

- Barreda, F. (1996) *Exorcismos, Arte y Medicina*, catálogo de la muestra, Galería de arte Facultad de Psicología UBA.
- Bourriaud, N. (2013) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires
- Braier, C. (2020) *Grupo Fosa*. Entrevista no publicada.
- Cárdenas, A. y Sobrino, J. (2020) Al Ras: Grupo Fosa publicada en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=815&id_articulo=16801
- Foucault, M. 2001 (1966) *El nacimiento de la clínica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. 2015 (1975) *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Groys, B. 2018 (2014) *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Grupo Fosa. (2008) *Grupo Fosa*: Buenos Aires. Disponible en <http://grupofosa.blogspot.com/>
- Le Breton, D. 2008 (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*. (Buenos Aires: Nueva Visión).
- Rosenbaum, A. (2011). *Lo que se oculta detrás de un nombre: cruce de lenguajes y apropiaciones disciplinares*. Ponencia presentada ante el IV Simposio de Lenguajes Artísticos Combinados, Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, Departamento de Artes Visuales, IUNA, el 12 de noviembre de 2011.
- Suarez, A. (2019) *Grupo Fosa*. Entrevista no publicada.
- Vanoni, A. (2019) *Grupo Fosa*. Entrevista no publicada.

Abstract: This presentation will present part of the corpus of the research “Living body, politics and language crossing in Argentina, from the 80s to the present”, directed by Mg. Alfredo

Rosenbaum, UNA (National University of the Arts), Visual Arts. Productions by Grupo Fosa, an interdisciplinary group from the mid-90s to the beginning of the 21st century, dedicated to performance and the crossing of artistic languages will be analyzed. In this instance, these works mediated by the use of technological devices and their articulation with the presence of the body are studied, achieving an aesthetics and poetics that are extremely novel for the time.

Keywords: Fossa group - performance - video - bodies in transit - bodies at intervals - language crossing

Resumo: Esta apresentação apresentará parte do corpus da pesquisa “Corpo vivo, política e travessia de linguagens na Argentina, dos anos 80 ao presente”, dirigida por Mg. Alfredo Rosenbaum, UNA (Universidade Nacional de Artes), Artes Visuais. Serão analisadas produções do Grupo Fosa, um grupo interdisciplinar de meados dos anos 90 ao início do século 21, dedicado à performance e ao cruzamento de linguagens artísticas. Nesse caso, estudam-se essas obras mediadas pelo uso de dispositivos tecnológicos e sua articulação com a presença do corpo, alcançando uma estética e uma poética extremamente inéditas para a época.

Palavras chave: Grupo fossa - performance - vídeo - corpos em trânsito - corpos em intervalos - travessia de linguagens

(*) **Andrea Cárdenas:** Licenciada en Artes Visuales (UNA). Docente e investigadora en UNA, UP y en la Universidad del Cine. Maestranda en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Artista visual y performer. • **Javier Sobrino:** Licenciado en Artes Visuales (UNA). Docente e investigador. Maestrando en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Artista visual y performer.

La pincelada en el lente. Definición y textura en el cine argentino de la década de 2010

Fecha de recepción: septiembre 2021
Fecha de aceptación: noviembre 2021
Versión final: enero 2022

Franco Cerana (*)

Resumen: La imagen de las cámaras de cine digital del siglo XXI resulta demasiado dura. Para contrarrestarlo, el cine argentino deja una huella en la textura de la imagen a través del uso de ciertas ópticas, fortaleciendo el estado mixto entre el sueño y la vigilia.

