



## **FACTORES SOCIALES DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA**

Las máquinas no hacen las películas por sí solas. En la producción de una película los materiales en bruto se transforman en un producto mediante la aplicación de la maquinaria y del trabajo humano. Pero el trabajo humano puede utilizarse de diferentes modos, y las opciones se ven afectadas por factores económicos y sociales.

La mayoría de las películas experimentan tres fases de producción:

1. *Preparación.* Se desarrolla la idea de la película y, normalmente, se pone por escrito de alguna forma. En esta fase, el director o directores comienzan a conseguir fondos para hacer, promocionar y distribuir la película.
2. *Rodaje.* En esta fase, se crean las imágenes y sonidos en la tira de película. Más concretamente, el director registra diferentes *planos* y sonidos (diálogos, ruidos, etc.). Un plano es una serie de fotogramas producidos por la cámara en una operación ininterrumpida. Durante el rodaje, a menudo se ruedan los diferentes planos «sin continuidad», es decir, en el orden más conveniente para el rodaje. Más tarde, se ensamblarán en el orden adecuado.
3. *Montaje.* En esta fase, que puede coincidir parcialmente con la fase de rodaje, se unen las imágenes y los sonidos de forma definitiva.

No todas las películas pasan por todos estas etapas. Una película doméstica puede requerir muy poca preparación, y quizá no llegue a tener un montaje definitivo. Una película de montaje de carácter documental puede no necesitar que se ruede metraje nuevo, sino simplemente el montaje de los fotogramas ya existentes en filmotecas y archivos. En conjunto, sin embargo, la mayoría de las películas pasan por estas fases de producción.

La organización de las tareas de producción de cada fase puede variar significativamente. Es posible que una persona lo haga todo: planee la película, la financie, actúe en ella, mueva la cámara, grabe el sonido y la monte. Más comúnmente, sin embargo, se asignan las diferentes tareas a personas diferentes, haciendo que cada trabajo sea más o menos especializado. Se trata de la *división del trabajo*, un proceso que se produce en la mayoría de los trabajos que lleva a cabo cualquier tipo de sociedad. Se asignan los diferentes trabajos a individuos diferentes. Incluso un único trabajo se puede subdividir en diferentes tareas, que entonces se pueden asignar a especialistas. En el sistema cinematográfico, el principio de división del trabajo da lugar a diferentes *modelos*, u organizaciones sociales, de producción cinematográfica, y a diferentes *funciones* para los individuos de esos modelos. Las fases de preparación, rodaje y montaje se mantienen, pero tienen lugar dentro de contextos sociales diferentes.

## **MODOS DE PRODUCCIÓN: EL SISTEMA DE ESTUDIO**

Podemos comenzar, convenientemente, considerando la división de trabajo más detallada y especializada, la que presenta el modo de producción del *estudio*. Esto nos permitirá seguir la sorprendente variedad de labores que puede requerir una película. De este modo, estaremos en mejores condiciones de comprender cómo se pueden desempeñar estas tareas en otros modos de producción.

Un estudio es una empresa del negocio de fabricación de películas. Los ejemplos más famosos son los estudios que florecieron en Hollywood entre los años veinte y los años sesenta: Paramount, Warner Bros., Columbia, etc. En el sistema clásico del estudio, la compañía cuenta con sus propios equipos de realización y con un numeroso equipo, y

la mayoría de los trabajadores están bajo contrato a largo plazo. La dirección central del estudio planeaba los proyectos, y luego delegaba autoridad en supervisores concretos que reunían el reparto y el equipo técnico de entre los trabajadores del estudio.

El sistema clásico de los estudios se ha comparado frecuentemente con la manufacturación industrial de la cadena de montaje, en la que cada miembro repite una tarea concreta con una tasa rígida y en un orden fijo. Esta analogía indica que los estudios del Hollywood de los años treinta producían películas como la General Motors producía coches. Pero la analogía no es exacta, ya que cada película es diferente, no una réplica de un prototipo. Un término más apropiado para el cine de producción en masa de los estudios es probablemente *manufactura en serie*. En ella, muchos especialistas colaboran para crear un producto único al tiempo que se atienen al anteproyecto preparado por la dirección.

El centralizado sistema de producción de los estudios sigue siendo viable en algunas partes del mundo (como China y Hong-Kong) y para algunos tipos de películas (especialmente las de animación). Sin embargo, las productoras americanas de hoy en día ya no manufacturan las películas, sino que más bien las adquieren. Cada película se concibe como un *package* único, con un director, actores y técnicos reunidos específicamente para ese proyecto. El estudio puede tener relaciones contractuales con un director, estrella o productor de primera fila, pero cada película concreta empieza con la creación de un equipo concreto en torno a trabajadores autónomos. La productora puede tener un equipo físico que se pueda utilizar para el proyecto, como hacen algunos de los estudios supervivientes, pero en la mayoría de los casos el productor contrata o adquiere determinados servicios para el proyecto. El productor también subcontratará tareas concretas a otras empresas, como las de efectos especiales.

A pesar del auge del sistema de *package*, las etapas de producción concretas y la asignación de papeles se mantienen similares a lo que eran en los días del apogeo de la producción de estudio más centralizada.

## LA FASE DE PREPRODUCCIÓN

En las producciones de estudio, la fase de preparación se conoce como *pre-producción*. En ese momento, son dos los papeles más importantes: el del productor y el del guionista.

La función del *productor* es principalmente financiera y organizativa. Puede ser un productor «independiente», que descubre proyectos cinematográficos e intenta convencer a las productoras o distribuidoras para que financien la película, o puede trabajar para un estudio y aportar ideas para las películas. Un estudio también puede contratar a un productor para que organice un *package* concreto.

El trabajo del productor es desarrollar el proyecto a través del proceso del guión para obtener apoyo financiero y decidir el personal que trabajará en la película. Durante el rodaje y el montaje, el productor actúa normalmente como enlace entre el guionista o el director y la productora cinematográfica que financia la película. Una vez que la película está acabada, el productor se encargará por lo general de organizar la distribución, promoción y marketing de la película, y de controlar la restitución de los fondos que respaldan la producción.

