

Creación y negocio: un híbrido a menudo fecundo

FRANCESC FONTBONA DE VALLESCAR
*Director de la Unidad Gráfica
de la Biblioteca de Cataluña*

Resumen:

La creación artística no siempre depende sólo del genio del creador. Muy a menudo, especialmente en las producciones complejas, como la ópera o el cine, tienen un papel imprescindible los empresarios, que pasan a ser factores esenciales de la propia creación. Es el caso de editores-empresarios de ópera como los Ricordi o los Sonzogno, surgidos en la Italia operística, o la Metro, la Paramount, la Fox, la RKO, la Warner, la Columbia o la Universal entre otras, en el cine de Hollywood. Arte y negocio, pues, un híbrido a priori incompatible, han estado condenados a entenderse muy a menudo para conseguir productos imposibles sin su estrecha colaboración. Es evidente que los condicionantes del empresario pueden modificar ciertos planteamientos del artista, pero también garantizan la salida comercial de la obra de arte, lo que posibilita que el género llegue a autofinanciarse y por lo tanto permita que las producciones no se queden en un esfuerzo único sino que repitan la experiencia mientras el resultado final guste realmente a su destinatario: el público.

Palabras clave:

Creación, Negocio, Encargo, Híbrido, Educación, Ópera, Cine, Hollywood.

Résumé:

La création artistique pas toujours est dépendante seulement du génie d'un créateur. Très souvent, spécialement dans les productions complexes, comme l'opéra ou le cinéma, ont un rôle indispensable les hommes d'affaires, que deviennent facteurs essentiels de la création même. C'est les cas d'éditeurs-impresarios d'opéra comme les Ricordi ou les

Abstract:

The artistic creation not always depends only on the genius of a creator. Very often, specially the most complex productions like the opera or the movies, have an indispensable character, the businessman, that becomes an essential factor of the very creation. It is the case of opera publishers-impresarios as the Ricordi or the Sonzogno, that appear in opera from Italy, or companies like Metro, Paramount, Fox, RKO, Warner, Columbia or Universal in the world of Hollywood Cinema. Very often in order to be successful in otherwise impossible productions, art and business, a hybrid a priori incompatible have been doomed to understand each other. As it is evident the requirements of the businessman can change certain approaches of the artist. On the other hand, he guarantees the market for the work of art, making it possible for the genre to reach self-financing and consequently allowing the productions to be repeated and not remain a single effort, provided the public, its final addressee, really likes the final product.

Key words:

Creation, Business, Order, Hybrid, Education, Opera, Movies, Hollywood.

Sonzogno, apparus dans l'Italie opératique, ou bien les compagnies Metro, Paramount, Fox, RKO, Warner, Columbia ou Universal, parmi d'autres, dans le cinéma de Hollywood. Art et affaires donc, un hybride a priori incompatible, ont été condamnés á se comprendre très souvent pour réussir en produits impossibles sans sa collaboration étroite. C'est évident que les conditionnements de l'entrepreneur peuvent modifier certaines plans de l'artiste, mais aussi garantissent la sortie commerciale de son oeuvre d'art, ce que fait possible que le genre arrive a l'auto-finantiation et en conséquence permette que les productions ne restent pas un effort tout seul mais que répètent l'expérience tandis que le résultat final plait réellement a son destinataire: le public.

Mots cles:

Création, Affaires, Commande, Hybride, Opéra, Cinéma, Hollywood.

Fecha de recepción: 6-06-07

Fecha de admisión: 4-07-07

Creación y negocio: un híbrido a menudo fecundo

Cuando en el siglo XXI –y antes en el siglo XX- se piensa en la creatividad artística se suele mitificar la total libertad conquistada por el artista, y por el contrario se suelen poner en la picota aquellos encargos más o menos condicionados que a veces han generado las obras de arte, así como se suelen aducir las presuntas cortapisas inherentes a los productos culturales que buscan una autofinanciación en la respuesta positiva del público. Y en cambio, y no es ninguna *boutade* decirlo, hay que proclamar claramente que estos factores no sólo no tienen por qué bastardear la obra de arte sino que a menudo son precisamente el acicate que ha dado origen a grandes obras maestras de perenne vigencia.

En lo que los anticuarios llaman la “alta época” la mayor parte de las grandes obras -y claro está también de las menos grandes- que se produjeron fueron fruto del encargo de un monarca, de un jerarca eclesiástico, de un noble o de una cofradía. En aquella época la libertad del artista como ahora la conocemos no existía; los pintores, escultores, arquitectos y otros creadores estaban supeditados a la voluntad de sus poderosos comitentes, pero a pesar de ello en todas la épocas de la antigüedad, de la edad media y de la edad moderna los verdaderos genios del arte sobresalían con gran brillantez a pesar de trabajar por encargo. Y es más, habría que precisar que era gracias precisamente a que recibían aquellos encargos, y nunca sin ellos, que podían tener la oportunidad de elaborar verdaderas obras de arte.

