

EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



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

Películas de productor. Estudio comparativo de dos documentales biográficos contemporáneos

AGUSTÍN RUBIO ALCOVER
Universitat Jaume I de Castellón

311

En la jerga de la industria cinematográfica internacional se alude con la expresión «películas de productor» –que la crítica gacetillera ha acabado por introducir en el habla popular, por lo general en usos peyorativos– a los largometrajes cuyo diseño y ejecución, más que responder a los criterios del director-autor, se adecua a los parámetros del impulsor del proyecto, cabeza de la entidad financiadora o contacto y garante del apoyo del estudio/distribuidora, y controlador del proceso de facturación del film de principio a fin. *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939) ha pasado a los anales cinematográficos como el ejemplo paradigmático de este modelo productivo, hasta el punto de constituir un auténtico tópico crítico-historiográfico referirse a los superiores méritos y responsabilidades de David O'Selznick en el resultado, frente al único firmante oficial de la puesta en escena, un artesano que, para más inri, compartió los platós con George Cukor y Sam Wood.

No es el propósito de esta comunicación resucitar la estéril querrela sobre una cuestión que sabemos irresoluble. Queremos aplicar la fórmula invocada en el título del trabajo a un tipo muy específico de producto cuyas características son muy distintas a las que posee en ese sentido estricto. Con este desplazamiento, en parte lúdico, pretendemos en última instancia reflexionar acerca de la oportunidad de la emergencia de un subgénero documental reivindicativo de la figura que nos ocupa. Y es que, aunque las películas de productor no son exclusivas del Hollywood clásico, no es menos cierto que en el imaginario colectivo existe una identificación casi inmediata de las

mismas con el sistema de estudios de la Meca del Cine en la era dorada; de manera que la reconsideración de la etiqueta, tras un largo periodo de descrédito, resulta tremendamente reveladora, en especial cuando se contagia al vocabulario de cinematografías periféricas (como la española) en las cuales los prejuicios han gozado de tanto arraigo y han tenido manifestaciones tan virulentas precisamente en un momento en que la conciencia de la crisis, de la transición y de la trascendencia del proceso en que estamos inmersos es creciente y ubicua.

En efecto, se nos impone con toda evidencia la existencia de una conexión entre las principales mutaciones del sector audiovisual contemporáneo (inflación de los costes de producción; incremento de la competitividad; obsesión por la perfección técnica y la espectacularidad –el efectismo de signo tecnologista que proveen las herramientas digitales–; consagración de la idea del *blockbuster* como única modalidad rentable y aun viable –con las consiguientes defecciones y el surgimiento de ciertas alternativas–; revisión en profundidad de las estrategias de comercialización; surgimiento o modelización de nuevos géneros...) y la revalorización del oficio de quienes tienen por función primordial la puesta en pie de proyectos, la obtención de recursos para su materialización en condiciones idóneas y la supervisión de su ejecución con arreglo a los planes. Así pues, la práctica coincidencia en las carteleras (y en las estanterías de los videoclubs, y en las parrillas televisivas) de *El chico que conquistó Hollywood* (*The Kid Stays in the Picture*, Brett Morgen y Nanette Burstein, 2002) y *El productor* (Fernando Méndez Leite, 2006), que repasan las trayectorias de Robert Evans y Elías Querejeta, respectivamente, nos proporciona la oportunidad de verificar la hipótesis precedente atendiendo a varios aspectos: explorando las trazas y huellas de dicha rehabilitación, que se opera con la vida y la obra de ambos hombres de cine como pretextos o, cuanto menos, como exponentes; analizando la dialéctica «nostalgia *versus* vigencia» –ya que los personajes son emblemáticos del último medio siglo, pero el apogeo de sus carreras tuvo lugar entre la segunda mitad de los años sesenta y los ochenta del pasado siglo XX, por lo que sus prácticas y propuestas, orgánicas a esas décadas, explican su éxito profesional entonces, pero resultan palmariamente insostenibles a día de hoy–; enfocando el dualismo «idealización *versus* crítica» (pues ambos textos pugnan, cada uno a su manera, por evitar la caída en el homenaje y aun la hagiografía a que la premisa común los condenaba casi de antemano), y cotejando sus muy dispares maneras de entender y crear espectáculos cinematográficos –Evans y Querejeta son representativos a la sazón de sendas concepciones antagónicas en muchos puntos, y de dos industrias nacionales en directa y feroz competencia. Dicho de otro modo: ¿por qué no *El magnate* (*The Mogul*)?; ¿por qué no *El futbolista que construyó el cine español*?

En el cumplimiento de esas ambiciones chocamos con las constricciones de espacio y tiempo que conlleva el formato científico de la comunicación, por lo que resultará imposible un análisis fílmico completo y sistemático como sería deseable; por ello

nos conformaremos con abordar las similitudes y los elementos diferenciales más reveladores en los órdenes expresivos, narrativos y discursivos fundamentales, enlazando las condiciones de gestación de ambos productos y sus dimensiones económicas y tecnológicas con las soluciones adoptadas para convertir las vidas de Evans y de Querejeta en sendos relatos imbricados en el devenir colectivo (cinematográfico, social, cultural, político...). Una última advertencia: no deseamos incurrir en planteamientos dicotómicos simplistas, e invitamos al lector a hacer lo propio. Independientemente de cuáles sean las conclusiones a que lleguemos, no serán extrapolables a los sistemas globales de referencia sino como piezas individuales: *El chico que conquistó Hollywood* y *El productor* no son ni más ni menos que dos retratos o semblanzas determinadas –esto es, con selecciones de los acontecimientos, versiones y enfoques específicos, en sintonía con ciertas concepciones del sector y del hecho cinematográfico– de persona[je]s concretos (y el señalamiento como modelos ya implica preferencia), en las que los interesados ostentan distintos grados de intervención y de manera acorde con sus estrategias, ideologías e imágenes públicas, se (auto)señalan como supremos hacedores de las piezas que componen sus filmografías. En primer lugar, conviene referirse a las muy distintas circunstancias en que se alumbraron los textos que nos ocupan y a la disposición, por entero divergente, de los interesados a implicarse en los proyectos: *El chico que conquistó Hollywood* constituye una adaptación bastante fiel de un *best seller*, las memorias homónimas de Evans (1994). Es éste un parámetro digno de consideración, puesto que la película aparece como un eslabón decisivo en una estrategia de explotación multimedia característica de los tiempos que corren¹.

