

# 23.98

*fps*®

En rodaje  
Sara Purgatorio AMC, AIC

Guillermo Garza AMC  
Creando imágenes orgánicas

Iván Hernández AMC  
Universo Diablero

Carlos R. Diazmuñoz AMC  
11 preguntas a un director de fotografía

Alexis Zabé AMC, ASC  
Trayectoria





*'Florida Project' Fotograma. Alexis Zabé AMC, ASC*

## 28. Alexis Zabé AMC, ASC Trayectoria

- 4. En rodaje - Sara Purgatorio AMC, AIC
- 13. Guillermo Garza AMC - Creando imágenes orgánicas
- 38. Iván Hernández AMC - Universo 'Diablero'
- 48. Óscar Ignacio Jiménez - Nuevos talentos
- 54. 11 Preguntas a un cinefotógrafo - Carlos R. Diazmuñoz AMC
- 59. Hermanas Ehlers, adelantadas a su tiempo - Ximena Ortúzar
- 62. Sugerencias de lectura AMC
- 63. Agenda AMC
- 64. Redes Sociales AMC



# EDITORIAL



*La palabra “psique” alma en griego, significa también mariposa. Nacemos con un gusano de alma, nuestra labor es darle alas y vuelo.*

*Alejandro Jodorowsky*

Como una oruga de la monarca, alimentándose del algodoncillo antes de convertirse en una mariposa hermosa, la revista 23.98 cumple 10 años con esta edición número 60 y su transformación, tomando vuelo, es de mucho orgullo para la AMC. Nuestra revista es el alma de la sociedad y su presentación ante el mundo cinematográfico para continuar nuestra ardua labor compartiendo los proyectos a los lectores. Los cambios y contenidos de la revista en estos años, son gracias a la colaboración de muchas personas incluyendo socios, familiares de la AMC, estudiantes de cine, pero más importante, el apoyo de los patrocinadores sin los que no podríamos contar con un equipo que nos ayuda a lograr nuestro objetivo en crecimiento, luciendo las alas como una mariposa monarca a la que se menciona en un artículo de una producción documental estadounidense en la segunda edición de 23.98fps en el 2009.

Igual que la monarca, que emprende su vuelo desde Canadá y sin frontera alguna llega a nuestro país afrontando la deforestación de su hábitat, nosotros estamos en una situación reflexionando lo frágil que es la vida y la importancia de la salud la cual damos por un hecho. Al igual que los seres de la naturaleza, que se topan con muchos obstáculos, incluyendo los depredadores naturales y humanos, la raza humana se topa con un enemigo invisible aunque no es la primera vez que ocurre esto en la humanidad. Es un tiempo de introspección que nos obliga a observar nuestras acciones en tiempos en los que cada hora pasa como si fuera un segundo. Nos obliga a estar en el hogar con nuestros seres queridos preocupados por la falta de trabajo ya que la mayoría de los rodajes se han pospuesto a nivel mundial. Aprovechemos el tiempo para ser productivos y valorar lo que se nos otorga día a día como es la vida, la salud y el convivio familiar.

La sociedad ha tomado vuelo desde su inicio en 1992, gracias a la labor de los colegas que tuvieron la visión de seguir adelante, sin importar la dificultad que se presentara. Es un ejemplo de lo que se puede lograr cuando se emprende un camino y no se mira hacia atrás; igual que el vuelo de la Lepidoptera que emprenderá su camino desde México de regreso a Canadá en estas temporadas volando sin importar el caos que ahora sucede en el mundo. La naturaleza continúa su camino al igual que la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica en su transformación de la Asociación Mexicana de Cinefotógrafos que ahora cumple 28 años representando con orgullo a 77 profesionales de la industria en nuestro país. Sin saber lo que nos espera en el futuro, no queda más que tener fe de que seguiremos adelante.

Carlos R. Diazmuñoz Cerdán  
Presidente





## EN RODAJE SARA PURGATORIO AMC, AIC

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera  
Fotogramas 'Aeksia', 'Mamma+Mamma' y 'Documental'

Sara Purgatorio AMC, AIC es una directora de fotografía italiana que ha desarrollado su trabajo tanto en Italia como en México. Sara no está inclinada a favor de un sólo formato de trabajo, es decir, es versátil a la hora de elegir proyectos. Desde que egresó de la escuela de cine (Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma), ha estado trabajando en cortometrajes, largometrajes, documentales y *videoclips* que abordan distintos temas y que han sido reconocidos no sólo por su producción, sino que han sido acreedores a varios premios por la fotografía.

“La dirección de fotografía como tal, tiene que seguir la fuente narrativa de la historia que se va realizando. Creo en la dramaturgia de la luz y de todos los elementos que crean la estética de la película. Es imperativo moldearse según el proyecto, porque el lenguaje cinematográfico no para de evolucionar y de renovarse. Comprender estos cambios y seguir estudiando, me ha permitido proyectarme de diferentes maneras”.

“Cada vez que comienzo un proyecto lo abordo desde cero y lo voy construyendo desde la prepro-

ducción minuciosamente. La dirección de fotografía tiene un alma muy peculiar que vive de la coralidad del trabajo de cada departamento, del *crew*, junto con una fuerte intimidad de visión propia que al mismo tiempo se plasma de manera diferente en cada guión”.

### 'Aleksia'

A principios de 2018 Sara trabajó en Italia en este cortometraje sobre la violencia que se vive en las cárceles. Es la historia de violencia sobre una joven mujer que, por un pequeño robo, pierde la vida en una cárcel. Este cortometraje se encuentra aún en ruta de festivales. Formó parte del Festival de Cannes en 2019 y en general, ha sido muy bien recibido por la crítica internacional, presentándose en todo el mundo y ganando varios premios, entre los que destaca el premio “Filoteo Alberini” a Mejor Fotografía.

“Había que retratar un realismo cotidiano, pobre, en el que se pudiera percibir la sensación de inquietud y soledad que la protagonista vivía en su casa. Era importante mantener una atmósfera oscura y claustrofóbica, así que la luz dejaba el paso a la sombra para describir las ambientaciones. El cortometraje es una tragedia, la chica termina mal. Ella vive con su madre con la que no tiene una buena relación.





'Aleksia' Fotograma. Sara Purgatorio AMC, AIC

Para enfatizar la tensión entre ellas se planteó hacer plano secuencias, había que tener la sensación de falta de respiro dentro de esa casa. Cuando trabajas con plano secuencia todo se vuelve como una coreografía entre el actor, sus acciones, el espacio y la cámara. Todo debe ser muy preciso y a la vez, por ser fotografiado con cámara al hombro, tener un margen de improvisación. En este caso el espacio reducido jugó un papel muy importante para la configuración de la iluminación de la escena. Tuve que planear la iluminación para que no estorbara, una especie de 360° para tener libertad de movimientos para los actores y para la cámara.”

Sara recalca que 'Aleksia' era un proyecto muy pequeño pero lleno de pasión. Era importante sacar provecho de todo recurso que se tuviera para llevar a cabo las ideas en mente y eso requiere preparación.

En este cortometraje la actriz principal era primeriza, por esta razón, para que los plano secuencias fluyeran mejor, el director Loris di Pasquale trabajaba mucho con ella en ensayos. “Loris y su necesidad de ensayar me ayudaron a definir de antemano el punto de vista de la cámara en cada escena y todo se volvió un juego sutil entre todas las piezas que, al final, quedan en su lugar. Los ensayos a su vez me permitieron conocer y sentir más a fondo lo que el director quería

plasmarse”.

Sara llegó a este cortometraje después de que Loris di Pasquale y su equipo, vieron su trabajo como fotógrafa, en particular la película 'Blue Kids'. Su relación ha sido tan buena y se han entendido a tal grado, que están preparando varios proyectos juntos. Entre ellos un largometraje y un cortometraje próximos a filmarse. “Estoy muy contenta de la relación laboral que se ha dado entre Loris, Alessia Bellotto y yo. Cuando nos vemos hay mucho entusiasmo y hablamos por horas de la vida, de lo que nos gusta, lo que nos desagrada, sobre cine y sobre referencias. Estudiamos el guion todos juntos para entenderlo como equipo y llegar a un acuerdo en la realización.”



'Aleksia' Fotograma. Sara Purgatorio AMC, AIC



## Low Budget

Purgatorio es una fotógrafa que se ha visto envuelta, varias ocasiones, en proyectos de bajo presupuesto. ‘Aleksia’ es ejemplo de ello: el corto fue financiado por el mismo equipo de trabajo. “Hay algo que pasa con los proyectos *low budget* y el cine independiente en general, te encuentras en situaciones en las que tienes que resolver problemas pero sin dejar de llevar a cabo la visión estética de la película, la parte creativa del propio trabajo y sin olvidar la atmósfera que se le planteó y adjudicó al proyecto. ‘Aleksia’ fue un proyecto pequeño pero con una gran ambición. Los planos secuencias exigen mucho y ¿cómo lograr alcanzar lo que se tiene en la mente, lo que se visualiza al leer el guión y después aterrizarlo con el presupuesto que se tiene?”

La respuesta la encuentra siempre en el principio básico al fotografiar: el estudio de la luz natural, el estudio minucioso de la luz endémica de cada lugar y de su potencial. “Es algo que tengo desde que era fotógrafa de foto fija. Aunado a esto, está el estudio de las locaciones y una buena preparación para que el concepto de la película quede muy claro para todo el *crew* a la hora de filmar. El tiempo disponible en el llamado es como oro y la claridad en las intenciones ayuda a aprovecharlo. Todo lo que tenemos frente puede ser interpretado, observado y abordado

de manera diferente dependiendo de cada persona. Busco que lo que fotografío tenga una estética y un sentido, pero ante todo, que tenga un significado para la historia de la película. Es fundamental dónde se pone la cámara; es como en una partida de ajedrez, ese primer movimiento que se hace para lograr un jaque. Estoy convencida que puedes tener nada o muy poco, pero si pones bien la cámara, si el punto de vista está sustentado y justificado, puede significar todo. Hay que observar el espacio y cómo se mueven los personajes dentro de él para así poder determinar cómo y qué tanto se va a intervenir. Cada situación te pide algo diferente, esto también es la maravilla de mi trabajo”.

## Estudio de la luz natural

“En mi primera película hice algo que recuerdo con mucho gusto porque se ha vuelto muy importante en cada proyecto que hago. Cuando hice “El comienzo del tiempo” (2014) de Bernardo Arellano, teníamos la locación principal que era totalmente blanca, había que hacer todo y con muy pocos recursos, era un proyecto *low budget* y mi primera película en México. La directora de arte y yo decidimos dormir en la locación para entender bien cómo entraba el sol y cómo iba cambiando a lo largo del día. Insisto mucho en el estudio de la luz natural porque es como si fuera la primer herramienta de trabajo y es algo que puedes empezar a usar aun sin estar en el set,



‘Aleksia’ Fotograma. Sara Purgatorio AMC, AIC



algo que siempre tienes al alcance y que se puede practicar constantemente. En mi casa y en los lugares recurrentes, siempre presto atención a esto. En mi hogar sé a qué hora entra la luz más ‘bonita’ y cada vez que salgo y noto algo con respecto a la luz, lo absorbo y lo analizo. Seguramente es importante seguir haciendo mucha foto fija que de alguna forma te impone aprender a observar lo que pasa en frente de ti.”

Sara Purgatorio insiste en la importancia de conocer bien los lugares donde se va a trabajar, a la vez que permite que todos sus sentidos se empapen de diferentes experiencias. “Al ser fotógrafa, no sólo se requiere una preparación técnica, se necesita asomarse dependiendo de lo que pida el proyecto. Yo disfruto mucho ir a ver las locaciones, sacar fotos, dibujar, pero también me dejo sugestionar de las obras de pinturas, de películas, de cuentos, es decir, no estoy cerrada. Siempre estoy aprendiendo, observando y absorbiendo cómo pega la luz en las superficies, en los colores, la profundidad de las sombras etc. Con el tiempo es una curiosidad que nace automáticamente”.

El estudiar la luz natural no solo te permite trabajar de una manera más práctica y sin tanto equipo, te ayuda a entender su naturaleza de manera que te permite replicarla una vez que ya no está disponible.

‘Mamma piú Mamma’ por ejemplo, es una película que parece estar filmada principalmente con pura luz natural, sin embargo la realidad es que fue todo lo contrario. A veces, mediante el uso de la luz natural, no hay solo un resultado cercano al realismo y gracias a sus cualidades y a cómo las manejas a la hora de poner la cámara, se pueden alcanzar diferentes significados. En la película ‘Blue Kids’ dirigida por Andrea Tagliaferri, era muy importante encontrar, a través de la luz natural y sus matices en la paleta color, de los escenarios naturales, un aspecto pictórico y gráfico que daría a los vastos paisajes una cierta monumentalidad, casi como una visión más mental que real en la que los personajes estilizados se mueven dentro de ellos.”

## ‘Mamma + Mamma’

Dentro de los últimos proyectos de ficción en los que la directora de fotografía ha trabajado se encuentra la ópera prima de Karole Di Tommaso de 2018 ‘Mamma + Mamma’, en la que aborda la

historia de Karole y Ali, dos amantes cuyo mayor deseo es tener un hijo juntas. Después de tomar la decisión de ser madres, se enfrentan a las consecuencias y bendiciones de adquirir ese compromiso. Esta película se filmó con Alexa Mini y lentes Zeiss High Speed T1.3. “Esta película fue de bajo presupuesto pero la preparé muy bien con la directora.” En este caso el trabajo de la fotografía fue interesante debido a que a lo largo del guión, se exploraron tres líneas narrativas bajo diferentes estéticas que al mismo tiempo, visualmente, eran parte de la atmósfera fotográfica de la misma película. “Una de las líneas principales la abarcan los recuerdos de la protagonista. Para diferenciar esto hablé mucho con Karole sobre el tema de la memoria. Era importante entender el recuerdo y el contexto en el que Karole movía sus memorias de la infancia. Conocer su “sabor” y que significaban para ella. Después de eso, visitamos el lugar durante el *scouting* y entendí que tal vez, esta parte necesitaba un tono cálido y acogedor protagonizado por una fuerza natural propia de estos lugares. Ver los rayos del sol entrar en el lente, *flares*, naturaleza viva que se funde con el cotidiano, fueron las características que daban a estos lugares una identidad propia”.

“La segunda parte, dentro de la ciudad, nos lleva al presente. Para esto buscamos una paleta de color más sobria y una iluminación más homogénea, monótona. En esta parte era más importante jugar con la textura y la geometría. La última línea era un espacio onírico en el que vive el deseo, representado con la referencia constante de la búsqueda de un aspecto gráfico en las imágenes y una paleta color no usual. Me parecía muy interesante llegar a todos estos momentos”.

‘Mamma + Mamma’ estrenó en el Festival Internacional de Cine de Roma en 2018, formó parte de la cartelera del Festival Internacional de Cine de Guadalajara en 2019, entre otros festivales y tuvo buena recepción por parte del público.

## ‘Mamma + Mamma’

Cámara: Alexa Mini

Óptica: Zeiss High Speed T1.3.

Cinefotógrafa: Sara Purgatorio AMC, AIC

Gaffer: Nicola Saponaro



## La luz en diferentes países

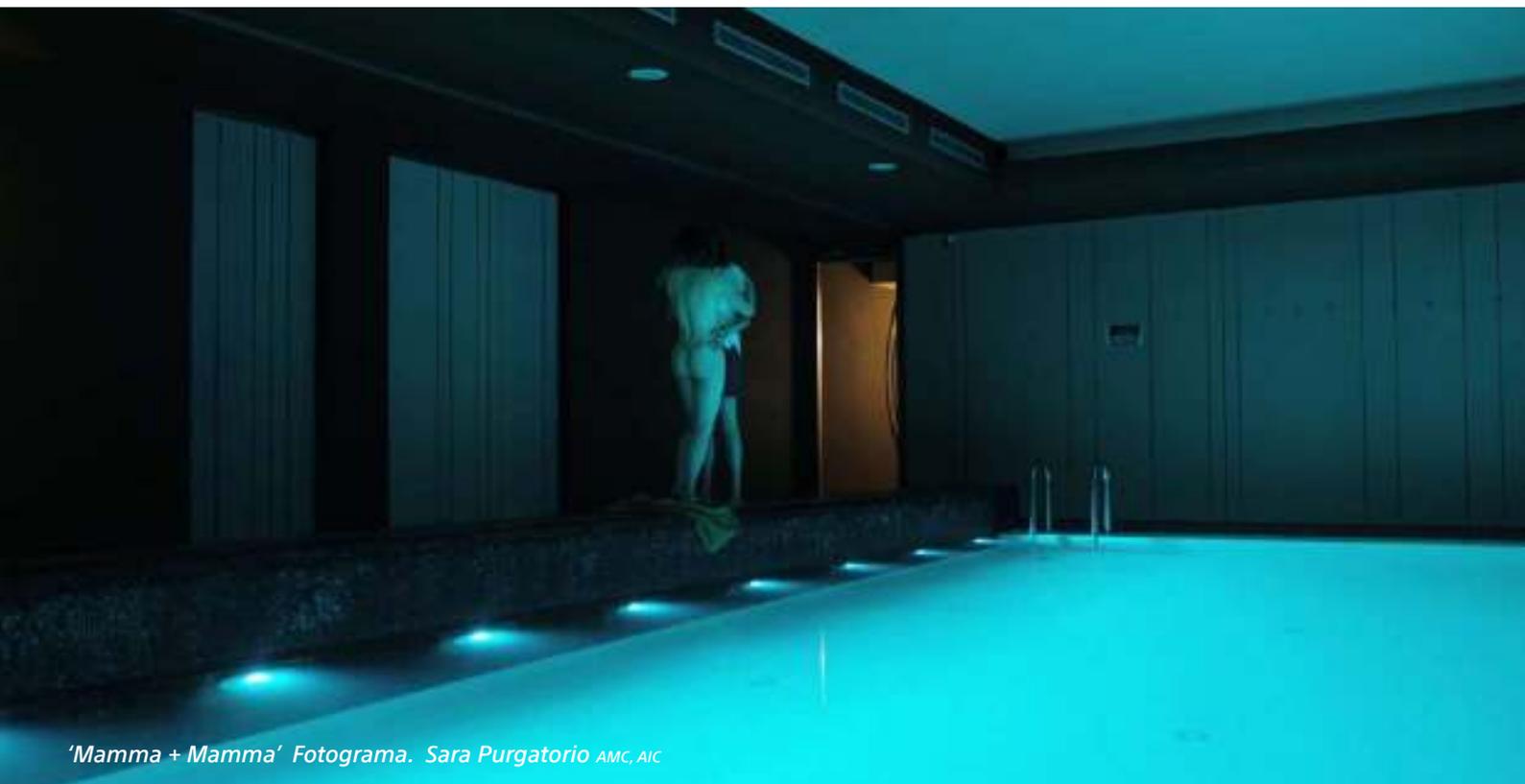
Muchos fotógrafos piensan que en algunas ocasiones, el sol en México es más difícil de “controlar”. Sara ha pasado largas temporadas en México y en su paso por acá ha notado ciertas diferencias en cuanto a la cualidad de la luz. “La luz mexicana es como si fuera más densa; aunque hasta cierto punto, sí tiene que ver la idea que me hice del país y esto influye, pues se me hace una luz muy fuerte, con colores muy profundos y sombras acentuadas. El contraste entre luz y sombra tiene una intensidad peculiar en la visión de las cosas. En México viven mucho las texturas, hay mucha plasticidad, pero sobre todo hay mucha porosidad”.

