

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

Cautivos del mal

JAVIER MORAL MARTÍN

Universidad Politécnica de Valencia

De joven pudo volar muy alto, con alas muy poderosas, y observar. Así, mientras estaba allá arriba, contempló todos los reinos, con ojos que podían mirar al sol directamente. Batió las alas con tenacidad –después lo haría con frenesí– y, sin dejar de hacerlo, permaneció en lo alto mucho más tiempo que la mayoría de nosotros; luego, sin olvidar cómo se ven las cosas desde arriba, bajó lentamente a la tierra (Scott, 1991: 36).

Si Hollywood es considerado la gran fábrica de sueños del s. XX, el productor cinematográfico parece haber sido entonces el timonel que, con pulso firme, ha sabido dirigir la nave hacia las tranquilas aguas de la prosperidad y los beneficios económicos. Situado en el epicentro de la industria¹, único sujeto capaz *de mirar al sol directamente*², el productor ha sido percibido habitualmente como un sujeto temible e implacable, a menudo insensible a las aspiraciones artísticas de los directores³, pero siempre incisivo intérprete de los deseos cinematográficos espectatoriales⁴.

Ángel y demonio, ha formado parte habitualmente del imaginario fílmico con un alto perfil *aurático*, ya sea desde el género biográfico (la reciente *The Aviator*, 2004, Mar-

¹ Centralidad descrita de la siguiente manera por Andrew Tudor: el productor «está sometido a demandas procedentes de todas las direcciones. Ha de lidiar con el productor ejecutivo, con el director, con el guionista y con las estrellas, que muy bien pueden estar en desacuerdo. Debe encontrar el modo de resolver estos innumerables conflictos, de equilibrar los presupuestos comerciales y creativos y de adoptar una función globalmente integradora dentro del sistema de producción» (Tudor, 1975: 47).

² Expresión de clara referencia mitológica, define concisamente la noción de genio que subyace en la novela de Fitzgerald.

³ Leonard J. Leff ha tratado extensamente la compleja relación mantenida por O. Selznick y Alfred Hitchcock a lo largo de aproximadamente diez años y la realización de cuatro producciones (Leff, 1992).

⁴ «El propósito de los productores de films nunca ha sido, ni deberá ser, el de educar las conciencias», diría en 1935 Selznick; «nuestra misión es la de descubrir el tipo de cine que quiere ver la gente y satisfacer al público lo mejor posible». Citado en (Leff, 1992:21).

tin Scorsese) o documental (*The Kid stays in the Pictures*, 2002, Nanette Burstein y Brett Morgen, o *El productor* (2006, Fernando Méndez Leite⁵), ya sea desde películas como *The Bad and the Beautiful* (*Cautivos del mal*, 1952, Vincent Minelli) o *The Last Tycoon* (*El último magnate*, 1976, Elia Kazan) que, sin apelar nominativamente a ningún personaje real y desde el ámbito ficcional, han establecido jugosos paralelismos vitales con reconocibles magnates del celuloide.

Es a partir de estos juegos especulares cuando es posible esbozar (teniendo en cuenta que el cine, práctica significativa central del s. XX, es un poderoso vehículo identitario⁶) el retrato de una figura central en los entresijos cinematográficos como es el productor. En ese sentido conviene recordar que nombres propios como Carl Laemmle o Harry Cohn⁷ en los orígenes de la industria, o David O. Selznick y Darryl F. Zanuck en el periodo de mayor esplendor hollywoodiense, han forjado la leyenda mítica del productor como el moderno Prometeo intermediario entre el mundo onírico de las imágenes en movimiento y aquel otro más prosaico de la cotidianeidad.

Una visión que, no podemos engañarnos, se sustenta en la enraizada idea de que la historia del cine (en realidad, la historia de la humanidad) es fruto de la acción de los *grandes hombres*: genios, personalidades ilustres, sujetos «faro» que, bien desde su extrema singularidad, bien desde su condición de vidas ejemplares, iluminan una época; la *definen* con sus creaciones. Los grandes personajes, reverenciados como semidioses, han asumido a lo largo de la historia la función de «alma de la historia del mundo entero» como explicitara Thomas Carlyle (Carlyle, 1985: 31) en el s. XIX (momento decisivo en la configuración de la biografía moderna y los atributos de individualidad tan caros a la ideología burguesa):

La Historia universal, lo realizado por el hombre aquí abajo es, en el fondo, la historia de los grandes hombres que entre nosotros laboraron. Modelaron la vida general grandes capitanes, ejemplos vivos y creadores en vasto sentido de cuanto la masa humana procuró alcanzar o llevar a cabo: todo lo que cumplido vemos y atrae nuestra atención es el resultado material y externo, la realización práctica, la forma corpórea, el pensamiento materializado de los grandes hombres que nos enviaron. Su historia, para decirlo claro, es el alma de la historia del mundo entero.

⁵ Película sobre el famoso productor español Elías Querejeta.

⁶ Si el intenso debate entablado en torno a fecha tan emblemática como la del 68 nos legó herencia alguna, es que el film es siempre vehículo ideológico; y es en virtud de dicho carácter que no puede dejar de ser tampoco el molde audiovisual sobre el que se vierten las estructuras identitarias de los distintos sujetos que participan en el proceso comunicativo.