Con todo lo anterior, el propio Evans se nos aparece de manera inequívoca como el promotor de la operación, en todos los sentidos –algo que refrenda la escrupulosa obediencia de la puesta en escena, el montaje, etc., a la cadencia de su omnipresente voz *over* como guía. Asimismo cabe anotar que la originalidad del documental consiste en su evidente esfuerzo por forjar un correlato audiovisual de la versión escrita, cuyo sentencioso (y celebrado) encabezamiento da paso a un film que enarbola la bandera de la parcialidad como advertencia y como muestra de honestidad: el rótulo² es toda una declaración de intenciones acerca de la jugosa y desprejuiciada contundencia de la visión de Hollywood y sus contemporáneos a que el espectador se

¹ De hecho, el moderado éxito que cosechó el producto, y en particular la simpatía que despertó su imaginativo montaje, pródigo en soluciones apoyadas en técnicas de animación tridimensional de fotografías fijas, máscaras..., coherente con un atractivo cartel (y presente en los menús de las copias domésticas comercializadas en DVD), llevó incluso a que se produjera una efímera serie de animación infográfica, *Kid Notorious* (2003), emitida en los Estados Unidos en el canal Comedy Central.

² El cartel, en letras blancas sobre el riguroso negro homogéneo característico, reza: «There are three sides to every story: your side, my side, and the truth. And no one is lying. Memories shared serve each other differently.»

dispone a asistir, al tiempo que funciona como una llamada a relativizar la autenticidad de lo que sigue como un resumen de sucesos que son parte de un proceso histórico complejo, desde un solo punto de vista y apoyado casi exclusivamente en el recuerdo y la documentación privada. De modo que el público puede estar seguro de una cosa: en adelante, al menos y con toda legitimidad, esa perspectiva será, en su modestia, expuesta sin secretismos ni hipocresías ni medias tintas.

Nada que ver con *El productor*, que procede de un encargo de Domingo Corral, director del canal TCM (la franquicia nacional de Turner Classic Movies) de Digital +, a Fernando Méndez-Leite. Se trata, no en vano, de la pieza inaugural, meditadamente escogida y pergeñada, dentro de una política inédita por parte de la citada cadena privada, previamente ensayada por la hermana mayor de la plataforma del Grupo Sogecable, Canal +, consistente en acometer la producción propia de largometrajes con un perfil bien delimitado, a saber, documentales de temática cinematográfica y relacionados con personajes emblemáticos de la historia de la industria audiovisual nacional³. En comparación con el atractivo sensacionalismo de *El chico que conquistó Hollywood*, saltan a la vista las inferiores pretensiones comerciales del producto, conformes con su austeridad formal: el documental de Evans cumplió sobradamente con unas expectativas elevadas —se distribuyó a todo el mundo por los circuitos especializados de películas de no ficción y en versión original; se mantuvo en cartel gracias al apoyo de crítica y público, y, como consecuencia al eco generado, su carrera se consolidó gracias al consumo doméstico—; mientras que el de Querejeta arrojó resultados satisfactorios a su mucho más discreta (y menos planificada) manera —se proyectó en la LIV edición del Festival Internacional de San Sebastián, se emitió en TCM y, varios meses después, tuvo un lanzamiento en pantalla grande limitado a dos únicas copias, en Madrid y Barcelona. Póngase ello en línea con la actitud adoptada por el productor vasco con respecto al proyecto que le atañe: de acuerdo con las declaraciones del director del film a lo largo de toda la campaña de promoción recogidas en prensa y televisión, no era el documental su primera tentativa de aproximarse a la figura de Querejeta, pues, en 1977, Manolo Matji y él mismo habían querido dedicarle un estudio que se frustró precisamente cuando declinó cooperar. En esta segunda ocasión era mérito del antecitado Corral, por su insistencia, que el cineasta se retractara de su renovada negativa a colaborar y se aviniera al menos a prestar testimonio ante las cámaras y ceder materiales, sin llegar a implicarse en la producción en aspecto alguno (la financiación, por supuesto, pero también el proceso de escritura del guión, el contacto con los entrevistados...) para no interferir en el desarrollo de una investigación rigurosa, no hagiográ-

³ El siguiente fruto de este nuevo régimen fue *La silla de Fernando* (Luis Alegre y David Trueba, 2006), un homenaje a Fernando Fernán-Gómez, si bien en este caso actuó como empresa promotora principal Buena Vista Producciones.

fica, ni coartar la libertad de sus verdaderos artífices. Interrogado por su reticencia, de entonces y de ahora, Querejeta se repliega en su proverbial mutismo y se muestra evasivo: desmiente que responda a un prurito de pudor y transmite la idea de que el formato no se compadece con su natural, lacónico y poco dado a sentimentalismos.

