

Talento, Tiempo y Tesorería

EDUARDO DUCAY BERDEJO*

Resumen

Al cumplirse cien años del nacimiento del cine, el autor de este artículo trata de reivindicar la importancia que los aspectos industriales y económicos han tenido para conseguir una implantación rápida y duradera en todo el mundo del nuevo Arte. Esta vertiente puede que sea la gran olvidada en el momento de las conmemoraciones.

El artículo traza una apretada síntesis histórica, con atención preferente a la Producción de aquellos países que han conseguido la mayor difusión de sus obras. Pero al iniciar su segundo centenario, cabe especular con la desaparición de la auténtica identidad del cine, fagocitado por las nuevas técnicas de comunicación.

In this article, written on the occasion of cinema hundred anniversary, the author claims recognition for the important role that its economic and industrial components had play in the soundness worldwide establishment of the new Art. An aspect that often seems to be left aside in the moment of celebrations.

The article outlines a dense historical resume, with special attention to the Production of the countries that had attain a larger diffusion of its works.

On the starting of its second centenary the author considers the possible fainting of cinema true identity, phagocyted by the new thecnics in the field of communication.

* * * * *

En los estudios se ha cometido un crimen. Durante el rodaje de una escena el actor debe abrir un gran baúl, y en su interior —que se supone vacío— aparece un cadáver. Poco tiempo después llega la policía. El inspector habla con el director de los estudios y le asegura que mientras se lleva a cabo la investigación procurará evitar en la medida de lo posible la interrupción del trabajo. «Oh, gracias, inspector —responde el atribulado ejecutivo—. ¡Si usted supiera lo que cuestan un sólo día de rodaje!».

Esta frase, que cierra una secuencia del film de Michael Powell «El fotógrafo del pánico» (*Peeping Tom*, Gran Bretaña 1959) no la

* Productor cinematográfico aragonés. Impulsó la creación y el desarrollo del Cineclub de Zaragoza.

hubieran comprendido los hermanos Lumière. Porque ellos no creían en el valor comercial del cinematógrafo. Y si no aceptaban que su invento pudiera ser portador de magnitudes económicas, ¿qué podría significar eso del coste de un día de rodaje? El factor tiempo carecía de valor.

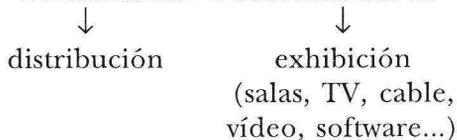
Muy otra fue la actitud del ilustre pionero Georges Méliès. Los Lumière no quisieron venderle patente alguna para la utilización de su cámara-proyector porque no creían en el valor comercial del invento. Méliès no cejó en su idea. El óptico londinense R.W. Paul puso a la venta un aparato similar al de Lumière que bautizó como Bioscopio. Méliès lo compró. A finales de 1886 ya estaba produciendo cortometrajes de puro espectáculo, y en la primavera de 1887 acabó de construir su primer estudio. Es pues el primer realizador-productor del cine, el Steven Spielberg de hace cien años.

Automóvil y poema

Pero ¿qué es eso de *producir*? ¿A qué llamamos PRODUCCIÓN? Ahora, al conmemorar los primeros cien años de este nuevo medio de expresión, de este nuevo arte que pronto llegaría a ser el cine, la memoria dirige solamente su atención a los nombres, las obras, los creadores. Es muy justo. Pero no conviene dejar en el olvido que el cine es obra de equipo, que es una suma de esfuerzos, colaboraciones y medios (incluidos enormes recursos económicos y financieros). Esta suma de esfuerzos que supone la producción de una película tiene que confluir en la consecución de un fin. En el marco de una economía de mercado las inversiones realizadas en el cine deben tener rentabilidad. Aparece el riesgo, y la necesidad de beneficio. Con ello nace la figura del Productor.

Desde los orígenes del cine como arte, como industria y como espectáculo, se pone de manifiesto una estructura que con el paso del tiempo se ha ido engrosando, fortaleciendo, ganando complejidad, pero que básicamente permanece invariable. Las contribuciones que integran esta estructura pueden presentarse así:

- a) Contribución creativa.
- b) Contribución técnica y financiera.
- c) Contribución comercializadora.



El cine es una industria singular, cuyos productos pueden llegar a fabricarse en serie, pero nunca son iguales. La producción cinematográfica ha generado una forma de organización del trabajo que existe siempre, aún en aquellos casos en que parece que el creador cuenta con la máxima libertad, que radica precisamente en la posibilidad de quebrantar los esquemas y disponer ilimitadamente de elementos que se administran y dosifican con el máximo cuidado: es el Talento frente a las exigencias del Tiempo y la Tesorería. Resulta proverbial el desprecio y la protesta que los grandes creadores del cine suelen manifestar hacia el Productor o las Empresas que le imponen sus limitaciones. Ya en 1927 René Clair decía en un artículo titulado «El cinematógrafo contra el espíritu»:

...Es inútil sublevarse contra las condiciones en que vive el cine de hoy. Poco puede el espíritu influir en este producto comercial, y lo poco que influye desaparece en la misma película. El cine sólo acusa las concepciones del espíritu mediante el pago de un precio muy alto, que lo lleva a su muerte material. ¿Cuándo será la película virgen tan barata como las cuartillas, y un positivo tan duradero como el mármol? ¹.