⁷ Poderoso productor de la *Columbia* que hizo llamar a Frank Capra porque su apellido era el primero de la lista de los directores sin empleo. Así se lo hizo saber Sam Briskin, el director de producción, a Capra: «Yo no le llamé, Harry Cohn lo hizo. Estaba mirando la lista de directores sin empleo, y su nombre, que empieza por C, era el primero de la lista. Me dijo: “Sam, el nombre de ese tipo es el primero. Mándalo llamar”. Pero Harry, le dije, lee el resto de la lista. “Sam —me contestó—, Dios eligió a Abraham porque su nombre era el primero. Eso me basta. Llama a Capra”. Así que le llamé» (Capra, 1971: 118).

Una persistente concepción que ha construido el relato histórico invariablemente desde la excepcionalidad y la a-normalidad, reforzando el mito del sujeto autodeterminado (el *self made man*); perspectiva que ha privilegiado la función motora del individuo⁸ a partir generalmente de su enfrentamiento con el entorno familiar, laboral o social, que ha pasado a formar parte íntegramente de los presupuestos historiográficos en el cine. En efecto, por encima de la negociación y el esfuerzo colectivo que supone la elaboración material de un proyecto cinematográfico, el film ha sido percibido demasiado habitualmente como el *pensamiento materializado* de aquellos titanes que, arriesgando capital y esfuerzo individual, han ido construyendo la reserva imaginaria del s. XX. Una visión que se ha proyectado retrospectivamente hacia aquellos primeros años en que arrojados inmigrantes (o hijos de inmigrantes⁹) procedentes de las esferas productivas más diversas (algunos, como Adolph Zukor o Marcus Loew, del negocio textil) se lanzaron a la *colonización* de la incipiente e inmadura industria en unos años extremadamente difíciles debido, entre otras cosas, a los intentos de la recién inaugurada *Motion Picture Patents Company* (MPPC)¹⁰ por controlar las tres fases del proceso cinematográfico mediante la monopolización de las patentes; proceso que si bien en 1910 tenía visos de prosperar, terminaría fracasando como resultado, por un lado, de las disensiones internas entre los miembros de la alianza y, por otro, de la incapacidad del Trust para satisfacer la creciente necesidad de películas (situación aprovechada por jóvenes productoras como la *Famous Players-Lasky*, *Loew's Incorporated*, *Universal*, etc., que terminarían definiendo lo que actualmente conocemos como Hollywood).

De este decisivo periodo trata precisamente *Nickelodeon (Así empezó Hollywood)*, Peter Bogdanovich, 1976). El film, que simula toscamente un modo de representación primitivo a partir de los numerosos *gags* humorísticos que lo sazonan, se centra en las disputas mantenidas entre las proliferantes independientes y la MPPC; las primeras burlando ladinamente las restricciones de la segunda, y la segunda, persiguiendo y fiscalizando (a veces con tácticas gansteriles) a las primeras. Entre las díscolas se encuentran, por ejemplo, una pequeña productora conformada por dos medrosos hermanos

⁸ Percepción sólo atenuada desde un planteamiento estructuralista de la historia posterior a las grandes teorías «antihumanistas» del s. XIX –marxismo y positivismo.

⁹ Es bien sabido que los grandes pioneros, forjadores del imperio hollywoodiense, fueron en su totalidad inmigrantes europeos. Es el caso de los húngaros Adolph Zukor y William Fox, los hermanos polacos Warner y Samuel Goldfish, el ruso Luis B. Mayer o el alemán Carl Laemmle. De igual modo, aquellos nacidos en territorio norteamericano eran descendientes de europeos: caso de los hermanos Cohn, Irving Thalberg, David O. Selznick o Darryl F. Zanuck.

¹⁰ Desde 1909 hasta su desaparición en 1915 por una orden judicial, la MPPC (fruto del acuerdo entre *Edison Manufacturing Company*, *American Mutoscope* y *Biograph Company*) transformó profundamente la protoindustria cinematográfica norteamericana utilizando estrategias monopolísticas similares a las desarrolladas por otras industrias del momento.

gemelos alemanes que realizan sus películas en la trastienda de una panadería (cuyo material es completamente destruido en una redada de los matones de MPPC) o la *Kinegraph*, sociedad de mayor capitalización que está bajo la dirección de H. H. Cobb, un aguerrido productor que, en su primera aparición en pantalla, expulsa a patadas a los matones que han intentado dismantelar sus instalaciones. Jactancioso y altanero, se hace rodear por una cohorte de secretarios, abogados, guionistas y aduladores, a los que dicta órdenes compulsivamente mientras supervisa proyectos futuros. Posteriormente, haciendo valer su derecho como propietario de la compañía, reconstruye a su antojo el material que recibe desde la lejana (y más económica) California, alcanzando un gran éxito a pesar de las frustradas expectativas artísticas del equipo de realización.