Pese a que ambos textos trazan un perfil más profesional que vital, conceptual y procedimentalmente se sitúan en las antípodas: a la facundia de un Evans casi bipolar se oponen la austeridad y la flema de Querejeta; mientras que el uno se basta y se sobra para explicarse, el otro obliga a que su documental se componga de un tejido más complejo y convencional: de *El productor* se colige un retrato fragmentario y poliédrico, un *work in progress*, a través de las aportaciones que realizan conocedores directos del personaje —fundamentalmente, cineastas que han trabajado para/con él. Lo cual no viene a ser sino otra fórmula para conferir una dosis de respetabilidad a un proyecto necesitado de ella, puesto que se sabe y se percibe como intrínsecamente problemático, consustancial e inevitablemente amenazado de connivencia: y es que aquí no sólo están en juego los tradicionales recelos contra la industria cinematográfica y sus agentes bajo cualquier forma o condición, sino también un entendimiento menos halagüeño y concesivo del espectáculo cinematográfico —deudor o convergente con el canon que el empresario instauró en España y consiguió que se identificara con su sello—, y sobre todo la fama de persona difícil que lo precede. En suma, interesa más resaltar la magnitud y trascendencia de su obra que el factor humano (que queda invisibilizado por el propio productor, revestido de un aura de impenetrabilidad muy rentable para sus fines).

¿Cómo interpretar, en este sentido, el *biopic* de Evans? Se nos antoja que la clave más rentable consiste en que en él, al menos en la medida donde el film permite asomarse a su personalidad (o a la imagen que aspira a difundir de sí mismo un individuo cuyos hechos, de los que la redacción de sus memorias y el propio documental constituyen las acciones públicas más recientes perfectamente coherentes, atestiguan una obsesión por los focos totalizadora), ambas dimensiones están superpuestas, fagocitado el ser por su apariencia. Segunda y hasta la fecha última realización de la pareja de documentalistas compuesta por Morgen y Burstein (multipremiados por su *opera prima*, *On the Ropes* [1999]), secundados aquí por un equipo de profesionales de primer nivel (fotografía del veterano John Bailey, música de Jeff Danna...), *El chico que conquistó Hollywood* somete al espectador a un frenético ritmo de montaje (cortesía de Jun Diaz) y acumula recursos visuales a cual más llamativo; no es extraño que haya creado escuela, y que incluso quepa achacarle buena parte de la responsabilidad en el surgimiento de la corriente biocinematográfica que se está experimentando a uno y otro lados del Atlántico⁴.

⁴ A título ilustrativo y sin afán ninguno de exhaustividad, ateniéndonos de manera estricta a las fronteras nacionales, se encuadrarían en esta tendencia films como *Pablo G. del Amo, un montador de ilusiones* (Diego Galán, 2005), *3055 Jean Leon* (Agustí Vila, 2006) y la propia *El productor*.

Por lo que respecta a las imágenes originales de *El chico que conquistó Hollywood*, hay que anotar que están rodadas en soporte cinematográfico: significativamente, dicho material consiste en su práctica totalidad en planos de Woodland, la residencia hollywoodiense de Robert Evans, situada a diez minutos de Beverly Hills y que, hasta que la adquirió (según la cifra expresa aportada por el orgulloso propietario, a cambio de unos 300.000 dólares de la época), había sido un fastuoso hotel que servía de refugio exclusivo (¡prohibitivo!) para estrellas de paso por la meca del cine, como la Garbo.

Por ocioso que lo anterior pueda aparentar a simple vista, en su escasez y unidad (espacio-temporal, temática, estética...), los planos en cuestión revelan el calculadísimo manejo del simbolismo que caracteriza una puesta en escena al servicio de los propósitos globales del film. A través de una labor esmeradísima y muy sutil, el cromatismo dominante y la iluminación; los movimientos de cámara; los espacios y objetos de Woodland («el último bastión de mi dignidad», como llegará a calificarla Evans en el instante en que cuenta cómo llegó a deshacerse de ella, en una época de profunda depresión y en un arrebato autodestructivo)... acompañados por la música, transmiten nostalgia, ensoñación, pasión, euforia, frenesí, misterio, peligro, turbulencia, decadencia... de conformidad con el tono o la dominante genérica de la anécdota que Evans narra, del periodo vital que describe o de la época de la historia del Hollywood postclásico que esboza. Pero hay más, porque la visión constante de Woodland en lugar de su dueño se carga de resonancias (metonímicas) y de connotaciones, hasta entroncar con la estructura épica clásica a que el documental se pliega (el esquema ascenso-caída-redención)⁵ y con la idea axial, una metáfora por entero ambigua, que convierte *El chico que conquistó Hollywood* en una alegoría acerca de la condición humana y el deletéreo poder de la ambición.

Así, en la presentación, una música de cuento de hadas acompaña la apertura de un telón rojo que da paso a la típica gran mansión californiana: susurros e interferencias de viejas grabaciones (retransmisiones y declaraciones públicas de los días de gloria) suenan mientras una *steadycam* recorre, vaporosamente, las vacías estancias de la casa,

⁵ La película concluye con una nota de optimismo, a través de dos rótulos, que apuntan en dos direcciones: esgrimir el éxito en taquilla de sus últimas producciones (en concreto, de dos de ellas) como la prueba de que conserva intacto su toque para los negocios, y *vender* la permanencia de Evans en el *show business*, a pesar de su discreta posición actual, como un triunfo. Rezan, respectivamente:

«In 1991, Robert Evans signed a multi-year deal to produce films exclusively for Paramount Pictures. Since returning, he has produced five films: *Sliver* (1993), *Jade* (1995), *The Phantom* (1996), *The Saint* (1997), *The Out-of-Towners* (1999), *Sliver* & *The Saint* each grossed over \$100 million at the box office.»

«In 1998, Robert Evans suffered a severe stroke while pitching a project to Wes Craven in his screening room. Upon collapsing to the floor, Evans looked up and said, "I told you Wes, there's never a dull moment around here".»

