
Premios Oscar: las pasiones y los intereses

Manuel Arias Maldonado

Entre los actuales miembros de la Academia del Cine, que reparte sus célebres Premios Oscar cada año desde hace casi un siglo, se cuenta el guionista y realizador Paul Schrader. Pero resulta que a Schrader, destacado protagonista del llamado Nuevo Hollywood en los años setenta y cineasta inclinado a la teorización intelectual, han dejado de gustarle los Oscar. A su juicio, la Academia se ha endeudado de forma irresponsable con la apertura de su nuevo museo angelino –donde se ofrece al visitante protagonizar en forma de sucedáneo turístico la experiencia singular de quien recibe un galardón en la ceremonia anual– y ahora se ve forzada a hacer caja si quiere que le salgan las cuentas. De ahí provendría una tendencia al gigantismo que habría desnaturalizado sus galardones. Schrader acusa:

Diversificar la comunidad de académicos y cambiar el modo en que se cuentan sus votos ha transformado a los Oscar de

Hollywood, convirtiéndolos en los Oscar Internacionales. Prefero los orígenes provincianos de los Oscar: un Hollywood que se reunía para festejarse a sí mismo. La mayor parte de las naciones que hacen cine –Gran Bretaña, Francia, Alemania– tienen premios nacionales; los festivales tienen su palmarés. ¿Por qué tiene Hollywood que ser *Colpo Grosso*?

Si queremos salvar los Oscar, concluye, «es preciso recuperar el pequeño formato de los orígenes; de lo contrario, estos premios seguirán perdiendo interés con cada año que pase». Por suerte o por desgracia, sabemos que eso no va a suceder: la política expansiva de la Academia produce beneficios comerciales a los que ni la institución ni sus cómplices –televisores de todo el mundo, agencias publicitarias, marcas de alta costura, empresas discográficas– están dispuestos a renunciar. Para colmo, se trata de un modelo coherente con el provincialismo universalista que distingue tantas manifestaciones del *show business* estadounidense: recordemos que tanto los jugadores de fútbol americano como los de béisbol disputan allí la fase final de sus respectivas ligas nacionales bajo la rúbrica de las *World Series*. ¿Y acaso no llaman ellos mismos «América» a la porción del vasto continente que ocupan los Estados Unidos? Hollywood es *Colpo Grosso* porque USA –pese a sus episódicas tentaciones aislacionistas–, tiende a serlo.

A decir verdad, la tensión entre el alcance *global* de Hollywood y el carácter *local* de su industria se hizo evidente desde muy pronto. El narrador de *What Makes Sammy Run?*, la excelente novela de Budd Schulberg –hijo él mismo de un destacado productor de la primera hornada de estudios– sobre la meca del cine en los años treinta, nos habla de «una industria gigantesca de la que forman parte miles de personas que viven en una ciudad que no para de crecer y sin embargo tiene mentalidad de aldea». No se equivocaba: aquella ciudad de Los Ángeles recogía ya los primeros frutos del *boosterism* –conjunto de campañas publicitarias destinadas a

atraer nuevos residentes— y se enfrentaba con éxito a algunos de los problemas derivados del aumento de la población. Ninguno tan acuciante, por cierto, como la falta de agua: el polaco Roman Polanski narra con brillantez en *Chinatown*, nominada a once Oscar y apenas ganadora en la categoría de mejor guion original, las turbias maniobras perpetradas por el Gobierno local para asegurar el suministro de agua en los años treinta. Durante aquellas décadas fundacionales, que van desde la llegada a California de los pioneros del mudo al establecimiento del sistema de estudios, los a menudo extravagantes miembros de la industria sobresalían más que nunca en las calles de Los Ángeles; la fagocitación cinematográfica de la ciudad ya estaba en marcha.

Además de crear un mercado nacional de carácter vertical y tendencia oligopolista, los estudios de Hollywood enviaban al mundo entero rutilantes ficciones cinematográficas: sus actores eran iconos globales y la experiencia de la pantalla grande era vida por los espectadores como una rutilante expresión de la modernidad. Para los espectadores europeos, el cine norteamericano fue una presencia constante desde el primer momento pese a la sobresaliente calidad de la producción autóctona en países como Alemania o Francia: de Méliès a Renoir, de Pabst a Lang. Mientras el cine fue mudo, sus productos resultaban inmediatamente comprensibles en todas partes, debido a la universalidad de su lenguaje narrativo; cuando llegó el sonoro, lo hicieron también las dificultades para acceder a los mercados extranjeros. Pero así como el mismísimo Hitchcock tenía dificultades para estrenar en Estados Unidos los innovadores *thrillers* que realizase con la Gaumont londinense en los años treinta, las películas norteamericanas se abrían paso sin dificultad en casi todas partes. Era de ayuda que los grandes estudios rodasen versiones de sus películas en varios idiomas; tanto el doblaje como el subtítulo permitirían después que la máquina exportadora continuase funcionando a pleno

