



## LA EVOLUCIÓN DE LOS OFICIOS EN LA HISTORIA DEL CINE

*Si quisiéramos resumir, lo más sucintamente posible, la historia de los oficios del cine, nos contentaríamos con decir que han sido siempre muy numerosos, muy variados, que continuamente se han ido especializando y perfeccionando en sus técnicas y cada vez están más organizados y sindicalizados. Sin embargo, felizmente, su historia no es tan sencilla ni tan lineal.*

En primer lugar, estos oficios están en constante renovación: a los que desaparecen, les siguen otros que aparecen, e incluso, a veces, los primeros vuelven a salir a la superficie. Además, pueden mantener el mismo nombre aunque su naturaleza cambie profundamente: empezando por uno de los más prestigiosos, el del director —una función que, como veremos más adelante, ha representado según las épocas cosas muy diferentes. Finalmente, a veces subsisten todavía en el mundo del cine, dependiendo de las circunstancias, una plasticidad y un entusiasmo que pueden conducir a un reparto general de las tareas.

También se podrían clasificar los oficios del cine poniendo a un lado los que ya existían anteriormente y se han adaptado a él y por otro los que han nacido específicamente con él. No sin cierto asombro, veríamos que los primeros son ampliamente mayoritarios. Sin el cine, en efecto, seguiría habiendo maquinistas, creadores de efectos de sonido, ingenieros de sonido, maquilladores, decoradores, figurinistas, ingenieros de luces, productores, directores y, por supuesto, actores. Los que nacieron con el cine son muy escasos: montador, operador jefe, *script*. No es de extrañar que el arte cinematográfico haya recuperado y prolongado en sus oficios algunas técnicas ya existentes, al igual que en su “lenguaje” ha mezclado formas de expresión venidas a veces de muy lejos, seculares. Una evocación de los oficios del cine debe pues situarse en una historia de los oficios del mundo del espectáculo.

### **Poetas de la técnica**

Los primeros trabajadores del cine llevaban batas de investigador o lentes de profesor: son los que lo inventaron. El público sólo recuerda dos de estos nombres: el de los hermanos Lumière y el de Edison —a veces, según los países, sólo uno. En realidad, han sido muchos más los que inventaron por todo el mundo la fotografía en movimiento, cada uno aportando su granito de arena. Todavía hoy, algunos siguen trabajando en prolongar este invento, diseñando otras cámaras, otros formatos, otros soportes y otras técnicas, como Jean-Pierre Beauviala, director de la firma *Aäton*. Estos inventores de antes de ayer, de ayer y de hoy no suelen ser estrellas o artistas. Son hombres prácticos y técnicos, lo que no impide ser también poetas de vez en cuando.

Algunos, en los inicios del cine, sólo pretendían entretener a los niños con juguetes que aprovechaban las curiosidades de la percepción; es el caso del Doctor Paris, que en 1826 inventó el Taumatropo, un aparato que aprovecha la persistencia retiniana para superponer la imagen de un pájaro y la de una jaula, dibujadas en las dos caras de un disco que gira. Como Émile Reynaud, modesto profesor de ciencias que, un día, tras dar los últimos retoques a un aparato llamado Praxinoscopio, que servirá para crear proyecciones luminosas animadas, se decide a abandonar la tarima y la pizarra para convertirse en director y proyccionista, encandilando así a familias y niños en el Museo Grévin. Lo que Reynaud había inventado era nada menos que los dibujos animados y el principio de las imágenes montadas unas tras otras a lo largo de una banda, premonición de la película. Evidentemente, la llegada del cine hizo perder prestigio a su juguete. Arrojó sus bandas al Sena y murió pobre en el hospicio. Es una suerte que compartieron muchos de los pioneros: evidentemente, no cobraban derechos de autor y, una vez que pasaba de moda su invento, no les quedaba nada.