«He has since recovered and continues to produce films for Paramount Pictures. He has been at the studio for over 35 years, more than any other producer on the lot.»

hasta enfocar fotografías personales del protagonista. Lo más destacable, ya de entrada, está en la radical confusión de lo público y lo privado que la disposición de las instantáneas revela: su vida profesional y sentimental (sonrisas con Jack Nicholson y Roman Polanski; un abrazo irónicamente paternal a Dustin Hoffman; un retazo de felicidad familiar junto a su esposa, la otrora estelar Ali McGraw, y su hijo...) son una misma cosa. La máscara, o la caricatura, se ha adueñado del narcisista y fetichista Evans. Por ello resulta muy significativa la imagen de *El hombre de las mil caras*, montada en un portarretratos como el resto de fotografías personales, en el que estrecha la mano de James Cagney: literalmente, la interpretación *lo es todo*⁶.

Pero debemos escarbar aún más en la siniestra sensación que desprende la contemplación de las fotografías en la pulcra mansión: a poco que nos fijemos, advertiremos que las habitaciones están, con la única salvedad de esos momentos congelados de los mitos, desoladas. En efecto, sólo aparecen, aparte de Evans⁷, dos figurantes a lo largo de todo el metraje, y lo hacen fugazmente: el mayordomo que precede a la cámara en su trayecto hacia el interior de la casa, en el episodio de la detención por tráfico de drogas, y el chófer de una limusina, apenas una sombra por encima de cuyo hombro penetramos en Woodland mientras Evans narra su regreso, como inquilino, a su amado hogar.

Los restantes planos originales de la película apuntalan esa matriz de la configuración textual del film: el entrecruzamiento de las dialécticas del individuo y la colectividad (la institución, la sociedad, la Historia); la soledad y la fama; la realidad y la apariencia: los también fantasmales estudios de la Paramount, con la imagen repetida del número 117 con el letrero «Robert Evans» como identificativo del bungalow del productor a la puerta. Sólo en una ocasión pasa ante la cámara una mujer no identificada, y es al fondo de un *alley*: sin duda que estos espacios vacíos nos están hablando, además, del final de algo, de una entidad que trasciende a la figura de Evans, pero con respecto a la cual se establece un fuerte nexo simbólico que hace de aquél una suerte de epítome, y de su *life and facts*, el canto de cisne de una era: es Hollywood, un universo que nada más que existe ya como recuerdo o abstracción, que nadie habita, que fue real –como lo demuestran las fotografías de sus iconos– pero quedó irremediabilmente atrás. En la época de decadencia, los jardines y la piscina aparecen cubiertos por un tupido manto de hojas otoñales; el interior, vacío de muebles y sucio, con

⁶ De ahí que recalque que su descubrimiento como actor (el pistoletazo de salida a la sazón para su carrera cinematográfica), de la mano de Norma Shearer, fuera para interpretar a Irving Thalberg, productor mítico y difunto marido de aquélla.

⁷ Y aun él comparece solamente en dos instantes: tras las ventanas, enjaulado, hablando por teléfono, mirando con rostro serio hacia el exterior y caminando arriba y abajo, mientras cuenta el momento en que su abogado, Shapiro, le informa de la muerte de Roy Radin y de que la policía desea hablar con él, y en el desenlace, al que nos referiremos más adelante.

los marcos de las fotografías esparcidas por el suelo, responde a todos los estereotipos dramáticos, al tiempo que indica el carácter íntimo, autoral, de la película: la morada real y actual del protagonista, patas arriba para que la escenografía de la localización esté conforme con lo que sucedió y la trama impone; la reconstrucción de tan infausto pretérito, paradójica e irónicamente, fuerza a fingir la destrucción de la casa. En el desenlace, la cámara, montada en una grúa, se cierne sobre el edificio principal de la mansión; se distingue una chimenea, dentro, en el centro del encuadre. Penetra en la casa y se desplaza por un pasillo, enmarcando provisionalmente la chimenea hasta enfocar a Evans en su sofá, trabajando; por último, un primer plano de perfil, recortado contra una zona en rigurosa penumbra. ¿Una referencia al *Rosebud* de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)? No parece descabellado, toda vez que el carácter acumulativo de nuestro hombre implica un punto de semejanza entre ambos personajes que a buen seguro sería de su agrado: al fin y al cabo, *El chico que conquistó Hollywood* es un *Ubi Sunt?* en versión ególatra: elegía o largo epitafio de Evans a sí mismo con que pretende consagrar su pasada magnificencia, amoldar a su óptica y ver proyectada en vida la escritura de una leyenda que es la tragedia estadounidense por excelencia: las insaciables ansias de gloria del *self-made man* y el engaño del *American way of life*.

Por lo que respecta a otras modalidades de fuentes documentales, el film se apoya en un apabullante despliegue de materiales procedentes de archivos de muy distintos tipos, para cuya localización y obtención de derechos hubieron de concentrarse los principales esfuerzos productivos (y presupuestarios): obviamente, se incluyen numerosísimos fragmentos, de longitud variable, de las películas producidas por el propio Evans; pero también de los títulos en que intervino como actor en sus inicios –*The Man with a Thousand Faces*, Joseph Pevney, 1957), *Fiesta* (*The Sun Also Rises*, Henry King, 1957) y *The Fiend Who Walked the West* (Gordon Douglas, 1958)–; de otras producciones (films de la Paramount antes de su desembarco en la *major*, las primeras obras de los cineastas con quienes colaboraría con posterioridad, como Francis Ford Coppola...); de ruedas de prensa; retransmisiones de galas de estreno y ceremonias de entregas de premios; de noticieros televisivos y espacios de entrevistas; de *home movies*, y, en fin, de innumerables imágenes de recurso. Son dignas de ser destacadas la presentación de la producción de Paramount de 1971 para la junta de Gulf+Western, en la que Evans salvó la cabeza gracias a una película promocional dirigida por Mike Nichols, así como la entrevista promocional y el *videoclip* de la campaña antidroga «Get High on Yourself», a raíz de su condena por posesión de drogas, en mayo de 1980: la relevancia dramática que ostentan uno y otro episodios se corresponde con la concesión a ambos de un minutaje considerable, que se traduce en la inclusión sin interrupciones de los materiales aludidos.