Debido a la posición geográfica, las diferencias estacionales en Italia son mucho más marcadas que en México. “Me impresiona que cuando estoy en México en invierno, salgo a un exterior y hay un sol que te deja ciego y me pregunto, ¿cómo es posible?, este sol que quema, tan fuerte, la luz tan dura”. El aire es un elemento que en palabras de Sara también hace que la luz sea diferente. “La humedad por ejemplo, afecta la profundidad de la luz, es como si hiciera el aire más brillante y la luz llega con más claridad en las superficies. El hecho de que en México haya un disco atmosférico que cubre todo, también influye”.

## Documental

Sara Purgatorio está en el proceso de captura de un documental sobre Italia y la forma en que los seres humanos intervienen los espacios naturales, a veces de una manera irrespetuosa. Se aborda también el cómo van acabando con todo sin evaluar la riqueza de un país lleno de maravillas.

“El documental para mi tiene una identidad muy fuerte y aunque está impregnado por situaciones improvisadas en las que a veces tienes poco tiempo de reflexión, es un formato cinematográfico que requiere, al igual de una película de ficción, mucha preparación y criterio. He descubierto que la intuición es un gran recurso frente a esto. Quiero llegar siempre a una estética definida o algo alrededor de una idea muy determinada, todo tiene su peso dentro del encuadre y hay muy poco espacio para lo casual. Los elementos que componen la imagen tienen que estar pensados y reflexionados, deben tener sentido narrativo en la imagen y a veces es gracias a la intuición y a la propia experiencia de vida, que puedes tener una mirada atenta alrededor de ti y de ahí formar una visión. Regreso también a la idea de la importancia de entender el punto de vista del director, de la importancia de tener un diálogo constante, entender su mirada y a la vez ser capaz de moldearse y adaptarse a las diferentes natura-



*'Mamma + Mamma' Fotograma. Sara Purgatorio AMC, AIC*





# The Cooke Look<sup>®</sup>

El original desde 1894

## Nueva versión SF

Primes  
Anamórficos/ $\frac{1}{8}$   
Full Frame Plus

T2.3 Full frame +  
anamórfico



Primes  
Panchro/ $\frac{1}{8}$   
Clásicos

Desde T2.2  
Moderno rediseño  
del Speed Panchro  
Clásico



Primes S7/ $\frac{1}{8}$

T2.0 Capture  
35/ Súper 35mm,  
Full frame y  
imás allá!



Todos los lentes equipados  
con Tecnología/i para  
captura de metadatos de lentes.

## Nuevo SF 35-140mm

Zooms  
Anamórficos/ $\frac{1}{8}$

35-140mm T3.1  
45-450mm T4.5  
Anamórficos con  
elemento frontal



Primes  
Anamórficos/ $\frac{1}{8}$   
y SF

T2.3 Anamórficos  
con elemento  
frontal

Primes S4/ $\frac{1}{8}$

T2.0 18 distancias  
focales

Primes <sup>MINI</sup>S4/ $\frac{1}{8}$

T2.8 Calidad S4  
en un formato más  
pequeño y liviano

Primes 5/ $\frac{1}{8}$

T1.4 Los más  
luminosos

CookeOpticsLimited

Innovación óptica y calidad británica desde 1894.

cookeoptics.com

T: +44 (0)116 264 0700

Cooke Américas

cookeamericas.com

T: +1-973-335-4460



lezas de los proyectos”.

El *scouting* es importante para Sara Purgatorio, sin embargo el proceso de documental requiere aún más el entender la luz. “Tienes que ser capaz de observar y interpretar las circunstancias y llevarlas a lo que el mismo proyecto pida. Me gusta aprovechar lo más posible de las locaciones, así que también tomo fotos y dibujo esquemas que me ayuden a plantear claramente la sensación que estoy buscando; me dejo sugestionar por pinturas, palabras, música y la cotidianidad de cada día.” Por ejemplo, hace poco filmamos kilómetros de fábricas cercanas a una playa y hubo una tormenta mientras estábamos en el coche. El director Egidio Eronico y yo, decidimos que teníamos que filmar aquel suceso. Como locos nos paramos en la carretera, en una curva muy peligrosa, bajamos del coche y logramos capturar justo el momento de la tempestad y los rayos sobre la fábrica. Terminó siendo el icono de la naturaleza en contra de la destrucción del hombre”.

“Al ir filmando este documental, cuyo proceso aún está en marcha, una de las cosas más difíciles ha sido que requiere una fotografía bastante pensada, es decir, tener una composición fotográfica de un tipo muy específico. Y en este documental, por su misma naturaleza, te encuentras situaciones en las que tienes 10 segundos para capturar el momento, lo aprovechas o se va. En este tiempo tan pequeño tienes que elaborar una visión poética o de crítica, siempre en empatía con la idea del director. Sientes la adrenalina, como en el caso de los rayos, que si tardábamos un minuto más, lo perdíamos.”



Sara Purgatorio AMC, AIC

Sobre el tipo de equipo de iluminación que lleva consigo, Sara dice: “No llevo mucho, aprovecho lo que encuentro. En este caso si nos acomodamos con lo que había siempre. Cuando hablo de luz natural, no quiere decir que no haya preparación, al contrario, tienes que ver todas las posibilidades”.

## Trabajar en ambos países

La directora de fotografía tiene cerca de un año y medio fuera de México, pero no descarta la idea de regresar cuanto antes. “Tengo un proyecto muy interesante en México, pero por el momento se ha tenido que posponer por la llegada del coronavirus a Italia. Tengo muchas ganas de trabajar en México. La posibilidad de conocer dos países así, lejanos, con el tiempo se ha vuelto una gran riqueza para mí como fotógrafa. Me doy cuenta que soy muy afortunada de tener estas dos visiones y contar con estas experiencias, además de que profesionalmente son sistemas de producción muy diferentes. Todo lo que aprendí allá lo traje a Italia y es sorprendente cómo estas diferencias se vuelven fortalezas. Quiero regresar pronto.”

Sara ahora tiene interés en especializarse y crecer en la fotografía subacuática. Sara Purgatorio habla del cine como un arte que aborda el lenguaje cinematográfico en su continua evolución y de acuerdo con este concepto, es una directora de fotografía que quiere experimentar cosas nuevas.



Sara Purgatorio AMC, AIC



'Documental'  
Sara Purgatorio AMC, AIC



## RED RANGER

AHORA DISPONIBLE CON  
SENSOR "HELIUM 8K S35"  
& "GEMINI 5K S35"



'Mamma +Mamma'  
Sara Purgatorio AMC, AIC



# CINEFOTOLATINO

EL PODCAST DE  
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA  
LATINOAMERICANOS

## GUILLERMO GARZA AMC CREANDO IMÁGENES ORGÁNICAS

Por Alfredo Altamirano AMC  
Fotogramas de 'Facebook', '23 and Me' y 'Toyota'



cinefotolatino

Guillermo Garza AMC, director de fotografía mexicano radicado en Los Ángeles hace algunos años, ha tenido una trayectoria muy interesante, menos convencional que otros directores de fotografía.

Garza es un cinefotógrafo que logra combinar una carrera en el cine y la publicidad, haciendo cosas de calidad en ambas áreas. En cine ha fotografiado 'Bayoneta', 'Camino a Marte' y 'Paraíso perdido' y en publicidad ha trabajado para marcas como Adidas, Facebook, Toyota y grandes producciones alrededor del mundo. Las imágenes de Guillermo son orgánicas, tienen materia, estén hechas en digital o celuloide. En esta entrevista investigaremos cómo es su proceso de trabajo para lograr esto en el área de comerciales y, en un próximo número, hablaremos sobre su trabajo en el cine.

Alfredo: ¿Cómo empezó tu interés por la dirección de fotografía?

Guillermo: Fue gradual. Mi interés primero fue por el cine. Desde los 11 o 12 años estaba obsesionado con películas típicas de los 80. Vi 'Indiana Jones' miles de veces, me obsesionaban las películas. Recuerdo que vi un *making of* de 'Star Wars, El imperio contraataca' y ví todo este proceso del *green screen* para filmar las naves, los efectos especiales y entendí que había todo un universo detrás de las cámaras. No podía dejar de pensar en eso y recreaba las escenas. Le pedía prestada su cámara Hi8 a mi mamá y hacía recreaciones de escenas de películas que me gustaban. Nadie en mi familia estaba relacionado con el cine y mi madre pensó que meterme en clases de teatro ayudaría. Poco a poco fui entendiendo qué era el teatro, qué era un director, los actores y qué era lo que pasaba detrás del escenario y fui sacando mis conjeturas. Muy joven pensé que quería ser actor, pero al actuar en mi primera obra de teatro me di cuenta de que no era lo que yo quería hacer. Trabajé en varias cosas tras bambalinas.



Más adelante, ya adolescente y con el internet, me di cuenta que había escuelas de cine. Al principio me interesaba dirigir hasta que entré a la escuela de cine. Caí en la fotografía cuando entendí bien el proceso, el papel de cada persona en un proyecto y porque desde chico tuve una cámara en la mano.

Alfredo: Eres de Monterrey, ¿a qué escuela fuiste?

Guillermo: Ese fue un proceso largo y complicado porque desde muy chico sabía que quería estudiar cine pero en Monterrey no había industria, no había escuelas para estudiarlo. Decidí meterme a estudiar comunicaciones para tener noción del medio. Por casualidad conseguí trabajo en una televisora haciendo cámara un semestre y dejé la carrera después de año y medio de estudiarla. Después me metí a estudiar Artes Visuales para tener un poco más de lenguaje y más idea del arte y poder traducir eso a una carrera de cine eventualmente. Duré dos semestres. Conocí a un director de fotografía que se llama Carlos Lozano y me contó que había estudiado en la escuela de Cine en Cuba. Se me ocurrió entonces estudiar en el EICTV—Escuela Nacional de Cine y Televisión—en San Antonio de los Baños, Cuba. Estudié un curso de cinefotografía avanzada, porque ya tenía noción de foto, con un argentino llamado Rodolfo Denevi. Hice también un taller de dirección de actores y comprobé, una vez más, que lo que me interesaba era la cámara. Cuando volví a Monterrey, un mexicano que conocí en Cuba me consiguió trabajar en una especie de Comedia de Situación y trabajé por un rato en eso. Me di cuenta de que no quería hacer televisión y terminé yéndome a una escuela de cine en Madrid.

Alfredo: ¿Qué te aportó la escuela de cine de Cuba?

Guillermo: Muchísimo. Hice dos cursos cortos de dos semanas cada uno, pero fue la primera vez que puse un negativo, nunca había estado frente a una cámara de cine real, entendí la posición de cada uno en un proyecto. Exponer, revelar, ir al laboratorio, entender todos los procesos. Estuve con gente de todo el mundo. Me dio más seguridad cuando volví a Monterrey para perseguir esta profesión.

Alfredo: ¿Después fuiste a Madrid?

Fui a una escuela sencilla, para la que me alcanzaba. Estuve 3 años; el primer año en tronco común con directores, editores etc., y los dos años siguientes fueron de especialización en fotografía. Tenía buenos maestros pero era una escuela muy enfocada en la práctica. Tenían equipo que te prestaban, daban cases tres o cuatro horas y debías salir a realizar tus proyectos, cortos en los que dirigías, o fotografiabas, o editabas, etc. Ahí adquirí mucha seguridad al conocer todo el equipo y las luces. Aprendí el idioma de filmación y a manejarme en un set, cosas de las que no tenía idea.

Alfredo: ¿Después de terminar la carrera en la escuela volviste a México, te quedaste?

No terminé la escuela de cine. El tercer año pasó algo muy interesante. Estaba en una librería en Madrid y vi a un tipo muy grande con dos paquetes de libros bajo los brazos; me pareció conocido; era Guillermo del Toro. No había conocido a ningún cineasta porque yo empezaba mi carrera. Me le acerqué, comencé a hablar y terminamos tomán-





donos un café. Habló conmigo y me dio sus consejos de cineasta. No me pude contener y le dije que si tenía algún proyecto en el que yo pudiera participar, de manera gratuita obviamente, lo agradecería mucho. Me dio el correo electrónico de su productor y le escribí una vez al mes cada seis meses recordándoles que deseaba mucho trabajar en lo que fuera con ellos. Llegó el día en el que comenzaron a filmar 'El laberinto del Fauno'; de un día para el otro me dijeron que me presentara en el set para ver qué podía hacer. Ahí estaba Guillermo Navarro ASC como director de fotografía.

Guillermo me puso de *trainee* y yo hacía de todo. Pasó alrededor de una semana en la que yo esperaba que me pusieran a trabajar. Guillermo en ese tiempo tenía un sistema que yo no había visto antes y ahora es muy común, y era que el *gaffer* tomaba fotos del *setup* del día y las metía en una computadora para darle referencias al de laboratorio. Me gustó cómo ponía los *settings* en *photoshot* para las latas y a veces le ayudaba con pequeños ajustes o pegando las fotos en las latas. Estar en esa filmación, con ese nivel, fue una gran escuela. Atestiguar cómo trabajaba un gran director de fotografía como Navarro fue una gran experiencia.

Alfredo: ¿Cómo empezaste a trabajar como director de fotografía?

Guillermo: Mientras tuve la oportunidad de estar las 4 semanas en 'El laberinto del Fauno' dejé de ir a la escuela y esas eran las últimas semanas de clases, por eso no pude terminar la carrera. Regresé a México y ya tenía un proyecto con un amigo para hacer un corto en 16mm, ese fue mi primer trabajo y a partir de ahí comenzó a rodar todo esto.



Alfredo: ¿En qué momento dijiste ‘ya soy director de fotografía’?

Guillermo: Sentí que mi camino estaba trazado y nunca tuve dudas sobre si debería considerarme director de fotografía, yo me empecé a vender como tal. En ese tiempo en Monterrey había uno o dos directores de fotografía y no se notaba mucho la diferencia entre ellos y yo que acababa de salir de la escuela, jeje.

Convencí a una pequeña compañía productora de publicidad de que me dieran un trabajo fijo porque era la que mejor equipo tenía. Teníamos trabajo de oficina y grabábamos cosas pequeñas, muy corporativas. Había un Steadicam entre otras cámaras y, cuando no estábamos trabajando, yo limpiaba el equipo, lo usaba, practicaba y jugaba con él.

Alfredo: ¿Cómo pasaste de eso a empezar fotografiar cosas más grandes?

Guillermo: Fue un proceso largo. Duré seis meses en la casa productora y renuncié porque a unos estudiantes de la UNI de Monterrey les dieron un premio para filmar un documental e irían a filmar a Irlanda, Texas, etc. Era la historia de un soldado americano que había muerto en Monterrey y estuvimos tres o cuatro meses haciéndolo; a ese documental le fue muy bien y se ganó un Ariel. Por otro lado, siempre tuve una conexión especial con la música, siempre estuve en bandas y mis amigos eran más músicos que cineastas. Yo inventaba video clips para las bandas y dirigía y

fotografiaba. Había una generación de amigos más grandes que yo de Monterrey, entre ellos ‘Leche’ y ‘Chicle’ a los que les empezó a ir muy bien en la Ciudad de México haciendo video clips, y a veces hacia cosas con ellos. Así comencé a hacer mi demo, poco a poco con proyectos que yo dirigía para poder fotografiar.

El primer videoclip grande que hice como director y fotografiando fue para la banda ‘División minúscula’ en la Ciudad de México y a partir de eso decidí que en adelante solamente iba a fotografiar. El video estaba muy bueno y eso fue lo que empezó a abrirme las puertas.

Alfredo: La fotografía en tu trabajo es muy orgánica, parecen películas, no parecen comerciales. ¿Cómo llegaste a esto?

Guillermo: Rara vez escuchas a los cinefotógrafos hablar de la parte de ‘sobrevivir’ en el negocio. Hay una parte muy romántica en el trabajo, ya como fotógrafo establecido, en el que analizas tus imágenes y las racionalizas en forma estética y las elevas, pero también hay una parte en la carrera de director de fotografía, o por lo menos en la mía, en la que realmente tienes que trabajar para comer, tomar los trabajos que te ofrecen para sobrevivir. Ese fue un gran periodo de mi carrera, fueron años así. Veo los primeros comerciales de detergentes que hice en Monterrey y me quiero morir, pero fue parte de un crecimiento. La primera vez que tuve acceso a un 18,000 HMI fue en un comercial horrible, pero fue la primera vez que pude trabajar con equipo grande. Ya era



'Facebook' Fotograma. Guillermo Garza AMC





## FELICITACIONES

Roger Deakins CBE, ASC, BSC por haber sido galardonado con los premios Oscar, BAFTA, ASC y BSC así como por los muchos elogios internacionales a que se hiciera acreedor por el técnicamente audaz "1917".



ALEXA MINI LF



*Signature Prime*



TRINITY

un director de fotografía profesional, con trabajo constante y eso me daba para comer y vivir. Entonces había que hacer la transición para hacer el tipo de proyectos que siempre había soñado, hacer las imágenes que estaban en mi cabeza, o trabajar con directores que me inspiraban. Y es un proceso que hasta la fecha estoy descubriendo, no es de un día para otro y ha sido muy gradual, como una curva de muy bajo contraste. La clave para mí fue nunca soltar los videoclips; cuando empezaba a sentir que la publicidad que estaba haciendo era lo peor que había hecho como artista, el peor trabajo, lo más humillante, siempre había un amigo que quería hacer un videoclip y lo tomaba, ya fuera que yo lo produjera, dirigiera y a la vez fotografiara; lo hacía para poder hacer las imágenes como a mí me gustaran. En mi demo nunca puse el comercial de detergentes, de papas fritas, del gobierno; siempre tenía una conexión con el videoclip y con la música.