Los dos famosos pioneros de la fotografía animada son, uno un médico francés interesado por el estudio del movimiento animal, Jules-Étienne Marey, y el otro un fotógrafo británico, Eadweard J. Muybridge. Cuando el primero “disparó” sobre los pájaros con su “fusil fotográfico”, o cuando el segundo, a petición de un rico californiano aficionado a la hípica, colocó 24 máquinas de fotos a lo largo de la pista por la que corría un caballo, sólo tenían como meta la curiosidad y el conocimiento: ¿cuáles son las fases del movimiento animal? ¿En qué momento de su galope se despegan las patas del caballo del suelo? No se trata de extraer de este estudio los principios de un arte ilusionista y narrativo. Georges Demeny, también científico, fotografía las expresiones de una cara que articula una frase como “os amo”. Sin embargo, Demeny va a dar el salto que no dieron ni Muybridge ni Marey, pues entrará, como colaborador de Gaumont, en el espectáculo y en el cine, que arrancaría poco después.

### ***Un olor a pólvora***

Edison, el más ilustre inventor de todos los tiempos, es al mismo tiempo un industrial avisado; se convertirá, con su kinetógrafo, en el primer productor y primer exhibidor de su cine. Desgraciadamente para él, no cree en la exhibición en sala y apuesta básicamente por el principio de la visión individual, diseñando una especie de sinfonola de imágenes que llama kinetoscopio: el espectador introduce una moneda por una ranura, mira por un ocular y puede contemplar una corta escena montada en bucle. Edison queda superado por el éxito de las primeras proyecciones, ve cómo algunos de sus colaboradores le abandonan y tendrá que librar con ellos y con otras firmas una dura guerra de patentes sobre cuestiones de paternidad. Una guerra que no se limita al terreno jurídico y que a veces llega hasta el intercambio de disparos y puñetazos. Este olor a pólvora y a veces a aventura marcó los primeros pasos del cine.

Así fue con aquel competidor de Filadelfia —un ejemplo entre muchos— que dirige y produce películas cortas para alimentar los “Nickelodeones” y que Edison no consigue reducir: Sigmund Lubin. Este hombre, emigrado de Alemania a los veinticuatro años, buscador de oro, vendedor ambulante de cristales para gafas, por fin director y productor, tiene el perfil del aventurero tipo que encontraremos en muchos de los primeros directores y productores.

Edison tendrá más éxito al atacar la explotación en territorio norteamericano del Cinematógrafo Lumière. Efectivamente, los hermanos lioneses partieron del kinetógrafo para aportar avances técnicos decisivos, pero además, su entrada en escena marca los principios oficiales del cine como arte destinado a la proyección pública. Desde el momento en que esta nueva fórmula de espectáculo se encuentra con un éxito inmenso, todo el mundo saca patentes, el invento se disemina y el cine abandona definitivamente el terreno de las curiosidades para convertirse en una industria.

Los Lumière se transforman en productores: necesitan alimentar con películas las sesiones que presentan. Como los temas familiares o locales (filmar a la familia, al bebé o... la fábrica) ya no bastan, envían reporteros cinematográficos por todo el mundo. El primer trabajador del cine de verdad será pues, lógicamente, el hombre que maneja una cámara. Son los famosos operadores Lumière (los más famosos son Felix Mesguisch, que dejó un relato de su experiencia, y Eugène Promio), que no se contentaron con darle a la manivela, sino que fueron sus propios directores, inventando múltiples técnicas. Tras ellos siguieron innumerables inventores: del sonido óptico, de la pantalla ancha, del relieve, y mil innovaciones, a veces minúsculas en apariencia y de considerables consecuencias: una mesa de montaje más práctica, un sistema de trucaje inédito, un nuevo diente de arrastre para películas: todos ellos partirán de un cine ya definido en lo esencial.

### ***Un equipo de rodaje en un Packard***

La proyección cinematográfica, en sus inicios, no siempre tuvo como marco el distinguido salón de un café parisino; a veces era un simple garaje acondicionado para tal fin, o una barraca llena de humo. Eran lugares de mala fama, donde las “personas decentes” no se arriesgaban a entrar, eso sin contar con que en la pantalla lo escabroso rivalizaba con lo grotesco y lo brutal. Los faranduleros del cine tendrían que hacer un gran esfuerzo para

conquistar una respetabilidad que consiga limpiar esta vergüenza social y que les permita también aumentar su público de manera decisiva. En algunos países se intentará de todo: desde el acondicionamiento de salas a la elección de temas, para atraer a los burgueses y personas distinguidas. Al principio, trabajar en el cine era sinónimo de vergüenza. Cuando algunos actores de teatro hacían cine, se justificaban alegando razones alimenticias, como harían hoy si trabajaran en el cine porno.