Las fotos de época –utilizadas bien para identificar a personajes a quienes la voz *over* menciona sincrónicamente, bien para reflejar los avatares y los cambios de imagen de

Evans con el paso de los años— y los otros materiales gráficos (recortes de periódicos y revistas, titulares, listas de ventas, portadas de libros, telegramas...), son sometidas a manipulaciones de muy diverso tipo: tintado o coloreado de las imágenes en blanco y negro; simulación de la tridimensionalidad que permite la variación del punto de vista de la cámara con respecto al sujeto o al entorno; efectos visuales con un simbolismo, muy elemental pero eficaz, humorístico y a menudo cinéfilo (un nimbo en torno a la cabeza del protagonista para representar su fortuna, el lánguido ascenso de las volutas de humo de los cigarrillos); animación de textos que atraviesan la pantalla; *flashes*, parpadeos y otros efectos de iluminación sobre las imágenes estáticas..., en un esfuerzo por dinamizar la realización que extrema la tendencia en la que se sitúan ciertos movimientos de cámara (*zooms* adelante y atrás, *travellings* sobrerrecorriendo la superficie de las instantáneas en todas direcciones...) ya convencionalizados en el género documental, y que aquí están generados en postproducción.

La película procede a una recodificación de recursos de edición en la que priman la inteligibilidad de la estructuración por bloques del relato (fundidos encadenados entre fotografías, fundidos a negro entre los principales capítulos...; deudores, en fin, de la técnica del montaje narrativo-ficcional cinematográfico más clásico), la variación imaginativa de estética *retropop* (cortinillas, encadenados simulando *jump cuts*) y, sobre todo, la búsqueda de la expresividad a todo trance (el empequeñecimiento de Evans y el agigantamiento de Marty Davis, mano derecha del presidente de G+W, Charles Bludhorn, cuando espetó al protagonista que «más valía que fuera más duro de lo que parecía»; la foto del segundo mirando a cámara tras su mesa de despacho, con *zoom* atrás hasta mostrar en primer término —insertado digitalmente— a un Evans pensativo, como si *tomara nota* de las expectativas de su nuevo jefe en relación a la producción de Paramount, que le está dictando: «... nada de pijadas intelectuales [...] risas, lágrimas, chicas guapas»; el desvanecimiento de Bludhorn, mediante un fundido de salida de una foto fija, cuando le dio la espalda tras su detención —acompañando a la dramática sentencia de Evans, *over*: «El abrazo sagrado, perdido para siempre»—; el blanco quemado y el virado a azul, acompañados de un *flash*, para el instante en que se rememora el descubrimiento de las drogas, seguidos por luces deslumbrantes, invasión de formas cuasiabstractas, fragmentaciones de la imagen, espirales...).

La combinatoria promiscua de todas las fórmulas anteriores destila modernidad en un sentido *naïf* orientado a inducir la misma nostalgia, un punto patética, que comparan el autoinvestido rey destronado del nuevo Hollywood y un amplio sector de la población estadounidense (y occidental) por ese pasado reciente mitificado: las décadas de los cincuenta a los setenta. Entre las bandas de imagen y de sonido puede detectarse una clara voluntad de huir de fáciles transparencias para establecer, en cambio, una relación dialéctica (subrayado, anticipación, contradicción...) muy consistente en el fondo, por encima de las variaciones: siempre queda en primer plano el forzamiento por el cual el elemento icónico ilustra el discurso hablado, merced al

montaje (véanse al respecto, por poner sólo algunos ejemplos, el fragmento en que el jovencísimo Thalberg, que a los veintinueve años aún no podía firmar cheques pero ya dirigía el estudio, es recibido calurosamente por los capitostes en *The Man with a Thousand Faces*, escogido para representar su entrada por la puerta grande en el sistema de estudios, como actor; la cita de Darryl F. Zanuck de la que el film toma su título original, por medio de un montaje alternado entre planos de su faena y salida a hombros en *Fiesta* y una sucesión de fotografías del magnate, sentado y –por fundido encadenado rápido, desde el mismo tiro de cámara– hablando hacia el fuera de campo, cuando pronuncia el «The kid stays in the picture», dictamen clave para que Evans siguiera en la industria y descubriera su vocación); el baile y la firma de autógrafos de Mia Farrow mientras cuenta su conversión en estrella, que se tomó como una fría venganza contra su ex marido, Frank Sinatra, con la nana de Krzyststof Komeda para *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968) como ingenuo fondo...⁸.

La tendenciosidad del relato que se construye, en fin, salta a la vista, porque el positivo dista de invisibilizarse y abraza la opción del sarcasmo *self-deprecating*: los desplantes al toro en *Fiesta*, montados por corte directo uno detrás de otro hasta cuatro; el trailer de *The Fiend Who Walked the West*, en el que aparece ridículamente sobreactuado; la altisonante sentencia («Eso es exactamente lo que quiero que vea el público, señor Chaney: el alma de un hombre a quien Dios hizo distinto») que, en el papel de Thalberg, espeta a Lon Chaney (James Cagney) en *The Man with a Thousand Faces*, enfáticamente interpretada por Evans, como un visionario, y montada después del recuerdo de cómo Peter Bart le dijo lo que quería oír; el cúmulo de fotografías que contradicen las contestaciones de Evans en sucesivas entrevistas televisivas en las que se le inquiera por su grado de obsesión por las mujeres bellas, intenta rebajar su imagen frívola, y declara que «ojalá fuera más obsesivo» en respuesta a la sugerencia del entrevistador de que, como señalan los rumores, archiva toda la documentación en torno a su persona en álbumes...