Palabras clave: Cine argentino - dirección de fotografía - cine digital – ópticas - textura

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 111]

Introducción

Durante los primeros veinte años del siglo XXI, el cine argentino —a la par que el mundial— se vio atravesado por cambios tecnológicos radicales que modificaron no solo el modo de hacer películas, sino también la

percepción de estas. La estandarización del cine digital trajo aparejada, además de nuevas formas de consumo audiovisual, discusiones situadas en el primer nivel del diseño de la imagen audiovisual: la elección de los dispositivos de captura. La imagen resultante de las

nuevas cámaras digitales tiene diferencias notables con respecto a lo que durante un siglo fue la *imagen del cine* y esto repercute en los espectadores que comienzan a enfrentarse a imágenes carentes de la textura propia del material filmico —sobre todo el grano, pero también el polvo y demás efectos anárquicos característicos de la proyección analógica—. Esta aparente *pequeña* diferencia parece tener consecuencias en el *efecto cine* (Baudry en Parente, [2009] 2011, p. 43) que se ve reflejado en las elecciones ópticas que hacen directoras y directores de fotografía (DF) argentinos durante la década de 2010. La concepción de dispositivo cinematográfico de Baudry nos permite reflexionar sobre la estrecha relación entre el diseño de la imagen, la elección de determinada cámara y óptica —*aparatos de base*—, y la percepción en tanto *deseo de ilusión* (Parente, p. 43).

La revista editada por la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF) —a partir de 2015 convertida en anuario— es un documento esencial para conocer las experiencias y preocupaciones al respecto de la estética y la técnica de las y los directores de fotografía argentinos.

Del grano al píxel

A pesar de que ya existían experiencias, en general independientes o de bajo presupuesto, de grabar películas con cámaras de video y cámaras digitales—sobre todo concebidas para televisión—, podemos considerar el año 2000, a partir de la presentación de la HDWF900 de Sony y su uso en *StarWars: Episodio II – El ataque de los clones* (Lucas, 2002), como una bisagra en el cambio de paradigma tecnológico. En Argentina estos procesos se demoran un poco, pero ya en el número 20 de la revista ADF de 2006 aparecen películas grabadas en HD y directores de fotografía interesados en experimentar el formato en largometrajes.

En 2007 se presenta la cámara Red One en NAB Show —la feria de tecnología audiovisual más influyente del mundo— y en la revista ADF se publica una reseña algo desconfiada, con muchas más dudas que certezas: “La pregunta del millón: ¿andaré este bicho? Nadie tiene una respuesta segura. Hay indicios de que sí va a funcionar (...). Pero es cierto que no es la primera vez que en NAB se presenta algo revolucionario y que termina siendo «vaporware»” (Crovetto, 2007, p. 39). A finales del mismo año llegan al país la SI-2K (Silicon 2K) y la Arriflex D-20. Esta última se presenta como *work in progress*, y significa el primer acercamiento de Arri al cine digital. La prestigiosa empresa alemana se presenta en la carrera del digital más tarde de lo esperable, pero se justifica aclarando que “no quisimos ser los primeros, quisimos ser los mejores”, a la vez que aclaran: “no creo que se altere de ninguna manera el oficio del DF; solo le da una herramienta diferente para trabajar, explorar diferentes oportunidades, posibilidades y presupuestos. No reemplazará la calidad filmica. Pasará mucho tiempo hasta que eso suceda” (Greiser, 2009, pp. 10-15). Sin embargo, ya en 2014, de las cinco películas reseñadas en el número 32 de la revista ADF, cuatro son digitales y fueron grabadas con la cámara Alexa, también de Arri. Los primeros años de experimentación con estas nuevas tecnologías se caracterizan por un marcado interés por parte de las y los directores de fotografía argentinos

en lo que respecta a la *resolución* —entendida como calidad o cantidad de detalle que puede reproducir— y *rango dinámico* —cantidad de niveles de brillo que puede captar de una escena— de los sistemas digitales en comparación con el material filmico.

La película *La leyenda* (Pivotto, 2008) fue grabada, en plena era de transición, con una combinación de filmico y digital donde prevalecieron cámaras de súper 16mm, HD, SI2K y Red One. Para ello, llevaron a cabo pruebas de rango dinámico, resolución y profundidad de campo, además de pruebas de software. Para Héctor Morini, su DF, fue la primera vez que trabajó con la Silicon 2K y los resultados fueron satisfactorios “a pesar de que la cámara está en un proceso de desarrollo, donde todos los días se modifican cosas. La Silicon 2K y la Red (...) se van modificando con el uso y las necesidades de quienes las usamos y que descubrimos la cámara usándola y viendo cómo reacciona, qué le falta y qué cosas resuelve bien: los fabricantes se toman muy en serio esto y vienen modificando las cámaras todo el tiempo.” (Morini, 2009, pp. 17-18).

