

Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica

23.98

fps®

En rodaje
Paula Huidobro AMC

Natasha Braier ADF, ASC
Jugar con el color

Octavio Arauz
Nuevos talentos

Henner Hofmann AMC, ASC
11 Preguntas a un cinefotógrafo

Alejandro Mejía AMC
Poesía en la crudeza





12. Alejandro Mejía AMC '499'

3. Paula Huidobro AMC - En rodaje

22. Natasha Braier ADF, ASC - Jugar con el color

41. Octavio Arauz- Nuevos Talentos: 'Los lobos'

50. Henner Hofmann AMC, ASC - 11 Preguntas a un cinefotógrafo

53. Ximena Ortúzar - La fotografía: elemento esencial de una película

56. Sugerencias de lectura AMC

57. Agenda AMC

58. Redes Sociales AMC

EN RODAJE PAULA HUIDOBRO AMC



Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera
Fotogramas de 'Barry', 'Little America'

Paula Huidobro AMC, la directora de fotografía mexicana radicada en Los Ángeles, ha realizado 15 largometrajes entre los que destacan 'Tallulah', dirigida por Sian Heder y nominada al Gran Premio del Jurado en el Festival de Sundance en 2014 y 'Oh Lucy' de Atsuko Hirayanagi, nominada a la Cámara de Oro en el Festival de Cannes en su edición de 2017. La filmografía de esta versátil cinefotógrafa no termina ahí, ella ha realizado comerciales para marcas como Coca-Cola, Ford, Comcast, McDonalds, entre otros. Su carrera se diversifica con la realización de películas independientes y series de televisión.

Paula ha estado a cargo de series aclamadas por la crítica como 'Fargo' (cuarta temporada), producida por los hermanos Coen, 'Barry' (tem-

poradas 1 y 2), serie por la cual recibió una nominación al Emmy en 2018 y recientemente 'Little America' en la que estuvo a cargo de la fotografía en 3 de los 8 episodios que componen la primera temporada. (La segunda temporada acaba de concluir rodaje con su participación en un par de episodios).

"En la adolescencia tomé cursos de fotografía en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo con dos grandes profesores: Raúl Serrano y Jorge Ayala Blanco. Le atribuyo a este último mi gran pasión por el cine; sin duda él es el culpable de que quisiera dedicarme a esto".

Huidobro emigró de México al terminar la preparatoria para seguir profesionalizándose en su pasión. Su primera escala fue en el 'London International Film School' y al terminar sus estudios, decidió mudarse a Los Ángeles y volver a las aulas, esta vez en el AFI (American Film Institute). Después, comenzó a hacer muchos cortometrajes y películas "chiquitas" o de bajo

presupuesto. En el 2004 tuvo la oportunidad de hacer un *internship* en la película ‘Lemony Snicket: Una serie de eventos desafortunados’, con uno de los directores de fotografía más importantes de los últimos años, Emmanuel ‘Chivo’ Lubezki AMC, ASC.

“Lo que me gusta de las películas es que hay un solo director y el proceso es más largo. Eso te hace sentir que eres parte de un equipo y que tienes una misión y una estética a la cual llegar. En las series, al contrario, trabajas con diferentes directores, debes reestablecer un diálogo constantemente con cada uno para mantener las reglas visuales de todo el proyecto y toma tiempo integrarse con todas las nuevas personas involucradas”.

‘Barry’, primer acercamiento a los proyectos

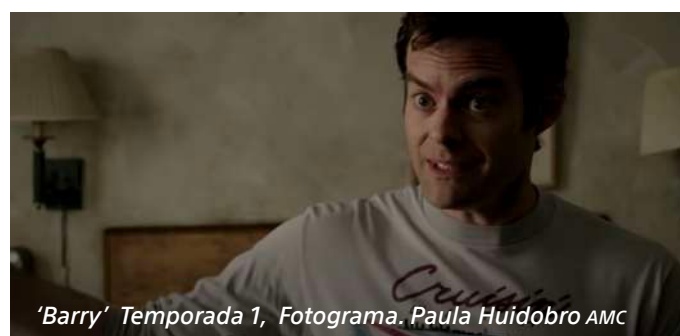
La productora de la serie vio algunos de los proyectos que Paula había realizado y la invitó a entrevistarse con los demás productores y directores involucrados en el proyecto.