Fuera de Hollywood, un único productor puede encargarse de todas estas tareas, pero en la industria cinematográfica americana contemporánea el trabajo del productor está más subdividido. El *productor ejecutivo* está normalmente alejado del proceso cotidiano, siendo la persona que organiza la financiación del proyecto u obtiene los derechos literarios. Subordinado al productor ejecutivo está el *jefe de producción*, que es el verdadero organizador de la película y supervisa las fases de producción. Al jefe de producción le ayuda el *productor asociado*, que actúa como vínculo con los laboratorios o el personal técnico.

La principal tarea del *guionista* es elaborar el guión. Algunas veces será el escritor quien ponga el proceso en movimiento al enviar un guión a su agente, que lo remite a un productor independiente o a una productora para que lo examinen. De lo contrario, un *guionista* con experiencia se reúne con un productor en una *pitch session*, donde el

escritor puede proponer diferentes ideas que pueden llegar a convertirse en guiones. Ya veces el productor tiene una idea para una película y contrata a un guionista para que la desarrolle. Este último procedimiento es particularmente común si el productor, siempre a la caza de ideas, ha comprado los derechos de una novela u obra de teatro y quiere *adaptarla* al cine.

En el cine de producción en masa, es de esperar que el guionista siga las estructuras narrativas tradicionales. Durante varias décadas, el cine de Hollywood ha exigido guiones sobre personajes centrales fuertes que luchan por conseguir metas bien definidas. También se cree de forma generalizada que un guión debe tener una estructura en «tres actos», con el clímax del primer acto más o menos al final del primer cuarto de la película, el clímax del segundo acto produciéndose aproximadamente a dos tercios del total y el clímax del último resolviendo, al final, el problema del protagonista. También es de esperar que los guionistas incluyan *momentos decisivos del argumento*, giros dramáticos que intensifiquen la acción.

El guión pasará por diferentes etapas. Estas fases incluyen un *tratamiento*, una sinopsis de la acción; uno o más guiones extensos; y una versión final, el *guión de rodaje*. Son frecuentes las reescrituras. A menudo, el director querrá rehacer el guión. Por ejemplo, el protagonista del guión original de *Único testigo* (Witness, 1984) era Rachel, la viuda *amish* de quien se enamora John Book. El romance, y los confusos sentimientos de Rachel hacia Book, formaban la línea argumental central. Pero el director, Peter Weir, quería subrayar el enfrentamiento entre el pacifismo y la violencia, por lo que William Kelley y Earl Wallace revisaron el guión con el propósito de poner de relieve los elementos argumentales de misterio y centrar la acción en Book, que es el personaje que introduce el caos urbano en la pacífica comunidad *amish*.

Ni siquiera el guión de rodaje es sacrosanto, y se altera a menudo durante la fase de rodaje. En el rodaje de *Ha nacido una estrella* (A Star Is Born, 1954), la escena en que Judy Garland canta «The Man That Got Away» se volvió a filmar en diferentes momentos de la filmación, cada vez con un diálogo diferente que proporcionaba el guionista, Moss Hart. Las escenas del guión filmadas también pueden condensarse, reorganizarse o suprimirse por completo en la fase de montaje.

Si el director o el productor encuentran un guión poco satisfactorio, pueden contratar a otros guionistas para que lo revisen. Como se puede imaginar, esto da lugar frecuentemente a conflictos sobre qué guionista o guionistas merecen figurar en los títulos de crédito en la película. En la industria cinematográfica americana, la Screen Writers' Guild se encarga de solucionar estas disputas.

Cuando el guión alcanza su estado final, el productor comienza a planificar la financiación de la película. Ha buscado un director y quizá también estrellas para convertir el *package* en una inversión prometidora. El productor tiene entonces que preparar un presupuesto detallando los costes «por encima de la línea» (los costes de los derechos literarios, el guionista, director y reparto) y los costes «por debajo de la línea» (los gastos dedicados al equipo técnico, las fases de rodaje y montaje, seguros y publicidad). La suma de los costes «por encima y por debajo de la línea» se llama «coste del negativo» (es decir, el coste total de producir el negativo de la película). En 1991, el promedio del coste del negativo en Hollywood era de unos veinte millones de dólares, con la publicidad y los costes de las copias añadiendo de siete a diez millones más por película.

El productor también debe preparar un plan de rodaje y montaje diario de la película. Esto se hará con la mirada puesta en el presupuesto. Por ejemplo, puesto que la película se rueda sin continuidad alguna, todos los planos que se rueden en un cierto decorado o que requieran determinado personal se rodarán durante un determinado período de tiempo. Si una estrella se ve obligada a unirse a la producción más tarde o a abandonarla a intervalos, el productor debe planear «rodar en función» de la estrella. Con todas estas contingencias en mente, es de esperar que el productor y su equipo presenten un plan para varias semanas o meses que disponga el reparto, el equipo técnico, las localizaciones e incluso las estaciones del año y la geografía para una utilización más eficaz de los recursos.

## LA FASE DE PRODUCCIÓN

En el lenguaje de Hollywood, la fase de rodaje se denomina frecuentemente *production*, aún cuando «producción» es el término que se utiliza para el proceso global de hacer una película.

Aunque el director está a menudo involucrado en las diferentes fases de la preproducción, es principalmente el responsable de vigilar el rodaje y las fases de montaje. Tradicionalmente, el director convierte el guión en una película mediante la coordinación de varios aspectos del medio cinematográfico. En muchas industrias cinematográficas, se considera al director la única persona responsable de la imagen y el sonido de la película acabada.

A causa de la especializada división del trabajo en la producción a gran escala, muchos aspectos del rodaje de una película tienen que delegarse en otros trabajadores que a su vez deberán consultar con el director:

1. En la fase de preparación, el director ya ha comenzado a trabajar con el equipo de *atrezzo* o el equipo de *diseño de producción*. Éste está encabezado por un *diseñador de producción*. El diseñador de producción se encarga de imaginar los decorados de la película. Esta unidad crea dibujos y planos que determinan la arquitectura y los esquemas de color de los decorados. Bajo la supervisión del diseñador de producción, el *director artístico* supervisa la construcción y el pintado de los decorados. El *decorador*, a menudo una persona con experiencia en interiorismo, modifica los decorados para fines específicos de la película, supervisando al personal que busca los elementos del atrezzo y al *ambientador*, que dispone las cosas en el decorado durante el rodaje. El *diseñador de vestuario* se encarga de planear y ejecutar el vestuario de la película.