Sin embargo, en la edad contemporánea, que recordemos que es la

que empieza tras la Revolución Francesa, cada vez más va surgiendo un nuevo modelo de artista que en lugar de cumplir encargos propone él por su cuenta obras que realiza espontáneamente y que las ofrece en venta al público, especialmente a través de exposiciones. Es otro planteamiento de la relación cliente-artista. Con la nueva estructura de la sociedad del siglo XIX las clases medias aumentan grandemente su peso y, aunque la realeza, la Iglesia o la nobleza continúen existiendo, ahora quien ganará presencia y fuerza será la burguesía, y esta burguesía evidentemente puede también encargar obras a medida a los artistas, pero es ya mucho más frecuente que opte por elegir entre la oferta variada que se le presenta.

De hecho el cambio tal vez no sea tan grande como puede parecer ya que, aparte de la obra de los más revolucionarios, la mayoría de artistas ochocentistas a fin de cuentas quieren vivir de su oficio, por lo que sus propuestas suelen adecuarse tácitamente a los gustos de su clientela potencial, por lo que aunque no reciban directrices directas del cliente burgués, como antes las recibían de los comitentes más poderosos, se

Au MÈNESTREL, 2 bis, rue Vivienne, Paris.

Pietro Mascagni

Chevalerie Rustique

DRAME LYRIQUE EN UN ACTE
de
J. TARGIONI-TOZZETTI et G. MENASCI
musique composée de R. PIZZI, MELLIFFI

Réduction pour Chant et Piano Pr. 12 -
Réduction pour Piano 6 -

MORCEAUX SÈPARÉS:

Piano solo:

SCÈNES	Pr. 1 50	REFRAIN DE LAULS	Pr. 2 -
ROMANCE ET SCÈNE	2 -	MORCEAU DE TRUENCO	2 -
SCÈNE ET ENSEMBLE SCALDO	2 50	INTERMEZZO ANONIMO, Transcrit par Piaz.	2 -

REDUCTIONS ET TRANSCRIPTIONS POUR INSTRUMENTS DIVERS:

Piano solo:

Acte I. PÈTE TRANSCRIPTION pour Piano	Pr. 2 50	Acte II. SCÈNE, CHŒUR ET CHANTON A. BARRI, Transcription solo pour Piano	Pr. 2 50
Acte II. FANTASIE-TRANSCRIPTION pour Piano	4 notes solo	Acte III. SCÈNE B. TRANSCRIPTION pour Piano	2 -
Acte III. SCÈNE C. SCÈNE D. Transcription solo pour Piano	2 -	INTRODUCTION, Transcription pour Piano	2 -
Acte III. SCÈNE E. TRANSCRIPTION pour Piano	2 50	Acte III. FANTASIE pour Piano	2 50
Acte III. SCÈNE F. TRANSCRIPTION pour Violon avec accompagnement de Piano	2 50	Acte III. SCÈNE G. TRANSCRIPTION pour Piano	2 50
Acte III. SCÈNE H. TRANSCRIPTION pour Piano	2 50	Acte III. SCÈNE I. TRANSCRIPTION pour Piano	2 50

Piano accompagnement:

Acte III. SCÈNE J. TRANSCRIPTION pour Violon et Piano	Pr. 2 -
Acte III. SCÈNE K. TRANSCRIPTION pour Piano	Pr. 2 50

Acte III. SCÈNE L. TRANSCRIPTION pour Piano
 Pr. 2 50 |

Libreto editado Sonzogno

amoldan en la práctica a las directrices que notan en el ambiente del público que asiste, y compra, en sus exposiciones.

Hay muchos ejemplos en el siglo XIX del éxito artístico de este nuevo planteamiento entre las relaciones cliente-artista, pero me centraré en un par de ellas por su claridad, por la complejidad de su funcionamiento y por la indiscutible calidad de sus resultados, pese a su popularidad. Una de ellas la constituye la gran época de la ópera italiana, con Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini o los veristas, y que fue el fruto del maridaje entre el genio creador de unos músicos excepcionales y del planteamiento "comercial" de empresarios-editores como Ricordi o más tarde Sonzogno; la otra surge en los grandes estudios de Hollywood, que posibilitan que grandes directores puedan tener a su alcance los grandes medios humanos y materiales precisos para realizar sus extraordinarias películas.