Pero si en estas primeras décadas la figura del productor ofrece un perfil alto, no será hasta la madurez del *studio system* cuando, convertido en el pivote sobre el que se yergue la maquinaria industrial¹¹, se forje definitivamente la imagen del productor como *gran hombre*; retrato que encuentra un fiel reflejo en *The Last Tycoon* (*El último magnate*, Elia Kazan, 1976), recreación fílmica de la inacabada obra del dramaturgo, escritor y guionista Scott Fitzgerald que, ambientada en la mitad de la década de los años treinta, retrata la experiencia vital de Monroe Stahr (personaje de significativos paralelismos con Irving Thalberg, el poderoso productor conocido como *The Wonder Boy*¹²) y su encuentro con una enigmática joven que resulta ser la viva reencarnación de su fallecida esposa.

En general, el film opera hacia una mayor apertura metalingüística evidente; por ejemplo, en el desvelamiento del dispositivo cinematográfico en numerosas escenas (mediante el retroceso de la cámara abarcando en el encuadre los dos espacios, imaginario y real), la utilización de un narrador enunciativo que instruye a un grupo de jóvenes visitantes sobre los mecanismos que gobiernan el estudio (a la vez que *desvela* la vida pasada del protagonista y la ausencia de su amada Mina) o, más rotundamente, en la conclusión del film: Monroe, dirigiéndose a la cámara, repite un monólogo mantenido anteriormente con un grupo de escritores mientras dramatizaba la potencial escena de una película.

Sí mantiene en cambio el marcado aire aristocrático que distingue al personaje fitzgeraldiano del resto de agentes diegéticos y que en el film se escenifica en el almuerzo informal junto a otros altos ejecutivos. A pregunta de su principal rival, Pat Brady (sentado enfrente, los dos personajes ocupan los extremos de la mesa mientras el resto de comensales espera el duelo que saben va a acontecer), Monroe confirma que continuará con su «producción de prestigio» aún a sabiendas de que tiene prevista una

¹¹ Proceso analizado exhaustivamente por Janet Staiger en (Bordwell, 1997).

¹² Único sujeto capaz, repetiría Godard en su *Histoire(s) du Cinema*, de pensar 52 películas al día. Con veintidós años llegó a supervisar toda la producción de la *Universal*, y en 1923, tras previo acuerdo con Louis B. Mayer, se hizo cargo de la producción de la naciente *Metro-Goldwyn-Mayer*.

pérdida aproximada de un cuarto de millón de dólares: hay que tomarlo como «una inversión de buena voluntad», sentencia. Una aparente idea descabellada pero que, para desagrado de Brady (que ve desvanecerse la oportunidad de humillar a su oponente), cuenta con la anuencia de Mr. Marcus, uno de los principales ejecutivos de Nueva York que apenas se mantiene en pie por la edad y que, a petición del propio Monroe, ha expresado su plena confianza en el joven «genio de la producción». Una distinción que, de todos modos, se hace más ostensible en la novela; en el primer capítulo (elidido en el film), por ejemplo, se reforzaba la adscripción identitaria de los personajes con los *padres fundadores* de la nación norteamericana. Oculto bajo un seudónimo durante su viaje a la Costa Este, Monroe es descrito por otro personaje como el responsable indirecto de la situación desesperada de Mr. Schwartz, productor que ha perdido la capacidad de *batir las alas con tenacidad* y que decide, en una parada obligatoria por las condiciones meteorológicas, quitarse la vida¹³ en el pórtico del hogar del que fuera séptimo presidente de los EE. UU., Andrew Jackson¹⁴. Por otro lado, en un encuentro mantenido posteriormente con el príncipe danés Agge, de visita en los estudios (definido en las notas de Fitzgerald como un «fascista incipiente»), se remarca la superioridad del magnate¹⁵ frente al futuro rey que, embelesado por un actor caracterizado de Abraham Lincoln, contempla absorto cómo deglute un barato menú.

Lógicamente, este tono regio tiene su consecuencia en la visión del magnate sobre cómo gobernar el estudio: Monroe es descrito por Fitzgerald como un patrón paternalista¹⁶ que supervisa personalmente todos los aspectos de la producción. Dirige y controla a los problemáticos escritores (un guionista se queja de que existen dos personas más trabajando el mismo guión; mantiene un *vis-à-vis* con un reconocido escritor que no encuentra su sitio en el sistema y está al borde del colapso), sustituye sin titubear a los directores que no considera válidos y, mientras pasea entre falsos paraísos tropicales de cartón piedra, resuelve los dilemas de aquellas frágiles almas que son las estrellas cinematográficas¹⁷.

¹³ A tenor de las numerosas notas de Fitzgerald, esta primera muerte sería equilibrada al final de la novela con la muerte de Stahr en un accidente de aviación.

¹⁴ Hijo de inmigrantes irlandeses, fue el primer presidente elegido por sufragio universal en 1928, tras haberse convertido en un héroe nacional en la guerra de 1812 al derrotar a los británicos en Nueva Orleans.

¹⁵ También Kathlenn Moore, la joven amante, le confiesa su tumultuosa relación pasada con un príncipe sin trono que, por otro lado, poseía un carácter menos regio que él.

