

La generación del noventa en la dirección de fotografía argentina

Franco Cerana

ceranafranco@gmail.com

IPEAL-FDA-UNLP

Historias no contadas

La década de 1990, marcada por la Ley de Cine, el surgimiento de escuelas de cine y el acceso a nuevos medios de consumo y de producción audiovisual, produjo un recambio generacional en los *sets* cinematográficos. Partiendo de la hipótesis de que esta renovación significó también, una renovación en los modos de hacer del cine nacional y una relación más horizontal entre los roles, el presente trabajo analiza aspectos históricos y generacionales que hacen a la conformación del estilo de quienes trabajaron en la Dirección de Fotografía de largometrajes de ficción argentinos entre 1996 y 2016. Para esto, se toman como marco teórico los estudios que desarrollan aquellos puntos en común entre las llamadas generación del 60 y del 90, para luego describir las dinámicas de trabajo anteriores al 90 y los cambios que la irrupción de las escuelas de cine produjeron en ese sentido.

Arlindo Machado asegura que «si hubiera una lista de historias mal contadas, la del cine ocuparía un lugar destacado» (2000, p. 174). Esta provocadora frase nos lleva a revisar las historias que contamos, los modos de hacer historia y las formas con las que la representamos. Diego Trerotola propone que «para una historia de la producción del cine independiente es fundamental la solidaria cadena de equipos prestados: por eso, esa cámara prestada se corresponde a tantas otras que fueron cedidas para rodajes sin apoyo institucional alguno, que desde los 60 permitieron que ciertos realizadores solitarios pudieran hacer sus obras» (2009, p. 101). Pequeños gestos como estos —una cámara prestada, trabajar *ad honorem* en la película de un amigo, compartir un mate a la salida de la escuela de cine— hacen al recambio generacional y finalmente a un estilo de época. Es por esto que las fuentes para este análisis no podrán ser únicamente la teoría cinematográfica, ni la historia del cine argentino —que muy escasas veces abordó la cuestión de los roles específicos de la industria, más allá de la dirección o producción—, sino que debemos ir a las vivencias personales que construyeron aquello que quizás podamos llamar *generaciones* en la dirección de fotografía. Deberemos acudir a

biografías, entrevistas, pero también rodantes de créditos¹, anécdotas, filiaciones y *árboles genealógicos*.

En el libro fundacional sobre el tema, *Generaciones 60/90* (2003), Fernando Martín Peña junto a un equipo de investigación, desarrolla un extenso análisis donde compara las dos generaciones de directores que formaron lo que fue conocido como el *nuevo cine argentino* de 1960 y el de 1990. En ambas se encuentran diversos puntos en común: los cambios tecnológicos, las escuelas de cine, el afán de ruptura con los temas y las formas anteriores, los cambios en la crítica, la realización de cortometrajes. Además, ambas están marcadas fuertemente —gracias al acceso al cine a través de los *cineclubs* en un caso, y del video hogareño en el otro— por la cinematografía extranjera, particularmente europea. Es que, como sostiene Marcos Roitman, en Latinoamérica solemos definirnos por la negativa, nos comparamos con Europa, como referencia de desarrollo pleno, y a partir de allí analizamos aquello que nos falta para igualarnos (citado en Svampa, 2016, p.15).

El cine de estudios, los estudios sobre cine

Oswaldo Mario Daicich remarca el rol protagónico de las escuelas de cine «como espacios de sistematización de saberes, de intercambios entre docentes, alumnos y directivos, como ámbito propicio para la experimentación» (2016, p. 43)². Para marcar algunos hitos en la enseñanza de cine en Argentina, debemos mencionar en primer lugar a Simón Feldman que, luego de estudiar cine en el IDEHC en 1953, regresa al país y funda el *Seminario de Cine de Buenos Aires*. En 1955, se crea en la Universidad Nacional de La Plata la primera escuela pública de cine de Latinoamérica, la cual para 1957 ya es una carrera de cuatro años (Truglio, 2003, p. 316). Por su parte, Fernando Birri, tras estudiar en el *Centro Sperimentale di Roma*, funda la Escuela Documental de Santa Fe (p. 308). Con la sanción en enero de 1957 de la primera *ley de cine*, se crea el Instituto Nacional de Cinematografía —hoy INCAA— y, copiando a la escuela de cine italiana, el Centro Experimental Cinematográfico —desde 1999, ENERC—, el cual tuvo que esperar hasta 1965 para comenzar a funcionar (Félix-Didier, 2003, p. 13). Por último, en 1969 se crea la Escuela de Arte Cinematográfico de Avellaneda —hoy IDAC—, coronando la explosión de escuelas de cine surgidas al calor del *nuevo cine argentino* de los sesenta.

