



**RIDAA**  
Repositorio Institucional  
Digital de Acceso Abierto de la  
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad  
Nacional  
de Quilmes

Koziura Trofa, Denise

## Sobre la dirección de fotografía en largometrajes de origen nacional



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución - No Comercial - Compartir Igual 2.5  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

*Cita recomendada:*

*Koziura Trofa, D. (2021). Sobre la dirección de fotografía en largometrajes de origen nacional. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/3514>*

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

## **Sobre la Dirección de Fotografía en largometrajes de origen nacional**

*TESIS DE MAESTRÍA*

**Denise Koziura Trofa**

koziuradenise@gmail.com

### **Resumen**

La siguiente propuesta de Tesis para la Maestría en Industrias Culturales: Política y Gestión, aborda el rol del Director de Fotografía (DF) en el marco de largometrajes de origen nacional a partir de herramientas de la Economía Política de la Comunicación (EPC) y aspectos de la Sociología de la Cultura. Se utilizan, a su vez, instrumentos propios de la Legislación Cultural, para alcanzar algunos de los objetivos de esta investigación de carácter exploratorio.



**Maestría en Industrias Culturales: Política y Gestión**

Tesis de Maestría

**Sobre la Dirección de Fotografía en largometrajes de origen nacional**

Lic. Denise Koziura Trofa

**Director: Mg. Alfredo Alfonso**

**Co-Directora: Abg. Ana María Saucedo**

**2021**

## Índice

<b>Agradecimientos</b> .....	3
<b>Introducción</b> .....	4
<b>Objetivos</b> .....	5
<b>Recorte espacio temporal</b> .....	6
<b>Diseño metodológico</b> .....	7
Entrevistas.....	8
<b>Marco teórico</b> .....	11
<b>Estado del Arte</b> .....	16
<b>Capítulo 1: Industria cinematográfica argentina</b> .....	18
1.1 INCAA.....	21
1.2 SICA.....	24
1.3 Otras organizaciones vinculadas con el sector.....	25
1.4 La sociedad de los Directores de Fotografía: ADF.....	27
<b>Capítulo 2: Dirección de Fotografía, hacia una conceptualización</b> .....	29
2.1 El trabajo del DF en las tres etapas de producción.....	29
<b>Capítulo 3: La Dirección de Fotografía y el paso a la era digital</b> .....	34
3.1 Primero en la post-producción.....	34
3.2 Registro digital.....	35
<b>Capítulo 4: Recorrido profesional y autopercepción del rol</b> .....	38
4.1 Trayectorias.....	38

4.2 Autopercepción del rol.....	39
<b>Capítulo 5: Rutina productiva.....</b>	<b>41</b>
5.1 Aspectos del proceso de una realización cinematográfica.....	41
5.2 Reconstrucción de una jornada de trabajo.....	43
5.3 Foto fija.....	45
<b>Capítulo 6: Condiciones laborales.....</b>	<b>48</b>
6.1 Situación laboral del DF.....	48
<b>Capítulo 7: Trabajo creativo y derecho de autor.....</b>	<b>51</b>
7.1 El trabajo creativo en los proyectos colectivos.....	51
7.2 La Dirección de Fotografía como un trabajo creativo.....	53
<b>Capítulo 8: Autores o ejecutantes.....</b>	<b>55</b>
8.1 Sociedades de gestión.....	55
8.2 El deseo de ser considerados autores.....	56
8.2.1 FELAFC.....	56
8.2.2 ¿Qué pasa en el resto del mundo?.....	57
8.3 Derecho de intérprete o ejecutante: algo que aprender de los músicos.....	59
8.3.1 Evaluando una alternativa.....	61
8.3 Las dificultades frente al pedido de Autoría.....	62
<b>Palabras finales.....</b>	<b>64</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>66</b>

## **Agradecimientos**

Agradezco a la concatenación de personas que hicieron posible que esta Tesis se llevara a cabo. A todos los que me otorgaron parte de su tiempo para nutrirme de sus conocimientos.

En principio a Natalia Fidel que al enterarse sobre mi tema de Tesis me contactó con Hugo Colace. A él, por su infinita generosidad al brindarme dos entrevistas y varios intercambios epistolares, por intentar ser lo más claro y pedagógico conmigo y por ponerme en contacto con los demás entrevistados. A ellos, Marcelo Lavitman, Germán Drexler, Soledad Rodriguez y Félix Monti, con quienes mantuve conversaciones de horas donde me confiaron sus historias. Quisiera destacar la buena predisposición y la humildad caracterizó a todos los profesionales entrevistados a pesar de su amplia trayectoria.

Gracias al grupo de Facebook 'Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales - Argentina' donde varias trabajadoras del medio fueron muy amables al despejar mis dudas.

También le estoy agradecida a quienes tuvieron paciencia para la presentación de este escrito. A Alfredo Alfonso, mi Director, quien tuvo que lidiar con mi intermitencia. A Ana María Saucedo, por aceptar co-dirigirme cuando ya había avanzado en mi investigación. A los docentes de la Maestría en Industrias Culturales: Política y Gestión (UNQ) por la buena predisposición para responder consultas, particularmente a Guillermo Mastrini y a Ornella Carboni.

A la Universidad Nacional de Quilmes, mi segunda casa, por su oferta educativa, por formarme y luego acogerme como docente. Al sector de Posgrado por ayudarme pacientemente en todas las gestiones.

A mi compañero Gustavo Velázquez por sus consejos, lecturas y relecturas de mi trabajo. A mi familia porque me quiere y me apoya. Gracias.

## Introducción

Etimológicamente “*fotografía*” significa escribir con luz. Muy resumidamente, aquello que vemos en una foto es producto de los rayos de luz que rebotaron en el sujeto/objeto retratado y que moldearon la imagen al ingresar por el agujerito de la cámara (estenopo). Aquello que vemos en la imagen se produce a partir del rebote de la luz sobre el objeto, ese rebote imprime sobre el negativo -hoy sensor digital- la imagen invertida. La cual veremos “correctamente” luego del revelado (proceso llevado a cabo hoy por la cámara digital). Por supuesto, estamos hablando de imágenes estáticas y pretendo hablar de la industria cinematográfica, pero de hecho la fotografía es la madre del cine. Ya que el cine “*consiste en una cámara que fotografía la acción mediante una serie de rápidos disparos que grababan la imagen consecutivamente en una película y que luego adquiere movimiento al ser proyectada como una secuencia*”<sup>1</sup>. En palabras de Roland Barthes (1980) “[en el cine, algo] “*ha pasado*” ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta, y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque deviene del primero” (p.139) Esto aporta a resolver el enigma de por qué hablamos de “Directores de fotografía” (DF) como un rol en la producción cinematográfica.

Podríamos empezar diciendo que durante el rodaje de una película, el Director de fotografía (DF) lidera lo que es considerado el equipo de Fotografía. De manera tal, que tiene a su cargo los eléctricos (quienes manejan luces, cables y consolas), el equipo de cámara (camarógrafo y asistentes), y lo que se denomina Grip (que son los equipos para mover la cámara -como carros, grúas, etc.-). Sin embargo, como veremos a lo largo de este escrito, el trabajo como DF comienza mucho antes.

La siguiente propuesta de Tesis para la Maestría en Industrias Culturales: Política y Gestión, aborda el rol del Director de Fotografía (DF) en el marco de largometrajes de origen nacional a partir de herramientas de la Economía Política de la Comunicación (EPC) y aspectos de la Sociología de la Cultura. Se utilizan, a su vez, instrumentos propios de la Legislación Cultural, para alcanzar algunos de los objetivos de esta investigación de carácter exploratorio.

---

<sup>1</sup> Sociedad Comercial y Editorial de Santiago (2000). Enciclopedia del Estudiante. El cine. Santiago de Chile: Larousse. (Pág.8)

## **Objetivos**

El objetivo general de este escrito es dar cuenta del trabajo del Director de Fotografía en tanto cabeza de equipo en el marco de largometrajes de origen nacional y observar cómo esta caracterización puede desencadenar en la percepción de mayores derechos en relación a la obra.

De esta manera, podríamos desglosar los siguientes objetivos específicos:

- Caracterizar el rol del Director de Fotografía en el marco de largometrajes de origen nacional
- Aproximarnos a este trabajo en tanto una labor creativa
- Explorar la inquietud de estos sujetos por constituirse en autores de la obra cinematográfica

No es la finalidad, sin embargo, la de hacer una reconstrucción minuciosa de lo que implica la Dirección de Fotografía en tanto a los diseños de las puestas de luces y cámaras, ya que esto excede los alcances de mi investigación. Mi texto, por otra parte, desarrollará una caracterización construida a base de testimonios y bibliografía especializada. Este desarrollo, lejos de quedarse en la mera descripción, será problematizado y puesto en tensión con el fin de alcanzar los objetivos que esta investigación se propone.



## **Recorte espacio temporal**

Esta tesis se enmarca en las Industrias culturales, particularmente en la Industria cinematográfica argentina. A su vez, se centra en la producción de largometrajes y específicamente en el rol del Director de Fotografía en tanto cabeza de equipo. Podemos señalar entonces, que esta tesis se interesa particularmente por la producción de largometrajes de origen nacional producidos en nuestro territorio.

Si bien el escrito perseguirá, a grandes rasgos, describir lo que implicó el proceso de digitalización en este campo y entablará un diálogo que se remonta a los orígenes del ‘nuevo cine argentino’ (particularmente en lo que refiere a las trayectorias de los sujetos entrevistados), esta investigación buscará dar cuenta de las problemáticas contemporáneas de los actores. Sin embargo, vale aclarar, que si bien esta tesis se entrega transcurrida la etapa de confinamiento y cese de actividades del 2020, su producción es anterior a la implementación de estas medidas, por lo que, la misma no dará cuenta del impacto de la pandemia en el sector.

## **Diseño metodológico**

Esta investigación persigue trabajar aspectos de la Economía Política de la Comunicación y la Cultura, haciendo énfasis en las Rutinas productivas. A su vez, el análisis contempla elementos propios de la Sociología de la Cultura. El abordaje metodológico de este trabajo es predominantemente cualitativo. Se basa en entrevistas en profundidad, análisis bibliográfico y legislativo, así como los conocimientos adquiridos en diferentes talleres y cursos.

La perspectiva de la Economía Política permite un acercamiento que va de lo general a lo particular: industrias culturales-industria cinematográfica-largometrajes-Directores de Fotografía. A su vez, la Sociología de la Cultura habilita la comprensión de procesos de carácter simbólico como la autopercepción del trabajador y la propuesta por una mirada creativa de su rol. Ambos puntos de vista, alimentados además por la legislación correspondiente, nos guiarán en la exploración sobre mayores derechos para los DF vinculados al producto final: la película.

Con la finalidad de alcanzar los objetivos ya señalados, el proceso de elaboración de esta tesis tuvo tres etapas. Una de exploración, donde, ya habiendo elegido la temática a trabajar, se hicieron los primeros contactos con los actores del medio. Podríamos decir que esta etapa corresponde al año 2017 y de ella se destaca el primer contacto con Hugo Colace (ADF)<sup>2</sup> que fue quien luego me brindó el contacto de los demás entrevistados. A este momento corresponde además el diseño de la entrevista semiestructurada que realizaría a posteriori y una primera búsqueda de material bibliográfico pertinente.

Luego, podríamos mencionar una segunda etapa, entre 2018 y principios de 2019, donde se llevaron a cabo las entrevistas en profundidad que componen este escrito y se identificaron las inquietudes de los sujetos entrevistados. A su vez, esta etapa implica la lectura del material bibliográfico relevado y la realización del Taller intensivo de Dirección de Fotografía dictado por Mauricio Riccio (ADF) y Martín Errea (ADF) dictado en febrero de 2019, el cual realicé con el objetivo de observar -y en parte experimentar- todas las implicancias del trabajo de un DF en la realización de un film<sup>3</sup>.

Finalmente una tercer etapa que comenzó en 2019, donde, habiéndose sistematizado los resultados de las entrevistas, se advirtieron ciertas aspiraciones ligadas a los derechos sobre las

---

<sup>2</sup> Director de fotografía cinematográfica de amplísima trayectoria, integrante de Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF), asociación de la que ha sido presidente. Es además docente y un importante divulgador del trabajo que realizan los Directores de fotografía.

<sup>3</sup> Por supuesto, este Taller implica sólo una aproximación al objeto de estudio.

obras cinematográficas, motivo por el cual me incliné a la lectura de material acorde a la vez que realicé la materia ‘Legislación Cultural’, dictada por Ana Saucedo -quien co-dirige esta investigación-, en el marco del Diploma de posgrado en gestión cultural (UNQ).

El criterio para la selección de los entrevistados estuvo estrechamente vinculado a la disponibilidad de los sujetos. Sin embargo, uno de los criterios que perseguí al momento de entrar en contacto con ellxs fue que trabajaran (o hubiesen trabajado recientemente) en el marco de largometrajes comerciales que hayan sido proyectados en salas comerciales. Creo que vale aclarar que, la presencia inequitativa de sujetos varones en la muestra, en comparación a la única entrevistada mujer: Soledad Rodríguez (ADF), es fiel a las características de la industria cinematográfica argentina. Según el “Informe de igualdad de género en la Industria Audiovisual Argentina” elaborado por el OAVA (Observatorio de la industria audiovisual argentina) del INCAA en base a datos del 2018, el porcentaje de mujeres cabeza de equipo en fotografía, es decir DF, era tan sólo del 12,0%<sup>4</sup>.

- Entrevistas

Para la elaboración de este escrito se realizaron diversas entrevistas a sujetos de la industria cinematográfica argentina. Las personas que se detallan a continuación son quienes hicieron los mayores aportes y quienes son citados en el marco de esta tesis. A estos trabajadores se le realizaron entrevistas semiestructuradas en profundidad con la finalidad de encontrar regularidades entre sus relatos.

Entrevistado	Rol	Año de realización	Muestra de filmografía <sup>5</sup>
Hugo Colace (ADF)	Director de Fotografía	2017/	Aire (2018)/Yo soy así, Tita de Buenos Aires (2017)/Tiempo

<sup>4</sup> Creo que vale la pena señalar que, si bien esta tesis no persigue ahondar en estos aspectos, esta problemática ya fue identificada por el sector. En esta línea, asociaciones como ADF crearon su propia ‘Comisión de género’ para estar al pendiente de estas cuestiones.

<sup>5</sup> Se da cuenta sólo del trabajo en largometrajes de industria nacional.

		2018	muerto (2016)/El nido vacío (2008)/Historias mínimas (2002)/La ciénaga (2001)
Germán Drexler (ADF)	Director de Fotografía	2018	Cara sucia (2019)/Solos en la ciudad (2011)
Marcelo Lavitman (ADF)	Director de Fotografía	2018	Recreo (2018)/Madraza (2017)/El crítico (2013)
Felix Monti (ADF)	Director de Fotografía	2019	El robo del siglo (2020)/Mamá se fue de viaje (2017)/Los padecientes (2017)/Permitidos (2016)/Al final del túnel (2016)/Sin hijos (2015)/Mi primera boda (2011)/Igualita a mi (2010)/El secreto de sus ojos (2009)
Soledad Rodríguez (ADF)	Directora de Fotografía	2018	Las buenas intenciones (2019)/Sangre blanca (2018)/Historias breves 12 (2016)/El estudiante (2011)
María Antolini	Foto Fija	2017	Felicitas (2009)/El secreto de sus ojos (2009)/El niño de barro (2007)
Santiago Mele	Foto Fija	2018	Yo soy así, Tita de Buenos Aires (2017)/Desearás (2017)

**Elaboración propia**

Es importante mencionar que, como veremos más adelante, los entrevistados no trabajan exclusivamente en el marco de largometrajes, y que lo expuesto en la tabla da cuenta exclusivamente de su trabajo en los mismos. A su vez, sólo se plasman las obras en las que los

entrevistados habían trabajado -o bien proyectos con los que ya estaban en contacto- al momento de la entrevista<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> En algunos casos, al ser listas tan extensas, se eligieron sólo las películas más representativas.

## Marco teórico

El objeto de estudio de esta investigación corresponde a lo que se conoce como las industrias culturales. Los bienes culturales producidos en el marco de estas industrias poseen un doble valor, material y simbólico (Zallo,2011). A diferencia de una obra como una pintura, que también posee estas características, los bienes que corresponden a este sector tienen particularidades, como haber pasado por un proceso de producción seriado y partir de un prototipo. El sector cultural industrializado presenta sus propias lógicas de producción y distribución (Becerra y Mastrini;2017). Por ejemplo, en la industria cinematográfica se parte de un film que luego es replicado para su distribución<sup>7</sup>. Dada la inversión creativa, este prototipo es único, en este sentido, *“cada bien es individualmente insustituible”* (Zallo;2007,222). Lo que implica que son alcanzados por los derechos de propiedad intelectual. *“Estrictamente hablando, las industrias culturales propiamente dichas son aquellas de contenido: producción y distribución de libros, diarios, discos, programas, películas, emisiones de radio o televisión, etc.”* (Tremblay,2011;117)

- Economía Política de la Comunicación

El enfoque de la EPC en que se inscribe esta tesis, se basa en que *“esta corriente teórica resulta adecuada para combinar los fenómenos económicos propios de la producción cultural con las dinámicas regulatorias del sector, que afectan el funcionamiento económico.”* (Mastrini;2014,9). Esta investigación persigue el análisis de un rol laboral en específico desde dos vertientes, la económica y la cultural. A la vez que observa cómo diferentes políticas influyen sobre un sector determinado a partir del análisis de sus rutinas productivas. En este sentido, es primordial el enfoque de la EPC ya que, como plantea Vicent Mosco (2006) *“tanto la economía como la comunicación están mutuamente constituidas a partir de las prácticas sociales y culturales. Ambas se refieren a procesos de intercambio que difieren, pero que también están múltiplemente determinados por las prácticas sociales y culturales compartidas”* (p.112).

---

<sup>7</sup> En la etapa previa a la digitalización este proceso era más claro ya que, se partía de un film original que era copiado para ser exhibido en las diferentes salas.

Dentro de la tradición de la EPC, los estudios de las industrias culturales ocupan un lugar de relevancia. Autores como Max Horkheimer y Theodor Adorno (1988), exponentes de la Escuela de Frankfurt, se encargaron de pensar en las dimensiones económicas, sociales y culturales de estas industrias. Explorando tanto la esfera de producción como la del consumo, llegando a trazar un paralelismo entre los procesos de producción que se daban en la cinematográfica Metro Goldwyn Mayer y la fábrica automotriz General Motors. En este sentido es interesante el planteo sobre cómo un bien cultural al formar parte de un proceso seriado se aleja de la pieza artística al adaptarse a un esquema repetitivo.

*“En los automóviles no pasan de variantes en el número de cilindros, en el volumen, en la novedad de los gadgets; en los films se limitan a diferencias en el número de divos, en el despliegue de medios técnicos, mano de obra, trajes y decorados, en el empleo de nuevas fórmulas psicológicas”* (Adorno y Horkheimer,1988;3).