Trabajando junto al diseñador de producción, puede asignarse un grafista para crear el *storyboard*, una serie de dibujos al estilo de las viñetas de cómic, referidos a los planos de cada escena, en los que se incluyen anotaciones sobre el vestuario, la iluminación, los movimientos de cámara y otras cuestiones. La figura 1.13 está extraída del *storyboard* de *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), de Hitchcock. Muchos cineastas no hacen un *storyboard* de cada escena, pero las secuencias de acción y los planos en que se deben utilizar efectos especiales y movimientos de cámara complicados, tienden a detallarse en *storyboards*. En dichos casos, el *storyboard* proporciona al equipo de cámara y al de efectos especiales una idea preliminar de cómo deberán ser los planos rodados.



Fig. 1.13

2. Durante el rodaje, el director deberá confiar en lo que se denomina *equipo de dirección*, que incluye:

a) El secretario de rodaje o *script*, que en la era clásica de los estudios era casi siempre una mujer, por lo que se le llamaba *script girl*. (Hoy en día una quinta parte de los *scripts* de Hollywood son hombres.) El *script* se encarga de todos los detalles de *continuidad* de un plano a otro, está al corriente de todos los detalles relativos a cada aparición de los actores (en la última escena, ¿estaba el clavel en el ojal izquierdo o en el derecho?), al *atrezzo*, la iluminación, el movimiento, la posición de la cámara y la duración de cada escena.

b) El *primer ayudante de dirección*, que, con el director, prepara el plan de rodaje de cada día e incluso cada plano, para que el director le dé el visto bueno.

c) El *segundo ayudante de dirección*, que es el enlace entre el primer ayudante de dirección, el equipo de cámara y el equipo de eléctricos.

d) El *auxiliar de dirección*, que actúa como mensajero entre el director y el personal.

e) El *director de diálogos*, que suministra las frases a los actores y dice las frases de los personajes que no aparecen en pantalla durante los planos de otros actores.

f) El *director de la segunda unidad*, que filma *stunts*, material en exteriores, escenas de acción y cosas semejantes, a cierta distancia de donde se efectúa el rodaje principal.

3. El grupo de trabajadores más visible públicamente es el *reparto*. El reparto puede ser que incluya *estrellas*, actores famosos a los que se asignan los papeles principales, sobre todo para atraer al público. El reparto también incluye a los *actores secundarios*, o actores en papeles secundarios; *actores de reparto*; y *extras*, personas anónimas que pasan por la calle, se reúnen en las escenas de masas u ocupan las mesas más distantes en los decorados que representan grandes oficinas. Uno de los trabajos principales del director es dar forma a las interpretaciones del reparto. La mayoría de los directores emplean una buena parte de su tiempo en explicar cómo se debe presentar una frase o un gesto, recordando al actor el lugar que ocupa la escena en la totalidad del filme y ayudándole a realizar una interpretación coherente. El primer ayudante de dirección, normalmente, trabaja con los extras y se ocupa de organizar las escenas de multitudes.

En algunas producciones, hay miembros más especializados del reparto que requieren una coordinación especial. Los *stuntmen*, probablemente, serán supervisados por un coordinador de *stunts*, y los bailarines profesionales trabajarán con un *coreógrafo*. Si en la película se incluyen animales, se ocupará de ellos el *adiestrador de animales*. (En *Mad Max: Más allá de la cúpula del trueno* [Mad Max beyond Thunderdome, 1985] aparece el memorable título de crédito «Adiestrador de cerdos»,)

4. Otra unidad de trabajo especializado es el *equipo de fotografía*. El jefe es el *director de fotografía*. El director de fotografía es un experto en los procesos fotográficos, iluminación y manipulación de la cámara. El director de fotografía consulta con el director cómo se ha de iluminar y filmar cada escena.

El director de fotografía supervisa a:

a) El *operador*, que lleva la cámara y que también suele tener ayudantes para cargar los chasis, ajustar y seguir el foco, mover una *dolly*, etc.

b) El *jefe de maquinistas*, la persona que supervisa a los *maquinistas*. Estos trabajadores transportan y organizan el equipo, el *atrezzo* y los componentes de los decorados e iluminación.

c) El *jefe de eléctricos*, que supervisa la colocación y montaje de las luces. En Hollywood, al ayudante del jefe de eléctricos se le llama *best boy*.

5. Paralela a la unidad de fotografía está la *unidad de sonido*, encabezada por el sonidista. La principal responsabilidad del sonidista es grabar los diálogos durante el rodaje. Por lo general, utilizará un equipo de grabación portátil, varios tipos de micrófonos y una consola para nivelar y combinar las entradas de los diferentes micrófonos. El sonidista también intentará registrar los sonidos ambiente cuando los

actores no estén hablando. Estos fragmentos del «ambiente» se insertarán posteriormente para rellenar las pausas de los diálogos.

El equipo del sonidista incluye:

a) *El microfonista*, que manipula la *jirafa* y disimula los micrófonos inalámbricos de los actores.

b) El auxiliar de sonido, que coloca otros micrófonos, extiende los cables de sonido y se encarga de controlar el sonido ambiente.

Algunas producciones tienen un «diseñador de sonido» que se incorpora al proceso durante la fase de preparación y que, como el diseñador de la producción, planea un «estilo sonoro» apropiado para toda la película.

6. La unidad de efectos especiales se encarga de preparar y ejecutar los planos con efectos especiales ópticos, maquetas, planos de *matte*, gráficos creados por ordenador, y otros planos técnicos. Durante la fase de preparación, el director y el diseñador de la producción ya habrán determinado qué efectos serán necesarios, y la unidad de efectos especiales consultará continuamente con el director y el director de fotografía.

7. Una unidad completa incluye al *equipo de maquillaje, vestuario, peluquería y conductores* (que transportan a los actores y al equipo técnico).

