

## LA NECESIDAD DE RESIGNIFICAR ACADÉMICAMENTE LA OBRA DE LOS CINEFOTÓGRAFOS EN EL CINE

Omar García Macías\*

RESUMEN. Los cinefotógrafos, son responsables no sólo de la operación de cámara e iluminación de un film, sino que, gracias a su bagaje cultural, a su conocimiento del lenguaje cinematográfico y de su sensibilidad artística, colaboran con quien dirige una película en la concepción estética y narrativa de esta. Se busca a partir de un estudio comparativo en sitios de bases de datos indexadas como *Scopus*, *Web of Science*, *REDALYC* o *SCIELO*, dar cuenta de la desproporcionada cantidad de textos donde se cita a los directores como autores totales del film y se invisibiliza la labor conceptual y artística de los cinefotógrafos, intentado resignificar dicha labor entre la academia y quienes lean el presente trabajo.

PALABRAS CLAVE. Cinefotógrafo; directores; académicos; artístico; autoría.

## THE NEED TO ACADEMICALLY REDEFINE THE WORK OF CINEMATOGRAPHERS IN FILM

ABSTRACT. Cinematographers are responsible not only for the camera operation and lighting of a film, but thanks to their cultural background, their knowledge of cinematographic language and their artistic sensibility, they collaborate with the director of a film

\* Doctorante del programa de Imagen, Arte, Cultura y Sociedad de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Profesor Investigador del grupo de Investigación de Cine-Comunicación UPAEP, Puebla, México. Correo electrónico: [omar.garcia01@upaep.mx](mailto:omar.garcia01@upaep.mx)

in the aesthetic conception. and narrative of it. Based on a comparative study on indexed database sites such as Scopus, Web of Science, REDALYC or SCIELO, will try to emphasize the disproportionate amount of texts where the directors are cited as the only authors of the film and made cinematographers conceptual and artistic works invisible in the academic world.

KEY WORDS. Cinematographer; director; academics; artistic; author.

## INTRODUCCIÓN

Una de tantas definiciones que sobre la categorización de arte existen, es la que aborda a éstas para su estudio en *Artes Mayores* y *Artes menores*, bajo esta teoría se considera *Arte Mayor* a toda manifestación artística que no tiene antecedentes similares a su creación, por ejemplo, si bien antes que música hubo ritmo, el ritmo en sí no es una manifestación artística y no se puede encontrar una idea de arte similar que anteceda a la música más que la música misma por tanto la música, que aquí citamos como ejemplo, es un *Arte Mayor*. La fotografía por su parte es considerada un *Arte Menor* debido a que antes que esta surgió la pintura, y esta al menos en su sentido figurativo, es muy similar en cuanto a reproducción de la realidad o de un tipo de realidad.

Cuando Ricciotto Canudo, en 1911, se atrevió a afirmar en su *Manifiesto de las siete artes* que el Cine era el *Séptimo Arte Mayor* (citado en Gubern, 2014, p. 140), lo dijo en el sentido de que, si bien el cine toma directamente referencias de otras manifestaciones, tanto mayores como menores, ninguna de estas es un antecedente directo del cine. Por otro lado, genera un arte colectivo más que individual, donde los jefes de departamento: producción, arte, fotografía, sonido, dirección y guion son de gran importancia para lo que se va a contar y el cómo ha de ser contado, es decir, en su creación colectiva se determina tanto el discurso como la estética del film bajo la mirada de lo que quien dirige está buscando, pero aportando a este.

Una película no es creación de un individuo, sino de un equipo de varias docenas e incluso centenares de personas: el cine es, por definición, un arte colectivo, a pesar de que la *nouvelle vague* francesa probó a imponer más tarde la idea de la política de autores para conferir a la obra una unidad creativa que técnicamente no podía tener. Ningún arte es tan deudor, por su tecnificación, de la contribución colectiva. (Lipovetsky, 2009, p. 37)

Sin embargo, a lo largo de la historia del cine y sobre todo con *los nuevos cines*, la persona que más importancia ha adquirido para ser analizada y estudiada tanto a nivel de crítico como a nivel de investigaciones académicas es la figura de quien dirige la película, la directora o el director, tomándolo casi como la única persona realmente creativa y por ende artista, y obviando o negando la obra de los otros creadores cinematográficos pues se les piensa más como técnicos que como artistas por parte del académico, del crítico o del cinéfilo, que en muy pocas ocasiones han hecho cine, sino que lo abordan desde la obra terminada, es decir, que desconocen o ignoran el proceso de producción y sólo lo presuponen, pero confiriendo una única autoridad creativa, artística y autoral, la del director/a.

Ahora bien... ¿quién es un artista? ¿qué lo designa como artista?, es acaso la persona que se sabe artista quien merece tal nombre, o es a partir de su obra que adquiere dicho nombre, ¿por qué es el director o directora del filme el único artista reconocido en el mundo académico y no los demás cineastas como es el caso de los y las cinefotógrafas? A este respecto Bourdieu (2020, p. 25) comenta que “el artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista...aquel cuya existencia en cuanto artista está en juego en ese juego que llamo campo artístico”, es decir, que un problema fundamental para que el resto de cineastas no sean considerados artistas y por tanto su obra pareciera no es digna de estudio, se debe a que en el campo del arte y la crítica cinematográfica, se ha invisibilizado su labor a algo más que meramente técnica, desconociendo, por parte de la crítica y de los teóricos y llevando esta ignorancia incluso a los propios cineastas a partir del mito racionalizado de que el único artista es la o el director, al no ver al resto de su equipo más que como colaboradores y confiriéndole al director o directora todo el crédito creativo y por ende artístico, a pesar de que en la praxis ellos

mismos sean coautores de ese arte llamado cine. Resulta importante por tanto para este trabajo definir claramente el concepto de *campo* desde la perspectiva Bourdiana:

Lo que yo llamo campo artístico –ese microcosmos social en cuyo interior los artistas, los críticos, los conocedores, etc. Discuten y luchan a propósito del arte que unos producen y los otros comentan, hacen circular, etc.– Conquista progresivamente su autonomía respecto del mundo mercantil en el curso del siglo XIX, e instituye una ruptura creciente entre lo que se hace en ese mundo y el mundo ordinario de los ciudadanos ordinarios. (Bourdieu, 2020, p. 31)

Si pensamos esta formulación, no es casualidad entonces que de manera inconsciente y consciente como veremos más adelante en algunos casos, tanto la propia industria, como la crítica y la academia que se dedica a investigar y teorizar sobre cine, ignore por un tema de *habitus* en el mejor sentido Bourdiano al resto de coautores de la obra cinematográfica y no los tome en cuenta más que para reificar la figura de quien dirige el film como la única persona artista o de valía para ser investigada.

Trataremos entonces de demostrar dicho hecho desde argumentaciones académicas donde podremos comprobar cómo no sólo es desigual la producción de textos (libros, artículos indexados) respecto a los directores versus a los cinefotógrafos como creadores, como artistas, como transmisores de identidades, sino que también cuando encontramos textos sobre cinefotografía, estos son más dirigidos al aprender el oficio (técnica) que a aprehender el oficio (estética y arte).

Sin embargo, primero abordaremos brevemente el concepto de Cine de Autor que desde la década de los 50's del siglo XX permea en algunas cinematografías, incluida la mexicana, y posteriormente debatir sobre el cinefotógrafo o cinefotógrafa como coautor estético y de discurso fílmico en un proyecto cinematográfico para de ahí partir al estudio comparativo.

## LA POLÍTICA DE CINE DE AUTOR, SU NACIMIENTO Y SU DEBATE DESDE LA CREACIÓN FÍLMICA

Sanderson comenta lo siguiente:

El cine requiere de la labor conjunta de demasiados profesionales como para adscribir la creación de una película a una única persona. Tomando el caso de Ciudadano Kane (1941), todavía considerada la mejor película de la Historia del Cine, se encumbra a Orson Welles como *auteur* cuya ópera prima alcanza unos imprevisibles niveles de genialidad, recalándose el uso, entre otros recursos, de la profundidad de campo y el plano secuencia como sublimación cinematográfica frente al predominio del montaje procedente de la escuela soviética. Sin embargo, estos recursos estilísticos ya se encontraban en algunas películas de William Wyler de la época. La clave estaría en que su habitual director de fotografía, Gregg Toland, también ejerció esa labor en Ciudadano Kane de Welles; sin embargo, nunca se hablaría de Toland como *auteur*. (2005, p. 10)

Como se ha mencionado antes, el cine es ante todo un oficio-arte colectivo, es decir, es un disciplina que nunca o casi nunca se realiza -salvo alguna rara excepción- de manera individual, sino que para su creación hacen falta diferentes personas con diferentes especialidades, sensibilidades artísticas y talentos, y si bien todos son considerados cineastas, se necesitan personas encargadas de la grabación sonora -sonidista directo, operador de boom, asistente de sonido-, gente encargada de la ambientación -directora o diseñadora de arte dependiendo la película, ambientadores, propmaster, constructores, etc.- gente que está al frente de la coordinación logística del proyecto -productor en línea, gerente de producción, asistentes de producción-, y así sucesivamente hasta llegar al caso que para este artículo se hace mención, el departamento de fotografía, que dependiendo del proyecto puede abarcar desde dos personas -fotógrafa/o y asistente de cámara-, hasta equipos de más de 15 personas (Director de fotografía, operador de cámara, 1er AC, 2do AC, meritorio, equipo de iluminación y maquinistas, etc.).

