell verdaderamente espantosa, sigue siendo considerada como una de las películas mas extrañas y retorcidas. Incluso en un momento y en una época en las que se fomenta el ultraje, esta joya oscura y brillante se halla fuera en medio de la muchedumbre.

Durante una semana va a estar presentandose en el Nuart en la parte Oeste de Los Angeles, *El Fotografo del Pánico* es algo mas que un retrato

compasivo de una personalidad desviada. Realizada en 1960 ,en Inglaterra, ha sido citada por el director y fanático del cine Martin Scorsese como (junto con 8 ½ de Fellini) una de las dos películas de las cuales " Usted puede descubrir todo acerca de la gente que hace películas."

Hasta que dirigió *El Fotógrafo del Pánico* (que está siendo proyectada en una esplendida copia nueva de 35 milímetros) ,Powell era conocido como un consumado pintor cuyas películas (a menudo hechas en colaboración con Emeric Pressburger y entre las que se incluyen *Las Zapatillas Rojas, Narciso Negro*, y *Cuestión de Vida o Muerte*) no eran conocidas por ultrajar demasiadas sensibilidades.

Pero cuando salió "El Fotógrafo del Pánico" todo esto cambió. Las criticas recibidas fueron despiadadas y demoledoras (Powell cita en su autobiografía "La Película de Un Millón de Dólares" varios trozos de ellas) y a pesar de que el director era considerado como uno de los grandes nombres del cine británico, su carrera terminó abruptamente en razón de la notoriedad de las reseñas.

Lo que está más claro hoy que en 1960, es la naturaleza probatoria e iconoclasta de *El Fotógrafo del Pánico*, lo que perseguía fundamentalmente no era producir horror, sino hacer pensar. En parte sobre la escoptofilia, " la morbosa necesidad de mirar", conocida mas corrientemente como " voyeurismo", *El Fotógrafo del Pánico* es algo mas que la historia de una obsesión personal. Trata ,en una forma consciente, acerca de la experiencia de hacer películas y de ir al cine, esto funciona como una historia amonestadora para el adicto a las películas que hay en cada uno de nosotros.

La acción del Fotógrafo del Pánico comienza con un hombre que no se ve que está al acecho de una prostituta en SOHO. A pesar de que ella no lo sabe, nosotros observamos también el hombre que está filmándola con

una cámara escondida en el hombro de su abrigo. El graba el asesinato inevitable en el film en una forma que no solamente aterra la mujer casi mas que la muerte que le espera, pero que también bastante directamente excita al asesino cuando mira el resultado de lo filmado en el elaborado equipo de proyección de su casa.

El Fotógrafo del Pánico no es un film de¿ Quién lo hizo?; el asesino se sabe que es Mark Lewis (Carl Boehm) casi desde el principio. Es un joven nítido, educado pero distante que engaña a casi todo el mundo con quien se cruza.

Mark tiene dos trabajos, trabaja en un equipo de camarógrafos en un estudio de películas británicas y como fotógrafo que se especializa en tomas para revistas "con chicas en la portada y no portadas sobre las chicas". Tímido y escurridizo, no tiene amigos con los que hablar, y su relación mas íntima es con su cámara Bell & Howell.

El destino empuja a Mark junto a una bella joven vecina llamada Helen Stephens (Anna Massey, en su debut en el cine). A ella le cuenta su historia sorprendente. Su padre fue A.N. Lewis, un notable científico y el autor de un multivolumen "El Miedo y el Sistema Nervioso". Para lograr sus resultados experimentaba con su hijo, despertando al joven Mark en la mitad de la noche, aterrorizándolo totalmente y luego filmando lo que transciende. A pesar de lo desalentador del tema, El Fotógrafo del Pánico nunca es explícitamente violento y , según los cánones de hoy día, es casi reservada en lo que se muestra en la pantalla. De hecho, las imágenes más desagradables que vemos son donde aparece A.N. Lewis (rol que desempeña el mismo Powell) atormentando gentilmente a su hijo.