Poner en pie un género como la ópera ochocentista no es fácil. No basta con un compositor genial que escriba su partitura sobre un libreto más o menos adecuado. Un compositor puede escribir una sonata para piano e interpretarla ante el público en una sala de conciertos, y esto no conlleva demasiados problemas logísticos: sólo se requiere papel pautado y luego una sala con un piano, a disposición tal vez del mismo autor o en todo caso de un instrumentista, y la sonata ya está lista para ser interpretada y dada a conocer al público. Una ópera en cambio requiere un montaje mucho más complejo: primero está la idea: un músico elige una pieza escénica y le pone música; normalmente la obra teatral no es adecuada para ser musicada y hay que ponerla en manos de un libretista que la reforme para amoldarse al tempo de una ópera, que no es el mismo que el tempo de una comedia o drama sólo de texto. La propia escritura musical ya es mucho más complicada porque no sólo hay que escribir para un instrumento sino para diversas voces e incluir un acompañamiento de orquesta, lo que significa, por sencilla que ésta sea, escribir para violines, violas, violoncelos y contrabajos, así como para instrumentos de viento llamados de madera, como flautas, clarinetes, oboes... y por otra parte para los de metal, como trompetas, trompas o trombones. Algunos instrumentos de percusión tampoco suelen faltar. Todo pues extraordinariamente complejo. El resultado es una partitura larga en la que en cada página no caben más que unas pocas frases ya que simultáneamente en cada página está el canto y todos los instrumentos orquestales que intervienen en el pasaje.

Y no termina aquí la cuestión: poner en pie una ópera requiere un

teatro más grande que una sala de conciertos en la que el pianista interpretaba solitario su sonata; una serie de cantantes solistas que interpreten los diferentes papeles de la obra; la orquesta sinfónica, que por limitada que sea se compondrá como mínimo de dos o tres decenas de instrumentistas, pero en condiciones óptimas el conjunto se acercará al centenar de músicos; muy a menudo también un coro, que representa las masas diversas de gente que rodean a los protagonistas del argumento; unos decorados y mobiliario realizados por un escenógrafo y su equipo -o en todo caso almacenados de realizaciones anteriores que ya han entrado en el repertorio habitual-; y el movimiento de los cantantes y el coro lo ha de organizar un director de escena con sus ayudantes –regidor, traspunte, apuntador...-, de la misma forma que la dirección musical va a cargo del director de orquesta, que ha de leer una partitura complicada con múltiples pentagramas simultáneos, y que por lo tanto ha de ser un profesional de profundos conocimientos y prácticas musicales, amén de capacidad de liderazgo. Aparte de todo esto está también el vestuario y accesorios de los personajes, que puede ser realizado para la ocasión o bien procedente de una bien surtida guardarropía, propiedad del teatro o alquilada. Evidentemente todo esto tiene un costo muy alto que sólo se podrá mantener si el “producto” final gusta al público que pasa por taquilla, de lo contrario la inversión se pierde y al empresario se le limitan las ganas de aventurarse en la producción de otras obras parecidas.

Esto pues ya condiciona al autor, que debe fabricar una ópera que “funcione” en el patio de butacas, y por lo tanto ello conlleva un cierto grado de autocontrol por parte del compositor mismo, que ha de escribir su ópera pensando en el público al que va dirigida y olvidarse de experimentos que puedan provocar un fracaso del espectáculo. El público pues es básico en la obra de arte de la edad contemporánea ya que si él no acepta la producción el proceso se interrumpe y sólo puede sostenerse si detrás tiene una subvención de un mecenas o especialmente de las distintas administraciones públicas, locales o nacionales. Y naturalmente tanto los mecenas como las administraciones han de tener mucha fe en un producto cultural caro para sostenerlo si no tiene una mínima rentabilidad. Aparte de que no deja de ser discutible, incluso podría decirse que poco ético, que deba sufragarse con dinero público aquello que al propio público le agrada poco o abiertamente le disgusta.

Se tenía que encontrar pues el equilibrio perfecto entre la calidad y el éxito en taquilla, y no siempre esto sucedía, pues muchas obras popu-

lares eran banales y en cambio otras obras sinceramente ambiciosas no interesaban al mismo público que debía, por decirlo de alguna manera, retroalimentarlas y, claro está, no lo hacía.



Giulio Ricordi

La casa Ricordi, de Milán, fundada a principios del siglo XIX, y regida por lo menos por cuatro generaciones de la misma familia (Giovanni, Tito, Giulio y Tito II), fue la editorial que publicó las grandes óperas italianas que dieron nuevo aliento a un género fundamental en la vida cultural del siglo y buena parte del siguiente. De ser un músico menor que se había orientado hacia la copistería musical, el primer Ricordi había marchado a Leipzig a aprender calcografía para reproducir partituras en serie. Factor básico en su actividad fue su estrecha vinculación con el teatro alla Scala de Milán, al que proporcionaba el material de orquesta y de canto a la vez que trabajaba allí como apuntador. En 1825 Ricordi tenía ya la propiedad de la totalidad del archivo musical del teatro, así como era el editor de la obra completa de Rossini, el gran operista italiano de su tiempo. Luego añadiría asimismo a su catálogo las obras de Bellini y de Donizetti, y de esta manera tenía la llave de la ópera romántica italiana. En 1838 tenía en sus archivos más de 10000 ediciones propias, y al año siguiente adquirió la primera ópera del nuevo valor emergente, Giuseppe Verdi.