En la década del 90, nacen otras dos instituciones importantes en la enseñanza de la disciplina: el Taller MS —de José Martínez Suárez— y la Fundación Universidad de Cine (FUC) —de

¹ Lista de todas las personas involucradas en un proyecto audiovisual, que aparece al final de la obra, generalmente a modo de listado que recorre la pantalla de abajo hacia arriba.

² Esta importancia ya se había destacado en Peña (2003) y en Amatriain (2009).

Manuel Antín—. Sin embargo, según Mariano Llinás, prevalecía la idea de que en las escuelas *no se aprendía nada*, y que era mejor entrar como meritorio de producción e ir aprendiendo en los rodajes (citado en Daicich, p. 61). Más allá de la obtención del título universitario, para poder llegar a dirigir o hacer la fotografía de una película, los egresados debían pasar de todas maneras por el tradicional sistema de escalafón por rubros en el *set*.

Es que durante la primera mitad del siglo XX, la labor cinematográfica estuvo vinculada a los oficios y la única manera de acceder al conocimiento era acercarse a los grandes estudios para comenzar a trabajar en los escalafones más bajos e ir ascendiendo poco a poco. Así dan cuenta relatos como los de Fernando Birri, quien recuerda: «busco trabajo, primero de ayudante de producción, después como asistente. Empiezo a rebajarme a mí mismo de categoría hasta que propongo a los Estudios Argentina Sono Film de ir a barrer los estudios para poder ver cómo se hace una película. Me dicen que tampoco es posible. Parece que había una especie de mafia sindical que controlaba todos los puestos» (citado en Daicich, 2016, p. 50). Pablo Rovito, ex-rector de la ENERC, explica: «nuestro propio convenio sindical plantea un escalafón de ir subiendo de grado después de hacer una cantidad de películas, que era la manera de formarse, no había otra» (citado en Daicich, 2016, p. 68).

En cuanto al acceso al rol de director de fotografía, Antonio Merayo comenta que, a principios de la década del veinte, camino al colegio, pasó por la Cinematográfica Valle y se ofreció como cadete para hacer los mandados. En esa empresa, aprendió todo lo relacionado con la técnica: filmaba, revelaba, copiaba y ampliaba, todo a los 15 años (Andres, 1995, p. 16-18). Pedro Marzialetti, por su parte, cuenta que comenzó su carrera en 1933 trabajando de «cualquier cosa» en los Estudios Lumiton: ponía faroles, ayudaba a montar el equipo de sonido y a empapelar las escenografías. Tras varios años como foquista, en 1940 llega a ser camarógrafo de *El inglés de los güesos* (Christensen, 1940). A partir de ahí hace la cámara de películas como *Barrio gris* (Soffici, 1954) y *Los tallos amargos* (Ayala, 1956) (Rizzi & Teyssie, 2008, p. 171). Finalmente, en 1961 estrena su primer largometraje como director de fotografía.

Las jerarquías y el sistema piramidal de escalafones eran estructuras sumamente instaladas en la industria cinematográfica de la primera mitad del siglo XX:

En Argentina Sono Film, los primeros campeones³ eran vistos solamente por el director del estudio y por Antonio Merayo, que era el DF número uno de Sono Film, a pesar que quizás el trabajo había sido fotografiado por otro. Una vez que ellos salían, recién ahí el DF de ese material podía entrar a verlo. Era un problema de jerarquías. Lo mismo sucedía

³ Primera copia en positivo de todo el material filmado.

en los equipos de cámaras: eran estructuras sólidas y fijas, que no se modificaban a menos que alguien se jubilara o falleciera (Monti citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 15).