Alfredo: ¿Es mejor poner en tu demo o en tu página las imágenes por las que quieres que te recuerden?

Guillermo: Me tomó tiempo entenderlo. Al principio, por tener variedad, ponía el corto que hice en la escuela de cine o proyectos sin mayor importancia. Rápidamente entendí que más valía poner cuatro proyectos muy buenos, aunque hubieras hecho docientos, que tener todo tu material a la vista y disponible. Aunque no haya un gran valor monetario en un videoclip, lo que importa es la imagen y eso tiene valor. Un buen proyecto en un demo siempre vale más que lo que te pudieran pagar en un comercial, mucho más. Si no estaba haciendo proyectos para mi demo me empezaba a volver loco y buscaba excusas para

toda la publicidad que he hecho haya sido mala, pero hacer proyectos sin restricciones y sin expectativas, sino solo crear imágenes por placer es lo mejor para mí. Son dos caminos: el trabajo como director de fotografía para sobrevivir y el otro con la parte creativa, del desarrollo, del ojo y lo que tú le impregnas a la imagen y de tu estilo personal como director de fotografía.

Alfredo: Para estos trabajos que te gustan y que tienes en tu página, ¿cómo es la preparación para luz y cámara y lograr estos planos tan realistas o naturalistas y tan estéticos al mismo tiempo?

Guillermo: Lo primero que trato de hacer es entender la historia que se va a contar, qué lenguaje quiere usar el director y expresar un poco su cerebro. ¿Por dónde lo quieres llevar, hasta dónde podemos ir, hasta dónde no podemos ir?. Después lo técnico básico, el formato, decidiendo si será en 2:35, 16:9, etc. Después ir determinando el look con la óptica y con la corrección de color que le quiero dar. Hay que planear de acuerdo a las limitantes que tengas a nivel técnico en el proyecto y tratar de meter tu estética personal. También trato de opinar siempre sobre las locaciones, qué funciona, que no, hacia dónde está orientado tal lugar, etc. Las locaciones son de lo más importante en la preparación de un proyecto.

Alfredo: Hablando de luz, ¿tienes alguna lista base?

Hay cosas que me gusta usar. Cuando salieron los LEDS de Kino siempre pedía unos para tenerlos en el llamado; los encuentro muy prácticos por agilidad, para cualquier cosa que se necesitara elevar a niveles de luz muy rápidos. Trabajo con



'Facebook' Fotograma. Guillermo Garza AMC



muy poca luz, es más trabajo de scouting y de quitar luz. Paso más tiempo poniendo negativo en paredes, techos y detrás de cámaras, que metiendo luces.

Alfredo: Eso es muy importante. Casi no hablamos de quitar luz...

Guillermo: Es parte del proceso como cinefotógrafo, ir descubriendo que a veces no necesitas aumentar luz, sino quitar. Cuando empiezas en esta carrera piensas que todo está muy iluminado y descubres que realmente es más un trabajo de dónde posicionar al actor, si está cerca de una ventana o no. Pasé de iluminar tradicionalmente a tratar de difuminar todo e incluso rebotar todo, poner fuentes muy grandes de luz por todas partes y suavizar la luz. “Ilumina el espacio no al personaje”, esa fue una revelación y un punto de cambio para mí. En publicidad a veces no tienes tiempo de pulir una luz al nivel que quieres y es mucho más eficiente ser muy estricto con la locación y a qué hora se usa, ver la luz, dónde quitar, etc., que llegar y reemplazar la luz y generarla desde cero. Poco a poco pulir esa estética y encontrar dentro de ese mundo lo que a mi me funciona, eso combinado con ciertos tipos de óptica, ciertos tipos de filtro, qué tanto forzar el sensor de la Alexa, qué tanto no. Es como la pizca de sal al final de un platillo; tener muy clara la forma de llegar a un resultado y la forma más eficiente de llegar a él, es lo más importante. De nada sirve que sepas iluminar muy bien si te toma cuatro horas dejar la escena lista para filmar.

Alfredo: Mucha gente piensa que en publicidad tenemos mucho tiempo para iluminar...

Guillermo: En el tipo de publicidad que yo hago, comerciales con muchas viñetas o diferentes locaciones, a veces tengo 20 minutos para tirar un shot. Trabajo con el asistente de dirección pidiendo otro cuerpo de cámara u otro asistente de cámara para poder tirar rápido. Acabo de filmar un proyecto en Barcelona y muchas veces no podía llegar a la locación a la hora en la que la luz estaba como yo quería, iluminar como quería. Planificaba y comunicaba mi idea para que la ejecutara alguien aunque yo no estuviera. En esos casos tengo otro crew e instrucciones muy claras con diagramas de cómo se tiene que iluminar algo para que yo pueda llegar sólo a pulir.

Alfredo: ¿Tu *gaffer* es quien hace las avanzadas?

Guillermo: Casi siempre el *gaffer* es quien hace las avanzadas y me quedo con el *best boy*. Depende del país en el que estemos.

Alfredo: Me gustaría hablar del comercial de Facebook que tiene muchas viñetas, muchas situaciones de luz y está espectacular. ¿Cuántos países visitaron?

Link: <https://www.guillermogarzadp.com/Facebook-Community-Matters>

Guillermo: Fuimos dos días a Los Ángeles y dos días y medio en Barcelona.

Alfredo: ¿Cuánta preproducción necesitaron?

Guillermo: De preproducción fueron 2 llamadas con el director, 2 *scoutings* en Los Ángeles, una junta de preproducción y eso fue todo. Tuvimos la gran suerte de que ambos *scouters* de locaciones, tanto el de Los Ángeles como el de Barcelona, eran muy buenos.



**GREEN SCREEN**

**CICLORAMA**

Nuevos foros próximamente...

Blvd. Gran Sur # 100  
Pedregal de Carrasco C.p: 04700  
Coyoacán, Ciudad de México.  
+52 (55) 6722 3750  
+52 (55) 6722 3800 al 3809  
contacto@quarrystudios.com.mx



**quarry**  
studios





'Facebook' Guillermo Garza AMC

Alfredo: ¿El neón del principio es real?

Guillermo: Todo el marco es real, son asteras o quasar, no sé que puso mi gaffer al final, pero todo lo del medio es generado, el texto de 'A Story About All Of Us' es generado. La luz si es real; creo que son asteras porque no tienen cables. Yo había pensado en armar ese marco porque sabíamos que se nos iba a hacer de noche y no teníamos tiempo de meter luz ahí, entonces le dije a mi *gaffer* que armara un marco con asteras para usarlo como una fuente de luz suave, grande por si necesitábamos un *close up* o un momento más iluminado. Se nos hizo de noche muy rápido, lo pusimos y se veía muy bien. A Diego, el director, se le ocurrió hacer interactuar a los niños, correr. Esto no estaba en el guion y fue algo que abre el comercial y lo hicimos en 20 minutos, no hubo planificación. Quedó muy bien.

Alfredo: En esos casos, ¿cómo trabajas con el *crew*? A veces ellos deben pensar que estás loco...

Guillermo: Siento que es importante meter al *crew* en mentalidad de ir a la guerra. Depende en qué modalidad estás; si está todo super planeado y estructurado, es mejor llevar instrucciones, dar pasos definitivos de qué hacer pero en casos como el comercial de Facebook, hablo con el *gaffer* y *grip* y les pido ir preparando lo que me imagino vamos a usar porque la escena se va a hacer corriendo. A Diego le gusta mucho encontrar escenas no planeadas; empiezo a rodar cámara y él busca el momento justo para la escena, mien-

tras tanto, estoy pidiendo a mi *crew* "apúrate con esa luz, apúrate con ése rebote, vamos a girarnos para acá", o empiezo a ponerle la cámara un poquito para que él solo se de cuenta de que hay que mover a los actores un poco para que funcione la luz; tenemos una especie de mecanismo.

Alfredo: Tienes unos exteriores crepusculares espectaculares, ¿qué técnica usaste para hacerlos?

Guillermo: Más que técnica, poder de convencimiento. Tienes que convencer al cliente, tienes que convencer a todos de que se quieran levantar a esa hora para que se pueda filmar una escena vital en un rango de 15 minutos sin oportunidad de muchas correcciones, sin espacio a la 'versionitis' que le da a veces a la agencia y a los clientes. Requiere mucho compromiso y tienes que saber cómo vender la escena como director de fotografía. En cuanto a la ejecución técnica de las escenas, checo el sol, checo la hora a la que se mete; viene esa hora mágica unos 10 o 15 minutos y luego viene ese azul que, si tienes



'Facebook' Fotograma. Guillermo Garza AMC



suerte, dura 10, 15, 20 minutos si estás muy lejos del Ecuador. Lo difícil es convencer. En ficción es más difícil aún. En una película decirle a un director que tiene 10 minutos para lograr una escena con los actores, es complicado. Obviamente tienen que tener mucha confianza en ti para entender por qué lo estás haciendo y hay escenas en las que se necesita más tiempo para trabajar.

Alfredo: ¿Qué cámaras y lentes usaste?

Guillermo: Usé la Alexa Mini, usé K35 de Cannon, Master Primes y usé el 8R Ultra Prime que es como el superangular rectilíneo que no hace la curva de ojo de pez. Desde el principio mi idea fue que el lenguaje fuera muy angular y cuadrado. El acercamiento fue más formato medio, fija la cámara, muy cerca de los personajes, como encuadrarías con una cámara de formato medio. Probé varios lentes, varias opciones. Por *look* y por textura quería usar los K35 toda la película pero el problema es que ‘viñeteaban’ mucho, entonces metí todo lo que fuera arriba de 18mm en K35 y todo lo que fuera más angular, o sea 18mm, 14mm, 16mm, 10mm de Master Prime y el 8mm fue rectilíneo. Naturalmente fui usando más los K35 en exteriores muy soleados, en situaciones más duras de luz porque tiene una textura muy bonita y los Master Prime para situaciones muy angulares y le metí un octavo de Pro-Mist. Son lentes muy diferentes pero a la vez las viñetas eran tan diferentes que nunca combiné en una misma viñeta 2 juegos de óptica diferente.

Alfredo: ¿Cómo hicieron las escenas submarinas?

Guillermo: Es una alberca que está en Barcelona, una fosa olímpica de clavados.

Alfredo: ¿Entonces ahí iluminaste?

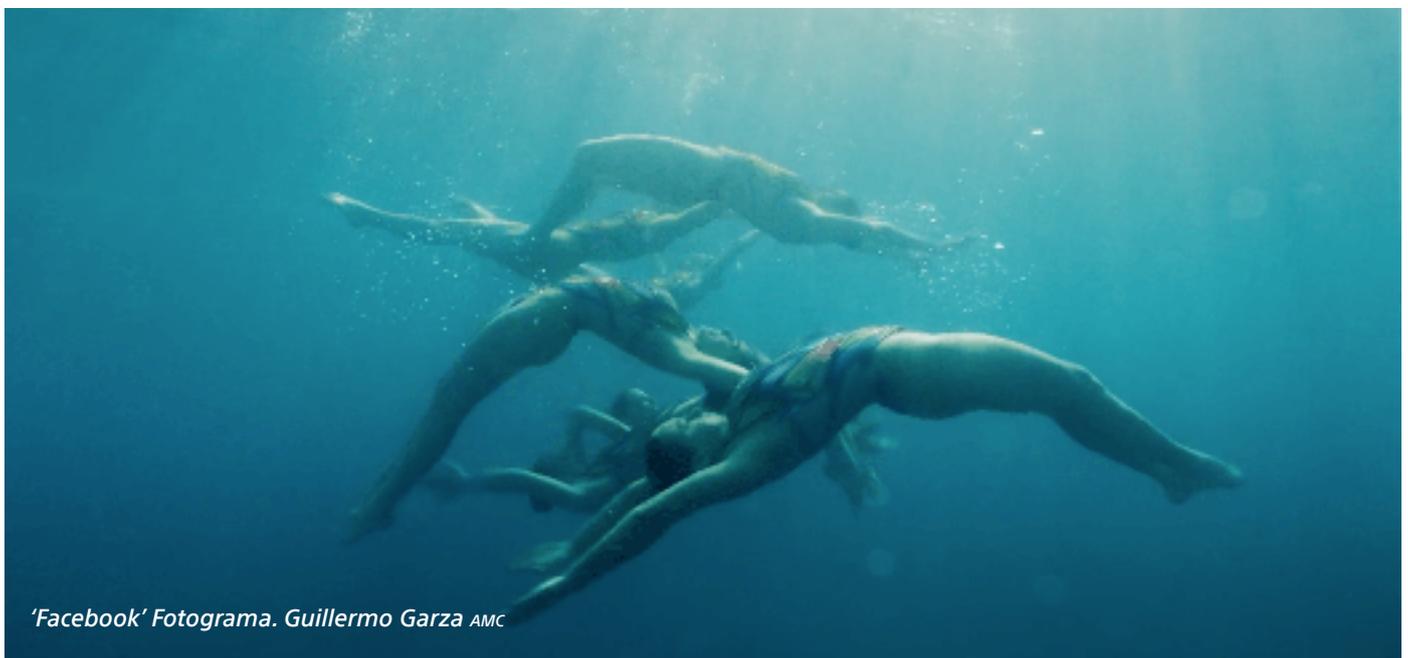
Guillermo: No, es la luz del sol. La gran ventaja de esa alberca es que está al aire libre y está orientada casi perfectamente al sol, entonces te puedes poner con la cámara en la posición en que funciona la luz y fue lo que hice. Pedí filmar cerca del medio día para que entrara la luz clavada. En Barcelona el sol de medio día no es directamente hacia abajo, sino que tiene un poco de ángulo; lo puse de back y así quedó la escena.

Alfredo: Hay una escena de una peluquería. ¿Dónde la hicieron?

Guillermo: Sí, es una peluquería que se supone es Corea y la hicimos en el barrio chino de Los Ángeles.

Alfredo: ¿Y en esa escena sólo usaste luz de neones?

Guillermo : Sí, hay un negativo justo detrás de la cámara y puse un dolly con un U-Bangi para lograr el ángulo de la cámara casi pegada a la barra, no estoy seguro si es un 12mm o un 10mm de master. La vía del Dolly está justo atrás de la señora de amarillo del lado derecho y tengo la cámara en un U-Bangi colgada, como invertida para poder lograr ese *tracking*.



'Facebook' Fotograma. Guillermo Garza AMC



En cuanto a iluminación es negativo detrás de la cámara; le pedí a mi *gaffer* que cambiara todos los focos porque los que había tenían colores raros. Eran fluorescentes de 4,000 con medio *plus green*.

Alfredo: ¿Y afuera?

Guillermo: Tenía un HMI de *backup*, no me acuerdo si lo dejé o lo quité, vamos a decir que lo dejé, jeje.

Alfredo: Otro comercial que hiciste fue '23 And Me'

[Link: https://www.guillermogarzadp.com/23-and-Me-100-Nicole](https://www.guillermogarzadp.com/23-and-Me-100-Nicole)

Guillermo: Sí, '23 And Me' también fue con Diego Contreras como director. Es un comercial lleno de viñetas sobre una mujer que va a reconectar con sus orígenes que aprendió a través de '23 And Me'. En Veracruz tratamos de recrear la mayor cantidad de países muy en el estilo de Diego. Había una lista de ideas, de cosas que él quería hacer pensadas para que pareciera Tailandia, Indonesia, Africa. Llegamos al *scouting* y decidimos qué una calle recreara Laos, otra otro lugar del mundo, etc., y ver cómo lográbamos ese *look*. El vestuario está impresionante, también el casting. Creo que la modelo es de Nueva York pero el resto del *casting* es conseguido en México, la mayoría veracruzanos y algunos de la Ciudad de México.

La óptica que usé fueron los Kowa anamórficos que tienen aberraciones muy bonitas, que no funcionan en todos los casos, pero en este caso

nos funcionó para esconder, porque si te das cuenta los fondos son como sugeridos. Lograr la 'mentirita' poniendo un cochecito de época atravesado, un poco de color y tal, y lograr que se sintiera la atmósfera que queríamos.

Alfredo: ¿Y los interiores?, por ejemplo cuando están comiendo cucarachas...

Guillermo: Eso fue una de las típicas palapitas de playa de Veracruz, es un gran trabajo de arte. Lo hicimos con un foco de tungsteno típico casero 'dimeado' a la mitad y atrás es un Kino con *Steel Blue* me parece y en el lado derecho tengo Celeb que lo 'tunié' para que se pusiera azul porque se supone que estaba lloviendo, hicimos el efecto de lluvia pintando un poquito de backliht la lluvia, para que se entendiera y nos diera la atmósfera; usé mucho humo también.

Alfredo: ¿Usas mucho el *Steel Blue*?

Guillermo : No estoy particularmente casado con el *Steel Blue*. En esta ocasión mi *gaffer* lo tenía de otro proyecto. Le pregunté qué azules tenía, una capa, dos capas y vámonos. Hay una parte muy bonita que es la magia de la fotografía que me gusta mucho, pero también la parte que es como de guerra, esta parte de combate y resolver con lo que tienes.

Alfredo: Tu trabajo tiene esa parte orgánica que solamente se puede lograr como un artista que va buscando lo que hay. Hay un trabajo de preproducción muy grande, de locaciones, pero ya que tienes todo ese universo, te pones a crear.



'23 and Me' Fotograma. Guillermo Garza AMC





'23 and Me' Fotograma. Guillermo Garza AMC

Guillermo : Hubo una etapa de mi carrera en la que sí era muy perfeccionista, medía todo, era muy meticuloso y no estaba obteniendo los resultados que yo quería ver y no era por falta de técnica. Después descubrí que era por no dejar que fluyera de mí el cuadro, no tratar de imponerlo.

Alfredo: Yo le digo a los principiantes que vienen conmigo eso: siente, tienes que sentir..