Tito Ricordi no sólo amplió el negocio editorial sino que organizó

conciertos y fundó la “Gazzeta Musicale” de Milán, que se convertiría en la gran revista musical italiana de su época. De esta forma controlaba no sólo los originales –a los que añadiría por absorción los del editor milanés Francesco Lucca– sino también, en parte, su difusión y la opinión pública. Además abrió varias sucursales no sólo en Italia sino también en París y Londres. Luego, con Giulio Ricordi, hombre de mayor dimensión intelectual y artística, la “Gazzeta Musicale” renace, se funda la Società Orchestrale del Teatro alla Scala, y personalmente los últimos e innovadores proyectos operísticos de Verdi, a la vez que promueve al nuevo valor Giacomo Puccini en la creación de las óperas del cual a menudo interviene directamente.

Los tres primeros Ricordi, según Richard Macnutt, “tuvieron la feliz habilidad de reconocer la calidad cuando la vieron; tuvieron también el tacto, la perseverancia y la influencia de patrocinar y comerciar con ella. En toda la historia de la edición musical no ha habido otra firma que, a través de su propio esfuerzo, astucia, iniciativa y olfato, haya conseguido una posición de dominio como Ricordi disfrutó en la Italia del siglo XIX, ni de un poder tal como el que ha sido capaz de mantener (a cuenta de sus derechos sobre las óperas de Verdi y Puccini) en el siglo XX”¹.

Tito Ricordi II intensificó la relación de la casa con Puccini, cuyos estrenos promocionó por América, y apostó por una nueva generación de compositores simbolistas, como Riccardo Zandonai e Italo Montemezzi, de gran calidad pero que tendría menor resonancia entre los aficionados.

La presencia pública de esta empresa fue tal que en 1954 su historia dio origen a una película italiana, del director Carmine Gallone titulada simplemente *Casa Ricordi*, con Marcello Mastroianni, Maurice Ronet, Paolo Stoppa y Marta Toren, entre otros actores.

Puccini, el que sería máximo representante de la ópera italiana del tránsito entre el siglo XIX y el XX, entró como autor de la casa Ricordi tal vez por azar. En 1883 presentó su primera ópera *Le Villi* al concurso que un nuevo competidor de los Ricordi, Edoardo Sonzogno, convocó para buscar nuevos valores. El jurado, incapaz de descifrar la caligrafía del joven músico, no seleccionó la obra, que acabaría cayendo bajo la órbita de Ricordi, como casi toda la producción futura del músico. Con todo, aquel concurso y otros que convocó la misma Casa Musicale Sonzogno, fundada en 1874 también en Milán, como sección de una editorial literaria familiar creada en 1804, consiguió asimismo un lugar destacado en el panorama operístico. Edoardo creó, como habían hecho

los Ricordi, sus propias tribunas de opinión: “Il Teatro Illustrato” y “La Musica Popolare”. Para competir con Ricordi adquirió los derechos italianos de óperas extranjeras importantes, como la *Carmen* de Bizet, pero para encontrar un repertorio autóctono propio creó los mencionados concursos de los que surgió el grueso de la generación verista, la que se llamó la “Giovane Scuola Italiana”: Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo, Umberto Giordano o Francesco Cilèa. En 1894 construyó su propio coliseo, el Teatro Lirico Internazionale, en Milán.

Los sobrinos de Edoardo, Lorenzo y Riccardo Sonzogno, consiguieron incorporar el nombre de Puccini a su editorial, aunque fuera ocasionalmente, con la edición y el estreno de *La Rondine*, y abrieron la puerta a jóvenes valores como Ildebrando Pizzetti. Puccini dejó pues momentáneamente la casa Ricordi, y lo hizo herido en su amor propio al notar cierto desapego por su carrera por parte de Tito Ricordi II, entonces centrado en la promoción de su nuevo compositor Riccardo Zandonai². Desaparecida la familia fundadora, la casa Sonzogno pasó a manos de nuevos empresarios que supieron mantener y recomponer un tiempo su propia línea pese a la completa destrucción que sufrió la editora en 1943 a causa de un bombardeo aéreo en la Segunda Guerra Mundial.