Dicho aspecto repercute luego en la instancia de consumo del producto cultural donde, habiendo crecido en una sociedad donde las industrias culturales poseen un valor preponderante, advertimos con qué nos encontraremos a partir de diferentes pistas estereotípicas que nos otorga el producto cultural desde el comienzo. *“En un film se puede siempre saber en seguida cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; para no hablar de la música ligera, en la que el oído preparado puede adivinar la continuación desde los primeros compases y sentirse feliz cuando llega”* (Adorno y Horkheimer;1988;4). Este análisis se complementa con el planteo de Walter Benjamin en su trabajo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de 1935, donde la obra de arte, a partir de su reproducción, ha perdido su singularidad y, por lo tanto, su *aura* entendida como *“el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”* (Benjamin,1989;2). La industria cultural supone la aplicación de un diseño industrial, de una intervención mecánica, a posteriori de la idea creativa (Zallo,1988).

- Industrias culturales

Varios autores se han ocupado de estudiar las industrias culturales, incluso algunos elaboraron modelos de clasificación a partir de sus características. El autor Ramón Zallo (1988), citado previamente, propone hacer una distinción entre las empresas productoras de contenidos -como un canal de televisión-, y aquellas productoras de equipamiento -como las fábricas de

televisores-, siendo que, aunque están estrechamente vinculadas las primeras corresponden a las industrias culturales mientras que las segundas no. Pero hacia dentro de estas industrias existen segmentaciones, como la edición continua -la prensa escrita-, y la edición discontinua -la publicación de libros y de CDs-; y la difusión continua -como los programas de televisión-. Estas son las ramas de las que da cuenta Zallo (1988), pero a la que podríamos agregar, entendiendo la difusión como transmisión, a la ‘difusión discontinua’, y mencionar entre ellas al cine, en contraposición con los programas de televisión que se emiten a diario. De modo que, en lo que compete a esta investigación analizaremos, una industria cultural audiovisual de producción y difusión discontinua: la industria cinematográfica. En este sentido, complementando los dichos de Adorno y Horkheimer, diremos que:

*“En las actividades discontinuas, de producto, como la industria editorial, fonográfica o cinematográfica, la repetición con ligeras variaciones de fórmulas de éxito, las modas de inmediato recambio, la serialización, el marketing cultural, la concepción misma de la cultura como producto de consumo de un sólo uso e inmediatamente desechable, la cultura kleenex, alcanzan gran parte de la producción cultural” (Zallo,1992;12-13)*

Si bien no se persigue realizar un macro-análisis sobre las industrias culturales, cabe señalar *“el creciente peso de los derechos de propiedad intelectual como forma de valorización de capitales”* (Mastrini;2014,11). Los derechos de propiedad intelectual, en una industria de alta incertidumbre laboral -ahondaremos en esto más adelante-, resultan ser un escollo importante al que debemos prestarle atención, dado que condiciona la suerte de la industria en general pero impacta particularmente en la solvencia del trabajador.

- Legislación cultural

El concepto de Legislación Cultural está vinculado a las acciones que deben llevar a cabo los Estados para garantizar el cumplimiento de los Derechos Culturales (Harvey,1995). Los Estados deben bregar por el acceso a la cultura de sus ciudadanos y también deben proteger los derechos adquiridos por los autores a partir de la creación de las obras -como se expone en el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos sancionada en 1948-. Es decir, el Estado tiene una participación activa en el cumplimiento de lo que se denomina ‘Derecho de autor’.



- Obra y autor

Dado que serán términos recurrentes en esta tesis, es necesario definir algunos conceptos como autor y obra. Lipszyc y Villalba (2009) explican que el *autor* es el sujeto creador de la obra y, por lo tanto, siempre nos referimos a personas físicas. En esta línea, las personas jurídicas pueden ser los ‘titulares derivados de algunos derechos de autor’ pero no por esto se los denomina ‘autores’. Autor y obra son conceptos estrechamente vinculados dado que no existe obra sin autor y viceversa. Estos investigadores plantean que “*para el derecho de autor, obra es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser reproducida o comunicada al público*” (Lipszyc y Villalba,2009;27). Estas obras pueden ser individuales, es decir producidas por un solo autor, como una pintura; u obras en colaboración, elaboradas por un equipo, como es el caso de las películas.

Debemos aclarar sin embargo, que las obras pueden necesitar, para su elaboración, de la participación de muchas personas pero no por eso necesariamente se considerará que la obra pertenece a más de un autor. La artista plástica Marta Minujin, por ejemplo, necesitó de muchas personas para crear el ‘Carlos Gardel de Fuego’ (1981) una estructura de metal de 17 metros que se presentó en la “IV Bienal de Medellín”. Nadie duda, sin embargo, que la autora es Minujin -quien tuvo la idea primaria y dirigió la elaboración en base a su diseño- y que quienes intervinieron hicieron las veces de personal de apoyo (Becker, 2008) para que esta obra pudiera materializarse. El caso de las películas es diferente ya que, según nuestra legislación, se reconocen por cada obra múltiples autores. Según la Ley 11.723 se considera como autores de la obras cinematográficas al Director, el productor y autor del argumento, además el Art. 20 de la Ley da cuenta de los compositores como autores del film cuando se trata de una obra cinematográfica musical<sup>8</sup>. Aspecto que se desprende de la definición de obra expuesta en este apartado: la obra como una expresión personal que da cuenta del desarrollo de una idea que se manifiesta de una manera concreta. Dicen Lipszyc y Villalba (2009) que “*hay coautoría cuando varios autores contribuyen a la creación de una obra trabajando juntos o por separado pero creando sus aportes, del mismo o de diferente género, para que sean explotados en*

---

<sup>8</sup> “Cuando se trate de una obra cinematográfica musical, en que haya colaborado un compositor, éste tiene iguales derechos que el autor del argumento, el productor y el director de la película” fragmento del Art. 20 Ley 11.723

*conjunto y formen una unidad*” (P.117). Este es un aspecto de vital importancia para nuestro análisis, con el que buscaremos dialogar.

- Derecho de Autor

Es importante señalar que de este Derecho, sustentado en la Ley 11.723, se desprenden dos aspectos: los derechos morales y los derechos patrimoniales. Los primeros implican la mención de los autores, es decir, dar cuenta de quién es/son el/los creador/es al momento de su difusión. Los derechos patrimoniales, por otro lado, implican la posibilidad de hacer usufructo de esa obra al momento de su explotación (también habilita al autor a facultar a otro sujeto para que este lo haga). Según el artículo 2 de la Ley 11723:

*"El derecho de propiedad de una obra científica, literaria o artística comprende para su autor la facultad de disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, de representarla y exponerla en público, de enajenarla, de traducirla, de adaptarla o de autorizar su traducción y de reproducirla en cualquier forma".*

El Derecho de Autor, sin embargo, no es al infinitum sino que establece lo que se denomina ‘plazos de protección’. En las fotografías, por ejemplo, el plazo es de veinte años desde la primera publicación de la fotografía, pasado este periodo las mismas pasan a Dominio Público pagante, es decir que estas obras están fuera del mercado. Para las obras cinematográficas el plazo de protección se extiende hasta 50 años después de la muerte del último de los colaboradores<sup>9</sup>. Que las obras pasen a ‘Dominio Público’ implica que las mismas puedan ser utilizadas sin que sea necesaria la autorización de sus autores o sus herederos, sin embargo, también implica el abono de un gravamen. En nuestro país quien recauda y distribuye estos ingresos es el Fondo Nacional de las Artes.

---

<sup>9</sup> Artículo 34 de la Ley 11723

## Estado del Arte

A pesar de la especificidad de la temática abordada en esta Tesis, existen estudios y abordajes previos sobre el rol del Director de Fotografía y su aporte creativo al film.

Podemos nombrar en principio al ‘Manual de iluminación para cine y video’ de Jaime Fontanellas (2014), quien brinda una minuciosa reconstrucción del rol del DF. En este texto “*se describen diseños de iluminación, sistemas de puestas de luces, artículos técnicos, y otros datos que pueden ser de interés para un fotógrafo, profesional o no, que decide realizar la fotografía de un proyecto audiovisual*” (p.6), sin embargo, vale aclarar que este manual se centra en los procesos de trabajo previos a la digitalización del sector. En general este libro parece algo así como un ‘manual de instrucciones’ de la Dirección de Fotografía, sin embargo, al final Fontanella incluye dos artículos de su autoría donde brinda algunas apreciaciones extras en relación a este rol. Incluso compara la labor del DF con la de un pintor barroco:

Con la luz, el director de fotografía guía los ojos de los espectadores hacia aquellos puntos que considera de máximo interés. Puede afear o embellecer un rostro. Puede instalarlos en una atmósfera de tensión, de sufrimiento, o puede darles una sensación de espacio abierto, de alegría, de naturalidad. (Fontanellas,2014;109).

Otro aspecto interesante de este libro es que se desprende de un proyecto de investigación denominado “Diseños de iluminación para Cine y Video”, correspondiente a la Universidad Nacional de Córdoba. Otra investigación académica que toca esa temática es la Tesis de Ornella Carboni (2015) correspondiente a su Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Este escrito, denominado “Los procesos de organización productiva y del trabajo en las tiras diarias de la televisión abierta argentina (2002-2012)”, como bien puede deducirse por su título, se centra en la producción televisiva. A su vez, si bien no se enfoca en el rol del Director de Fotografía, sí lo describe y destaca que, “*de modo histórico, la fotografía representa una profesión altamente valorada en las producciones cinematográficas por la incidencia de la iluminación en las escenas, de hecho el rol del director de fotografía en el cine se equipara al del director*” (p.195). El aporte de Carboni (2005) radica además en la conceptualización del trabajo a partir de las rutinas productivas.

Como antecedente sobre investigaciones del derecho de autor de los Directores de Fotografía, debemos mencionar el artículo ‘*Creadores de luz: reseña sobre los derechos de autor de los directores de fotografía cinematográfica*’ de Nadia McGowan (2017) producido para la Notre

Dame University Louaize y traducido al castellano por Ricardo Matamoros, miembro de la Sociedad Venezolana de Cinematografía (SVC). En este texto la autora da cuenta de cuál es la situación de los derechos de autor de los Directores de Fotografía en gran parte del mundo, a la vez que busca legitimar el pedido por la coautoría que llevan adelante muchos de estos trabajadores. Similar conclusión a la que llegan Laura Cortés Selva y Leocadia Díaz Romero (2009) en el capítulo “El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica”, que forma parte del libro “El productor y la producción en la industria cinematográfica”, realizado a partir del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico de la Universidad Complutense de Madrid. Estas autoras, basándose en el caso español, exponen que *“a pesar de la evidente creatividad que el director de fotografía emplea en su trabajo en un filme, el derecho comparado no siempre reconoce su aportación a la obra de forma suficiente”* (P.390).

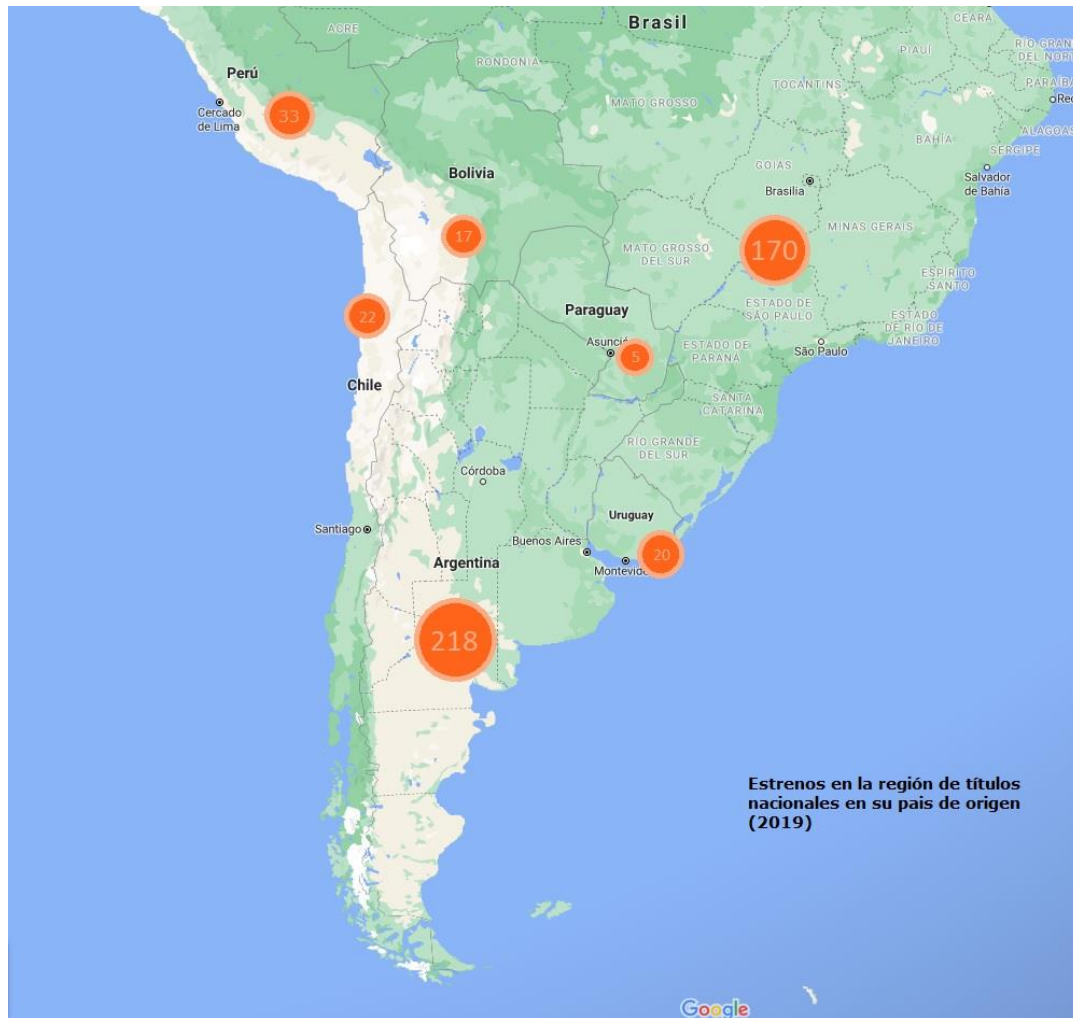
El presente trabajo busca ser un aporte que amplíe las perspectivas alcanzadas por estos autores, a partir de una nueva tipificación del rol y proponiendo vertientes de análisis innovadoras.

## Capítulo 1: Industria cinematográfica argentina

Si bien a lo largo de este escrito nos referiremos a la ‘industria cinematográfica argentina’, es cierto que es cuestionada la idea de cinematografía argentina de nivel industrial dado el volumen de producción, distribución y consumo de la misma. Decía Octavio Getino en 2007, *“la industria brasileña y la argentina dejaron de existir como tales hace cuatro o cinco décadas. Sus viejos estudios y laboratorios han sido desmantelados y los que lograron sobrevivir pasaron a brindar servicios a la producción televisiva o publicitaria, y sólo episódicamente a alguna película”* (p.107). Algunos autores arriesgan que sólo existe una industria cinematográfica y esa es la estadounidense, que domina el mercado mundial dadas sus características oligopólicas (Sanchez Ruíz, 2004).

Sin embargo, el cine argentino se comporta como cualquier otra industria: existe una división interna del trabajo (Amatrian,2009) y su oferta -particularmente el cine más comercial- está ligada a las tendencias del mercado o a reproducir aquellas fórmulas que han funcionado con anterioridad (aunque aún sigue siendo importante aquello conocido como ‘cine de autor’). Esto parece responder a una búsqueda de un público denominado por Omar Rincón (2013) como *comunidades de gusto mundializado*.

Por otra parte, aunque es cierto que el punto flaco radica en el flujo de producción -la cantidad de películas que se elaboran en el país no tienen parangón con el gigante estadounidense-, el nivel de producción -y el alcance de los films- es destacable en comparación a otros países del globo, particularmente en comparación con nuestros hermanos latinoamericanos.



**Elaboración propia en base a los datos brindados por Cinebase5 (MRC), comScore**

Como puede observarse en la infografía, según datos brindados por la MRC-Media Research & Consultancy<sup>10</sup> los estrenos de origen nacional en Argentina fueron 218 en 2019. Brasil, por

<sup>10</sup> <https://www.mrc.es/blog/presentacion-indicadores-del-cine-iberoamericano-2019>

su parte, estrenó 170 filmes de origen brasilero. Mientras que Chile estrenó 22 películas nacionales respectivamente<sup>11</sup>.

A su vez, es interesante plantear que, Brasil posee -como también México, si pensamos en toda latinoamérica- un fuerte mercado interno. En relación con esto, la película que contó con más espectadores de la región en 2019 fue ‘Minha mãe é uma peça 3’ de Susana Garcia con 6.851.642, que sólo se estrenó en su país de origen. En contraste, la película argentina (en coproducción con España) con más espectadores, fue ‘La odisea de los giles’ de Sebastián Borensztein que, habiendo sido estrenada en 16 países, contó con un total de 2.177.331. Por supuesto, no podemos dejar de hacer la salvedad de que Brasil cuenta con más de 209 millones de habitantes, y que Argentina cuenta con alrededor de 45 millones.

Mientras que en 2019 el cine argentino en nuestro país contó con 3.582.678<sup>12</sup> espectadores, el 2018 -según datos del INCAA- había sido más auspicioso:

*“En el año 2018 las salas cinematográficas del país recibieron 46.431.072 espectadores. La industria cinematográfica de producción o coproducción nacional convocó 6.826.801 de personas, lo que significa que un 14,70% del público eligió largometrajes argentinos.”*  
(INCAA,2019,9)

Continuando con los datos disponibles en el Anuario INCAA de la Industria Cinematográfica y Audiovisual correspondiente al 2018, de los 550 largometrajes que se estrenaron en el país, 238 fueron de origen nacional (producciones y co-producciones) y 312 extranjeras. Sin embargo, la presencia del cine regional en nuestras pantallas fue muy escasa: mientras que el 44,5% de las películas extranjeras correspondió a Estados Unidos (siendo 9 de las 10<sup>13</sup> más taquilleras en nuestros cines ese año), sólo se expusieron 2 de origen chileno, 2 paraguayas, 3 brasileñas y 1 de Uruguay<sup>14</sup>. En relación a este punto Roque González en 2015 explicaba:

*Si en América Latina existiera una circulación cinematográfica regional óptimamente eficiente, los argentinos —que, en promedio, concurren 1 vez por año al cine— como todos los*

---

<sup>11</sup> No hacemos mención de Uruguay con 20 películas ya que, teniendo en cuenta la cantidad de ciudadanos uruguayos -3 millones-, veinte estrenos es un número muy auspicioso.

<sup>12</sup> En general los datos de la cantidad de entradas vendidas en el país se obtienen a partir de los Anuarios del INCAA, sin embargo, actualmente no se encuentra disponible el anuario correspondiente al año 2019, por lo que se toma como fuente a: Cinebase5 (MRC), comScore

<sup>13</sup> Según datos del INCAA ese año la producción “El Ángel” se alzó en el 7mo lugar con 1.364.153 espectadores en nuestro país.