Lo anterior conduce a una última vía de reflexión, a propósito del montaje alucinógeno del pesadillesco clímax: las imágenes de la intoxicación forzada por parte de Laurence Olivier y la carrera de Dustin Hoffman a la desesperada en *Marathon Man* (John

⁸ Mención aparte merece la selección de canciones emblemáticas de la época (el estreno de *El Padrino* en Nueva York a los acordes del *Crocodile Rock* de Elton John; la serie de fotografías que retratan la época dorada de Evans, en compañía de mujeres despampanantes, recibiendo a amigos famosos, como Henry Kissinger o Kirk Douglas, en su hogar soñado de Woodland, hablando por teléfono y trabajando con guiones en la cama, practicando deportes y conduciendo coches, al ritmo del *Sunday Sun* de Neil Diamond; el montaje de la selección de los títulos legendarios producidos por el protagonista y los titulares de *Variety*, con el *Wild World* de Cat Stevens como hilo conductor, para resumir el esplendor del Nuevo Hollywood), que ejerce un destacado papel evocador y euforizante, con arreglo en este caso a prácticas bastante más convencionales, tanto en el discurso del documental como también, últimamente, en los largometrajes de reconstrucción.

Schlesinger, 1976), de una incursión nocturna a bordo de un coche en *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), de la carrera de Warren Beatty hacia la luz, tras la puerta, en *El último testigo* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974) y del instante en que un malherido Al Pacino es trasladado a un hospital en *Serpico* (Sydney Lumet, 1973), se confunden con *flashes* e insertos breves, apenas reconocibles, de fotografías e instantes de la vida y las películas protagonizadas por Evans, para ilustrar el relato de su huida del hospital psiquiátrico en que se había recluso, gracias a la ayuda del chófer de su limusina, Jean-Pierre: más allá de la brillantez de la amalgama, y también de las discusiones que pudiera suscitar la legitimidad del reciclaje de filmaciones de terceros para fines tan irreductiblemente personales como narrar en imágenes la propia existencia –asentada en la capacidad material del productor para reutilizarlas a su antojo–, el fragmento se presta a una lectura más sutil: y es que en este establecimiento de paralelismos directos, nítidos, entre escenas emblemáticas de esas películas (en todos los casos, la apoteosis del trayecto dramático de los héroes) y la anécdota de Evans hay tanto una estrategia subrepticia de reafirmación de su autoridad sobre los films (su implicación emocional, por la identidad de las experiencias) como la muestra definitiva de su megalomanía (el neurótico encaje de todas las piezas). El juego especular entre realidad y representación alcanza aquí el culmen del delirio: ya no sólo se mezclan persona y personaje, sino que ambas entidades equivalen a los otros.

Sólo apurando las consecuencias de este enunciado, tan aparentemente trivial (y quizás inasumible para el lector sino como una *boutade* analítica o un caso de sobreinterpretación), puede entenderse en toda su dimensión la operación de sentido de *El chico que conquistó Hollywood*, en verdad genial. Recordémoslo: nadie más que Evans permanece, y aun su contemplación se nos escamotea; él mismo se da la réplica, remedando las voces de sus interlocutores y repitiendo de memoria líneas de diálogo. De ahí también que la larga imitación de Dustin Hoffman que acompaña los créditos finales trascienda la condición de apéndice chistoso, más o menos divertido pero prescindible, con que en principio se la acoge, para transformarse en una auténtica carga de profundidad en la que se resume una obra esencialmente poética sobre un hombre y su universo, rehenes ambos de sus representaciones⁹.

«¿Quién es el autor de una película?»: tal es la capciosa pregunta que, a modo de frase comercial, se plantea *El productor*, y que nosotros queremos reorientar, no tanto para

⁹ Se trata de una película casera de un rollo, fechada en 1996 por una claqueta improvisada, en la que Dustin Hoffman parodia a un Robert Evans que, dentro de veinte años, tras el fracaso de su primera película independiente, *Marathon Drag*, y todavía convaleciente en la maternidad por haber dado a luz a una criatura que ha tenido de su mujer, que de agente pasó a ser crupier en Las Vegas y ahora trabaja interpretando a una duna (!), se plantea el suicidio y pide al pueblo americano que le envíe guiones con «historias de amor» para que él se las produzca, para finalmente solicitar el voto para «el presidente Warren Beatty», porque podría contar un vergonzoso secreto suyo que no quiere que salga a la luz.

compulsar el, con perdón, perogrullesco discurso de la película –según la cual el ejemplo del cineasta aporta argumentos suficientemente elocuentes como para cuestionar la noción de la autoría cinematográfica y la atribución de esa categoría al director– como para apuntar e iluminar los condicionamientos subyacentes a esta producción en concreto¹⁰.

Desde el envoltorio –y empleamos tan incorrecto término deliberadamente, para referirnos a la forma en su sentido más amplio: véase el cartel promocional, en el que el título está compuesto por un *collage* de fotogramas representativos de películas de Querejeta, en lo que supone todo un avance de una de las líneas maestras que vertebra el documental, esto es, la condición de factótum del productor, representado por su filmografía (ausente, por tanto, pero identificable y reconstituible por inducción/adición: de nuevo, la metonimia)– hasta el contenido, el film se presenta considerablemente más severo y didáctico. No debe perderse de vista en este sentido que cuenta con un antecedente abortado, escrito, lo que explica las múltiples coincidencias argumentativas y metodológicas que existen entre *El productor* y el trabajo (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1996) cuyas intenciones, naturaleza y conclusiones parecen corresponderse de manera bastante aproximada con el proyecto de Méndez Leite y Matji.

