

Hacia un estudio de la praxis de la dirección de fotografía en Argentina

Lic. Cerana Franco
ceranafranco@gmail.com
IPEAL – FDA – UNLP

Resumen

La presente propuesta de investigación busca conocer, describir e interpretar la praxis artística de las directoras y los directores de fotografía (DF) en Argentina, profundizar la trama en donde diversos aspectos se tejen para formar el estilo. Para ello se tomará como caso de estudio las prácticas, ideas y formas de producción de miembros de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), durante los primeros 20 años de la institución (1996-2016). La motivación y el problema de conocimiento respecto a este tema surgen de la necesidad de contar con una lectura estética de la labor de las y los DF, entendida como eje fundamental para la creación audiovisual; y de la falta de trabajos o reflexiones académicas que interpelen su práctica artística.

En este primer acercamiento, se presentan los problemas de conocimiento, el marco teórico y las primeras hipótesis que forman parte del plan de tesis para el Doctorado en Artes (UNLP).

El estilo en la Dirección de Fotografía

La Dirección de Fotografía Cinematográfica es una disciplina relativamente joven. Desde la invención del cinematógrafo en 1895, el trabajo del operador —primer término acuñado para referirse al rol— comenzó a proveer material para diversos tipos de análisis y publicaciones. Sin embargo, la definición original de operador cinematográfico sesgó su actividad hacia el campo técnico, por lo que las publicaciones especializadas se limitaban a manuales de cámara y compendios de tablas sensitométricas o de rendimiento luminoso. El operador de Vsevolod Pudovkin, Anatolij Golovnia, planteaba en *La iluminación cinematográfica*: “Ya es hora de que el arte del Director de Fotografía se enriquezca con una teoría propia, con una propia doctrina de la imagen, con una doctrina propia de la luz, y exprese un punto de vista propio sobre la composición del encuadre” (1960: 18).

En 1949 se publica *Painting with Light*, el primer libro escrito por un director de fotografía. Tras haber dirigido la fotografía de catorce largometrajes argentinos, John Alton volvió a Hollywood, en donde se convirtió en un maestro del cine negro (Rizzi y

Teyssie, 2008: 23). En su libro, se desarrollan desde los roles de cada miembro del equipo de fotografía, hasta las diversas técnicas de iluminación, pasando por un detallado glosario de los elementos de iluminación cinematográfica (Alton, 1995).

A partir de esta publicación pionera varios directores y directoras de fotografía u operadores realizan sus propios aportes a la disciplina. Los libros que suceden a la obra de Alton pueden dividirse, a grandes rasgos, en dos categorías. Por un lado, aquellos que buscan sistematizar las herramientas, a veces más técnicas y otras veces más discursivas, con las que cuenta la persona encargada de la fotografía. Dentro de este grupo podemos incluir los libros de John Alton, Anatolij Golovnia y Ricardo Aronovich (1997). Por otro lado, los que relatan las particularidades de ciertas películas y sus rodajes, las decisiones plásticas tomadas y algunas anécdotas que le dan toques de color a los relatos. Aquí se encuentran clásicos como *Días de una cámara* de Néstor Almendros (1982) y, sobre todo, las revistas especializadas que, generalmente, pertenecen a las asociaciones de directores de fotografía que se formaron en diversos países (la ADF argentina, la ABC brasilera, la AMC mexicana, la ASC estadounidense, la IMAGO europea).

Casi por regla general, en la mayor de estas publicaciones se busca definir o delimitar la función de quien dirige la fotografía. Sin embargo, resulta muy difícil encontrar referencias al estilo de estas y estos artistas, un desarrollo sobre su proceso creativo o de qué manera construyen la imagen audiovisual.

Golovnia explica que los elementos literario-dramáticos, escénicos y musicales del cine, tuvieron de “dónde aprender, de dónde partir en sus búsquedas de nuevas formas expresivas típicas para el cine, el arte figurativo de la película no ha podido, en cambio, a causa de la complejidad de los instrumentos y de los métodos y a causa de su nueva estructura técnica, continuar directamente el arte de la pintura, del grabado y, ni siquiera, de la fotografía” (1960: 20). Esta concepción tecnicista de la dirección de fotografía estuvo, a su vez, marcada por el carácter industrial del cine. La división de roles en diversos capataces que comandaran grupos de obreros, compartimentó los saberes y construyó nuevos oficios. Pero este nuevo rol que nace a inicios del siglo XX, ya sea entendido como operador, cameraman o, más tarde, director de fotografía, no sólo tiene esa fuerte impronta tecnicista, sino que en la práctica también se cruza con conocimientos sobre estética, historia del arte, diseño gráfico, producción y lenguaje cinematográfico.