<sup>14</sup> Debemos hacer la salvedad de que INCAA computa las co-producciones como filmes de origen nacional, en este sentido existieron 13 coproducciones argentino brasileñas, 10 coproducciones con Uruguay, cinco con Chile y dos con Paraguay.

*latinoamericanos tendrían —en teoría— alrededor de 500 filmes anuales —realizados entre México y la Patagonia— entre los cuales escoger. Sin embargo, ello no ocurre: anualmente se estrenan entre 3 y 10 filmes latinoamericanos no nacionales —cifra similar a la que se da los otros países de la región—, cuyo público representa, en promedio, el 0,2% del total de los espectadores de cine. (p.89)*

Lejos de ser un dato anecdótico, la importancia de todo esto radica en que “*en esencia la cinematografía sigue siendo, como institución social, un vehículo privilegiado para que los pueblos podamos contarnos a nosotros mismos, y les relatemos a otros, quiénes y cómo somos, cómo deseamos ser, qué tenemos de único, qué de múltiple y diverso y qué de universal, etcétera*” (Sánchez Ruiz;2004,10).

## 1.1 INCAA

La cantidad de películas que se producen en nuestro país, si bien responde a factores sociohistóricos, se relaciona principalmente con la existencia de una entidad como el INCAA - INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES. Esta institución es un ente público de carácter autárquico -es decir que recibe fondos del Estado pero la administración de los mismos corresponde a criterios internos de la institución-, que persigue promover la producción audiovisual argentina.

El INCAA se financia a partir de un porcentaje de la venta de entradas de cine y de parte de lo recaudado por el Enacom - Ente Nacional de Comunicaciones<sup>15</sup> a partir de la facturación a canales de televisión y cable. Este Fondo de Fomento, así como sucede con el francés, “*se nutre de los recursos del mercado, sin tener que recurrir al presupuesto nacional (como sucede en la mayoría de los países con normativas de fomento al cine), siendo el Estado quien direcciona los fondos.*” (González,2015;103) Como explica Carina Rodríguez (2014), “*Argentina produce filmes casi exclusivamente bajo el amparo estatal: el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) es el garante de la producción*” (P.14).

La existencia de este instituto tal cual lo conocemos, se remonta a 1994 cuando fue sancionado a partir de la Ley 24.377, la cual modificó a la Ley 17.741 de 1968 “Ley de Fomento de la

---

<sup>15</sup> <https://www.enacom.gob.ar/>



Cinematografía Nacional”. Mientras que la Ley de 1968 hablaba de un Instituto Nacional de Cinematografía, la nueva norma del 94 disponía en su Artículo primero:

*1. — Sustitúyese el artículo 1º por el siguiente:*

*El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales funcionará como ente autárquico dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación.*

*Tendrá a su cargo el fomento y regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República y en el exterior en cuanto se refiere a la cinematografía nacional, de acuerdo a las disposiciones de la presente ley.*

*2. — Reemplázase en todo el texto de la ley la denominación "Instituto Nacional de Cinematografía" por "Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales".*

Uno de los aspectos más importantes de la modificación radicó en que esta nueva institución no se limitaría solamente al Cine, sino que su espectro incluía ‘otras Artes Audiovisuales’. Sin embargo, si bien la Ley establece que a los fines de la misma entiende por ‘película’ a “*todo registro de imágenes en movimiento, con o sin sonido, cualquiera sea su soporte, destinado a su proyección, televisación o exhibición por cualquier otro medio*”; no hace la misma salvedad con lo que se comprende por ‘otras Artes Audiovisuales’.

En este sentido, los esfuerzos del INCAA estuvieron históricamente vinculados a la promoción de la producción y difusión de películas (tanto largometrajes como cortometrajes). Entre las políticas públicas de promoción en nuestro país, Marta Fuertes y Guillermo Mastrini (2014) destacaban:

*“El abanico de ayudas existentes es el siguiente: desarrollo de guiones de largometraje o cortometraje en todas sus variantes, ayuda a proyectos de película en sus diversos formatos, a la amortización, a la promoción de películas otorgada a los productores para su desempeño en festivales, ayudas al sector de la distribución y de la exhibición, a la minoración de intereses bancarios, deducciones fiscales aplicables a cualquier parte de la cadena de valor del sector, a la conservación del patrimonio cinematográfico, a la organización de festivales y/o certámenes, y a la realización de obras con nuevas tecnologías.” (Fuertes y Mastrini;2014:52)*

Todos los films argentinos están fomentados de alguna manera por el INCAA<sup>16</sup>. Sin embargo, el alto volumen de inversión -y también de riesgo<sup>17</sup>- que requieren las grandes producciones, y la posibilidad de obtener mayor rentabilidad a partir de la internacionalización (ya observamos lo pequeño que es nuestro mercado interno), inclina a los productores a volcarse a la co-producción (Fuertes y Mastrini;2014). Podemos dimensionar esto a partir de algunas cifras: de las 218 películas argentinas del 2019, 49 corresponden a co-producciones, es decir un 22,5%<sup>18</sup>. De entre las 5 películas argentinas más vistas de ese año en el país, 4 corresponden a coproducciones. Las tres más vistas, de hecho, dan cuenta del estrecho vínculo entre Argentina y España en lo que respecta a la producción cinematográfica:

<b>Película</b>	<b>Producción</b>	<b>Espectadores</b>
La odisea de los giles	Argentina/España	1.840.668
El cuento de las comadrejas <sup>19</sup>	Argentina/España	586.386
4x4	Argentina/España	332.080
No soy tu mami	Argentina	228.844

<sup>16</sup> *La actividad cinematográfica en Argentina está regulada por la Ley 17741 (publicada en el Boletín Oficial el 30 de Mayo de 1968) con las reformas introducidas por las Leyes 20170, 21505, 24377(1994) y el decreto 1536/02. La norma establece 92.091 las condiciones de funcionamiento y fomenta la actividad –con las sucesivas reformas y reglamentaciones– y constituye el instrumento con el que se “brinda protección de los espacios culturales y audiovisuales en los términos del art. 75 inc. 19 de la Constitución Nacional” (Rafo, 2003,p. 18) en Fuertes Marta y Mastrini Guillermo (editores); Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital I edición literaria a cargo de Guillermo Mastrini y Marta Fuertes. - la ed. -Buenos Aires: La Crujía, 2014. (Pág. 76).*

<sup>17</sup> “No podemos olvidar que nos encontramos ante productos cuya rentabilidad es difícil de calibrar, con unas características muy especiales marcadas por la imprevisibilidad del negocio” (Segovia;2012,91)

<sup>18</sup> Según datos de Cinebase5 (MRC) “Principales indicadores del cine nacional en Argentina 2019”

<sup>19</sup> Película fotografiada por Felix Monti.

La misma sangre	Argentina/Canadá/Chile	92.091
-----------------	------------------------	--------

**Elaboración propia<sup>20</sup>**

Es muy importante además, la vinculación del INCAA con el ENERC, la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, cuya creación se dispuso en 1957 a partir del Decreto/Ley 16384 del Poder Ejecutivo Nacional, pero que comenzó a funcionar finalmente en 1965. “Actualmente la normativa legal vigente (Ley 17.711 t.o. 2001 y Decreto 1536/2002) prevé su mantenimiento”<sup>21</sup>. Es interesante este aspecto para pensar la importancia que tenía -y tiene actualmente- la formación de expertos en el área. Este es un espacio de aprendizaje sin costos para el estudiante a quien no sólo no se le cobra la cursada, sino que además se le provee de los materiales para llevar a cabo los trabajos prácticos. En la Sede Central, ubicada en Moreno 1199 CABA, los postulantes pueden optar por la carrera de Realización Cinematográfica integral, o especializarse en áreas más específicas como Guión, Producción, Dirección de Fotografía, Dirección de Montaje, Dirección de Sonido o Dirección de Arte. Es interesante además que, en un esfuerzo por federalizar la producción cinematográfica<sup>22</sup>, en 2015 se crearon las Sedes NEA y NOA, y posteriormente las de Cuyo y Patagonia. En estas nuevas sedes por el momento sólo se puede estudiar realización cinematográfica integral. Podríamos pensar en la existencia de la ENERC como una muestra más de la inversión estatal en la cinematografía argentina.

No podemos dejar de mencionar, sin embargo, que de entre los entrevistados tres se formaron en la Universidad de Cine (UCINE), una institución de carácter privado ubicada en San Telmo (CABA). Mientras que Hugo Colace se formó en el Instituto de arte cinematográfico de Avellaneda.

## 1.2 SICA

<sup>20</sup> Los datos sobre el ranking de películas y la cantidad de entradas vendidas corresponden al INCAA

<sup>21</sup> Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica; “Nuestra historia”; 10 de enero 2021. Disponible en: <http://www.enerc.gov.ar/la-escuela/>

<sup>22</sup> En 2019 el 63,13% de los rodajes nacionales se dieron en el Área Metropolitana de Buenos Aires (CABA y GBA) Fuente: Deisica 29 SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

Debemos mencionar además que en nuestro país la industria cinematográfica está monitoreada por el SICA APMA-Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina/Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales<sup>23</sup>. Es usual que los inspectores del sindicato se hagan presentes en los rodajes para constatar que no se estén infringiendo los acuerdos preestablecidos del sector: que todas las personas estén bajo un contrato, que no se excedan las horas de trabajo establecidas o haya otras irregularidades. Caso contrario, detienen la filmación, lo que implica un alto costo para cualquier producción. El Sindicato, en este sentido, es conocido por su rigurosidad. También pueden intervenir entre la producción y el afiliado, en caso que éste solicite su representación. Incluso cuentan con un ‘Formulario de denuncia’<sup>24</sup> en su web como herramienta ante situaciones de falta de contrato, alta temprana de AFIP o violencia laboral o de género<sup>25</sup>.

A su vez, como analizaremos más adelante, el SICA AMPA fija los salarios mínimos de la industria, a los que se puede acceder fácilmente a través de su portal.

Asimismo, se volcaron a la tarea de sistematización de datos ya que *“a la hora de tomar la decisión de las políticas a aplicar y posteriormente poder evaluar el impacto y los resultados de las acciones, las estadísticas resultan una herramienta fundamental”* (Valerga,2018;5).

### 1.3 Otras organizaciones vinculadas con el sector

Existe otro tipo de organizaciones que también estructuran el sector cinematográfico. Si bien los trabajadores de Cine se nuclean en -o son representados por- diferentes instituciones, nombraremos las que, no solo son las más representativas, sino que además son sociedades de gestión. En otras palabras, antes que perciben, administran y redistribuyen derechos que se desprenden de la Ley 11723. Es decir, centrándonos en la industria que nos compete, que administran los derechos económicos de diferentes sujetos que surgen a partir de la emisión de los films.

---

<sup>23</sup> Como puede leerse en su nombre, el sindicato no sólo regula el Cine sino también la producción televisiva y publicitaria.

<sup>24</sup> <https://sicacine.org.ar/denuncia.aspx>

<sup>25</sup> Ante las situaciones de público conocimiento, en la actualidad también pueden realizarse denuncias vinculadas al “incumplimiento del protocolo COVID-19”.

Es importante señalar, en esta línea, que las entidades de las que daremos cuenta a continuación forman parte de la AASAI-Asociación Argentina de Sociedades de Autores e Intérpretes, que reúne todas las sociedades de gestión de derechos de autores e intérpretes de Argentina.<sup>26</sup> Es decir -como ya mencionamos- las sociedades que tarifican recaudan y distribuyen derechos de autor.

#### ❖ DAC - Directores Argentinos Cinematográficos

A pesar de su nombre, esta institución no solo representa los derechos de los Directores de Cine, sino de todos los directores del Sector Audiovisual, estén asociados a la institución o no.

*“DAC recauda y distribuye gran cantidad de derechos de sus directores representados de Argentina, como así también a través de sus sociedades hermanas del exterior, distribuye derechos de directores de los países con convenio, generados por emisiones en Argentina de sus obras audiovisuales tanto en Cine como en Televisión.”<sup>27</sup>*

Como se menciona en la cita, es interesante que esta institución a su vez está afiliada a instituciones internacionales como ADAL-Alianza de Directores Audiovisuales Latinoamericanos o la CISAC-Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores<sup>28</sup>, entre otros. La vinculación con la CISAC<sup>29</sup> se explica a partir del carácter de Autores que tienen los Directores Cinematográficos. En esta línea, DAC además posee

---

<sup>26</sup> Además de las instituciones que se detallan, AASAI está integrado por SADAIC- Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

<sup>27</sup> <http://dac.org.ar/es/gestion-internacional>

<sup>28</sup> La CISAC “Fundada el 13 de Junio de 1926 en París, donde tiene su sede, la CISAC es una organización internacional no gubernamental sin fines de lucro que agrupa a entidades de gestión colectiva de derechos de autor. Está integrada por 144 sociedades de 72 países y reúne a todas las entidades importantes del mundo que manejan, administran, recaudan, liquidan y velan por los derechos de los autores, ya sea el llamado «Gran Derecho» (Obras Dramáticas), o el «Pequeño Derecho» (Obras Musicales sin carácter dramático, no argumental).” Fuente: Argentores, Institucional, Internacional; Disponible en: <https://argentores.org.ar/institucional/internacional/>

<sup>29</sup> <https://es.cisac.org/>

Convenios de Representación con Argentores (y con entidades internacionales<sup>30</sup> de características similares).

❖ Argentores - La Sociedad General de Autores de la Argentina

Argentores es una asociación civil de carácter privado que tiene como finalidad “*la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor y, a través de estas acciones, el enaltecimiento de la producción del autor destinada al teatro, cine, radio y televisión.*”<sup>31</sup> Aunque de carácter privado, la institución está fundamentada en la ley 20.115/73, que no sólo la reconoce como “asociación civil, cultural y mutualista de carácter privado” sino que además la habilita para la percepción de los derechos de autor correspondientes a la explotación de las obras, entre las que se encuentran los largometrajes. Si bien esta Ley habilita esta percepción en la República Argentina, la asociación ha establecido convenios con entidades similares a nivel internacional. En este sentido, también forma parte de la CISAC.

❖ SAGAI y AADI

A diferencia de las asociaciones anteriores, SAGAI-Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes y AADI-Asociación Argentina de Intérpretes, poseen la particularidad de tutelar los Derechos de Interpretación. Los cuales, si bien están vinculados a la propiedad intelectual son considerados, como veremos más adelante, como Derechos Conexos (Villalba y Lipszyc, 2009) y no como Derechos de Autor. El objetivo de SAGAI es recaudar y distribuir los derechos intelectuales de actores y bailarines. La percepción de este derecho se basa en que, como explica su página web, “*cuando los/las artistas interpretan un papel, aportan a la composición del personaje su impronta personal, su creatividad, su arte.*”<sup>32</sup> Lo mismo sucede en el caso de AADI-Asociación Argentina de Intérpretes que, en este caso, administra los derechos de interpretación de los músicos.

---

<sup>30</sup> Entre ellas podemos mencionar: AGADU-Asociación General de Autores de Uruguay, ATN-Sociedad de Directores Audiovisuales, Guionistas y Dramaturgos (Chile), Bild-Kunst Sociedad de Gestión Colectiva para las Artes Audiovisuales (Alemania), DASC-Directores Audiovisuales Sociedad Colombiana, entre otras.

<sup>31</sup> <https://argentores.org.ar/institucional/objetivos/>

<sup>32</sup> Extraído de <https://www.sagai.org/que-es-sagai>

#### 1.4 La sociedad de los Directores de Fotografía: ADF

Lo primero que debemos decir es que, a diferencia de las entidades mencionadas en el apartado anterior ADF-‘AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA’ no es una sociedad de gestión (es decir que no percibe derechos comerciales de ningún tipo). Sin embargo, también está constituida como una asociación civil sin fines de lucro que nuclea a los Directores de Fotografía más importantes de nuestro Cine. De hecho todos los entrevistados para esta tesis forman parte de ADF. La asociación tiene entre sus objetivos: “*Promover y jerarquizar la profesión y el trabajo de los autores de fotografía cinematográfica en todo el país y en el exterior*”.<sup>33</sup> Su página web<sup>34</sup> menciona el surgimiento de esta entidad, tal cual la conocemos, en el año 1996. La misma está integrada por miembros que son Cinematógrafos referentes de la industria nacional. En este sentido, para formar parte de la asociación como Socio Activo -es decir con derecho a voto en las asambleas- se le solicita al potencial miembro contar con al menos cinco años de actividad y tener dos largometrajes estrenados en salas comerciales. A su vez, es posible presentarse con menor antigüedad laboral a través de la figura de Socio Adherente, con voz pero sin voto en las asambleas.

Es interesante cómo esta asociación, que tiene entre sus objetivos la visibilización del trabajo de los Directores de Fotografía, implica además que estos trabajadores, al estar nucleados, puedan concentrarse en la resolución de posibles problemas. En este sentido, es importante aclarar que ADF no es una organización sindical. Sin embargo, el espacio de encuentro y discusión -que sirve además para mantener actualizados los conocimientos- es útil al momento de presentar inquietudes comunes. La posibilidad de adquirir mayores derechos en relación al film en tanto producto final, si bien no está presente en el estatuto de 2012, es una inquietud que poseen varios de sus integrantes y que comenzaremos a trabajar en el siguiente capítulo.

---

<sup>33</sup> ADF. (2012). Estatuto de Asociación Civil. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>34</sup> <http://adfcine.org/sys/sobre-adf/>

## Capítulo 2: Dirección de Fotografía, hacia una conceptualización

En este capítulo buscaremos reconstruir el trabajo del Director de Fotografía en Cine principalmente a partir de los testimonios recabados durante las entrevistas, también nos valdremos de la bibliografía correspondiente, buscando aportar a la tipificación del rol.

### 2.1 El trabajo del DF en las tres etapas de producción

Explica Rosario de Mateo (2009) que pueden señalarse tres etapas en la producción audiovisual: La Preproducción donde se desarrolla una idea, se piensan las locaciones, se realizan los castings y se planifican las tareas a realizar durante el rodaje. La Producción, que nosotros entenderemos como rodaje, donde se realizan las tareas de iluminación y filmación. Y la Post-producción, que encierra tareas de edición y sonorización, entre otros (dado el rol analizado podemos resaltar particularmente la colorimetría).

El trabajo del DF comienza con la lectura del guión. En general los Directores del film, o bien puede tratarse de una productora, acercan el guión al DF para que lo lea en profundidad. Esta es una instancia muy importante, ya que suele ser su primera aproximación con el film y la posibilidad concreta de materializarlo:

Primero tengo que entender de qué trata. Me gusta siempre hacer algunas observaciones, primero como con respecto a la historia en el guión, que es la película, pero todavía no es la película. Entonces a partir de eso trato de tener agarrada la historia lo más posible. Los personajes, cómo son, quiénes son, por qué determinan tales cosas y a mí me parece que a partir de ahí uno empieza como a pensar la estructura de luz en cada momento. Cómo debería ser esa atmósfera para mínimamente ayudar a contar la historia. (Hugo Colace, entrevista realizada en marzo de 2018)

Luego de la lectura se produce generalmente un encuentro con el Director (en algunos casos también se puede convocar al Director de Arte<sup>35</sup>). En estas reuniones se elabora el “diseño de producción”, se conversan las escenas e incluso se proponen alternativas a partir de las posibilidades concretas de realización.