Guillermo : Es lo más importante. Es la analogía eterna de la fotografía. Si eres un pintor y estás haciendo tu mezcla de colores no te estás fijando si es zafiro, azul, o naranja, no te importa la terminología perfecta; ves el color, lo embarras y lo mezclas y te funciona para el trazo que tú quieres hacer; no estás checando el diámetro de tu brocha. Tienes que dejar que fluya de ti, obviamente asegurándote de que tienes las herramientas a la mano y eso te lo da la experiencia. No es lo mismo un fotógrafo que está empezando y que no sabe qué resultados va a tener del cuadro que está generando, a uno con experiencia que ya puede previsualizar sabiendo que si tiene tal elemento y tal elemento, puede hacer un *cocktail* que va a funcionar. No lo aplico en todas las filmaciones, sólo en este tipo de proyectos. Teníamos que lograr que se sintiera que realmente fuimos con una cámara a Tailandia.

Alfredo: ¿Te pasa que cuando vas teniendo más presupuestos te vuelves más flojo?

Guillermo: Me pasa cuando he hecho proyectos de mucho presupuesto, no querer meter nada, hacerlo con luz natural, y si funciona, funciona y muchas veces lo sabes desde que estás en el *scouting*. A veces cuando entra el talento, el actor o la actriz que vas a filmar, el fondo puede estar horrible pero si la actriz o el actor tienen algo y meten algo interesante a la escena y el director logra encontrar esa energía, es todo lo que necesitas. Muchos de mis proyectos tienen ese *look* más 'documentalero', más orgánico por así decirlo. Diferente cuando estás diseñando un *look* de época en el que, obviamente, tienes que ser un poco más preciso y mantener una línea de continuidad para lograr el *look* más diseñado.

Me gusta trabajar de las dos maneras porque me aburriría muy rápido si sólo trabajara de una misma forma o si sólo tuviera un estilo. Estoy en la búsqueda de cambiar radicalmente mi estilo en otra dirección porque no me quiero convertir en la persona que hace 'tal estilo'. Quiero poder adaptarme a mi búsqueda estética y tratar de meterlo en los proyectos.

Alfredo: El proyecto de Toyota si tiene esa parte mucho más preparada, como una película de super producción.

<https://www.guillermogarzadp.com/Toyota-Play>

Guillermo: Rodrigo Valdés, el director de éste video, es polo opuesto a Diego en su forma de di-



rigir. Rodrigo es muy meticuloso en como logra y cómo quiere que se sienta el proyecto; él sabe cómo quiere que corte, él es editor y colorista también, tiene una noción técnica más específica. Toyota es un comercial como post-apocalíptico de zombies y todo está al revés, todo va desde el final hasta el principio. Fue bastante ambicioso ese tipo de lenguaje de edición, quedó interesante.

Alfredo: ¿Cómo trabajaste con todo el departamento de post?

Guillermo: Tiene mucha postproducción y la hicieron en España. Había un supervisor de postproducción. Teníamos ciertas tomas que tuve que obturar diferente y hubo ciertas cosas que tuve que capturar con lentes más angulares para darles espacio o estabilización o para generar un poco ese mundo. Está filmado con Leica Summilux 'cropeado' obviamente a 239, con la Alexa Mini; creo que no he filmado con otra cámara en 5 años.

Alfredo: ¿Qué consejo le darías a un estudiante de dirección de fotografía, a alguien que quiera estudiar dirección de fotografía o que está empezando como director de fotografía?

Guillermo: La cámara, el lente son importantes, pero es más importante lograr entenderte a ti como fotógrafo y con eso me refiero a dejarte explorar y cometer errores para llegar a entender lo que te gusta y qué es lo que te queda bien, qué es con lo que conectas. Otro consejo es iluminar para el espacio, piensa más

en quitar luz que ponerla como una filosofía, no como una cosa específica, Guillermo del Toro me dijo cuando lo conocí que me enfocara en la carrera como si fuera una maratón, no como una carrera de corto plazo. Enfócate en la resistencia, en llegar, en tener una técnica que te lleve a largo plazo. No es algo que va a suceder de inmediato y requiere mucho enfoque.

Alfredo: Vamos a terminar con un pequeño juego que hago siempre, tienes que contestar de manera rápida:

Alfredo: HMI o tungsteno

Guillermo : Tungsteno

Alfredo: Tungsteno o LED

Guillermo : LED

Alfredo: LED o el Sol

Guillermo: El Sol

Alfredo: Cámara fija o cámara en mano

Guillermo: Ahora cámara fija

Alfredo: Telefoto o angular

Guillermo : Angular



'Toyota' Fotograma. Guillermo Garza AMC



Alfredo: Optica nueva u óptica vieja

Guillermo: Depende del proyecto

Alfredo: Esférico o anamórfico

Guillermo: Depende del proyecto

Alfredo: Celuloide o digital

Guillermo: Celuloide obviamente

Alfredo: 1.3 o 5.6

Guillermo : 2.8

Alfredo: Lente con filtro o sin filtro

Guillermo: Sin filtro por lo general

Alfredo: 'Nada más le muevo una cosita de luz y estamos' o ' necesito media hora'

Guillermo: Nada más le muevo una cosita...

Alfredo: Una cámara o 2 cámaras

Guillermo: Una cámara

Alfredo: Nueva Ola francesa o Nuevo Hollywood

Guillermo: Nueva Ola francesa

Alfredo: Color o blanco y negro

Guillermo: Color

Alfredo: Raúl Coutard o Vilmos Zsigmond

Guillermo : Vilmos Zsigmond

Alfredo: Néstor Almendros o Gordon Willis

Guillermo: Voy a tener que decir Gordon Willis



23.98 fps®



# Guillermo Garza AMC



## CINEFOTOGRAFO LATINOAMERICANO

EL PODCAST DE  
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA  
LATINOAMERICANOS



Escúchalo en:



APPLE  
PODCASTS



STITCHER



SPOTIFY



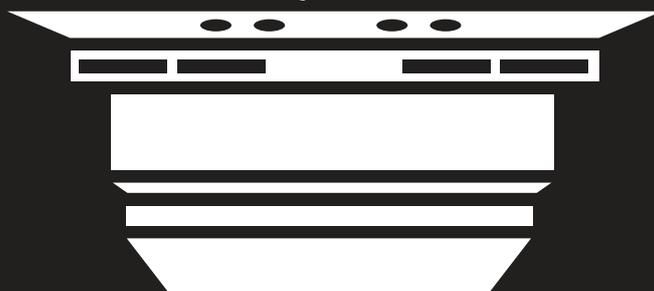
TUNE IN



Google Play  
MUSIC



**STRANGER THINGS**  **WESTWORLD** **OFFICIAL SECRETS** **FARGO**  
**MENTADA DE PADRE**  
**AMERICAN GODS** **BALLERS**  
**RIVERDALE** **DOGS OF BERLIN**  
**THE NEW POPE** **THE BRAVEST** **DEEP STATE**  
**ANNA** **THE GOOD FIGHT** **SILICON VALLEY**  
**GREENLEAF** **PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU**  
**LEATHAL WEPON** **LA CASA DE PAPEL**  
**BARRY** **HELLBOY - CALL OF DARKNESS** **MR. ROBOT**  
**GUTTERBEE** **CRIMINAL MINDS** **RAY DONOVAN**  
**GEMINI MAN** **THE RESIDENT**  
**13 REASONS WHY**  
**ONE SECOND** **EMPIRE RUSSIAN DOLL**  
**IBIZA** **MENTAL** **CLOAK & DAGGER** **MINDHUNTER**  
**IT CHAPTER TWO**  
**SUCCESSION** **GOOD OMENS**  
**TURMA DA MÔNICA: LAÇOS** **NINGUÉM TÁ OLHANDO**



Diseñado para crear grandes historias.



# TRAYECTORIA, ALEXIS ZABÉ AMC, ASC

Por Alfredo Altamirano AMC  
Kenia Carreón y Milton R. Barrera  
Fotogramas proyectos

## CUEC

A principios de siglo, el amor al cine llevó a Alexis Zabé AMC, ASC a ingresar al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en donde descubrió que el quehacer cinematográfico realmente le interesaba y lo hacía sentir bien. “Mi padre era fotógrafo y siento, de cierta manera, que mi interés por la fotografía es genético. Cuando entré al CUEC quería ser director, como el 99% de las personas que quieren ingresar. Una vez dentro, la gente va encontrando poco a poco el departamento en el que mejor se siente. Más o menos para el segundo año de los estudios, ya tenía bien claro que quería estar en cámara. Era mi lugar, donde mejor embonaba y donde mejor me sentía. Mi manera de ser y mi personalidad se reflejaban bien ahí”.

En 1989 y hasta 1996, el director mexicano-polaco Alfredo Joscowikz tomó la presidencia del CUEC. Este hecho fue fundamental para que Zabé tomara la decisión de hacer el examen de admisión para esa institución. “Era una escuela

en la que hacían convocatoria para entrar y decidí intentarlo, presenté el examen y fui admitido. Había mucho optimismo por parte de los estudiantes debido a la presencia de Alfredo. A diferencia de muchos aspectos de México, en general la UNAM me parece un lugar con mucho prestigio, que funciona bien en el país; tenía inquietud por estar en sus aulas”.

Al terminar los estudios en el CUEC, Zabé se dio cuenta de que el panorama en la industria cinematográfica del país no pintaba nada bien pues había una severa crisis económica que repercutió en la casi nula producción de películas en esos años. Debido a esto, Zabé y la gente de su misma generación se refugiaron en otros aspectos audiovisuales como videoclips, comerciales y programas de TV. “Mi primer trabajo como profesional fue en la segunda unidad del videoclip ‘Suave’ de Luis Miguel. Sólo fotografiaba pájaros, agua y texturas, así como *inserts* de las modelos del vídeo. Fue un buen trabajo”, dice entre risas.

El panorama en el país seguía sin mejorar, pero Zabé no se desesperó y pronto llegó una oportunidad para poder ejercer su profesión.



## Temporada de patos (2004)

Dos películas que apuntaban a un posible renacimiento del cine mexicano fueron 'Como agua para chocolate' (1989) y 'Sólo con tu pareja' (1991), o al menos así lo pensaba Zabé antes de entrar al CUEC. Más adelante, con la llegada del nuevo siglo, vinieron producciones como 'Amores perros' (2000), que despertaron el interés por la industria. Fue en 2004 cuando por fin llegó la oportunidad y el momento del ganador del Ariel.

“Estudié en el CUEC con Fernando Eimbcke. Él estuvo una generación debajo de la mía pero compartíamos los mismos espacios. Ganamos varios premios para poder realizarla, entre ellos uno para postproducción digital. Estábamos entre las ganas de hacer algo estilo dogma o algo estilo Jim Jarmusch. Era el reto elegir hacia dónde irnos. Queríamos hacer la película sin luces; una película muy idealista, sin planta, sólo lo que se pudiera conectar a la pared. Era en un solo departamento, por 5 semanas, con un *crew* muy pequeño, es decir un proyecto muy romántico con amigos”.

A pesar del bajo presupuesto Zabé y su equipo de trabajo tuvieron la oportunidad de filmar en 35mm. Lo que en ese entonces era lo normal, pero hoy en día ya no es tan sencillo. “Tuvimos

la gran fortuna de filmar en 35mm y hacer la corrección en digital, lo cual es todo un lujo. \ 'Temporada de patos' fue una experiencia muy 'padre' y 'chida'. Teníamos yoga todas las mañanas. Una maestra iba a darnos clases a todo el *crew*. Después de eso desayunábamos y... ¡a filmar!. Este tipo de cine es muy apasionado y muy romántico, de hecho creo que todas las películas que he realizado son así. Por ahí va la cosa”.

'Temporada de Patos' fue una película muy bien recibida por la crítica y compitió en varios festivales. Aquí en México ganó 11 Premios Ariel en 2005, entre los que destacan el mayor galardón de la noche por 'Mejor Película' y el premio para Zabé por 'Mejor Fotografía'.

## Director de fotografía

“Ponerme este título no tenía mucho sentido para mí hasta que llegué a Estados Unidos. De hecho, al día de hoy me sigo presentando como cinefotógrafo. Pero hablando sobre la profesión, creo que el término “director de foto” cobra sentido cuando estás en una producción 'grande' y te ves en la necesidad de ir eligiendo herramientas que apoyen y aporten al proyecto.” Zabé afirma que, debido a la complejidad de los proyectos, es necesario contar con gente que esté especializada en cierta rama. “Cuando comienzas a meter más piezas en la ecuación y ya no sólo es



'Temporada de Patos' Alexis Zabé AMC, ASC



tu trabajo, sino que estás con más talentos que van a contribuir a la fotografía final. Es el cómo orquestar todo este equipo”.

“He descubierto que hay tantas maneras de operar cámara hoy en día, que sería imposible especializarse en todas. Uno de mis grandes descubrimientos desde que estoy en Los Ángeles, es el mundo de la fotografía subacuática. Hice un proyecto de SUD para la Asociación Mundial y conocí a un operador de cámara que no usa Hydroflex; tiene sus propios *housings* hechos a la medida para su trabajo; jala el foco, hace su exposición y ¡no usa tanque! Trabaja a puro pulmón”.

Una persona que está especializada, puede ofrecer mucho al trabajo creativamente y ahorrar tiempo, que siempre es tanpreciado al estar en set. “Tener un *rig* que no es estorboso les permite meterse en una alberca de 3 metros de profundidad y ser extremadamente ágiles. Entran sólo con sus aletas y sus cámaras. Son personas que están acostumbradas a *surfear* frente a olas de 20 metros de altura, saben salir de ellas, esquivarlas, saben enfrentarlas”.

## Trabajo de la luz a partir de la realidad

Alexis Zabé es un cinefotógrafo que prefiere adaptarse a lo que la realidad misma le ofrece antes de pensar en cosas que la modifiquen. Es bien conocido por el uso frecuente de luz natural. “Mi proceso como fotógrafo ha sido

un proceso de soltar, de dejar de controlar todo. Lo que voy a hacer no proviene de una visión, sino que proviene de un compromiso entre una visión y una realidad. Entender el compromiso y aprender a soltar el control, te hace más abierto a ver lo que te ofrece el universo, porque finalmente es eso, trabajar con la realidad que es la materia prima siempre. Hay que dejar que la realidad nos ofrezca cosas y trabajar con eso y como directores de fotografía, empujarlo con cierta dirección”.

Zabé va soltando cada vez más el control en cada proyecto que hace. Fluye, abriéndose a lo que la vida y las circunstancias le ofrecen. Antes, un día nublado le afectaba si había planeado hacer un toma con día soleado; ahora intenta ver las cosas al revés: si está nublado, entender qué es lo que eso ofrece.

Cuando su carrera comenzaba, Zabé imaginaba una iluminación desde cero, planeaba cada luz que se iba a incorporar al cuadro; ahora es muy diferente su proceso. “Observo cómo está iluminado y comienzo a quitar luces. La dirijo, la controlo y la acepto. Puedo decir con certeza, que incluso es menos esfuerzo y que el proceso se vuelve mucho más fluido. Es un proceso que deja de ser tan racional y que se va volviendo intuitivo, cedes el control, comienzas a trabajar y, dependiendo de lo que es ofrecido, añades o quitas dependiendo el caso. Hay que sentir el lugar”.





'Adidas' Alexis Zabé AMC, ASC

## Demandas de ser un director de fotografía

Estamos conformados por varias esferas que nos definen como seres. Realizamos actividades variadas que nos ayudan a mantenernos ya sea físicamente, anímicamente, mentalmente, socialmente, económicamente, etc. Todas y cada una de estas esferas son igual de importancia.

“Amo ser director de fotografía, amo el cine, pero hay otras cosas en la vida que de igual forma amo. Entonces, no puedo dejar de lado estas otras cuestiones para dedicarme a una sola. Lo cierto es que hacer cine es brutal. Cada película que he hecho me ha cambiado la vida de alguna u otra forma y la pregunta entonces es, ¿cuántas veces puedes realmente cambiar tu vida? Me gusta mucho lo que hago y trato de encontrar un equilibrio con otros espacios en mi vida, es por eso que me doy el tiempo de hacer videoclips, comerciales y cortometrajes. Cada uno de estos proyectos cumple una función económica y espiritual muy diferente”.

Las películas suelen tener años de preparación previo a que se filmen y en palabras de Alexis, una vez que estás dentro de ellas, suelen ser experiencias muy intensas. Debido a esto, en su caso han llegado a pasar entre 2 y 3 años entre la realización de sus proyectos de largometraje. “Me llegan guiones, me llegan películas, pero si no lo entiendo, si no puedo hablar con esa historia, si no es algo que yo también quiero decir, no puedo encontrar la energía, no puedo encontrar aquello que me obliga a abandonar todo lo demás de mi vida, no me involucro. Cuando comienzas una película se termina todo lo demás: ya no viste a

tus amigos, ya no fuiste al cine, ya no fuiste a *surfear*, no hay nada más. Te despiertas, vas a trabajar y tu mente está en la película y sólo piensas en eso. Y hablas de ella todos los días, todo el tiempo, llegas a tu casa, ves los *rushes*, llega el fin de semana y estas hecho pomada”.

Zabé hace hincapié en esto último pues en Estados Unidos, las semanas laborales suelen ser de 5 días, pero en México, los llamados suelen ser de 6 días. “El domingo estás en estado vegetativo lavando ropa y se acabó, no hay más. Sí es un gran sacrificio. Si voy a hacer una película me tiene que gustar, tengo que estar dispuesto y tengo que estar en un momento de mi vida en el que pueda dejar todo y lanzarme”.

## Selección de proyectos

Debido al sacrificio que implica hacer una película, Zabé es un cinefotógrafo que no acepta proyectos que no lo llenen. Esto ha repercutido en contar con una filmografía no tan basta, pero eso sí, bastante exquisita. “Si ya entraste en otro proyecto, no sabes que te puede llegar mientras



'Snowballs' Alexis Zabé AMC, ASC



lo realizas, no sabes la calidad de aquello que estás dejando pasar. Por otro lado, en el caso de mis largometrajes, he llegado a ellos no se si por suerte, o si tiene que ver con la resonancia de la vida”.

Zabé recalca la importancia de sentirte cómodo con la gente de la que te rodeas y él está seguro de que su misma energía ha atraído el tipo de proyectos en los que se ha involucrado, así como la buena relación con su equipo de trabajo. “Suelo trabajar en *sets* donde la gente es muy tranquila. De vez en cuando si me toca un set caótico, pero en el 99% de los casos, atraigo a gente con la que se que me la voy a pasar bomba filmando, sin estrés, cero gritos, cero neurosis. La verdad no se cual es el secreto, pero lo que yo hago es no tomar todo lo que me ofrecen, entonces cuando me llegan proyectos interesantes los puedo hacer porque estoy disponible”.