rendimiento con el consiguiente perjuicio para las demás industrias nacionales. Sólo Francia antes de la Gran Guerra y la Alemania de Weimar y el primer nazismo rivalizaban con la industria norteamericana, aunque Japón –más proteccionista durante la era imperial– tampoco les iba a la zaga. Recordemos que el aprendizaje del joven Hitchcock tuvo lugar viendo a Murnau mientras rodaba *Der Letzte Mann* en los estudios de la UFA en Berlín.

Pero incluso aquellos tempranos prodigios que fueron Murnau y Lubitsch quisieron probar suerte en Hollywood; las turbulencias políticas que dominaron la década de los treinta y cuarenta en Europa terminarían por llenar la joven industria angelina de realizadores, actores y técnicos europeos que buscaban refugio en un entorno amigable. Algunos llegaron para quedarse (Lang, Hitchcock, Sirk, De Toth, Ulmer, Lubitsch, Wilder, Curtiz, Mamoulian, Preminger, los hermanos Siodmak); otros hicieron una escala temporal en el curso de sus largas carreras (Renoir, Öphuls). A ellos hay que añadir intérpretes de la talla de Ingrid Bergman, Cary Grant, Marlene Dietrich o Greta Garbo, así como infinidad de guionistas, músicos, decoradores, montadores, sonidistas. Nótese que una de las primeras películas de Hollywood cuyo tema es la propia industria de Hollywood –contemplada de manera poco benevolente como una engañosa fábrica de ilusiones que tritura a quienes trabajan en ella– es *The Last Command*, film mudo de Josef von Sternberg en el que el actor alemán Emil Jennings interpreta a un viejo general zarista empujado a malvivir en Los Ángeles como extra de los estudios. De hecho, el primer Oscar al mejor actor fue para Jennings por su interpretación en *The Last Command* y –sólo se premiaban entonces actuaciones múltiples– *The Way of All Flesh*, olvidado drama de Victor Fleming.

En suma: aunque la industria podía tener entonces el aire de familia que Schrader echa de menos, su orientación global era ya manifiesta; Hollywood incorporaba con naturalidad el talento

extranjero en las tareas de producción y no renunciaba a penetrar en los mercados extranjeros. Mucho tiempo habría de pasar, en cualquier caso, para que una película surcoreana –la sobrevalorada *Parásitos* de Bong Joon-ho– se llevase el galardón a la mejor película *tout court*, privando con ello de sentido a la vieja categoría de «*Best Foreign Film*». De ahí que sea conveniente distinguir entre la cosmopolitanización de la industria hollywoodense y la internacionalización de los Premios Oscar: lo primero es saludable, lo segundo es discutible.

Otra cosa es que tenga sentido exigir a los Oscar aquello que no pueden ni, desde luego, quieren dar: un reparto meritocrático de sus galardones basados en rigurosos criterios artísticos. Por esa misma razón, aun comprendiendo la nostalgia de un *insider* como Schrader, sería un error darles más importancia de la que se merecen. A buen seguro, quienes mejor comprenden y más disfrutan la ceremonia son esos amigos que se reúnen para verla con una botella de vino y emiten adjetivos restallantes para cada *look* exhibido en la alfombra roja, aguardando con impacencia juvenil el reparto de los premios y observando con curiosidad el despliegue de gestos con que nominados y vencedores –entre los que ocupan un lugar destacado esos simuladores profesionales que son los actores– reciben el éxito o el fracaso. Para quienes logran la estatui-lla, el resultado no es baladí: en un sector profesional donde cada trabajador autónomo puede señalar a sus potenciales empleadores cuál es la tarifa que fija el mercado para su hora de trabajo, tener un Oscar sobre el aparador incrementa de manera apreciable la cotización del galardonado. Tal como dice el viejo eslogan, *the business of America is business*. Y eso incluye, faltaría más, al *show business*.