---

<sup>35</sup> Este es el responsable de la ambientación, de diseñar los sets y de que los mismos tengan continuidad a lo largo del film. En relación a lo planteado en: Maestro, Jorge y Culell Pablo; *Nacidos para contar*; 2015 (p147)



Recibo el guión. Probablemente hago una propuesta estética. De las posibilidades de filmar... eso tiene mucho que ver en cine el tema del presupuesto. Es importante adecuarse, cómo hacer la película, qué se quiere mostrar, los medios que se tienen para hacer esa película. (Soledad Rodríguez, entrevista realizada en abril de 2018)

En relación a lo planteado por Rodríguez, podemos mencionar, además, que relevar las necesidades de producción que derivarán en el presupuesto resulta esencial ya que *“es una herramienta fundamental que refleja toda la información necesaria para todas las etapas de producción (preproducción, grabación o rodaje y postproducción) y todos los elementos materiales y humanos para la concreción de un proyecto.”* (Maestro y Culell Pablo, 2015;137). En este sentido, si bien esta tesis analiza producciones de origen nacional, es interesante el planteo de los entrevistados, quienes señalaron cierta diferencia en esta etapa entre las producciones nacionales y, por ejemplo, las americanas. En estas últimas, los cinematógrafos deben exponer qué herramientas necesitan en lo que se conoce como una “reunión página a página”, previa al rodaje, ya que una vez iniciado no pueden pedirse nuevas cosas. Mientras que en las producciones argentinas, puede darse que “necesito buscar una lente o un zoom óptimo porque no nos dimos cuenta pero lo necesitamos, entonces tengo una discusión con el productor, pero no es tajante como puede ser con una producción americana. Es decir, que acá podés luchar, te dejan luchar.” (Felix Monti, entrevista realizada en enero de 2019)

Al mismo tiempo, los entrevistados resaltaron la importancia de generar un buen vínculo con el Director del film.

En cierta forma nosotros podemos, y yo trabajo digamos, discutiendo con el Director o proponiendo al director o buscando coincidir la imagen que el director tiene con lo que yo siento que tendría que ser. Pero siempre basándome en su visión, o en su lectura. Es decir, nosotros nos basamos fundamentalmente en cosas digamos, en dos momentos separados, la estructura y la lectura del guión nos da una imagen y después la interpretación que el director hace de ese texto nos da otra imagen. Y trabajamos sobre esos dos puntos. Es decir, nuestra interpretación, nuestra lectura de un libro, y la lectura que el Director ha hecho de ese libro. (Félix Monti, entrevista realizada en enero de 2019)

Semanas más tarde se lleva a cabo la producción per sé. Para esta instancia ya existe un plan de rodaje donde está detallado lo que se va a filmar en el día y cuánto deberían tardar en cada escena. Los DF pueden arribar al set antes que el resto para realizar la puesta de luces, aunque

también pueden delegar este aspecto a sus eléctricos, quienes en este caso seguirán la puesta de luces diseñada por él o ella. Soledad Rodríguez<sup>36</sup>, que suele trabajar en proyectos pequeños y medianos, plantea que “El rodaje es básicamente seguir un plan. Yo armo las luces, mi equipo de cámara arma la cámara, y seteamos todo eso. Y cuando estamos listos llegan los actores y nos ponemos a filmar”.

Hugo Colace brinda un ejemplo concreto en relación a un rodaje por la noche en exteriores:

Ahí conviene hacer un relighting, una pre-iluminación, normalmente los eléctricos van cuatro horas antes, o a lo mejor se contrata un pequeño equipo de montaje de la preiluminación, o para el desmontaje del final. Normalmente se hace eso, por qué, porque yo entonces, el día anterior, o el día que fuimos a hacer es scouting con el jefe eléctrico ya hacemos una planta, de ponerle las dos cuerdas que se van a ver. Entonces, hacemos una planta de luz o yo tomo nota, y después preparo en mi casa una planta de luz, entonces se la doy el día anterior al jefe eléctrico o al gaffer, él ya va cuatro horas antes con su equipo y arman toda la luz.

El rodaje según el Sindicato debería tomar 8:45 horas, en base a este tiempo están calculados los salarios base que propone esta organización. Sin embargo, hay un uso común de unas 11hs de rodaje en Cine, donde esas 2:15 horas son pagadas como extras. Un esquema cotidiano constaría de unas dos horas de preparación, una de almuerzo y una hora más al final del rodaje para el desarme y guardado del equipo, quedando por lo tanto un total de siete horas netas de rodaje. En general, cuatro horas previas al almuerzo y tres a posteriori. Si bien no es muy usual, en casos como el anterior donde la inversión de la puesta es muy costosa, pueden excederse esas once horas: “para no volver otro día que es carísimo armar de nuevo toda esa puesta de luz y qué se yo, se hacen a lo mejor dos horas extras, o tres horas extras, todo lo que es fuera de esas once horas que uno pactó se pagan aparte como horas extras” (Hugo Colace).

Algunos Directores de Fotografía, como en el caso de tres de los entrevistados, Colace, Rodríguez y Lavintman, se desarrollan como Operadores de cámara durante el rodaje. Pueden hacer esto ya que en Cine suele trabajarse con una sola cámara. En caso de haber más equipos no podrían hacerlo, ya que deberían estar atentos a las imágenes que provienen de todas las cámaras. Para monitorear la imagen existe el video assist<sup>37</sup> que, como mencionaba en el anterior

---

<sup>36</sup> Entrevista realizada en abril 2018

<sup>37</sup> Imagen de monitor extraída de: Gear News (30 de mayo 2021); *Atomos Shogun Inferno Update High Frame Rates for Sony FS-Raw With AtomOS 8.1*; Disponible en: <https://www.cined.com/atomos-shogun-inferno-update-high-frame-rates-for-sony-fs-raw-with-atomos-8-1/>

apartado, consiste en una serie de monitores que reproducen fielmente lo que está tomando la cámara. El dispositivo destinado al DF a su vez tiene una serie de gráficos que permiten, entre otras cosas, chequear que la imagen esté bien expuesta<sup>38</sup> y modificar los valores de ser necesario.<sup>39</sup> Durante el rodaje



el DF tiene a cargo las tres áreas mencionadas anteriormente: eléctricos, el equipo de cámara y el Grip. Todos estos trabajadores responden al DF, ya que son parte de su equipo de Fotografía donde él ejerce como director. Pero la situación es diferente cuando las decisiones que se toman pueden llegar a afectar a otras áreas o si bien las mismas no fueron pre-pautadas con el Director del film. En este sentido explica Marcelo Lavintman<sup>40</sup>:

En cambio con el Director, con todos los demás del equipo es una cuestión de consensuar, digamos, si tomo una decisión que afecta a Arte en general digamos, o sea lo charlo con Arte, porque eso digamos es trabajar en equipo. Es lo mismo con sonido y demás, ahora cuando no afecta a otras ramas, sino que son simplemente decisiones de Dirección de Fotografía propiamente dicha con quien tengo que consensuar es con el Director. No voy a hacer nada que no hayamos establecido juntos, o que yo se lo haya propuesto y él lo haya aceptado.

Al finalizar el proceso de rodaje en general los Directores de Fotografía se dedican a lo que se conoce como la corrección de color. Esta implica ajustar la imagen, entre las correcciones se incluyen la exposición, el balance de blancos, la reducción de ruidos y el contraste. Es así que:

*“La Corrección de Color puede utilizarse para cubrir errores cometidos con los ajustes de la cámara, así como para extraer más información de perfiles FLAT o LOG. Es un proceso casi obligado antes de pensar en el “look” o la atmósfera que tendrá la película, y debe hacerse siempre que sea posible para crear una cohesión entre toma y toma” (Martínez,2017;72)*

A esto puede sumarse lo que podemos encontrar en algunas fuentes como “Color grading”, proceso a partir del cual se puede cambiar el tono visual del film. *“Una vez que hemos corregido el color del material (corrección primaria), podemos pasar a trabajar para crear una*

---

<sup>38</sup> Se considera que una imagen está correctamente expuesta cuando los objetos que están siendo retratados reciben la cantidad de luz necesaria y esta, a su vez, impacta en el sensor de la cámara permitiendo que los objetos se aprecien adecuadamente. Cuando el sensor recibe menos luz de la que debería la imagen se considera subexpuesta y si recibe más se considera sobreexpuesta.

<sup>39</sup> Imagen extraída de <http://www.rawcine.com.ar/secciones/rental.html>

<sup>40</sup> Entrevista realizada en octubre de 2018

*atmósfera, cambiar la temática, la estética y el “mood” que queremos transmitir.”* (Martínez;2017,73) Aunque es común que se utilice el término “corrección de color” para referirse a ambos procesos.

En relación a la presencia del Director de Fotografía durante las tres etapas de producción, Germán Drexler<sup>41</sup> es determinante:

La imagen se construye en tres etapas: la preproducción (que es el momento en el que uno sueña), la producción (que es el momento en el que uno realiza) y la posproducción (que es el momento cuando uno ecualiza y afina). Esas tres tienen que cumplirse para que vos puedas decir que hiciste trabajo de Director de Fotografía, sino, o fuiste iluminador, o fuiste colorista o estuviste en una previa de producción haciendo scouting. Si esas tres no se dan como conjunción tu trabajo como Director de Fotografía está inconcluso.

---

<sup>41</sup> Entrevista realizada en diciembre de 2018.

### Capítulo 3: La Dirección de Fotografía y el paso a la era digital

Los avances tecnológicos, en particular el proceso de digitalización<sup>42</sup>, “han provocado importantes cambios en el coste de capital fijo, en la organización de la producción y en las formas de distribución” (De Mateo,2009;162). La digitalización en relación a la Dirección de Fotografía en Cine estuvo marcada por el paso del negativo -del film- al digital.

#### 3.1 Primero en la post-producción

Antes de la captura en digital, las películas cinematográficas eran de 16mm y 35mm, siendo más populares estas últimas dada la información que podían contener. Los de 16mm por tanto, eran negativos más económicos. El primer paso hacia lo digital estuvo vinculado a la aparición de un escáner que permitía la digitalización del fílmico.

“Kodak introdujo en el mercado el sistema de película digital Cineon en 1993. Incluía un escáner y filmadora digitales de película, una estación de trabajo digital y un software. Cineon se diseñó como un sistema abierto a fin de provocar una amplia evolución en toda la industria de herramientas nuevas y compatibles.”<sup>43</sup>

Sin embargo, la novedad tardó algún tiempo en insertarse en nuestro país. Colace dió cuenta de su uso recién para la película “El nido vacío” que data del 2008. En esta oportunidad, dado que el escaneo de los 35mm era muy costoso, Burman -el Director del film- y su productor, le dijeron a Colace que se decidiera entre filmar de modo tradicional con 35mm, o bien, que realizara la película en 16mm y luego la pasara por el proceso de escaneo. En caso de haber optado por el formato tradicional tendría que:

“corregir color con el viejo método, que eran tres botones que corregían los colores complementarios y un botoncito gordo, que había abajo de esos tres botones. Que era más oscuro, más claro. Eso era todo, no había ‘más contraste, menos contraste’. Pensando en la película, pensando en el guión, pensando en una serie de cosas, opté por hacerlo en 16mm y

---

<sup>42</sup> Rosario de Mateo destaca del proceso de digitalización, la mejora en la comprensión de datos y en la capacidad de transmisión en redes. (p.162)

<sup>43</sup>Kodak; La guía esencial de referencia para cineastas (P.16)

escaneado. O sea, el escaneo te permitía trabajar en ese mundo digital al que tanto nos había costado llegar.” (Hugo Colace. Entrevista realizada en marzo 2018)

En este sentido, la digitalización impactó en un primer momento en la post-producción pues se vinculaba con la posibilidad de manipular el material luego del rodaje, pero implicaba aún la utilización de técnicas de revelado (es decir, pasar por un proceso a través del cual el celuloide es expuesto a químicos<sup>44</sup>). En su manual, Fontanella (2014) expone distintos procesos de revelado especiales que eran llevados a cabo por los Directores de fotografía para darle al film un ‘look’ en particular, por ejemplo para obtener en la película colores artificiales y un alto contraste (esto se obtenía a partir de un *revelado cruzado*<sup>45</sup>).

### 3.2 Registro digital

El registro digital llegaría recién con la aparición de la Cámara Red, específica para Cine. Durante el periodo de transición incluso se habían usado cámaras de video o de televisión en HD, pero las mismas no llegaban a cubrir siquiera la calidad que tenía una película de 16mm. Es decir, no podían contener la misma información que estos filmicos. A partir de la aparición de las cámaras digitales se pudo registrar en 4K.

---

<sup>44</sup> Cuando se trabaja en analógico, es decir con película, este proceso es necesario para la posterior manipulación del material.

<sup>45</sup> “En un proceso cruzado (*cross processing*), una película se revela mediante un proceso para el que no está destinada, por ejemplo, pasar una película reversible por un proceso (ECN2) de negativo de cámara en vez del proceso reversible de color (E6) para el que fue diseñada.” (Fontanellas,2014:68)



Actualmente, existen más de cuatro tipos de cámaras para Cine en el mercado, las que permiten realizar la filmación en 4K y en crudo. “O lo que sea similar al raw<sup>46</sup>. Después, en el proceso de colorización, de corrección de color, estás trabajando, de vuelta, con ese raw. Trabajás con el original de cámara y tenés todo para hacerlo” (Hugo Colace, marzo 2018).<sup>47</sup> Nótese aquí la primera y más grande diferencia con el proceso analógico.

Pero la digitalización en una segunda instancia, impactó en lo relativo al trabajo durante el rodaje. Si bien el video assist (video conectado a la cámara que permitía el retorno de lo que se visualizaba en la cámara) existía incluso cuando las cámaras se manejaban con filmico, esta imagen era de muy mala calidad en relación a lo que efectivamente se estaba filmando. En esta segunda instancia, “*con las cámaras digitales el monitoreo que sale de la cámara es absolutamente fiel a lo que se está viendo*”<sup>48</sup>.

Actualmente durante el rodaje se trabaja con entre dos y tres monitores:

Un monitor, aunque no tenga tanta calidad, es un monitor para que el Director vea las imágenes, un monitor de 27 pulgadas en general y hay otro monitor que es un monitor

<sup>46</sup> “Formato de imagen sin modificaciones. Contiene la totalidad de los datos tal cual fue captada. Podría llamarse negativo digital.” Definición brindada en el marco del Taller intensivo de Dirección de fotografía.

<sup>47</sup> Imagen tomada del material didáctico del Taller intensivo de Dirección de Fotografía.

<sup>48</sup> Hugo Colace

técnico, que si el Director de fotografía hace la cámara en general está muy cerquita porque es un monitor que es un poco más caro pero que es mucho más fiel, y que puede exponer con ese monitor. Que puede exponer tanto mirando como poniéndole un vector, o poniéndole una curva de imagen que son como elementos, como si fuese un fotómetro. (Hugo Colace, marzo 2018)

Esta posibilidad de visualizar la imagen al momento de rodar cambió las lógicas durante la filmación, partiendo de la tranquilidad con la que cuentan los DF al poder ver fielmente lo que se está produciendo.

Marcelo Lavintman realiza un contrapunto entre su primer trabajo en Cine como DF en 1998, “Pizza, Birra y Faso”, y su trabajo en la película “Recreo” (2018) realizada veinte años después:

En cuanto a lo técnico cambió todo. Creo que no se sostiene nada salvo tal vez algunos aspectos que tienen que ver con la óptica ¿no? con los lentes, con los objetivos, como lo llamamos nosotros. El resto cambió todo. Absolutamente. La forma de registro es distinta, los procesos para obtener la imagen son distintos. Los procesos para postproducir la imagen y llegar a poder proyectarla. Absolutamente todo cambió.

En esencia, sin embargo, el rol del Director de Fotografía no se vio mayormente afectado a partir de la digitalización<sup>49</sup>. En este sentido, Félix Monti plantea que: *“Mi rol es el mismo. El cambio de analógico al digital, no produce... porque digamos. Es un problema donde se cambia de metodología de captura, en cuanto a interpretar un libro es lo mismo”*. Ahondaremos más sobre este aspecto en el próximo capítulo.

---

<sup>49</sup> En otro orden de cosas, vale aclarar, que la distribución de la película también se vio afectada a partir de la digitalización. Las salas de cine tuvieron que adaptarse velozmente a la implantación de salas de proyección digital, el paso del filmico al disco duro implicó un ahorro en el coste para las productoras de películas e incluso un mayor control sobre la posibilidad de proyección. La cantidad de veces que se emite la película es monitoreado así como también es necesario un código que es brindado por la distribuidora para poder proyectar, ya que el contenido del disco está encriptado (Arenas;2017).



## Capítulo 4: Recorrido profesional y autopercepción del rol

¿Qué hace a un Director de Fotografía? ¿Qué implica la formación de este sujeto como profesional del área? Reparamos sobre el recorrido de los entrevistados.

### 4.1 Trayectorias

Entre los entrevistados se hizo un fuerte hincapié en que para ser ‘Director de Fotografía’ se necesita de experiencia laboral. Es decir, que ‘el DF se forma haciendo’. Las entrevistas dan cuenta de participaciones tempranas como foquistas o gaffers, en paralelo a la cursada de la carrera de Cine. Los DF coinciden en que no alcanza con cursar una carrera académica para poder plantarse como Director de Fotografía, se necesita de práctica profesional. Esto se vincula a lo expuesto por Becker (2008) en relación a que no hay una “escuela de artistas”, los centros de formación producen actores, profesores de pintura, o realizadores fotográficos, pero no producen artistas. Podríamos extrapolar esta apreciación en relación a estos realizadores, aunque la discusión en torno a su trabajo como creativos la daremos más adelante.

El recorrido de la experiencia implica, además, hacerse conocido en el medio y empezar a tejer una red de contactos, comenzar a construir vínculos en el marco de la industria cinematográfica. Hugo Colace, por ejemplo, estudió en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC) y apenas finalizó sus estudios comenzó a buscar trabajo como ayudante de cámara. Tuvo la suerte -según sus palabras- de entrar a trabajar a una productora fija donde permaneció durante tres años. Esta experiencia le permitió entrar en contacto y aprender del mundo profesional. Mientras trabajaba como ayudante de cámara, Colace realizaba la Dirección de Fotografía en el marco de cortometrajes llevados a cabo por estudiantes de Cine, entre los que destaca a Fernando Spiner y Juan José Campanella. Este tipo de trabajos no remunerados o muy mal pagos, son entendidos en término de inversiones simbólicas<sup>50</sup>: se forjan relaciones, se engrosa el currículum, incluso se los llega a pensar como ‘cursos gratuitos’.