Los y las cinefotógrafas son los jefes de departamento encargados de la parte visual de un proyecto cinematográfico, y por esto se entiende no sólo el saber de técnica fotográfica sino de entender de narrativa y colaborar creativamente con quien dirige la película a contar de la mejor manera la historia a partir de las imágenes, movimientos de cámara, composiciones de encuadres, creación de atmósferas lumínicas, y si pensamos que el cine a nivel plástico es imagen y sonido, el cinefotógrafo está a cargo junto con el director de ese 50%, como comenta al cinefotógrafo mexicano Tonatiuh Martínez (AMC) para la revista de la asociación mexicana de autores de fotografía cinematográfica en el número 83:

Una vez que se tiene claridad sobre lo que se quiere decir (por qué y para qué), es necesario pensar en el “cómo” lo voy a decir. En este punto, entra el lenguaje cinematográfico (narrativa gramatical). No es lo mismo si uso un plano secuencia, un plano por plano o un master con protecciones; si se necesitan planos abiertos o cerrados, campo y contracampo, objetiva o subjetiva, etc. Aquí entra también el criterio de composición, de exposición, el uso de la profundidad de campo, el contraste, el uso del color, etc., todos los elementos morfológicos que componen la imagen. Estas son decisiones narrativas que, al mismo tiempo, crean la estética (que también es una narrativa formal). Mucha gente piensa que la forma es lo más importante, pero realmente, la narrativa determina la forma. (citado en Carrión y Barrera, 2024, p. 30)

Es decir, que la técnica sirve sólo y sólo si antes se entiende un concepto creativo que aporte a la narrativa del discurso cinematográfico. Al ser el cinefotógrafo quien compone el cuadro y muchas de las veces quien decide el valor de plano, las angulaciones y los movimientos de cámara, a partir de la elección de una óptica determinada, esto se va convirtiendo como comenta Tonatiuh en parte de la narrativa que irá determinando la forma. A su vez también se dedica a iluminar –que no alumbrar– para construir atmósferas que junto con la paleta cromática (que también elige) logren ayudar al director o directora a provocar inconscientemente al espectador.

A este respecto es que comenta Janusz Kaminzki, cinefotógrafo ganador de premios Oscar e imprescindible en la filmografía de Spielberg desde *La lista de Schindler* (1992)

A menudo pienso que los cinefotógrafos tenemos muy poco crédito por lo que contribuimos a una película. Somos considerados como “gastos previstos” lo que nos hace poco más que técnicos, en el papel, pero un verdaderamente talentoso cinefotógrafo no es sólo un técnico sino un artista. Tienes que traer a tu trabajo tu experiencia de vida, tu forma de ver el mundo, tu conocimiento de arte, así como tu expertise en la ciencia de la técnica cinematográfica. (citado por Murphy, 2014, p. 7. Traducción del autor)

Ambas citas, la de Martínez y la de Kaminski, si se leen con atención, teniendo como base que son hechas justamente por cinefotógrafos, no por críticos, teóricos, académicos o alguien ajeno al proceso de producción y de la cinefotografía, dan cuenta de cómo desde el gremio se ve el oficio, es decir que los y las cinefotógrafas se consideran así mismos gente creativa y en algunos casos artistas. Y lo más importante, que ayudan a la creación del discurso cinematográfico, porque si no nada de lo dicho por ellos (galardonados ambos en sus respectivas industrias) tendría sentido, como tampoco tendría sentido estudiar la misma carrera que los directores y directoras (cinematografía), pasar los mismos años de estudio compartiendo aulas y conocimiento, si al final, la única persona generadora del discurso y digna de ser estudiada bajo esa lupa es quien dirige la película según la academia docta que enseña, escribe y critica sobre cine.

Pero si ello es cierto, por qué entonces gente tan reconocida a nivel teórico, académico y que influye en muchos investigadores cinematográficos como Jean Mitry comentan lo siguiente:

Cuando un film atestigua una estética y revela una personalidad no es difícil señalar que esta personalidad es *siempre* la del realizador. Lo que obliga a afirmar que el autor de un film es quien compone el material visual, la forma. (Mitry, 1998, p. 36)

Si se analiza esta oración se puede apreciar cierta incongruencia o desconocimiento, pues quien compone el material visual en primera instancia es quien está detrás de la cámara y crea la estética atmosférica por medio de la iluminación, la óptica, los movimientos de cámara, angulaciones de cámara y puntos de vista, o sea el cinefotógrafo. ¿Entonces por qué no se les reconoce como cocreadores del discurso fílmico? Otro ejemplo de lo dicho por Mitry sucede con el reconocido teórico Jacques Aumont en su libro *Las teorías de los cineastas*

Pero ¿quién es cineasta? En lo referente a la teoría de los cineastas, la cuestión parece secundaria (o ya zanjada): son los realizadores quienes han hecho la historia del cine...así, en este libro, como en todas partes, nos interesaremos por los realizadores. Sin olvidar que habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas de directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores, suscribo, sin excesivo remordimiento, la idea de la encarnación del arte en su realización. (Aumont, 2004, p. 13-14)

Resulta interesante ver como este teórico deja en sus propias palabras zanjada la pregunta de quién merece el crédito o título de cineasta, siendo aún más tajante y dejando de lado a todos aquellos que cita fuera del director, pero en automático por su autoridad académica invalida y no da opción a refutaciones.

También es de recalcar que ambos teóricos son franceses y que es de ese país de dónde surge esta idea del director-*auteur* en la década de los 40's/50's por gente como Astruc, Truffaut y por supuesto Bazin.

Es necesario para esto hacer notar que la figura del director en un proyecto fílmico no fue siempre concebida como la máxima autoridad a nivel artístico o autoral como justo pasará luego de la década de los 50's, Thomson citado en Sanderson comenta al respecto

Vale la pena preguntarse qué significaba dirigir entonces, aunque sólo sea porque aquel germen funcional primitivo probablemente aún siga ahí en este empleo que actualmente se considera mucho más

elevado. El director era el manager, un intermediario entre elementos como el guion, la cámara y los actores (tareas autosuficientes en sí mismas). Estaba ahí para mantener la eficacia del proceso; coordinar a los actores en la acción; asegurarse de que la cámara estaba cargada y lista. (...) Griffith fue uno de entre varios que poco a poco dedujo distintas maneras de filmar cosas; era un organizador, con el suficiente instinto actoral para escoger los momentos clave en la acción y ver como un cambio de posición en la cámara podía generar sutilezas. (Thomson citado por Sanderson, 2005, p. 10)

Entonces cómo es que comienza a surgir tal valorización de los directores y directoras de cine y en qué momento se consideran autores. En Hollywood lo más importante era (y sigue siendo en mucho) el reparto –llamado talento– de la película, el famoso *Star System* que es al final quien casi siempre termina haciendo una película taquillera o no, más allá en ocasiones de calidades narrativas y estéticas. Pero con la llegada de los “nuevos cines” europeos como el Neorrealismo Italiano, comienzan también a surgir revistas dedicadas a hablar de cine y a mirarlo desde una mirada más estética, plástica, con pertinencia social y por tanto artística. Bajo esta mirada de los nuevos críticos en 1948 Alexandre Astruc publica en la revista *L'Écran Français* el artículo *El nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara bolígrafo (camara-stylo)* donde comenta lo siguiente:

Entre el cine puro de los años veinte y el teatro filmado, sigue habiendo un lugar para el cine libre. Lo que implica, claro está, que el propio guionista haga sus films. Mejor dicho, que desaparezca el guionista, pues en un cine de tales características carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena ya no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (citado en Hernández, 2018)

Poco más tarde surge en Francia la revista Cuadernos de Cine (*Cahiers du Cinéma*) encabezada por André Bazin, y tendrá entre sus filas a críticos, quienes se convertirán al poco tiempo en cineastas y creadores de lo que

se conocerá como *La nueva ola francesa*. Sobresale aquí Francois Truffaut quien siendo aún crítico publica a inicios de los 50's un artículo que titulará *Una cierta tendencia del cine francés*. En ese texto critica a directores de cine francés de la época al comentar que hacen el mismo cine de siempre, basado en guiones arcaicos, acartonados que se notan en películas que él llama “ostentosas y correctas”, pero de un estilo totalmente formulista. (Stam, 2001)

Para Truffaut el cine debía ser una aventura de la puesta en escena, no de guion, así le daba al director una autoridad para ser creativo sin restricción alguna. Consideraba que lo importante de un film es que se parezca a la persona que lo hace, que tenga un sello propio, no tanto a través de contenido autobiográfico como por un estilo que lo caracterizara.

La teoría del autor sostenía que los directores intrínsecamente fuertes exhiben con el paso de los años una personalidad estilística y temática reconocible, incluso en el marco de los estudios de Hollywood. Es decir, que el verdadero talento siempre sale a la luz sin importar las consecuencias. (Stam, 2001, p. 107)

Es entendible entonces que, cuando Truffaut y otros críticos de *Cahiers du Cinéma* comienzan a dirigir, de algún modo intentarán concretar las ideas que antes habían escrito y difundido. De hecho para autores como Stam (2001), desde el primer número de la revista francesa en 1951, de uno u otro modo, Bazin y sus pupilos fueron claves para difundir lo que luego se conocería como teoría del autor, donde lo que promulgaban, como se está haciendo notar aquí, era que los directores eran los primeros y últimos responsables de la estética y la puesta en escena del film, y aunque no del todo cierto, se fue convirtiendo en un mito racionalizado poco a poco a partir de entrevistas publicadas por la revista a directores como Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Wells, y otros más que para ellos tenían lo necesario para ser autores. En 1957 Bazin publica un artículo que denominará *La politique des auteurs* (V.A, 2001), donde hace una clara referencia a lo que por años han estado planteando, y donde diferencia lo que para él es la *metteurs-en-scène*, es decir, aquellos directores y directoras que se adscribían a las convenciones dominantes de la industria y a los guiones que se les confiaban; y en contraposición e ellos, aquellos directores y directoras que

eran autores, y que por tanto empleaban la *mise-en-scène*, es decir la puesta en escena, como la forma no sólo válida sino necesaria, para estos críticos de expresión personal con su sello artístico y autoral.