Para realizar sus obras maestras, Charles Chaplin contó con su propia empresa productora, medios y tiempo ilimitados; eso sí, también contaba con una popularidad y una difusión mundial de sus películas que le permitían disponer a su antojo de Tiempo y Tesorería. La rebeldía de Orson Welles le obligó a exiliarse de Hollywood, donde había realizado varios films magistrales. Y Luis Buñuel declaraba a la revista inglesa «Sight and Sound»: «prefiero quedarme observando a las hormigas que negociar con un productor de Hollywood». Nuestro gran director optaba por un sistema totalmente distinto al de Chaplin: reducía al mínimo sus exigencias de tiempo y medios. Hacía películas muy baratas (él mismo había sido productor en la época Filmófono), y con rapidez. Así es como el Talento podía imponer su ley.

Sin embargo, no es el propósito de este trabajo incidir una vez más en la crónica de los enfrentamientos entre los directores, sus patronos y todo el mecanismo industrial puesto al servicio de su creación. Al contrario; se trata de hacer una apretada síntesis de esta vertiente productora, imprescindible para el quehacer cinematográfico, que ha establecido unos cánones de trabajo que pueden conside-

¹ RENÉ CLAIR. «Reflexiones sobre el cine». Notas para la historia del arte cinematográfico. Artola, Madrid, 1955. Pág. 123.

rarse comunes, adaptados a las circunstancias diversas de países, ideologías e incluso sistemas políticos.

La industria cinematográfica, que vendría a alimentar el primer y verdadero espectáculo de masas de la historia de la Humanidad, adquiere pujanza y establece sus centros de producción en países capitalistas avanzados o —después— en aquellos en que la influencia del Estado se impone a consideraciones de orden mercantil. En todo caso, la necesidad de disponer de equipos y medios materiales costosos suponen desde los primeros tiempos del cine la aparición del Productor como individuo, ya sea natural o jurídico, imprescindible para la creación cinematográfica. Puede decirse que, desde siempre, éste ha sido un hecho conocido, pero más lamentando, y no comprendiendo, su imprescindible integración en la actividad cinematográfica. En una línea de pensamiento muy diferente a la de René Clair, Antonio Espina decía en sus «Reflexiones sobre cinematografía» el año 1928:

El cine, en medio de la vida, representa un trozo de vida. En los cortes de este trozo notamos las soluciones de continuidad. El cine corta las amarras de la mente espectadora, que la sujetan al firme de lo «real, demasiado real». Pero una vez producida la sugestión fantasmagórica, no siempre se mantiene el espíritu en el mismo punto de equilibrio. Eso ya depende de la clase de uso que empresarios y proveedores hagan de éste. Si los tan maravillosos medios y posibilidades que posee la cinematografía, se emplean groseramente en la reproducción de la vida vulgar, fabricando argumentos para la pantalla como pudieran fabricarse para la novela o el teatro, la fina sugestión fantasmagórica del cerebro espectador cesa, y rápidamente se cae en la indiferencia imaginativa. Si por el contrario, las figuras, las obras y los conflictos argumentales se piensan y ejecutan con vistas a aquellos medios y posibilidades, el punto de avidez se mantiene durante largo tiempo².

El fino ensayista, que comprende y sintetiza perfectamente el sentido del cine, no deja de aludir a «empresarios y proveedores» como un mal que forzosamente hay que aceptar. Pero el cine, que es industria y cultura (o como dijo alguien, *automóvil y poema*), no puede prescindir de ellos.

Los grandes centros de producción cinematográfica como industria de alcance mundial se han situado en Estados Unidos, Francia, Alemania, Inglaterra, Italia y la otrora Unión Soviética. De entre

² ANTONIO ESPINA. «Reflexiones sobre cinematografía». En «Lo cómico contemporáneo y otros ensayos». Cuadernos Literarios. Madrid, 1928. Pág. 106.

ellos, Estados Unidos cuenta con una posición dominante desde el fin de la Primera Guerra Mundial. En los otros países ha habido intermitentemente momentos de esplendor acompañados de profundas crisis que en estos momentos parece, en algunos casos, eclipse definitivo. Hay cinematografías nacionales de importancia en muchos países: Suecia, Dinamarca, Méjico, Argentina, Japón, Canadá, India, Polonia, España... Sin embargo, su peso en el conjunto de la producción mundial es pequeñísimo.