Además, en aquella época, durante el rodaje de una película había una ligereza cuya nostalgia se conservará en la futura historia del cine. Con razón: como cuenta King Vidor, que conoció este periodo, todo el equipo de realización de un cortometraje mudo cabía en un coche: "En la época en que dirigí mis primeros cortos en Hollywood, cabíamos todos en un solo Packard de siete plazas. El director se sentaba delante, con el conductor, que al llegar al lugar de rodaje se solía transformar en ayudante de dirección o decorador. Los papeles principales, hombres, mujeres y cómicos (*sic*) se instalaban en el asiento posterior y los técnicos en los transportines. El proyector estaba fijado a la rueda de repuesto en la parte de atrás del coche y la cámara y el trípode atados a los estribos de cada lado". Era, pues, mucho más fácil improvisar, volver a rodar las escenas que no valían, incorporar a la película las ideas y sugerencias de cada uno, a medida que se iban produciendo. La misma persona se encargaba a menudo de varias tareas, pues aún no estaba en vigor la división sindical: en una misma película se podía ser por turnos *gagman*, actor, montador, ayudante, más tarde director y así ir aprendiendo el oficio en todos sus aspectos técnicos, tarea que más tarde resultará mucho más difícil. En aquella época, la mayoría de las películas eran todavía cortos, lo que permitió a mucha gente ejercitarse como directores e incluso como técnicos, sin grandes inversiones ni grandes pérdidas. Se asciende en el escalafón partiendo de pequeños oficios, pues aún no hay ni escuelas ni formación especializada. Todo se aprende sobre la marcha.

La contrapartida de esta libertad, ligada a una relativa sencillez técnica (no hay micrófonos, las cámaras son muy fáciles de manejar, el montaje se hace sin mesa de montaje y la luz del sol es la iluminación básica), es, por supuesto, una cierta ley de la jungla, la explotación desvergonzada de unos por otros. Ciertas profesiones necesitarán aún décadas de lucha sindical para conquistar un estatuto y, llegado el caso, para obtener los derechos sobre la explotación de las películas, que permitan en caso de éxito compartir los beneficios.

Ya adulto, el cine mudo conservará, al organizarse y recargarse, muchas de las características del cine primitivo, aunque sólo sea porque sigue siendo un cine libre y todavía más o menos sometido a los imprevistos del tiempo y a las sugerencias de la vida.

## **El cine se instala**

Después llegó el sonido. Todo el mundo está de acuerdo sobre el cambio radical que introdujo en el lenguaje cinematográfico. Desde el punto de vista profesional, el sonido no se contentó con añadir algunos puestos más al tropel de oficios del cine; fundamentalmente obligó a la producción cinematográfica a organizarse sobre otras bases.

Al principio, al menos en un primer momento (antes del perfeccionamiento de los aparatos de grabación y de la adopción del doblaje), era difícil rodar en la calle, a causa del ruido. Para rodar un drama histórico, ya no bastaba con llevar figurantes disfrazados a algunos kilómetros de Los Angeles o de Niza, colocados en un prado, detrás de una curva e iluminados con la luz que caía del cielo. El rumor continuo de la circulación cercana destruía la ilusión. Hubo pues que replegarse hacia estudios fuertemente insonorizados y renovar, en consecuencia, el arte del decorado, incluso el decorado que imitaba exteriores. Además, con el final del cine mudo, las réplicas ya no pueden irse inventando sobre la marcha, ni colocarse después en los rostros de los actores mediante rótulos. Tienen que estar escritas con antelación. Finalmente, el sonido obliga a llevar a 24 imágenes por segundo la velocidad de paso de la película y a estabilizarla (hasta ese momento oscilaba alrededor de las 16/18 imágenes por segundo) tanto para conseguir una buena restitución de agudos sobre la pista óptica como para evitar cualquier tipo de fluctuaciones sonoras. Así se acortó el tiempo de exposición, lo que obligó a inundar los platós con muchísima más luz. Ciertos proyectores (los modelos de arco) producían un silbido que se oía en la grabación. Habrá pues que usar otros. Y así con todo.