El Fotógrafo del Pánico sigue a Mark en su búsqueda de victimas en potencia (Moira Shearer de Las Zapatillas Rojas, logra una actuación especialmente buena, como una figurante llamada Vivian) y también a la

¿ Es el Espectador el Asesino?

La película de tan mala fama de Michael Powell es mas horripilante que su reputación pero mas congraciadora también.- David Ehrenstein New Times Los Angeles 25 de Marzo ,1999.

"Hay algunas películas cuya existencia misma hacen del mundo un lugar peor para vivir, y esta es una de ellas." Así escribió Kenneth Turan en el Los Angeles Times acerca del film 8mm, protagonizado por Nicolas Cage. Dirigida por Joel Schumacher se trata de una película de suspense sobre los films snuff- películas que según la leyenda urbana recogen la muerte de una mujer en el mismo momento en que ocurre. Prosigue llamando este film que logró copar las taquillas brevemente hace algunas semanas, "una deslucida obra de trabajo cuya única razón de ser es el hacer que la piel se arrastre a causa del beneficio de la taquilla." Turan pareciera intentar romper el record mundial en lanzar palabras injuriosas críticas. Pero para los familiarizados con las películas, dichas observaciones agudas tienen un misterioso anillo familiar. Volviendo a 1960, todo un escuadrón de escribas británicos de cine, bombardearon un film de suspense de tema similar pero mucho menos gráficamente explícito, la película El Fotógrafo del Pánico, dirigida por el aclamado director Michael Powell.

"La única manera satisfactoria de librarse de *El Fotógrafo del Pánico*," ,escribió el crítico del London Tribune en el momento, " sería levantarla con

una pala y dejarla correr suavemente hacía abajo por la alcantarilla más cercana. A pesar de todo, quedaría el hedor." El Observer es igualmente duro: "No me propongo nombrar los actores de esta película bestial," escribió su crítico. El comentarista del Daily Worker fulminó acerca de cómo El Fotógrafo del Pánico se revuelca en las urgencias enfermizas de un homicida perverso y en realidad le da un viso romántico a su brutalidad pornográfica.", con el director Powell ensuciando la pantalla con semejantes perversos disparates."

En efecto, muchos fueron los que se quedaron impresionados a la vista de Powell- el hombre que hizo El Ladrón de Bagdad, Cuestión de Vida o Muerte, Narciso Negro y el drama de ballet tan querido Las Zapatillas Rojas, dirigiendo una película acerca de un extrañamente congraciador asesino en serie (Carl Boehm), cuya arma de preferencia es un cuchillo escendia en en fripode de la cámara con que va filmando las agonías de la muerte de sus victimas. Contrañamente al Horror de Drácula, y a La Maldición de Frankestein, y a las otras películas de Hammer que, los mismos críticos denigraban, El Fotógrafo del Pánico ofrecía con poca frecuencia un rastro de sangre o sangre coagulada. Powell discretamente corta y pasa a la escena siguiente cuando un "asesinato" está en perspectiva. Tampoco la película abunda en reflexiones meditativas verbales acerca de la técnica del asesino en serie—tan popular en estos días en la onda de El Silencio de los Corderos y Seven.

Lo que realmente se les metió bajo la piel a los críticos fue la misteriosa forma en que *El Fotógrafo del Pánico*- cuyos ancestros incluyen *The Lodger* de Alfred Hichcock y *M* de Fritz Lang- dirige el proceso de filmación y a los mismos espectadores. Las audiencias quieren ver que algo horrible suceda- aunque solo sea para atisbarlo desde sus dedos aterrados. No quieren sentir responsabilidad por desear lo que están viendo; como Powelll y su guionista Leo Marks, insisten en que hagamos. Y Powell convierte el proceso en algo mucho mas personal cuando hace el rol del

psicólogo diabólico y padre del asesino, cuyos experimentos filmados sobre el miedo, aterrorizan su hijo y lo convierten en un monstruo. Para colmo, el propio hijo de Powell, Columba, es el que hace del asesino cuando era niño.