El historiador Georges Sadoul definió el período entre 1909 a 1920 como aquél en que el cine se convirtió en arte³. Entre 1909 y 1914 —período de anteguerra— aparecen en Francia los nombres de Cohl, Chomón, Max Linder, Feuillade, las obras del mejor Méliès; y en Italia, Guazzoni, Casserini, Giovanni Pastrone y su «Cabiria» (una verdadera *superproducción*), Augusto Genina; en Estados Unidos entran en escena D.Q. Griffith, Thomas Ince, Mack Sennett, Cecil B. de Mille, los primeros films de Chaplin; en Rusia, Protozanov, Tourjansky, Starevitch; en Suecia, Stiller y Sjöström.

Entre 1915 y 1920 (seguimos el esquema cronológico de Sadoul) el cine pasa a una fase de desarrollo e implantación mundial. Se crean las grandes productoras y con ellas llegan nuevos nombres, que darán forma definitiva al cine como medio de expresión, y abrirán las puertas a la mejor época del cine mudo, que nos llegaría en la siguiente década. En Francia, Gance, Baroncelli, Feyder, Germaine Dulac, Louis Delluc, Marcel L'Herbier; en Estados Unidos, Griffith realizará en este período sus más grandes producciones: «El nacimiento de una nación», «Intolerancia», «El lirio roto», «Corazones del mundo», junto con los films de un plantel de realizadores como Chaplin, Ince, Sennet, Von Stroheim, Harold Lloyd, Alan Dwan, John Ford, citados al azar. Y Alemania ofrecerá a los mercados mundiales las obras de Arthur Robinson, Ernest Lubitsch, Paul Wegener, Richard Oswald, E. A. Dupont, Murnau, Fritz Lang, Rober Wiene.

Pero es en Estados Unidos donde se produce la mayor concentración industrial, configurada por una serie de grandes compañías, las denominadas *Majors* (que luego se subdividirían en *Majors* y *Minors*), que bajo una u otra forma siguen existiendo.

Las grandes marcas de todos conocidas se constituyeron durante los años veinte y han dado lugar a una solidísimas estructuras industriales, cuya producción constituye uno de los primeros renglones exportadores en el comercio de Estados Unidos. Las llamadas *Majors* lo

³ GEORGES SADOUL. «Histoire General du Cinéma». Le cinéma devient un art. Denoël, París, 1952.

son por contar con una estructura vertical, que agrupaba la producción, la distribución y la exhibición. Estructura que se debilitó el año 1948, cuando el Tribunal Supremo de Estados Unidos les obligó a desprenderse de los negocios de exhibición en virtud de la Ley Anti Trust.

Las ocho Majors son nueve

Las ocho grandes o *Majors* son 20th Century Fox, Paramount, Metro Goldwyn Mayer, Warner Brothers, R.K.O., Universal, United Artists y Columbia. De sus estudios salieron todas las leyendas y tópicos del cine americano, que durante treinta años conoció una verdadera edad de oro. Estas compañías controlaban todas las fases de la actividad cinematográfica, tenían bajo contrato a escritores, directores, productores, estrellas y técnicos, a los que sujetaban con una férrea disciplina y disfrutaban de total y exclusiva propiedad sobre los productos terminados. Los productores independientes apenas podían encontrar rendijas para penetrar en un mercado del que las *Majors* se habían adueñado por completo.

Las *Majors* nunca compitieron entre ellas, aunque a veces traten de aparentarlo; simplemente, se reparten el mercado. Desde la creación de la M.P.A.A. (Motion Pictures Producers Association of America), el año 1922, su dominio con carácter de monopolio no sólo se ha mantenido sino que se ha acrecentado. El Presidente de la M.P.A.A. (en la actualidad, Jack Valenti) puede llevar a cabo negociaciones con gobiernos de otros países. Es pues una especie de embajador de un sector industrial que siempre ha gozado del favor del Gobierno de los Estados Unidos.

La historia de estas grandes productoras contiene por sí sola una buena parte de la Historia del Cine. Con todas las críticas que puedan formularse a su forma de actuar, aplicando al cine sistemas de fabricación industriales («Fábrica de sueños», lo llamó Ilya Eremburg), Hollywood propició la creación de mitos y la realización de grandes obras. Todo un mundo contradictorio, espejeante pero lleno de dureza, que impondría su producción a los públicos de todo el mundo.