¹⁶ En varias ocasiones (reducidas en el film al encuentro con un representante sindical) explicita que entiende a los escritores, pero que son como niños; necesitan a alguien que los guíe.

¹⁷ Recibe la visita de una de sus más importantes estrellas masculinas que se encuentra desesperado por una impotencia sexual que le impide llevar una feliz vida familiar. A pesar de haber consultado numerosos especialistas e incluso «haber ido a una casa de citas», decide visitarle con el convencimiento de que podrá obrar el milagro. En la novela, Stahr ayuda igualmente a Pete Zavras, camarógrafo que ha caído en desgracia por los insistentes rumores de que se está quedando ciego.

Otro claro ejemplo de esta construcción mítica es *The bad and the beautiful*, deformado espejo melodramático en que se reconocen nítidamente algunos personajes del mundo del cine¹⁸. Reflejo obtenido tanto por los *saberes* extracinematográficos propuestos por el film¹⁹ como por su estructuración narrativa a partir de unos *flash-backs* que lo aproximan al territorio biográfico; operador primero en la constitución del sujeto unitario y principal estrategia en la legitimación de la semejanza vital en el plano de la verosimilitud discursiva. La alusión resulta especialmente manifiesta en Jonathan Shields, trasunto del poliédrico David O. Selznick; al igual que el milleniano, es hijo de uno de los grandes pioneros que levantaron la industria (Lewis Selznick²⁰), comenzó su carrera produciendo películas de serie B (también alcanzó el éxito con una película de monstruos: *King Kong*, 1933), dirigiendo finalmente películas de prestigio²¹ que le posibilitaron la recuperación de la empresa paterna (la *Selznick International Pictures*).

La trama es suficientemente conocida: el productor Harry Pebbel (Walter Pidgeon) reúne en su despacho al director Fred Amiel (Barry Sullivan), a la actriz Gloria Lorrison y al guionista y escritor James Lee Bartlow con el propósito de trabajar en un nuevo proyecto del dominante productor Jonathan Shields (Kirk Douglas), con quien todos han tenido conflictos en el pasado. Es a partir de la narración de los tres personajes cuando se construye el periplo profesional (y vital) de Jonathan: el primero cuenta sus inicios desde la muerte paterna (*Fantasma textualizado*²² metonímicamente en la caricatura que recupera de la casa de Lorrison, su ausencia se va a convertir en el acicate vital del productor, que luchará por limpiar su imagen) hasta sus comienzos en la industria con el primer gran éxito (momento en que se deshace del director por otro de más renombre y acusados rasgos cen-

¹⁸ El relato de George Bradshaw en que se basa el film, «Memorial To a Bad Man», se centraba en el mundo teatral de Broadway. Fue el productor John Houseman (que durante los años cuarenta había trabajado con Selznick) quien, interesado en su realización, decidió cambiar de ambientación.

¹⁹ Así la personaje-actriz Georgia Lorrison (Lana Turner), hija del gran actor mujeriego y alcohólico incapaz de superar por sí misma la ausencia paterna al igual que el protagonista (repitiendo sus mismas conductas sobrevive gracias a trabajos de extra) al que tiene erigido un altar en su apartamento, está parcialmente inspirada en Diana Barrymore, la hija de John Barrymore. Respecto al escritor, James Lee Bartlow (Dick Powell), resuenan vagos ecos faulknerianos.

²⁰ Inmigrante ruso, dejó el negocio de la joyería para fundar la *World Film Company*, sociedad en la que participaron tanto su esposa como sus hijos David y Myron, que desempeñaron, siendo casi unos adolescentes, la labor de director y supervisor de montaje, respectivamente.

²¹ La película sureña que termina dirigiendo Jonathan al sustituir al director remite igualmente a la producción más conocida de Selznick; *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*, Victor Fleming, 1939).

²² En un texto especialmente acertado, Juan Miguel Company exploraba la función simbólica del objeto, condensación temporal, en el melodrama: «existiría, pues, un orden de lo real constituido por el objeto primigenio –la mujer amada que creímos, ilusoriamente, nuestra en algún tiempo– cuya pérdida es, a la vez, significada y paliada por sus sustitutivos simbólicos. De esos objetos reemplazantes –nimios, desprendidos del sujeto y a los que éste reviste de desmesuradas categorías emocionales– habla el melodrama» (Company, 1995: 38).

troeuropeos²³). A través de Gloria Lorrison contemplamos tanto su meteórico ascenso como su incapacidad de amar (simula su enamoramiento de la actriz con tal de que actúe en el film), mientras que de boca de James Lee, el pujante novelista que es tentado por Hollywood, descubrimos que ha sido capaz de incitar a la mujer del escritor a la infidelidad con tal de que le dejara tiempo libre para finalizar el guión que llevará su obra a la pantalla.