La opción es nítida, como muestran a las claras la estructura y el montaje: se otorga un peso equitativo en cuanto a la duración (alrededor de los treinta minutos) a la presentación –con el encuadramiento básico de la figura– y colaboración con Carlos Saura; el tándem con Víctor Erice –aprovechado para adentrarse en el lado más sombrío del personaje–, y la prolongación hasta la actualidad –el más disperso o heterogéneo, con Montxo Armendáriz, Fernando León y su hija Gracia. La presencia de esta última permite que el tramo final adquiera un tono más sentimental e íntimo, contradictoriamente distante o contenido, en una auténtica concesión al talante y al estereotipo cinematográfico querejetesco, seguramente para inducir al espectador a una respuesta benigna al enigma del anticlímax de la carrera del productor en estos últimos años. Asimismo la incursión en el género documental redondea la operación de prestigio de Querejeta como un hombre de cine total, comprometido y «con olfato»: atento a los aires de cada época e inequívocamente posicionado en los bandos del antibelicismo y el antiterrorismo. Jalona el producto un *collage* infográfico de imágenes

¹⁰ *El chico que conquistó Hollywood* evita hacer una incursión en profundidad en tan espinosos vericuetos, y lo hace en una línea muy coherente con la general: se limita a incluir una entrevista para *Signature* (1981) en la que Evans califica de «injusto» que se hable de «*Chinatown*, de Roman Polanski», y afirma que es «sobre todo, *Chinatown*, de Robert Evans», porque «yo trabajé en ella cuatro o cinco años y Roman nueve meses», justo a continuación del reconocimiento de que Charlie Bludhorn contraatacó inteligentemente cuando le pidió un aumento de sueldo, ofreciéndole producir personalmente una película al año además de dirigir el estudio, porque el jefe de G+W sabía que, si tenía un punto flaco, éste consistía más en el ego que en la codicia.

fijas, que sirve de pórtico; una sucesión de carteles de las películas que componen el ciclo Querejeta-Saura; una tanda de fotografías de cineastas con quienes mantuvo conflictos (y los títulos que les produjo), y, por último, un *montage* del desenlace, compuesto fundamentalmente por primeros planos de las cumbres dramáticas de las películas del productor. Los convencionalismos de edición (fundidos a negro entre las unidades fundamentales de que consta el relato) dotan al conjunto de una eficacia más que asequible, ineludible para el público: siguiendo el orden cronológico de manera no estricta, se repasa la carrera de Querejeta deteniéndose en una serie de largometrajes que, por una razón u otra, constituyen hitos, unificando su colaboración con algunos de los grandes maestros del cine español de ayer y de hoy e imbricando lo anterior en lo que se quiere una semblanza adulta, que no elude las aristas del personaje (como el ejercicio por su parte de un autoritarismo fulminante) mas activando los resortes emocionales del público cuando es pertinente. Este tratamiento cerebral y menos exuberante resulta indudablemente más acorde con la reserva, e incluso la complacencia en su imagen pública de individuo taimado, que Querejeta gusta de cultivar, en la que ha cimentado gran parte de su leyenda y de la que se ha valido a su favor; pero no está exenta de otras limitaciones y servidumbres, que constituyen la materia sobre la que deseamos reflexionar.

En primer lugar, hemos de referirnos a una selección de imágenes de archivo, perdónese el juego de palabras, archiconocidas: desde el franquismo (inauguración de un pantano por el Generalísimo, un seiscientos, la visita del presidente estadounidense Dwight Eisenhower, el inevitable baño de Fraga en Palomares...) hasta los albores de la democracia (el féretro expuesto de Franco; la proclamación de Juan Carlos; la motocicleta rodeada de octavillas y banderas; Suárez, González y Fraga votando...), la topicidad ahorra costes de producción; pero, además, el procedimiento por el que se ubica al espectador en el franquismo evita entrar en honduras y permite fijar un pacto difícilmente rechazable: asentimiento ante una condena apriorística y ritual del Régimen, contra el cual toda estrategia empleada por Querejeta, aun las prácticas fraudulentas, deviene justificable¹¹. Por el mismo cauce discurre la voz *over* de un narrador omnisciente, delegado a cargo de la enunciación, que de manera constante imbrica la vida y la obra de Querejeta en la evolución sociopolítica de España: masculina, con entonación pausada y profesional, fría y convencional, la tercera persona que emplea apela a la neutralidad, la fiabilidad y la respetabilidad para el relato y el punto de vista

¹¹ Igualmente las imágenes que ilustran la situación de la industria española a que se incorpora el protagonista hacen gala de un notable sentido de la síntesis (trabajadores visionando película sobre celuloide, moviola y montador, un operador con una cámara montada en un trípode, sobre una plataforma, una proyección en sala...), admirable si no fuera por la ratificación de un juicio de valor añejo, bastante grosero y acientífico en torno a la calidad del cine español («folclórico, propagandístico y de escaso valor», excepción hecha de «tan sólo cineastas de la talla de Berlanga o Bardem»).

ganadas desde la autoridad del saber académico y, sobre todo, la atalaya del tiempo. Estrategia de ocultamiento y verosimilización que participa de la consigna del consenso oficializado y del tono tibio y contemporizador típicamente *transicional*, y converge con el carácter pactista/posibilista/ventajista (táchese la opción que se prefiera) del homenajeado, maestro (forzado) del circunloquio y el malabarismo en el periodo en cuestión.