8. Durante el rodaje, el productor está representado por una unidad que a menudo se denomina *equipo de producción* y que consiste en un *director de producción*, también conocido como *coordinador de Producción* o *Productor asociado*. Esta persona se encargará día a día de los asuntos de organización, tales como las comidas y el hospedaje. El *contable de Producción* (o *auditor de producción*) controla los gastos, el *secretario de Producción* coordina la comunicación telefónica entre los equipos y con el productor, y los *ayudantes de Producción* hacen los recados. Los recién llegados a la industria cinematográfica comienzan a trabajar a menudo como ayudantes de producción.

Todo este trabajo coordinado, que implica quizás a cientos de trabajadores, da como resultado miles de metros de película impresionada y de sonido grabado. Cada uno de los planos que exige el guión o el *storyboard*, o que decide el director, tienen por lo general varias *tomas*, o versiones únicas, de ese plano. Por ejemplo, si la película requiere un plano de un actor pronunciando una frase, el director puede hacer varias tomas del diálogo, pidiéndole al actor que varíe cada vez la expresión o la postura. No todas las tomas se positivizan, y probablemente sólo una de ellas será el plano que se incluya en la película.

Puesto que el rodaje se efectúa normalmente sin continuidad, el director y el equipo deben tener alguna forma de designar cada toma. Durante la filmación, uno de los miembros del equipo de fotografía sostiene una *claqueta* ante la cámara al comienzo de cada plano. En la claqueta se recoge el título de la producción, la secuencia, el plano y la toma. El brazo articulado de la claqueta provoca un sonido seco que ayuda al montador a sincronizar posteriormente el sonido y la imagen. Así se identifica cada toma para futuras referencias.

A lo largo del rodaje, muchos directores y técnicos siguen un planteamiento metódico. Imaginemos que hay que filmar una escena. Mientras el equipo instala la iluminación y prueba el equipo de grabación de sonido, el director ensaya con los actores y da instrucciones al director de fotografía. El plano máster recoge toda la acción y los diálogos de la escena. Puede haber varias tomas del plano máster. Luego, se vuelven a escenificar y filmar fragmentos de esa escena desde puntos de vista más cercanos o desde diferentes ángulos. Estos otros planos se llaman *planos de cobertura* y cada uno de ellos puede requerir muchas tomas. La práctica actual es filmar una gran cantidad de planos de cobertura, en ocasiones utilizando dos cámaras o más rodando al mismo tiempo. El *script* hace comprobaciones para asegurarse de que los detalles de continuidad son coherentes dentro de los planos de cobertura.

## POSPRODUCCIÓN

Los miembros de la industria cinematográfica de hoy en día se refieren a la fase de montaje de la película con el nombre de *posproducción*. Sin embargo, esta fase no comienza cuando se ha acabado de rodar. Los miembros del equipo de posproducción trabajan constantemente, aunque a veces entre bastidores, durante el rodaje.

Antes de que haya comenzado el rodaje, el director o el productor probablemente ya han contratado al *montador*. Esta persona tiene la responsabilidad de catalogar y ensamblar las diferentes tomas registradas durante el rodaje.

Puesto que normalmente existen varias tomas de cada plano, ya que la película se rueda sin continuidad y el tratamiento plano máster/ planos de cobertura da lugar a una gran cantidad de metraje, el trabajo del montador puede ser enorme. Una película en 35 mm de noventa minutos de duración, que comprende unos 2.440 m de película, puede haberse realizado a partir de 152.000 m de material rodado. Por esta razón, la posproducción de las grandes películas de Hollywood se ha convertido en un proceso muy largo. En ocasiones, trabajan en él varios montadores y ayudantes.

Normalmente, el montador recibe el material procesado del laboratorio con una gran rapidez. Este material se conoce como copión. El montador examina el copión, dejando que el *ayudante de montaje* sincronice la imagen y el sonido y clasifique las tomas de cada escena. El montador se reunirá con el director para examinar el copión o, si la película se está rodando lejos, llamará al director para informarle de cómo ve el material. Puesto que volver a rodar planos es costoso y problemático, es importante revisar constantemente el copión para averiguar si hay problemas de foco, exposición, encuadre u otros factores visuales.

A medida que se va acumulando el material, el montador une los planos en un *premontaje*: un ensamblaje aproximado de la película por orden, sin efectos ni música. Algunos filmes son famosos por tener premontajes colosales: el de *La puerta del cielo* (Heaven's Gate, 1980) duraba seis horas y el de *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979) siete horas y media. En cualquier caso, el promedio de duración del premontaje es significativamente mayor que el de la película definitiva. A partir del premontaje, el montador, tras consultar con el director, crea un *montaje afinado* o *montaje definitivo*. El material no utilizado constituye las *tomas de reserva*. Al mismo tiempo, puede haber una *segunda unidad* que rueda material para añadir en determinados lugares, se preparan los títulos y se efectúan trabajos de laboratorio o efectos especiales.

Una vez que los planos están ordenados de una forma más o menos definitiva, el *montador de sonido*, también conocido como *montador de efectos de sonido*, se encarga de preparar la banda sonora. Junto con el montador de imagen, el director y el compositor, el montador de sonido examina la película y elige dónde colocar la música y los efectos, un proceso que los norteamericanos denominan *spotting*. El montador de sonido puede tener un equipo con miembros especializados en grabar o montar diálogos, músicas o efectos de sonido.

Uno de los principales deberes del montador de sonido es supervisar la re-grabación de diálogos después del rodaje. Aunque se graben los diálogos durante el rodaje, estos pueden servir solamente de referencia. Más tarde, los actores se desplazan hasta los estudios de sonido para volver a grabar las frases (un proceso llamado *doblaje*). Además, si hay un error de grabación o una frase que no se oye en la grabación original, se utiliza el doblaje para reemplazarlo. También se añadirán los diálogos no sincrónicos, como, por ejemplo, los de una multitud. El montador de sonido también puede hacer que se graben diálogos alternativos como sustitutos de frases que podrían resultar ofensivas; esta banda sonora expurgada se utilizará en emisiones televisivas y versiones de la película para líneas aéreas.

El montador de sonido también añade los efectos sonoros. La mayoría de los efectos de sonido que el espectador oye en una película de estudio no se graban en el momento del rodaje. El montador de sonido puede tomarlos de un archivo de sonidos almacenados, utilizar efectos grabados «en directo» en la localización, o crear efectos concretos para esa película los montadores de sonido manufacturan rutinariamente pasos, choques, ruidos de puertas, disparos, puñetazos (a menudo creados golpeando un

melón con un hacha).