Bajo la mirada bourdianas de los *habitus* y la importancia de los campos para la validación social, en este caso artística, esta claro que la política de autor o cine de autor, por un lado, ayudó mucho en cuanto a llevar al cine a consolidarse en el plano de las artes, sin embargo, por otro lado, el hecho que sólo se piense en la o el director como los únicos artistas fílmicos es muy distante de la realidad de producción y sin embargo permea mucho en la academia.

Aunque en artículos y teoría puede sonar muy interesante la propuesta del autor total del filme, en la práctica, incluso para estos críticos, la situación es muy diferente. En realidad, ninguno de ellos hizo sus películas al 100%, todos tuvieron el apoyo de cuando menos un pequeño grupo de personas, y en estos equipos de trabajo los cinefotógrafos fueron de tal importancia, que gracias a sus aportes se logró concretar la estética característica del movimiento conocido como la Nueva Ola Francesa. Sobresaliendo personalidades como los cinefotógrafos Néstor Almendros y Raoul Coutard entre otros.

Es por esa misma época que comienzan a surgir escuelas de cine en gran parte del mundo. De hecho, en Latinoamérica la primera escuela, fue el Centro Universitario de Estudios cinematográficos (CUEC) de la UNAM fundado en 1963, hoy día ENAC. Bajo este panorama no es de extrañar que, cuando las políticas de autor se cimentaron y estos críticos pasaron a la realización fílmica, los nuevos cineastas y sobre todo los nuevos directores y directoras, así como la crítica y la teoría fílmica, todos y todas, en su mayoría ya vinculados a la formación académica, en lugar de pensar en el cine como un arte colectivo, pensarán que el único artista o al menos si no el más valioso en el quehacer fílmico debía ser aquel encargado de la puesta en escena.

Fue más sencillo por *habitus* y por el propio campo, ya permeado fuertemente por las teorías del autor, olvidar por completo que la dirección es sólo una de las tantas áreas que conforman al cine. Dejando de la lado el hecho, fácilmente evidenciable desde la práctica, de que en nada sirve una puesta en escena si no hay una dirección de arte que la dote de escenografía, un diseño sonoro que cree atmósferas acústicas que sumerjan al público en

la historia, un montaje que le de estructura y ritmo necesarios para lograr empatía y lógica en el relato, y por supuesto, y lo que más atañe a este artículo, una dirección de fotografía que, por medio de la iluminación y el uso de cámara, óptica, etcétera, genere atmósferas y estilos propios acordes a la obra. Es decir, con la teoría de *auteur*, se olvidó que lo que comúnmente se llama estética, no es y no ha sido nunca una labor de una sola persona “artista-autor”, sino de un equipo de “artistas-autores” trabajando en conjunto en pro del mismo filme.

Hay que dejar en claro que no se dice que el director de una película no sea importante o no tenga valía, nada más alejado de la realidad, lo que se formula en este artículo es que el cine es colaborativo, pero, sin embargo, por todo lo antes comentado se estudia la obra de directores, pero no así o del mismo modo la de los otros coautores del film, en este caso los y las cinefotógrafas, desde un punto de vista académico y de investigación. Por eso es que surge la necesidad de su resignificación y para ello un punto de partida inicial es evidenciar cómo es que en las web dentro de los buscadores académicos, así como en libros, poco se hace énfasis en los cinefotógrafos como coautores del discurso y ya no se diga que se estudien de esa manera aunque mucho de lo que se genera en la estética del film y es estudiado desde la academia pensando que es labor del director, es o bien una coautoría o incluso muchas veces creación pura del cinefotógrafo o cinefotógrafa.

#### INVESTIGACIONES ACADÉMICAS SOBRE LA CINEFOTOGRAFÍA COMO ELEMENTO SEMIÓTICO/SIMBÓLICO/SOCIAL MÁS ALLÁ DE MERA TÉCNICA FOTOGRÁFICA

Hoy día podemos constatar que el arte cinematográfico no sólo es de lo más popular, sino que también su estudio para convertirse en cineasta se ha extendido de manera considerable a lo largo y ancho del planeta. Hasta hace unos años, tan sólo en nuestro país (México) existían de manera oficial y seria (avalada por el plan de estudios, profesores, instalaciones, egresados, reconocimientos, etc.) poco más de 2 lugares donde el cine podía ser enseñado y la admisión como estudiantes a dichos centros de estudios era realmente complicada y competitiva, estamos hablando del Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC) fundado en 1963 y que es la es-

cuela de cine más antigua de América Latina, y del Centro de Capacitación Cinematográfica de CONACULTA (CCC), fundado poco más de 10 años más tarde que el primero. En ambos lugares hasta el año 2010 se admitían por generación entre 15 y 20 estudiantes, lo cual teniendo en cuenta la población mexicana hasta ese entonces, era una cifra realmente ínfima, más si consideramos que en ambos centros había plazas aseguradas para entre 1 y 2 extranjeros por generación. También es importante mencionar, que, al ser Centros, si bien eran programas de educación superior, no contaban con el grado de licenciatura y menos especialidad o posgrado, así, sus egresados eran cineastas, pero sin un papel que avalara sus estudios o les permitiera continuar los mismos en grados de maestría o doctorado.

A partir del año 2009, con la obtención del grado de licenciatura por parte de la Secretaría de Educación Pública y los avances tecnológicos que permitieron al cine transitar del medio análogo al digital, la creación de escuelas de cine en el país por parte tanto de universidades de prestigio como de centros de nueva creación fueron en aumento al punto que en para el año 2023, existen 289 centros de enseñanza cinematográfica en el país, entre carreras técnicas, licenciaturas y posgrados (IMCINE, 2023, p. 113), donde una de las asignaturas que se repite varias veces en las currícula de dichos programas es la de Cinefotografía (dirección de fotografía, fotografía de cine).

Para dichas asignaturas por tanto se piden a los y las profesoras que impartirán la clase, una bibliografía mínima con la cual los y las estudiantes de cine puedan referenciar no sólo sus trabajos sino que complementen su formación académica, y aquí es entonces cuando para los efectos de este artículo de investigación, podemos notar la falta de autores y obras sobre fotografía cinematográfica que hablen o aborden el tema de la cinefotografía como un proceso conceptual, más allá de una mera técnica (que es necesaria pero no suficiente), y donde entonces, lo que podemos ver es que si bien no abundan, lo más citado por las y los profesores que imparten dichos estudios, son obras que se acercan más a un manual práctico que a un libro teórico y donde se hable del proceso creativo, demostrando así como es que el discurso del y la cinefotografía en un proyecto es desde un comienzo subvalorado por la academia y por varios de los propios autores en dichos libros.

Para demostrar este hecho nos basaremos en el artículo científico de McGowan, Repiso y Díaz titulado *La obras y autores de mayor relevancia*

*en el estudio científico del Cine y Fotografía: enseñanza, impacto académico y análisis de co-citación*, publicado en la revista científica FOTOCINEMA (2022, p. 381-410), tomamos este artículo porque nos parece que fundamenta lo planteado en el presente texto sobre la falta de valoración desde la academia al trabajo teórico-semiótico que sobre el cine se tiene, y en particular sobre la cinefotografía. Para dicho artículo y por eso es que lo tomamos de referencia, los autores se basaron en un estudio comparativo de estudios bibliométricos utilizando bases de datos de revistas indexadas, tales como *Scopus* o *Web of Science* para ver desde ahí cuántas veces se encontraban obras y autores en el campo del cine y de la fotografía entendiendo esta última como la disciplina y no como la cinefotografía o fotografía cinematográfica, lo cual como veremos aún reducirá más el estudio y esto lo contraponen con sitios de documentos non-source de literatura científica como es la página de búsqueda Open Syllabus que es una base que “recoge guías docentes universitarias que incluyen bibliografía (*syllabus*) y cuentan en la actualidad con un corpus de nueve millones, procedentes de 140 países” ([Opensyllabus.org](https://opensyllabus.org), 2021 citado por McGowan, Repiso y Díaz, 2022, p. 383).

McGowan, Repiso y Díaz propusieron para su estudio una clasificación a partir de las siguientes categorías: Ensayo, Manual Técnico, Manual Teórico y Película y se tuvieron en cuenta aparte de esto la materia que abordan (excepto en el rubro de películas), realizaron su búsqueda en Web o Science Core Collection a partir de las obras que encontraron en Open Syllabus y encontraron lo siguiente:

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Citas en OS</b>
Film Art	David Bordwell	2,593
In the Blink of an Eye	Walter Murch	1,332
Photography	Barbara London	1,058
Visual Pleasure and Narrative Cinema	Laura Mulvey	949
A Short Guide to Writing About Film	Timothy Corrigan	947
Camera Lucida: Reflections on Photography	Roland Barthes	943
Citizen Kane	Orson Welles	928
On Photography	Susan Sontag	911
Film Directing Shot by Shot	Steven D. Katz	890
Film Theory and Criticism	Leo Braudy	812
Chelovek S Kinoapparatom	Dziga Vertov	791
Film History	Kristin Thompson	738
Directing	Michael Rabiger	733
Directing the Documentary	Michael Rabiger	714
A Short Course in Photography	Jim Stone	708
Understanding Movies	Louis D. Giannetti	699
The Technique of Film and Video Editing	Ken Dancyger	676
The Battleship Potemkin	Sergei Eisenstein	675
Ways of Seeing	John Berger	667
How to Read a Film	James Monaco	655

T2. Los 20 libros que más se reiteran en las guías universitarias de Cine y Fotografía según *Open Syllabus*. Elaboración propia.