Todos estos saberes e intereses forman un entramado que define las decisiones que toma la persona encargada de la fotografía al momento de diseñar la imagen de un film. Entenderemos así al estilo, como el modo de hacer (Steimberg, 1998), de una época, de un sitio, o de un artista. Bordwell y Thompson comentan al respecto:

En una situación de producción concreta, el cineasta tiene que elegir qué técnicas emplear. Por lo general, el cineasta hace ciertas elecciones técnicas y se limita a ellas a lo largo de toda la película. (...) El estilo de una película es el resultado de una combinación entre las limitaciones históricas y la elección deliberada. (...) Podemos hablar no solo del estilo de una película individual, sino también del estilo de un cineasta. Por tanto, nos estamos refiriendo principalmente a las técnicas concretas que generalmente utiliza una persona y a la forma única en que esas técnicas se relacionan entre sí en las obras de un cineasta. (...) Podemos hablar de estilo de grupo: el uso coherente de las técnicas a lo largo de la obra de varios cineastas (2002: 334-335).

Esto finalmente definirá la relación entre DF y directora o director de un film. André Bazin señala que existen dos tipos de cineastas: los que creen en la imagen y los que creen en la realidad (Bonitzer, 2007), dicha polaridad estilística condicionará el trabajo de quien dirija la fotografía que, como un camaleón, deberá adaptarse al estilo de la directora o el director. Sin embargo, también puede considerarse una diferenciación similar en los directores y las directoras de fotografía, podríamos decir, por ejemplo, que Gordon Willis estaría entre los que creen en la imagen y Néstor Almendros en la realidad. Aunque parece absurdo pensar en la idea de creer o no creer en la imagen cuando hablamos de directoras y directores de fotografía, queda claro que hay quienes tienen un trabajo más naturalista y quienes construyen la imagen de manera más artificiosa. Pero entonces, ¿podemos hablar de un estilo de DF? O, dicho de otro modo, ¿cómo diseña la imagen cinematográfica una directora o un director de fotografía?

Si situamos estos interrogantes, podemos comenzar a preguntarnos cómo se desarrolla la práctica de la dirección de fotografía en una región y momento determinado para, a partir de allí, pensar qué variables sufren modificaciones contextuales y por lo tanto determinan la práctica de quien diseña la imagen de una película. Para ser más específicos, y en nuestro caso, cabe preguntarnos: ¿qué variables intervinieron en la

práctica del diseño de la imagen cinematográfica argentina a principios del siglo XXI y, por lo tanto, en la construcción del estilo de las personas encargadas de la dirección de fotografía?

Propuesta de investigación

Para responder esta pregunta, proponemos un estudio que permita conocer, describir e interpretar la praxis artística de las directoras y los directores de fotografía argentinos, profundizar la trama en donde diversos aspectos como la interdisciplinariedad, la dramaturgia, las tendencias, los cambios tecnológicos y los diseños de producción, se tejen para formar el estilo. Para ello se tomará como caso de estudio la práctica, las ideas y las formas de producción de miembros de la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), durante los primeros 20 años de la institución (1996-2016). La motivación y el problema de conocimiento respecto a este tema surgen de la necesidad de contar con una lectura estética de la labor de las y los DF, entendida como eje fundamental de la creación audiovisual, y de la falta de trabajos o reflexiones académicas que interpelen su práctica artística.

El recorte se hace en varios niveles. En primer lugar, se circunscribe a Argentina, país desde el cuál se realiza el estudio y que puede ser considerado como un exponente importante e influyente de la producción audiovisual latinoamericana. En segundo lugar, se limita al formato largometraje debido a sus posibilidades expresivas y a cierta accesibilidad al corpus. Por último, el estudio parte de 1996, año inicial de la fundación de la ADF, asociación sin fines de lucro ni actividad gremial, que agrupa a muchos de los más importantes directores y directoras de fotografía argentinos, con el objetivo de buscar soluciones a los problemas comunes, formarse y actualizarse. La elección de este punto de partida contempla la existencia de un espacio reflexivo de la actividad, a la vez que permite incluir destacados films de lo que se conoció como la *Generación del '90* (Peña, 2003) y, finalmente, analizar el impacto que tuvo en el diseño de la imagen la crisis económica y política del 2001, la renovación generacional del periodo y la transición tecnológica de los procesos fotoquímicos a los digitales.