Los años cincuenta y sesenta, traen no sólo la fundación de instituciones en donde aprender (a hacer) cine; sino también la multiplicación de cineclubes, en los cuales jóvenes entusiastas comienzan a formarse a través de la cinefilia; y agrupaciones en donde el cine se aprende a través de la práctica, como la *Asociación de Cortometrajes*. En esta última se formó el director de fotografía José Bubi Stagnaro, quien recuerda:

En el curso teníamos que hacer un cortometraje como cierre del año y se formaron varios equipos: por mi formación más cercana a la mecánica, me tocó hacer la cámara y fotografía de uno de los cortos. Un amigo fotógrafo me enseñó los rudimentos en ¡quince minutos! Se iba de viaje y me explicó que la luz no se ve, sino que lo que se ven son los reflejos de la luz en los objetos, que esos reflejos se pueden medir; que las películas son sensibles —de la misma manera que los ojos— a esos reflejos, y me enseñó a usar un fotómetro de luz incidente. Me dio un abrazo y se fue de viaje (citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 77)

A su vez, Juan Carlos Desanzo, quien ingresa al *Cine Club Argentino* y filma su primer cortometraje en 16mm, relata que «como no tenía fotómetro, seguí fielmente las siguientes indicaciones de Bubi Stagnaro, dadas la noche anterior: “si hay sol, poné f/16; si está más o menos, f/11; si está nublado, f/8; si oscurece, f/5.6. De ahí en más, seguí abriendo hasta que anochezca”» (citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 43).

Nuevas pedagogías, urgentes y amistosas: las estructuras jerárquicas comienzan a resquebrajarse, a la vez que comienza a gestarse el *nuevo cine argentino* de la década del sesenta. Estrenada en 1975, *Nazareno cruz y el lobo* corona una época en la que los jóvenes toman las cámaras, socializan los conocimientos y se nutren horizontalmente: «Éramos una comunidad, todo era gigante e inmenso, éramos jóvenes: no teníamos inhibiciones, no sabíamos de consecuencias. Vivíamos en un estado de filmación. Una ilusión y ahí estaba el ilusionista. [Leonardo] Favio era el emergente de una necesidad cinematográfica colectiva asumida» (Stagnaro citado en Rizzi & Teyssie, 2008, p. 80).

Los noventa en la dirección de fotografía argentina

Durante los setenta y ochenta, a la crisis institucional, económica y social de nuestro país, se le suma un nuevo formato que irrumpe en la industria audiovisual: la publicidad. Esto trae de

regreso ciertas prácticas jerárquicas y rígidas que vuelven a institucionalizar la profesión coartando las experiencias más libres y horizontales que se estaban gestando en los *sets*. Hubo que esperar a las innovaciones tecnológicas, a las nuevas escuelas de cine y a la renovación generacional del *nuevo cine argentino* de los noventa para recuperar esas prácticas.

El desarrollo de la publicidad acarrea, no sólo dinámicas de trabajo, sino también estilos lumínicos. Hugo Colace recuerda: «en publicidad no existía el contraste porque todo tenía que ser brillante y todo se tenía que ver». Es por eso que directores de fotografías formados en ese género como Félix Monti, Marcelo Camorino y el propio Colace, empiezan a filtrar la luz⁴, a rebotarla, para suavizar los contrastes.

Había una estética de las películas, sobre todo del setenta y del ochenta, que trabajaban con mucha luz directa, con fresneles y eso, y nosotros que veníamos de la publicidad y veíamos cine europeo, le empezamos a poner un poco más de difusión a todo. En esa época teníamos un pequeño grupo de estudio, Marcelo [Camorino], [José María] Hermo, el Chango [Félix Monti] y yo. Éramos cuatro, y nos cargaban porque decían que éramos *La cofradía de la luz divina*. Casualmente nombraste justo las dos películas [*El lado oscuro del corazón* y *Nueve reinas*] que tenían que ver con esta generación que estaba cambiando esto. Me acuerdo que una vez uno me dijo: —*me parece bien, porque hay que terminar con esa luz de Miguel Rodríguez*. Y a mí me dolió, porque Miguel Rodríguez, con el que también me formé, era un tipo que tenía una sensibilidad tremenda y tenía trabajos muy buenos, cosas muy pictóricas (entrevistado el 30/05/22).