	<b>Instancias</b>	<b>Porcentaje</b>
Manual técnico	30	30%
Manual teórico	29	29%
Ensayo	21	21%
Película	20	20%
<b>Total</b>	<b>100</b>	<b>100%</b>

T3. Porcentaje de obras, entre las 100 más reiteradas en *Open Syllabus*, en función de su carácter. Elaboración propia.

<b>Especialidad</b>	<b>Instancias</b>	<b>Porcentaje</b>
Teoría cinematográfica	25	31,25%
Fotografía	14	17,50%
Dirección	8	10,00%
Historia del cine	7	8,75%
Guion	6	7,50%
Producción	5	6,25%
Documental	4	5,00%
Edición	4	5,00%
Sonido	4	5,00%

Dirección de Fotografía	2	2,50%
Animación	1	1,25%
Total	80	100%

Como puede observarse en estas tres tablas que presentamos de McGowan, Repiso y Díaz (2022, p. 388-390), la mayor parte de artículos encontrados en Open Syllabus, corresponden a muchas cosas pero no a cinefotografía, que por el origen del artículo llaman dirección de fotografía, donde de 80 textos sólo 2 hacen referencia a ellos y forman parte de lo que ellos categorizan como manuales técnicos, es decir no sólo a nivel de buscadores indexados o de fuente abierta hay pocos textos citados sino que la gran mayoría de estos no hablan de la cinefotografía como ensayos o búsquedas personales y artísticas, sino como el cómo funciona la cinefotografía y lo que hay que saber a nivel técnico para poder realizar el oficio, volviendo a lo que hemos estado hablando de la falta de valorización de dicha profesión dentro del ámbito académico, incluso dentro del propio cinematográfico. Como comentan Macgowan, Respiso y Díaz:

La tendencia general en los estudios de Cine y Fotografía que se imparten en las universidades presentes en los syllabus es atender más a los aspectos menos profesionales, pero estos dominan, como no podía ser de otro modo, cuando se trata de materias referidas a oficios. (2022, p 390)

Especialidad	Tipo de documento	Instancias	Porcentaje
Animación		1	
	Manual técnico	1	100,00%
Dirección		8	
	Ensayo	2	25,00%
	Manual técnico	5	62,50%
	Manual teórico	1	12,50%
Dirección de Fotografía		2	
	Manual técnico	2	100,00%
Documental		4	
	Ensayo	2	50,00%
	Manual técnico	1	25,00%
Edición		1	25,00%
		4	
	Ensayo	2	50,00%
Fotografía		2	50,00%
		4	
	Ensayo	3	21,43%
Fotografía	Manual técnico	5	35,71%
	Manual teórico	6	42,86%
		14	
Guion		6	
	Manual técnico	6	100%
Historia del cine		7	
	Ensayo	1	14,29%
	Manual teórico	6	85,71%
Producción		5	
	Manual técnico	5	100,00%
Sonido		4	
	Ensayo	1	25,00%
	Manual técnico	3	75,00%
Teoría cinematográfica		25	
	Ensayo	10	40,00%
	Manual teórico	15	60,00%

T6. Tipos de documento por especialidad de las 100 primeras obras en *Open Syllabus*, excluyendo películas. Fuente: Elaboración propia.

Cuando estos autores comparan los datos encontrados en *Open Syllabus* con *Web of science* los resultados son los siguientes:

Especialidad	Tipo de documento	Citas en WoS	Porcentaje	Apariciones en OS	Porcentaje
Animación		24	0,28%	303	0,75%
	Manual técnico	24	0,28%	303	0,75%
Dirección		177	2,06%	3983	9,80%
	Ensayo	30	0,35%	613	1,51%
	Manual técnico	64	0,75%	2671	6,57%
	Manual teórico	83	0,97%	699	1,72%
Dirección de Fotografía		16	0,19%	692	1,70%
	Manual técnico	16	0,19%	692	1,70%
Documental		410	4,77%	1845	4,54%
	Ensayo	119	1,39%	628	1,55%
	Manual técnico	26	0,30%	714	1,76%
Edición	Manual teórico	265	3,09%	503	1,24%
		92	1,07%	2726	6,71%
	Ensayo	59	0,69%	1670	4,11%
Fotografía	Manual técnico	33	0,38%	1056	2,60%
		3107	36,88%	8062	19,84%
	Ensayo	3020	35,17%	2172	5,35%
Guion	Manual técnico	43	0,50%	3033	7,47%
	Manual teórico	104	1,21%	2857	7,03%
		187	2,18%	2461	6,06%
Historia del cine	Manual técnico	187	2,18%	2461	6,06%
		579	6,74%	2924	7,20%
	Ensayo	60	0,70%	359	0,88%
Producción	Manual teórico	519	6,04%	2565	6,31%
		25	0,29%	2091	5,15%
Sonido	Manual técnico	25	0,29%	2091	5,15%
		100	1,16%	1351	3,33%
Teoría cinematográfica	Ensayo	54	0,63%	414	1,02%
	Manual técnico	46	0,54%	937	2,31%
		3810	44,37%	14191	34,93%
	Ensayo	2842	33,10%	4523	11,13%
	Manual teórico	968	11,27%	9668	23,80%

Tabla 12. Comparativa de citas en *Web of Science* y referencias en *Open Syllabus* según especialidad y tipo de documento.

Como se puede ver según dicho artículo, sobre cinefotografía (dirección de fotografía) hay muy pocos libros y/o artículos indexados y de lo que se encontró tanto en *Open Syllabus* y *Web of Science*, todos los libros que versan sobre dicha área del cine se ciñen a manuales técnicos y no a ensayo o manuales teóricos, es decir, en las búsquedas indexadas se encontraron en el rubro de dirección 30 resultados sobre ensayos, 64 sobre manuales técnicos y 83 sobre manuales teóricos, mientras que en el caso de la fotografía en movimiento sólo aparecieron 16 resultados indexados y no indexados y todos ellos referentes a manuales técnicos.

Por nuestra parte, y ya fuera de los estudios referidos de McGowan, Repiso y Díaz (2022), los resultados que encontramos fueron muy similares a los por ellos citados, es decir casi nulos, y en castellano los números aún bajan más o son traducciones de textos en inglés mayoritariamente. Sin embargo, vale hacer mención de algunos artículos y libros que pudiéramos citar acerca del trabajo de la fotografía cinematográfica desde un punto ya no técnico, que es lo que en su mayoría existe, sino como lo tratamos en este estudio, con una mirada hacia la sociología, la semiótica, la estética, la creación de obras como autores (artistas) y no meramente desde una mirada técnica del tradicional *know how*.

Citaremos entonces libros, artículos y tesis de posgrado que hemos encontrado y donde se aborda el tema de la cinefotografía desde un punto más allá que mera técnica, dando una breve reseña sobre lo que abordan en ella:

- *Días de una cámara*, (Almendros, 1980). Libro autobiográfico que en México se tituló *Reflexiones de un Cinefotógrafo* (Almendros, 1990), editado por el CUEC-UNAM, donde el cinefotógrafo Néstor Almendros, uno de los más reconocidos internacionalmente y que falleció en 1992, hace un recorrido a cada una de sus películas desde que comenzó en la nueva ola francesa hasta su llegada a Estados Unidos y lo que estas implicaron a nivel de colaboración, de creatividad, de búsquedas personales, teniendo un breve prefacio de donde podemos destacar lo siguiente:

Con frecuencia, personas ajenas al cine me han preguntado: ¿qué es un director de fotografía? ¿para qué sirve? un director de fotografía... puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario. (Almendros, 1990, p. 11-12)

- *Directores de Fotografía*, (Ettegui, 1999). Ettegui hace aquí un recopilatorio de entrevistas a varios cinefotógrafos reconocidos mundialmente dentro del campo del cine y las reflexiones de éstos sobre ¿qué

los lleva a pensar su quehacer cinematográfico?, en la introducción de dicho libro el tema en cuestión es abordar la creación de los cinefotógrafos más allá de su labor técnica, al respecto comenta:

En la actualidad, el culto a la figura del director que domina en las escuelas de cine, en la crítica especializada, y en buena medida entre muchos profesionales en activo, ha contribuido a que no se aprecie o reconozca de manera adecuada la importancia de las otras artes y el resto de los oficios que contribuyen a la producción de una película...una película es el resultado de la fusión de fuerzas que en primera instancia se nos presentan como incompatibles...incluso dentro de la industria del cine, la rígida demarcación entre disciplinas y departamentos hace que no sea vea con claridad todo el potencial expresivo del medio en relación con el tema de una película. (1999, p. 7)

Sin embargo, es importante citar que aunque este libro es de los primeros donde los cinefotógrafos hablan sobre sus búsquedas creativas y cómo resolvieron a nivel estético que no técnico ciertos temas en tal o cual película, es más una autorreflexión por parte de los entrevistados que un estudio de carácter semiótico, sociológico y psicoanalítico como sucede cuando se habla de una película y se toma de referencia al director o directora por parte del investigador, aquí sin quitar la valía del libro que es mucha, funciona más como mencionamos antes como una especie de anecdotario.