“Vi el piloto de la serie y me encantó; después hablamos de mis propuestas y ellos estaban encantados, nos entendimos y ahí comenzó todo. Le agradezco tanto a la productora que me llamó para la entrevista. Se debe tener mucha valentía para animarse a dar ese primer paso y agradezco mucho que me tomaran en cuenta, que le dieran oportunidad a una persona que nunca antes había realizado una serie. Confiaron en mi trabajo y tuve un gran toque de suerte.”

La serie es producida, dirigida y escrita por el actor y comediante Bill Hader. Esto fue muy importante para el trabajo de Paula, pues el nivel de involucramiento que Bill tenía le facilitaba el proceso de trabajo. Tenía muy clara la manera de abordarla. “Lo interesante de Bill es que sabe transmitir a través de la imagen. Me gusta cuando alguien tiene una visión clara y es capaz de comunicarte lo que el personaje siente o hace, aquello que es importante entender y sentir de la historia. Además, te da oportunidad de contribuir y pensar cómo transmitir con movimientos de cámara y encuadres. Es importante el entusiasmo y la pasión por la historia, así es más fácil entender por qué es importante contar la vida de este personaje”.



‘Barry’ Temporada 1, Fotograma. Paula Huidobro AMC

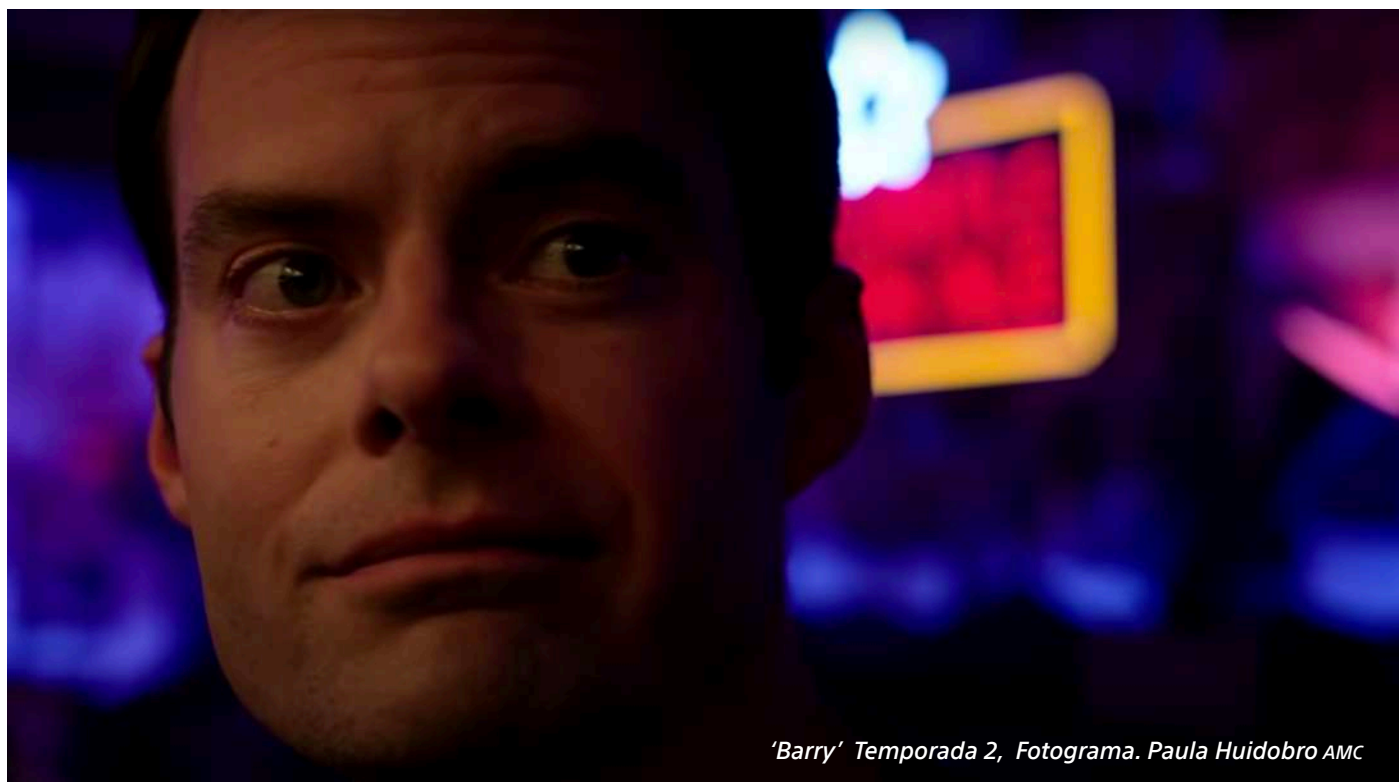


‘Barry’ Temporada 1, Fotograma. Paula Huidobro AMC



‘Barry’ Temporada 1, Fotograma. Paula Huidobro AMC





'Barry' Temporada 2, Fotograma. Paula Huidobro AMC

Una vez que Paula se integró al proyecto y conoció al equipo de trabajo, en especial a Bill (quien también es el protagonista de la historia), comenzó a trabajar con el guion.

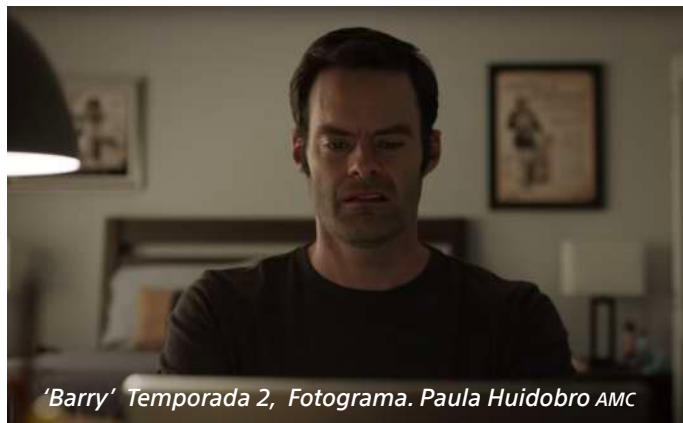
“Antes de iniciar un proyecto, procuro siempre leer el guion un par de veces. Me tengo que asegurar que la primera vez lo haga tranquila y en calma. El primer acercamiento es crucial, pues surgen las ideas. Lees la historia por primera vez y sientes, por instinto, lo que transmite. Una vez que ya lo leíste más veces, dejas de ser tan visceral y se te pueden escapar ciertos detalles. Después de eso, me gusta escribir cosas importantes sobre la historia y el personaje; entender a profundidad por qué conecto yo como persona con la historia que queremos contar”.