Siguiendo a Henk Borgdorff (2010), este estudio se caracteriza por partir desde la propia disciplina, desde la práctica cotidiana de la dirección de fotografía argentina — *en las artes*—, para luego hacer un estudio *sobre las artes*, sistematizando y

problematizando conocimientos y prácticas de una disciplina que tiene una escasa tradición teórica/académica. Y finalmente obtener resultados que permitan construir nuevos puntos de vista sobre el cine, no sólo académicos sino también prácticos: *para las artes*.

Consideramos que la investigación que se propone constituirá un aporte para pensar los modos en que la persona encargada de la dirección de fotografía compone la imagen combinando el trabajo discursivo con el estético. La preocupación actual se aparta de la consideración del recurso técnico para pensar en términos más amplios, creativos y simbólicos: los métodos para la producción de imágenes, el porqué de las elecciones estéticas. Ya no cómo lograr una imagen técnicamente, sino cómo elegir la mejor imagen para contar una historia, donde la directora o director de fotografía funciona como intérprete —de un guión, de la visión de un director— y como responsable principal. Partiendo de la importancia de la práctica de las y los DF en el proceso de diseño de la imagen cinematográfica argentina, es que se vuelve necesario tomar el concepto de *praxis* de la tradición marxista que propone la retroalimentación de teoría y práctica:

El circuito artista–obra–público no se comprende sino se tiene en cuenta el contexto. ¿Qué proponemos entonces? Analizar el proceso que se da entre el artista y la obra, y entre la obra y el público. La producción, los recursos, los materiales, así como la distribución, la difusión, la intermediación. El rol de los medios, el circuito comercial de la industria cultural y las industrias de la subjetividad. La moda, los críticos (Caballero, 2016: 40).

Un acercamiento a las variables de la DF

Esta propuesta de trabajo implica entonces dos aspectos de investigación: el campo audiovisual en general —con sus condiciones interdisciplinarias como eje— y el de la dirección de fotografía en particular. Entendemos que en el diseño del audiovisual intervienen varios roles que se interrelacionan directamente con la fotografía: dirección y dirección de arte principalmente, pero también guión, montaje, producción. El cine y las artes audiovisuales comprometen un hacer colectivo sumamente complejo, por lo que el estudio de estos vínculos se hace precondition de

un trabajo como el que proponemos. Eisenstein discutía la idea de que una buena fotografía es la que no se nota, la que no llama la atención. En su lugar, proponía que todos los elementos del relato audiovisual debían funcionar como instrumentos de una orquesta: con armonía, orgánicamente, pero distinguibles entre sí e incluso con la posibilidad de que cada instrumento pueda hacer un solo en un pasaje de la sinfonía. Pero este protagonismo que puede tomar cada recurso o disciplina del hacer cinematográfico debe tener siempre una función dramática ([1948] 1998: 496-506).

Por otro lado, deben considerarse los diversos modelos de lectura y reflexiones disciplinares que aportan herramientas de interpretación para el abordaje de la dirección de fotografía: la semiótica de la imagen, los estudios en artes visuales (fotografía fija, pintura, comunicación visual), tecnologías (de iluminación, captura y reproducción), estudios de género y estilo, entre otros. Todas estas piezas en juego no sólo habilitan una lectura teórica, sino que son parte de la formación y el hacer de la persona encargada de la fotografía.

En un artículo publicado por la revista *Theatre Arts* en 1941, el director de fotografía Gregg Toland suma, a las ya repasadas técnica y estética, otra característica importante a la práctica de la disciplina: “las responsabilidades del cameraman son tanto artísticas como económicas, en tanto que él es un factor de una industria artística. (...) Desde el punto de vista industrial, está en su poder el ahorrar o el desperdiciar una cantidad enorme de dinero” (1998: 343). Esta estrecha relación con las cuestiones económicas de la obra, hace que tengamos que considerar las condiciones de producción que hacen a los modos de trabajo, saberes, deberes y responsabilidades, diferentes de cada largometraje y aún de cada país —incluso por sus regulaciones sindicales— (Aronovich, 1997: 87). Aquí hay tres factores fundamentales para tener en cuenta: los recursos técnicos —cámaras y luces a las que accede cada producción—, los recursos humanos —cantidad de personas en el área de fotografía— y el tiempo —cantidad de jornadas destinadas al rodaje del largometraje— (Getino, 2016; Wolf, 2009). Los diversos modos o diseños de producción definen los factores que intervienen en el proceso creativo y éstos, a su vez, hacen a la práctica y por lo tanto al estilo de la dirección de fotografía.