Además en el mismo momento que se estaba haciendo *El Fotógrafo del Pánico*, Hichcock estaba enfrascado en *Psicosis*, una película mucho menos decente acerca de un simpático acuchillador que descuartiza a sus victimas en la ducha de un motel. Como *El Fotógrafo del Pánico*, *Psicosis* dio lugar a una serie de críticas desfavorables(pero nunca tan duras). Pero mientras la película de Powell logró producir algo de dinero, la de Hichcock fue todo un éxito de taquilla. Su fama llevó a la cima, la carrera de su director y creó un nuevo tipo de película de horror, cuyas consecuencias van desde Halloween y *Martes 13* a *Scream*, a la reposición toma por toma de Gus Van Sant y hasta la criticada por Turan *8mm*.

El Fotografo del Pánico, en cambio hizo que la carrera de Powell se detuviera de golpe. Luego de completar el drama de caracteres Los Guardias de la Reina, que se empezó a filmar cuando El Fotógrafo del Pánico se estrenó, Powell nunca mas volvió a hacer una película en su país de origen. Cuando emigró a Australia, filmó varias películas entre las cuales, Age Of Consent, un film donde debutó Helen Mirren y la película de niños para la televisión, El Chico Que Se Volvió Amarillo. La televisión le sirvió de refugio profesional ,y lo utilizó para series como Espionaje, Los Defensores y Las Enfermeras. Esto era apenas comparable, a los días gloriosos de Los Cuentos de Hoffmann y El Coronel Blimp, pero era trabajo.

Contrariamente a *Psicosis*, *El Fotógrafo del Pánico* no tuvo imitadores, a excepción de la oscura película de suspense en 1992 de Brian Desalma, *Raising Cain*. Sin embargo, logró reunir muchos admiradores a lo largo de los años entre los que se cuentan Roman Polanski, Jean-Pierre Melville, y- el más importante de todos- Martin Scorsese. Scorsese era un entusiasta de los films de Powell, ya que vio en repetidas ocasiones sus

películas claves, en los programas de televisión emitidos a altas horas de la noche en Nueva York. Scorsese y Powell se convirtieron en corresponsales frecuentes, a partir del momento en que Powell vio *Mean Streets* de Scorsese. Una admiración mutua se desarrolló entre ambos. Powell se convirtió en parte de la gran familia de Scorsese, a través de su matrimonio con la montadora de Scorsese, Thelma Schoonmaker, en 1984. Los conocedores de películas pueden hallar una serie de referencias a Powell en *New York, New York* (Robert de Niro se chequea en un hotel bajo el nombre de Powell) y en el segmento de *Historias De Nueva York*, *Lecciones de Vida* (aprece Powell divirtiéndose en una fiesta en Soho.).

Scorsese hizo de la resurrección de la obre de Powell en general y de la de *El Fotógrafo del Pánico* en particular, un proyecto muy personal. Adquirió los derechos de distribución para Estados Unidos y reestrenó *El Fotógrafo del Pánico* en el Festival del Cine de Nueva York en 1979, obteniendo muchos aplausos. Powell floreció bajo el sol que Scosese le estaba proporcionando. Empezó a escribir sus memorias ,*Una Vida En Películas*(Alfred A.Knopf,1987) y su secuela publicada con carácter póstumo *La Película Del Millón De Dólares* (Random House,1995)(Powell murió en 1990). El último volumen es la autobiografía más extraordinaria de un realizador, desde la igualmente idiosincrásica *Diversión En Una Lavandería China* de Josef Von Stemberg. Powell llamó a estos libros " historia social" Cuando vino a Los Angeles en 1987, para celebrar la publicación de *Una Vida En Películas*, se describió a si mismo como " un chico serio".

"Entregue toda mi vida a las películas", dijo, " y he querido dejar sentado que merecía la pena."

Powell estaba satisfecho de ver que la nueva generación había llegado a comprender lo que el y sus colaboradores estaban tratando de hacer frente a una industria hostil. "No importa lo que le digan a uno, detrás de ello uno puede escuchar: "A nosotros no nos gusta, porque es un film

artístico y no entendemos una sola palabra de ello. Y por consiguiente ,el publico tampoco va a entender una palabra." Así es como trabajan esos bastardos. Miran una película ,como por ejemplo *Cuestión de Vida o Muerte*, y no dicen ," Es una película estupenda." O "La odio". Sólo dicen ," ¿ Como vamos a lograr vender esta película?". Porque no pueden imaginarse que nadie pueda querer comprar una entrada."