Los Ricordi y los Sonzogno, pues, estaban detrás de las óperas de la gran época. Sin duda hicieron negocio con ellas, pero a su vez también las posibilitaron, facilitando su edición, montaje y difusión. A ellos se debe no sólo el éxito y el afianzamiento de una fuerte escuela operística italiana sino también la aparición de intérpretes que alcanzarían gran éxito internacional como el director Arturo Toscanini o el tenor Enrico Caruso, entre muchos otros. La existencia de entidades comerciales como éstas no sólo explota el arte sino que literalmente lo crea; sin duda de no haber existido Ricordi o Sonzogno los talentos musicales que se revelaron a través de los canales abiertos por ellos o no se hubieran consolidado o habrían precisado hallar en otras latitudes un ambiente más propicio para desarrollarse. Por esto, en países en los que no ha habido una escuela operística importante hay que pensar que no ha sido necesariamente por falta de talento de sus músicos sino por carecer del complejo montaje que Ricordi o Sonzogno supieron crear para no sólo editar partituras sino estrenarlas, difundirlas y promocionarlas hasta que, por su propia calidad, acabasen entrando en el repertorio demandado por el público, no sólo italiano sino internacional.

Y en el caso de la ópera de la época de oro, lejos de ser un género

elitista, como a menudo se dice, siempre ha sido respaldado por un contingente muy considerable de aficionados de diversos estratos, que la siguen, la gustan y la conocen con pasión, entonces y ahora. Precisamente para ello hay que tener en cuenta que había que contar siempre, como ya se ha dicho, con la complicidad de este público; en definitiva si el público no gustaba de una ópera, ésta, por más que tuviera detrás todo el aparato de los grandes editores-empresarios, acababa archivada o bien tenía una trayectoria de corto alcance. Siempre pues el compositor debía –diría que debe- tener las antenas bien orientadas para saber que le va a gustar al espectador, pues a través de esta colaboración tácita se pondrá realmente en marcha la gran maquinaria creativa de la ópera.

En definitiva se puede decir que ciertos géneros artísticos son en realidad creaciones de toda una sociedad: no sólo del compositor genial que las crea en la soledad de su torre de marfil, sino también de todos sus colaboradores, de los editores, empresarios, músicos, cantantes, escenógrafos, etc. y del mismo público que es quien a fin de cuentas sanciona su verdadera viabilidad. Por esto nunca ha acabado de convencerme el arte que, junto a todos estos agentes implicados, necesita a otro más: el teórico que se encarga, a modo de tutor de disminuidos, de orientar a un público inseguro de lo que alguien que no es él decide que está bien o no lo está.



Island in the sky (1953, William A. Wellman) Inferno Blanco

El otro gran ejemplo de arte fruto de un híbrido fecundo entre creación y negocio, a que me he referido antes, sería el gran cine del Hollywood de los años cuarenta y cincuenta -e incluso a menudo treinta y sesenta- de siglo XX, destinado a ser rentable gracias a la profesionalidad enorme y al talento de directores como, entre otros, Frank Capra, Georges Cukor, Howard Hawks, Billy Wilder, John Huston, Alfred Hitchcock, William Wyler, Raoul Walsh, Vincente Minnelli, Fred Zinneman, Otto Preminger, Elia Kazan, Stanley Kubrick o incluso del rebelde Orson Welles, que posibilitaron la aparición de grandes series de indiscutibles obras maestras; como antes lo fueron las de la ópera, ahora lo eran las del cine, que se beneficiaban además de los recursos técnicos y humanos que sólo la potencia de una industria boyante puede proporcionar.

De esta forma se produjo, y se puede continuar produciendo si el mecanismo no se malogra, un híbrido genial entre creación y negocio que, lejos de ser innoble, es enormemente fecundo, corresponde a la verdadera correlación de fuerzas entre creación artística y gusto del público receptor de la misma, y que por lo tanto conecta fácilmente con su destinatario natural, que es el espectador, que se convierte a su vez, en última instancia con su paso masivo por taquilla, en el gran abastecedor de recursos materiales para estas obras, cerrándose así un ciclo creativo perfecto.

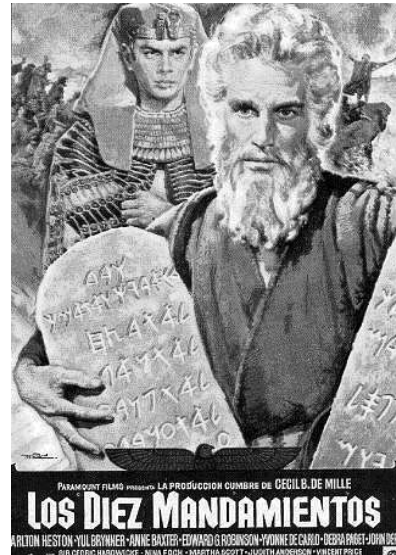
No estoy diciendo, por supuesto, que la única manera de producir obras de arte sea en el marco de una producción "industrial". Lógicamente el artista solitario y "puro", sin connotaciones económicas, puede realizar obras excelsas, pero creer que éste es el único camino para crear un arte válido es un error. A partir de la edad contemporánea el concepto de arte adquiere un relieve especial: lo que antes era muy a menudo un "producto" al servicio de la política o de la religión, e incluso de la mera decoración o de la pompa, entre otras cosas, desde la edad contemporánea pasa a ser muy frecuentemente la pura emanación sublime del espíritu de un creador. Este cambio histórico y social da origen a un nuevo artista: lo que había sido el artista funcionario, el profesional del arte o el creador-servidor de un señor, típico de los siglos anteriores, da paso desde el diecinueve al artista "sacerdote" de la religión del arte, algo así como un ungido de cuyas manos sólo salen maravillas indiscutibles porque su autor es, por definición, un genio, el definidor de lo artísticamente *bueno*. Pero en determinadas artes que requieren para su realización de gran complejidad de medios y recursos si no se produce