Sin embargo, acierta Schrader cuando evoca los modestos orígenes de los Premios Oscar; aquel, en fin de cuentas, era otro mundo. O quizá, más bien, el borrador del nuestro. El caso es que

la primera ceremonia de entrega de los Premios Oscar tuvo lugar el 16 de mayo de 1929 en el Salon Bloom del precioso Hollywood Roosevelt, abierto en 1927 con dinero procedente de luminarias de la industria del cine como Louis Mayer o Mary Pickford y que todavía hoy explota su leyenda cinematográfica –recuerdos de aquel ático donde pasaban temporadas Clark Gable y Carole Lombard antes de que ésta muriese al estrellarse el avión que la llevaba de gira para vender bonos de guerra en enero de 1942– para atraer a los turistas. Hacía sólo dos años que se había creado la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas; sólo cinco meses antes del Lunes Negro con el que estallaría esa Gran Depresión cuyo impacto sobre los estudios hollywoodenses tardaría –contra lo que pudiera pensarse– en hacerse notar. Los primeros miembros de la asociación habían creado los premios con objeto de estimular la excelencia artística y fue Cedric Gibbons, formidable director de arte de la Metro-Goldwyn-Mayer, quien diseñó la famosa estatuilla: un caballero que empuña su espada a los pies de un rollo de película. Si la espada simboliza la protección de la industria, los cinco radios del film representan a las diferentes ramas del oficio: actores, directores, productores, técnicos, guionistas. Por qué a la estatuilla se le da ese nombre –Oscar– y no otro, nadie lo sabe a ciencia cierta. En cualquier caso, así empezó la fiesta.

Para hacernos una idea cabal de las diferencias entre aquellos Oscar y los Oscar de hoy, baste señalar que la primera ceremonia fue un evento privado al que asistieron 270 invitados y se prolongó durante apenas 15 minutos; se ve que ni siquiera dieron de comer. No obstante, los galardones cobraron fama enseguida, atrayendo la atención de medios de comunicación y público de masas. La propia industria contribuyó a darles publicidad a través de sus narraciones: en *What Price Hollywood?* (1932), primera de las dos versiones de la misma historia que rodó George Cukor y en algunos aspectos mejor que la posterior *A Star is Born* (1954), una

portada de periódico anuncia que la actriz protagonista ha ganado un Premio Oscar. Es la historia de un éxito: la Academia tiene hoy más de 7.000 miembros y la ceremonia anual de entrega de premios es seguida hoy por unos 20 millones de telespectadores, habiendo alcanzado en el pasado cifras tan delirantes como aquellos 57 millones que se plantaron ante el televisor en 1988. Es, también, una historia llena de curiosidades: durante los años 1927 y 1928, se distinguió a los mejores escritores de los intertítulos explicativos del mudo; entre 1932 y 1937 hubo un premio para el mejor ayudante de Dirección; la categoría de Mejor Película Extranjera no se introduce hasta 1957, si bien antes podía premiarse a autores extranjeros mediante un *Special Achievement Award*. No deja de ser curioso que la custodia del nombre de los premiados en sobre cerrado fuera ideada en 1940, después de que el nombre de los ganadores se filtrase a *Los Angeles Times*. Y más curioso todavía es que los italianos, tan aficionados a incorporar a su léxico palabras inglesas, utilicen «Oscar» para referirse a cualquier premio o a la ceremonia en que se entregan. He ahí un extranjerismo con encanto.

Siendo todo eso muy simpático, conviene preguntarse si estos premios merecen algún crédito como asignadores de valor artístico o tal vez haya que darle la razón al difunto William Friedkin cuando los describió como «el más extraordinario plan de promoción que una industria haya creado nunca para sí misma». Desde luego, los festivales que se dedican a programar rigurosamente el cine del pasado, como el Ritrovato de Bolonia o el Lumière de Lyon, no les prestan mayor atención; tampoco lo hacen la crítica cinematográfica de alto nivel ni los académicos especializados en teoría fílmica. Y es que resulta difícil tomarse en serio unos premios que han dejado de reconocer el trabajo de realizadores tan ineludibles como Orson Welles, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Fritz Lang u Otto Preminger; también se fueron de esta

vida sin estatuilla *auteurs* como Robert Altman, Stanley Kubrick o John Cassavetes; lo mismo vale –premios honoríficos al margen– para cineastas extranjeros como Bergman, Godard, Fellini o Kurosawa. Algunos de los más destacados directores norteamericanos contemporáneos, entre ellos Paul Thomas Anderson y Sofia Coppola, van por el mismo camino. Esta lista de marginados es ya suficiente para reducir los Oscar a la categoría de anécdota festiva.