Son tiempos de constantes cambios, no solo por las nuevas cámaras que se presentan, sino por las actualizaciones de software que presentan cada una. En 2008 se presenta en Argentina la Sony F35, pero la mayor novedad es el espacio de color S-Gamut y el gamma S-log que amplían la reproducción de colores y el rango dinámico respectivamente (Patel, 2009). En una *Carta abierta* firmada por la Comisión Directiva de ADF en junio de 2009, mientras piden a sus socios ayuda y compromiso para sobrellevar esta era, describen tres actitudes que se dan al interior de la asociación:

Con respecto a nuestra tarea específica como Directores de Fotografía, hay quienes tienen que ir reemplazando la tecnología que aprendieron durante muchos años por esta nueva. Están quienes se niegan y prefieren seguir, en la medida que puedan, con aquello que ya saben y dominan. También existen los que reniegan de todo lo bueno que todavía da aquella tecnología y hacen apología de esto nuevo, que de tan nuevo todavía no terminó de ajustarse. Y están quienes consideran a lo nuevo como un proceso natural y ya conocido de la evolución de los medios pero que, en pleno desarrollo, no se puede utilizar tan livianamente como algo definitivo, probado y conocido. (p. 2)

A su vez, se expone el conflicto que presenta la velocidad en que avanza la tecnología sin que puedan hacer los correspondientes tests de funcionamiento: “no hay garantía que las pruebas se vean rápidamente desactualizadas en la medida en que, en algunos casos, los software han sido cambiados 8 veces en menos de dos años”.

Acompañada a este vértigo causado por la velocidad de los cambios y la dificultad de aprehenderlos, se suman nuevas prácticas y roles en rodaje —el uso del monitor HD, el *Técnico en Imagen Digital* (DIT)— que quedan patentados en un artículo del Director de fotografía y Camarógrafo francés Richard Andry, publicado en 2010, donde asume una mirada apocalíptica: “nosotros, que somos los «hinchapelotas» de la calidad y demasiado caros para los márgenes de dos dígitos, no servimos de

nada en la economía audiovisual. (...) Entonces, como la función crea el órgano, desapareceremos... como los dinosaurios”. Este punto de vista seguirá presente en la asociación, incluso hasta 2016 en una entrevista a Ricardo Aronovich: “Esto no es una revolución, es un golpe de estado fascista, ¡por favor! ¿Qué revolución digital? ¿Quién la pidió?” (p. 97).

En cada entrevista y en cada artículo donde se trata el tema, se hace énfasis en la resolución y el rango dinámico, lo que todavía genera cierto rechazo hacia el nuevo formato: “hasta el momento podemos decir que la película cinematográfica tiene la mejor calidad, y proponemos que sea declarada de interés cultural” (Iaccarino, 2009, p. 2). Pero, además, poco a poco nace una nueva inquietud que parece resultarles difícil de definir: la película tiene algo orgánico que el digital pierde y que ya Félix Monti dejó entrever en 2009 al oponer la dureza del digital a la dulzura del fotoquímico (p. 44).