William Fox creó su productora en 1912, que en 1935 se fusionó con la 20th Century, pasando a constituir la 20th Century Fox. En los años veinte, Fox contrató a Murnau en Europa, y éste realizaría en Hollywood su obra maestra: «Amanecer». Más tarde, bajo la auto-

ridad de Darryl F. Zanuck, la Fox tendría contratados a John Ford, John M. Stahl, Joseph Mankiewicz, John Cromwell, Henry King, Ruben Mamoulian, William Wellman, Busby Berkeley, Elia Kazan y tantos otros. Films como «¡Qué verde era mi valle!», «Pasión de los fuertes», «Eva al desnudo», «El camino del tabaco», «Viva Zapata» o «Chicago» aparecen junto a centenares de títulos intrascendentes. En 1963 la producción de «Cleopatra», dirigida por Joseph L. Mankiewicz, puso en peligro la vida de la compañía. La empresa salió adelante gracias al enorme éxito de un *blockbuster*⁴, «Música y lágrimas». Éxitos como «Mash», «French connection», «La aventura del Poseidón», «El coloso en llamas» y la serie de «La guerra de las galaxias» consolidaron posteriormente su firme posición en el mercado. Actualmente es propiedad de Rupert Murdoch.

Paramount tuvo su origen en la Famous Players Film Company, propiedad de Adolph Zukor. Durante los años veinte la compañía pasó a denominarse Paramount Pictures e inició la construcción de salas de exhibición, en algunos casos de proporciones monumentales y lujo casi palaciego. El sistema de estrellas que Zukor había cultivado en su época de Famous Players (contratando a artistas como Mary Pickford, William S. Hart, Douglas Fairbanks, Pola Negri, Rodolfo Valentino, etc.) fue continuado en Paramount con Marlene Dietrich, Gary Cooper, Mae West, Cary Grant, Paulette Godard, Bing Crosby, Bob Hope, Barbara Santwyck...

Grandes éxitos comerciales de Paramount fueron los films que Von Sternberg realizaría para Marlene Dietrich, las superproducciones de Cecil B. de Mille —un director con espantoso gusto, pero enorme visión comercial— como «Las cruzadas», «Los diez mandamientos», «Unión Pacífico», «Policía montada del Canadá» o «Los inconquistables»; así como las comedias de Preston Sturges.

El abandono forzoso del negocio de exhibición llevó a Paramount a una etapa de decadencia. El año 1966 fue comprada por una compañía petrolera, la Gulf and Western Industries. Pero la verdadera recuperación no llegó hasta «El padrino», del director Francis Ford Coppola. En los años setenta y ochenta films como «Fiebre

⁴ «Blockbuster»; película de una duración no inferior a dos horas y media, en color, con sistemas de proyección, óptica y sonido especiales. Se trata de hacer superespectáculos con superrentabilidad. Esta, a veces, falla. Algunos ejemplos: «La historia más grande jamás contada», «La conquista del Oeste», «My fair Lady», «El gatopardo», «Ben Hur» y, naturalmente, «Lo que el viento se llevó».

En la época del mini Hollywood español de Samuel Bronston, se produjeron algunos «blockbusters» con desigual fortuna, como «El Cid», «La caída del imperio romano» y «55 días en Pekín».

del sábado noche», la saga de «Stark Treck», y la serie de televisión «Los intocables» confirmaron definitivamente a Paramount como uno de los grandes de Hollywood.

«Más estrellas que en el cielo» era el slogan publicitario utilizado en los años treinta, su época dorada, por *Metro Goldwyn Mayer*. El estudio, dirigido por Louis B. Mayer, el mítico patrón de la casa, tendría bajo contrato a Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford, Myrna Loy, William Powell, Jean Harlow, Walter Pidgeon, Spencer Tracy, Clark Gable, Robert Taylor... Y también producía films con Laurel y Hardy, los hermanos Marx y dibujos animados de Tom y Jerry, series como «El Doctor Kildare» y «Andy Harvey» (que dio enorme popularidad a otros dos actores de la casa, Mickey Rooney y Judy Garland).

Mayer concibió unos estudios a gran escala, que llegaron a ser como una ciudad. Tenía bajo contrato a productores ejecutivos, escritores, directores, operadores, maquilladores, directores artísticos (con el célebre Cedric Gibbons al frente), jefes de producción, analistas de presupuestos y financieros, médicos, policías, bomberos, maestros para la escuela de niños actores, etc. A esto hay que añadir los responsables de responder las cartas que los admiradores dirigían a las grandes estrellas, cuyo trabajo incluía la perfecta imitación de sus firmas.

Para Mayer trabajaron productores como Irving Thalberg y David O'Selznick. Selznick llena por sí sólo un capítulo de la historia del cine americano. Su obra cumbre es «Lo que el viento se llevó», pero cuenta en su haber (como productor independiente) con títulos como «King Kong», «Rebeca», «Ha nacido una estrella», «El prisionero de Zenda» o «Duelo al sol».

A partir de los años cincuenta M.G.M. entró en crisis, que le llevó a ser adquirida por Kirk Kerkorian, gran empresario de líneas aéreas y de hostelería. En 1973 se suspendió la producción. Una serie de operaciones comerciales fragmentaron el patrimonio de la empresa. Los derechos de sus films (entre 1924 y 1973 M.G.M. había producido 1.705) fueron vendidos al magnate de la televisión Ted Turner. Otras ventas y operaciones especulativas muy complicadas, hicieron que la propiedad del resto de sus activos acabara en manos del banco francés Credit Lyonnais, que lleva varios años intentando la venta de tan valioso patrimonio, sin éxito hasta el momento⁵.