- *Nuevos directores de fotografía* (Ballinger, 2004). Parecido al libro de Ettegui (1999), este texto aborda a 6 directores de fotografía y sus reflexiones estéticas y filosóficas sobre el cine y sus obras en particular.

*Nuevos directores de fotografía* constituyen una loa a la frescura y el vigor de seis brillantes y adelantados directores de fotografía. Cada uno de los protagonistas de este libro, independientemente de su edad y nacionalidad, han contribuido a crear la estética de algunas de las películas más asombrosas e innovadoras de los últimos 20 años. (2004, p. 7)

- *Fotografía cinematográfica tomo 1 y 2*, (Acuña y Barrera, 2013) Lo valioso de esta colección de libros es que es una edición creada directamente en Latinoamérica, particularmente en Colombia, y por tanto no sólo se aborda el trabajo de cinefotógrafos europeos o hollywoodenses sino también latinoamericanos.

La fotografía cinematográfica siempre ha estado expuesta principalmente a las mayores críticas por parte de cineastas, críticos y en general todos los receptores posibles, puesto que es la estética de la película, lo que se ve y lo que se deja de ver. (2013)

- *Dirección de Fotografía Cinematográfica*, (Goodridge y Grierson, 2012). Similar al libro de Ettegui, con otros cinefotógrafos y cinefotógrafas, este libro hace un recorrido a la manera de ver el arte de la cinefotografía por parte de sus autores, pero sin llegar a hacer estudios de caso, sino más bien memorias y reflexiones sobre el oficio, dando ejemplo con lo siguiente:

El director de fotografía determina, junto con el director, la composición de una escena, su iluminación, el movimiento de la cámara respecto a los actores o a la localización, y a menudo interviene también, junto con el director y los diseñadores, en la elección de los colores que van a usarse. (2012, p. 8)

Como se puede observar, si bien estos libros hablan de la labor de los cinefotógrafos y cinefotógrafas más allá del concepto técnico, al final son los mismos creadores y creadoras cinematográficas las personas que hablan sobre su labor estética y semiótica, no es alguien desde afuera, con un sentido académico quien formule dichos planteamientos. En nuestra búsqueda investigativa más a profundidad encontramos los siguientes textos donde se aborda la labor de dicha profesión más allá de la técnica y no planteada por los propios autores sino por estudiosos del caso y mirando el potencial de la fotografía de cine como la creadora de estética, de signos y por tanto de *habitus*.

- *Sobre la dirección de fotografía en largometrajes de origen nacional*, (Koziura, 2021). Esta es una tesis de la maestría en Industrias

Culturales: Política y Gestión de la Universidad de Quilmes en Argentina aborda de manera muy superficial, pues sólo consta de 78 cuartillas la labor de los cinefotógrafos (directores de fotografía) en la Argentina buscando lo siguiente:

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; Aproximaciones a este trabajo en tanto labor creativa; explorar la inquietud de estos sujetos por constituirse en autores de la obra cinematográfica. (Koziura, 2021, p. 5)

Si bien esta tesis se aproxima a los estudios que el presente trabajo busca, más que abordar a la fotografía cinematográfica como creadora de *habitus* y de identidades analizando su poder semiótico y estético, se basa más en lo que se denominan Industrias Culturales, debido al tipo de posgrado. Sin embargo, podemos hacer reflexión a un punto que es de gran importancia para nuestra investigación y que este trabajo de posgrado aborda y es lo referente a la obra y el autor, como comenta Koziura

Lipszyc y Villalva (2009, p. 27) 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... para el derecho de autor, obra es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que ese manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser reproducida o comunicada al público. (citado en Koziura, 2021, p. 14)

Bajo esta premisa podemos notar que la obra de los cinefotógrafos y cinefotógrafas sí debe y es considerada como autoral, y entonces cabría preguntarse

por qué de la falta de estudios académicos sobre la labor que estas personas desempeñan, tal vez la respuesta es que se sigue pensando por un sistema de *habitus* que quien dirige un film es realmente el autor total... pero bajo esta premisa y continuando con la investigación de Koziura podemos ver lo que Lipzyc y Villalba piensan:

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 conjunto y formen una unidad. (citados por Koziura, 2021, p. 14-15)

Es decir que, bajo este planteamiento, se sigue dando razón a la noción de que los y las cinefotógrafas son los autores totales de la imagen porque son quienes la hacen (literalmente) y coautores del filme, pues contribuyen a la creación de la película.

Podemos entonces afirmar tan solo con este trabajo de maestría, que la labor de académicos sobre la cinefotografía es casi nula debido a los *habitus* y *mitos racionalizados* que existen en el *campo del arte* y el *campo de la academia que estudia las artes visuales* de que la verdadera autoría y único discurso en un film y por tanto la única persona que debe ser estudiada, si es que merece serlo, es la figura del director o directora, los demás colaboradores llámense productores, guionistas, sonidistas, directores de arte y para este caso de estudio los cinefotógrafos y cinefotógrafas, son meramente técnicos y con suerte artistas pero de menor talante y no tan dignos de ser estudiados, aunque como estamos intento demostrar, realmente es una colaboración autoral y en la misma, mucho de lo que se le atribuye a los directores y directoras, es obra en este caso de quien hace la imagen, las y los cinefotógrafos.

Algo que encontramos en esta tesis de maestría de Koziura (2021), es que al final en su estado del arte aborda los textos sobre fotografía cinematográfica que son más bien manuales técnicos como si estos fueran textos académicos, por ejemplo, cita dentro de este apartado de su tesis el libro *Manual de iluminación para cine y video*, de Jaime Fontanellas (2014), desde el título nos damos cuenta que es un manual técnico y podemos presumir que posiblemente Koziura lo cita dentro de su estado del arte porque no existe o son casi nulos los estudios a la labor del cinefotógrafo más allá

de su pericia técnica. Así Koziura cita a Fontanellas en un intento de que su libro parezca más un tratado que un manual y busca dentro del libro que ella misma comenta que es escaso, algo que justifique su argumentación, como la siguiente cita:

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 citado por Koziura, 2021, p. 16)

Pero su cita no va más allá justamente porque al final el texto referenciado termina convirtiéndose en un manual más que en una reflexión filosófica, semiótica, estética y social sobre la labor de los cinefotógrafos como autores y por tanto transmisores de *habitus* a partir de su estética.

Fuera de esta tesis y los libros citados, ha sido realmente muy difícil encontrar en castellano textos donde se aborde a la fotografía cinematográfica como algo más que mera técnica con algo de oficio artístico y si se encuentran, más que referirse los cinefotógrafos o cinefotógrafas se hace referencia a los directores y directoras como los dueños de la imagen fílmica, como podemos ver en el artículo de Durán (2005) publicado en la revista *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas que titula fotografía y cine: imágenes y memoria urbana*, y donde en su abstract expone lo siguiente:

Este ensayo ubica, dentro de la problemática de la imagen como memoria colectiva de un mundo en permanente transformación, la necesidad de medio cada vez más rápidos y directos que respondan a las necesidades de la modernidad... como la fotografía, el cine y demás sucedáneos...expongo aquí el caso concreto del cine latinoamericano y colombiano, como testimonio de un patrimonio en continuo deterioro...muchas de esas películas se han dedicado a retratar estas ciudades en movimiento y transformación. (Durán, 2005, p. 268)

Si nos basamos en lo que su resumen indica, al hablar de la imagen, del cine y de un testimonio, se pudiera pensar que hará referencia al trabajo de los

cinematógrafos y cinematógrafas que junto con los directores y directoras han logrado los retratos testimoniales a los que se referirá en las siguientes líneas de su artículo, sin embargo, encontramos sólo párrafos como el que citamos a continuación:

Se puede asegurar que sólo el neorrealismo italiano tuvo la lúcida consciencia de mirar a la cara su inmediata realidad, por esto también el cine vencedor –sin duda el de Hollywood–, le ha imputado la crudeza de sus imágenes y en ellas el deseo de producir conmiseración. En respuesta se ha dicho que Hollywood no perdonó a Roberto Rossellini conquistara y robara el corazón de una de sus más preciadas *stars*: Ingrid Bergman. Pero Rossellini no sólo conquistó el corazón de la Bergman, también conquistó los ojos y la conciencia de las siguientes generaciones de cinéfilos y cineastas: la *nouvelle vague* francesa, el *free cinema* británico, el *cinema novo brasileiro*, cierto cine independiente norteamericano, el cine iraní contemporáneo, etc. (Durán, 2005, p. 278)

Como podemos notar, incluso en este artículo cuyo título infiere directamente a la imagen, a la memoria y a la fotografía, cuando llega a la parte del cine sólo toma como creador al director, nunca se pregunta quién era el cinematógrafo de Roberto Rossellini, es decir ni siquiera se menciona a Ubaldo Arata, que es quien estuvo tras la lente de tan grande película y que seguramente influyó en la estética de la misma, nadie quita el mérito de Rossellini seamos claros, pero podemos ver con este ejemplo cómo se niega a Arata ya no su autoría como el creador de las imágenes, sino que ni siquiera su coautoría como corresponsable de lo visto en pantalla.

Fuera del idioma castellano, la búsqueda tampoco tuvo mucho éxito en lo referente a textos ya sea en libros o artículos donde la labor del cinematógrafo (*cinematographer* ahora) se vea más que como un técnico y se estudie su labor como creador de estéticas, signos y *habitus*, sin embargo, podemos mencionar un par de ejemplos que pueden dar cuenta de lo que estamos mencionando.