El hiperrealismo y la doble realidad

El director de fotografía Julián Apezteguía usó por primera vez una Red en un largometraje cuando grabó *Carancho* (Trapero, 2010). La cámara había sido elegida por Bill Nieto, el DF original de la película, quien tuvo que retirarse de la producción tres semanas antes de comenzar el rodaje, por lo que Apezteguía no pudo llevar a cabo las pruebas que hubiese querido. Durante el rodaje fue comprendiendo las posibilidades y límites de la cámara, experimentó sensibilidades, diafragmas y velocidades de obturación: “Entonces en esa primer semana de acomodamiento, probé trabajar en 1/25 (...) y la verdad es que me arrepiento de haberlo usado (...) se siente mucho el *filage*, se nota la electrónica... es la escena que siento más *videosa* de todas” (Apezteguía, 2010, p. 8). Todavía son épocas de experimentación y de acercamiento a la nueva imagen: “sí es el medio con el que tenemos que trabajar, hay que tratar de conseguir lo mejor con él y no pelear con ese «look video»” (p. 8). Sin embargo, una vez terminado el largometraje y, al ver dos versiones proyectadas —una digital y la otra en 35mm—, el director de fotografía prefirió la versión fotoquímica: “había algo de pérdida de definición, lo cual favorecía a la imagen, porque la Red tiene como una cierta dureza que está bueno tratar de ablandar, sobre todo al trabajar con Ultra Prime, que son lentes muy duros” (p. 10). Pareciera que, tras años de avances tecnológicos en búsqueda de una mayor calidad de imagen digital, la excesiva definición comienza a ser un problema plástico. Página tras página, las personas encargadas de la imagen de los largometrajes argentinos acuerdan que la imagen digital es muy dura, incluso violenta.

El cine se caracteriza por mostrar una realidad distinta a la del espectador, una realidad *puesta a distancia*, situada en otra parte: “el gran logro del cine es de otro orden: ser el único arte en evocar lo real en persona y como «en directo» sin jamás, no obstante, confundirse con lo real” (Rosset, [2001] 2010, pp. 59-60). La dureza de las nuevas cámaras digitales hace tambalear esa puesta a distancia, esa doble realidad característica de cine porque, como apunta Rosset, cuando el objeto del deseo pierde su lejanía, pierde con ella, su eficacia simbólica.

Para Aumont “el cine es aún el siglo XIX en pleno siglo XX” —y en el siglo XXI, podríamos actualizar— porque es el último arte donde “todavía se juega algo de una dialéctica entre creencia, imaginación y percepción difusa del material” ([1989] 1997, pp. 124-125), todavía crea un espacio imaginario, un espacio filmico, y eso gracias a su poder evocativo sin *ser* la realidad.

Esto se logra, en parte, gracias a la recurrencia del cine por esconder, obturar: “el cine nos lleva a ver menos y peor, vuelve invisible lo visible —y ahí radica su fuerza. Lo que se ve, se muestra solo para establecer una tensión con lo que no se ve” (Avellar, 2005, p. 61). Esta miopía, este astigmatismo, forma parte de la *violencia sobre el espectador* que observa Comolli en su *Retrospectiva de un espectador* (2007). Es que el cine también, como todo arte, intenta acentuar el carácter impenetrable de los *misterios* del *alma* (Rosset, p. 16) y para esto tiene que valerse de la distorsión, de la deformación de la realidad, no solo para distanciarse de ella, sino para expresarla: “la forma (...) se hace expresiva apenas supera lo estrictamente necesario para la representación realista” (Aumont, p. 158). Entonces, el hiperrealismo que encuentran las y los directores de fotografía argentinos en la nueva imagen digital, deshabilita la expresividad de la forma y, en el mismo movimiento, vuelve presente esa otra realidad, la hace explícita, pornográfica. Incluso en la *imagen sometida*, la imagen construida y dominada hasta convertirla en un fin en sí misma (ViñoloLocuviche & Infante del Rosal, 2012), como el dibujo animado digital, en el que todo es resultado de cálculos matemáticos, se vuelve necesario incluir algoritmos para el azar (Comolli & Sorrel, [2015] 2016, p. 18). La presencia de algo anárquico en la imagen es lo que le da vitalidad y hacia allí se apunta cuando se agrega grano es postproducción:

Lo que me gusta y extraño del 35mm es cómo se genera la imagen, al no ser un sensor electrónico sino un medio químico: la forma en que la imagen se imprime y se genera la siento más viva que en un medio electrónico, donde siento que termina perdiendo las características del grano y esa cosa de pequeño hormigueo que siempre está presente en el filmico y que uno termina agregando en el Scratch (Apezteguía, 2014, p. 44)