⁵ La revista «Screen International» informa en su número 1.053, 12/18 abril 1996, que Credit Lyonnais no ha conseguido ultimar una operación de venta de M.G.M. El precio de venta es de 1.500 a 2.000 millones de dólares.

Como en los casos de Fox, Paramount y Metro, las restantes *Majors* tienen una acusada personalidad. La marca de la casa se puede encontrar casi siempre en la orientación de sus productos. Por ejemplo, Warner Bros, demostró en sus mejores momentos una preocupación social en muchas de sus producciones: «Soy un fugitivo», «El enemigo público número uno», «Al rojo vivo», constituyen buenos ejemplos. «La tragedia de Louis Pasteur», «Juárez» o «Zola» (a la que podría sumarse el film de John Huston «Freud») inciden en temas biográficos de los que no estaba ausente un trasfondo político. El cine negro americano tuvo sus mejores ejemplos en esta compañía: «El halcón maltés», «Casablanca», «El sueño eterno», «Senda tenebrosa» son Warner hasta la médula. Warner creó el mito Bogart. Tuvieron bajo contrato a Raymond Chandler y a William Faulkner. Bette Davis fue su estrella «casi» exclusiva.

R.K.O., hoy inactiva, pasó de los films musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers a producir películas de aventuras y terror, dejando paso entre todo ello a los dos primeros films de Orson Welles, «El ciudadano Kane» y «Los magníficos Ambersons». Tras un período de profunda crisis acabó siendo vendida a la empresa de neumáticos General Tire. Actualmente, sus films se explotan en televisión y vídeo.

Universal, que inició su actividad en 1915 fue comprada en 1990 por al empresa japonesa Matsushita. A partir de los años sesenta sus mayores éxitos los constituyeron las obras de madurez de Alfred Hitchcock («Marni», «Cortina rasgada», «Los pájaros», «El hombre que sabía demasiado»...). En 1975 «Tiburón», el film de Steven Spielberg, le dio un lugar de preeminencia en la industria de Hollywood. Más adelante, «ET, el extraterrestre», revalidaría esta posición.

United Artists, la compañía que Chaplin utilizó como plataforma para realizar sus obras más importantes (de «La quimera del oro» a «Monsieur Verdoux») se encuentra hoy limitada a ser una marca de distribución. Chaplin, uno de sus cuatro miembros fundadores, la abandonó en 1951. El film de Michael Cimino «La puerta del cielo» fue un negocio tan ruinoso que las actividades de producción hubieron de ser definitivamente abandonadas.

Desde 1924 está presente en el mercado la marca *Columbia*. La casa en que Frank Capra realizó sus mejores films ha pasado por momentos de esplendor y de crisis. En 1980 Coca Cola Company entró a formar parte del negocio, a fin de dar a la empresa el soporte

financiero del que carecía en aquellos momentos. En 1987 se retiró Coca Cola y entró la japonesa Sony, que ha contribuido en época reciente a la buena marcha económica de la compañía.

A estas ocho *Majors* se ha incorporado una novena: la distribuidora Buena Vista, que comercializa toda la producción de Walt Disney, tiene un enorme peso específico en los mercados mundiales, no solamente con films de dibujos animados, sino con producciones de imagen real. Así pues, la saga continúa...

Las grandes compañías americanas son todas, en estos momentos, extremadamente rentables y financieramente sólidas, en fuerte contraste con las dificultades de sus competidoras en la mayoría de los países. En buena medida, su éxito multinacional ha reducido la capacidad de supervivencia de los productores nativos. Dada la extensión de su propio mercado, las empresas americanas se benefician de la economía de escala, que les permite vender sus películas a países extranjeros a precios no superiores a los costes de los productos autóctonos, menos espectaculares y con menos figuras estelares⁶.

El cine del archipiélago

Si América es un continente, Europa es un archipiélago. En el transcurso de este siglo el cine europeo ha conocido momentos de extraordinario auge de forma alternativa en diversos países europeos, y la industria, la producción cinematográfica, se ha visto sometida a todo tipo de avatares en función de las circunstancias económicas y políticas existentes en determinados momentos históricos. Pero la historia del cine europeo es básicamente la de una lucha por subsistir.

En *Alemania*, los estudios *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA), se crearon durante la Primera Guerra Mundial por orden del Alto Mando alemán. Su creación obedeció a fines propagandísticos, con la idea de difundir tanto en el país como en el extranjero una imagen de Alemania que contrarrestara las campañas de desprestigio lanzadas por sus enemigos aliados. Al reconocer la fuerza de persuasión del cine al servicio de fines políticos, se estaba anticipando en alguna manera la aparición de la ideología nazi.