En definitiva, dos visiones que, horadando el campo de lo imaginario, constituyen un sujeto guiado por elevados designios épicos que lo obligan al enfrentamiento social y la diferenciación elitista de la masa de lo común; rasgos de profundo aroma melodramático que, a tenor de la recreación vital del complejo productor, aviador y empresario tejano Howard Hughes (1905-1976), parece haber impregnado también el campo de lo real²⁴. En efecto, *The Aviator* reconstruye canónicamente²⁵ los resortes vitales del protagonista a partir de su superioridad vital²⁶ y su enfrentamiento con la sociedad, confrontación²⁷ que alcanza su momento álgido tras el terrible accidente aéreo del multimillonario mientras realizaba una prueba con el prototipo XF-11. Marcado sabiamente con un oportuno cambio en el tono de la banda sonora, supone el punto de inflexión a partir del cual el magnate atraviesa su *vía crucis* particular: pese a las terribles secuelas que le obligan a utilizar bastón, del funesto siniestro de uno de los nuevos aviones *Constellation* y la retirada inmediata de toda la flota de la TWA (en poder de Hughes), de la cancelación de los contratos por parte del Ejército y el feroz asedio a que es sometido por el senador Ralph Owen Brewster que, en connivencia con Juan Trippe (presidente de la todopoderosa *Pan Am*, única compañía aeronáutica que puede operar más allá del Atlántico), intentan bloquear los planes expansivos de la TWA, Howard Hughes decide terminar el «Hércules» (el avión más grande del

²³ El famoso director de la primera producción de serie A de Shields, Von Ellstein, está inspirado en aquellos grandes directores como Erich von Stroheim que, durante los años treinta, abandonaron tierras europeas a la llamada hollywoodiense.

²⁴ Como ha señalado Pablo Pérez Rubio, resulta lógico que «un género típicamente norteamericano como el *biopic*, manifestación literaria y filmica del ideal igualmente individualista del *self-made man*, haya buscado frecuentes apoyos en mecanismos melodramáticos» (Pérez, 2004: 65).

²⁵ La película está tejida con los mimbres biográficos clásicos mediante una saturación referencial de la puesta en forma (presenta una interesante paleta cromática), constante utilización de topónimos y cronónimos (que sitúan espacial y temporalmente la acción), presencia de numerosos personajes reconocibles (Katharine Hepburn, Ava Gardner, Errol Flynn o Luis B. Mayer), o la intercalación de documentos «reales» en la trama (sabemos acerca del logro de Hughes alrededor del mundo o del traslado por carretera de las distintas partes del Hércules hasta el Pacífico mediante noticiarios de la época).

²⁶ Acuciado por las deudas y la comisión de investigación es capaz de revisar a la vez los complejos planos aeronáuticos, supervisar el logotipo de la nueva empresa, el cartel de su próxima producción (*The Outlaw*) e incluso el material con que se deben construir los mandos del avión.

²⁷ Al comienzo del film, por ejemplo, un engrdeido Luis B. Mayer se mofa del joven aspirante a director por pedirle dos cámaras prestadas; más tarde, con *The Outlaw* (1943), tiene un encuentro con la comisión de censura de la *Motion Picture Association* por el tamaño del escote de su protagonista.

mundo bautizado cruelmente por sus detractores como «el granero flotante») aún a riesgo de la quiebra definitiva.

Una inteligente construcción discursiva *significa* la dura pugna y el decisivo triunfo del magnate que clausura el film. Aunque no existe una coincidencia temporal entre la comparecencia de Hughes en la comisión (celebrada en agosto de 1947) y el vuelo del «Hércules» (en noviembre del mismo año), el director realiza un montaje en paralelo de los acontecimientos²⁸ que finaliza con el saldo positivo para el protagonista (convertido en el David que vence a Goliat); el «granero» alza el vuelo²⁹, la TWA sorreará las zancadillas de la *Pan Am* (un enfadado Juan Trippe gira violentamente un globo terráqueo mientras reconoce su derrota) y el magnate, satisfecho de la victoria, se propone abordar inmediatamente los próximos proyectos futuros³⁰: los aviones a reacción.

No obstante, existe un aspecto que llama poderosamente la atención en la conclusión del film y, en general, en la recreación de Scorsese: a pesar de que Howard Hughes no murió hasta el año 1976 (de manera además poco heroica: preso del delirio, encerrado durante semanas sin lavarse ni ver a nadie, fue encontrado muerto en una habitación de hotel), *The Aviator* carece del principio de *totalidad* que suele definir al género biográfico. Así, partiendo del breve prólogo que subraya la *hamartía* (de marcado carácter edípico) del personaje³¹, el film recorre básicamente el ascenso del joven magnate del petróleo en una excluyente y oligárquica industria cinematográfica (comienza en la vorágine del rodaje de *Hell's Angels*, en 1927), finalizando en la mitad del periodo vital del personaje.

Y estas llamativas ausencias resultan igualmente relevantes en la construcción ideológico-identitaria del film por una sencilla razón; porque, como señalara acertadamente el autor colectivo de *Cahiers du Cinema* (VV. AA., 1970: 30) en aquel momento decisivo para la teoría cinematográfica, las películas dicen lo que dicen *también* en eso que no dicen. Y es por ello por lo que dichos silencios se erigen en auténticas *manques structu-*

²⁸ Única ruptura cronológica del film (con la excepción de la alusión a la escena inicial), es un recurso habitual en el *biopic* por una sencilla razón: posibilita que aspectos importantes del pasado del personaje «puntuén» la narración, aportando las correctas claves interpretativas del Yo biografiado.