la glosada hermandad entre la creatividad y la prosperidad empresarial en realidad no pueden llegar a producirse.

En el campo del cine nombres como Samuel Goldwin y Louis B. Mayer fundieron tres productoras en 1923-24 en una nueva productora gigante que fue la Metro (MGM). Grandes productoras fueron también la Fox, la Paramount, la RKO, la Warner Bros, la Columbia o la Universal. Crearon grandes estudios en los que no faltaba ningún elemento –actores, cámaras, decoradores, músicos, maquilladores, creadores de efectos especiales, y un largo etcétera- para poner en pie una película por compleja que fuera, como las que realizó el director Cecil B. de Mille para la Paramount –fundada en 1910-, a menudo con miles de figurantes y decorados colosales, como en las dos versiones de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956), o en la mucho más auténtica epopeya del Oeste americano *Union Pacific* (1938). Y no olvidemos a los montadores, cuyo trabajo muy a menudo podía mejorar una película, incluso por encima del montaje realizado por su propio director.



Edificio de La Paramount



Una de sus superproducciones

La Paramount realizó todo tipo de películas como *La heredera* (1949) de William Wyler, la ácida autocrítica de Hollywood *Sunset Boulevard* (1950) de Billy Wilder, westerns psicológicos como *Shane* (1953) de George Stevens o *El hombre que mató a Liberty Valance* (1962) de John Ford, o diversas obras famosas de Alfred Hitchcock como *La ventana*

indiscreta (1954), *Atrapa a un ladrón* (1955), *El hombre que sabía demasiado* (1956), *Vértigo* (1958) o *Psicosis* (1960).

El mundo del Oeste americano fue un tema muy presente en las producciones de Hollywood. Su gran representante, el citado director John Ford, tenía muy claro que debía siempre buscar la complicidad del público, y decía al respecto: "Hay para un realizador imperativos comerciales que es indispensable respetar. En nuestra profesión un fracaso artístico no es nada. Un fracaso comercial es una condena"³. Ford supo compaginar lo que gustaba al público con un altísimo nivel de calidad, en obras como *La diligencia* (1939) de United Artists, una productora independiente creada en 1919 por grandes actores y directores, entre los cuales Charles Chaplin, que realizó en la UA su gran obra satírico-política *El gran dictador* (1940). Allí acabó realizando buena parte de su obra Billy Wilder, perfecto en su humorismo corrosivo: *Testigo de cargo* (1958), *Con faldas y a lo loco* (1959), *El apartamento* (1960), *Uno, dos, tres* (1961), *Irma la dulce* (1963), etc.

El llamado "cine negro", de temas policíacos protagonizados por héroes que ya están de vuelta de todo, ha dado obras maestras como *El halcón maltés* (1942) de John Huston, quien en *El tesoro de Sierra Madre* (1948) demostró que también podía crear una gran obra de un ambiente rural y marginal. En ambas películas, de la Warner Bros -fundada en 1918-, compañeras de muchas más de similar calidad, Huston contó con la presencia de un actor fetiche, Humphrey Bogart, de los que consolidaron con su personalidad fuerte el *star system* como un vehículo casi imprescindible para reforzar el éxito de un film.

La capacidad de los estudios, con sus grandes profesionales en todos los oficios que intervienen en una película y sus casi ilimitados recursos materiales y técnicos, así como el control que ejercían también en la distribución y la exhibición, puede producir verdaderas obras maestras aunque su director no sea conceptualizado como un fuera de serie sino simplemente como un buen artesano: éste es el caso por ejemplo de *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz, de la misma Warner Bros, también protagonizada por Bogart, y calificada como una de las películas más míticas de la historia.

La Warner ya había apostado fuerte en 1927 por un giro en la historia del cine entonces conceptualizado de altamente arriesgado: el sonoro, que introdujo *El cantor de jazz* de Alan Crossland, que cambió el rumbo del séptimo arte. También acogería algunas buenas realizaciones de Alfred

Hitchcock, como *Pánico en la escena* (1950), la inquietante *Extraños en un tren* (1951), *Yo confieso* (1952) y *Crimen perfecto* (1954). Cuando firmó por la Warner Hitchcock obtuvo una libertad sin precedentes en la elección de actores, material y escritores, pero él mismo se concienció de que debería tratar de obtener unos resultados en taquilla mejores que en sus películas anteriores⁴.