⁶ DAVID GORDON. «The movie Majors». En *Sight and Sound*, Londres, verano 1979.

Al acabar la guerra, UFA se privatizó. El conglomerado que abarcaba todas las ramas de la industria, desde laboratorios a salas de exhibición, pasó a manos del Deutsche Bank. La democratización del país y la liberación de energías artísticas propiciada por la República de Weimar crearon una magnífica oportunidad para el surgimiento de un gran cine alemán. Los medios económicos disponibles permitían realizar películas con grandes *valores de producción*, indispensables para entrar en los mercados de exportación. La gran tradición cultural alemana, unida al movimiento expresionista, tuvo en el cine de esos años (entre 1919 y 1933) su mejor expresión. Erich Pommer, el mítico productor de «El gabinete del Doctor Caligari» —un film cien por cien de productor—⁷ se hizo cargo de la dirección de UFA. Pero la empresa estuvo al borde de la quiebra en 1925, ya que sus inversiones en producción daban grandes réditos de prestigio pero considerables pérdidas económicas. UFA tuvo que recurrir a un acuerdo con sus competidores americanos, Paramount y M.G.M. que acudieron con una gran inyección económica, a cambio de lo cual el mercado alemán abrió sus puertas al cine americano. UFA se vio sometida a una serie de altibajos hasta la llegada de Hitler al poder. A partir de ese momento la producción fue sometida a criterios ideológicos, y la mayoría de los grandes nombres del cine alemán se fue a la emigración, ya fuera por motivaciones políticas o raciales. He aquí parte de la nómina: Pabst, Max Ophüls, Ludwing Berger, Joe May, Robert Wiene, Conrad Veidt, Elisabeth Bergner, Paul Czinner, Karl Grüne, Erich Pommer, Karl Mayer, E. A. Dupont, Fritz Lang, Walter Reisch, Fritz Korner, William Dieterle, Franz Lederer, Robert Siodmack. Billy Wilder, y un largo etcétera.

El cine alemán nunca se recuperó de la terrible sangría que supuso el régimen de Hitler y las directrices ideológicas del Dr. Goebbels.

Francia reivindica el origen del cine (1895). Para el tema que nos ocupa esto no es tan importante como el hecho cierto de que a principios de este siglo se habían creado unas sólidas estructuras industriales. En 1908 un tercio del mercado cinematográfico mundial

⁷ En «The film till now», de Paul Rotha, se reproduce en el Apéndice I (págs. 711 a 713) un interesantísimo testimonio de Erich Pommer acerca de la gestación de «El gabinete del Doctor Caligari» y la intervención del guionista Karl Mayer. Se trata de un documento apasionante, que no reproducimos aquí dada su extensión. El libro de Rotha está publicado por Vision, Londres, 1949.

JOHN KOBAL, en su libro «Las cien mejores películas» (Alianza Editorial, Madrid, 1992) dice que «Caligari» se exhibió ininterrumpidamente en un cine de París desde 1920 a 1927, un récord sólo superado, muchos años más tarde, por «Emmanuelle».

estaba dominado por Francia. Leon Gaumont había construido el mayor estudio de Europa en 1905, y por esas fechas su compañía trabajaba todos los campos del cine; laboratorios, fabricación de cámaras, producción de noticiarios y films de argumento, distribución y salas de exhibición, a un tiempo que contaba con departamentos de investigación sobre el color y el sonido. Sometida a una evolución lógica, Gaumont sigue existiendo después de un siglo.

El cine francés ha enriquecido a la cinematografía mundial con aportaciones inolvidables desde la época muda hasta tiempos más recientes, tanto en el terreno creativo como en el puramente comercial. Nombres como Marcel Carné, René Clair, Jean Renoir, Max Op-hüls, Jacques Feyder, Jacques Becker, Tati, Jean-Luc Godard, Alain Renais, François Truffaut, Louis Malle y tantos otros, han creado toda una aureola de prestigio y calidad indiscutibles. La francesa es la cinematografía que más se ubica en el marco cultural del país, beneficiándose en todo momento del carácter «ilustrado» que marca todas sus creaciones.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de la Administración para apoyar al cine francés, el momento actual es sumamente confuso. La producción se mantiene a la sombra de Canal Plus y de normas —imprescindibles— rígidamente proteccionistas. Para la producción francesa son esenciales las aportaciones creativas de alto nivel, ya que en valores de producción puramente espectaculares y presupuestarios, su posibilidad de competir con el cine americano es prácticamente nula.