Durante el *spotting* de la banda sonora, ya se ha incorporado también a la fase de montaje el *compositor*. Revisando un montaje muy avanzado de la película, el compositor decide, junto con el director y el montador de sonido, dónde insertar la música. El compositor, entonces, confecciona hojas con indicaciones que enumeran exactamente dónde irá la música y cuánto durará. El compositor procede a escribir la partitura, aunque con toda probabilidad no la orquestrará personalmente. Mientras el compositor está trabajando, se sincronizará el premontaje con lo que los norteamericanos llaman un *temp dub*, un acompañamiento musical de fuentes preexistentes que se aproxima al tipo de música que finalmente se escribirá. Con la ayuda de un *click track*, que sincroniza el ritmo de la música con la película acabada, se grabará la banda de música y ésta pasará a formar parte del material del montador de sonido.

Todos estos sonidos se graban en diferentes bandas de película magnética. La voz de cada persona, cada pasaje musical y cada efecto de sonido pueden ocupar bandas diferentes. En una sesión final de mezclas, el director, el montador y el montador de sonido reúnen docenas de bandas diferentes en una única banda máster en magnético de 35 mm. El especialista de sonido que se encarga de esta tarea es el *jefe de mezclas*. Normalmente se ordena en primer lugar la banda de diálogos, se insertan en ella los efectos sonoros y finalmente se añade la música para crear la mezcla definitiva. A menudo se necesitará ecualizar, filtrar y realizar otros ajustes en la banda. Una vez finalizadas las mezclas, el máster se traslada a una película de grabación de sonido, que codifica el sonido magnético como sonido óptico.

El *negativo de cámara* de la película, que se ha utilizado para hacer el copión, normalmente es demasiado valioso como para utilizarlo como fuente para las copias definitivas. En vez de ello, a partir del material relevante del negativo de cámara, el laboratorio extrae un *interpositivo*, que a su vez proporciona un *internegativo*. Éste es el que se ensambla de acuerdo con el montaje final y el que será la fuente primaria para las futuras copias. Posteriormente, se sincronizará con él la banda de sonido máster.

La primera copia de positivo completa, con sonido e imagen, se denomina *copia cero*. Una vez que se ha aprobado la copia cero, se efectúan las *copias de exhibición* para la distribución. Éstas son las copias que se proyectan en los cines.

En la práctica actual de Hollywood, el trabajo de producción no finaliza una vez acabada la versión que se estrenará en los cines. Tras consultar con el productor y el director, el equipo de posproducción prepara las versiones de la película para las líneas aéreas y la televisión. En algunos casos, se pueden preparar versiones concretas para diferentes países. La versión europea de *Corazón salvaje* (*Wild at Heart*, 1990), de David Lynch, contenía metraje que no estaba en la copia americana, y *Érase una vez en América* (*Once Upon a Time in America*, 1984) fue completamente remontada y reorganizada para su estreno americano. Al mismo tiempo, el personal del laboratorio, que a menudo trabaja con el director y el director de fotografía, traslada el filme a un máster de vídeo, que constituirá la base para las versiones en cinta de vídeo y laserdisc. Este proceso de transferencia a vídeo a menudo implica nuevos juicios sobre la calidad del color y el balance del sonido.

Muchas películas de ficción, como *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, 1952), hablan precisamente de este modo de producción de estudio. Algunas películas sitúan su acción en fases concretas del proceso. *Fellini ocho y medio* (*Otto e mezzo*, 1963), de Federico Fellini, trata sobre la etapa de preparación, o preproducción, de una película, y termina antes de que comience el rodaje. *La noche americana* (*La nuit américaine*, 1973), de François Truffaut, transcurre durante el rodaje de una producción malograda por la muerte de un miembro del reparto. La acción de *Impacto* (*Blow Out*, 1981), de Brian de Palma, ocurre durante el proceso de montaje de sonido de una película de bajo presupuesto.

El modo de producción de estudio se caracteriza por una minuciosa división del trabajo. Con ello se intenta controlar todos los aspectos del proceso de realización mediante la utilización de textos escritos. Al principio serán las diferentes versiones del guión; durante el rodaje se escribirán informes sobre el material de cámara, la grabación



de sonido, la labor de efectos especiales y los resultados del laboratorio; en la fase de montaje, habrá cuadernos que recojan los planos catalogados para el montaje y diferentes hojas con indicaciones para la música, las mezclas, el doblaje y la distribución de los títulos de crédito. Una vez que se han trasladado al papel la planificación y la realización, los responsables de la producción podrán controlar, o al menos ajustarse a, los hechos imprevistos.

Esto no siempre es completamente satisfactorio. Cualquier análisis práctico de una producción de estudio a gran escala dará fe de la gran cantidad de compromisos, accidentes y malentendidos que abundan en el proceso. El tiempo puede obligar a salirse del plan de rodaje. Los desacuerdos sobre el guión pueden dar como resultado que se despidan al director. Los cambios de última hora exigidos por el productor o el director pueden requerir que algunas escenas se vuelvan a rodar. La producción de estudio es una lucha constante entre el deseo de planear minuciosamente la película y las inevitables «interferencias» creadas por la absoluta complejidad de una división del trabajo tan pormenorizada.

No todas las películas que utilizan el modo de producción de estudio son proyectos de gran presupuesto financiados por grandes compañías. Muchos de los denominados filmes independientes se hacen de modo similar, aunque a una escala menor. Por ejemplo, el cine de «consumo» de muy bajo presupuesto dirige sus productos a un mercado concreto: en las primeras décadas del invento a los cines periféricos y los autocines al aire libre y ahora al vídeo doméstico de alquiler. El cine de consumo independiente, a menudo películas de terror o comedias sexuales para adolescentes, puede tener un presupuesto muy bajo, alrededor de los 100.000 dólares. Sin embargo, este tipo de producciones continúa dividiendo el trabajo según el modelo de estudio. Existe el papel del productor, el papel del director, etc., y las tareas de producción están divididas de forma que se ajusten más o menos a las prácticas de la producción en masa. A causa de las restricciones presupuestarias, sin embargo, muchas de las funciones del modo de estudio las desempeñan aficionados, amigos o parientes. En tales circunstancias, la gente a menudo hace varios trabajos: el director puede producir la película y escribir también el guión; el montador de imagen puede montar también el sonido...