En la época en que Colace asistía a la escuela de cine de Avellaneda, eran pocos los que estudiaban para un rol que no sea dirección. De hecho, cuando comenzó a trabajar como asistente de cámara en una productora de publicidad, sus superiores pretendieron pasarlo a un rol cercano a dirección, queriendo aprovechar así sus conocimientos, que iban más allá de lo meramente técnico.

Ya entrados los noventa, comienzan a proliferar técnicos del área de fotografía con estudios institucionalizados. Marcelo Lavintman no considera que exista una gran diferencia en los saberes de los directores de fotografía formados en instituciones educativas frente a los formados en *set*, pero sí nota la diferencia en el equipo de colaboradores:

⁴ La luz directa, sin filtrar o rebotar, produce sombras duras, que recortan de forma tajante entre la zona oscura y la iluminada. Las luces filtradas o rebotadas, por el contrario, difuminan las sombras, produciendo una imagen más *suave*.

Todos los chicos con los que laborás ahora estudiaron, vienen de escuela, entienden la física. Entienden científicamente lo que se está haciendo. Antes era más como de simplemente hacerlo, de oficio. Y laboraban bárbaro y eran fenómenos, pero se nota la diferencia, en la manera de poder comunicarte con ellos. (...) O sea, cuando a uno le decís *poné tal farol y acá ponele la bandera*, hay uno que simplemente te hace caso y lo hace como lo hizo siempre; y hay otro que entiende por qué le estás pidiendo eso, entonces el corte de la bandera lo hace en el lugar exacto. Esa persona mira lo que está haciendo y en base a lo que mira, corre la bandera y bueno, lo hace bien (entrevistado el 21/10/22).

Por otra parte, en las escuelas de cine suele suceder que cada estudiante no solo se forma en su orientación, sino que, además, conoce las particularidades básicas de las otras áreas. «Cualquiera de los nuevos directores ha tenido que aprender desde las complejidades de la puesta de luz y de cámara, hasta las técnicas de registro de sonido y la resolución final de un trabajo en la mesa de montaje» (Filippelli en Daicich, 2016, p. 65). Esto propone una mirada integral, pero sobre todo solidaria, la cual permite cruces y promueve una relación más horizontal entre los miembros de un equipo. En este sentido, Soledad *Yarará* Rodríguez, quien estudió a finales de la década del noventa, valora a la institución educativa sobre todo en su carácter de plataforma, para hacer amistades y grupos de pertenencia (entrevistada el 27/10/22). En *Pizza, birra, faso* (Stagnaro & Caetano, 1998), el DF fue Marcelo Lavintman —quien tenía 34 años— y su asistente de cámara fue Julián Apezteguía —con 23 años— quien, un año después, estaba estrenando su primera película como DF, *Bolivia* (Caetano, 1999); y su ayudante de cámara, Javier Juliá —con 27— ese mismo año estrenó como DF *Mala época* (De Rosa, Moreno, Roselli & Saad, 1998), pero ya contaba con tres de los cortos fundacionales del *nuevo cine argentino* de los noventa: *Dónde y cómo Oliveira perdió a Achala* (Rosell & Tambornino, 1995) —como asistente de cámara— y *Guariso, los olvidados* (Stagnaro, 1995) y *La simple razón* (Gicovate, 1995) —como DF—. Mientras las generaciones previas y su estricto sistema de escalafones no se permitían estas libertades, el ejemplo de *Pizza...* muestra cómo tres compañeros de la universidad pueden ser a la vez asistentes de cámara y directores de fotografía.

Asistente de cámara	Julián Apezteguía
Ayudante de cámara	Fernando Zuber
	Javier Juliá
	Paula Astiz
	Gerardo Teplisky
Asistentes de sonido	Enrique Bellande
	Catriel Vildosola
	Vicente D'Elia
Operador de sonido	Yesica Suárez
Sonorización	Federico Billardo
Extras	Leonor Espeche
Efectos Especiales	FX Stunt
Títulos	Fernando Agresta

FIG. 1. Créditos de *Pizza, birra, faso* (Stagnaro & Caetano, 1998).