Todo esto lleva evidentemente a una mayor taylorización de la organización del rodaje, aumentando el poder del productor y reduciendo proporcionalmente el prestigio y las fantasías del director. La película, en todos los sentidos, debe estar escrita con antelación, en guiones, proyectos, una organización técnica, etc. En los Estados Unidos, con la llegada del cine sonoro, el sistema fuertemente organizado de estudios, sometidos a la autoridad de los *producers*, instala completamente su hegemonía, que por cierto, algunos independientes intentarán reducir durante mucho tiempo. De todo ello se deriva una jerarquización más estrecha, asociada en muchos países al establecimiento de un estatuto público y oficial de la industria cinematográfica, a la que responderá más tarde, una vez que ya el cine haya absorbido la mutación del sonoro, un poderoso despertar sindical que conducirá a la creación de asociaciones de defensa de ciertos oficios. Luchas y huelgas se harán más fuertes a partir de finales de los años 30 y contribuirán a ofrecer un estatuto corporativo a muchas profesiones de cine, hasta ese momento poco reglamentadas.

### **Las películas contra la televisión**

Después, el cine pasa por un periodo de prosperidad, de estabilidad, tanto en sus estructuras como en sus relaciones, tanto en su lenguaje como en su técnica. Para el público, todo esto va unido a una transparencia del medio: concentrado en la historia y en el espectáculo, el espectador no se preocupa de saber quién ha escrito o rodado la película, quién le ha puesto la música o quién la ha montado. En realidad, sólo conoce los nombres de sus estrellas y, de paso, los de algunos productores y autores destacados. Sin embargo, ya empiezan a notarse algunos factores de cambio. Aparecen cinematografías, como la italiana, que cambian los decorados de estudio, iluminados con celofán, por auténticos exteriores, y que mezclan a grandes estrellas con actores sacados de la calle. Por esas fechas, se aprende a fabricar cámaras más ligeras y los camiones de sonido de los comienzos del sonoro se sustituyen por magnetofones portátiles. Rodar en exteriores y con equipo ligero, como en tiempos del cine mudo, volvía a ser posible.

Sin embargo, a principios de los años 50, la televisión roba al cine el privilegio de la imagen animada, sustituyendo la proyección pública por la sesión familiar. Rápidamente, esto conlleva un retroceso de la frecuentación de las salas. Para contraatacar, el cine norteamericano tendrá que jugar, una vez más, la carta del gran espectáculo. Se recuperan o se perfeccionan viejas patentes para la pantalla grande, como el sonido estereofónico; se generaliza el color. Y se hacen menos películas. Hasta entonces, de los estudios hollywoodienses salía, no sólo la gama alta que todos conocemos hoy, sino también toda una producción de películas familiares, de amables comedias, de pequeños western y otras series B, rodadas en pocos días con decorados ya usados en series A. En adelante, después de la crisis de los años 50-60, se rodarán menos películas, pero se apostará más fuerte por ellas, y el rodaje en serie se convertirá en lo propio de la televisión, que recuperará y popularizará los géneros que toma prestados del cine, como el western.

La superproducción cinematográfica tiene, por supuesto, sus problemas. Como los costos aumentan, los norteamericanos deciden rodar en Italia o en España, donde la gente está más disponible y la figuración y los técnicos son menos caros. Otras cinematografías no hollywoodienses encuentran poco a poco una importancia y una resonancia mundial que les había arrebatado la "dispersión babélica" introducida por el sonoro. El cine de autor europeo, y sobre todo la *Nouvelle Vague* francesa, imponen nuevos modelos de producción. Más tarde, se producirá otro fenómeno que recortará la hegemonía norteamericana: la formación en Hong Kong de una potente industria de fabricación de películas de entretenimiento, de factura más o menos internacional.

Paralelamente, se observa en el interior del sistema norteamericano el fenómeno de pequeñas películas de bajo presupuesto como *Easy Rider* ("Buscando mi destino"), que consiguen unos ingresos fenomenales... Su éxito contribuye al declive de los grandes estudios, y también a hacer que circule aire fresco dentro del sistema, a dar a conocer nuevos autores. Las películas monumentales colocadas bajo el nombre de un gran productor, de un Zanuck o de un Goldwyn, se van hundiendo hasta el punto de que algunos llegan a diagnosticar la próxima desaparición de los grandes equipos y de las superproducciones.