Téngase además en cuenta que las películas más premiadas son *Ben-Hur*, *Titanic* y *El señor de los anillos*, todas ellas superproducciones orientadas hacia el gran espectáculo que se hicieron con once Oscar. En la lista de las producciones con mayor número de galardones –cinco o más– sólo se salvan *Sucedió una noche* (Frank Capra, 1934), *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946), *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951) y *La ley del silencio* (Elia Kazan, 1954). Es un consuelo que recibieran honores especialistas de la talla del ya mencionado director de arte Cedric Gibbons (once Oscar), el responsable de efectos fotográficos y maestro de la *rear projection* Farciot Edouart (que se llevó diez), la legendaria jefa de vestuario Edith Head (ganó ocho), el cantante Johnny Mercer (cuatro), o el compositor Max Steiner (tres bandas sonoras suyas salieron victoriosas). Se entiende peor que el músico Bernard Herrmann sólo ganase una vez –por su trabajo en *The Devil and Daniel Webster* y no por *Vertigo* o *Taxi Driver*– y que el director de fotografía Gordon Willis no lo hiciera en ninguna ocasión, pese a haber creado un estilo propio que brilló en películas como *Kluge*, los dos *Padrinos* o *Manhattan*. También en el vistoso capítulo de los intérpretes se producen sorprendentes anomalías: Cary Grant no tiene ningún premio y James Stewart apenas uno, mientras que a Jack Nicholson ya le han dado tres y Dustin Hoffman tiene dos. El cinéfilo se consuela recordando que Katherine Hepburn es la actriz más galardonada –cuatro estatuillas– y se

inquieta al recordar que Meryl Streep tiene aún la posibilidad de superarla.

Casuística al margen, parece claro que hay películas con más probabilidad de ganar el Oscar que otras. Son aquellas que materializan un ideal hollywoodense en el que se combinan el espectáculo de corte épico con el intimismo familiar, transmitiendo por el camino si es posible valores humanistas que desemboquen en un *happy ending*. También cotizan alto las historias de superación personal, a menudo ligadas a anomalías físicas o traumas psicológicos, así como los *biopics* y los melodramas románticos. Como es natural, la existencia de tales sesgos lleva a los productores a hacer precisamente aquellas películas que tienen mejor acogida entre los miembros de la Academia, poniendo a éstos un cebo con la esperanza de que piquen y poder así incluir el recuento de estatuillas en el póster que anuncia su mercancía. Es verdad que en la década de los setenta fueron galardonadas algunas películas del Nuevo Hollywood, como *El cazador* o *El padrino* o *French Connection*, pero no es menos cierto que a partir de los ochenta la divergencia entre reconocimiento crítico y galardones industriales comenzó a ensancharse. A ello contribuyó que los adultos fueran menos que antes al cine, dejando vía libre a unos jóvenes que ahora tampoco parecen frecuentarlo demasiado.

Hay que reconocer que la astuta Academia siempre ha sido sensible al ánimo colectivo: en los años posteriores a la Gran Recesión han ganado el premio a la mejor película trabajos tan sensibilizados con la desigualdad socioeconómica como *Parásitos* o *Nomadland*, mientras que el reconocimiento de las minorías raciales o sexuales ha encontrado eco en obras de calidad tan desigual como *Green Book*, *Moonlight* o *12 años de esclavitud*. Ni que decir tiene que el respeto proverbial de Hollywood a la corrección política de cada momento, que en el pasado se expresaba en el Código Hays, que funcionaba como manual de autocensura, y en la actualidad

exige poner en pantalla los valores del *wokium*, abundan en la idea de que los Premios Oscar son una rama de la industria del entretenimiento de masas antes que cualquier otra cosa. En un mundo globalizado donde los productos culturales –películas, series, canciones, libros, memes– atraviesan las fronteras con facilidad, era de esperar que la Academia del Cine reforzase su vieja apuesta por la hibridación transnacional, convirtiendo sus galardones en una ceremonia a la que están convocados todos los cineastas y técnicos del mundo. Al menos, sobre el papel.

En cuanto a su carácter promocional, está a la vista de todos: si es un secreto, no saben guardarlo. Por lo demás, los miembros de la Academia votan entre distintas alternativas, lo cual es mucho más competitivo que la mayoría de los premios literarios españoles. Si los Oscar pasan a ser en la práctica unos premios globales, ciertamente, tal vez podría otorgarse el derecho al voto a cineastas o críticos de otros países. Razonando así, sin embargo, volvemos a ponernos serios. No hay necesidad: el cinéfilo sabe que estos premios son una anécdota y hace bien encogiéndose de hombros. Pero ni siquiera él debería olvidar que las famosas estatuillas llevan décadas embelesando al aficionado generalista, o sea de aquel que acude a las salas y con ello da vida a una industria sin la cual el cine tal como lo conocemos acaso dejaría de existir. Y aunque habrá quien contemple con alegría la hipótesis de un cine sin Oscar y de una industria en la que no decidan los grandes ejecutivos, conviene ser prudentes: más vale malo conocido que bueno por conocer.

M. A. M.