Pero el confiaba en que su película iba a encontrar una audiencia. " El público sabe." ,decía. " Siempre, sabe. Y cuando hacemos una película tan fundamentalmente difícil como El Fotógrafo del Pánico, el público sabe de lo que se trata."

Sin embargo, "sabe" el público de hoy en día acerca de las películas que va a ver? .Sabe lo suficiente como para ponerse al resguardo de films como 8mm, una vez que los malos comentarios comienzan a correr. Pero sigue haciendo cola para ver Armageddon- una monstruosidad igualmente grotesca cuya sofisticación técnica no logra disimular una "historia" mas primitiva que El Gran Robo del Tren. Lo que harían dichos espectadores con El Fotógrafo del Pánico- siempre y cuando puedan ser atraídos a entrar por las Puertas del Nuart- es una pregunta que permanece abierta. La repulsión que los críticos de Powell sintieron en 1960 ha subsistido largo tiempo en la onda de las historias horripilantes tan distintas como Salo de Pasolino o los 120 días de Sodoma y la película de Caspar Noe que está a punto de ser reestrenada I Stand Alone. Aún así, la calma clínica con la cual Powell diseca nuestros más oscuros y desesperados pensamientos sigue siendo tan perturbadora como siempre.

El Fotógrafo del Pánico no tiene nada del humor malvado, típico de Hichcock. En cambio, nos muestra la búsqueda de la perfección por parte de un cineasta que viene a resultar casi sinónimo con el deseo de autodestrucción. Mucho más que un monstruo ingenioso del tipo Peter Lore o Anthony Hopkins, vemos un joven quizás hasta más amable que el

Norman Bates de *Psicosis*- y sin la personalidad desdoblada que separa a Bates tan nítidamente de sus crímenes. Lo mas importante de todo, es que *El Fotógrafo del Pánico* nos muestra que el film en si mismo es " asesino"-pinchando sus victimas en la pantalla como mariposas en el exhibidor de un coleccionista o como un Presidente Americano obligado bajo juramento " a decirlo todo" sobre el adulterio Este es el tipo de horror que ningún crítico del pasado o del presente, puede fácilmente dejar pasar.

El Fotógrafo del Pánico

Dirigida por Michael Powell, Escrita por Leo Marks, Protagonizada por Carl Boehm, Moira Shearer yAnna Massey, Nueva copia de 35 mm. Se estrena el viernes por una semana en el Nuart.

DISPARAR A MATAR por J. Hoberman

Village Voice Enero 27. Febrero 2, 1999

El Fotógrafo del Pánico .Dirigida por Michael Powell .Escrita por Leo Marks Una producción de Rialto. En el Film Forum de el 29 de Enero al 11 de Febrero.

La secuencia es subjetiva mostrada a través de un visor de 16mm. La cámara se acerca a una aburrida prostituta londinense, la sigue arriba, filma como se desviste, se mueve para hacer un "close-up" de su ,de pronto, expresiva cara y ... Corte a un ruidoso proyector de 16 mm y el asesino/cineasta tiene su orgasmo, mientras mira la proyección de la imagen del grito silente de la mujer muerta. Luego el título. Para aquellos dormidos críticos reunidos en Londres en una sala de proyecciones, una mañana de primavera de 1960, El Fotógrafo del Pánico constituyo una revelación.

Vilipendiada, y fetichizada, el film de Michael Powell es sin duda una cinta clásica- aunque desabrida. Se estrena en una excelente copia nueva en el Film Forum. Se trata del primer film de horror en primera persona. Estrenada en Gran Bretaña escasamente un mes antes de que *Psicosis* tuviese su estreno americano, la saga del asesino en serie de Powell no es menos perversa y quizás es incluso mas perturbadora. Si Powell carece de la cruel dirección de Hichcock de la audiencia, es mucho mas sensacionalmente extravagante y evidentemente introspectivo en la construcción de su máquina infernal. *El Fotógrafo del Pánico* ejerce una espantosa fascinación, tanto como puede. Esta es una película que coloca el pecado en la cinefilia.