Las firmas de producción independiente también incluyen proyectos que intentan acceder a los grandes mercados de consumo, aunque sus presupuestos sean en comparación minúsculos. A menudo de origen regional, estos proyectos pueden tener éxito entre el gran público, como sucedió con *Sangre fácil* (*Blood Simple*, 1984), de Joel y Ethan Caen. En estas obras de bajo presupuesto pero ambiciosas, las funciones de producción del modelo de estudio las desempeña un equipo reducido.

También existen destacados cineastas financiados por Hollywood a los que se considera «independientes» porque trabajan con presupuestos que están muy por debajo de lo que es habitual en la industria. *Platoon* (*Platoon*, 1986), de Oliver Stone, y *School Daze* (1988), de Spike Lee (que costaron cada una seis millones de dólares) ejemplificarían este tipo de cine. En el capítulo 10 analizaremos uno de estos proyectos, *Buscando a Susan desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, 1985), de Susan Seidelman.

En este tipo de producción independiente, normalmente es el director quien inicia el proyecto y trabaja con un productor para conseguir llevarlo a cabo. Como es lógico, estos directores independientes con base en la industria organizan la producción de una forma muy similar al modo de estudio. No obstante, puesto que se requiere menos financiación, los cineastas pueden exigir más flexibilidad y control sobre el proceso de producción. A Woody Allen, por ejemplo, su contrato le permite volver a escribir y filmar amplias partes de sus películas después de haber efectuado un premontaje inicial. Cuando rodó *School Daze*, Spike Lee se dedicó a crear tensión extrema fuera del rodaje entre los propios actores que interpretaban facciones opuestas de estudiantes universitarios afroamericanos. Lee asignó al reparto de cada grupo diferentes alojamientos, diferentes comidas y diferentes peluqueros. «Es un tema muy delicado, la clase y el color», reflexionaba un actor. «Y yo creo que la mayoría de la gente del rodaje pensaba que estaba por encima de ello. Sin embargo, se les obligó a

examinarlo, y muchos se dieron cuenta de que no se habían librado del asunto tanto como pensaban.» La condición de independiente de Lee le permitió controlar las circunstancias de la producción de la manera que él creía que podría beneficiar a la película y a su equipo.

## **MODOS DE PRODUCCIÓN: INDIVIDUAL Y COLECTIVO**

Nuestro examen del modo de producción de estudio demuestra con cuanta precisión deben desglosarse las tareas de producción. Pero no todas las filmaciones requieren una división del trabajo tan pormenorizada. Por lo general, dos modos alternativos de producción abordan las fases de preparación, rodaje y montaje de forma diferente.

En la producción cinematográfica *individual*, el cineasta funciona como un artesano. Puede poseer o alquilar el equipo necesario, puede obtener el respaldo financiero de forma distinta para cada película y la producción se plantea, generalmente, a pequeña escala. El formato preferido es el de 16 mm y hay muy poca división del trabajo. El cineasta supervisa cada tarea de la producción, desde la obtención de la financiación hasta el montaje definitivo, y de hecho desempeñará muchas de ellas. Aunque los técnicos y los actores pueden aportar diferentes contribuciones, las principales decisiones creativas dependen del cineasta.

La producción de documentales ofrece un gran número de ejemplos del modo individual. Jean Rouch, un antropólogo francés, ha hecho varias películas solo o con un equipo reducido, en su intento de documentar la vida de la gente marginal, a menudo miembros de las minorías. Rouch escribió, dirigió y fotografió *Les maîtres fous* (1955), su primer filme de amplia difusión. En él examinaba las ceremonias de una tribu de Ghana cuyos miembros vivían una doble vida: la mayor parte del tiempo trabajaban con sueldo muy bajos, pero en sus rituales entraban en un enloquecido trance y adoptaban las identidades de sus gobernantes coloniales. Otros directores de documentales trabajan a una escala solamente algo mayor que la de Rouch. Frederick Wiseman, cuyo documental *High School* (1968) se examina en el capítulo 10, produce, planifica y distribuye sus propias películas. Durante el rodaje, se encarga a menudo de registrar el sonido, mientras un director de fotografía se ocupa de la cámara.

Los documentales políticamente comprometidos ofrecen otro ejemplo de producción cinematográfica individual. Barbara Koppel dedicó cuatro años a las diferentes fases de producción de *Hadan County U.S.A* (1977), un documento sobre las luchas de los mineros del carbón de Kentucky para conseguir representación sindical. Tras conseguir finalmente fondos de una fundación, ella y un reducido equipo estuvieron viviendo trece meses con los mineros durante una huelga. La idea de utilizar un equipo amplio se descartó no sólo por el pequeño presupuesto de Koppel, sino también por la necesidad que tenían de integrarse de la forma más natural posible dentro de la comunidad. Durante el rodaje, Koppel hizo de sonidista, trabajando con el cámara Hart Perry y a veces también con la persona encargada de la iluminación. Al igual que los mineros, los cineastas estaban continuamente amenazados por la violencia de los esquirols. Algunos de estos incidentes se registraron en la película, como cuando el conductor de un camión que pasa dispara con una pistola al equipo.

El modo de producción cinematográfico individual está también ejemplificado en la obra de muchos cineastas experimentales. Maya Deren, una de las experimentalistas americanas más importantes, hizo varias películas en los años cuarenta (*Meshes of the Afternoon* [1943], *A Study in Choreography for the Camera* [1945], *Ritual in Transfigured Time* [1946]), que escribió, dirigió, interpretó y montó. En algunos casos, el encargado de la filmación era su marido, Alexander Hammid.