- *From the portrait to the close-up: gender and technology in still photography and Hollywood cinematography*, En principio dentro de

los textos en inglés podemos citar a Keating (2006) con un artículo publicado en *Cinema Journal*, en dicho texto Keating aborda el tema de cómo es que los cinefotógrafos del Hollywood de los años 20's y 30's del siglo pasado, tomaron como referencia la idea de iluminación de retrato que se estaba haciendo en la fotografía fija, para llevarla a la pantalla grande, sin embargo, esta tuvo que ser modificada debido a las diferencias tecnológicas que había en ambos medios y las búsquedas estéticas que también diferenciaban a Hollywood como creador de *habitus* y en este sentido de la creación de estilos de iluminación a partir del reforzamiento de idea de género (masculino=duro, femenino=suave) y cómo es que entonces la estética del cine hollywoodense fue creando patrones de iluminación que persisten hasta el día de hoy para iluminar a hombres (masculinos) y a mujeres (femeninos).

During the second two decades of the twentieth century, Hollywood cinematographers drew on the conventions of portrait photography to develop their own figure-lighting strategies. Although the two practices relied on different kinds of technology, cinematographers retained the larger strategy of structring their stylistic techniques according to a logic of sexual difference. (Keating, 2006, p. 90)

Como podemos observar, en este artículo sí se está tratando el trabajo de los cinefotógrafos como un tema no meramente técnico sino como un creador de patrones pues al hacer la iluminación con fines de marcar la idea de género, así entonces comenta que para iluminar a las mujeres y hacerlas ver más bellas, femeninas y delicadas la luz siempre debe ser suave, nunca directa y hacer un mínimo foco suave en el rostro para no marcar tanto las imperfecciones del rostro y hacerlas ver como algo más etéreo, como podemos ver en tantas películas de Hollywood de esas épocas, donde la luz se colocaba desde arriba para adelgazar el rostro de las mujeres y como comenta el gran cinefotógrafo Harry Wolf en el documental *Visions of light*

Lous B. Mayer era un hombre muy inteligente, llamaba a los cinefotógrafos y les decía: mira, no me importa lo que la estrella deba

atravesar, inundaciones, incendios, no me importa, ella tiene que lucir hermosa, esto es lo primero que se aprendía porque era el pan del cinefotógrafo. (Glassman et al, 1992, min 13'53")

En contraparte, cuando se iluminaba a uno hombre había que hacerlo más “varonil”, y para lograr esto el truco era usar luz directa desde atrás para acentuar sus mandíbulas, y tratar con esto y con focos nítidos en lugar de suaves como en el caso de las actrices, mostrar que tenían experiencia, que eran “valientes”, hombres en el sentido hegemónico de la palabra. Podemos notar entonces cómo es que en este artículo, sí que se piensa en que la forma del trabajo de los cinefotógrafos contribuía a plantear ideas en el colectivo sobre un patrón (*habitus*) estético y cómo este generó toda una concepción social del cómo por tanto debían ser y comportarse, y si los cinefotógrafos de esos años no hubieran pensado y descubierto que con su tratamiento lumínico más el correcto uso de las ópticas y los focos (la nitidez de la imagen) podían sugerir una idea que no sólo afectaba a la estética sino que moldeaba un patrón, no hubieran llegado a esas convenciones y por tanto, mucho del estilo que hoy día se sigue usando para iluminar, sobre todo en Hollywood y que nos permea a el resto de las industrias cinematográficas de otras latitudes, seguramente la forma de pensar la luz por parte de las y los cinefotógrafos actuales sería muy diferente. Y lo más rescatable de este texto para el trabajo que aquí estamos presentando, es que demuestra justamente cómo la labor de las y los cinefotógrafos no es meramente técnica o semi-artística, sino que tiene toda una formulación (empírica si se quiere, pero la tiene) de que con la imagen se transmiten ideas, mensajes, reflexiones y sobre todo...*habitus*.

- *Every frame a Rembrandt*, (Laszlo, 2000) En este libro muy similar en lo autorreferencial y anecdótico que vimos con los textos en castellano de Néstor Almendros, Andrew Laszlo, un cinefotógrafo húngaro que radicó en Estados Unidos posterior a la Segunda Guerra Mundial hace un recuento de su trabajo y de sus búsquedas estéticas, como menciona a continuación:

Every frame a Rembrandt, became as much a fixture on the set as lights, cameras, cast, and crew. Although in most cases the expres-

sion is used lightly, and not infrequently with a certain amount of sarcasm, its true meaning speaks highly of most cinematographers 'commitment to produce the best, most interesting, unusual, and memorable images for the screen. (Laszlo, 2000, p. XV)

Es interesante el recuento que hace Laszlo de su labor pues podemos notar en sus reflexiones cómo el cinefotógrafo está siempre en una búsqueda estética y cómo está será la que termine impresionando en el sensor o emulsión y dará pie al discurso que busca quien dirige, pero que la búsqueda estética viene directamente del encargado de la imagen, los y las cinefotógrafas, como vemos en la siguiente cita:

After Reading the script for the first time, I dug out one of my favorite photo books, *This Is War*, by the famed photographer and photojournalist David Douglas Duncan. Duncan covered the Korean War for *Fife* magazine. On one of the opening pages of this book there is a full-page photograph of a Marine sitting on a rock, wearing a wet poncho and a steel helmet...the Marine's face reflected the hardships and perhaps the horrors of his experience...I thought this photograph was an outstanding example of the old adage, "a picture is worth a thousand words." It told the Marine's story eloquently, and I sensed it would be our guide in determining the look for our movie. Walter (the director) agreed. (Laszlo, 2000, p. 4)

Sin embargo, similar al castellano y como vimos en el artículo de McGowan, Repiso y Díaz (2022), incluso en inglés que es el idioma en el que más se mueve el cine y los estudios al respecto (y francés como segunda opción), tampoco hay un gran número de artículos indexados o libros donde se estudie la cinefotografía, y menos aún a los y las cinefotógrafas, como autores de la imagen cinematográfica y por tanto, coautores del discurso fílmico que vemos en las películas, los responsables de la estética visual, y en ese sentido, co-creadores de *habitus* desde la semiótica y la hermenéutica, reiterando así el mito racionalizado de que los únicos creadores, lo únicos artistas, o al menos los que realmente valen como tal son las y los directores, el resto sólo llegan a ser colaboradores y a veces casi técnicos, la conceptualidad en el campo del

cine y sus respectivos estudios pareciera sólo estar conferido a la figura que llena la alfombra roja en festivales más allá de los protagonistas del film.

#### INVESTIGACIONES SOBRE EL DIRECTOR (*AUTEUR*) COMO CREADOR ARTÍSTICO Y DE *HABITUS*

Si bien es cierto también como citan McGowan, Repiso y Díaz (2022) que tampoco hay tantos estudios indexados sobre directores, es mucho más grande el número y no sólo eso, sino que indirectamente se les cita y da crédito en diferentes textos desde donde el Cine es caso de estudio de temas que tienen que ver con la educación, con las ciencias sociales, con la psicología, la semiótica, la hermenéutica y todo donde el discurso, la estética y el inconsciente tenga lugar.

En este apartado abordaremos algunos ejemplos de textos encontrados que nos parecen relevantes por mirar al director o directora como un creador artístico y donde su discurso puede ser formador de *habitus*, de ideologías y de reificaciones, igualmente veremos como a diferencia de las y los cinefotógrafos y los estudios hacia ellos o sus obras, en el caso de los directores sí se les concibe como autores, y no sólo eso, sino que se les da el 100% de mérito por la obra cinematográfica:

- *El Cine de Autor del Cine Moderno al Cine Posmoderno* (Gutiérrez, 2014) En este artículo dentro de la Revista Razón y Palabra, podemos simplemente desde el título darnos cuenta cómo es que se analiza al cine como fenómeno social desde la mirada de sus directores y directoras, pues para muchos son los autores totales del film.

El cine moderno se caracteriza por la validación del director como autor único del film, él es quien debe expresar su arte siendo la cabeza creativa del film y mostrando su visión del mundo (en el cine clásico el director era considerado un técnico más, era más importante las ideas que aportaba el productor y el estrellato estaba en el actor o actriz, sin embargo, claro que hubo grandes directores-autores en el cine clásico que lograron imponerse creativamente a pesar del cine escapista y de narración rígida que les exigían los estudios). (Gutiérrez 2014, p. 7)

Como se puede observar en un solo párrafo, tanto para los investigadores de este artículo como para la academia, con el cine moderno se le confiere la autoría total de la obra a los y las directoras, pero incluso se reconoce que antes, en el cine clásico si bien el peso de estos no era tan grande a nivel creativo-artístico, siempre hubieron quienes rompían esa idea... más nunca se le da el crédito a quien hace la imagen, es decir a los cinefotógrafos, pues se piensa que incluso esta es creación a nivel conceptual del director, los cinefotógrafos pareciera por lo que se infiere en el texto... son técnicos y hacen lo que el director quiere, nada más. Veamos otros textos y analicemos sus implicaciones.