Octavio Getino hace un especial énfasis en que en nuestro país las directoras y los directores son a su vez productores, y esto trae como consecuencia limitaciones financieras, pero también temáticas, narrativas y de estilo (2016: 89). Hacia fines de la

década de los noventa, inmerso en una profunda crisis económica, el llamado nuevo cine argentino se caracterizaba por esto:

La constante de este tipo de producciones fue, y sigue siendo, una gran dosis de voluntarismo, acompañado por una economicidad casi extrema de recursos, filmaciones en tiempos muy breves o discontinuados, con equipos técnicos y humanos muy reducidos, organizados a menudo en las propias escuelas de cine, o a través de la creación de cooperativas de trabajo. Todo ello condicionó los diseños y los planes de realización de cada proyecto, pero liberó al mismo tiempo posibilidades de una mayor libertad narrativa o, simplemente, impulsó en muchos casos la experimentación poética personal de los propios realizadores (Getino, 2016: 302).

La tensión entre arte e industria que caracteriza al cine desde sus inicios, es un factor determinante en la construcción de la imagen fílmica. Ya en 1926, Jean Epstein comparaba al cine con dos hermanos siameses unidos por el vientre, pero con corazones separados: “el primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones” (1998: 335). De aquí parte una contradicción con relación al diseño de la imagen cinematográfica: la posibilidad de la innovación plástica y expresiva en oposición a las tendencias y los hábitos de consumo de los espectadores. Tras el estreno de *La ciénaga* (2001), Lucrecia Martel confesaba: “filmé como una monja y después vendí la película como una puta. En las notas que me hicieron, no dije expresamente ciertas cosas para que no pareciera que la película era lenta o pesada” (Getino, 2016: 312). En cuanto a lo fotográfico, cabe entonces preguntarnos qué interés hubo por parte de los profesionales de la industria en experimentar e innovar a nivel formal y narrativo, y cuánto influyeron las modas o tendencias, en el diseño de las imágenes del cine nacional. Claro que la relación entre tendencias y cine comercial no puede nunca ser entendida de un modo lineal. Jean Renoir describía muy bien el problema que tenía en la Francia de 1959 y que se podría relacionar con cierto *boom* del cine argentino durante el cambio de siglo: “Para que se lo venda en el exterior, [el film] debe considerar los gustos de públicos diferentes, y uno termina por hacer films

que pierden todo su carácter nacional. Pero lo curioso es que el carácter nacional es lo que atrae a los públicos internacionales” (Romaguera, Ramio y Alsina Thevenet, 1998: 550).

En relación con las tendencias, entra también el concepto de género, el cual, con su recurrencia histórica, produce condiciones de previsibilidad (Steimberg, 1998) creando motivos reiterados que condicionan el diseño de la imagen. Un buen ejemplo es la fotografía del cine negro —film noir— en donde ciertos motivos fotográficos definen el género y hacen que las y los espectadores se sumerjan en el verosímil: el alto contraste, la sombra de las persianas americanas, los fondos trazados, los personajes en silueta escondiendo su identidad.

En el mencionado artículo de 1941, Toland desglosa los cambios tecnológicos que considera más importantes desde el comienzo de la industria cinematográfica, entre ellos incluye: los negativos más rápidos, las luces más eficaces, el fotómetro, la *gripería* de cámara (pp. 348-349). Cada uno de estos avances y nuevas invenciones repercute directamente en el abanico de posibilidades discursivas y plásticas de la disciplina, por lo que se vuelven indispensables a la hora de pensar la práctica y el estilo de la persona encargada de la fotografía. Durante el periodo estudiado, el traspaso del material fotoquímico al digital, así como la aparición de las luminarias leds y nuevas herramientas para los movimientos de cámara —gimbals, drones, etc— se vuelven características fundamentales de la imagen cinematográfica argentina.

Próximos pasos

Tras este resumido marco podemos proponer como hipótesis de trabajo que: La imagen cinematográfica argentina de principios del siglo XXI estuvo atravesada por una compleja red de variables que repercutieron en la práctica artística y, por lo tanto, en el estilo de quienes llevaron a cabo la dirección de fotografía de los films. Entre estas variables, las que sobresalen son: los profundos cambios tecnológicos cuyo elemento paradigmático fue la transición de la captura fotoquímica a la digital; la crisis económica de 2001 y su repercusión en el diseño de los presupuestos; y la interacción interdisciplinaria entre miembros del equipo, en donde la renovación generacional —marcada por las escuelas de cine de los noventa— significó también una renovación en los modos de concebir el cine nacional.