Un ejemplo comparable es la obra de Stan Brakhage, cuyas películas se encuentran entre las más personales que se hayan realizado nunca. Algunas, como *Window Water Baby Moving* (1959) y *Scenes from under Childhood* (1970), son estudios poéticos sobre su vida familiar; otras, como *Dog Star Man* (1961), son tratamientos míticos de la naturaleza; y otras, como *2-rd Psalm Branch* (1969) y *The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1971) son estudios casi documentales sobre la guerra y la muerte. Financiado por

becas y fondos propios, Brakhage preparó, filmó y montó sus películas prácticamente sin ayuda. Durante algún tiempo, mientras trabajaba en un laboratorio cinematográfico, también revelaba y positivaba el material. La obra de Brakhage, que actualmente comprende unas 150 películas, demuestra que, en el modo de producción individual, el cineasta se puede convertir en un artesano, un trabajador solitario que desempeña todas las tareas de producción básicas. En capítulos posteriores, examinaremos películas de otros directores experimentales, como Bruce Conner, Michael Snow, Robert Breer y Ernie Gehr, que también han desempeñado varios papeles de la producción al hacer sus películas.

En la producción cinematográfica *colectiva*, son varios los trabajadores que participan de una manera equitativa en el proyecto. Al igual que ocurría con los cineastas individuales, el grupo puede poseer o alquilar el equipo. La producción es a pequeña escala y la financiación puede proceder de fundaciones o de los recursos personales de los miembros. Pero aunque pueda haber una detallada división del trabajo, el grupo comparte objetivos comunes y toma las decisiones sobre la producción de forma colectiva. Los papeles también pueden ser rotatorios: el que un día es sonidista puede ser director de fotografía al siguiente. El modo de producción colectivo intenta reemplazar la autoridad que se confiere al productor y al director por una responsabilidad más ampliamente distribuida sobre la película.

No es sorprendente que los movimientos políticos de finales de los años sesenta dirigieran muchos de sus esfuerzos hacia la producción cinematográfica colectiva. En Francia se formaron varios de estos grupos, de los que el más destacado fue SLON (siglas que se podrían traducir como Sociedad para el Lanzamiento de Obras Nuevas). SLON era una cooperativa que intentaba hacer películas sobre las luchas políticas del momento en todo el mundo. Financiados principalmente por cadenas de televisión, los cineastas de SLON colaboraban frecuentemente con los trabajadores de las fábricas para documentar las huelgas y actividades de los sindicatos.

En los Estados Unidos, el colectivo más famoso y duradero ha sido el grupo Newsreel, que se fundó en 1967 como un intento de documentar el movimiento de protesta estudiantil. Newsreel intentó crear no sólo una situación de producción colectiva, con un comité de coordinación central accesible para todos los miembros, sino también una red de distribución comunitaria que permitiera a los activistas locales de todo el país acceder a las películas de Newsreel disponibles. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, el colectivo produjo docenas de filmes, entre los que se incluyen *Finally Got the News* y *The Woman's Film*. Newsreel tenía sucursales en muchas ciudades, como la de San Francisco (conocida como California Newsreel) y la de Nueva York (conocida como Third World Newsreel), que sobrevivieron hasta entrados los años ochenta. En la segunda mitad de los setenta, Newsreel se apartó un poco de la producción puramente colectiva, pero mantuvo algunas de las características políticas del modo colectivo, como por ejemplo el hecho de dar el mismo sueldo a todos los que participaran en la película. Filmes importantes de Newsreel en años recientes son *Controlling Interests*, *The Business of America ...* (financiada en su mayor parte por la televisión pública) y *Chronicle of Hope: Nicaragua*, Algunos miembros de Newsreel, como Robert Kramer, Barbara Koppel y Christine Choy, han seguido trabajando como cineastas individuales.

De este modo, la etiqueta general de «cine independiente» incluye no sólo películas de bajo presupuesto realizadas según el modo de producción de estudio, sino también producciones individuales y colectivas. Las principales desventajas de la producción independiente son la financiación, la distribución y la exhibición. Los estudios y las empresas de amplia cobertura pueden acceder con facilidad a grandes cantidades de capital y normalmente pueden asegurar la distribución y exhibición de las películas que deciden respaldar. El cineasta o grupo independiente tiene problemas para lograr conseguir el dinero y llegar al público.

Sin embargo, muchos cineastas creen que las ventajas de la independencia superan a las desventajas. La producción independiente puede tratar temas a los que la producción de estudio a gran escala no hace el menor caso. Pocos estudios de cine habrían decidido producir *Matewan* (1987) de John Sayles; *Extraños en el paraíso*

(*Stranger than Paradise*, 1984), de Jim Jarmusch, o *Nola Darling* (*She's Gotta Have It*, 1986), de Spike Lee. Puesto que el cine independiente no necesita llegar a tanto público para recuperar la inversión, puede ser más personal, menos vulgar y quizá más polémico. El cineasta no tiene por qué adecuar el guión a la estructura en tres actos propia de Hollywood. (De hecho, el cineasta independiente puede no utilizar en absoluto un guión.) Así, el cine independiente está a menudo en la vanguardia de la exploración de las nuevas posibilidades del medio cinematográfico.

La producción cinematográfica requiere cierta división del trabajo, pero la forma en que se lleva a cabo esta división y el poder que se otorga a las diferentes funciones varía de un proyecto a otro. De este modo, el proceso de producción cinematográfica refleja diferentes concepciones sobre qué es un filme, y las películas acabadas llevan inevitablemente el sello del modo de producción en el que se han creado.

## **DESPUÉS DE LA PRODUCCIÓN: DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN**

La producción cinematográfica parece ser la cuestión principal, pero la institución social del cine también depende de la distribución y la exhibición. Los largometrajes se distribuyen a través de compañías creadas para este fin, y la mayor parte de la exhibición se produce dentro de los grandes circuitos cinematográficos. Cuando una empresa posee servicios de producción, una compañía de distribución y salas de exhibición, se dice que está *integrada verticalmente*. La integración vertical es una práctica empresarial común en muchos países productores de cine. En los años veinte, por ejemplo, la Paramount ya tenía ramas de producción y distribución, y pasó a comprar y construir cientos de cines, garantizando así un mercado para sus productos. En 1948, el tribunal de los Estados Unidos promulgó la ley *antitrust*, pero las principales productoras han seguido siendo las distribuidoras más importantes. Recientemente, algunas cadenas de cines, como Cineplex Odeon, han tomado parte en la distribución.