A pesar de que más tarde fue defendida por Martin Scorsese (quien presenta éste reestreno, como lo hizo en el Festival de Cine de Nueva York en 1980) y reciclada por Brian De Palma (como *Raising Cain*), la historia de un loco cineasta amateur que (literalmente) utiliza su cámara para torturar y asesinar a las mujeres que filma, acabó ,en efecto, con la carrera de director de Michael Powell.

Las colaboraciones de Powell con Emeric Pressburger (Cuestión de Vida o Muerte, Narciso Negro, Las Zapatillas Rojas) se encuentran entra las películas británicas más brillantes del período de la post-guerra. En El Fotógrafo del Pánico Powell tuvo otro socio en el crimen. El guión era de Leo Marks- un brillante criptógrafo de los tiempos de la guerra. La primera idea de Marks fue el hacer una película sobre vida de Freud, pero cuando tanto el como Powell, supieron del proyecto de John Huston, cambiaron de dirección hacía algo más personal. En sus memorias Powell anota que el desequilibrado protagonista del film se llama Mark.

En un principio Powelll quería que Laurence Harvey hiciera el rol protagónico, pero tuvo que arreglárselas con un actor, guapo, ,joven y alemán llamado Karlheinz Böhm, que transformó su nombre para hacerlo

más británico en Carl Boehm. Su actuación es sorprendente- el personaje de Mark es al mismo tiempo terroríficamente enfocado y alarmantemente desequilibrado. Oscila entre el tímido y el seductor, silbante y controlando; es débil el control de su impulso. El acento desmotivado de Boehm le da a Mark una calidad adicional de alienación- y un paralelismo con el pedófilo homicida interpretado por Peter Lorre en M de Fritz Lang. (Boehm culminó su carrera fílmica, como parte del grupo de actores habituales de Fassbinder, comenzando como el monstruoso marido sádico en Martha.)

Mark está siempre arrastrando su cámara y tropezando con instantes de exhibicionismo público. En una oportunidad cuando ha tenido que esconder su equipo, se protege de su confusión haciendo un marco con sus manos, en la forma desesperada en que una victima de los vampiros podrían cruzar sus dedos. Cuando inesperadamente lo besa su vecina de abajo, Helen (Anna Massey, quien le da una avidez curiosa, a su primera actuación en cine), Mark responde besando el lente de su cámara. En cuanto al estudio de la patología sexual, El Fotógrafo Del Pánico mira hacia atrás a M de Fritz Lang y hacia a delante a El Taxista de Scorsese.

El encuentro de Mark con Helen , tiene visos tétricos. El llama su atención cuando la está espiando el día de su fiesta de cumpleaños número 21. Ella lo persigue con un pedazo de torta, hasta su estudio de científico loco (que hace las veces de sala de proyección, laboratorio de fotografía y museo de atrocidades sexuales). Está a punto de enseñarle sus últimos snuff films, pero , se arrepiente, y en su lugar proyecta las película caseras tomadas por su padre, un psicólogo especialista en comportamiento , obsesionado con la idea de documentar los efectos del miedo sobre el sistema nervioso.

Traumatizado por el trabajo de su padre y prosiguiéndolo, Mark vuelve (y vuelve) sobre la escena del crimen, tanto literal como figurativamente. Su ambición, le dice a Helen, es la de convertirse en director de cine (tiene ya

incluso la silla con su nombre) y está empleado como foquista. El director de la película dentro de la película ,es, desde luego, controlador compulsivo salvaje. Mark recluta a una ambiciosa figurante (Moira Shearer) como su victima más espectacular. Ellos actúan su propio guión fuera de horas y, mientras ella lo seduce bailando un mambo loco con una amplia muestra de narcicismo, el sigue el protocolo de la producción fílmica. "Prendí la luz roja. No se atreverán a entrar."