En el primer *Historias breves*⁵, del cual formaron parte los cortometrajes mencionados, también estaban *Rey muerto* (Martel, 1995) y *Noches áticas* (Gugliotta, 1995), ambos fotografiados por Esteban Sapir —a los 28 años— quien al año siguiente dirigió el largometraje *Picado Fino* (1996), considerado otra de las obras fundantes del *nuevo cine argentino*. En una nota de la revista ADF⁶ (2001), el director de fotografía Daniel Sotelo relata sobre una jornada de rodaje del cortometraje *Ring-raje* (Hermida, 2001) donde tuvo un ayudante de cámara «muy especial»: era Juan Villegas, director de *Sábado* (2001), largometraje que se estaba exhibiendo en la *Mostra de Venecia*. Cruces impensables diez años antes.

En una época del país dictada por el individualismo, el fracaso de las ideologías y la falta de representación política, nacen otras maneras de producir. Gustavo Castagna resalta cómo esta nueva generación propone, o más bien retoma, modos de producción de la generación del sesenta: «la utilización de equipos técnicos menos numerosos, o con escasa experiencia, o simplemente amigos o compañeros de estudios» (2002, p. 110). Ejercicios de la universidad compartidos, una cerveza en alguna plaza, unos partidos de metegol, charlas, cruces y casualidades. Marcelo Lavintman cuenta cómo fue que se convirtió en el DF de la película que inaugura al *nuevo cine argentino* de los noventa:

El caso de *Pizza...* fue completamente aleatorio, creo. Yo soy de la primera camada de la FUC y ahí tuve la suerte de que me tocaran hacer unos cortos interesantes, mis primeros

⁵ Concurso del INCAA en el que se premian un grupo de proyectos de cortometrajes. Los proyectos terminados se compilan en un largometraje que se va numerando en cada edición.

⁶ Publicación de la Asociación de Autores de Fotografía Argentina, que se editó entre 1998 y 2014, para luego convertirse en un anuario.

cortos en 16mm. El grupo nuestro era: Pablo Giorgelli, Natalia Urruty y [Guillermo] *Bill* Nieto. Nosotros hacíamos combo con Bill, yo hacía la foto y él hacía la cámara. El primer corto que hicimos se llamó *Último Sueño* [1993], un corto de Giorgelli que, para las posibilidades de lo que se podía hacer en esa época, era magnánimo. Había una escena en la que Cristina Banegas caminaba vestida con una túnica, a la noche, por un campo con cien cruces prendidas fuego. Y lo hicimos. Todo eso lo hicimos a puro laburo y ganas. Y bueno, cuando veías eso decías: —¿quién hizo la fotografía? debe ser un genio. Y en realidad, no había nada de eso. O sea, era laburo, laburo, laburo, mucho laburo, todos laburando. Y bueno, yo más o menos le pegué a la exposición (...). Eso hizo que pareciera que yo era bueno y la gente se animó a llamarme. En el caso de *Pizza...*, Bruno [Stagnaro] estaba un año más abajo en la FUC. A Adrián [Caetano] yo lo conocía porque en esa época yo ya laburaba de eléctrico y él trabajaba en un rental. Los dos somos muy futboleros y viste que el fútbol te da tema de conversación. Además, ya nos habíamos tomado alguna cerveza y tal vez jugado algún metegol, las dos pasiones de Adrián. Él había propuesto a otro director de fotografía, pero creo que a Bruno no le cerraba. Así que Bruno me propuso a mí, nos juntamos y fuimos para adelante. Igual nadie sabía que íbamos a terminar haciendo lo que hicimos (entrevistado el 21/10/22).

La institución educativa de cine permite conocer otras personas de la misma generación, con las mismas inquietudes y los mismos intereses, pero a la vez permite ir saltando escalafones, al menos en las producciones más pequeñas o independientes. *Yarará* Rodríguez comenta que, una vez terminados sus estudios, y mientras se formaba en los sucesivos escalafones en *sets* industriales, dirigió la fotografía de proyectos como *El amor (primera parte)* (Fadel, Mauregui, Mitre & Schnitman, 2005) e *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008).