La producción siempre ha afectado a la distribución ya la exhibición. En los días del apogeo de Hollywood, los estudios producían una gran variedad de películas (dibujos animados, cortometrajes cómicos, noticiarios) que acompañaban a los largometrajes y conformaban un paquete con un atractivo específico. Hoy en día, lo más probable es que el material adicional en un programa de cine de los Estados Unidos incluya anuncios, trailers, publicidad antitabaco y ruegos a los clientes para que no ensucien el cine o hablen durante la proyección.

La forma en que un cine exhibe una película puede influir notablemente en nuestra experiencia como espectadores. Muchos espectadores son conscientes de que vale la pena ver una película con una banda sonora estereofónica en un cine equipado con un sistema de sonido estereofónico, y por eso los cines añaden la frase «en estéreo» en sus anuncios. A lo largo de toda la historia del cine, los exhibidores han controlado la forma en que los espectadores ven las películas. En los primeros días del cine, cuando las películas duraban solamente unos cuantos minutos, el exhibidor podía organizar el programa en un orden determinado y podía incluso dar una charla durante algunas películas. Con el paso a las películas de cada vez mayor duración, en los años diez y veinte, algunos exhibidores encontraron formas de acortar los programas para ofrecer un pase extra o dos al día, haciendo que el proyccionista cortara fragmentos de la copia o que el proyector manual funcionara a una velocidad algo mayor de la normal.

La introducción del sonido puso fin a estas prácticas, pero no deberíamos suponer que hoy en día vemos las películas exactamente tal y como pretenden sus realizadores. En primer lugar, desde los años cincuenta, las películas se ruedan en diferentes configuraciones o *formatos*. Unos son rectangulares y muy anchos, otros un poco más estrechos y algunos se asemejan más al formato de una pantalla de televisión. Los proyectores de los cines están equipados con varias *ventanillas* diferentes, cuyas ranuras rectangulares permiten que la película se proyecte en distintos formatos. Sin embargo, en muchos casos los proyccionistas no se molestan en cambiar esas ventanillas. Si se advierte que una película, por ejemplo, corta la parte superior de las cabezas de los actores, probablemente el problema es de proyección, no del trabajo del director de fotografía de la película original.

Una de las razones de que se cometan estos errores es que en años recientes los cines han intentado recortar gastos redefiniendo el trabajo del proyccionista. En un complejo de multicines, un único proyccionista puede ser el responsable de supervisar media docena de películas que se proyectan simultáneamente desde una o varias cabinas centrales. Esto funciona bien mientras no hay ningún problema, pero si el filme se desenfoca, puede que no haya nadie en la cabina de proyección que se dé cuenta del problema hasta pasados varios minutos. Por otra parte, cada vez son más las cadenas de cines que se esfuerzan por mejorar la calidad de las proyecciones y los proyccionistas que se enorgullecen de pasar las películas sin que se produzcan problemas. Merece la pena intentar acudir a los cines siempre que sea posible, ya que en ellos vemos las películas de la mejor manera en que se pueden presentar.

A grandes rasgos, los tipos de exhibición de películas de estreno en Estados Unidos son tres. Los cines comerciales son los más comunes, y muestran largometrajes dirigidos al gran público. Las películas que atraen a menos gente es más probable que se proyecten en las «salas de arte y ensayo», que abastecen a aquellos que estén interesados en el cine en lengua extranjera, los documentales de larga duración, los festivales de animación, los filmes de producción independiente, etc. Al igual que los cines comerciales, las salas de arte y ensayo pretenden obtener beneficios, y lo consiguen atrayendo a un público fijo y fiel en lugares como las grandes ciudades y las ciudades universitarias. Finalmente, las películas experimentales se muestran en situaciones de exhibición muy concretas. Los museos y filmotecas patrocinan frecuentemente series de películas, al igual que las cooperativas cinematográficas locales. Hay muy pocos cines dedicados en exclusiva a la exhibición de filmes experimentales, ya que sólo pueden subsistir en las ciudades más grandes. Prácticamente toda la exhibición de películas experimentales recibe algún tipo de ayuda externa que complementa la venta de entradas: becas, fundaciones, patrocinadores comerciales, etc.

Una división comparable existe entre los distribuidores que suministran a dichos exhibidores. Por lo general, las grandes distribuidoras nacionales abastecen a los cines comerciales, a menudo con contratos regulares con determinadas cadenas de cines de una zona determinada. Los distribuidores menos importantes pueden escoger las producciones independientes o películas de importación para el mercado de cines de arte y ensayo. El cine experimental también tiene su propio sistema de distribución alternativo, con salidas como la Film Makers' Cooperative de Nueva York y la Canyon Cinema Cooperative de San Francisco.

Estas distinciones entre los tipos de exhibición y distribución no son rígidas. Algunos cines de arte y ensayo muestran cortometrajes experimentales antes de las películas de larga duración. Los cineastas independientes pueden intentar irrumpir en el sistema de distribución y exhibición de los estudios (como hizo Emile de Antonio con *Milhouse: A White Comedy* [1971] y Andy Warhol con varios de los filmes que produjo). En años recientes, ha habido cierta tendencia a recurrir a películas extranjeras que tuvieron mucho éxito inicial en el contexto de las salas de arte y ensayo y trasladarlas a cines comerciales para una segunda exhibición; esto ha sucedido, por ejemplo, con la película sueca *Mi vida como un perro* (*Mitt Jiv som hund*, 1985) y la película inglesa *Esperanza y gloria* (*Hope and Glory*, 1987). *El último emperador* (*The Last Emperor*, 1987), del italiano Bernardo Bertolucci, podría haberse exhibido en salas de arte y ensayo, pero sus espectaculares decorados y vestuario contribuyeron a que, en vez de ello, se estrenara ampliamente en los cines comerciales, y su subsiguiente apoteosis en los óscar la convirtió en un considerable éxito popular.

Los cines comerciales, las salas de arte y ensayo y los locales donde se proyecta cine experimental son todos ellos ejemplos de exhibición *en cines*. La exhibición *fuera de los cines* incluye las proyecciones en las casas de los espectadores, aulas, hospitales, instituciones militares, bibliotecas públicas y circunstancias similares.

---

Fuente:

Bordwell, David y Thompson, Kristin: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 9-26

---