La imagen manda. Este es un mundo en el que incluso la policía cita los cortos de Piolin y Silvestre y el acogedor quiosco de periódicos del vecindario está lleno de postales de desnudos. En una escena cómica, el actor de carácter que hizo de califa en *El Ladrón de Bagdad* de Powell, compra por debajo de cuerda revistas pornográficas, mientras que arriba Mark está filmando una modelo desnuda. (" Miren quien está aquí?", dice ella despectivamente, " Cecil Beaton."). Más tarde Mark va a darse la vuelta para filmar la calle. "Estoy simplemente completando un documental.", explica Mark." Tu eres un documental y medio.", contesta ella. Sin duda.

Incluso, antes del espectacular final con mezcla de diferentes medios, la manía de Mark se enseña como el peor síntoma de un régimen particular. La complicidad abunda. Helen se inspira en el joven fotógrafo aficionado para escribir un libro de niños acerca de la cámara mágica. Un psicoanalista destinado al set de filmación, luego de que un cuerpo es hallado en un baúl, conversa con Mark sobre escoptofilia. Al conocer el distinguido abolengo del foquista susurra, "Tiene los ojos de su padre". El único personaje que ve a través de Mark es la madre ciega de Helen, quien se sienta sorbiendo su whisky y escuchando el proyector girar en el piso de arriba: "Tanta filmación no es sana", murmura.

Es un pensamiento muy apropiado ,pero los críticos londinenses no se sintieron entretenidos: "He transportado mi manchada osamenta de viaje hasta algunos de los barrios marginales mas sucios y mas ulcerados en

Asia. Pero nada, nada, nada- ni siquiera las colonias de leprosos en el Este del Pakistán, los barrios bajos de Bombay, ni siquiera los de Calcuta- me han dejado con un sentimiento tal de nausea y de depresión, como el que tuve esta semana sentado viendo una nueva película inglesa llamada El Fotógrafo del Pánico." ¿Sabría el comentarista que el propio Powell hacía de padre de Mark, usando a su propio hijo como Mark niño ,y que la película en su mayor parte fue filmada dentro y alrededor de la casa donde vivían?

La película mas cara producida por Anglo-Amalgamated (casa de suspense barato y de las comedias *Carry On*), *El Fotógrafo del Pánico* recibió comentarios elogiosos de mercadeo y luego de su estreno recibió la hostilidad unánime. En parte porque los comentaristas se sintieron sorprendidos debido a la fama de Powell y en parte porque *El Fotógrafo del Pánico*, aparecía en medio de las exitosas películas de horror de la Hammer despreciadas por la crítica. Pero ,en gran parte, *El Fotógrafo del Pánico* fue odiada porque se vio como un ataque a toda la maquinaria fílmica. (De hecho la película comienza con una flecha que le da a un blanco- una parodia de la rúbrica de Los Archers, bajo la cual Powell hizo tantas películas.)

Los críticos británicos estaban prejuiciados. "La única manera realmente satisfactoria de librarse de *El Fotógrafo del Pánico* sería recogerla con una pala, y deslizarla suavemente en la alcantarilla más próxima.", escribió uno. Imagínense extraer estas citas: "La película mas sucia y mas enfermiza que recuerdo haber visto."; "Pura maldad."; "Las mentes enfermizas se sentirán muy estimuladas." Cortada de 15 minutos para el consumo americano. *El Fotógrafo del Pánico* se estrenó en 1962 en la calle 42 de Nueva York en doble sesión (No hubo reseñas).

En efecto, le toco a los franceses el apreciar la película maldita de Powell- la ecuación entre fotografía y agresión física, la sugerencia de que el tema era la pantalla para la rabia del camarográfo. (No solamente la cámara

inflige resultados repugnantes en las mujeres y en los niños, pero la actriz en la película-dentro-la película la dirigen para que se desmaye mientras que dos de las modelos de Mark ya han sido machucadas antes de sus "close-ups".) Una temprana reseña de *Positif* anticipa la crítica psicoanálítica feminista Lacaniana de los años 70- aunque Powell y Marks se le adelantaron, al colocar a un simpático psicólogo en el traumatizado set de filmación.