El amor (primera parte) fue una película que me marcó un montón, fue un proyecto colectivo, en donde éramos cuatro compañeros que estudiábamos fotografía, entonces los cuatro hacíamos la foto. Y *foto* implicaba todo. Nos íbamos rotando, cuando uno hacía foto, el otro era cámara, el otro era eléctrico. Éramos los cuatro directores de fotografía, pero en realidad éramos todo el equipo de foto. Y después los directores, era toda gente con la que después seguí trabajando. Eran mis compañeros, con los que tenés tu primera banda (...). Entonces, mi formación también fue, en parte, la plataforma de la universidad, juntarme con esa gente y planear cosas en conjunto. Lo importante no era solo la dirección de fotografía, sino el aporte de mi rol o del oficio a una historia, a una narrativa, y con un montón de otras personas. Era pensar cómo hacemos para que esto sea posible. Y en esto

cada uno tenía un rol, pero era un trabajo colectivo. Esa fue mi mayor formación como directora de fotografía (entrevistada el 27/10/22).

Rodríguez pone el acento en trabajar en equipo, formarse entre pares, compartir saberes. Y esta es otra de las claves para entender a esa nueva generación de directores de fotografía. En 1996, se funda la Asociación de Autores de Fotografía Argentina (ADF) «a partir de la necesidad de los profesionales del medio cinematográfico de intercambiar saberes relevantes para la actividad» y dos años más tarde comienza a publicar una revista para cumplir ese mismo objetivo. En el número 4 de la publicación, el Secretario General de SICA festeja el trabajo realizado por la asociación: «En tiempo de desuniones, de desconfianzas, de individualismos, de no mirar al lado sino a sí mismo, qué bueno resulta ver que hay gente que cree lo contrario. Que se junta. Que se agrupa» (Miller, 1999. p. 8). Está claro que quienes fundan ADF son fotógrafos que ya vienen trabajando desde finales de los setenta y principios de los ochenta y que para mediados de los noventa ya están afianzados en la profesión, pero, de todas maneras, son personas que están replanteando el rol del DF y pertenecen a esta generación, preocupada por compartir el conocimiento.

Estas nuevas formas de relaciones entre colegas vienen acompañadas de nuevas interacciones con el equipo de colaboradores de la fotografía. El sistema piramidal dentro del área comienza a horizontalizarse. Marcelo Lavintman relata cómo en los noventa todavía «había una cosa más despótica, o sea, como más piramidal. Pero era algo que pasaba en todo, en todos los rubros y en todo el proyecto en general. Era una cosa que también tenía influencia en el trato» (entrevistado el 21/10/22). En una pequeña anécdota, Hugo Colace ilustra el maltrato al que estaban acostumbrados los técnicos en los ochenta y cómo las escuelas de cine dieron herramientas que permitieron posicionarse de otro modo en el *set*.

En mi primera película como foquista, *Mis días con Verónica* [Lescovich, 1980], el cameraman era Carmelo Lobótrico, que había hecho la cámara de *Las aguas bajan turbias* [del Carril, 1952], o sea, un tipo con mucha experiencia, muy malhumorado. Una semana antes de empezar, hablé con el editor de la película y me dijo: —*vos te tenés que quedar al lado de la cámara, el tipo igual te va a reputear, pero no te preocupes*. Bueno, pasó eso. Los primeros tres días, el tipo se quejaba todo el tiempo. (...) Yo iba, medía a cuánto estábamos de la cámara del personaje y cuando íbamos a hacer el contraplano, le decía: —*Carmelo, le mido a dónde tiene que ir?* Porque yo había leído el libro de Sánchez, entonces sabía lo que era la correspondiente simétrica, el eje, el plano y contraplano. Entonces, cuando el tipo vio que sacaba la cinta y sabía esas cosas, sintió

que yo era su ayudante de verdad. Eso era lo que me diferenciaba en ese momento, esos pequeños conocimientos, haber leído libros que te daban en la escuela de cine (entrevistado el 30/05/22).