El siguiente paso para Paula es acercarse al director e intercambiar las primeras impresiones o ideas. “Me gusta hablar en términos generales con el director, ya sea de películas que le gustan, referencias que pueda tener o de las escenas más importantes, todo con el fin de empezar a establecer un diálogo de su visión. Lo siguiente sería, si es posible, ver las locaciones, descubrir el comportamiento de la luz en esos lugares”.

“Con Bill el proceso de preproducción es increíble. Primero que nada, porque tiene la sensibilidad de actor, sabe cómo podrían abordarlo. Actúa y se mueve por los espacios; sabe moverse a través de la locación y esto hace muy divertido el proceso. Incluso a veces, vamos

ideando el *shotlist* o una especie de *moodboard* conforme descubrimos los espacios. A partir de esto voy imaginando la luz, viajo con el guion, lo pienso y aterrizo en ideas. Cuando ya estamos grabando me dejo llevar más por el instinto, porque ya no hay tanto tiempo de pensar, es momento de poner en práctica y resolver”.

Entre los principales retos para la directora de fotografía se encontraban las escenas de acción. “Eran algo nuevo para mí. Tuve que planear esas secuencias y tenerlas muy organizadas. También asegurarme de tener el equipo necesario y, sobre todo, contar con la seguridad de todo mi *staff*. Aún así, disfruté increíblemente la colaboración con Bill y todo el ambiente de compañerismo y por parte de la producción, siempre contamos con todo lo necesario para lograr las decisiones creativas que teníamos.”



'Barry' Temporada 2, Fotograma. Paula Huidobro AMC





“Para ‘Barry’, la idea principal en la fotografía, fue encontrar un punto intermedio entre la comedia y el drama. De antemano sabes que es humor muy negro, sin embargo, no quisimos dejarnos llevar por el género, al contrario, quisimos darle un toque diferente.”