324

Aparte de las grabaciones de los testimonios¹², también escasean en *El productor* las imágenes tomadas *ex profeso*. Las declaraciones están registradas en un plató iluminado con una dominante anaranjada y habitado por esculturas de formas esenciales –de inspiración netamente chillidesca, en una alusión vasquista. Discretos movimientos de reencuadre de la cámara, montada sobre una *dolly*, puntúan y animan una puesta en escena que se sabe peligrosamente estática, sumada a un ritmo más bien lánguido en el marco de un producto en el que predominan la oralidad, el sincronismo y la denotación. Pero, sobre todo, son significativas las ausencias –no sólo la más clamorosa, la de Erice; también la de Montxo Armendáriz, pese a la importancia que se le concede en el tercer tercio–, y el predominio de los directores sobre cualquier otra profesión o especialidad cinematográfica –con apenas dos productores de relieve, uno de ellos muy vinculado al grupo que promueve la cinta– y un investigador –norteamericano, por más señas, de la mano de quien se construye la idea de la (co)autoría querejetesca con las películas como argumento: la alusión de Hopewell a la niñez, con imágenes de *Tasio* (Montxo Armendáriz, 1984), para representar la difícil experiencia infantil en la escuela, fuera del ámbito familiar estricto.

En los restantes planos originales prima la funcionalidad (como en el plano de la máquina de escribir antigua, con un filtro para envejecer la imagen y la pluma que rodea y tacha «del conejo» para visualizar la censura del título original del guión de *La caza* [Carlos Saura, 1965]), si bien es justo reconocer la mayor enjundia, por ejemplo, del arranque, unas fotografías de Querejeta dispuestas sobre un panel luminoso, con una lupa, en lo que supone una alegoría abismática/metadiscursiva que informa acerca de la aspiración última de la película, a saber, ampliar la figura de Querejeta –escrutando en lo visible (sus gestos, sus palabras, sus películas) para atrapar una per-

¹² Actúan como declarantes el propio Elías Querejeta (en el plató y en su despacho), Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, Jaime Chávarri, Javier Aguirresarobe, José Luis Borau, José Sámano, Emilio Martínez Lázaro, John Hopewell, Ana Torrent, Icíar Bollain, Gracia Querejeta, Fernando León de Aranoa, Fernando Bovaira, José Luis Gómez, Agustín Almodóvar, Mercedes Sampietro, Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos. Las imágenes de estos dos últimos son de inferior calidad (o de textura más basta) y están tomadas de grabaciones precedentes, en un caso (el de Erice) porque declinó la invitación y en el otro (el de Fernández-Santos) por haber fallecido. Ambos aparecen recortados sobre el fondo de la mítica cristalera en forma de panel de *El espíritu...* a sus espaldas; Erice presta un segundo testimonio, a propósito del conflicto de *El sur* (1983), en lo que tiene todas las trazas de ser un bar popular.

sonalidad enigmática, de abundante pero plana iconografía, y redimensionarlo, restituyéndolo a su (gran) *talla* artística y humana por la crucialidad de su trayectoria para la patria.

Por lo demás, los materiales empleados son principalmente fragmentos de las producciones de la factoría Querejeta; más fotografías del propio protagonista y sus colaboradores (directores y técnicos); instantáneas de cines de estreno, con las marquesinas ocupadas por sus títulos; algún fotograma emblemático –*¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955)–; portadas y recortes de revistas y periódicos de la época; la portada de la edición original de *El sur y Bene*, de Adelaida García Morales; hojas de censura; la documentación de producción y el *storyboard* de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973); el guión original de *Barrio* (Fernando León, 1998), con dibujos autógrafos de Fernando León... Todo ello se presenta bajo un estilo gráfico unificado, sobre un fondo gris que simula la forma del papel arrugado, y en relación al que objetos y fotos se destacan mediante *zooms*. Apenas hay otros aderezos, a excepción del efecto de iluminación selectiva de una porción de la imagen (para resaltar o identificar a alguien, como Querejeta en su etapa de futbolista), algunas simulaciones tridimensionales, el congelado con fundido a apariencia abocetada de Ana Torrent cantando en *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1975) o el fundido a blanco de un dramático primer plano de Maribel Verdú en *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986). Una insólita expresividad, dentro de la sobriedad del conjunto –o, mejor dicho, por una vez, haciendo un uso realmente elocuente del laconismo–, reviste el recurso consistente en el lento *zoom* a la fotografía de un Querejeta de mediana edad, sonriente, con unas gafas de sol que impiden distinguir nada de la expresión en la mirada; sugerida calificación del individuo como alguien hermético, imprevisible, dudosamente ético.

En el acierto (la valentía) que entraña, este fragmento nos entrega la clave del problema que carcome el documental: en ese difícil, si no imposible, equilibrio entre el decir –la glorificación– y el no decir –(mal) entendido como respeto al espectador, a su inteligencia y su libertad de criterio–, se cierra un curioso, más que elocuente círculo, pues, ¿acaso no es ésta la contradicción que subyace a los mecanismos, las obviedades y las trampas del entrañable cine metafórico? En definitiva, si

su concepto de la producción nace de una concepción global del hecho fílmico, y el ejercicio de aquélla deriva de una búsqueda permanente: el trabajo bien hecho y el sentido moral. Su discurso como autor no lo dan tanto sus películas («la película es del director», ha dicho siempre), como su propia práctica («el producto es del productor»). Elías Querejeta, o la producción como discurso (Angulo, Heredero y Rebordinos, 1996: 62),

diríase que *El productor* aparece contagiada (¿abducida?) por el espectro cinematográfico del interesado, por más sincero que fuera el deseo de éste de alejarse del pro-

ducto, para no condicionarlo, y sus artífices pretendieran rehuir los caminos fáciles. Lo cual no viene sino a corroborar el axioma: en efecto, en la producción radica el discurso.

BIBLIOGRAFÍA

326

Angulo, J.; Heredero, C. F., y Rebordinos, J. L. (1996), *Elías Querejeta. La producción como discurso*, San Sebastián, Filmoteca Vasca-Fundación Caja Vital Cutxa.

Evans, R. (1994), *The Kid Stays in the Picture*, Nueva York, Hyperion.