## **De nuevo en la brecha**

Y después, contra todas las previsiones, en los años 70 la tendencia se invierte. Con el éxito de algunas películas épicas con efectos especiales y el empujón espectacular del sonido estéreo, las superproducciones vuelven a tomar fuerza y se hacen más colosales que nunca. Sus interminables títulos de crédito al final de la película, acompañados con una música estruendosa, son la prueba de la nueva situación: hoy, una película puede movilizar a cientos y cientos de personas y, a diferencia de la situación anterior, estas personas pueden reivindicar una parte de la creación de la película. Se trata a menudo de técnicos y creadores de efectos especiales, sector que ha conocido una expansión fabulosa. A través de temas maravillosos y cósmicos, en las películas la tecnología se ve, e incluso se exhibe. El cine empieza a ser al mismo tiempo muy joven y muy viejo.

Muy joven: la reconquista del público ha venido de la mano de los adolescentes. Son ellos —puesto que sus padres se quedan delante del televisor— los que han conseguido el éxito de las sagas espaciales y de las películas de aventuras. Por tanto, muchas películas se harán para ellos, orientándolas hacia las sensaciones, el dinamismo, el humor y el movimiento. Muy viejo: cuando el cine se aproxima a su centenario, corta naturalmente el lazo directo con su propio nacimiento (los supervivientes son escasos) y se convierte en objeto de cultura, de enseñanza en las escuelas y universidades, de prestigio y, gracias a la acción obstinada de algunos precursores, de conservación. Cada vez hay más talentos nuevos que entran en los oficios creativos del cine a través de cursos, escuelas, de una cultura cinefílica. El director, sobre todo, cada vez será menos un hombre que ha destacado tras haber pasado por los distintos puestos técnicos.

### **¿Una mutación tecnológica?**

Desde el punto de vista profesional, se puede comprobar desde hace algún tiempo la mutación tecnológica que experimentan ciertos oficios, a causa sobre todo de la aparición del video. O bien este último se utiliza desde el principio al fin de la cadena o, más frecuentemente, se añade en distintas fases como apéndice o complemento del soporte clásico de la película: en el rodaje, para vigilar la imagen del ocular de la cámara, en el montaje para manipular las imágenes regrabadas en vídeo. No es lo mismo montar sobre película que montar sobre soporte magnético, aunque muchos profesionales han tenido que aprender ambas técnicas. Hay quien profetiza una mecanización e informatización próximas para todo el audiovisual, con consecuencias descomunales: ya no se proyectaría la película desde una cabina a partir de una copia, sino que se retransmitiría en vídeo de alta definición desde un satélite, pareciendo la sesión de cine una gigantesca velada de televisión colectiva. La película sobre soporte digital se convertiría en un material totalmente fluido y manipulable, ya que se podría sobreimpresionar a voluntad personajes en un decorado o dibujar este último a partir de la nada, acabando por fin con los imprevistos del rodaje, ya que se pueden hacer simulaciones por adelantado en el ordenador de la película que se quiere hacer (como en el sueño de cine electrónico de Coppola). ¿Y qué decir de las investigaciones sobre efectos especiales cuyo objetivo es fusionar de manera casi perfecta el realismo de las tomas y la irrealidad del dibujo animado? ¿Por qué no soñar con actores de síntesis, que digan su texto con una voz, artificial también, que imite perfectamente su voz verdadera?

Pero si volvemos hacia el pasado, podemos comprobar que las cosas, tanto en la historia del cine como en otros casos, jamás han ocurrido como estaba previsto que ocurriesen, empezando por la famosa profecía de Lumière, que se suele citar en son de broma: "El cine es un invento sin futuro". Muchos hechos permiten esperar, por el contrario, que no vayamos hacia una fría racionalización y que el cine, aunque sobrecargado por su sofisticación técnica, por su propia historia y por su dignidad artística trabajosamente conseguida, continuará apasionando a sus practicantes aficionados o profesionales y conservará algo con que sorprendemos dentro de su chistera de mago.

---

Fuente:

Chion, Michel: "La evolución de los oficios en la historia del cine", en *Los oficios del cine*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.13-22.

---