Asimismo aquella productora supo dar salida a un nuevo tipo de cine comprometido con una realidad más cruda que representó los anhelos, las frustraciones, la crispación o la furia de una nueva generación de jóvenes que se identificaron con su protagonista, James Dean, pronto víctima él mismo de la velocidad incontrolada, y rápidamente convertido así en mito: *Al este del Edén* (1955) de Elia Kazan, *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray, y *Gigante* (1956) de George Stevens. Y paralelamente la misma Warner producía una de las grandes obras de Ford, *The searchers* (1956), estrenada en España como *Centauros del desierto*, y algo más tarde la cuidadísima superproducción *My fair lady* (1964), quintaesencia de la elegancia del director Georges Cukor y del aprovechamiento extremo de los grandes medios puestos a su alcance por los estudios.

De los grandes estudios, la Metro fue seguramente el más versátil. Supo revelar uno de los grandes mitos cinematográficos de todos los tiempos, la actriz de origen sueco Greta Garbo, y crear una de las películas más monumentales y recordadas de la historia, la epopeya sudista *Lo que el viento se llevó* (1939), que pese a estar firmada por Victor Fleming y haber intervenido en su dirección también George Cukor, fue obra personal de su productor, David O. Selznick, un hombre fuerte en la industria del cine que en 1936 ya había fundado una productora propia, la Selznick International Pictures, con la que llevó a Alfred Hitchcock de Inglaterra a los Estados Unidos, que allí rodó para él la famosa *Rebecca* (1940) y más tarde *Recuerda* (1945), la película psicoanalítica en la que Salvador Dalí intercaló un magnífico sueño surrealista. Otra película célebre, *Duelo al sol* (1945), de King Vidor, fue algo así como el regalo de Selznick a su mujer Jennifer Jones, su protagonista; y aún más adelante Selznick, aliado con una productora inglesa (London Films), creó otro film mítico de la postguerra, *El tercer hombre* (1949), de Carol Reed, que llevaba también la marca de su protagonista Orson Welles.

Volviendo a la Metro, ésta creó un nuevo tipo de cine musical de gran calidad, representado por *Un americano en París* (1951) de Vincent Min-

nelli y Gene Kelly, o *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y el mismo Kelly, quien era asimismo en ambos casos el protagonista y creador de una nueva manera de bailar más dinámica i estudiadamente despreocupada que la clásica y perfectamente elegante de Fred Astaire. La misma productora también supo imponer entre el gran público un tema clásico, ambientado en la época del imperio romano, *Ben Hur*, gran superproducción muda de Fred Niblo (1926), que fue abordada de nuevo en 1959 bajo la dirección profesional de William Wyler, que supo poner en manos de especialistas adscritos al estudio la dirección de las escenas de masas en acción que no eran su fuerte. Coetáneamente la MGM producía un clásico de Alfred Hitchcock como *Con la muerte en los talones* (1959), en la que el director, pese a negarlo, se sabe que se avino a introducir cambios en el montaje presionado por los ejecutivos del estudio⁵. Y en la época del declive de los grandes estudios, en parte provocado por el auge de la televisión, la Metro aún logró éxitos de gran ambición como *El Dr. Zhivago* (1965) de David Lean, o la gran fábula de Stanley Kubrick *2001, una odisea del espacio* (1968), producto éste de gran nivel intelectual, pero imposible de realizar fuera de un marco material como el que proporcionaba un estudio de aquel tipo, aunque los que saben de cine opinan que precisamente Kubrick era de los pocos que supieron ganarse una gran independencia como creador.

Los estudios tenían cada uno de ellos sus particularidades. Así según Billy Wilder, que evidentemente esquematiza al decirlo, la Paramount era el estudio de los directores, la Warner lo era de los actores y la Metro era el estudio de las estrellas⁶.

Antes me he referido a Fred Astaire. Sus musicales marcaron una época en los años treinta, con su habitual pareja de baile Ginger Rogers (*La alegre divorciada*, 1934, o *Sombrero de copa*, 1935, ambas del artesano Mark Sandrich), y fue la RKO –productora creada en 1928 por fusión de otras- la responsable de aquella serie de filmes. Una productora que ya había conseguido crear uno de los primeros grandes mitos de la historia del cine, el gran gorila *King Kong* (1933), de Merian Cooper y Ernest B. Schoedsack, película en la que tenían un papel esencial los entonces sofisticados efectos especiales con que fue elaborado.