Dada la ausencia de un marco teórico integrador, esta investigación puede considerarse una aproximación pionera al tema de estudio, por lo que el diseño será

fundamentalmente exploratorio al interior de un estudio cualitativo. Contará con una primera etapa conformada según un esquema descriptivo en la que se irán identificando las variables que repercutieron en el diseño de la imagen cinematográfica argentina de principios del siglo XX. En un segundo momento, y ya con un esquema interpretativo, se analizará cómo funcionan esas variables en la formación de un estilo. Para esto se requiere la constitución de un modelo de lectura a partir de cuatro tipos de fuentes principales: los largometrajes argentinos del período, entrevistas a las directoras y directores de fotografía de dichos films, consideraciones de la crítica y la teoría sobre esos filmes y materiales de otras áreas que hayan interactuado con la dirección de fotografía. De todas estas ellas, la principal fuente de datos serán entrevistas a los y las DF, ya sean primarias o secundarias —entrevistas en medios especializados, sobre todo en las publicaciones de la ADF. Se prevén al menos dos rondas de entrevistas a la población elegida y se contempla que en estas surjan nombres de personas que no formen parte de la población inicial, por lo cual puede que en una segunda ronda de entrevistas esta población se vea modificada.

La población del presente trabajo está conformada por todas aquellas personas que fueron parte de la ADF durante sus primeros 20 años de existencia (1996-2016). Según un primer relevamiento de las publicaciones de la asociación, este número pasó de 28 miembros en 1998 a más de 60 en 2016. De las casi 90 directoras y directores de fotografía que pasaron por la asociación en este período, tan solo la mitad fueron socios/as por más de 5 años, así, el recorte de la muestra tendrá como primer criterio la cantidad de años de actividad como socios/as. Dentro de estos 40 profesionales, se hará una primera selección de 15, buscando cierta heterogeneidad de edad —generación—, cantidad de largometrajes fotografiados —experiencia profesional— y género. Esta población puede crecer si así lo requiere el rumbo que pueda tomar la investigación.

Las entrevistas tendrán como eje principal conocer las prácticas de cada uno de los/las DF. Para eso, se proponen en primer lugar preguntas abiertas para conocer sus opiniones al respecto del concepto de estilo de DF y acerca de su proceso creativo en el diseño de la imagen cinematográfica. Luego, se desglosarán las preguntas con relación a las variables que influyen en su trabajo.

Los datos obtenidos a través de las entrevistas se entrecruzarán con el marco teórico de referencia y con las películas que reflejan el resultado de la práctica profesional

analizada, para comenzar el momento de interpretación de los datos. Un análisis de las entrevistas nos puede dar como resultado recurrencias y puntos en común en la opinión de las y los directores de fotografía argentinos, pero también distintas concepciones de la disciplina, de su hacer en tanto práctica artística y de sus intereses y maneras de pensar la cuestión del estilo. A partir de estas similitudes y diferencias, quizás sea posible establecer distintos paradigmas en la dirección de fotografía argentina.

Bibliografía

- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Alton, J. (1995). *Painting with light*. Univ. Berkeley: Of California Press.
- Aronovich, R. (1997). *Exponer una historia, La fotografía cinematográfica*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bonitzer, P. (2007). *Desencuadres. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista de ciencias de la danza*, (13), 25-46.
- Caballero, M. (2016). *Teoría de la práctica artística: Fundamentos para una mirada situada del campo estético y cultural*. La Plata: Edulp.
- Eisenstein, S. [1948]. Del color en el cine. En I, Romaguera, J. Ramio y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 496-506). Madrid: Cátedra.
- Epstein, J. [1926]. A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine* (pp. 335-340). Madrid: Cátedra.
- Getino, O. (2016). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Fundación Ciccus.
- Golovnia, A. (1960). *La iluminación cinematográfica*. Madrid: Ediciones RIALP.
- Peña, F. (2003). *Generaciones 60/90*. Buenos Aires: MALBA Fundacion Costantini.
- Rizzi, P. y Teyssie, M. I. (2008). *Catálogo ADF*. Buenos Aires: ADF.
- Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- Steimberg, O. (1998). *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Ed Atuel.
- Toland, G. [1941]. El cameraman cinematográfico. En Romaguera I Ramio, J. y Alsina Thevenet, H. (Eds.) (1998), *Textos y manifiestos del cine* (pp. 342-350). Madrid: Cátedra.
- Wolf, S. (2009). *Cine argentino: estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.