²⁹ Un llamativo *zoom* se dirige desde un plano general del avión hasta un primerísimo plano desbordado por los ojos del piloto.

³⁰ Una alusión al futuro que conlleva la semilla de la destrucción; preso de otro ataque alucinatorio, Hughes repite compulsivamente la misma expresión (el camino al futuro) mientras contempla reflejada en el espejo la escena inicial del film con una diferencia: ahora es la madre la que escucha y el hijo quien le confiesa que, en el futuro, pilotará los aviones más rápidos que existan, hará las películas más grandes y será el hombre más rico del mundo.

³¹ Una fantasmática madre frota sensualmente al impúber Howard mientras le previene sobre los peligros de todas las epidemias de las que no está a salvo, haciéndole deletrear el vocablo *cuarentena*; *leit motiv* verbal del film que condensa el inestable equilibrio mental del magnate que derivaría en una obsesión compulsiva por la limpieza y la esterilización.

rants³²; sólo a partir de ellas es posible el discurso. Reveladoras resultan, pues, las numerosas elisiones del film; desde los inicios del joven aprendiz de brujo en la producción cinematográfica³³, pasando por la omisión de los cuatro muertos que acarreó su accidente en Beverly Hills o su furibundo anticomunismo, hasta el periplo posterior al vuelo del «Hércules» (único vuelo del gran hidroavión, información también escatimada); momento decisivo en la vida del estafalario multimillonario que, por ejemplo, se hizo con el control de la RKO convirtiéndose, según Douglas Gomery (Gomery, 1991: 162), en el artífice de su desmantelamiento a mediados de los años cincuenta.

LA SALA DE PROYECCIÓN

Existe un lugar retratado en estos films que condensa ejemplarmente los rasgos míticos del productor: la sala de proyección, espacio de marcado carácter ritual donde se deciden, como describiera de manera soberbia Scott Fitzgerald³⁴, los designios del inmenso esfuerzo efectuado por los sujetos participantes en el proyecto. No es de extrañar entonces que *The Last Tycoon*, por ejemplo, comience precisamente en una de ellas: si las primeras imágenes muestran una típica escena de cine negro (en el interior de un restaurante italiano, alguien es asesinado a golpe de ametralladora), al momento descubrimos que se trata del visionado de un film en una sala de proyección. La construcción del encuadre no puede ser más elocuente: la cámara, situada frontalmente a una pantalla erigida en el altar donde el *gran oráculo*³⁵ escruta las señales que motivarán sus profecías, ofrece un espacio³⁶ levemente iluminado en cuyo

³² Se intentará aquí, por el remarcado de estos films en un proceso de lectura activo, hacerles decir eso que dicen *en* eso que no dicen, detectar sus faltas constitutivas, que no son defecto de la obra (porque estos films, Jean-Pierre Oudart lo ha mostrado bien –véase número anterior– fueron la obra de cineastas de gran dominio) ni truco del autor (¿por qué diablos tendría que estar trucado?), sino *falta estructurante* (*manque structurant*), siempre desplazada, sobredeterminación sólo a partir de la cual esos discursos han sido posibles y efectuados, no-dicho incluso en el decir y necesaria en su constitución; en una palabra, retomando la expresión de Althusser: las «tinieblas interiores de la exclusión».

³³ *Swell Hogan* (1926), *Everybody's Acting* (1926) o *Two Arabian Knights* (1927), esta última dirigida por Lewis Milestone.

³⁴ Stahr se sentaba en la sala «a las dos y media y de nuevo a las seis y media para ver todo lo que se había filmado durante el día. En esas condiciones la tensión solía ser violenta, pues se trataba de enfrentarse con *faits accomplis*, resultado neto de meses enteros empleados en comprar, planificar, escribir y volver a escribir, hacer los repartos, realizar decorados, iluminar, ensayar y filmar; era el fruto de brillantes ideas o desesperados consejos, del letargo, de la conspiración y el sudor. Era el momento en que la complicada maniobra se hallaba a punto y en suspenso...; lo que allí se obtenía eran los comunicados del campo de batalla» (Scott, 1991: 87).

³⁵ «El oráculo había hablado. No había nada que preguntar ni que discutir. Stahr siempre tenía la razón –no la mayoría de las veces, sino siempre–, y de no ser así toda aquella estructura se habría desplomado como manteca derretida» (Scott, 1991:92).

³⁶ Por el contrario, el hogar del productor aparece como el no-lugar; carente de la presencia femenina, aparece frío, vacío.

centro geográfico (y simbólico; más de quinientos años de pintura occidental religiosa nos han enseñado que el lugar del centro es siempre el lugar de la divinidad) se ubica un misterioso personaje de espaldas al espectador³⁷ (pronto sabremos que es el protagonista del film³⁸), que da órdenes a sus subordinados acerca de las imperfecciones del material visionado: duración de planos, relación plano-contraplano, etc. En otro momento, en un encuadre similar (pero con la cámara desde el lugar de la pantalla), el espacio aparece en inestable equilibrio con la presencia de Stahr y Brady en los extremos de la composición.