El cine de *Gran Bretaña*, país que posee una muy buena infraestructura industrial y magníficos equipos técnicos y artísticos, no cuenta prácticamente hasta los años veinte, que registran la aparición de dos nombres que, andando el tiempo, llegarían a ser pilares de su industria. El productor Michael Balcon y el director Alfred Hitchcock. Balcon produciría a lo largo de su vida más de 260 films (en cincuenta años). Mientras que Hitchcock se revelaría, ya en la etapa sonora, con títulos que pasarían a ser verdaderos clásicos: «El hombre que sabía demasiado», «39 escalones», «Alarma en el expreso», «Enviado especial» o «El agente secreto».

En los años treinta aparece una figura, John Grierson, que creó un importante movimiento de cine documental, cuya producción estaba totalmente socializada, y que se encuadraba en el General Post Office (Ministerio de Comunicaciones). Es el primer caso de producción cinematográfica estatal en un país democrático, financiada por tanto al margen de los esquemas económicos habituales. Nom-

bres como Rotha, Wright, Anstey, Legg, Jennings, Flaherty, Watt, McLaren, además de poetas (Auden entre ellos) colaboran en este movimiento, cuya influencia, tanto conceptual como práctica, trascendió a Estados Unidos y Canadá.

Alexander Korda, y después J. Arthur Rank, son las otras dos grandes figuras de la producción cinematográfica en Gran Bretaña. Su coincidencia en el tiempo con Michael Balcon dio al cine inglés un momento de esplendor, que se empañaría a mediados de los años cincuenta, cuando los Estudios Ealing, en los que Balcon había elaborado los mejores logros de la comedia inglesa, hubieron de ser vendidos a la televisión de la B.B.C. También Rank, a quien se debían producciones como «Vida y muerte del coronel Blimp», «César y Cleopatra», «Narciso Negro», «Larga es la noche», «El ladrón de Bagdad», «Cadenas rotas», «Oliver Twist» y un largo etcétera, abandonó los negocios de producción y buscó la rentabilidad en cosas como la reprografía, hostelería y otras formas de ocio.

¿Qué había pasado? La competencia de la televisión por una parte, y la del capital americano por otra, hacía imposible la subsistencia de un estilo de cine clásico, pero de costes irre recuperables. Las grandes producciones de alto presupuesto, cien por cien inglesas, han desaparecido. Hay en cambio un cine británico independiente, mucho más modesto, en el que surgen aciertos como «Una habitación con vistas», «Mi hermosa lavandería», «Riff Raff» o el «Enrique V» de Kenneth Branagh, así como los films de Peter Greenaway (financiados, por cierto, con capital holandés).

La batalla de las ideas

El cine, como imagen de la sociedad, nunca ha sido ajeno a las circunstancias y cambios históricos. El cine soviético, el expresionismo alemán, las cinematografías fascistas, el neorealismo italiano, la «nouvelle vague» francesa, constituyen verdaderos movimientos cinematográficos encauzados por las disponibilidades reales de medios de producción en los países en que se presentan. La archicitada frase de Lenin, «de todas las artes, el cine es la más importante para Rusia», sigue estando llena de significado. El cine ruso, luego soviético, lanzó al mundo en 1925 un film, «El acorazado Potemkin», que durante muchos años constituyó una verdadera arma arrojada, en la que se unían la genialidad creativa de S.M. Eisenstein y la difusión de un mensaje político en una magistral integración de forma y contenido.

La industria cinematográfica soviética ofreció al mundo grandes obras creadas al margen de las estructuras económicas capitalistas, ajenas a la ley del beneficio económico, en las que se planteaba un frente ideológico en pugna tanto con la agresividad del nazismo como con los férreos esquemas capitalistas y burgueses del cine americano. Un gran momento, de corta duración, a causa de la entrada en juego de la rígida censura stalinista y sus planteamientos doctrinales, pero que dejó obras importantísimas y tuvo enorme influencia en el cine de todo el mundo.

En un violento artículo publicado en 1947 en la revista «Cultura y Vida»⁸ S. M. Eisenstein decía:

El oficio, la inventiva, la maestría técnica del cine americano se pone al servicio del oscurantismo y la opresión, características fundamentales de una sociedad imperialista, cruel e injusta.

Las películas americanas contribuyen activamente a la consolidación de esta sociedad, imponiendo sus ideas al pueblo.

Y así es como la más vital de las artes, el cine, juega el papel más destructivo.

Antes de esto, el Dr. Goebbels había escrito sus «Diarios»⁹:

La producción cinematográfica tiene un gran florecimiento a pesar de la guerra. ¡Qué buena idea tuve al colocar la industria del cine bajo el poder del Reich, hace ya varios años! Sería horrible que los grandes beneficios que están afluyendo fueran a parar a manos privadas.

De hecho, la Alemania nazi absorbió la actividad cinematográfica de Francia e Italia durante los años que tuvo dominada a Europa.