Así como, tras la revolución fotográfica, la pintura del siglo XIX se centró en la sensación *preobjetaly* en objetos difíciles de definir como la luz, el ambiente, la atmósfera; haciendo visible —y palpable— la pincelada, la materia, el gesto (Aumont, 1997). En el siglo XXI, tras la revolución digital, el mundo real se ha hecho muy fácil de capturar, el cine digital capta de modo prístino, sin errores, sin lugar para el imprevisto o el azar y con esto, la expresión. Entonces el cine argentino busca la manera de mostrar su pincelada, ablandando en el mismo gesto la rígida imagen del digital, la dureza de su grilla de píxeles.

Ablandar la imagen —o *En busca de la dulzura perdida*—

A partir de 2010 es ilustrador ver cómo, en las sucesivas publicaciones de la ADF, se vuelve cada vez más recurrente la referencia a la hiper definición de las cámaras digitales y la necesidad de recurrir a las ópticas como herramienta para suavizar la imagen. Al respecto, Apezteguía señala que “es mucho más importante para una película la personalidad que le imprime un lente, antes que la resolución” (2016, p. 5), incluso llega a comentar que, al momento de diseñar la imagen de un largometraje, piensa primero en la textura que le dará a través de la óptica y la cámara, y más tarde en la iluminación (Apezteguía, 2017, p. 76).

Del mismo modo en que las nuevas cámaras tienen una excesiva definición, los nuevos lentes parecen ser demasiado “filosos” (Lopatín, 2014, p. 62), como “bisturries en sus definiciones” (Gierasinchuk, 2016, p. 97). Es por esto que no solo se comienzan agregar filtros delante del lente —Promist, Black Promist, Hollywood Black Magic, Low Con, entre otros— sino que se echan mano a viejas ópticas con problemas de astigmatismo, con lentes que contrastan menos la imagen y con daños en las pinturas y baños que evitan los glares —destello que *vela* la imagen, reduciendo su contraste y saturación— y los flares —artefactos que aparecen al reflejarse una luz muy potente entre los lentes del objetivo—: “personalmente, siento que, ahora que el mundo digital avanzó, se han revalorizado estos lentes viejos justamente porque de alguna forma compensan eso que al ojo le suena tan violento de la imagen digital hiper definida. (...) Si no va con la propuesta, siempre trato de usar —con las cámaras digitales— lentes viejos y poco definidos” (Apezteguía, 2014, p. 45).

Así, lentes antiguos como los Cooke S2 y S3 (*Panchro*) de mediados del siglo pasado —*El invierno* (Torres, 2016), *Una especie de familia* (Lerman, 2017), *Invisible* (Giorgelli, 2017), *Marilyn* (Rodríguez Redondo, 2018), *El llanto* (Fernández, 2018)—, los Canon K35 de la década de 1970 —*Rara* (San Martín, 2016), *Nadie nos mira* (Solomonoff, 2017)—, los Zeiss Superspeed de la misma década —*Gilda* (Muñoz, 2016), *El Potro, lo mejor del amor* (Muñoz, 2018), *El ángel* (Ortega, 2018)— y los Zeiss Standard MKII —*Lulú* (Ortega, 2014), *Hijos nuestros* (Gebauer & Suárez, 2015), *Los Corroboradores* (Bernardez, 2018)— se vuelven muy requeridos en las casas de alquiler. Un capítulo aparte debería dedicarse al uso de lentes anamórficos que se caracterizan por tener aberraciones cromáticas hacia los bordes del cuadro, por los particulares desenfoques —bokeh— verticales y sus acentuados flares con líneas horizontales.