Entre las película introspectivas, *El Fotógrafo del Pánico* es única implicando tanto al espectador como al realizador de la película. Véala y las palabras toma, corte y encuadre nunca le volverán a sonar igual. A pesar de que el distribuidor francés de la película la llamó "*Le Voyeur*", Powell opinaba, que "*Le Cineaste*" hubiera sido un título mas exacto.

ANEXO D

ORIGEN DEL TERMINO PEEPING TOM

El titulo original de *El Fotógrafo Del Pánico* (1960) es *Peeping Tom*. El termino *Peeping Tom* es usado en inglés para denominar a un mirón. El origen de la expresión data de hace varios siglos, viene de la historia de Lady Godiva.

Lady Godiva era una noble que vivía en Coventry, al noreste de Inglaterra, en el siglo XI. Junto a su marido, Leofric III, fundó el monasterio de Coventry en 1043. Alrededor del monasterio se fueron creando comarcas y caseríos que dependían económicamente del monasterio.

El recaudador de impuestos del pueblo de Coventry, era el mismo Leofric. Leofric era exigente y poco flexible con sus recaudaciones. Un buen día se hizo necesario hacer un aumento en los impuestos. El aumento resultó un peso demasiado duro de llevar para los habitantes de Coventry. Al ver esto, Lady Godiva comenzó a rogarle a su esposo que redujera los impuestos.

Según cuenta la historia, Leofric accedió a reducir los impuestos bajo una condición, que su esposa cabalgara desnuda por el pueblo. Lady Godiva aceptó el reto de su marido. Antes de partir, Lady Godiva, envió un recado a los pobladores de Coventry pidiéndoles que voltearan la mirada cuando ella atravesara el pueblo. Por respeto y gratitud hacia la Dama todos accedieron a su petición. Todos, excepto un sastre llamado Tom. Tom no pudo evitar tomar una rápida ojeada, quedando al instante ciego. De ahí en adelante, se llamó a todos los que no podían voltear la mirada, *Peeping Tom*.

El guión de *El Fotógrafo del Pánico* (1960) fue escrito por Leo Marks. Durante la II Guerra Mundial Marks trabajó en el Ejecutivo de Operaciones

Especiales. Este organismo era el encargado de dirigir los movimientos de resistencia en todo Europa contra la ocupación nazi. Marks dirigió el departamento de criptografía. Se trataba del ente encargado de descifrar los códigos enviados por los agentes desde territorio ocupado. También proveía a los espias de los códigos secretos que utilizarían para comunicarse con EOE. Como especialista en códigos, Marks ideó gran parte de los métodos usados por los espías para transmitir información. De esta forma, inventó el llamado código de seda, que consistía en poemas codificados que iban impresos en pañuelos de seda. Los pañuelos podían ser quemados con facilidad y evitaba que el enemigo pudiera usar la tortura para que los agentes confesaran los códigos, pues al tenerlos a mano los espías no necesitaban memorizarlos.

Al finalizar la guerra, Marks tenía varias ideas de guiones de película y a través de su agente, logró contactar a Michael Powell y le propuso sus ideas.

Cuenta Michael Powell (1992, p. 386):

Se sentó, se inclinó hacia mí, me echó una mirada penetrante y dijo:

- Señor Powell, ¿le gustaría hacer una película sobre un joven con una cámara de cine, que mata a las mujeres que filma?
- Me gustaría mucho

Aspiró una larga bocanada de su cigarro y me preguntó:

- Señor Powell, ¿Qué significa la palabra escoptofilía para usted?
- ¿Es griego?
- Si, es griego.
- ¿Amor al mirar? ¿Antojo de mirar?
- Exacto, "el impulso incontenible y morboso por mirar", un termino usual en los alienistas.
- El impulso incontenible y morboso por mirar, un voyerista (*Peeping Tom* en el original en inglés).

Hizo una mueca en señal de disgusto.