- *El cine de ficción es un útil material didáctico por variedad temática y por su capacidad para presentar conflictos. Cine y Enseñanza*, (Ruíz, 1994, p. 70-80). Este artículo propone ver al cine más que como un fin que complementa los temas vistos en educación primaria, sino que también se deben enseñar desde el cine cómo hay que mirar el cine, pues como comenta su autor:

Ha sido y es un sistema transmisor de ideología, de actitudes, normas y valores, a través de un consumo masivo... así pues, es necesaria una formación en el medio para que el espectador pueda tanto descubrir nuevas dimensiones estéticas, como adoptar una postura crítica y activa ante el mensaje. (Ruíz, 1994, p. 75)

Podemos dar cuenta que en este caso, Ruiz Rubio como muchos otros autores es consciente del poder de influencia, inconsciente y formador de *habitus* que es el cine y por tanto la importancia de su enseñanza, y nuevamente bajo esa idea sólo se piensa en el director o directora como quien es la única persona responsable de dicha creación de contenidos, por eso es que también hay muchos textos que se remiten directa y exclusivamente hacia los directores y sus búsquedas artísticas personales y se ignora por completo la labor del resto del equipo de filmación (crew), tal es el caso de los dos textos que presentamos a continuación como ejemplo de este punto.

- *Sexualidad violenta en el cine de Kim Ki-Duk*, (Muñoz, 2011). En este artículo para la revista científica *Icono 14*, que se dedica a la publicación de textos de comunicación y tecnologías emergentes,

Muñoz Ruíz hace un análisis minucioso a partir de entrevistas, análisis de películas y artículos publicados sobre el director surcoreano Kim-Ki Duk y de su acercamiento a la sexualidad, pero como un evento no placentero sino violento, en sus palabras lo resume así:

Su filmografía abarca 15 largometrajes...en los cuales la representación de la sexualidad está presente en mayor o menor medida. Los deseos reprimidos, la violencia hacia la mujer, casi siempre en situación de sumisión al hombre, y las relaciones de amor dolorosas resultan temas recurrentes en su cine. (Muñoz, 2011, p. 316)

Es claro desde el título y en lo que en este extracto tomamos, que Muñoz Ruiz como investigador de doctorado está revisando la autoría creativa de este director surcoreano tan afamado por el campo del arte aunque no redituara económicamente lo que se pensaba, y aquí vemos algo que es interesante y plantea muy bien Bourdieu cuando a campos se refiere y al estado del artista desde un punto de vista social, es decir según Muñoz Ruiz (2011) en este texto sobre Kim-Ki Duk, este director, ya fallecido, en su momento fue muy importante pues participó y ganó con películas por él dirigidas en los festivales de cine más importantes del mundo dentro del campo cinematográfico y de la crítica, como son Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián, sin embargo el éxito comercial, la recuperación de inversión de sus películas por un público no especializado no ocurrió ni en Corea ni en el extranjero, sin embargo, como dentro del campo del arte cinematográfico fue reconocido como artista, eso hizo que lograra poder seguir filmando aunque sus películas no recuperaran económicamente hablando, cito este caso y lo refiero a Bourdieu justamente porque como el menciona

¿Qué hace entonces al artista, ¿qué es lo que hace el valor del artista? Es el universo artístico, no el artista mismo. Y llevado al extremo: ¿qué es lo que hace la obra de arte? es en última instancia, el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas. (Bourdieu, 2020, p. 39)

Podemos darnos cuenta con esta formulación de Bourdieu, y lo que Muñoz Ruiz comenta respecto a Kim-Ki Duk, que como en el campo del arte cine-

matográfico y su crítica se considera como único creador al director o directora, ellos son los que pueden recibir el nombre de artistas, el resto del crew sólo es un personal de “apoyo creativo”, que con su técnica colaboran, pero no son dentro de este campo en sentido Bourdieano, capaces de ser mirados como artistas pues el propio campo no los reconoce como tal o al nivel del director o directora, y tal vez es justamente por ese juego que incluso y sobre todo en la academia, el cine es visto como un fenómeno a estudiar al igual que la mirada de sus directores y directoras, pero se desconoce o se juega a no reconocer la valía no sólo colaborativa sino también artística, estética y formadora de identidades que crean otros cineastas que no lleven el nombre de directores en la frente, como es el caso de los y las cinefotógrafos.

- *El cine de Jim Jarmusch. El deseo puesto en movimiento*, (León y Ortíz, 2012). Este artículo para la revista *El Artista*, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Colombia, es otro buen ejemplo sobre el punto que en esta investigación estamos tratando, y es mirar únicamente al director, como el autor total del film y atribuirle a él o a ella, la total responsabilidad de la visualidad transmisora de *habitus* ignorando a los cinefotógrafos y cinefotógrafas, en el caso de este director, de Robbie Müller en la mayoría de los casos. En este artículo incluso aunque a nivel académico, se cae en el gran error epistémico de llamar “cine de arte” al cine considerado de autor (de la mirada del director), y decimos que se cae en el error, pues se desconoce totalmente lo que históricamente fue denominado cine de arte y por *habitus* se piensa y se decreta que el cine “que nos es difícil de entender” debe ser arte, dicho en palabras de las autoras del texto:

En el cine contemporáneo resulta cada vez más difícil distinguir al “cine de arte” (o de autor) del “cine comercial”, casi se podría hablar de una categoría de tipo “cine de autor no obstante comercial”, puesto que la mayoría de los casos, tales categorías se han vuelto indiscernibles, sin embargo, todavía quedan resquicios filmicos, centrados en preocupaciones visuales y narrativas que nada tienen que ver con asuntos de mercado. (León y Ortíz, 2012, p. 182)

De acuerdo a Román Gubern (2014), que es uno de los dos historiadores de cine más reconocidos mundialmente, junto con Deleuze, el cine de arte, o en francés que es donde surge, el *Film d'art* y que como comenta Gubern corresponde a un momento histórico a inicios del siglo XX (1908) donde un par de vaqueros franceses de apellido Lafitte fundaron bajo la idea de recurrir a los grandes temas de la dramaturgia clásica en vez de las historias de vodevil que estaban imperando en el cine tanto francés como de Estados Unidos, así lo que este cine buscaba era:

La sociedad *Film d'Art* –presuntuoso nombre– se proponía poner punto final al anonimato artístico propio del cine primitivo y, aunque vistiese su proyecto con un ropaje de alto vuelo intelectual, no hacía otra cosa que introducir en el cine la noción de estrella, como polo atractivo de públicos, que va a dar no poco juego a todo el cine futuro. El proyecto de los Lafitte permitiría difundir por doquier, en adelante, la actuación de unos actores famosos que sólo podían ser admirados hasta entonces, a un precio relativamente alto y socialmente discriminatorio, en los mejores escenarios de París. (Gubern, 2014, p. 61)

Podemos caer en cuenta con los artículos, tesis de posgrado y libros que hemos citado, como es que incluso la academia como comenta Morin (1999) en sus *7 saberes necesarios para la educación del futuro*, tiene varios errores de conocimiento que reifica con cada texto que escriben y esto va creando un sistema de estructuras estructurantes (*habitus*) que lo que hacen es ir construyendo una ignorancia intelectual que se transmite de texto en texto, de generación en generación y construye así un mito racionalizado (Meyer y Rowan, 1977). Este último artículo sobre Jim Jarmush, nos sirve de ejemplo para argumentar por qué es que dentro del campo del arte cinematográfico y académico respecto al cine, se piensa, así como se mal entiende lo que significa “*cine de arte*” y acabamos de demostrar líneas arriba, que quien dirige la película, si esta no es narrativa y cronológicamente lineal y con actores y actrices conocidas, es decir, si filma narrativas posmodernas (Zavala, 2014), donde el tiempo va de pasados a presentes a futuros, y donde el conflicto incluso llega a desvanecerse en una anécdota contemplativa... es entonces cine de autor y cine de arte por ende y este mito se transmite entre “*conocedores*”

sin darse cuenta del *habitus* que les permea y siendo regidos por el campo en ese juego donde sólo los que están adentro deciden las reglas.

Dice Bourdieu (2020) que no existe la mirada pura, que esta es “pura mitología justificadora”, sino que más bien es una construcción social que tiene que ver con la educación, la edad, el sexo, el contexto, etc. , del espectador y lo que éste espera al ser expuesto a una obra de arte, bajo esta premisa entonces cuando en el medio académico e intelectual una y otra vez se habla erróneamente como acabamos de demostrar de cine de arte, confundiénolo como cine de autor, pero más aún, cuando por autor sólo se concibe al director y no a otros miembros creativos del filme, se cae en el error intelectual que comenta Morin (1999) y que va permeando generación tras generación.

- *Las Teorías de los Cineastas*, (Aumont, 2004), faltaría decir que muchos de los libros importantes a nivel teórico y que tienen conceptos muy valiosos, siguen en la idea de pensar que los autores reales y únicos son los directores, como ejemplo podemos citar a Jacques Aumont con su libro, *Las teorías de los cineastas*, que por el título pudiéramos pensar hablará de lo que reflexionan guionistas, productores, editores, cinefotógrafos, sonidistas y directores, pero sin embargo, cuando leemos sus páginas, lo que encontramos es únicamente lo que los “autores”, es decir, lo que la academia considera sólo son los directores proponen sobre el cine que hacen, así entonces dice Aumont como introducción a su libro y que citamos nuevamente:

Pero ¿quién es cineasta? En lo referente a la teoría de los cineastas, la cuestión parece secundaria (o ya zanjada): son los realizadores quienes han hecho la historia del cine...así, en este libro, como en todas partes, nos interesaremos por los realizadores. Sin olvidar que habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas de directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores, suscribo, sin excesivo remordimiento, la idea de la encarnación del arte en su realización. (Aumont, 2004, p. 13-14)

## CONCLUSIONES

Como se mencionó anteriormente, este teórico y académico de tanto prestigio internacional, deja zanjada de manera enfática la poca importancia que desde la academia se da a otras cabezas de departamento dentro del cine que no sea el o la directora y deja muy claro el propósito de este artículo, revalorizar a nivel creativo, artístico y como creador inconsciente de *habitus* y por tanto identidad, al trabajo que hacen los y las cinefotógrafos pues resulta incongruente darle el crédito total a los realizadores cuando ellas y ellos no son los únicos que hacen la película, si bien es cierto que es su punto de vista el que permea, ese punto de vista no puede ser realizado y mejorado en la mayoría de los casos si no tienen a un o una cómplice en la creación de la imagen, los y las cinefotógrafas no sólo operan la cámara y ponen las luces, sino que determinan el estilo visual, la estética, con sus composiciones y encuadres (que no son dictados por los y las directoras la mayor parte de la veces) enfatizan o tiran por la borda las intenciones dramáticas y narrativas de las y los directores de cine, y muchas veces incluso, la puesta en escena (tanto de actores como de cámara) corre a cargo de una colaboración muy estrecha entre estas dos áreas del cine.