En este sentido, Soledad Rodríguez, quien comenzó fotografiando las producciones de sus compañeros de universidad, expone: “la primera película que fotografié, que se llamaba ‘El

---

<sup>50</sup> Este término se vincula al concepto de ‘Capital simbólico’ de Pierre Bourdieu (1998) “*la acumulación de capital económico se confunde con la acumulación de capital simbólico, es decir, con la adquisición de una reputación de competencia y de una imagen de respetabilidad y de honorabilidad cómodamente convertibles en posiciones políticas de notable local o nacional (...)*” (p.291)

amor primera parte’, no fue remunerada (...) como en cualquier oficio, la experiencia es casi todo. No podés decir que sos un Director de Fotografía si no hiciste alguna cosa. Parte de mi aprender, es hacer”. Es interesante, sin embargo, cómo juega la presencia del Sindicato cuando los proyectos adquieren un cariz más profesional. El SICA aparece como un regulador frente a una industria donde muchas personas trabajarían por poco dinero o lo harían ad honorem con el objetivo de hacerse un lugar en el medio, aspecto que a mediano plazo acabaría por afectar el salario de todos los trabajadores (Hesmondhalgh y Baker;2011) dada la alta oferta de sujetos dispuestos a ser mal pagos en comparación a la demanda laboral. Por eso es tan importante la práctica que los fotógrafos adquieren al vincularse en -y con- los ámbitos de formación.

Marcelo Lavitman, por ejemplo, fue convocado para ‘Pizza, birra y faso’ (1998), su primera experiencia profesional como DF, por los directores Adrián Caetano y Bruno Stagnaro debido a múltiples factores. En principio, Stagnaro fue ‘la segunda camada’ de egresados de la FUC (Universidad de Cine), mientras que Lavitman corresponde a la primera. De modo que este Director había podido observar los cortometrajes fotografiados por Lavitman en la universidad. Por otro lado, Caetano trabajaba como empleado de un rental con el que Lavitman se había vinculado a partir de diversos trabajos en los que se desarrolló como reflectorista y eléctrico. Su relación, en este sentido, estaba más vinculada a una simpatía mutua que al conocimiento de su trabajo como DF. Esto se relaciona con algo que repetiremos a lo largo de esta tesis: en este tipo de trabajos no sólo se valora el saber hacer, sino también ‘el saber ser’ (Roldan,2012).

#### 4.2 Autopercepción del rol

“Tu instrumento es la técnica, el otro 70% es la creatividad”, enfatiza Soledad Rodríguez. El trabajo del DF se basa en la técnica: el conocimiento de la física, las ópticas, las luces; pero pone en juego además a la creatividad, la sensibilidad, capacidades más ligadas a lo artístico. Se le consultó a los entrevistados cuál creían que era su aporte al producto final, es decir a la obra cinematográfica. Rodríguez explicó que su aporte es algo tan simple como una mirada, una perspectiva que hace de filtro: “Se conjugan todas tus ideas, tu creatividad, tu capacidad técnica, tu oficio, tu experiencia, todo...”. Félix Monti, a su vez, plantea que su rol implica traducir un texto literario -el guión- en un texto visual -la película-. Estas decisiones, sin embargo, son consultadas, negociadas con el Director del film, “la elección del encuadre es algo que se comparte con el Director” (Marcelo Lavitman). Germán Drexler, por su parte, es

más determinante, se aleja de la idea del DF como un rol técnico -hace énfasis en que él por ejemplo no sabe cómo operar una cámara- y considera que el mismo es en realidad un rol interpretativo, donde el DF aporta desde el diseño de producción, de las luces y la disposición de las cámaras.

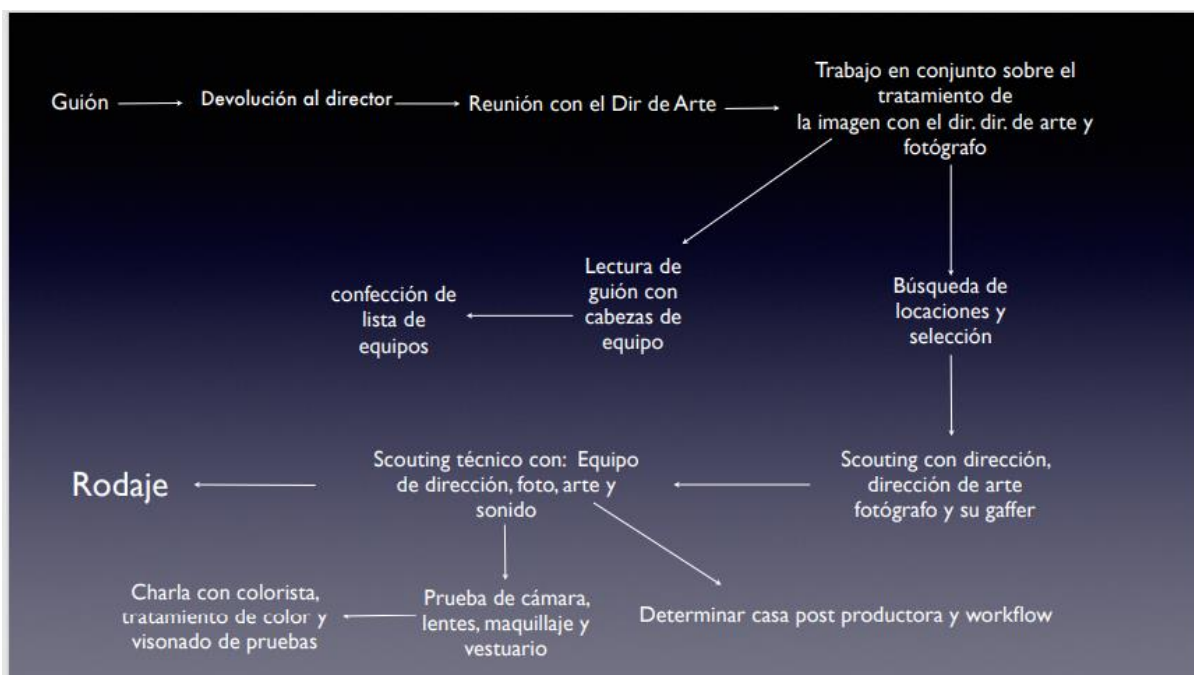
## Capítulo 5: Rutina productiva

Nos detendremos aquí sobre las formas de organización del trabajo que se pudieron reconstruir, principalmente, a partir de las entrevistas.

### 5.1 Aspectos del proceso de una realización cinematográfica

Por empezar diremos que en el Cine se trabaja por proyectos (Bulloni;2010). Explica Rosario de Mateo (2009): *“en las actividades de producción de contenidos predomina la contratación por obra y la subcontratación de trabajadores autónomos, que permiten una mayor flexibilidad, tanto en el establecimiento de la plantilla como en los horarios y dedicación”* (P.175). Es decir, los equipos se conforman -quizás por iniciativa de un productor ejecutivo, de un Director o de una empresa productora- por el plazo que dure la realización de la película. En este sentido, se puede partir de un guión o generar un guión a partir de una ‘idea original’, tal vez un libro como sucedió en el caso de “El secreto de sus ojos” (2009) basado en el libro “La pregunta de sus ojos” (2005) de Eduardo Sacheri. Si bien cada proyecto posee sus características particulares, podemos mencionar que los Directores de Fotografía se acercan al proyecto generalmente convocados por el/los Director/es del film y/o su productor ejecutivo.

Para ilustrar este proceso tomaré el cuadro brindado por Mauricio Riccio (ADF) y Martín Errea (ADF) en el marco de su Taller intensivo de Fotografía dictado en febrero de 2019:

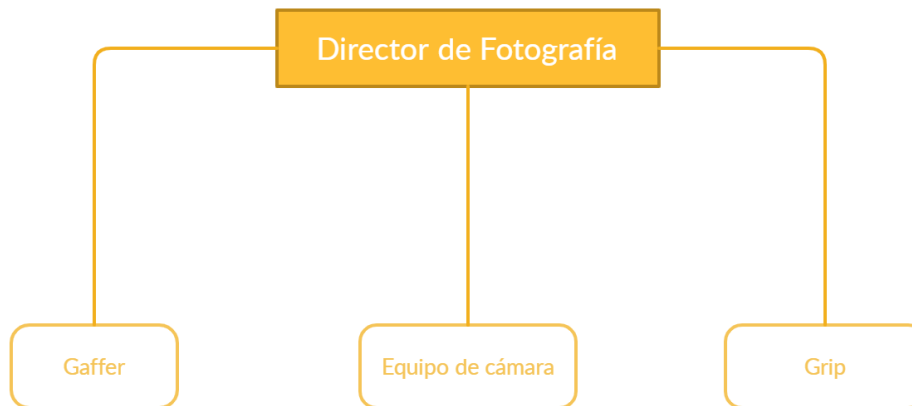


En el mismo se muestra el proceso que lleva a cabo el DF a partir de la recepción del Guión. Aspecto que ya mencionamos en el Capítulo 2. Este cuadro coincide con lo expuesto por Colace, “leo el guión lo más de corrido que pueda y después de una segunda lectura, voy tomando notas como para hablar con el Director”. Estas notas, explica, están más ligadas a la historia que a lo que se supone su trabajo específico (puesta de cámaras y de luz), ya que su trabajo en Fotografía “no está tan pensado como para que la película salga bien expuesta, sino para contar una historia”. En ocasiones, escenas que contienen mucho diálogo, pueden resolverse con una imagen, “y estamos contando algo que no es necesario que sea verbalizado” (Hugo Colace).

Por su parte, Felix Monti habla de dos o tres lecturas del guión tratando de encontrar el núcleo, el centro de la historia. “Después de ahí lo que hago es encontrarme con el Director para que él me cuente sus ideas, y en dónde está trabajando y qué está buscando”. A eso le sigue el vínculo con el Director de Arte con quienes componen la estructura de la imagen. Esta triada, compuesta por el Director, el DF y el Director de Arte, se encarga de la construcción de las escenas. Monti plantea que estos son los actores principales que traducen el guión en imagen, -sin dejar de lado, por supuesto, la colaboración del resto del equipo-.

En relación con esto último, la selección de los equipos de Fotografía y de Arte, recae en general sobre los Directores de esas áreas. Explica Germán Drexler que selecciona a su equipo dependiendo del tipo de proyecto que va a encarar. Es decir, que el mismo variará en caso que se trate de un largometraje o una publicidad, por ejemplo. Dice Drexler, “elijo la gente en el proyecto dependiendo del tipo de personalidad que tiene, y bueno, el tipo de relación que yo también he desarrollado con esa gente”. Volvemos a hacer hincapié en el peso que tiene la personalidad al momento de ser convocado para un proyecto de este tipo. En este sentido, Martha Roldán (2012) en una búsqueda por codificar el trabajo creativo, habla de empresas donde se consumen “*determinadas aptitudes (el “saber hacer”) y actitudes (el “saber ser”) individuales y grupales de lo/las trabajadores/as “creativos” sean científicos, artísticos, o técnicos, entre otros*” (p.6).

El esquema del equipo a cargo del DF durante el rodaje es el siguiente:



**Elaboración propia**

El gaffer es el jefe de eléctricos, quienes manejan las luces, cables, las consolas, monitores, etc. El equipo cámara -en ocasiones el Director de Fotografía hace las veces de camarógrafo- cuenta además con el ayudante de cámara y el foquista. Finalmente el grip se refiere a aquellos encargados de los dispositivos que se utilizan para mover la cámara, como los dollys y las grúas.

Lo que demore la realización de la película dependerá de cada proyecto, pero en promedio los entrevistados hablaron de 3 a 4 semanas previas a la filmación, y de 4 a 6 de rodaje. Las horas pautadas de trabajo en el set son de 8:45hs, lo que se trabaje por fuera de ese horario, como ya mencionamos, debe ser abonado como horas extras. Aspecto que depende de la magnitud de las producciones, las pequeñas en las que trabajó Rodríguez optaron por limitarse a esa cantidad de horas, mientras que los demás entrevistados hablaron de otro tipo de cronograma: “Once horas con una hora para comer incluida en esas once (...) más si uno filma en la calle por ejemplo” (Colace).

## 5.2 Reconstrucción de un día de trabajo

Colace describe un día de trabajo en “Yo soy así: Tita de Buenos Aires” (2017):

“Si estamos filmando por ejemplo en decorados armados en un lugar específico, como los estudios Pampa, estudios con mucha profundidad y mucha altura. Entonces ahí lo que hacíamos era ir pre-iluminando un decorado que a lo mejor jugaba al día siguiente, o a los dos días. Venía un equipo de eléctricos que iluminaba un poco si el decorado era muy grande”.

Esto implica una optimización del tiempo a partir de la distribución de las tareas ya que, mientras el DF estaba filmando en uno de los decorados, podía observar y monitorear la puesta del día siguiente ya que se encontraba a unos pocos pasos.

Como contrapunto Germán Drexler aporta su experiencia en trabajos en exterior, con una jornada que empieza muy temprano y donde se presta especial atención al pronóstico del tiempo y a la velocidad del viento para saber qué elementos se van a utilizar:

“En general, llego siempre entre media hora y cuarenta minutos antes del resto del equipo porque me gusta caminar la locación sólo. (...) Y después es muy operativo, digamos, una vez que el rodaje arranca, lo concreto es dar instrucciones concretas, constantemente, en función de mantener un criterio estético.”<sup>51</sup>

Al llegar al set, en teoría, los trabajadores ya saben qué deben hacer. Las acciones a llevarse a cabo durante la filmación están reflejadas en el plan de rodaje, “el rodaje básicamente es seguir un plan” (Rodríguez). En relación a este aspecto, “*no existe un orden estricto para formular un plan de rodaje, éste puede tener diversas variaciones. Se comienzan agrupando las secuencias que se desarrollan en las mismas locaciones, según sean interior o exterior, día o noche y más adelante, por decorados o sets*” (Bulloni,2010;41). Existen DF, como Colace y Lavitman, que hacen las veces de operador de la cámara. Como ya mencionamos, esto lo pueden realizar cuando se está filmando a una sola cámara porque de otra manera, no podrían

---

<sup>51</sup> Entrevista realizada en diciembre 2018

controlar cada fotograma que se produce, lo que se supone que es básicamente su trabajo durante el rodaje. El hecho de poder tener este doble rol impacta sobre la economía del trabajador, ya que, cobra por ambos.

En la industria cinematográfica argentina hay un acuerdo tácito de no intervenir en el trabajo del compañero, cada sujeto cuida con mucho recelo de su labor y, en general, procura no intervenir en otros roles. De las entrevistas se desprende además, que los DF aunque quisieran encargarse de algo más, estarían impedidos dado lo demandante que es su trabajo durante el rodaje.

Si nos detenemos sobre la autonomía del DF durante el rodaje, podemos decir que el mismo mantiene una relación de diálogo con el Director del film, pero que la resolución de eventos fortuitos durante la filmación que se escapan del plan de rodaje y se vinculen con la iluminación, el equipo de cámara u otro aspecto vinculado a la fotografía, está a su cargo. El fotógrafo solicitará a su equipo lo que necesite y delegará en ellos lo que sea necesario. Explica Marcelo Lavitman sobre su relación con el Director del film, que no realizaría nada que no haya establecido previamente con el Director.

### 5.3 Foto Fija

Vale la pena mencionar el rol del 'Foto fija' dado que algunos lo incluyen como parte del equipo de fotografía, aunque en realidad este sujeto se maneja de modo independiente. Para esto utilizaré un par de entrevistas realizadas a los fotógrafos María Antolini y Santiago Mele y complementaré sus dichos con lo expuesto por los otros entrevistados y la bibliografía correspondiente.

En el libro "Foto fija: el arte de espiar", su autor Fernando Calzada explica el rol del Foto Fija:

“La función básica es testificar gráficamente el quehacer diario de una filmación. Documentando, por un lado, (...) el detrás de escenas, y por otro las escenas más destacables de la película, respetando en este último caso los criterios técnicos del director de fotografía, para que las imágenes resulten lo más parecidas posible al fotograma correspondiente de la película.”  
(Calzada,2010;20)



Los Foto Fija realizan tomas durante la filmación a partir de un equipo propio, cámara réflex y diferentes ópticas que deben coincidir, o ser lo más similares posible, con las utilizadas por el equipo de cámara durante el rodaje para que la imagen obtenida por ellos sea lo más fiel posible al fotograma del film y/o a la estética de la película.

En conversación con María Antolini, quien se desempeñó en este rol en “El secreto de sus ojos” (2009) y “Un novio para mi mujer” (2008) -entre otras-, explicó que su trabajo se utiliza en mayor medida para la difusión de la película: ya sea a partir de la generación de la cartelera publicitaria o de imágenes del *backstage* que sirvan para la difusión en redes sociales, por ejemplo. Si durante el rodaje se utilizan grúas o se produce algún efecto especial, es importante la presencia del Foto Fija para poder registrar el despliegue y dar cuenta de las dimensiones de la producción.

Es importante la toma de la fotografía siguiendo los parámetros propuestos por el DF, para utilizar esa imagen a posteriori para la difusión, de modo tal que, como ya mencionamos, quede lo más parecida a la imagen de los fotogramas. Esto sucede ya que, ‘recortar’ la imagen del fílmico implicaría obtener una imagen de poca calidad. Para esto el DF puede solicitar a los actores que sigan en posición una vez que se ha terminado la



escena para que este fotógrafo pueda realizar la toma, caso contrario el Foto Fija la produce durante un ensayo en el set justo antes de comenzar con la filmación de la escena.

A su vez, el Foto Fija puede elaborar fotografías a partir del pedido de la Dirección de Arte previo al rodaje, para componer alguna escena. En este sentido comenta Antolini que su experiencia en ‘El secreto de sus ojos’ implicó la realización de fotografías de Pablo Rago y Carla Quevedo -de los personajes en su casamiento, paseando- para ponerlas en el set. Santiago Mele, a su vez, en su trabajo para ‘Yo soy así: Tita de Buenos Aires’ fotografió a Mercedes Funes como Tita Merello emulando fotografías icónicas de la actriz. Las mismas se utilizaron

luego en la narración, como las carteleras que aparecieron en la película o imágenes del periódico.

## Capítulo 6: Condiciones laborales

Observaremos en este capítulo los aspectos relativos a la situación laboral de los Directores de Fotografía. Intentaremos aproximarnos a las características de contratación y el flujo de trabajo.