- Me temía que iba a decir eso.
- Pero, eso es lo que significa

Inspeccionó la ceniza de su cigarro, me miró, asintió con la cabeza y exclamó

- Más o menos

El Fotógrafo del Pánico (1960) comenzó así su gestación. El guión cuenta la historia de Mark Lewis, un foquista de películas. Mark trabaja en

los Estudios Pinewood y además trabaja como fotógrafo de postales pornográficas. De pequeño, Mark sirvió de objeto de estudio para los experimentos de su padre. El padre de Mark, experimenta las reacciones de los seres humanos hacia el miedo. De esta forma, asustaba a su hijo de noche y anotaba sus reacciones. Al crecer, Mark se obsesiona con la idea de filmar un documental donde se plasme el miedo a morir. Es así, como se dedica a asesinar a mujeres mientras las filma. Mark conoce a Helen una chica que vive en su mismo edificio y se enamora de ella. Helen le muestra un mundo diferente al de su obsesión psicópata y voyerista. Lamentablemente es ya muy tarde y Mark es incapaz de detener su instinto autodestructor.

Michael Powell tenía muy claro lo que quería lograr con la película. Se trataba de una muestra del arte del cine y del poder que tienen los realizadores sobre su audiencia. El uso continuo de la cámara subjetiva, obligaba a los espectadores a involucrarse directamente con lo que sucedía, que en éste caso eran los asesinatos de mujeres. Es esta, una de las grandes causas del repudio de la crítica hacia *El Fotógrafo del Pánico* (1960).

Powell trató de distanciarse del personaje principal del film, al darle el crédito de su creación a Marks, pero sin duda alguna se trata de uno de sus proyectos más personales. El voyerismo había sido uno de los temas recurrentes de su carrera desde *El Ladrón de Bagdad*. El personaje de Mark Lewis tiene una obvia similitud con los de Lermontov y Hoffmann. A esto se le une, la actuación del propio Powell como el padre de Mark y de Columba Powell, su hijo menor, como Mark de niño. Powell incorporó muchas referencias de sus trabajos anteriores. Utilizó como locación una de las que había usado en su primer cuota-film. (Salwolke, 1997, p. 220).

Según Leo Marks, entrevistado por Cris Rodley en la introducción al guión de El Fotógrafo del Pánico, (Marks, 1998, p. xxiv):

Muchas de las reacciones hacia *El Fotógrafo del Pánico* fueron las típicas reacciones que tenía el público hacia los voyeristas. Eran enviados a la cárcel. No se hacia el menor esfuerzo por tratar de entenderlos. Con *El Fotógrafo del Pánico* no sólo buscábamos comprensión sino simpatía, ya que este niñito había sido destrozado. Creció sin importarle lo que le ocurría,

sabiendo que sería atrapado, sin poder dejar de comportarse de esa forma, pues no tenía a nadie que pudiera ayudarlo. Los críticos no parecían preparados para esto y menos viniendo de una pequeña compañía cinematográfica en una función matutina. La compañía productora tenía la reputación de hacer películas de terror baratas. No esperaba ver nada remotamente serio y reaccionaron de manera visceral.

En 1976 se hizo un re-estreno de la película en Francia que fue aplaudido por el público. El *International Herald Tribune* (citado por Howard 1996, p. 85) escribió: "La buena recepción por parte del público francés de *El Fotógrafo del Pánico*, llega tarde pero es inmensamente merecida. No se ha proyectado en París un melodrama tan intenso en los últimos años." De esta forma, comenzó el redescubrimiento del film. Martin Scorsese distribuyó una copia completa en Estados Unidos y la proyecto en el Festival de Cine de Nueva York de 1980. Para Scorsese, "la descripción honesta y detallada de la venta de pornografía y del lado morboso de la vida londinense", fue la causa de tanta polémica. (citado por Howard, 1996, p. 86).

Directores como Martin Scorsese y Francis Ford Copolla catalogaron a la película como una obra maestra. La crítica fue redescubriendo la cinta y la actitud negativa hacia el film se fue revirtiendo. En la actualidad *El Fotógrafo del Pánico* esta considerada como una obra maestra. Scorsese la nombra junto a 8 ½ (1950) de Fellini como las dos películas que muestran por excelencia el arte de dirigir filmes.