Entonces... ¿por qué la academia “especializada”, conocedora y que formula teorías fílmicas; así como la crítica periodística, ¿no valoran en la justa medida el trabajo de los y las cinefotógrafos? La respuesta es desde un sentido bourdiano muy simple, porque sus *habitus* han creado una serie de paradigmas que se han solidificado tanto al punto de volverse *mitos racionalizados* (Lara, 2017) que al ser ellos los que determinan mucho del valor del artista por ser los jueces del campo del arte cinematográfico, que simplemente como dice Aumont niegan a el resto de cineastas el grado de artistas, salvo contados casos, ignorando que mucho de lo que analizan, teorizan y critican de los y las directoras es un mérito conjunto y así, al espectador común, al no especializado le permean, por *habitus* igualmente, la idea de que los únicos realmente valiosos en el proceso del cine aparte de los actores y actrices, son los directores desde un punto de vista creativo (incluso se les atribuye la creación del guion cuando en muchos casos no es así), los productores desde el económico y el resto... el resto son meros “técnicos” de los cuales no es importante formular reflexiones desde la academia o la

prensa... diría Morín (1999) no podemos hablar de educación sin reconocer primero los errores de conocimiento y si mantenemos nuestras ideas férreas a la racionalización en lugar de la racionalidad, los paradigmas, el *imprinting* y sobre todo la racionalización son los grandes errores de quienes se dicen buscan la verdad si primero analizar la base de sus argumentaciones.

#### FUENTES CONSULTADAS

- ACUÑA, C. y BARRERA, E. (2013). *Fotografía cinematográfica, Tomo 1 y 2*. Colombia: UNITEC.
- ALMENDROS, N. (1980). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- ALMENDROS, N. (1990). *Reflexiones de un Cinefotógrafo*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. UNAM
- AUMONT J. (2004). *Las teorías de los cineastas, la concepción del cine de los grandes directores*. Barcelona: Paidós.
- BALLINGER, A. (2004). *Nuevos directores de fotografía*. Madrid: Ocho y Medio Libros de cine.
- BARTHES, R. (2010). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. USA: Hill & Wang.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC series.
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (2016). *Film Art: An Introduction*. Estados Unidos: McGraw Hill.
- BOURDIEU, P. (2020). *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI.
- BRAUDY, L. (2016). *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Reino Unido: Oxford University.
- CARRIÓN, K. y BARRERA, M. (2024). Tonatiuh Martínez AMC. Trayectoria. En *Revista 23.98fps*. Núm. 83. pp. 25-39. Disponible en: <https://www.cinefotografo.com/wp-content/uploads/2024/01/2398-NUMERO-83.pdf>
- CORRIGAN, T. (2011). *A Short Guide to Writing About Film*. Estados Unidos: Pearson.
- DACINGER, K. (1996). *The Technique of Film and Video Editing*. Estados Unidos: Focal Press.

- DURÁN, M. (2005). Fotografía y Cine: Imágenes y memoria urbana. En *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Vol. 2. Núm. 1. pp. 268-292.
- EISENSTEIN, S. (1925). *El Acorazado Potemkin*. Unión Soviética.
- ETTEDGUI, P. (1999). *Directores de fotografía*. Barcelona: Océano.
- FONTANELLAS, J. (2014). *Manual de iluminación para cine y video*. Córdoba: Editorial Brujas.
- GIANNETTI, L. (2007). *Understanding movies*. Estados Unidos: Pearson College.
- GLASSMAN, M.C. y SAMUELS. (1992). *Visions of Light, the Art of Cinematography*. The ASC.
- GOODRIGE, M. y GRIERSON, T. (2012). *Dirección de fotografía cinematográfica*. Barcelona: Blume.
- GUBERN, R. (2014). *Historia del Cine*. España: Digital Titivilus.
- GUTIÉRREZ, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. En *Razón y Palabra*. Núm. 87.
- HERNÁNDEZ, M. (2018) *El nacimiento de una vanguardia: La Cámara stylo por Alexandre Astruc*. Disponible en: <https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/el-nacimiento-de-una-vanguardia-la-camera-stylo-alexander-astruc-1948/>
- IMCINE (2023). *Anuario Estadístico de Cine Mexicano*. México: Gobierno de México.
- KATZ, S. (2019). *Film Directing: Shot by Shot*. Estados Unidos: Michael Wiese Productions.
- KEATING, P. (2006). From the Portrait to the Close-up: Gender and Technology in Still Photography and Hollywood Cinematography. En *Cinema Journal*. Vol. 45. Núm. 3. pp. 90-108. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3877750>
- KOZIURA, 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>

- LARA, V. (2017). *Los mitos racionalizados para el análisis del trabajo en los cuerpos académicos en la universidad pública estatal, en estudio de caso de una universidad al noroeste de México*. San Luis Potosí: XIV Congreso Nacional de Investigación Educativa-COMIE.
- LASZLO, A. (2000). *Every Frame a Rembrandt: Art and Practice of Cinematography*. Estados Unidos: Routledge.
- LEÓN, A. y ORTÍZ, L. (2012). El cine de Jim Jarmusch. El deseo puesto en movimiento. En *El Artista*. Núm. 9. pp. 182-189.
- LIPOVETSKY, G. (2009) *La pantalla global, cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LIPSZYC y VILLALVA (2009). *El derecho de autor en la Argentina*. Buenos Aires: La Ley.
- LONDON, B. y STONE, J. (2016). *Photography*. Estados Unidos: Pearson.
- MCGOWAN, N., REPISO, R. y MONTERO, J. (2022). Las obras de mayor relevancia en el estudio científico del Cine y Fotografía: enseñanza, impacto académico y análisis de co-citación. En *Fotocinema. Revista Científica De Cine y Fotografía*. Núm. 25. pp. 381-410. DOI: <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi25.14428>
- MEYER, J. y ROWAN, B. (1977). Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony. En *American Sociological Review*. Vol. 83. Núm. 2. pp. 340-363. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2778293?origin=JSTOR-pdf>
- MITRY, J. (1998). *Estética y psicología del cine. Las estructuras*. España: Siglo XXI.
- MONACO, J. (2009). *How to Read a Film: Movies, Media, and Beyond*. Inglaterra: Oxford University.
- MORIN, E. (1999). *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. París: UNESCO.
- MUÑOZ, D. (2011). Sexualidad violenta en el cine de Kim Ki-Duk. En *Icono 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*. Vol. 9. Núm. 3. pp. 316-344.
- MULVEY, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En *Screen*. Vol. 16. Núm. 3. pp. 6-18.

- MURCH, W. (2001). *In the Blink of an Eye: A perspective on Film Editing*. Estados Unidos: Silman-James Press.
- MURPHY, S. (2014). *Janusz Kaminsky case study*. Disponible en: [https://www.theblackandblue.com/dl/kaminski\\_case\\_study\\_murphy.pdf](https://www.theblackandblue.com/dl/kaminski_case_study_murphy.pdf)
- RABIGER, M. (2020). *Directing the Documentary*. Reino Unido: Routledge.
- RUIZ, F. (1994). Cine y enseñanza: el cine de ficción es un útil material didáctico por su variedad temática y por su capacidad para presentar conflictos. En *Comunicar*. Núm. 3. Disponible en: <https://link.gale.com/apps/doc/A197800735/AONE?u=anon~5da4207d&sid=googleScholar&xid=0fe53844>
- SANDERSON, J. (2005). *¿Cine de Autor? Revisión del Concepto de autoría cinematográfica*. España: Universidad de Alicante.
- SONTAG, S. (2001). *On Photography*. Estados Unidos: Picador.
- STAM, R. (2001). *Teoría del cine*. España: Paidós Comunicación.
- STONE, J. (2008). *A Short Course in Photography*. Londres: Pearson, Prentice Hall.
- THOMPSON, K. (2009). *Film History: An Introduction*. Estados Unidos: McGraw Hill.
- VERTOV, D. (1929). *El hombre de la cámara*. Unión Soviética.
- V. A. (2001). *Le Politique des Auteurs*. Francia: Editions de L Etoile.cahiers Du Cin.
- WELLS, O. (1941). *Citizen Kane*. RKO Pictures.
- ZAVALA, L. (2014). *Teoría y práctica del análisis cinematográfico*. México: Trillas.

Fecha de recepción: 28 de marzo de 2023  
 Fecha de aceptación: 29 de febrero de 2024

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v21i55.1109>