Quizás los lentes más utilizados en el último tiempo del cine argentino sean los Cooke S4, una óptica de la década de 1990 que todavía se fabrica y que poseen las características que identifican a la empresa: tienen menos contraste —por lo que ganan resolución en las zonas oscuras—, son lentes cálidos —algo que ayuda a reproducir las pieles— y no son lentes chatos, es decir que los bordes no tienen tanta definición como el centro del cuadro (Zellan, 2012, p. 61). Estas tres cualidades resultan ideales para contrarrestar la dureza digital y hacen

que la tradicional marca inglesa se vuelva prácticamente una marca de estilo del cine argentino. Al respecto, ya en 2012, el presidente de Cooke explicaba:

A medida que los sensores se fueron haciendo mejores, la gente empezó a buscar desesperadamente los viejos Panchro, que realmente eran muy buenos lentes. En el mundo del filmico, hay una homogeneización del «grano», por lo que cada fotograma, a pesar de ser igual, es distinto, y eso le agrega un poco de textura a la imagen. En el digital —y esto es solo una suposición mía, basada en charlas con algunas personas— cada cuadro es exactamente igual al otro. Los píxeles son los píxeles, y eso hace que la imagen básica sea un poco aburrida. Ahora creo que se está buscando una imagen digital más interesante, y eso se está haciendo a través de la búsqueda de lentes antiguos, de poner difusión frente a ellos, etc. Creo que cada persona está buscando formas para diferenciar su mundo digital del de los demás, lo cual es muy difícil. (Zellan, p. 62)

Acompañando este proceso, la empresa lanza los Panchro Uncoated, que permiten recuperar los flares que habían logrado disminuir en la década de 1990 con la tecnología de los S4. A su vez, y frente a estas nuevas demandas, Zeiss presenta en 2018 los Supreme Prime a los que caracteriza por su “definición gentil” (Anuario ADF 2018, p. 11) y luego los Supreme Prime Radiance que vuelven más presentes los flares. Arri, por su parte y en asociación con Zeiss, lanza al año siguiente los Signature que suavizan los tonos piel y con los que, según Alfonso Parra “se consiguen imágenes muy bellas, alejadas de la nitidez rabiosa y clínica de otras lentes, diseñadas en general para el mundo analógico y no para el digital” (Parra, 2020, p. 116).

Conclusión

Las decisiones comerciales de estas marcas líderes mundiales en ópticas de cine, demuestra que este proceso tiene alcance global. Quizás el caso más extremo sea la directora de fotografía Natasha Braier que no solo modifica los lentes para aumentar sus problemas de astigmatismo, sino que, pincel en mano, pinta con materiales grasos u oleaginosos, vidrios emplazados delante del objetivo. Este recurso le sirve para difractar la luz en puntos específicos de la composición y generar sutiles desenfoques y resplandores —*glow*— (Braier, 2020). El acento no está puesto específicamente en producir imágenes que generen una sensación háptica, en tanto poder sentir las texturas de los objetos y los cuerpos representados (Castañeda Díaz, 2019), sino en dotar de textura el primer nivel de percepción del espectador: la imagen proyectada sobre la pantalla. No es una estética del detalle, del macro, de la cercanía, y mucho menos

de la resolución, de sentir la textura de la naranja. Es la estética de dotar de textura a la pantalla plateada del cine digital e incluso a la del negro profundo de los televisores 4k.

Así como el arte moderno, liberado de la racionalización de la figuración, trabajó la estética de la opacidad —asumiendo su artificialidad, mostrando la pincelada— y de la transparencia —trayendo al espectador al interior del cuadro— al mismo tiempo (Parente, p. 49), el cine argentino durante la década del 2010, habiéndose estandarizado la resolución y latitud de las nuevas cámaras, deja una huella en la textura de la imagen a través de las ópticas. Recupera lo azaroso, lo defectuoso de la tecnología, para distorsionar levemente la realidad, quitando la definición hiperrealista de las cámaras digitales y, con este gesto, le devuelve el carácter expresivo al cine y fortalece su estado mixto, entre el sueño y la vigilia, entre el imaginario y la realidad (Rosset). Quizás en este movimiento, devolviéndole algo de textura a las pantallas, se esté tejiendo aquel material del que, según Shakespeare, estamos hechos: la *tela de los sueños*.