También en *The Bad and the Beautiful* asume la sala una importante función; en la primera ocasión (en el más explícito guiño del film a la figura de un personaje real³⁹) Jonathan y Fred, decepcionados por los medios de que disponen para la realización de *La maldición de los hombres pantera*, deciden resolver el film mediante la insinuación de elementos que preluden el terror (ojos que acechan en la oscuridad, un perro que, asustado, gruñe y gime, un ave con las plumas arrancadas...) antes que mostrar unos cuantos trajes apolillados cargados por enclenques actores. En otra, más decisiva, se escenifica el ocaso de Jonathan tras el fracaso de sus dos últimas producciones; visionando la película que ha terminado dirigiendo él mismo (falto de humildad, sustituyó al director por no estar realizándola como él quería), reconoce que ha errado estrepitosamente («he tomado una linda y tierna historia y la convertí en una aburrida y pomposa película»), negándose a distribuirla a pesar de la insistencia de sus colaboradores que le hacen saber su estado ruinoso: Jonathan Fields, al igual que antaño Ícaro, perece por su ansia excesiva y su soberbia.

Más relevante, sin duda, resulta la sala de proyección en *The Aviator* desde la improvisada tienda durante el rodaje de *Hell's Angels*; en un gesto metafórico de lograda belleza, Howard Hughes se convierte él mismo en la pantalla sobre la que se proyecta una batalla aérea al interponerse delante del proyector (motivo iconográfico a lo largo de todo el film).

Por otro lado, en el momento decisivo para el magnate tras el accidente y después de la cita privada que mantiene con el senador Brewster, permanece encerrado varias semanas en un alarmante estado delirante, negándose a ver a nadie (se comunica con

³⁷ Monroe domina la pantalla cinematográfica; qué distinto del habitual plano en que el rostro del espectador, reducido a ser únicamente un gran ojo escópico, es literalmente secuestrado por la pantalla.

³⁸ El protagonista (interpretado por Robert de Niro) no aparece de manera nítida en la imagen hasta el minuto diez; escena del terremoto en que descubre a una joven idéntica a su fallecida esposa. Hasta entonces la identidad del magnate ha ido desgranándose a partir de otros dos personajes: Brady (ejecutivo al que está enfrentado) y el guía turístico.

³⁹ Sin duda, el claro modelo de la escena es Val Lewton, productor que se hizo cargo en 1942 de una unidad de bajo presupuesto de la RKO destinada a la realización de películas de terror. Llegó a supervisar un total de once entre las que destaca *Cat People* (*La mujer pantera*, 1942), película dirigida por Jacques Tourneur que alcanzó un gran éxito al insinuar lo terrorífico más que mostrarlo.

el exterior mediante unas grabaciones en las que establece los estrictos rituales que deben ser llevados a cabo para su manutención). El espacio (gracias, entre otras cosas, al acertado uso lumínico-cromático) adquiere entonces manifiestos rasgos teatrales que metaforizan el estado demente del protagonista; unos fulgurantes destellos luminosos procedentes del proyector que configuran una aureola de evidentes connotaciones crísticas sobre su cabeza, una hilera de botellas de leche simétricamente colocadas en el suelo bajo un potente foco lumínico mientras Hughes construye un ritual para su consumo, o la proyección de imágenes de sus films (sobre todo el desierto de *The Outlaw*) sobre su herido cuerpo desnudo mientras se retuerce por el suelo, subrayan la conversión de la sala en el purgatorio privado del magnate como paso previo a su purificación y posterior enfrentamiento a la comisión.

CODA: EL OCASO DEL PRODUCTOR

Sin duda, el declive del *studio system* y la profunda reconfiguración de la industria cinematográfica desde la década de los sesenta, ha afectado inevitablemente al productor y su función en el seno de los nuevos conglomerados verticales; redefinición que, lógicamente, ha afectado a su representación cinematográfica. Es la hora de la nostalgia, del llanto por la pérdida del héroe y su sustitución por los jóvenes tecnócratas universitarios que sólo comprenden el cine en términos económicos (el viejo productor de tintes aristocráticos es percibido como una rémora del pasado que obstaculiza los intereses de las nuevas corporaciones) o bien la hora de la *desheroización*; del despojamiento de los atributos demiúrgicos con que había sido investido en la época dorada.

De esta nueva situación también existen jugosos ejemplos como *The Last Producer* (*El último productor*, 2001, Burt Reynolds); film que narra los avatares de un productor «a la vieja usanza» (cuarenta y tres años en el negocio) por conseguir los 50.000 dólares que necesita para hacer valer su acción de compra por un guión que considera extraordinario. Para ello intenta implicar a sujetos al margen del mundo del negocio cinematográfico: un conocido empresario con el que juega a las cartas, un antiguo actor al que ayudó en sus orígenes, unos adventicios productores armenios de dudosos negocios inmobiliarios que le imponen duras condiciones económicas y, finalmente, un corrupto policía neoyorquino jubilado.