Conclusiones

En el filmico hay un saber muy preciso y muy técnico que no todo el mundo tenía. Entonces los DF tenían un saber muy especial. Ahora, con las nuevas cámaras, todo el mundo tiene la sensación de saber usarlas (...) cualquiera puede usar una cámara y más o menos te puede quedar bien. Como si eso fuese hacer la fotografía de algo. Antes tenías que tener cierto acceso, si bien no siempre económico, pero sí cierto acceso al filmico, al revelado. Entonces no es lo mismo un DF que puede filmar con un celular, que un DF que filmó cosas en filmico y que ahora se pasó a las cámaras digitales: hay un estatus, hay una manera de ser en el *set* que es distinta. Creo que mi generación es medio bisagra en eso y creo que el DF es alguien que puede ser bien respetado, pero desde otro lugar. Ya no es como una estrella de rock. Yo veo que se da algo mucho más horizontal que lo que yo veía cuando trabajaba como asistente. Más horizontal y más compartido, que es generacional, no solamente con los directores de fotografía, no sé, por ahí se busca más lo colectivo (Rodríguez entrevistada el 27/10/22).

Yarará Rodríguez va trenzando reflexiones sobre los saberes, las nuevas tecnologías y el trabajo colectivo, para describir ese cambio generacional en el que el DF ya no tiene un estatus tan elevado, ya no entra al *set* con saco y corbata. Hugo Colace lo resume de manera tal, que podría funcionar como manifiesto de la generación: «Durante mucho tiempo los Directores de Fotografía eran “los brujos de la tribu”. No son esos tiempos, no estamos solos y ya no tiene sentido seguir escondiendo saberes. Lo que se conoce se difunde y de esa forma crecemos todos» (Colace, 2008, p. 10).

Los nuevos accesos al saber que permiten las instituciones educativas, las nuevas tecnologías que comienzan a poblar los *sets* hacia principios de los dos mil y un recambio generacional que incluye desde quienes se formaron en los ochenta a los estrictamente pertenecientes a la generación del noventa y a aquellos que comenzaron a trabajar en la primera década del nuevo siglo; son los factores determinantes para un paulatino cambio en las relaciones humanas en los equipos de rodaje y, por lo tanto, en las dinámicas del diseño de la imagen cinematográfica. Aquel orden rígido, jerárquico y piramidal del cine tradicional, se pone en cuestión, profundizando las experiencias de la generación del sesenta.

Si las relaciones entre los miembros de un equipo forjadas durante el *cine de los estudios* — previo a la Segunda Guerra Mundial— y luego retomado en las décadas del setenta y ochenta

se pueden describir como una estructura piramidal, el cine de las escuelas —que influye sobre la generación del 60, pero sobre todo a partir de la del 90— es algo más parecido a una mancha, un alga de Matisse. En este sentido, Manuel Antín, participe de las dos generaciones, ya que empezó a filmar en los 60 y en los 90 fundó la FUC, describe a los equipos de rodaje de su época como una estructura militar y se sorprende por las nuevas lógicas en las que, en la *isla de edición*, todos opinan, desde el director hasta los actores (Pomeranec, 2018).