## Estilo visual

“Me gustaría que no hubiera un estilo en mi fotografía, se que hay mucha luz natural pero eso tiene que ver con mi estilo de vida. A veces puedo hacer publicidad con más presupuesto, lo que me permite poder jugar con *technocranes*, *drones* y *trinitys* y cambio mucho todo”. “Mi fotógrafo favorito es Robby Muller. Lo que me gusta de él es que tiene la crudeza de un ‘Breaking the Wave’ y de repente hace un ‘Deadman’ con un blanco y negro increíble, con una pureza sobresaliente, y de repente hace un ‘Paris, Texas’. Todas sus películas son

diferentes; me encantaría poder llegar a algo así”. Zabé manifiesta su inquietud por trabajar en una película, en sus palabras, “más compleja, con temática de ciencia ficción”.

## Experimentación

Cada proyecto es abordado de manera diferente dependiendo de la historia, del director, de la experiencia por parte de los realizadores. Carlos Reygadas y él se permitieron experimentar mucho en el filme ‘Luz Silenciosa’ (2007) pues llevaban de equipo, sólo lo que cabía en 2 *Pickups* y filmaron en Chihuahua.

Reygadas suele trabajar con guiones muy libres que no rebasan las 30 cuartillas, cuando sus películas suelen durar más de dos horas. En palabras de Zabé, Reygadas y su gran influencia de escuela europea hace que entre ambos trabajen el *storyboard* de manera muy profunda. “Él siempre quiere intentar algo nuevo y se atreve a tomar decisiones poco comunes y de buena actitud. Cuando hicimos ‘Post Tenebras Lux’ (2012), buscábamos cómo hacer una imagen que era interior y exterior a la vez, que era y no el imaginario. Lo intentamos con lentes viejos, con viñetas, pero al final la respuesta la encontramos en unas lentillas de Vantage Film en Alemania. No hubo tiempo de hacer pruebas, al segundo día nos llegaron los rushes. Yo no estaba tan seguro del resultado, sentía que era demasiado. Al llegar el tercer día, Carlos decidió usar las lentillas, una decisión muy valiente a mi parecer”.



'Florida Project' Alexis Zabé AMC, ASC



En 'The Florida Project' también experimentamos, pues las escenas de día eran filmadas con 35mm y las secuencias nocturnas eran capturadas con cámaras digitales. "Se trataba de entender el matrimonio entre el digital y el 35 mm, ¿cómo lograr que se vean bien e integrados? Con ayuda de la post y la forma en la que se utilizó el digital".

"El digital y el negativo son como el ying y el yang. El digital funciona muy bien de noche, aunque esté subexpuesto, tiene suavidad. Por otro lado, el negativo, cuando se mete en situaciones en las que no hay luz, comienza a ponerse super extremo. Contrasta y remarca mucho las líneas en las caras, se pone muy dramático. Y viceversa, el digital en el día es demasiado nítido y le falta el toque orgánico del cine".

Afortunadamente Alexis Zabé ha tenido la oportunidad de escoger si realizar sus proyectos en celuloide o digital. Todo depende de lo que la historia pida. Para el director de fotografía el celuloide se creó para quedarse a pesar de haber tenido una baja producción con el *boom* del digital. "El film regresó y no hay duda que siempre estuvo para quedarse. En la última entrega de los Óscars, 6 de las 10 películas fueron filmadas en celuloide. Yo trabajé los últimos 3 proyectos con celuloide."

La estética de la película sin duda otorga al material un efecto diferente al digital. Es por

esto que ahora podemos notar la tendencia de "corregir" el material digital para parecerse al análogo. "Con el celuloide siempre es una sorpresa y con el digital tienes una relación inmediata con el material. Todo tiene su manera de ser. Tal vez es algo de formación. Después de hacer "Post Tenebras Lux", pase casi 3 años sin hacer cine. Hice comerciales, *videoclips* y cortos en digital. Me entraron las ganas de hacer una película en digital y fue "Tyrell". Claro que extrañaba el celuloide pero esta película no podría haberse hecho así. La hicimos en 10 días, en invierno, en Nueva York y el digital nos ayudó mucho. Utilicé Sony A7S y me encantó porque pude ayudarme del rango del ISO de la cámara".

Alexis también ha dirigido sus propios proyectos de documental y videoclip. "Esa parte de mí no morirá. Es como irte con tus amigos y hacer un proyecto. Todos estamos ahí por una razón. Dirigir y fotografiar un proyecto me da libertad y variedad. Es una oportunidad de hacer mi trabajo de una manera diferente. También me gusta editar. Aprendes mucho de cinefotografía dirigiendo y editando porque sabes dónde están tus prioridades."



'Tyrell' Alexis Zabé AMC, ASC





'Never worn white' Alexis Zabé AMC, ASC

## La cinefotografía en la música

Desde la aparición del video musical la propuesta de dirección y fotografía de estos ha modificado la industria en lo que a estética visual se refiere. Los videoclips han demostrado ser una fuente perfecta para la experimentación con el lenguaje audiovisual. Alexis no ha dejado de generar nuevas imágenes y de poner a prueba su talento tras la cámara con este tipo de proyectos. Desde trabajar con Die Antwoord, The Weekend o Rosalia, el director de fotografía se adapta al estilo de cada artista.

Uno de los videoclips más interesantes en los que ha trabajado como director de fotografía es "Happy" de Pharrell Williams que dura 24 horas continuas. "Estuvo bien padre. Por ese videoclip acabe viviendo en Los Ángeles. De hecho nunca pensé que me vendría para acá. Lo más interesante de este proyecto fue la matemática. Casualmente la canción cabe 365 veces en el lapso de 24 horas. Se escogieron 365 bailes y Pharrell saldría cada doce horas. Organizamos

los días con bloques de bailarines. Teníamos la canción que se reproducía en *loop* 5 veces. En el *crew* todos veníamos caminando como procesión por toda la ciudad.

Lo hicimos con Alexa Classic y lentes anamórficos 55mm de Panavision. Usé estos lentes porque abren a 1.4 y había momentos en los que necesitaba la apertura, además de que no usamos luces."

## Comerciales y cortometrajes

De cierta manera Zabé es de los pocos directores de fotografía que sigue haciendo este tipo de proyectos. "El comercial de Adidas fue interesante por la mezcla de formatos. La idea era mostrar que nada es original, nadie está inventando algo nuevo. Me gustó esa idea de darle un giro a las ideas clásicas; fue jugar mucho con trucos visuales y buscar nuevas interpretaciones.

Hablando de cortometrajes Alexis dice: "Para mí el cortometraje es un formato increíble y más hoy en día que el nivel de atención de las audien-



'Happy' Alexis Zabé AMC, ASC





'Florida Project' Alexis Zabé AMC, ASC

cias ha cambiado. Me interesa lo pop y las ideas que son importantes para comunicar. El corto es otro tipo de difusión y llega a otro público.

Harmony Korine es un director al que le gusta trabajar con la realidad y lo absurdo de esta. "Snowballs" fue loco porque iba a ser otra cosa. Cuando hicimos el *scouting* acababan de suceder las inundaciones en Nashville y todo estaba como lo dejaron. Pero dentro de todo eso, había una casa impecable y fue el único habitante que reconstruyó su casa. Cuando lo conocimos, Harmony reescribió el guión y mucho fue improvisación. Era una locura jugar con la realidad y poner elementos uno encima del otro para darle otro significado".

Ser director de fotografía le ha permitido evolucionar en su carrera. Para él este medio le permite reinventarse. "Ahora entiendo por qué los mejores director de fotografía tienen 80 años, no hay manera de que te canses o te aburras. Nunca paras de filmar. Estar en el set te da energía, es lo mas padre del proceso cinematográfico".



'Happy' Alexis Zabé AMC, ASC





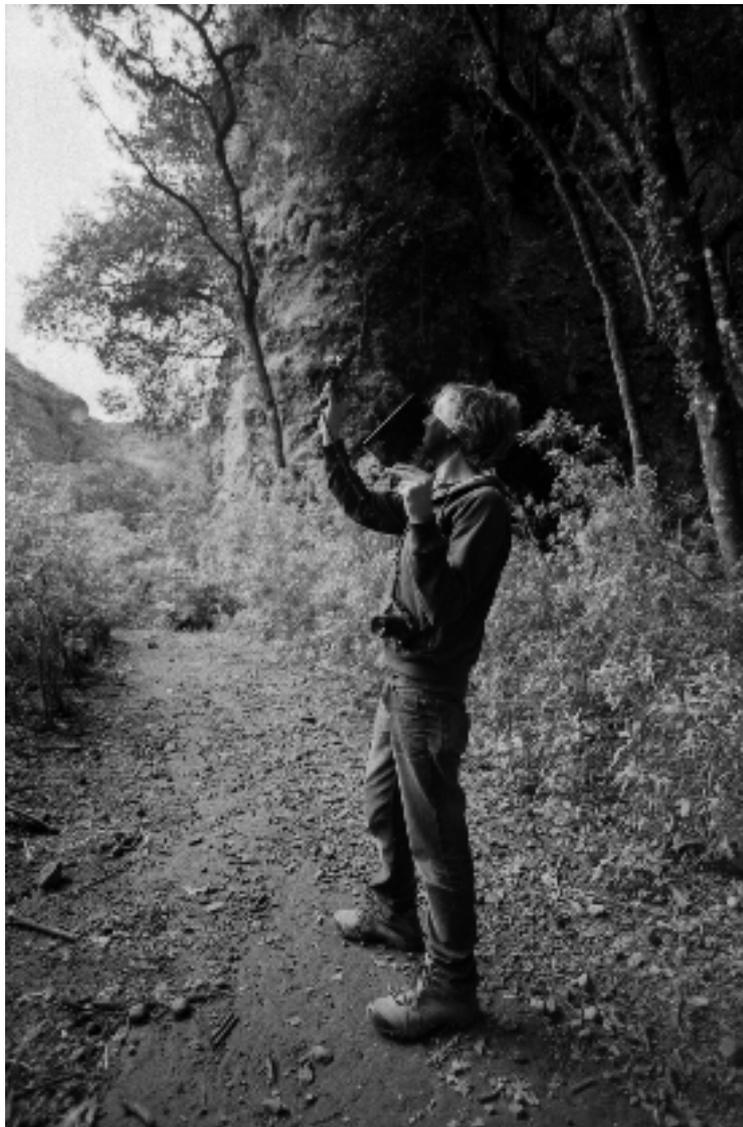
*'Adidas' Alexis Zabé AMC, ASC*



*'Luz silenciosa' Alexis Zabé AMC, ASC*



*'Temporada de patos' Alexis Zabé AMC, ASC*



Alexis Zabé AMC ASC





# IVÁN HERNÁNDEZ AMC UNIVERSO 'DIABLERO'

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera  
Fotogramas de 'Diablero'

Los directores de fotografía Iván Hernández AMC y Ximena Amann regresan una vez más al oscuro universo de 'Diablero' de la mano del director José Manuel Cravioto, para dar seguimiento a la búsqueda de Mayakén, hijo perdido de Enriqueta Infante. Para encontrarlo, el equipo de diablos tendrá que enfrentarse a un demonio más poderoso, un principado, el Ahuizotl. La serie mexicana, coproducida por Netflix y Morena Films, apuesta por la mezcla de géneros que van del horror a la comedia y suspense. Para mantener este tono, al igual que en la primera temporada, la creación de atmósferas fue tema central de la estética visual.

## La psicología detrás del color

“Estaba en Cuba antes de iniciar el proyecto. Me llevé mis libros y disco duro para ir armando la primera carpeta. En este primer acercamiento visual íbamos sumando conceptos e ideas para definir los universos a retratar. En la primera

temporada utilizábamos más HMI; para la segunda usamos Tungstenos y LEDs. Decidimos utilizar luces prácticas como fluorescentes y neones descartando las combinaciones que se están viendo muy comúnmente (azules, rosas)”. Sobre la propuesta de color de esta temporada, Iván dice que se hizo mucho énfasis en la psicología de color para cada personaje. “Siempre estuvimos trabajando con una temperatura en cámara de 4800°K. Usamos muchos filtros de gelatina, tuvimos discusiones al respecto”. La decisión de utilizar gelatinas radica en la precisión con la que debían tratarse los espacios y no dejarse llevar por la gama que ofrecen las nuevas luces LED con sistema RGB-DMX. “Todo tenía que ser a partir del diseño. Sabíamos desde el inicio qué colores usar dependiendo del personaje”.

Elvis Infante: En la primera temporada Elvis estaba rodeado de tonos naranjas y dorados pues él era el centro de atención, era el diablo fuerte. “Todo el mundo de Elvis cambió: la decadencia, el declive del diablo que termina muerto. ¿Cómo hacer que ese color se transformara en algo opaco, seco y cenizo? Había que tenerlo más aterrizado y esto se logró a través del diseño de arte y cambiando los filtros de color de luces por café y ocre”. Todo esto se logró gracias a la conjunción entre diseño de producción y fotografía.





Horacio Rodríguez. Fotograma. Iván Hernández AMC

Para la cabeza del ‘Ahui’ pusimos unas placas con luces LED y así controlamos el color e intensidad de sus ojos. El personal de efectos vio ese proceso creativo para saber cómo iban a ayudar a mejorarlo. Al final, el que se ve en pantalla, es un monstruo que de verdad existía. Para darle unos últimos detalles, nos metimos un día en un foro con *greenscreen* para hacer algunos movimientos que hacían falta.”

**Diableras:** El mundo de “Lupe Reyna” -la diablera que le enseña a Keta a usar sus poderes- y sus diableras, está definido por tonos morados y violetas. “Quería acercar el mundo de Lupe a un lugar místico y pop a la vez; el ambiente púrpura con rellenos rosas y violetas, alejándonos de la clásica combinación entre rojo y azul”.

**Ahuizotl:** Este demonio fue referido con verde. Color que en la temporada anterior no figuró para nada. Era un color asociado a la mitología del ser mexica. Llega un punto en la historia en el que le sacan el demonio a Alejandro, personaje en el que reside el Ahuizotl; cuando esto sucede, el verde desaparece. Lo principal era transmitir una atmósfera que se sintiera pesada y densa.

Sobre este personaje en específico hay que mencionar que, debido a la experiencia y a los conocimientos adquiridos en la primera temporada sobre el uso de efectos especiales, se decidió crear dos botargas. “Se hicieron dos ‘Ahuis’ uno completo y una cabeza a mayor escala. Un Stunt se metía dentro de él para caminar, mientras que dos *‘puppeteers’* movían con la cola palos y cables.



Ahuizotl, ‘Diablero’ Iván Hernández AMC



Ahuizotl, ‘Diablero’ Iván Hernández AMC



Ela Vender. Fotograma. Iván Hernández AMC



## Espacios y sensaciones

Iván Hernández AMC ha dicho con anterioridad que la primera temporada estaba influenciada por el cine de Park Chan-wook, Wong Kar-Wai y Jim Jarmush. Además de este tipo de cine, los realizadores, incluyendo al equipo de diseño de producción, buscaron referencias en “E.T.”, “Poltergeist” y la saga de “Alien”. De igual manera, y debido a la naturaleza del guión que se recarga en cuestiones culturales mexicanas muy puntuales, los creadores hicieron una investigación profunda de la mitología mexicana. “Los textos y libros sobre estudios mesoamericanos nos ayudaban a entender conceptualmente la temática y así adaptarlo al universo de ‘Diablero’. Leímos textos como ‘Mictlán, el fascinante inframundo de los mexicas’, entre otros”.

### Apanohuaia o “Lugar de perros”

“Para hacer la Apanohuaia acordamos mostrarlo como un espacio muy diferente a los otros espacios. A lo largo de la serie, necesitábamos mostrar un lugar sin tiempo. Queríamos que fuera y se sintiera muy diferente al limbo que retratamos en temporada pasada”. Ximena Amann fue la encargada de llevar a cabo las escenas en foro, en donde también se siguió la línea técnica mediante una comunicación constante entre ambos cinefotógrafos. Para esta secuencia, por cierto la más cara de toda la serie, se utilizaron Spacelights y Par 64 con difusores, a los que se les añadía el filtro Golden Amber para lograr el tono adecuado.



‘Diablero’ Fotograma. Ximena Amann

## Parque acuático donde vive el Ahuizotl

Este espacio existía a medias, es decir, se utilizó una locación que contaba con ciertos elementos necesarios para la trama, pero había que agregarle detalles para que se acoplara mejor con el guión. Esto fue logrado gracias a la técnica de *Matte Painting*. “Íbamos al lugar elegido a tomar fotos y las interveníamos para indicar en dónde queríamos agregar los elementos. Señalamos con colores lo que se quedaba igual y lo que tenía que cambiar. Además, el lugar se tenía que iluminar como queríamos que se viera en pantalla, entonces en el rodaje, ya con la RED, se replicaba el plano pero en 8K.

Pusimos asteras y bombillas donde eran necesarias. Fue como HDR en tres capas. Los archivos RED se los enviamos a un artista y él ponía los elementos que faltaban. En el caso de este espacio, eran unos toboganes, unos letreros y parte de la fachada. Este proceso también fue utilizado para la fachada de la casa donde habitaban Alejandro y Mayakén, pues era una casa en Polanco y para una toma del exterior, tuvieron que quitar las casas que rodeaban, los cables y demás elementos típicos de una ciudad”.



Proceso de Matte Painting para construcción de espacios



Proceso de Matte Painting para construcción de espacios



# Imagen hermosa. Control total.



Photo from Film "R&R" by Rodrigo Prieto ASC, AMC

## Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

Las lentes ZEISS Supreme Prime Radiance permiten a los cinematógrafos crear flares hermosos, consistentes y controlados dentro de su cuadro, manteniendo el contraste y evitando la pérdida de transmisión. La familia Radiance ofrece todos los atributos de un lente de cine moderno: cobertura de gran formato, una apertura rápida T1.5, robustez y un enfoque suave y confiable. Todo en un paquete pequeño y ligero. De los inventores de los revestimientos de lentes antirreflejantes. Hecho en Alemania.