### 6.1 Situación laboral del DF

Los DF entrevistados se desarrollan como trabajadores cuentapropistas (autónomos o monotributistas dependiendo del nivel de ingresos), es decir no forman parte de una productora fija sino que son contratados por proyecto. En general ellos se denominan trabajadores ‘freelance’ o independientes. Es decir, que trabajan a partir de contratos de relación de dependencia temporaria. En este sentido, el flujo de trabajo -como le sucede a otros trabajadores de la industria- no es constante. Al respecto Soledad Rodríguez, explica que una vez que su carrera se consolidó comenzó a dedicarse a la Dirección de Fotografía de manera exclusiva:

“Hace unos años que vivo de eso. Y sí, son inconstantes, son rachas, pero bueno, también aprendés a administrarte. Ser freelance, implica que a veces te querés morir por tanto trabajo y a veces te querés morir porque no tenés nada. Pero al fin y al cabo, hasta acá, más o menos la vengo piloteando.<sup>52</sup>”

Los valores mínimos de los sueldos de la industria cinematográfica son fijados por el SICA, ‘Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales’. Este aspecto es muy importante ya que en las industrias culturales lo relativo al pago y la cantidad de horas a trabajar suele ser un punto problemático (Hesmondhalgh y Baker;2011). En marzo de 2020, el salario semanal de un Director de Fotografía en largometrajes era de \$25.449 por una jornada de 8:45 horas. Y recordemos que, en general, las jornadas se extienden hasta 11 horas, lo que implica el cobro de horas extra. De manera que, lo que cobraba el DF en una semana superaba el salario mínimo vital y móvil mensual en Argentina<sup>53</sup>. Esta particularidad, sumado al hecho de que muchos DF se desarrollan además

---

<sup>52</sup> Entrevista realizada en abril de 2018

<sup>53</sup> Otra variable para la comparación radica en la canasta básica total para un hogar con 4 integrantes. Según el INDEC, para marzo del 2020 se necesitaban \$44169,35 para cubrir la misma. (Informes técnicos / Vol. 4, n° 75. ISSN 2545-6636 Valorización mensual de la canasta básica alimentaria y de la canasta básica total. Gran Buenos Aires marzo de 2020).

como camarógrafos en el marco de los largometrajes, lo que implica un ingreso extra semanal de al menos \$20.431 por 8:45hs, hace que quienes adquieren cierto ritmo de trabajo puedan vivir *cómodamente* del mismo y dedicarse al Cine de manera casi exclusiva. Como mencionamos antes, un rodaje puede llevar entre 4 y 6 semanas, en promedio podríamos sumar dos de previa y una de postproducción (en este sentido contaría sólo el salario de DF). Sin embargo, el promedio de largometrajes realizado por año, -tengamos en cuenta que a excepción de Rodríguez que participa de pequeñas y medianas, nos referimos a producciones grandes-, es entre uno y dos. Lo que se explica en parte por el volumen de nuestra industria cinematográfica. Esto requiere de la mención de dos salvedades, por un lado recordar que lo propuesto por el SICA es sólo un piso salarial y que los entrevistados pueden negociar por un mejor salario, por otra parte, que los Cinematógrafos pueden dedicarse además a realizar publicidades y series, o, como es el caso de Felix Monti, dedicarse a la iluminación en teatro.

A su vez, como sucede en otras áreas de las industrias culturales, los trabajadores en ocasiones salvan la fluctuación laboral a partir del trabajo como docentes. Dictan cursos o talleres, como el taller intensivo del cual participé, o bien trabajan en instituciones educativas como es el caso de Germán Drexler, quien al momento de las entrevistas trabajaba en la UNA<sup>54</sup> y en Motivarte<sup>55</sup>. Aspecto que les permite tener un ingreso constante y mermar la incertidumbre laboral. Como plantean Hesmondhalgh y Baker (2011):

*“Lo incierto es una característica de gran parte de la vida laboral, pero en las industrias culturales es peor que en otros sectores, debido a la incertidumbre y a la naturaleza de corto plazo de los contratos de esta industria, y al alto nivel de inversión subjetiva que muchos creativos ponen en lo que hacen”*<sup>56</sup> (p.113)

Si bien los salarios de los Directores de Fotografía pueden sonar elevados para quienes contamos con un sueldo promedio, debemos tener en cuenta que, para hacer un parangón más justo, quienes se desempeñan como Directores del film obtienen un 10% del valor de los costos totales del presupuesto sin IVA (en este caso se excluye el valor del guión, y los honorarios de

---

<sup>54</sup> Universidad Nacional de las Artes. ARTES AUDIOVISUALES Rocamora 4141. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>55</sup> Escuela de Fotografía Motivarte. Malabia 1141, Palermo, Buenos Aires, Argentina.

<sup>56</sup> Texto original: “Insecurity is a feature of a great deal of working life, but is arguably worse in the cultural industries than many other sectors, because of the uncertain and short-term nature of many cultural-industry job contracts, and the high level of subjective investment that many creative workers have in what they do.” (Traducción propia).

la dirección y producción)<sup>57</sup>. En Julio 2018 el costo promedio de la Dirección por 30 días de rodaje, fue de \$1.969.663<sup>58</sup> según datos de DAC - Directores Argentinos Cinematográficos. Otro tanto se lleva el Productor ejecutivo a quien corresponde un 7% del total del presupuesto (con las excepciones ya antes mencionadas). A su vez, según ARGENTORES, el Libro cinematográfico, es decir el guión, “*representa el 5% del presupuesto de la película, excluidas las copias y la publicidad*”<sup>59</sup>; para julio de 2018 el costo promedio era de \$450.000. A su vez, como desarrollaremos más adelante, estos sujetos son considerados autores del film y, por lo tanto, serán compensados a partir de la reproducción del mismo.

---

<sup>57</sup> PARÁMETROS PARA LA REALIZACIÓN DEL PRESUPUESTO DE COSTO MEDIO 2020 (DAC)

<sup>58</sup> Al momento de elaborar este promedio la cotización del dólar estaba en \$30.

<sup>59</sup> Si bien ARGENTORES fija un mínimo en los montos de contrato de libro cinematográfico, que para 2019 se había elevado a \$1.250.000, y \$625.000 en caso de películas de bajo presupuesto, en su página se hace la salvedad de que “*Cuando el presupuesto de la película sea inferior a la mitad del costo medio, el autor y el productor acordarán la cifra proporcional que corresponda, siempre teniendo como referencia el 5% del presupuesto, excluidas las copias y la publicidad.*” Extraído de: <https://argentores.org.ar/cine/nuevos-minimo-contrato/> 7 de enero de 2021

## Capítulo 7: Trabajo creativo y derecho de autor

La creatividad como una característica necesaria para ser considerado artista, y por lo tanto autor. Reflexionaremos en torno al trabajo de los Directores de Fotografía en tanto sujetos creativos y su papel en relación a la conformación de la obra, el film.

### 7.1 El trabajo creativo en los proyectos colectivos

Como sucede en otras disciplinas artísticas, la producción cinematográfica implica la inversión de recursos, entre ellos la mano de obra trabajadora. Si bien el producto final, el film, es un objeto difícil de ‘desmenuzar’, los créditos al final de las películas nos permiten vislumbrar la cantidad de sujetos que intervienen en la producción y cuyo trabajo afecta al producto final. Los créditos permiten tomar noción de la división de tareas que implica producir una película (Becker,2008). Sin embargo, al momento de registrar estas obras -posiblemente a fines prácticos- sólo algunos de esos sujetos serán considerados ‘autores’. Ciertamente es que, algunos tienen más injerencia que otros sobre la obra y algunos, cuyos roles están más ligados a lo técnico, pueden parecer, para algunas personas, sujetos fácilmente sustituibles. En su codificación del trabajo creativo, Martha Roldan (2012) expone:

*“A fin de ‘crear’ en una situación de trabajo la persona necesita ser ‘creativa’; en el sentido de tener la facultad de ‘crear’ (de llevar a cabo trabajo ‘creativo’) pero también el poder de ‘crear’, esto es el poder de controlar los recursos que permiten que los seres humanos sean ‘creativos’, i.e. los medios de producción y el tiempo necesario para ejercer y gozar de la facultad de ‘crear’”*  
(p.3)

Explica Howard Becker (2008) que cuando una idea es concebida lo que resta es ejecutarla, sujetos de todo tipo se incluirán en el desarrollo de las obras: los creativos, quienes acarrean la idea original, y a quienes me gustaría denominar como ‘los ejecutantes’, aquellos capaces de materializar esas ideas. También existe un grupo denominado por Becker (2008) como el ‘personal de apoyo’, que podríamos decir que son aquellos que mantienen los espacios limpios, preparan el catering, y llevan a cabo actividades similares.

Es posible que los creativos sean a su vez ejecutantes, pero en general los primeros necesitan de los segundos. A su vez, los ejecutantes, con capacidades más ligadas a lo técnico, también influyen en los aspectos creativos. Pienso en la resolución de Colace ante la imposibilidad de llevar adelante la toma que perseguía Lucrecia Martel en *La Ciénaga* (2001), una toma aérea

que mostrara el corrimiento de los cuerpos buscando la luz del sol. Siendo que esto no podía ejecutarse el DF le sugirió a la Directora que los sujetos arrastraran las sillas hacia el vino, lo que hizo al comienzo de la icónica película:

...entonces se me ocurrió plantearle hacer lo que hicimos, que en un momento no importa si estuviese nublado o con sol lo que sea, ella iba a tener... como ya estaban todos muy borrachos entonces ella iba como a repartir vinos en los vasos, entonces todos iban a ir hacia el vino en lugar de correrse por el sol. Era la misma situación que tenía en mente ella que lo que le interesaba era mostrar cuerpos de gente grande alcoholizada y que arrastraban las reposeras y qué se yo. (Hugo Colace, marzo 2018)

¿Cómo establecer hasta qué punto una imagen es mérito de uno u otro, cuando son tantos los sujetos detrás del lente?

Cierto es que, a diferencia de los creativos, los ejecutantes deben supeditar sus intenciones a otros. Los DF pueden proponer encuadres, soluciones alternativas u otras tomas, pero son aspectos cuya responsabilidad recae finalmente en el Director del film y en el espacio que este quiera otorgarle al Fotógrafo. Según la investigación de Ornella Carboni (2015), si bien el trabajo creativo de este rol es evidente, se ve condicionado por el factor tiempo y la relación que establezca con el Director de la producción, *“la creatividad se expresa en la resolución de problemas derivados de la cotidianidad laboral”* (Carboni,2015;195). Sin embargo, *“su labor no sólo consiste en ejecutar las órdenes del director, sino que su aportación creativa al conjunto de la obra es fundamental, no sólo para el resultado visual del filme, sino para diferenciarse del trabajo de otros directores de fotografía”* (Cortés y Díaz;2009;381). La injerencia de los sujetos entrevistados sobre las películas en las que han trabajado es alta dado el tipo de relación establecida con cada Director<sup>60</sup>. En general, este descansa en la capacidad de resolución del Fotógrafo y conversa con él. Generalmente, vale aclarar, ya se han establecido previamente cuáles serán los encuadres que deben realizarse durante la filmación, los mismos se plasman durante la preproducción en lo que se denomina ‘Guión Técnico’<sup>61</sup>. Este *“le permite al fotógrafo establecer las escenas de interior, exterior e interior/exterior. Luego deberá conocer las locaciones, tanto de interior como de exterior. En el primer caso podrán ser*

---

<sup>60</sup> Esta relación puede verse influenciada por los antecedentes del DF, por su manera de trabajar, por el carácter de los sujetos, aspectos ya mencionados anteriormente en este escrito.

<sup>61</sup> Vale aclarar que una vez entregada esta tesis para su defensa, se advirtió que el guion técnico es importante al momento de la formación de los Directores de fotografía, pero que el mismo luego no es regularmente utilizado en la práctica.

*escenarios reales o en estudio con reconstrucción de los ambientes (...)*” (Fontanellas,2014,101). Sin embargo, es usual que se presenten imprevistos o bien que haya que adaptar la producción a las condiciones climáticas, particularmente cuando se graba en exteriores.

## 7.2 La Dirección de Fotografía como un trabajo creativo

Siendo más específicos, Howard Becker (2008) en su libro ‘Los mundos del Arte’ realiza una distinción entre artistas y artesanos, siendo los últimos los que llevan a cabo un oficio. Un oficio es aquel trabajo realizado que posee una finalidad más allá de la estética -como la fabricación de cuencos que además de bellos pueden servir para comer-. Esto se vincula con la idea de arte como pura expresión estética, alejada de una finalidad pragmática. El autor explica que *“la forma de organización es aquella en la que el trabajador hace su trabajo para otra persona -un cliente o empleador-, el cual define lo que debe hacerse y cuál tiene que ser el resultado”* (Becker, 2008,313). Aquí sus dichos se emparentan al planteo que elaboramos en el apartado anterior, los DF, en tanto ejecutantes, también pueden ser pensados como artesanos supeditados a los deseos del Director del film. Siguiendo esta línea de pensamiento, estos Directores, en tanto autores, están más vinculados a la idea que tenemos del ‘artista’. Pero qué sucede cuando aquellos considerados como ‘artesanos’ se auto-perciben como ‘artesanos-artistas’ (Becker, 2008). Esto se da cuando los sujetos *“consideran que hay una continuidad entre lo que ellos hacen y lo que hacen los artistas, si bien admiten que decidieron buscar el ideal de belleza que comparten los artistas en un terreno más limitado”* (Becker, 2008;317). Podemos vincular este aspecto con las aspiraciones de los Directores de Fotografía por ser también considerados como autores del film. Aspecto que se encierra en el nombre de la asociación que nuclea a todos los entrevistados para esta tesis, ADF - Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina.

¿Pero por qué pensar que estamos frente un trabajo creativo? Tal vez, porque no deja de existir en sus trabajos una búsqueda por la belleza: cómo componer el cuadro de la manera más estética posible o, por el contrario, forzar la imagen persiguiendo generar, por ejemplo, incomodidad. Pero, como ya mencionamos, estas decisiones y resoluciones creativas parten de una demanda externa -aunque negociada- con el Director. Pero mientras que algunos de ellos tienen una idea muy clara de aquello que quieren que se vea en el cuadro, otros Directores sólo



saben aquello que quieren generar en el espectador y no necesariamente dónde colocar la cámara, aquí entra en juego la expertise del Fotógrafo.

Entendemos al film como una obra de arte colectiva porque, convengamos, que el/la Director/a necesita del DF como del músico, para poder materializar las ideas que le brotan, ya que ellos tienen habilidades de las que el/la Director/a carece, o bien que no podría emplear mientras está dirigiendo. Sin embargo, en nuestro país es el Director quien es identificado como autor del film: la película es de Campanella, de Szifron o de Martel ¿Qué le queda a los otros roles? Detengámonos brevemente en la normativa vigente.

*“Por un lado en Argentina la propiedad intelectual está regulada por la ley 11723 sancionada en 1933, y luego reformada por la ley 25036 en 1998 (...) respecto del Cine, la normativa dedica en total 10 artículos, además del primero, en el que se establecen las obras protegidas por dicha norma, entre las que se incluyen la cinematográfica.” (Mastrini y Fuertes, 2014;80).*

El artículo 20 define que los colaboradores en una obra cinematográfica tienen iguales derechos pero son considerados como tales el autor del argumento, el productor y el director del film, y a su vez, cuando se trate de una obra cinematográfica musical, en que haya colaborado un compositor, éste tiene iguales derechos que los sujetos ya mencionados.

*“El artículo 21 tiene la facultad para proyectarla aún sin el consentimiento del autor del argumento o del compositor, sin perjuicio de los derechos que surgen de la colaboración, mientras que el autor del argumento tiene la facultad exclusiva de publicarlo separadamente y sacar de él una obra literaria o artística de otra especie. En este caso el art. 22 obliga a la mención de los titulares de los derechos” (Mastrini y Fuertes, 2014;80)*

Teniendo esto en cuenta, ¿posee el Director de fotografía algún derecho sobre la imagen producida? ¿A qué podría aspirar? Observemos este aspecto en los próximos apartados.

## Capítulo 8: Autores o ejecutantes

En este capítulo analizaremos una alternativa vinculada al derecho de propiedad intelectual, que podría definirse como un punto intermedio entre la aspiración por los derechos autorales y la situación actual donde los DF carecen de cualquier derecho patrimonial en relación con la obra.

### 8.1 Sociedades de gestión

Partamos de echar luz sobre algunas cuestiones, ¿por qué es tan importante ser reconocido como autor? Esto no parte sólo de una aspiración simbólica sino material: tener derechos sobre una obra implica poder percibir una contraprestación por el uso de la misma. Sociedades de gestión como SADAIC (Sociedad argentina de autores y compositores de música) o ARGENTORES (Sociedad General de Autores de la Argentina) se encargan de tarifar las obras, recaudar por su uso y redistribuir esos ingresos entre sus miembros (pueden destinar parte de sus ingresos, además, a acciones que consideren pertinentes).

La idea de la protección de los derechos de los autores sobre sus obras se remonta al Convenio de Berna (Suiza), firmado en 1886, al que Argentina está suscripto como la mayoría de los Estados del globo. Estas asociaciones pertenecen a un sistema internacional nucleado en la “Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores”, CISAC. Es importante señalar que, si bien esta es una organización sin fines de lucro, se trata de un sistema de gestión privada. SADAIC y ARGENTORES tienen la particularidad de haber sido creadas a partir de Leyes. La Ley N° 17.648 de 1968 expone en su primer artículo que se reconoce:

*“a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) como asociación civil y cultural de carácter privado representativa de los creadores de música nacional, popular o erudita, con o sin letra, de los herederos y derechohabientes de los mismos y de las sociedades autorales extranjeras con las cuales se encuentre vinculada mediante convenios de asistencia y representación recíproca”.*

Mientras que la Ley LEY E-0930 (Antes Ley 20115 promulgada en 1973) comienza con:

*“Reconócese a la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) de Protección Recíproca como asociación civil, cultural y mutualista de carácter privado representativa de los creadores nacionales y extranjeros de obras literarias, dramáticas, dramático-musicales,*

*cinematográficas, televisivas, radiofónicas, coreográficas, pantomímicas, periodísticas, de entretenimientos, los libretos para la continuidad de espectáculos, se encuentren escritas o difundidas por radiofonía, cinematografía o televisión, o se fijen sobre un soporte material capaz de registrar sonidos, imágenes, o imagen y sonido...”*

Estas leyes prevén la percepción de un canon por la utilización de la obra aunque en el texto de la ley no se brindan mayores precisiones de cómo se gestionará este aspecto.

## 8.2 El deseo de ser considerados autores

### 8.2.1 FELAFC

La aspiración por ser considerados autores del film no se limita a los Directores de Fotografía argentinos pertenecientes a ADF, organizaciones de países de la región que poseen el mismo objetivo se nuclearon en lo que se conoce como la FELAFC-Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica. Conforman esta organización: la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Peruanos (DFP), la Associação Brasileira de Cinematografia (ABC), la Sociedad Mexicana de Autores de Cinematografía Fotográfica (AMC), la Asociación de Directores de Fotografía Cinematográfica de Colombia (ADFC), la Sociedad de Cinematografía del Uruguay (SCU), la Sociedad Venezolana de Cinematografía (SVC), la Asociación Chilena de Cinematografía (ACC), Autores y Autoras de Cinematografía de Costa Rica (CCR) y, la ya mencionada, Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF). Si bien poseen además otras finalidades, esta Federación plantea que el primer y más importante de sus objetivos es conseguir que se reconozca la ‘autoría’ sobre la fotografía cinematográfica. Persiguen en este sentido *“coordinar los esfuerzos necesarios para lograr el reconocimiento de los Directores de Fotografía como Autores de la Fotografía Cinematográfica en el ámbito latinoamericano”*.<sup>62</sup>

Algunas de las asociaciones han avanzado más que otras en relación a alcanzar este objetivo, se destaca el caso de los venezolanos quienes en el año 2016 llevaron su Petición ante Asamblea Nacional<sup>63</sup>. También cabe mencionar a México donde los Directores de Fotografía poseen carácter de coautores del film (carácter de coautor primario) pero, aunque se respeta su derecho

---

<sup>62</sup> Objetivos Generales, FELAFC Extraído de: <https://www.felafc.org/nosotros>

<sup>63</sup> Sin embargo, por los datos existentes en las redes no han tenido éxito. Existieron intentos por comunicarse con la SCV para obtener mayor información para esta tesis, pero no fueron fructíferos.

moral, estos trabajadores no perciben derechos patrimoniales sobre la obra. Según el Director de Fotografía Donald Bryant, socio de AMC, esto se debe al poder que tienen los productores en la industria cinematográfica mexicana<sup>64</sup>.