Si bien es cierto que estéticamente el film no tiene mayor interés, resulta relevante por la saturación de *indicios*⁴⁰ que ayudan a construir la identidad del protagonista:

⁴⁰ Atendiendo a la clásica distinción establecida por Roland Barthes en su análisis estructural del relato, los *indicios*, que corresponden a una «funcionalidad del ser», aportan informaciones que «conciernen a los personajes, informaciones relativas a su identidad, notaciones “atmosféricas”, etc.». El subrayado es mío (Barthes, 1970: 19).

Sonny Wexler es un crepuscular productor (anteriormente contratado por varios estudios; en su escaso palmarés destaca únicamente *The Big Rain*, película nominada en una ocasión a los Oscars) que tiene problemas de corazón (muestra una enorme cicatriz en todo el pecho), no pasa por su mejor momento económico ni vital (en la escena de arranque, un furgón le arranca de cuajo la puerta del ya de por sí destartado descapotable⁴¹; por otro lado, su mujer, mítica estrella de otros tiempos, vive ahora refugiada en las pastillas, la neurosis y sus gatos), además de que todos sus conocidos en los estudios han muerto, se han jubilado o están a punto de hacerlo (los guardas de seguridad no le conocen y le exigen el pase de entrada).

Enfrentado a él, un nuevo vicepresidente del estudio cuyo significativo nombre es Damon Black. En su primera aparición habla por un teléfono que le deja las manos libres (sujeta una raqueta de tenis) mientras recibe a Sonny. De la conversación parece deducirse que está controlando unos decorados, pero en realidad está gestionando la reforma de su nueva casa en Malibú. No hay duda: es el prototipo del joven empresario arrogante y materialista, desinteresado realmente del potencial simbólico de las películas, que odia todo lo que pueda provenir de la experiencia. De hecho, en su segunda aparición (con los pies encima del escritorio) remarca la exclusión de Sonny de unos nuevos tiempos extremadamente complejos (se refiere a los nuevos dueños del negocio, los japoneses, que «ahora quieren comprar Hollywood»⁴²) y le cuenta una experiencia que tuvo en un bar de Berlín; nadie hacía caso a la televisión hasta que comenzó la serie de *Los vigilantes de la playa*, momento en que todos volvieron sus ojos enloquecidos de furor hacia la pantalla («es nuestra coca; la vendemos por todo el mundo», decreta Damon).

Igualmente interesante en ese sentido resulta *The Player* (*El juego de Hollywood*, 1992, Robert Altman); mordaz sátira del mundo de los estudios en que un cínico productor, acechado por unas amenazadoras misivas y un arribista procedente de otro estudio, asesina equivocadamente a un joven escritor creyendo que era el peligroso remitente. Al final del film no sólo resulta indemne (aunque la policía está convencida de su culpabilidad y el auténtico remitente lo puede denunciar), sino que asciende profesionalmente tras manejar maquiavélicamente los hilos que gobiernan el estudio.

⁴¹ Vehículo contrastado a lo largo del film con otros remarcando su vejez: con el del empresario armenio, con el descapotable de su joven guionista (regalado presumiblemente por su oponente) o el Ferrari del joven ejecutivo.

⁴² Consecuencia directa de las estrategias industriales contemporáneas ha sido la absorción de las grandes compañías cinematográficas de Hollywood por conglomerados multimedia, industriales o financieros. La legislación promulgada en 1986, que abolía los decretos antimonopolio de 1948, favoreció enormemente el proceso de concentración vertical a finales de la década de los ochenta provocando importantes adquisiciones y fusiones como el control de la Warner por Time (transformado posteriormente, debido al fuerte endeudamiento del grupo, en la nueva sociedad Time Warner Entertainment [TWE] con capital japonés), o la aparición del grupo Turner (grupo que ha diversificado ejemplarmente sus actividades).

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1970), «Introducción al análisis estructural del relato» en VV. AA.; *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.
- Bordwell, Staiger y Thompson (1997), *El cine clásico de Hollywood estilo cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- Capra, F. (1999), *El nombre delante del título*, Autobiografía, Madrid, T&B Editores.
- Carlyle, T. (1985), *Los héroes*, Madrid, Sarpe.
- Company, J. M. (1995), *El aprendizaje del tiempo*, Valencia, Episteme.
- Gomery, D. (1991), *Hollywood: el sistema de estudios*, Madrid, Verdoux.
- (1998) «El nacimiento de Hollywood y los primeros magnates», en *Historia general del cine*, vol. II: EE. UU. (1908-1915), Madrid, Cátedra, pp. 57-81.
- Leff, L. (1992), *Hitchcock & Selznick*, Barcelona, Laertes.
- Rubio Pérez, P. (2004), *El cine melodramático*, Barcelona, Paidós.
- Scott Fitzgerald, F. (1991), *El último magnate*, Barcelona, Anagrama.
- Tudor, A. (1975), *Cine y comunicación social*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VV. AA. (1970), «Young Mr. Lincoln», *Cahiers du Cinéma*, n.º 223, agosto, pp. 29-47.