[zeiss.com/cine/radiance](https://zeiss.com/cine/radiance)

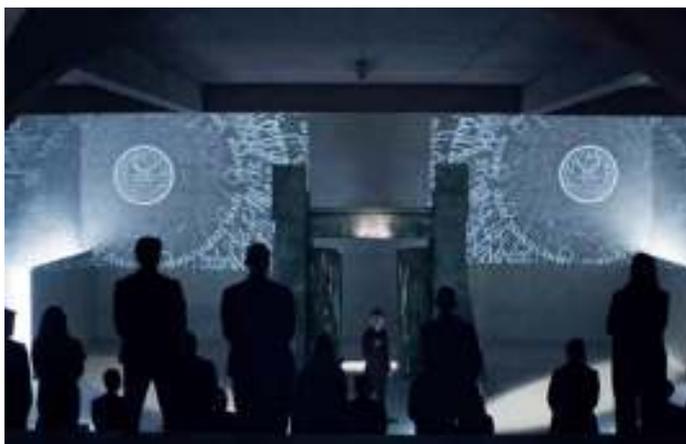
 [ZEISS.cameralenses.latam](https://www.instagram.com/ZEISS.cameralenses.latam)



Seeing beyond

## Búnker

En el capítulo 6 de la serie se desarrolla la línea argumental de la gente “mala” que no quiere que sigan existiendo ángeles sobre la Tierra. Se hizo referencia al cine expresionista alemán para retratar este espacio que debía ser muy contrastado y denso. Se buscó una estética monocromática, muy diferente a todo lo que se había venido planteando. “Todo empezó como una suerte de logia como en “Eyes Wide Shut”. Fue interesante porque tuvimos un diálogo sobre los espacios y las sensaciones que queríamos crear. Debíamos encontrar el lugar perfecto que nos remontara a la arquitectura monumental de la época alemana nazi y del cine como se contaba en aquel tiempo. En el *scouting* encontramos un lugar en Tecamac con una estructura interesante, mucho concreto con estructuras muy grandes. Bárbara Enríquez, diseñadora de producción, comentó que parecía una pintura de Giorgio de Chirico”. La obra de Chirico sirvió como inspiración para el equipo con respecto a la sensación que querían dar y crear entre la monumentalidad del espacio y los cuerpos de los personajes.



## Flujo de trabajo

En todo proyecto el presupuesto forma parte fundamental de la organización. Para esta temporada este factor influyó en el hecho de que las semanas de rodaje fueron pocas, los episodios tuvieron una duración menor y el equipo de directores igualmente se redujo. “Comencé con la preparación de la serie varios meses antes. Originalmente serían 14 semanas de rodaje, pero se terminó haciendo en 8. En esta ocasión el único director fue Cravioto y trabajamos la serie como si fuera una película. Él se encargó de organizar el esquema de trabajo entre Ximena Amann y yo. Lo cierto es que desde antes de comenzar el rodaje, tenía claro que yo quería trabajar el mundo de los nuevos personajes de la serie: el mundo de las diableras y el Ahuizotl (personaje desarrollado en el episodio 5). Se me hacía interesante retratar el concepto del amor enfermizo y de la falsa idea del cuidado a partir de la mentira, como la idea del síndrome de Estocolmo”.

Hernández terminó entonces fotografiando las secuencias que transcurren en el universo de las diableras: antro, casa, sótano y la mente de Lupe, el parque acuático donde vive el Ahuizotl, la casa donde mantienen secuestrado a Mayaken (episodio 5), y el epílogo de la muerte de Elvis. Amann fotografió las secuencias que transcurren en la casa de Elvis; el viaje a Apanohuaia, el bar del Indio y el búnker del último episodio que es el espacio donde se encuentra el cónclave.

## Corrección de color

La corrección de color la realizó en su totalidad Hernández, en Deluxe Madrid de la mano de Chema Alba y Andrés Lopetegui. “Chema tiene como método de trabajo no usar más de dos nodos cuando corrige; es decir, no más de dos capas



porque si no, se puede viciar mucho el proceso. Chema y yo trabajábamos marcando y definiendo el *look* y Andrés continuaba por las tardes. Al día siguiente retomábamos y afinábamos. Durante 10 días así fue el flujo de trabajo entre los tres. Chema se quedó a cargo de las correcciones y/o modificaciones en el cierre de cada episodio”.

En la primera temporada hubo problemas por pérdida de material en las transcodificaciones. En set la serie no contaba con un DIT debido a la falta de presupuesto. “Es por eso que previo a que el rodaje de la segunda temporada comenzara, vinieron Rafa Roche (director de fotografía consultor de RED), y Chuchin Domínguez, un DIT muy bueno y con mucha experiencia, para amarrar un flujo de trabajo. “Se decidió entonces tomar el flujo de trabajo en IPP2, crear una LUT sencilla (sin marcas radicales de color), y se prohibió tocar el color en set. Al llegar a la sala de corrección esta se hacía a partir del material ya con la LUT”.

Este proceso fue un gran acierto dice Iván. “Estando en el proceso de corrección se notaba mucho más vasto el espacio de color, todo se podía mover más. Había cosas que yo había hecho muy abajo, que inclusive en el set los asistentes se cuestionaban; yo les decía “ahí está”, llegamos a la corrección y en efecto ahí estaba la información”.



## Cámara y óptica

Al igual que en la primer temporada se utilizó una cámara RED Weapon Helium en 6k sólo que ahora con óptica Cooke S4/i; Whitepoint Optics TS70; Y un angular Kinoptik 9.8mm. “Para ser sincero me hubiera gustado utilizar una Sony Venice en vez de la RED, pero por varias cuestiones no fue posible.

“El equipo de CTT nos presentó los lentes Whitepoint. Tuve la oportunidad de usarlos durante una semana. Estos lentes son más suaves que los Cooke, lo cual me venía perfecto para utilizarlos en las secuencias dentro de la mente de Lupe, es decir cuando está enseñando a Keta a usar sus poderes. Había que darle un toque distinto a este espacio que se remonta a lo que pasa dentro de la cabeza de Lupe y encontraba interesante darle otra profundidad. Los Whitepoint además de suaves, tienen una sensación espacial diferente porque son lentes de gran formato”.

## Efectos Visuales

En esta segunda temporada se cambió el estudio de VFX para afinar todas las cuestiones de efectos y cómo se tenían que desarrollar. “Me parece un acierto haber creado la botarga del monstruo con un stunt dentro; sólo debíamos hacer un enhancing de los ojos y piel pero todo estuvo hecho ahí. Nos metimos en menos complicaciones. Solo tuvimos un día en foro para hacer cosas específicas con green screen y así crear movimientos que hacían falta”.



### ‘Diablero’

Cámara: RED Weapon Helium

Óptica: Cooke S4/i-Whitepoint Optics TS70-Kinoptik

Cinefotógrafos: Iván Hernández AMC y Ximena Amman

Gaffer: Miguel Ángel García ‘Quiño’



## Otro tipo de luz

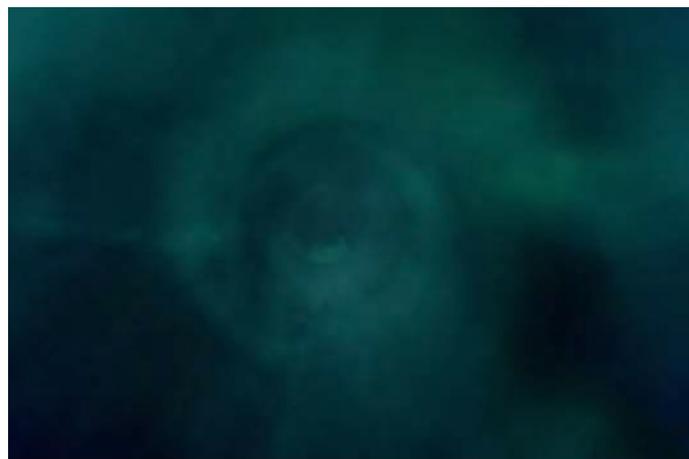
Para el director de fotografía experimentar es algo natural y gracias a ello logra conseguir las atmósferas ideales. Ya antes nos ha mencionado que, como ejemplo, en “Tamara y la Catarina” utilizó bolsas de costal para lograr la textura que buscaba. En esta ocasión se trató de la oportunidad de integrar luz negra y luz química.

Las luces quimioluminiscentes utilizadas en escena se llaman cialúmenes. “Las conocí buceando y se utilizan para tener una referencia de localización y distancia de los buzos. No se apagan y son de larga duración.”

Hacer las escenas con luz negra fue un reto por a la cantidad de luz que se debía tener para lograr la exposición adecuada. “Todo fue un experimento. Cuando las acciones pasaban en tiempo real, utilizamos tubos de astera y ajustamos con un filtro de color azul llamado *deep blue 120*. Además, sumaba un relleno con filtro *deep purple* para mantener el *feel* del color morado que quería mantener en el espacio.”



Para la escena con la diablera que esparce polvo con la cerbatana, se usó un lente Laowa Probe 24mm f14. “Teníamos poco tiempo por el plan de trabajo pesado. Hicimos un marco completo de asteras frente a la actriz. La intensidad de luz era 4x100 en *deep blue 120* más todo el salón con azul al 100, con dos 12,000 abajo y rebotados y apenas alcanzó. Pusimos una luz Negra *Shotgun*. Es muy divertido cuando te ponen a hacer eso”.



## La importancia del diseño de producción

Sin duda y además del director, una de las relaciones más importantes entre los creativos es entre el director de fotografía y el diseñador de producción, ya que el *look* final del proyecto radica en el trabajo frente a cámara. Bárbara Enríquez y Alejandro García repiten su rol como diseñadores en esta segunda temporada.

“El diseño de Bárbara y Alex es increíble. Cuando trabajas con gente como ellos, que llegan con los universos ya planteados, es genial. Ellos fueron a las locaciones, tomaron fotos y sobre eso hicieron los *concepts*. Es un placer trabajar con gente



apasionada. Resulta más sencillo para un fotógrafo trabajar a partir de un *concept* (foto de una locación real intervenida con los elementos del universo que se va crear), previamente creado por el diseñador de arte, porque a partir de ahí se van sumando capas para el detalle a lo presentado, capas de luz en este caso”.

Los departamentos de maquillaje y vestuario también fueron muy importantes para esta temporada. Era imperativo que todos los departamentos estuvieran en el mismo canal para no sacar al espectador del universo de los diablos. “Cuando se decidió construir la botarga del Ahuizotl, el departamento de caracterización, de maquillaje y los cinefotógrafos, estuvimos muy presentes en el proceso, teníamos mucho trabajo. Tuve que poner especial atención en la textura de la piel, en el color que iba a llevar la misma, en el color de los ojos, el color de la retina de los ojos”. Fue un gran proyecto y estoy contento con el resultado.



**23.98** frs®



*Concept Bar del Indio. Episodio fotografiado por Ximena Amann. Diseño de producción Bárbara Enríquez y Alex García*



# 'DIABLERO'

Iván Hernández AMC





FOTOGRAFÍA: IVÁN HERNÁNDEZ, AMC



# W. WHITEPOINT OPTICS

MEDIUM FORMAT - HIGH QUALITY MOVIE

# NUEVOS TALENTOS ÓSCAR IGNACIO JIMÉNEZ

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera  
Fotogramas de 'Gather' y "The Killer  
of Two Lovers"

Después de haber estado previamente en el festival con cortos estudiantiles, el pasado mes de febrero se presentó en Sundance su ópera prima como director de fotografía. Óscar Ignacio Jiménez arranca su carrera cinematográfica con el pie derecho y nos demuestra que los sueños se pueden lograr.

A veces el destino se acomoda para llevarnos a los lugares donde debemos estar. En esta ocasión el cine, poco a poco, apareció en su vida. "Yo estaba estudiando economía en la BYU, pero al poco tiempo dejé de interesarme. En esa universidad existe una clase de análisis cinematográfico y después de un tiempo decidí meterme. Era una clase muy básica pero me gustaba mucho. Pasé a tomar clases más técnicas y fue en ese momento en el que descubrí mi gusto por la cinefotografía."

Este acercamiento a la fotografía lo motivó a cambiar sus metas y perseguir el sueño de hacer cine. "Antes de entrar a clases, le pedí a un amigo mío que tiene una agencia audiovisual si podía ayudarles como pasante y me aceptó. Estando ahí aprendí mucho sobre los procesos detrás de una producción y me ayudó a comprender la relación

que hay entre un director y un cinefotógrafo. Todo eso me fascinó y siempre que veía la cámara era como un gran juguete; así me fui encaminando en esa dirección. Hablé con el director de fotografía y me enseñaron a usar el exposímetro y a conocer los lentes y sus diferencias".

Con 27 años, Óscar Jiménez terminó su carrera teniendo un cortometraje en el Festival de Sundance de 2019. Un año más tarde su primer largometraje figuró en la cartelera del mismo festival: 'The Killing of Two Lovers'. Antes de Sundance, Jiménez ya había tenido presencia en otro festival y obtuvo el premio Student Heritage Award que otorga la American Society of Cinematographers (ASC), gracias a su trabajo en el cortometraje "Gather".

## 'Gather'

'Gather' nos transporta a zonas rurales de Estados Unidos en los años 1800's, presentándonos los últimos días de un padre y su hija cuyas vidas se ven afectadas por el hambre, frío y pobreza. Tras perder sus últimos alimentos a manos de lobos, recurren a probar suerte en el río, pescando cualquier cosa que les permita sobrevivir. Después de un trágico accidente en el que pierden la vida ambos personajes, la transición entre la vida y la muerte se vuelve gratificante al encontrarse reunidos con los familiares.



El cortometraje de 16 minutos comenzó como el proyecto de tesis del director Howie Burgidge. “Es un proyecto de tesis que se hace cada año. Los directores son los que empujan los proyectos y los profesores votan y escogen dos por año, de un grupo de 10 estudiantes. Conocí a Howie un año antes de rodar el corto. Estuvimos juntos en otro proyecto y ahí comenzó la amistad. Desde entonces me dijo que tenía un proyecto en el que quería que colaboráramos”.

Para el director/ guionista no fue un proceso rápido. Al ser diagnosticado con linfoma tuvo que salir un tiempo de la escuela. A pesar de ser un momento difícil, encontró el lado positivo de la situación para comprender el proceso de la muerte. Para él era la reunificación con sus seres queridos y el dejar la pesadumbre atrás. “Es un proyecto muy personal, viene de su propia experiencia. Tuvo más tiempo para reflexionar y lo vio como algo positivo. El me dijo que si Dios le dio este tiempo, si se tenía que ir, vería a sus antepasados. Y así fue como llegó a esta historia. Tal vez estamos sufriendo en este mundo pero nos están esperando del otro lado; me encantó la historia. Cuando seleccionaron su proyecto tuvimos seis semanas para preproducir. La escuela fue la que financió el corto, además de que aportó el equipo técnico necesario para hacerlo”.



'Gather'. Óscar Jiménez

Como en la mayoría de las escuelas, todos tienen la oportunidad de participar en diferentes departamentos. Además es una condición que todos los involucrados en la tesis sean alumnos, incluyendo al *gaffer*. “Muchos en la escuela hacen un poco de todo. A mi no me interesaba tanto producir o dirigir, siempre estuve dedicado a la fotografía. Yo creo que fue por eso que muchos estudiantes se acercaron a mí”.

## Referencias

Durante el proceso de preproducción las pláticas sobre el *look* del cortometraje resultaron interesantes conforme las referencias aparecían. Para el director de fotografía los trabajos de Emmanuel Lubezki AMC, ASC y Bradford Young ASC, fueron de mucha inspiración. “Al director le gustó mucho “The Revenant” y quería algo parecido. Claro que ya había escuchado antes las historias de esa producción y me dio miedo. Supuse que sería muy difícil- dice Oscar entre risas-”. “Lo primero que hicimos fue buscar locaciones que sirvieran idealmente para la historia; necesitábamos simular un estilo de *western*. En Utah casi todo es montaña así que solo tuvimos que encontrar sitios en donde no hubiera animales salvajes o terreno peligroso. Terminando el *scouting*, hicimos los *overheads* y todo lo demás fueron pláticas con mi *gaffer*”. El *gaffer* encargado del proyecto fue John Newton, Christena Taylor fue la *key grip* y la operadora de jib. Además de el trabajo de estos directores de fotografía, Óscar dice que una de sus películas favoritas es “The assassination of Jesse James by The Coward Robert Ford”. “Utilicé el foro de Roger Deakins CBE, ASC, BSC para preguntar cuestiones técnicas sobre el uso de la luz y el movimiento de cámara. De esa película me encanta cómo usa la luz, especialmente en las escenas de noche y su manera de mover la cámara y yo quería replicarlo.



'Gather'. Óscar Jiménez



'Gather'. Óscar Jiménez



Sobre la colorimetría dice: “Abbie Vance, diseñadora de producción, tenía más experiencia al haber trabajado en otros proyectos. A ella le gusta la combinación de azul y negro. Cuando nos mostró la paleta de color nos encantó”.

Además de los colores presentes en el arte, Óscar buscaba reforzar las emociones de los personajes con el uso del contraste. Recuerda un artículo de Bradford Young en el que se narra su proceso en “Ain’t Them Body Saints”. “El quería que la película se viera como un *burlap sack* o costal, color amarillo y viejo. Yo quería adaptar una cosa así, por eso llegué al *black pro-mist*. Al principio inicia con algo leve de black pro-mist y yo notaba una diferencia, pero cuando le puse el 1 y el 2 lo noté más. Puse los filtros cuando era algo pesado para la vida de los personajes. Esto se nota después de que salen del agua en la segunda parte, ahí ya no se usan”. Durante la escena donde el padre visita la tumba de su esposa, se creó una composición en post interesante: “También fue un estudiante de VFX que quería experimentar con algunas cosas y al director le gustó porque quería algo surrealista. Aquí las estrellas representaban a los antepasados de nuestros personajes”.

“Para algunos era el primer proyecto en el que participaban, to dos estábamos aprendiendo. Hablé con el director sobre ser realistas y que necesitaríamos más tiempo. En esa época la nieve nos llegaba a las rodillas y debíamos caminar a la locación cerca de una milla”.

Al final el corto se grabó en 6 días; para mi fue largo, y el dinero se acabó rápido entre permisos y *props* por ser una pieza de época”

Para todo fotógrafo, un aspecto importante de su trabajo es la selección de locaciones. Deben ser adecuadas para la historia, pero al mismo tiempo tener lo necesario para elevarlas, ya sea en términos de luz, encuadre y con la ayuda del diseñador de producción. “Es el cómo usar la profundidad. Si puedo ver algo detrás o enfrente del cuadro para que sea vea más interesante, busco *depth*. También es encontrar un espacio donde la cámara pueda moverse orgánicamente con los actores”.