### 8.2.2 ¿Qué pasa en el resto del mundo?

Existen países donde los Directores de Fotografía son considerados coautores del film e incluso perciben los derechos derivados de las obras (McGowan;2017). Uno de esos países es Polonia. En comunicación con la Polish Society of Cinematographers<sup>65</sup>, Marta Chambros me explicó que esto se debía a que “En Polonia, se reconoce que los directores de fotografía tienen una influencia artística en la configuración de la película. En base a esto, reciben una remuneración porcentual adicional que se calcula a partir del número de proyecciones de cine.”<sup>66</sup> Según la investigación de Nadia McGowan (2017), similar situación se da en Austria, Bulgaria, Canadá, Croacia, Chequia, Dinamarca, Estonia, Alemania, Grecia, Hungría, Lituania, Noruega, Suecia, Ucrania. McGowan señala también el caso de México, quienes según la legislación deberían percibir algún tipo de regalías, pero como mencionamos en el anterior apartado, en la práctica esto no sucede<sup>67</sup>.

**Países donde el Director de Fotografía posee carácter de coautor de la obra cinematográfica y percibe derechos derivados de las obras:**

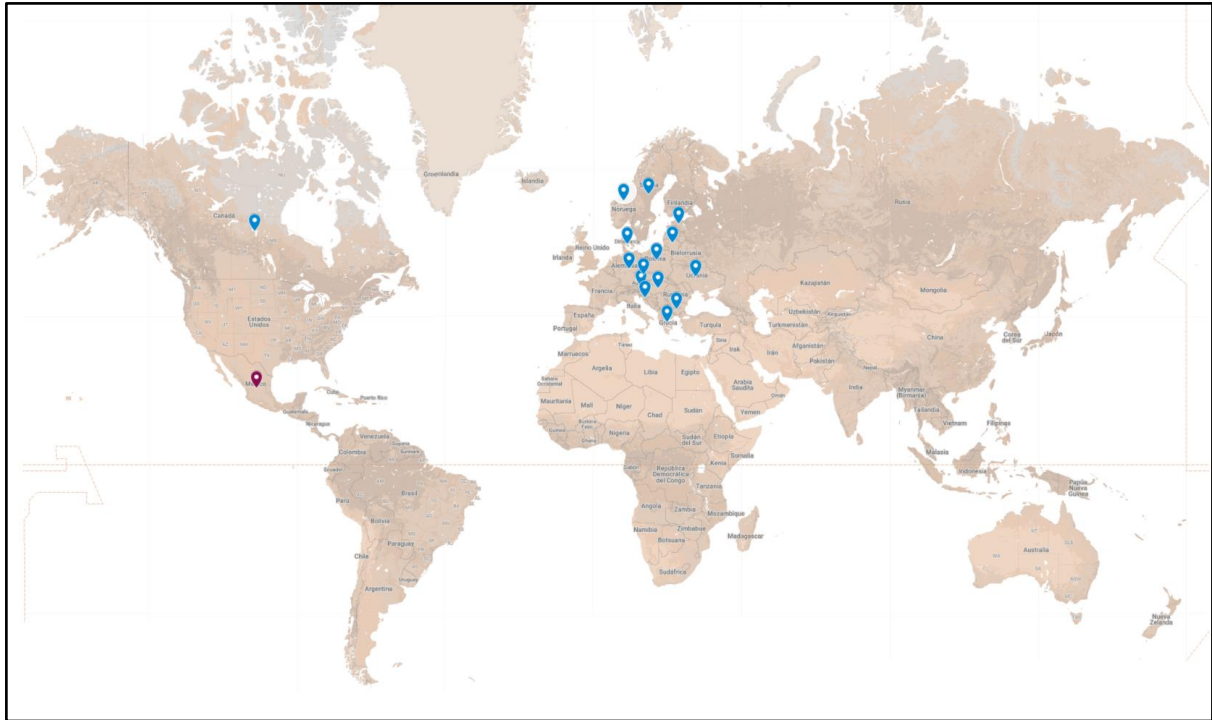
---

<sup>64</sup> Estos datos se obtuvieron a partir de un intercambio de correos con Bryant. En este sentido, también se dio contacto con la Asociación Española de Directores y Directoras de Fotografía, y con Marta Chabros como representante de la “Polish Society of Cinematographers PSC”.

<sup>65</sup> El intercambio de correos se dio en enero 2021.

<sup>66</sup> Texto original: *In Poland cinematographers are recognized as having an artistic influence in shaping the film. Based on this they receive an additional percentage remuneration which is calculated from the number of cinema screenings.*

<sup>67</sup> En este sentido, no podemos certificar que en todos los países de los que da cuenta la autora de hecho no se den irregularidades en relación con el cumplimiento de este derecho.



**Elaboración propia a partir de la herramienta mymaps de Google**

La infografía nos permite apreciar que la tendencia a reconocer la autoría del Director de Fotografía se limita a Canadá y a 13 países de Europa. En relación con este dato es interesante señalar que, según un informe del European Audiovisual Observatory (2017), de los cinco países europeos que concentran la producción cinematográfica de la región, con un 53,6% del total de la producción, tan sólo Alemania forma parte de este grupo<sup>68</sup>.

Podríamos hipotetizar que el caso mejicano se vincula con la influencia del mercado estadounidense, donde rige el derecho de *copyright*. Cabe mencionar que en estos casos el foco está puesto en la reproducción de la obra en sí y la noción de ‘autor’ se desdibuja. En este sentido, las productoras que financian la realización de la obra, como un film, conservan el derecho de *copyright*. Mientras que en Alemania se utiliza la concepción de derecho de autor, como sucede en la gran mayoría de los países latinoamericanos, “*en el área angloamericana persiste la adhesión a la doctrina del derecho de propiedad y se utiliza la expresión "copyright".*” (Lipszyc y Villalba,2009;4)

<sup>68</sup> Los demás países son Gran Bretaña, Francia, España e Italia. El informe realiza el cálculo basándose en el promedio de producciones entre los años 2007 y 2016.

En este sentido, como plantean Lipszyc y Villalba (2009) existen dos maneras de reconocer la titularidad sobre una obra cinematográfica. Por un lado, “*el sistema del derecho de autor, vigente en los países de tradición jurídica continental europea o latina, en que sólo se reconoce la condición de autores del film -y, consecuentemente, la calidad de titulares originarios del derecho de autor- a las personas físicas que participaron en su creación*” (p.126). Por otro lado, el *film-copyright* del productor donde este adquiere la condición de autor, esto se da ya que se entiende que los trabajadores que hicieron posible la producción lo hicieron a partir de la contratación del productor, *works made for hire*. Vale aclarar que esto implica un previo contrato.

Los sistemas, sin embargo, no son tan tajantes, nuestra hipótesis se desdibuja cuando presentamos el caso de Canadá, que, incluso rigiéndose por el sistema de Copyright, comprende a los Directores de Fotografía como Autores del film.

### 8.3 Derecho de intérprete o ejecutante: algo que aprender de los músicos

Una de las dificultades que enfrentamos al momento de definir a los Directores de Fotografía como autores, radica en que, según la investigación que llevamos a cabo, su trabajo parte de la idea de un otro: quienes tuvieron la idea primaria, si se quiere -y esta es la concepción que predomina, incluso entre los DF entrevistados-, son el Director del film o el guionista, o el escritor del argumento, o un productor con una idea original. Aceptando esta premisa, sin embargo, aún queda el lugar para pensar en los derechos a los que sí podrían aspirar estos trabajadores, vinculada a su característica de ‘ejecutantes’ mencionada en el capítulo anterior. Nos referimos al Derecho de Intérprete.

Partamos del caso de los músicos, estos, cuando componen la banda sonora del film tienen derechos de autor sobre la misma, pero al mismo tiempo, quienes la ejecutan, aquellos músicos que interpretan los temas, poseen derecho como intérpretes. Esto se basa en que oímos ese tema de esa manera, con ese pulso y cadencia, porque es interpretado por ese/os sujeto/s en particular. Esa ejecución por lo tanto es única e irrepetible, aunque no efímera dadas las posibilidades de grabación. Los actores corren igual suerte, perciben derechos de intérprete a partir de su performance. Estos se conocen también como derechos conexos (Villalba y Lipszyc, 2009). La base del Derecho de intérprete radica en que “*algunas obras pueden ser conocidas por el público directamente, como las literarias y las artísticas, mientras que otras,*

como las dramáticas y las musicales, necesitan del intérprete para que podamos gozar de ellas” (Villalba y Lipszyc, 2009,374). Hasta el momento el Decreto N° 746/73 considera como intérpretes:

- a) Al Director de orquesta, al cantor y a los músicos ejecutantes, en forma individual.
- b) Al director y a los actores de obras cinematográficas y grabaciones con imagen y sonido con cinta magnética para televisión.
- c) Al cantante, al bailarín y a toda otra persona que represente un papel, cante, recite, interprete o ejecute en cualquier forma que sea una obra literaria, cinematográfica o musical.

Los intérpretes, a partir del Decreto Nacional 1.670/74 “Protección de los Derechos de Autor de Intérprete de música y productores de fonogramas” tienen derecho a ser mencionados al momento de la difusión de la obra y además *“le corresponde ser compensados por el usuario de los soportes que reproduzcan fonogramas cuando los utilicen en su provecho directo o indirecto mediante su ejecución pública.”* Según el artículo 56 de la Ley 11723 los intérpretes tienen derecho *“a exigir una retribución por su interpretación difundida o retransmitida (...) no llegándose a un acuerdo, el monto de la retribución quedará establecido en juicio sumario por la autoridad judicial competente”*. La OMPI-Organización Mundial de la Propiedad Intelectual expone que *“se ha reconocido siempre que los artistas intérpretes o ejecutantes deben gozar de determinados derechos sobre esas grabaciones y tener una participación en los beneficios de su explotación comercial.”*<sup>69</sup> Así como el derecho de autor, el del intérprete (un derecho conexo), implica que el sujeto ejecutante sea mencionado al exponerse la obra incluso si ya generó una cesión de derechos, también puede oponerse a la deformación de sus interpretaciones si esto desencadenara en un perjuicio a su reputación (OMPI,1996). En relación a los derechos patrimoniales, es decir aquellos que repercuten en la economía del trabajador, el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas de 1996 plantea:

Los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas gozarán del derecho a una remuneración equitativa y única por la utilización directa o indirecta para la radiodifusión o para cualquier comunicación al público de los fonogramas publicados con fines comerciales.

Sin embargo, en nuestro país desde el año 1974 a partir del Decreto 1671 se permite cobrar a partir del uso público de las producciones fonográficas, por ejemplo frente a la utilización de

---

<sup>69</sup> OMPI; Derechos del artista intérprete o ejecutante. Extraído de: <https://www.wipo.int/pressroom/es/briefs/performers.html> 12 de febrero de 2021

un CD en un boliche. El ente recaudador en este caso es ADDI-CAPIF, la Asociación Argentina de Intérpretes que mencionamos anteriormente y la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas, ya que en este caso el derecho surgiría de la explotación del mismo soporte.

Los actores y bailarines, también reconocidos en nuestro país como intérpretes, son representados desde el año 2006 por SAGAI-Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes, entidad que recauda por la comunicación pública de sus interpretaciones en cine, cable o televisión abierta.

### 8.3.1 Evaluando una alternativa

¿Podrían en este marco ser los DF considerados también intérpretes? Si tenemos en cuenta que su trabajo consiste en convertir en imágenes las escenas descritas en un guión (o encerradas en la mente del Director), -“*el director de fotografía desarrolla su creatividad enfrentándose al problema de la traducción en términos visuales de la historia que se quiere narrar cinematográficamente*” (Cortés y Díaz;2009;382)- ¿no sería entonces el equipo de cámara, la óptica, las luces, sus instrumentos para interpretar estas ideas y materializarlas? Si una película cambia de un Director de Fotografía a otro, como cambia la interpretación de una pieza musical a partir del pulso del pianista, o como cambia un personaje dependiendo de qué actor lo encarne al embeberlo de su impronta. ¿No se podría entonces -siguiendo lo expuesto en la legislación anteriormente mencionada- que los DF no sólo perciban el sueldo por su trabajo, sino que luego sean compensados en relación a la exposición del film? ¿Podría pensarse una estructura como esa? Mientras tanto, Felix Monti sigue siendo convocado para fotografiar algunas de las películas más taquilleras de nuestro cine nacional, incluso es el único punto en común entre las dos películas argentinas -hasta la fecha- que alcanzaron el Oscar a mejor película extranjera, ya que fotografió tanto “La historia oficial” (1985), como el “El secreto de sus ojos” (2009)<sup>70</sup>.

### 8.4 Las dificultades frente al pedido de Autoría

---

<sup>70</sup> En este sentido, por supuesto no se busca desmerecer a los dos grandes equipos que conformaron ambas producciones, sino que se intenta señalar la importancia de un rol que suele estar invisibilizado.



Exponía el entonces presidente de la Sociedad Venezolana de Cinematografía al Diputado Freddy Paz, en lo que constituyó la Petición frente a la Asamblea Nacional de Venezuela por parte de los Directores de Fotografía en el año 2016:

“A diferencias de otros fotógrafos nosotros producimos secuencias de imágenes que tienen un significado, ese significado es lo que les otorga la condición de arte. El Séptimo Arte viene de ese significado que surge de esa secuencia. Nosotros somos quienes producimos, hacemos real, interpretamos al Director, quien a su vez interpreta un guión, interpreta una idea original. Y esa interpretación se convierte en una imagen de la cual nosotros somos responsables. Una secuencia de imágenes, que transmiten atmósfera, que transmiten significado”

Dado que ADF, como vimos anteriormente, conforma la FELAFC y esta presentación se erige como uno de los antecedentes más importantes en relación a la solicitud del Derecho de Autor en Latinoamérica, creo que es pertinente analizar estos dichos.

En primer lugar, es muy interesante el hecho de la reivindicación de la actividad del cinematógrafo como una actividad artística, aspecto que intentamos fundamentar en esta tesis. Es interesante, además, cómo se habla de la creación de la imagen y de secuencias de imágenes. Aquí debemos detenernos para hacer una salvedad, en general la aspiración por la autoría del DF está vinculada a que se lo considere como el autor de cada fotograma. Si bien suena plausible esto encierra un conflicto y es que, en el hipotético caso que los Directores de Fotografía fueran reconocidos como los creadores de esas imágenes individuales, en nuestro país el plazo de protección sólo los cubriría por 20 años desde la publicación de las mismas. Ese es el plazo de protección de las obras fotográficas, luego estas pasan a dominio público, mientras que la protección de las obras cinematográficas en Argentina alcanza a los 50 años<sup>71</sup> posteriores a la muerte del último colaborador. Si se pudiera entonces ‘desmenuzar’ la película y pensar en cada imagen por separado ¿qué pasaría una vez cumplidos los 20 años de su publicación -en este caso emisión-? ¿Podrían utilizarse las imágenes de la película tan sólo aportando el canon correspondiente al FNA? ¿Qué pasaría con el plazo de protección del film? Creo que este punto generaría un primer conflicto.

Debemos observar que, a su vez, en la petición los DF se manifiestan como ‘intérpretes del Director’, desafortunadamente no conozco en profundidad la legislación cultural venezolana por lo que ignoro si estos trabajadores podrían aspirar a los derechos conexos al buscar erigirse

---

<sup>71</sup> Art. 34 Ley 11723

como intérpretes<sup>72</sup> y cuál sería el alcance de ese derecho, pero en Argentina, según la Ley 11723 en su artículo 5 bis, “*La propiedad intelectual sobre sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas corresponde a los artistas intérpretes por el plazo de SETENTA (70) años contados a partir del 1º de enero del año siguiente al de su publicación.*” Ciertamente es que en este caso la Ley se expide en relación a los intérpretes musicales, pero como ya hemos propuesto anteriormente, el objetivo está en observar que los Directores de Fotografía se desempeñan como tales. De esta forma, de ser considerados como intérpretes, los DF obtendrían un plazo de protección similar al del derecho de autor de obras cinematográficas. A su vez, este aspecto no implicaría la necesidad de desvincular el derecho adquirido de la totalidad de la obra. Ya que, no estaríamos hablando de cada fotograma, sino del film como un todo.

No podemos dejar de mencionar que el planteo de acceso a nuevos derechos por parte de los Directores de Fotografía, implica tensiones con el resto de los actores de la industria, en particular con organismos como Argentores y SADAIC. Quienes actualmente se encargan de recaudar por la utilización de las grabaciones. En los intentos de ADF hasta la fecha por generar instancias de diálogo sobre la posibilidad de constituirse como autores, la asociación no obtuvo apoyo de los otros sectores de la industria.

---

<sup>72</sup> Sin embargo, dado que Venezuela es uno de los países que suscriben el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, su legislación en este sentido posee características similares a las nuestras.

## Palabras finales

Dadas las características de la labor de la que se buscó dar cuenta en esta tesis, es entendible - y atendible- el reclamo de los Directores de Fotografía por ser considerados coautores del film. Pero a su vez, aún comprendiendo las implicaciones no sólo económicas sino simbólicas del pedido, no podemos dejar de advertir las dificultades de esta solicitud. Materializar esta aspiración sería muy complejo dado el apoyo político necesario y los acuerdos con otras agrupaciones del sector. Como Colace me comentó con un café de por medio, “*la torta es siempre la misma y mientras más comensales, porciones más chicas*”. Por otra parte, es muy posible que muchos DF prefieran evitar adherirse al reclamo, debido a cómo esto podría impactar en su oportunidad laboral en el futuro. En una industria con las características ya mencionadas, nadie quiere ser catalogado como ‘problemático’<sup>73</sup> (Hesmondhalgh y Baker;2011). ¿No tendrán problemas los Directores en trabajar con un DF que persigue ser considerado también un autor? ¿Se sentirían cómodos ante los aportes creativos de los DF? ¿Cómo impactaría esto en las relaciones de los sujetos?