Alfred Hitchcock también había hallado en la RKO el canal a través del cual realizar algunas de sus películas principales como *Sospecha* (1941) o *Encadenados* (1946). Y también en el marco de la RKO se realizó *Ciudadano Kane* (1941), de Orson Welles, conceptualizada por mu-

chos como la mejor película de la historia del cine, que pese a ser su primer film halló en la productora inconcebibles facilidades y libertad de acción⁷. Welles, reincidió con la RKO en 1942 con *The magnificent Ambersons* –estrenada en España como *El cuarto mandamiento*–, film que en cambio muestra ya el enorme poder que los estudios detentaban sobre el “producto” final de sus películas, pues ésta fue mutilada y remontada sin permiso del director; pero a la vez también muestra que el resultado final, tras la intervención drástica de los omnipotentes estudios, sigue siendo una gran película.

La 20th Century Fox, creada en 1935, fruto como suele ser frecuente de la fusión de empresas anteriores, jugó la baza de la popularidad de actores como Tyrone Power, Henry Fonda o Shirley Temple, y además posibilitó buenas películas como *¡Qué verde era mi valle!* (1941) de John Ford, *El baile de los malditos* (1958) de Edward Dmytryk, *El diario de Anna Frank* (1959) de George Stevens, *El multimillonario* (1960) de George Cukor, o *El día más largo* (1962) de cinco directores encabezados por Darryl F. Zanuck, el gran productor procedente de la Paramount, que a partir de entonces presidiría la Fox. Ésta fue una típica película de los primeros años sesenta, en las que para contrarrestar la pérdida de popularidad de los planteamientos comerciales del cine clásico, en buena parte a causa del auge de la televisión, las productoras potenciaban los grandes formatos usualmente en color y llenaban los repartos de nombres de actores y actrices muy populares.

Aunque no era una de las más grandes productoras, hay que recordar también aquí a la Columbia Pictures, fundada en 1924 procedente de anteriores compañías. Era la empresa del cine que se ha llamado “del New Deal”, con Frank Capra como director estrella, símbolo de una época, con su optimismo y sus ganas de vivir: *Sucedió una noche* (1934), *Vive como quieras* (1938). Rita Hayworth fue la gran estrella femenina de la Columbia, y allí protagonizó su escandalosa *Gilda* (1946) de Charles Vidor, o *La dama de Shangai* (1947) de Orson Welles, entonces aún su marido, que convirtió un encargo, aceptado sin demasiada convicción, en una obra maestra.

Naturalmente ni antes he agotado el tema de la ópera italiana del siglo XIX ni ahora he dicho todo lo que hay que decir del cine de Hollywood del siglo XX, pero lo expuesto sirve, creo, para corroborar la tesis de este trabajo: que determinadas obras de arte que requieren grandes inversiones para echar adelante sólo son posibles con un fuerte aparato

empresarial detrás. Lo importante es que los responsables de estas empresas sepan encontrar el equilibrio entre lo popular y lo exquisito, sepan asimismo superar la mera voluntad de hacer negocio y posibiliten a los grandes artistas la realización de obras densas, y esto en ambos casos, el operístico y el cinematográfico, está probado que así fue, aunque a menudo, especialmente en el caso del cine, algunos directores tuvieron que cambiar de compañía tras fracasos comerciales, pues como dijo Charlton Heston a propósito de Orson Welles, “el cine es la única forma artística cuya materia prima resulta tan cara que el artista no la puede costear de su bolsillo. Orson no hubiera tenido este problema si hubiera sido pintor o escritor. Pero debe arrastrarse ante un jefe de estudios cuya inteligencia no respeta y al que no reconoce el menor talento”⁸.

E importante también es que al hacer pedagogía hablando de arte no nos dejemos llevar por un idealismo mal entendido y sepamos poner en evidencia que no sólo de genio vive la creación artística sino también, muy a menudo, de factores prosaicos pero del todo necesarios para producir y conectar las obras más complejas con el destinatario que ha de gustarlas.

Referencias bibliográficas

- 1 Richard MACNUTT: *Ricordi*, en *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Grove, MacMillan Publishers, Londres 2001, vol. 21, p. 350.
- 2 Mosco CARNER: *Puccini*, Javier Vergara editor, Buenos Aires-Madrid-México-Santiago de Chile 1987, pp. 280-284.
- 3 Recoge esta afirmación Georges SADOUL: *Dictionnaire des cinéastes*, Microcosme/ Editions du Seuil, París 1965, pp. 93-94.
- 4 Donald SPOTO: *Alfred Hitchcock. El lado oscuro del genio*, Ultramar Editores, Barcelona 1985, p.313.
- 5 SPOTO, p. 411.
- 6 Billy WILDER & Hellmuth KARASEK: *Nadie es perfecto*, Grijalbo, Barcelona 1993, p. 95.
- 7 Barbara LEAMING: *Orson Welles*, Tusquets editores, Barcelona 1986, p. 181.
- 8 LEAMING, p. 430.