Al ser un proyecto escolar la mayor parte del presupuesto se destinó a permisos, alimentación, transporte y a los actores. No contaron con pruebas para diferentes cámaras y óptica, por lo tanto se utilizó el equipo escolar que consistía en una RED Epic y lentes Canon CN-E Primes. “Tenía que sacarle provecho al equipo. Lo único que rentamos fueron los filtros *black pro=mist* que puse frente al lente para dar más carácter a la óptica”.

## Student Heritage Award ASC

Cada año la ASC reconoce el trabajo de los estudiantes de cinematografía para alentar y apoyar a las nuevas generaciones de cineastas. También celebran la memoria de un cinefotógrafo, es por eso que se nombran los premios en honor a



ellos. El 2019 fueron Richard H. Kline ASC y Haskell Wexler ASC. Cabe mencionar que entre los mexicanos que han obtenido este reconocimiento recientemente se encuentra Nico Aguilar AMC por el cortometraje “RUN”.

“En la escuela tenemos un festival pequeño llamado “Final Cut”. El 2018 gané el premio de cinefotografía, me acerqué al profesor y le pregunté si estarían interesados en enviarlo a los Heritage. Vi a otros que ganaron en años pasados y me interesó saber qué podría pasar ya que en realidad no tenía tantas expectativas. El proceso de la escuela es escoger dos proyectos, una ficción y un documental. Al poco tiempo recibí la llamada de servicios escolares de la ASC para darme la noticia de que había quedado seleccionado. Cuando llegó el comunicado por teléfono estuve reproduciéndolo cada dos horas varias veces porque no me lo creía”; recuerda entre risas.

### ‘The Killing of Two Lovers’

Película hecha con seis personas en el *crew*, en tan sólo once días, que narra la historia de un padre de 4 hijos y el proceso que atraviesa al estar separándose de su esposa. Fue filmada en los paisajes rurales de Utah con una Red Helium, óptica Cooke S4, lentes de 40mm, 50mm y 75mm

y una apertura en diafragma de 2.8.

Estéticamente uno de los aspectos de la película que más llaman la atención, es su *Aspect Ratio* de 4:3. “Buscábamos reflejar el sentimiento de David, el protagonista, ese sentimiento de estar solo porque no puede estar en su hogar, no puede estar con su esposa, no puede estar con sus hijos; en cambio está con su papá, quien lo sigue tratando como si fuera un adolescente. Fue una decisión técnica para demostrar la emoción de estar atrapado en su mente todo el tiempo”.

Con respecto a los movimientos de cámara, esta película es contemplativa y tiene planos sin movimientos de cámara que duran entre 3 y 5 minutos. “La decisión de que los planos fueran tan largos viene del director, no le gusta cortar la cámara porque siente que cuando los actores son interrumpidos dejan de ser auténticos”.





La única excepción durante toda la película es una de las primeras secuencias. “Al principio de la película hay una escena donde la cámara es muy errática. El personaje viene de ver a su esposa dormida en su cama con otro hombre. David, con una pistola en la mano ya que los quiere matar por celos, está perdiendo el control de su disciplina de no pegarle a nadie. Conforme avanza la película nos damos cuenta de que David no es esa persona, no es agresivo. Queríamos con esto enfatizar un poco el hecho de que las personas en general no son ni buenas ni malas; siempre hay un poco de ambas cosas”.

## Aprendizaje

Los proyectos de Óscar que han quedado seleccionados en festivales, son proyectos pensados para practicar, de algún modo, para los proyectos que siguen. Es decir “The Killing of Two Lovers” era la práctica para una película que apenas se va a filmar. Robert Macholan (el director de la película) y Jiménez querían saber cómo lidiar con ciertas cuestiones técnicas. Es por esta situación que los premios y las nominaciones han sido siempre una grata sorpresa para Jiménez y el *crew* con el que realizó los proyectos.

Siempre van a existir cosas que nos harán pensar que no hay manera de sacar un proyecto adelante, cuestiones por lo regular económicas o de salud (como en el caso del director Howie). Pero Jiménez y los proyectos que ha fotografiado,

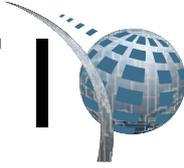
nos dejan la enseñanza de que cuando hacemos nuestros proyectos con dedicación, paciencia y amor, se pueden lograr cosas en las que los demás notan todo ese esfuerzo con las que fueron realizadas.



23.98 fps



# REVOLUTION



## MÉXICO

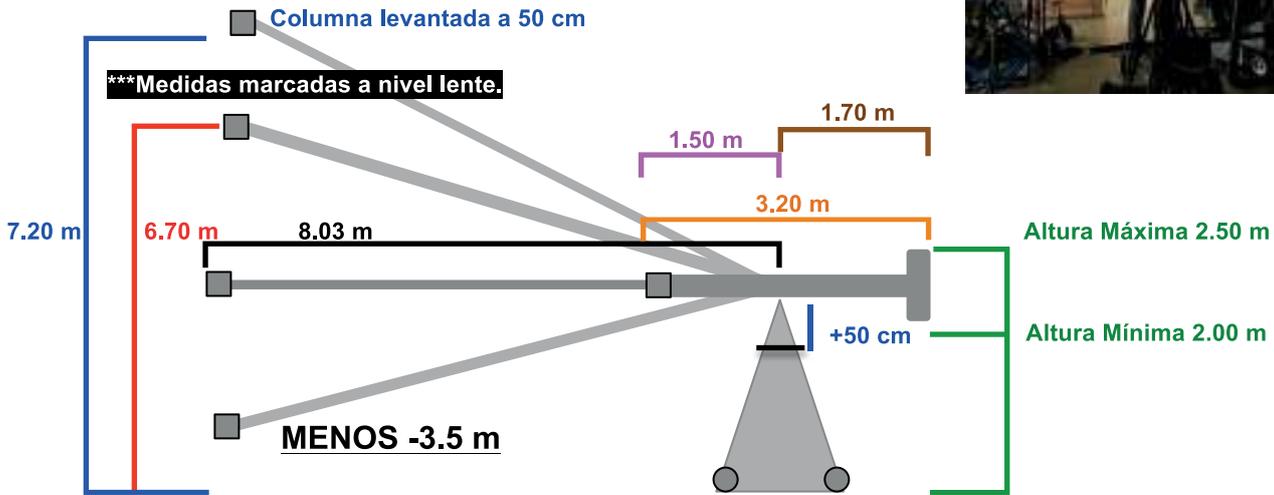


### RevoTechnoScope 8m (26.2 Ft) (SUPER LIGERA).

- Brazo de fibra de carbono, peso: 105 kg (231.4 lb).
- Pedestal totalmente desarmable, peso: 130 kg (286.6 lb).
- Súper compacta y fácil de maniobrar en locaciones pequeñas.
- Compensa arco horizontal y vertical (movimientos silenciosos).
- **Sólo** se usa con **\*\*\*rieles rectos\*\*\***.
- 110 volts & 220 volts Alterna.
- 36 volts Directa (autonomía de 8 hr. aproximadamente).
- Programación manual de movimiento inicial y final.



- Fuente de poder integrada, alimenta: Cámara, cabeza y accesorios.
- Front payload peso máximo con todo y cabeza (23 kg / 50.7 lb).
- Compatible con cabezas: Shotover G1, Ronin 2, Máxima 30, Mōvi Pro (FreeFly) & Arri SRH-3.
- Columna del pedestal levanta 50 cm (19.6 in) adicionales.



Av. Popocatepetl 176  
Col. General Anaya. CP 03340  
Alcaldía Benito Juárez  
CDMX, México

+ (52-55) 5605-8060  
revo1999@prodigy.net.mx

Revolution435Mx



YouTube Revolution 435 D&C



# CARLOS R. DIAZMUÑOZ AMC

## 11 PREGUNTAS A UN DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

1.- ¿Escuela de cine o por la libre?

¡Gran pregunta! Los estudios hoy en día están desapareciendo con la “universidad” de Youtube. Los conocimientos básicos de un cinefotógrafo se están olvidando al grado que los diafragmas y principios básicos de la cinefotografía, tristemente, ya no se aprenden y el monitor se convierte en la herramienta básica de los nuevos colegas; yo le digo el “ojímetro” y tiene muchas desventajas en tu velocidad, precisión y continuidad en caso de tener que repetir tomas. Los estudios son muy importantes cuando tienes los recursos para estudiar y no hay que dejarlos fuera, dentro de lo posible. Ahora, lo importante es no generar la soberbia de muchos estudiantes al salir de la universidad que creen saber todo al llegar a un set por primera vez. Lo que se aprende en un set es muy valioso y pocas escuelas lo enseñan. En resumen, las dos cosas, “escuela de cine y la libre” son válidas pero por “la libre” es muy arriesgado ya que hoy en día, tienes que estar muy preparado con tanta competencia que existe. Esto lo veo en Estados Unidos, en donde la gente está muy preparada con un conocimiento técnico y visual impresionante a comparación de México.

Creo que tener estudios en cine y una maestría en otra cosa es esencial porque no todo mundo llega a estar en el medio cinematográfico, o al revés con la maestría en cine y otra licenciatura para tener un respaldo por si hace falta cambiar

de carrera. La libre es muy válida, pero empezando en puestos de asistente para realmente aprender y no ser un “experto ignorante”.

2.-¿Qué película marcó tu vida?

Fue la primera película que filmé a los 6 años como actor con mi padre fotografiando, mi tío Ricardo dirigiendo y coactuando con mi hermano Martín y mi primo político Fermín Zárate. La película se llamaba ‘Los colores perdidos de la tierra’. Fue de mis primeras experiencias de levantarme antes de que saliera el sol y tener la disciplina de filmar todos los fines de semana con una cámara de 8mm. Por desgracia, la película independiente nunca se terminó. Esto me marcó, porque al opuesto de muchos colegas o mi hermano Martín, yo no seguí los pasos de mi padre de querer ser cinefotógrafo en un inicio, mis estudios arrancaron como ingeniero aeronáutico ya que quería ser piloto en la fuerza armada aérea en Estados Unidos. Viviendo en Los Angeles a los 20 años, pasé por un set enorme de Hollywood y tomé la decisión de cambiar de carrera a cine en un segundo. El destino cambió al día siguiente con la llamada de mi padre preguntándome si quería vivir otra vez en casa con él en México y estudiar cine, y más importante, que el me apoyaría económicamente una vez más. Desde los 16 años trabajaba sin parar. Terminando la preparatoria a los 17, pagaba mis estudios en ingeniería en Tucson, Arizona antes de mudarme a Los Ángeles con dos amigos



para salirnos de la ciudad chica. ‘Los colores perdidos de la tierra’ me marcó ya que ese “gusano” del cine ya estaba dentro de mí y salió muchos años después sin forzarlo en lo más mínimo. Si se buscaba una película conocida a la pregunta, yo diría ‘Blade Runner’ de Ridley Scott. Con esa película arrancó mi pasión por la ciencia ficción y sigue estando dentro de mí. La cinefotografía de Jordan Cronenweth es espectacular y el uso de las luces Xenon, creando un atmósfera con humo es increíble. Esa estética *cyberpunk* vale la pena verla, aunque la película sea de 1982.

3.- ¿Quién es tu director de fotografía favorito?

Sonará raro pero yo soy mi cinefotógrafo favorito. Colegas que admiro por su trayectoria y fortuna son Rodrigo Prieto AMC, ASC y el Chivo Lubezki AMC, ASC. Jordan Cronenweth fue mi favorito muchos años antes de que Rodrigo y el Chivo comenzaran su carrera profesional. No me comparo con mi comentario inicial en lo más mínimo, pero siento que creer en uno mismo es muy importante, sin perder el piso.

4.- ¿Celuloide o digital?

Los dos al par, sin duda. Arranqué mi carrera realmente filmando y no capturado datos como se hace hoy en día y se dice erróneamente filmar, en mi opinión. Adoré filmar por la disciplina que se requería y la concentración en el set era única, pero el terror de los laboratorios en México me hacían sufrir mucho. La tranquilidad del digital hoy en día me da chance de dormir muy bien después de los rodajes, aunque el “hubiera” siempre existe al repasar lo que me hubiera gustado haber logrado diferente en el set ya pasando el día de rodaje. Me gustan los dos, aunque ya la diferencia es prácticamente nula con la óptica de cine y los sensores actuales, excepto por las luces altas en donde el celuloide tiene mucha ventaja. La maravilla de realmente ser un cinefotógrafo es que puedes hacer las dos cosas, por eso me gusta el celuloide y el digital al igual. El chiste es usar las herramientas que existen hoy en día y que llegarán en el futuro.

5.- ¿Cuál es el mejor consejo que te han dado?

Ser humilde y veraz. Mi padre me dio una gran educación al respecto. Evita la soberbia a toda



Carlos R. Díazmuñoz AMC

costa.

6.- ¿Qué le recomendarías a alguien que quiere ser director de fotografía?

Aprende lo más posible de otros colegas. El arrancar como director de fotografía es un grave error para mi punto de vista. Mi segundo trabajo después de ser actor y locutor de niño, fue como asistente de cámara con cinefotógrafos de la AMC, ASC, AIC y CSC al igual que muchos más incluyendo a mi querido y difunto padre y colega. Llegué a asistir por 5 años y filmé en 35mm, más de 500 proyectos, principalmente comerciales y *videoclips* musicales. Lo que se aprende como asistente de cámara o trabajando con el *staff*, es lo más valiosos que te puede pasar. Se aprende el respeto a la fuerza y corazón de la gente en el set, de la gente que carga y trabaja físicamente muchísimo. Hay colegas o directores que nunca han cargado ni una bolsa de arena o no saben montar un *century c-stand*, pero exigen en el set sin saber lo que implica ser parte del *staff* y el esfuerzo que se requiere para hacer cine. No hagan cine a ciegas, es mi recomendación y reitero con suma importancia que tiren la soberbia por el inodoro. Otro asunto muy importante, es hacer una buena planeación en la preproducción, porque hace la diferencia en un buen rodaje; nunca hay que ser flojos en la tarea de escritorio. En la parte artística, hagan su propio estilo, vayan a museos tanto de autores contemporáneos como clásicos. Consuman las artes en conjunto y respeten todos los puestos en un set. Esto es trabajo en equipo y hay que respetar eso a fondo. En la parte técnica, nunca dependan de un



encargado de cámara, aprendan la cámara como si fueran dueños de ella.

La tecnología avanza con pasos gigantes y puede ser un poco intimidante. Los estudios nunca terminan y por eso reitero la importancia de arrancar estudiando en sus carreras, dentro de lo posible, para tener la disciplina de aprender cine.

7.- ¿Cuál es el proyecto en el que más has aprendido y por qué?

Sin duda el documental “The Butterfly Trees” de la directora Kay Milam. Nunca había estado en un documental de vida salvaje y aprendí mucho de la mariposa monarca. El documental se grabó y capturó en 720p y 4K, en un periodo de 10 años por no tener los fondos suficientes de inversionistas independientes. Hoy en día tengo un conocimiento mucho más amplio de la monarca; inclusive ahora me siento conectado con ellas como decía la directora, que tenía una conexión con ellas. Hace unos años pensaba en Kay, la directora, y el por qué no se terminaba el documental. Pensé en hablarle cuando vi a contraluz en mi ventana, una palomilla bastante grande y que me sacan de onda desde la secundaria cuando una se me pegó a la espalda y no se me quitaba la condenada. Fui a la cocina, por un recipiente de plástico para sacar la palomilla y no matarla, pero cuando me acerqué vi que era una mariposa monarca. La piel se me erizó de la emoción y no lo podía creer. El estar en la ventana a contraluz no me dejaba ver qué era un monarca, qué locura. Al día siguiente Kay Milam me marco por teléfono y me comentó que quería terminar el documental pero que le daba miedo ir a Michoacán por la inseguridad que ve en las noticias. Le dije que las noticias exageran

bastante en Estados Unidos, pero que es un tema que los mexicanos siempre tenemos en mente. Kay Milam me dijo que no se atrevería. Me pidió que yo dirigiera la última etapa y me dio una lista de *shots*. Le comenté de lo sucedido con la monarca el día anterior y le dio mucha alegría, pero me dijo que era obvio que yo estaría conectado con ellas después de tanto tiempo en los santuarios. En el último día de rodaje, en la primera fase del documental, fui el único al que se le paró una monarca en la cabeza cuando estábamos grabando. Hoy en día, doy gracias por haber estado en ese documental que ha ganado varios premios a mejor documental en festivales de Estados Unidos y México. También estoy muy agradecido de que un colega, que falleció el año pasado, me recomendara para esta producción. Descansa en paz querido colega Vance Holmes. Aprendí los valores de la vida, tanto de las monarcas, como la magia que las rodea. Es algo que la gente no contempla y valora, tristemente. También aprendí a estar en buena condición física para poder lograr este tipo de proyectos que requieren caminar por 3 horas y media con equipo cuesta arriba para llegar al santuario de la mariposa en Michoacán.



## 8.- Recomiéndanos un libro de cine...

Masters of Light. En este libro varios cinefotógrafos hablan de su psicología de cómo iluminar y cómo se preparan para los rodajes y de cómo ven la luz natural. Me quedó muy grabado lo redactado por Néstor Almendros, al grado que utilizo su forma de pensar al llegar a un posible set en los *scouts*. Este libro es una gran herramienta para los que son profesionales y los que buscan llegar a serlo.