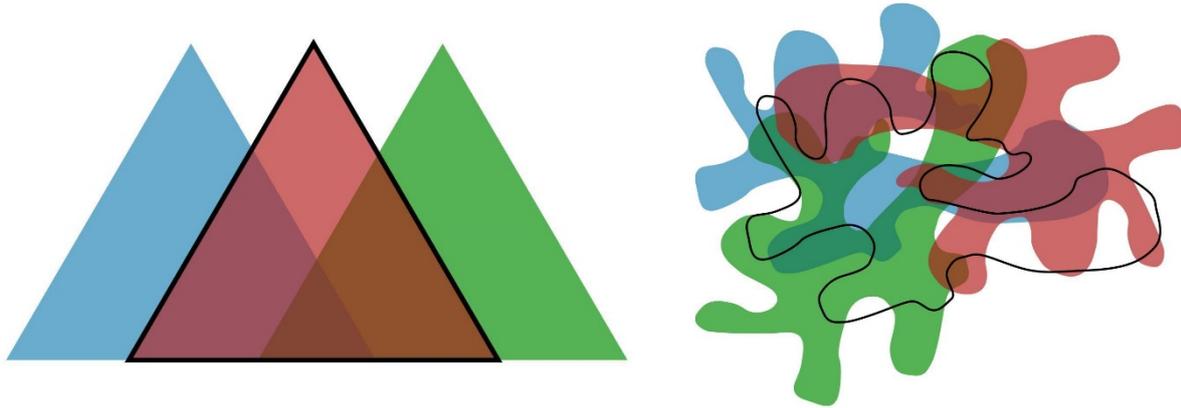


FIG. 2. Estructuras de trabajo.

En la pirámide, la parte superior está ocupada por los *cabezas de equipo* —Director, DF, Director de Arte, etc— quienes nunca bajan de rango. Mientras sus colaboradores, ubicados en la base de la pirámide, comparten rodajes con otros superiores. Los roles son estancos, poco dinámicos, y quienes están en la base sólo pueden ascender si un superior se retira. La forma de la mancha, por su parte, propone roles con mayor peso que otros, pero dinámicos: el peso dependerá del proyecto y no del rol por sí mismo, pero además son intercambiables, una persona que hoy es DF, mañana puede ser asistente de cámara y pasado dirigir una película que se estrena en un festival internacional.

Por otro lado, la estructura piramidal y jerárquica de la industria, responde a un sistema de relaciones patriarcal y unitario. Es decir, dificulta el acceso de mujeres y disidencias a roles de mayor jerarquía y, a su vez, centra la producción en la Capital del país. Esto trae aparejado una mirada masculina y porteña en la construcción del estilo cinematográfico argentino. La generación del noventa no escapa a esto, pero las escuelas que comienzan a abrirse en las provincias, los adelantos tecnológicos con su mayor accesibilidad y los nuevos modos de relaciones laborales y de producción, comienzan a abrir paso otras miradas.

Referencias

- Amatriain, Ignacio (Coord.) (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Ed Ciccus.
- Andres de Mirabelli, Cristina (1995). *Cine Argentino. Director de fotografía Antonio Merayo*. El francotirador ediciones.
- Castagna, Gustavo J. (2002). De una generación a otra: ¿hay una tradición? En H. Bernades, D. Lerer, S. Wolf (Ed.) *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación* (pp. 105-110). FIPRESCI.
- Colace, Hugo (2008). Prólogo. En P. Rizzi & M. I. Teyssié (Ed.) *Catálogo ADF*. ADF.
- Daicich, Osvaldo Mario (2016). *El nuevo cine argentino (1995-2010). Vinculación con la industria cultural cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Ediciones UNTDF.
- Félix-Didier, Paula (2003). Generación 60: Introducción. En Fernando Martín Peña (Ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (pp. 11-21). Malba.
- Machado, Arlindo (2000). *El paisaje mediático*. Universidad de Buenos Aires.
- Miller, Roberto (1999). Para que nos iluminemos entre todos. *Revista ADF*, (4), p. 8.
- Peña, Fernando Martín (Ed.) (2003). *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente*. Malba.
- Pomeranec, Gustavo (Anfitrión). (2018). #002 Manuel Antín - Director [Episodio de podcast]. En *Así empecé en el cine*. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6zKLENkqPyOIPbgTjDVANP?si=acf8a568c9714369>
- Rizzi, Paola y Teyssié, María Inés (2008). *Catálogo ADF*. ADF.
- Sotelo, Daniel (2001). Cortometrajes: Ring-raje. *Revista ADF*, (9), 18-19.
- Svampa, Maristella (2016). *Debates latinoamericanos*. Edhasa.
- Trerotola, Diego (2009). El inventor de métodos. En S. Wolf (Ed.), *Cine argentino. Estéticas de la producción* (pp. 99-109). BAFICI.
- Truglio, Marcela (2003). Generación 60: El cine de las escuelas de cine. En Fernando Martín Peña (Ed.) *Generaciones 60/90. Cine argentino independiente* (pp. 306-325). Malba.