La *Italia* moderna que pretendía construir Mussolini, creó las estructuras de una industria cinematográfica que vivía del recuerdo de los gloriosos años del cine mudo. En 1935 se creó el *Centro Sperimentale di Cinematografia* y Luigi Chiarini iniciaba bajos sus auspicios la publicación de una revista de teoría y ensayo muy importante «Bianco e Nero». En 1938 se inauguraron los gigantescos estudios de Cinecittá. Todo ello, al servicio de un cine vacío o de ideología fascista, pero que sentaba las bases de una gran industria: se formaron magníficos técnicos gracias al Centro Sperimentale, y se crearon infraestructuras.

⁸ S. M. EISENSTEIN. «Suministradores de veneno espiritual». *Cultura y Vida*, Moscú, 1947.

⁹ «Dr. Goebbels at the cinema». Extracts from the Diaries. Publicado en *Sight and Sound* por autorización del editor, Hamish Hamilton Ltd.

Tras la guerra, la actividad del cine entró en ebullición. Las películas italianas, encuadradas en el movimiento neorealista, transmitían al mundo vivencias de libertad. El Centro Sperimentale resultó una especie de caballo de Troya, del que saldría el espíritu de un nuevo cine. «Roma, citá aperta», «Paisá», «La terra trema», «Ladri de biciclette», «Il sole sorge ancora», «Il camino della speranza», «Vivere in pace», «Senza pietá», «Riso amaro», y muchos otros films —producidos a veces en condiciones penosas— fueron la punta de lanza que abriría paso a otras muchas grandes obras de Rossellini, Zampa, Visconti, Fellini, Antonioni o Pasolini. Con el sólido respaldo de la Banca Nazionale del Lavoro, un verdadero Banco cinematográfico, la producción se fue volviendo cada vez más comercial, y aunque siguieron ofreciéndose al público películas muy importantes de sus grandes credores en activo, surgía una plétora de productos comerciales. Al fin y al cabo, con el neorealismo podían hacerse tantas cosas...

Fin de siglo

A lo largo de estas últimas décadas, el cine ha ido subsumiéndose en el concepto genérico de *audiovisual*. Sin embargo, el cine ha creado sus propias formas de narrar, una estética propia; en definitiva, un nuevo arte. La televisión parece más bien un complejo de componentes; información, competiciones (concursos), programas dramáticos (*culebrones*), deportes en directo o en diferido, actuaciones musicales «en vivo», coloquios, palabras comunicadas con un soporte de imagen, etc... Todo ello, ¿es arte o es comunicación?

Pero la televisión acosa al cine. En los años sesenta se impusieron las novedades técnicas: 3-D, Cinemascope, Cinerama. El cine se defendía con las grandes pantallas del cerco de las pequeñas ventanitas. El cine, los productores, buscaban marcar distancias recurriendo a la fisicidad («¿qué prefiere usted —escribía un crítico americano en aquellos años— ver una buena película o tener un león sentado en las rodillas?»). Luego, ahora, han aparecido el Imax y el Omnimax. Todo, aún, mucho más grande. ¿Serán el cine del futuro?

Mientras tanto, la defensa del cine frente a la televisión es hacerlo todo más elaborado, o, hablando con claridad, más caro. Sin embargo, como dijo John Grierson, «no hay nada más desconfiado que un millón de dólares». ¿Y si en lugar de un millón son cientos de millones?

La industria se concentra y se mueve alrededor de las grandes cadenas de televisión. Las *Majors*, que dejaron de tener salas de exhibición en 1948, ahora se asocian con los canales de mayor audiencia, creando enormes complejos multimedia. En los países de economías fuertes (y en este sentido, casi el único es Estados Unidos), el cine cuenta con más capital fijo que circulante. En los débiles (España, obviamente), más circulante que fijo. Así, el cine europeo va reduciéndose a dimensiones artesanas.

La explotación condiciona a la producción. Se construyen complejos de multisalas. Las películas se lanzan ahora en estrenos simultáneos con cientos de copias (en Estados Unidos, miles). Esto forma parte de lo que hemos llamado contribución comercializadora, y se le denomina *saturación*.

Este tipo de explotación crea un *feedback* con la producción. Los gastos de publicidad suelen alcanzar (en Estados Unidos) el 30% del coste de la película. Los costes son tan elevados que hay que producir películas para el público que acude a las salas en temporada alta, y lanzarlas en esas épocas. Se hacen pues las películas para ese público, con encuestas y mediciones de audiencia previas, teniendo en cuenta la edad de los espectadores, los factores sociales, urbanos y de población. Y en general, si un film tiene éxito, llegan enseguida segundas y terceras partes. La producción se pone al servicio del consumo.

En todo este entramado tienen que ubicarse los creadores. Teniendo en cuenta que los costes de producción son cada vez más altos, ¿es de extrañar que el Productor exija al Realizador que se ajuste al plan de trabajo (Tiempo) y que respete el coste presupuestado (Tesorería)?

Veremos cómo se dan las cosas en el próximo siglo.