## 9.- Y una película...

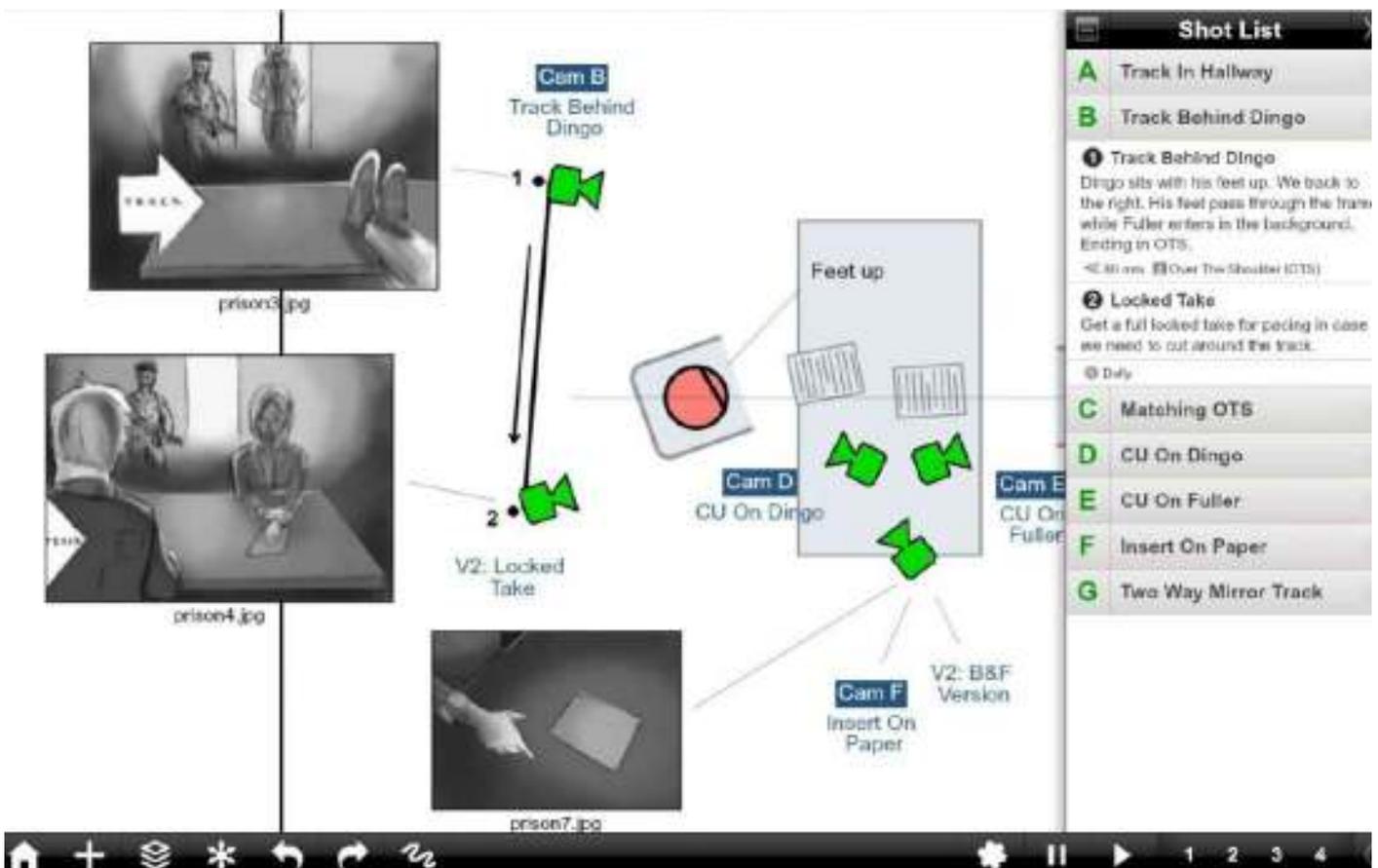
‘El arca rusa’ (2002), del director Alexander Sokurov y Tilman Büttner fotografiando y operando el Steadicam. El tema es bastante lento y confuso pero es un plano secuencia de 96 minutos magistral, sin cortes, capturado a un disco duro con la Varicam 720p de Panasonic. Lo maravilloso de esta película es que se capturó con ciento de actores y orquestas en vivo y cuatro períodos de vestuario en interiores y exteriores en el museo Hermitage en Rusia. Es recomendable ver el video de detrás de cámara o “making of” para entender lo que está sucediendo ya que puede ser confuso de otra forma. Mucha gente no puede creer que se logró en una sola toma.

## 10.- ¿Qué significa la dirección de fotografía para ti?

El ser los ojos de un proyecto, ser el guía y conductor del lenguaje cinematográfico en pareja del director. El tener conocimiento de todos los departamentos y ser el mejor aliado de la producción para resolver cualquier tema. Es como ser una navaja suiza en la naturaleza. Hoy en día también se tiene que tener un conocimiento impresionante del avance tecnológico del cine digital, no hay de otra. Me gusta más el término de cinefotógrafo, en el set hay un solo director y se tiene que respetar eso.

## 11. Recomiéndanos un APP

Shot Designer. Gran aplicación para crear esquemas de trazo actoral y agregar equipo cinematográfico. También se pueden animar los movimientos de los actores. Otra maravilla es que te hace un desglose de las tomas con el lente y plano a utilizarse.



efd

equipment & film design



Imagina una toma y con nosotros

**HAZLA REALIDAD**

20  
20



[www.efdinternational.com](http://www.efdinternational.com)



Por Ximena Ortúzar

Fotos de internet

Nacidas en Veracruz, Adriana en 1894 y Dolores en 1896, las hermanas Elhers fueron pioneras en el cine mexicano.

Multifacéticas, incursionaron en todas las áreas de la realización cinematográfica: directoras, operadoras de cámara, documentalistas, vendedoras de equipo, cabezas de departamentos gubernamentales, trabajadoras de laboratorio de postproducción, fotógrafas y productoras.

Expertas en técnicas del manejo de cámaras, revelado de negativo y positivo, titulación de películas, dirección, iluminación y continuidad en escena.

## PRIMERAS EXPERIENCIAS

Criadas por su madre viuda y por una madrina, apoyaron a la Revolución Mexicana y organizaron en su casa reuniones clandestinas para trabajar

por la liberación de presos políticos.

El primer acercamiento a la fotografía lo tuvo Adriana el trabajar en un estudio donde aprendió dicha actividad. Posteriormente ella y su hermana Dolores instalaron su propio taller fotográfico.

En 1915 el entonces presidente Venustiano Carranza visitó el puerto. Adriana y Dolores aprovecharon la ocasión para fotografiarlo y, al momento de enseñarle las fotos, le enseñaron también muestras de su trabajo.

Carranza, satisfecho con sus fotos, decidió darles una beca para estudiar en el extranjero. Así, el 4 de septiembre de 1916 llegaron a Boston, Estados Unidos, donde estudiaron cinematografía durante tres años.

Gracias a la prolongación de su beca patrocinada por el gobierno mexicano, se trasladaron a Nueva York y ampliaron sus conocimientos acerca del cine en los estudios de la Universal Picture Company.

Durante la Primera Guerra Mundial realizaron documentales para el gobierno de Estados Unidos destinados a instruir a los soldados en el frente de la Primera Guerra Mundial en temas referentes a la salud.



## EL REGRESO A MEXICO

En 1919 regresaron a México. Al poco tiempo de llegar instalaron la Casa Elhers en la Ciudad de México, donde vendían productos cinematográficos de la marca 'Nicholas Power Company', fabricante de proyectores de cine, cuya mecánica, montaje e instalación aprendieron en Estados Unidos. 'Nicholas Power' era una importante marca que competía de manera directa con la empresa de Tomás Alva Edison.

Fueron las representantes exclusivas de estos aparatos en México. Entre 1920 y 1921 realizaron numerosos documentales.

Tras el asesinato de Carranza, las hermanas Elhers fueron destituidas de sus puestos burocráticos y regresaron a la venta de proyectores y a la producción y filmación de una revista cinematográfica que, con el formato de noticiero, registraba diferentes eventos semanales y que las hermanas se dedicaban a vender de manera directa a los exhibidores de cine. Este noticiero llevaba por nombre 'Revista Ehlers' y se produjo entre 1922 y 1929. Fue el primer noticiero cinematográfico en México.

Finalmente, las hermanas Elhers se trasladaron a la Ciudad de Guadalajara donde abrieron otra 'Casa Ehlers'. Trabajaron juntas toda su vida. Adriana murió en 1972 y Dolores en 1983.

### Filmografía:

- Un paseo en tranvía en la Ciudad de México, 1920
- El agua potable en la Ciudad de México, 1920
- La industria del petróleo, 1920
- Las pirámides de Teotihuacán, 1921
- Museo de Arqueología, 1921
- Servicio postal en la Ciudad de México, 1921
- Real España vs Real Madrid, 1921

# 23.98

*fps*



# #SHOTONFILM

# labo

Nuestra pasión y experiencia con el film comprende más de 40 años trabajando para la industria cinematográfica, siendo hoy en día uno de los únicos laboratorios privados en funciones en latinoamérica con servicios como:

**Venta de material, dailies fílmicos, revelado, restauración, digitalización, data to film y preservación.**



Dieciséis de veinticuatro nominaciones al Oscar 2020 que recibió Netflix fueron filmadas en película.

**¡Sigue filmando historias!**

**¡Pide tu cotización!**

contacto@labodigital.com.mx  
@labooficial

Visita [labo.mx](http://labo.mx)



# SUGERENCIAS DE LECTURA AMC

Mientras pasa la pandemia y nos mantenemos en casa, no hay mejor inversión que la lectura. Aquí algunas sugerencias.

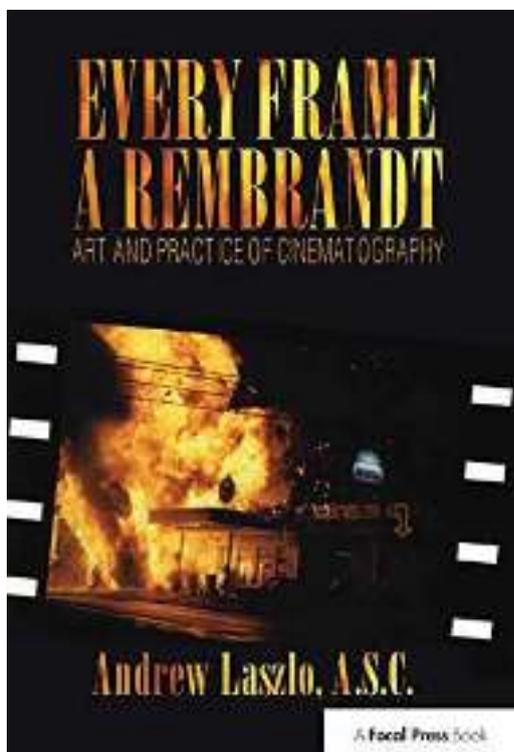
## Every Frame a Rembrandt

Autor: Andrew Laszlo ASC

El arte de la cinefotografía visto por los ojos de un veterano. Sus experiencias personales en cinco grandes producciones.

Amazon

Editorial: A Focal Press Book



## Masters of Light Conversations with Contemporary Cinematographers

Autores: Dennis Schaefer y  
Larry Salvato

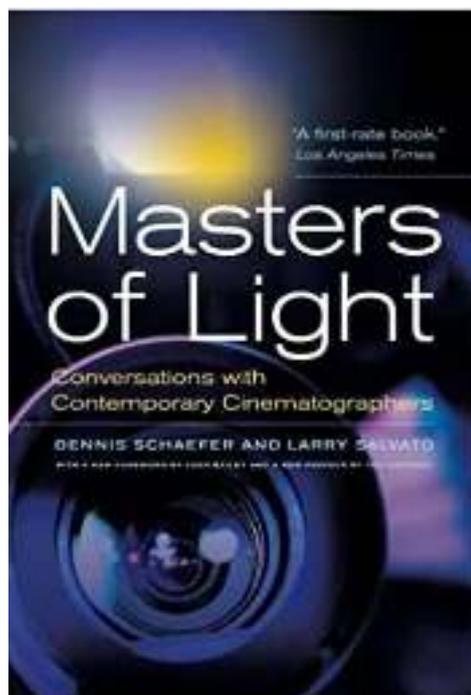
Conversaciones con quince exitosos cinefotógrafos contemporáneos quienes dictan el estilo actual.

Prólogo de John Bailey

Gandhi

Precio: \$471

Editorial: University of California Press



**23.98** fps®





# AGENDA AMC

## Abril - Mayo 2020

La vida nos pide parar un tiempo, resguardarnos, no sabemos por cuánto tiempo. Mientras lo hacemos, tenemos varias opciones para visitar en línea y no perder la cordura.

### CinefotoLatino

#### El podcast en español de directores de fotografía de Latinoamérica

Aquí podrás escuchar a los cinefotógrafos más reconocidos en Latinoamérica hablar de sus experiencias, proyectos y trayectoria.  
<https://www.cinefotolatino.com>

### FilminLatino

Cine gratis y también en renta, este espacio ofrece un catálogo con títulos nacionales, series y material para niños.  
<https://www.filminlatino.mx>

### La Casa del Cine MX

La Casa del Cine MX nos invita al cine desde casa. Con varias cintas nacionales e internacionales, esta opción te dará hoas de entretenimiento y reflexión.  
<https://www.bit.ly/3dr3YN8>

### Contigo en la Distancia

La Secretaría de Cultura abrió este espacio con motivo de la recomendación de no salir de casa. Videos, libros, exposiciones para niños y adultos.  
<http://contigoenladistancia.cultura.gob.mx>

### Cine Tonalá en casa

El entrañable Cine Tonalá se une a la causa de mantenernos en casa ofreciendo varios títulos.  
<https://tonala.tv>

### Cooke

En el canal de Youtube de nuestro patrocinador podrás encontrar cursos en línea y videos interesantes de cinefotografía.  
<https://www.youtube.com/channel/UC-Ya9gBlwOhRwtloTn1hvbA/videos>

### Arri

Otro de nuestros patrocinadores ofrece videos interesantes para esta temporada.  
<https://www.youtube.com/user/ARRIChannel>

# 23.98

fps®



# REDES SOCIALES



Te invitamos a conocer algunos integrantes de la AMC a través de sus redes sociales.

## Daniel Blanco

instagram: @cachepphoto

[https://www.imdb.com/name/nm5106479/?ref=fn\\_al\\_nm\\_2](https://www.imdb.com/name/nm5106479/?ref=fn_al_nm_2)



## Eduardo R. Servello

<https://eduardoservello.com>

instagram: @eduardoservello

<https://www.imdb.com/name/nm2665138/>



## Juan Pablo Ambris

<https://vimeo.com/mudodp>

instagram: @mudodp

[https://m.imdb.com/name/nm2178973/?ref=m\\_nm\\_ov\\_ph](https://m.imdb.com/name/nm2178973/?ref=m_nm_ov_ph)



## Sebastián Hiriart

<http://www.sebastianhiriart.com>

instagram: @s\_hiriart

<https://www.imdb.com/name/nm0386351/w>  
[imdb.com/name/nm2081130/](https://www.imdb.com/name/nm2081130/)



## Javier Zarco

<http://www.javierzarco.com>

instagram: @javierzarco

<https://www.imdb.com/name/nm1439314/>



## Juan Pablo Ojeda

<https://www.juanpabloojeda.com>

instagram: @ojedadp

<https://www.imdb.com/name/nm2205671/>





### CONSEJO DIRECTIVO

DAVID TORRES  
1er VICEPRESIDENTE

CARLOS R. DIAZMUÑOZ  
PRESIDENTE

ALFREDO ALTAMIRANO  
2do VICEPRESIDENTE

CARLOS HIDALGO  
VOCAL

ISI SARFATI  
VOCAL

ESTEBAN DE LLACA  
VOCAL

ARTURO  
FLORES  
SECRETARIO

ERIKA LICEA  
TESORERA

---

### COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

JUAN JOSÉ SARAVIA

AGUSTÍN CALDERÓN

ALBERTO CASILLAS

---

### SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN  
EMMANUEL LUBEZKI  
MIGUEL GARZÓN

TOMOMI KAMATA  
XAVIER PÉREZ GROBET  
MARIO LUNA

GABRIEL BERISTAIN  
RODRIGO PRIETO  
GUILLERMO GRANILLO

---

### SOCIOS

NICOLÁS AGUILAR  
JUAN PABLO AMBRIS  
ALBERTO ANAYA  
PEDRO ÁVILA  
JOSÉ ÁVILA DEL PINO  
GERARDO BARROSO  
MARC BELLVER  
DANIEL BLANCO  
MARTÍN BOEGE  
CELIANA CÁRDENAS  
LUIS ENRIQUE CARRIÓN  
CAROLINA COSTA  
LEÓN CHIPROUT  
GERÓNIMO DENTI

EDUARDO FLORES  
RICARDO GARFIAS  
FREDY GARZA  
GUILLERMO GARZA  
RENÉ GASTON  
IVÁN HERNÁNDEZ  
SEBASTIÁN HIRIART  
PAULA HUIDOBRO  
DANIEL JACOBS  
ERWIN JAQUEZ  
KENJI KATORI  
JUAN CARLOS LAZO  
ALBERTO LEE

MATEO LONDONO  
DARIELA LUDLOW  
GERARDO MADRAZO  
RODRIGO MARIÑA  
TONATIUH MARTÍNEZ  
ALEJANDRO MEJÍA  
HILDA MERCADO  
JAVIER MORÓN  
JUAN PABLO OJEDA  
MIGUEL ORTIZ  
IGNACIO PRIETO  
SARA PURGATORIO  
JUAN PABLO RAMÍREZ  
FERNANDO REYES

JAIME REYNOSO  
JERÓNIMO RODRÍGUEZ  
CARLOS F. ROSSINI  
SERGUEI SALDÍVAR  
LUIS SANSANS  
MARÍA SECCO  
JORGE SENYAL  
EUARDO SERVELLO  
PEDRO TORRES  
RICARDO TUMA  
EDUARDO VERTTY  
EMILIANO VILLANUEVA  
ALEXIS ZABÉ  
JAVIER ZARCO

---

### SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA  
JACK LACH  
ALEX PHILLIPS BOLAÑOS

JORGE STAHL  
EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES  
RUBÉN GÁMEZ  
ÁNGEL GODED

SANTIAGO NAVARRETE  
CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ  
TAKASHI KATORI



23.98

# Directorio



**EDITORIA**  
Solveig Dahm

## EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Solveig Dahm  
Carlos R. Díazmuñoz AMC  
Alfredo Altamirano AMC  
Ximena Ortúzar  
Kenia Carreón  
Milton R. Barrera

Gaceta informativa de la Sociedad Mexicana de Autores de  
Fotografía Cinematográfica, S.C.

Publicación electrónica bimestral. Derechos reservados 04-  
2009-120312595300-203

**Sugerencias:**

gerencia@cinefotografo.com

**Suscripción gratuita**

[www.cinefotografo.com/23.98/registro/](http://www.cinefotografo.com/23.98/registro/)

**Fotografía Portada**  
Alexis Zabé AMC, ASC

*'Diablero' Fotograma. Iván Hernández AMC*

## Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc\_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



[www.cinefotografo.com](http://www.cinefotografo.com)



[info@cinefotografo.com](mailto:info@cinefotografo.com)