Bibliografía

- Andry, R. (2010). Crónica de una muerte anunciada (es ciencia ficción, seguro). *Revista ADF*, 10 (28), pp. 12-18. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Apezteguia, J. (2010). Las piezas de cada estructura. *Revista ADF*, 10 (29), pp. 6-14. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Apezteguia, J. (2014). La alquimia de los elementos. *Revista ADF*, 13 (32), pp. 42-50. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Apezteguia, J. (2016). La casita del horror. *Anuario ADF 2015*, pp. 4-15. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Apezteguia, J. (2017). El otro hermano. *Anuario ADF 2017*, pp. 75-78. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Aronovich, R. (2016). El cine es lenguaje. *Anuario ADF 2015*, pp. 94-100. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Aumont, J. [1989] (1997). *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- Avellar, J. C. (2005) ImagiNación. *Arkadin*, 1 (1), pp. 61-66. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- AA.VV. (2018). *Anuario ADF 2018*. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Braier, N. (2020). *Entrevistada por Matías Mesa* en ADF [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.instagram.com/tv/CAbaqMagwwg/> [consultado el 25/11/2020]
- Castañeda Díaz, A. A. (2019). Organicidad fílmica de los cuerpos. Aproximación a la aesthesis cinematográfica de Lubezki mediante la imagen-sensación. En Castellanos, V., García, R. & Martínez, R. (Coord.), *Cine digital y teoría de autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubezki* (pp. 77-93). Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño.
- Comisión Directiva ADF (2009). Carta abierta. *Revista ADF*, 10 (26), p. 2. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Comolli, J. L. (2007). Retrospectiva del espectador. *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Comolli, J. L. & Sorrel, V. [2015] (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Crovetto, N. (2007). Acerca de la revolución roja. *Revista ADF*, 9 (22), pp. 38-39. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Gierasinchuk, I. P. (2016). Eva no duerme. *Anuario ADF 2016*, pp. 93-97. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Greiser, T. (2008). No quisimos ser los primeros; quisimos ser los mejores. *Revista ADF*, 9 (23), pp. 10-15. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Iaccarino, M. (2009). Editorial. *Revista ADF*, 9 (27), p. 2. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Lopatín, S. (2014). Un vértigo de color. *Revista ADF*, 13 (32), pp. 62-65. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Monti, F. (2009). Viviendo diferentes vidas. *Revista ADF*, 10 (26), p. 40-46. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Morini, H. (2009). Una película en cinco formatos. *Revista ADF*, 9 (25), pp. 16-20. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Parente, A. [2009] (2011). La forma cine: variaciones y rupturas. *Arkadin*, 3 (3), pp. 41-58. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Parra, A. (2020). Alfonso Parra (AEF) (ADFC) cuenta las características de las primeras lentes prime diseñadas para sensor digital. *Anuario ADF 2019*, pp. 115-117. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Patel, D. (2009). Nuevo camcorder F35 para fotografía digital. *Revista ADF*, 9 (25), pp. 34-37. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.
- Rosset, C. [2001] (2010). *Reflexiones sobre cine*. Buenos Aires: El cuenco del Plata.
- ViñoloLocuviche, S. & Infante del Rosal, F. (2012). La imagen sometida. Ideología y contraideología de la representación visual en el cine digital y de animación latinoamericano. *Aisthesis*, (52), 369-391.
- Zellan, L. (2012). En óptica nada viene gratis. *Revista ADF*, 12 (31), pp. 58-63. Buenos Aires: Autores de fotografía cinematográfica argentina.

Filmografía

- Bernardez, L. (2018). *Los Corroboradores*. Argentina: Mulata Films.
- Fernández, H. (2018). *El llanto*. Argentina.
- Gebauer, J. I. & Suárez, N. (2015). *Hijos nuestros*. Argentina: Murillo cine.
- Giorgelli, P. (2017). *Invisible*. Argentina: Tarea Fina.
- Lerman, D. (2017). *Una especie de familia*. Argentina: El campo cine.