Entender al Director de Fotografía como un coautor en nuestro país, requeriría de un proceso largo donde finalmente se admita el aporte artístico de estos trabajadores en el film, como sucede en otros países nombrados ya. El deseo por la ‘autoría’ es sobre todo una aspiración simbólica, un deseo comprensible teniendo en cuenta las especificidades del trabajo y los matices de los que intentamos dar cuenta a lo largo de este escrito. Sin embargo, esta aspiración chocaría con otros egos y con la tradición de un Cine vinculado estrechamente al nombre de un Director.

Por todo esto, la imagen del DF como un artista ejecutante, podría resultar un escollo para la percepción de nuevos derechos. Daría cuenta además que este no es un rol fácilmente sustituible, sino que son artistas que imprimen su sello sobre las obras en las que trabajan. En relación a las normativas, sería necesaria la elaboración de una legislación que incluya a este trabajador como intérprete cuando se trate de largometrajes. Por lo demás, al tener ya ese carácter, se verían alcanzados por los planteos de la Ley 11723 en relación a los mismos.

---

<sup>73</sup> “*asking for the union rate could jeopardise getting future work by associating him with ‘trouble’. In an industry where individuals have to sell their reputation, there are real limits on the ability of individuals to use unions to negotiate rates.*” (Hesmondhalgh y Baker;2011,120)

Serían necesarias, sin embargo, algunas acciones para poder concretar esta aspiración. En principio que los trabajadores del sector y en particular ADF, organismo que nuclea a su gran mayoría, esté de acuerdo en renunciar a la idea de proponerse como co-autores y definirse como intérpretes. Luego, conseguir el apoyo político para avanzar sobre las normativas que los consideren como tales. A su vez, definir qué organismo se dedicará a la percepción y redistribución de los derechos derivados de las obras que los implican. En este sentido, si alguna de las organizaciones existentes se hará cargo o sí, como uno lo imaginaría, ADF se convertirá en una sociedad de gestión. En cualquier caso, aspiro a que un aspecto haya quedado claro y es que la Dirección de Fotografía en Cine no se limita a un rol técnico y que el aporte de este trabajador hace al valor del producto final en tanto obra cinematográfica, y que ese diferencial debe ser reconocido de alguna manera.

## Bibliografía

- Amatrian, I. (Coord.). (2009). *Una década de nuevo cine argentino 1995-2005: industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires; Fundación Centro de integración, Comunicación, Cultura y Sociedad - CICCUS
- Barthes R. (1980). *La cámara lúcida: nota sobre fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina 2000-2015: nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial y Observacom.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bulloni Yaquinta, M. (2010). La regulación social del trabajo audiovisual: Un análisis micro sociológico en la producción argentina de cine publicitario. Buenos Aires: CIEL-PIETTE.
- Calzada, F. (2010). *Foto fija: el arte de espiar*. Funglode. Disponible en: <https://issuu.com/angulopublicidad/docs/fotofija>
- Carboni, O. (2015). *Los procesos de organización productiva y del trabajo en las tiras diarias de la televisión abierta argentina (2002-2012)* (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Cortés Selva, L. y Díaz Romero, L. (2009). El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Actas del II Congreso Internacional sobre Análisis Fílmico, Universidad Complutense de Madrid. Madrid: Editorial Complutense.

- De Mateo Pérez, R., Saura, L. B. y Casals, M. S. (2009). *Gestión de empresas de comunicación*. Sevilla: Comunicación social.
- Eastman Kodak Company (1992). *La guía esencial de referencia para cineastas*. Disponible en: <https://repositorio.upn.edu.pe/bitstream/handle/11537/23882/Kodak.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1998). *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana: Buenos Aires.
- Jaime Fontanellas, H. (2014). *Manual de iluminación para cine y video*. Córdoba: Editorial Brujas.
- Fuertes, M. y Mastrini, G. (Eds). *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*. Buenos Aires: La Crujía.
- Getino, O. (2007). Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe. *Revista Zer*, Vol 12, Número 22.
- González, R. (2015). Argentina: políticas públicas, mercados y políticas públicas. *Revista Eptic*, Vol 17, N°3. ISSN: 1518-2487
- Harvey, E. /1995). *Derechos Culturales*. UNESCO.
- Hesmondhalgh, D. y Baker, S. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Londres: Routledge.
- Lipszyc, D. y Villalva C. (2009). *El derecho de autor en la Argentina*. Buenos Aires: La Ley.
- Maestro, J. y Culell, P. (2015). *Nacidos para contar*. Grijalbo.
- Mastrini, G. (2014). *Economía de la comunicación y la cultura*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes..
- McGowan, N. (2017). *Creadores de luz: reseña sobre los derechos de autor de los directores de fotografía cinematográfica*. Líbano: Notre Dame University Louaize.

- Mosco, V. (2006). *Economía Política de la Comunicación: una actualización diez años después*. CIC. *Cuadernos de Información y Comunicación*, N° 11. Madrid:
- Rincón, O. (2013). *Narrativa fusión, formatos audiovisuales y el sabroso popular*. En Rincón, O. (editor). *Zapping TV*. Bogotá: Gráfica Gilpor S.A.S.
- Rodríguez, C. (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Roldan, M. (2012). *Nueva codificación del trabajo “creativo” televisivo y capitalismo informacional contemporáneo: algunas implicaciones para el desarrollo en base a la experiencia argentina*. Lanús: Universidad Nacional de Lanús.
- Sanchez Ruíz, E. (2004). *El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política?*. Comunicación y Sociedad. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Schaefer, D. y Salvato, L. (1984). *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*. California: University of California Press.
- Segovia, A. I. (2012). La ‘Fábrica de Sueños’ vista desde la Economía Política. *Redes.com*, N°1. ISSN: 1696-2079.
- Sociedad Comercial y Editorial de Santiago (2000). *Enciclopedia del Estudiante. El cine*. Santiago de Chile: Larousse.
- Tremblay, G. (2011). Industrias culturales, economía creativa y sociedad de la información. En Albornoz, L. A. (comp.). *Poder, medios, cultura: una mirada crítica desde la economía política de la comunicación*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams R. (2015). *Sociología de la cultura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.
- Zallo R. (1992). *El mercado de la cultura: estructura económica y política de la comunicación*. Tercera Prensa.
- Zallo R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Torrejón de Ardoz: Akal.

- Zallo R. (2011). *Estructuras de la comunicación y la cultura: políticas para la era digital*. Barcelona: Editorial Gedisa.

## Otros recursos

- ADF. (2012). *Estatuto de Asociación Civil*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- ARGENTORES; Cine - Mínimos de contrato; <https://argentores.org.ar/cine/nuevos-minimo-contrato/>
- Arenas, M. (25 de enero de 2017). El cine ya no es de película. *Nobbot*. Disponible en: <https://www.nobbot.com/pantallas/sala-de-cine-digital/>
- DAC; *Parámetros para la realización del presupuesto de costo medio 2020 Fecha de entrega 13 de octubre de 2020 con proyección a diciembre 2020*. Disponible en: <http://dac.org.ar/es/costo-medio>
- DAC. (2018). *Presupuesto Medio - JULIO 2018*. Disponible en: <http://dac.org.ar/es/costo-medio-2018>
- DAC (2020). *Presupuesto Medio - OCTUBRE 2020*. Disponible en: <http://dac.org.ar/es/costo-medio>
- Decreto Nacional 1.670/74. Disponible en: <https://inamu.musica.ar/pdf/Decreto1670-74.pdf>
- Decreto N° 746/73. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/85131/norma.htm>
- INAMU - Instituto Nacional de la Música. (noviembre de 2017). *Tutorial - Derecho de Intérprete*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QLZxMtDg1q8>
- INCAA. (2019). *Anuario INCAA de la Industria Cinematográfica y Audiovisual*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA.



- INDEC. (2020). *Informes técnicos / Vol. 4, n° 75. Valorización mensual de la canasta básica alimentaria y de la canasta básica total. Gran Buenos Aires Marzo de 2020.* ISSN: 2545-6636.
- Ley 11723 de Régimen legal de Propiedad Intelectual. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>
- Ley 20115; Sociedad General de la Argentina (ARGENTORES). Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/43798/norma.htm>
- Ley N° 17.648. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/35000-39999/38009/norma.htm>
- Matamoros, R. (2016). *SVC Petición ante Asamblea Nacional 2016*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZeTYpd68Stw&feature=youtu.be>
- Martínez, F (2017) *La guía de consulta sobre corrección de color y grading*. WEMCO Academy. Disponible en: <https://pdfcookie.com/documents/guia-de-correccion-de-color-ylj9p858ky23>
- Media Research and Consultancy (2020) *Presentación Indicadores del Cine Iberoamericano 2019*. Disponible en: <https://www.mrc.es/blog/presentacion-indicadores-del-cine-iberoamericano-2019>
- OMPI. (12 de febrero de 2021). *Derechos del artista intérprete o ejecutante*. Extraído de: <https://www.wipo.int/pressroom/es/briefs/performers.html>
- OMPI. (1996). *Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)\** (adoptado en Ginebra el 20 de diciembre de 1996)
- SAGAI.org .(2012). *Sistema de liquidación de derechos - Parte 1*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=W1p5Bu7KK5c>
- Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina/Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales. (2019). *DEISICA* 28. Disponible en: [https://sicacine.org.ar/docs/DEISICA\\_FINAL\\_FULL%20SCREEN.pdf](https://sicacine.org.ar/docs/DEISICA_FINAL_FULL%20SCREEN.pdf)

- Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales - SICA. (2020). *ESCALA DE SUELDOS BRUTOS SEMANALES MÍNIMOS POR JORNADA DE 8,45 HORAS; periodo de vigencia 01/03/2020 - 31/03/2020*.
- Talavera Milla, J. (2017). *Film production in Europe – Production volume, co-production and worldwide circulation*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory.

# **ANEXO**

**ESCALA DE SUELDOS BRUTOS SEMANALES MÍNIMOS POR JORNADA DE 8,45 HORAS****ESTOS SALARIOS TIENEN VIGENCIA DESDE EL 01/03/2020 HASTA EL 31/03/2020**

JEFE/A DE PRODUCCIÓN	\$ 22,842
ASISTENTE DE PRODUCCIÓN	\$ 17,222
AYUDANTE DE PRODUCCIÓN	\$ 11,971
JEFE/A DE LOCACIONES	\$ 21,411
ASISTENTE DE LOCACIONES	\$ 15,730
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	\$ 22,842
CONTINUISTA / SCRIPT	\$ 17,222
1º AYUDANTE DE DIRECCIÓN	\$ 17,222
2º AYUDANTE DE DIRECCIÓN	\$ 11,240
DIRECCIÓN DE CASTING	\$ 22,842
ASISTENTE DE CASTING	\$ 15,730
DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA	\$ 25,449
TÉCNICO/A HD	\$ 22,458
CAMARÓGRAFO/A	\$ 20,431
1º AYUDANTE DE CÁMARA	\$ 17,222
2º AYUDANTE DE CÁMARA	\$ 13,470
KEY GRIP	\$ 17,222
GRIP	\$ 15,730
ASISTENTE DE GRIP	\$ 11,971
VIDEO ASSIST	\$ 10,268
FOTÓGRAFO/A DE FILMACIÓN	\$ 13,470
GAFFER	\$ 17,222
JEFE/A REFLECTORISTA	\$ 15,730
CAPATAZ REFLECTORISTA	\$ 14,231
REFLECTORISTA	\$ 12,732
OPERADOR/A DE GENERADOR	\$ 11,971
DIRECCIÓN DE ARTE	\$ 25,449
ESCENÓGRAFO/A	\$ 21,720
AMBIENTADOR/A	\$ 17,222
AYUDANTE DE ESCENOGRFÍA	\$ 15,730
VESTUARISTA	\$ 21,720
AYUDANTE DE VESTUARIO	\$ 15,730
MODISTO/A	\$ 11,835
UTILERO/A - CARPINTERO/A	\$ 15,730
ASISTENTE DE UTILERO	\$ 11,971
REALIZADOR/A	\$ 15,730
JEFE/A DE MAQUILLAJE	\$ 17,222
PEINADOR/A	\$ 14,977
AYTE. DE MAQUILLAJE / PEINADO	\$ 11,240
DIRECCIÓN DE SONIDO	\$ 21,720
AYUDANTE DE SONIDO	\$ 17,222
DIRECCIÓN DE SONIDO POST / MEZCLADOR/A	\$ 21,720
EDITOR/A DE DIALOGOS	\$ 17,222
EDITOR/A DE AMBIENTES Y EFECTOS	\$ 17,222
COMPAGINADOR/A	\$ 25,449
AYUDANTE DE COMPAGINACIÓN	\$ 17,461
CORTADOR/A DE NEGATIVOS	\$ 12,476
APRENDIZ	\$ 6,109

<b>DAC - Presupuesto Medio - JULIO 2018</b>	Preproducción	6	Sábados	0	Días Rodaje	30
	Rodaje	6	Domingos	0	Cot. Dólar	\$28,00
	Posproducción	6	HsEx. (x sem)	11,25		
<b>RUBROS</b>				<b>TOTAL</b>	<b>IVA</b>	<b>Total c/IVA</b>

		TOTAL	IVA	Total c/IVA
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUION	450.000	0	450.000
2	DIRECCION	1.782.500	187.163	1.969.663
3	PRODUCCION	1.373.100	253.575	1.626.675
4	EQUIPO TECNICO <i>(Sobre lista Vigente del SICA hasta el 31 de Marzo de 2018)</i>	4.623.132	0	4.623.132
5	ELENCO <i>(Sobre lista Vigente de la AAA hasta Diciembre de 2017) - (SUTEP sobre lista vigente hasta Junio de 2018)</i>	2.193.638	0	2.193.638
6	CARGAS SOCIALES	1.215.602	0	1.215.602
7	VESTUARIO	185.150	37.433	222.583
8	MAQUILLAJE	50.025	3.260	53.285
9	UTILERIA	402.500	36.225	438.725
10	ESCENOGRAFIA	517.500	96.600	614.100
11	LOCACIONES	814.152	0	814.152
12	MATERIAL DE ARCHIVO	0	0	0
13	MUSICA	661.050	7.245	668.295
14	MATERIAL VIRGEN	65.000	8.190	73.190
15	PROCESO DE LABORATORIO	264.500	55.545	320.045
16	EDICION	586.851	122.273	709.124
17	PROCESOS DE SONIDO	655.500	137.655	793.155
18	EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES	2.036.750	427.718	2.464.468
19	EFFECTOS ESPECIALES	120.000	25.200	145.200
20	MOVILIDAD	1.206.192	144.940	1.351.132
21	FUERZA MOTRIZ	234.100	49.161	283.261
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS	1.117.225	225.923	1.343.148
23	ADMINISTRACION	1.514.550	215.901	1.730.451
24	SEGUROS	222.353	46.694	269.047
25	SEGURIDAD	89.700	0	89.700
<b>TOTALES</b>		<b>22.381.070</b>	<b>2.080.700</b>	<b>24.461.770</b>
		<b>Imprevistos</b>	<b>5 %</b>	<b>1.119.054</b>
		<b>GRAN TOTAL</b>		<b>25.580.824</b>

<b>FINANCIERO POR ETAPAS (sin IVA)</b>			
PRE	RODAJE	POS	TOTAL
450.000	0	0	450.000
588.225	606.050	588.225	1.782.500
411.930	549.240	411.930	1.373.100
866.959	2.787.576	968.597	4.623.132
461.274	1.732.364	0	2.193.638
336.454	634.899	244.250	1.215.602
142.600	39.100	3.450	185.150
12.420	37.605	0	50.025
270.250	132.250	0	402.500
322.000	166.750	28.750	517.500
285.462	528.691	0	814.152
0	0	0	0
0	0	661.050	661.050
36.400	2.600	26.000	65.000
0	0	264.500	264.500
0	41.975	544.876	586.851
0	196.650	458.850	655.500
387.600	1.489.730	159.420	2.036.750
36.000	84.000	0	120.000
276.898	889.675	39.619	1.206.192
34.850	193.000	6.250	234.100
231.725	885.500	0	1.117.225
499.802	514.947	499.802	1.514.550
105.656	116.696	0	222.353
0	89.700	0	89.700
<b>5.756.504</b>	<b>11.718.998</b>	<b>4.905.568</b>	<b>22.381.070</b>
<b>287.825</b>	<b>585.950</b>	<b>245.278</b>	
<b>6.044.329</b>	<b>12.304.948</b>	<b>5.150.847</b>	<b>23.500.124</b>

## Presupuesto Medio - OCT 2020

Preproducción	6	Sábados	0	Días Rodaje	30
Rodaje	6	Domingos	0	Cot. Dólar	\$77,00
Posproducción	9	Hs. Ex. (x sem)	11,25		

RUBROS		TOTAL	IVA	Total c/IVA	%
1	LIBRO / ARGUMENTO / GUION	2.740.000	0	2.740.000	4,2%
2	DIRECCION	4.495.000	471.975	4.966.975	7,0%
3	PRODUCCION	4.560.000	798.000	5.358.000	7,1%
4	EQUIPO TECNICO (S/ lista Marzo/2020 + 23% indicado x SICA a Dic/2020)	12.136.921	0	12.136.921	18,8%
5	ELENCO (AAA según salarial Diciembre 2019 + 30% - VER solapa AAA)	4.101.921	0	4.101.921	6,4%
6	CARGAS SOCIALES	4.080.834	0	4.080.834	6,3%
7	VESTUARIO	440.500	87.465	527.965	0,7%
8	MAQUILLAJE	101.100	6.615	107.715	0,2%
9	UTILERIA	815.750	73.500	889.250	1,3%
10	ESCENOGRAFIA	1.050.000	195.930	1.245.930	1,6%
11	LOCACIONES	1.496.100	0	1.496.100	2,3%
12	MATERIAL DE ARCHIVO	0	0	0	0,0%
13	MUSICA	1.197.543	9.781	1.207.324	1,9%
14	MATERIAL VIRGEN	420.000	58.800	478.800	0,7%
15	PROCESO DE LABORATORIO	935.000	196.350	1.131.350	1,4%
16	EDICION	431.000	88.200	519.200	0,7%
17	PROCESOS DE SONIDO	1.600.000	336.000	1.936.000	2,5%
18	EQUIPOS DE CAMARAS Y LUCES	4.190.000	879.900	5.069.900	6,5%
19	EFFECTOS ESPECIALES	443.000	93.030	536.030	0,7%
20	MOVILIDAD	2.916.180	371.801	3.287.981	4,5%
21	FUERZA MOTRIZ	475.000	99.750	574.750	0,7%
22	COMIDAS y ALOJAMIENTOS	2.979.500	606.795	3.586.295	4,6%
23	ADMINISTRACION // INCLUYE PROTOCOLO COVID-19	11.520.400	1.318.884	12.839.284	17,9%
24	SEGUROS	910.000	153.300	1.063.300	1,4%
25	SEGURIDAD	451.800	0	451.800	0,7%
<b>TOTALES</b>		<b>64.487.550</b>	<b>5.846.076</b>	<b>70.333.626</b>	<b>100,0%</b>

DAC2020