- Lucas, G. (2002). *Star Wars: Episode II - Attack of the Clones* [Star Wars: Episodio II – El ataque de los clones]. EEUU: Lucasfilm, Recce&ProductionServices, Mestiere Cinema
- Muñoz, L. (2016). *Gilda, no me arrepiento de este amor*. Argentina: Habitación 1520 Prod.
- Muñoz, L. (2018). *El Potro, lo mejor del amor*. Argentina: MySProd.
- Ortega, L. (2018). *El ángel*. Argentina: El Deseo.
- Ortega, L. (2014). *Lulú*. Argentina: Subterránea Films.
- Pivotto, S. (2008). *La leyenda*. Argentina: Pampa Films.
- Rodríguez Redondo, M. (2018). *Marilyn*. Argentina: MaravillaCine.
- San Martín, P. (2016). *Rara*. Argentina: Manufactura de películas.
- Solomonoff, J. (2017). *Nadie nos mira*. Argentina: CEPA Audiovisual.
- Trapero, P. (2010). *Carancho*. Argentina: Matanza Cine, Patagonik Film Group.
- Torres, E. (2016). *El invierno*. Argentina: Wanka Cine.

Abstract: The image of 21st century digital cinema cameras is too harsh. To counteract this, Argentine cinema leaves an imprint on the texture of the image through the use of certain optics, strengthening the mixed state between sleep and wakefulness.

Keywords: Argentine cinema - photography direction - digital cinema - optics - texture

Resumo: A imagem nas câmeras de cinema digital do século 21 é muito dura. Para contrariar isso, o cinema argentino deixa uma marca na textura da imagem por meio do uso de certas óticas, fortalecendo o estado misto entre o sono e a vigília.

Palavras chave: Cinema argentino - direção de fotografia - cinema digital - ótica - textura

(*) **Franco Cerana:** Profesor en Comunicación Audiovisual (UNLP). Docente e investigador y realizador. Director de fotografía. Doctorando en Artes (UNLP).

CoVOD: Visionado cinematográfico en tiempos de pandemia

Fecha de recepción: septiembre 2021

Fecha de aceptación: noviembre 2021

Versión final: enero 2022

Luz Collioud (*)

Resumen: Las plataformas, maneras y usos que se le ha dado al visionado de material cinematográfico a raíz de la pandemia COVID-19 debido al cierre de los cines y/o falta de confianza del público por los posibles riesgos sanitarios de estar en una sala cerrada con extraños quizás infectados.

Palabras clave: Cine – entretenimiento – tecnología – cultura – medios audiovisuales

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 121]

CoVOD: Visionado cinematográfico en tiempos de pandemia

El cine es considerado, desde sus inicios, como un espacio de entretenimiento que puede ser consumido ya sea de forma individual como grupal. Sin embargo, dentro de la visualización en grupo se hace presente una característica posiblemente vital del medio: la experiencia cinematográfica. A través de esta, los espectadores pueden nutrirse de las reacciones de aquellos presentes en la sala y aumentar su nivel de *engagement* con lo que se está viendo.

Las salas de cine son influyentes en la experiencia cinematográfica, ya que los espectadores se encuentran sin muchas distracciones, participan del visionado con los demás asistentes a la función, y tienen sus sentidos expuestos al sonido envolvente e imágenes enormes que destacan gracias a la oscuridad de la sala. Estos factores

rara vez pueden recrearse en casa, incluso con la mejor tecnología disponible.

Con la aparición de los servicios de *streaming*, que adquieren y comisionan películas exclusivamente para verse en pantallas pequeñas y dispositivos portátiles, la industria comenzó a plantearse algunas interrogantes, entre ellas el uso y necesidad de la experiencia cinematográfica. Algunos directores empezaron a priorizar sus películas para ser funcionales a las salas de cine, otros alegaron que era más beneficioso que el espectador estuviese tranquilo en su casa viendo un film en su tablet. En 2020, mientras este debate continuaba desarrollándose, el mundo se vio afectado por una emergencia sanitaria de carácter global: la pandemia COVID-19, o más comúnmente llamada coronavirus. Esta enfermedad se expandió rápidamente por todas las naciones, en especial en espacios concurridos, en donde solo un individuo infectado podría contagiar a un número importante de personas.