Gracias a su trabajo en la serie, Paula Huidobro AMC, ha conseguido dos nominaciones al Emmy. Se espera que la tercera temporada de ‘Barry’ se estrene en mayo de 2021 ya que su fecha de estreno se vio afectada por la pandemia de Covid-19.

‘Little America’

La serie estadounidense producida para la plataforma de Apple TV, está conformada por ocho episodios independientes que retratan la vida de ocho inmigrantes viviendo en los Estados Unidos. La única conexión real que existe entre las historias, es conseguir el “sueño americano”, la esperanza de un futuro mejor para aquellos que dejaron su tierra atrás.

“La premisa de la serie ‘Little America’ en general, es mostrar las “victorias” de los inmigrantes en Estados Unidos. No glorificarlos, pero sí mostrar lo que hicieron; sentir la nostalgia y los corazones rotos al empezar en un país nuevo y convertirlo en su nuevo hogar. Como inmigrante, tienes el regalo de ver las cosas de una forma nueva, te provoca reflexionar y poner atención a cosas diferentes”.



Paula también es, de cierta manera, una inmigrante. Pero ella no era la única en el *crew* pues algunos directores, guionistas y otras personas contratadas para la realización de la serie provienen, en su gran mayoría, de los países que se retratan a lo largo de las temporadas.

“El reto fue capturar diferentes lugares de Estados Unidos y ambientarlos en épocas diferentes. La coherencia llegó a través del color; conseguimos una paleta que reflejó ciertos períodos y los capturamos a través de los colores”. La serie tuvo 4 directores de fotografía, sin embargo, la gran ventaja fue que cada capítulo podría ser visualmente representado de una manera diferente por ellos. “Teníamos libertad de hacer lo que quisiéramos, pero todos usamos los mismos lentes y cámara”.

Paula llegó al proyecto de la mano de Sian Heder, directora de ‘Tallulah’. “Heder es muy talentosa, es una de las productoras de la serie de Netflix



S7/i[®] Full Frame Plus Macros 1:1

NUEVO

T2.5
**MACRO de 60,
90 y 150mm**



Luego de la positiva respuesta a los lentes MACRO de nuestras series Anamorphic/i y Anamorphic/i Full Frame Plus, ahora agregamos no uno... no dos... sino tres nuevos lentes MACRO a la popular gama de lentes Full Frame Plus S7/i. Como siempre, estos son lentes para la industria cinematográfica diseñados desde cero en nuestra fábrica en Leicester, Reino Unido.

Los Prime S7/i Full Frame Plus de Cooke cubren Súper 35/Full Frame, VistaVision y los sensores de cámaras de cine hasta el área máxima del sensor de la RED Weapon 8K y la ARRI Alexa 65 5K.

Disponibles en las siguientes distancias focales: 16, 18, 21, 25, 27, 32, 40, 50, 60 MACRO, 65, 75, 90 MACRO, 100, 135, 150 MACRO, 180 y 300mm. Monturas PL o LPL disponibles.

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



www.cookeoptics.tv



www.shotoncooke.com



‘Orange is the new Black’. En ‘Little America’ ella fue la *showrunner*. Acabamos de hacer otra película que se llama ‘Coda’ en Massachusetts, un *remake* de una película francesa del mismo nombre.”

Paula actualmente ha terminado su participación en ‘ Fargo’, la serie creada por los hermanos Coen (‘Big Lebowski’, ‘No Country for old men’), en la que fotografió dos episodios. La diferencia con ‘Little America’, es que tuvo que adaptar el lenguaje visual establecido por el director y cinefotógrafo de los primeros episodios.

Historias con potencia

Para Paula escoger un proyecto depende de la conexión que logre con la trama. Es importante saber por qué está contando determinada historia. “Tengo ganas de hacer cosas que realmente me conmuevan y, sobre todo, que me identifique con los personajes o que me hagan sentir algo. Creo que en un largometraje, el compromiso es más profundo. Tengo muchas ganas de regresar a hacer cine. También me gustaría regresar a México para conocer nuevas historias”.

“Es muy importante compartir el conocimiento. A mi me ayudó mucho haber conocido al Chivo y haber ido a la escuela. Eso te da oportunidad de hacer tus propios cortos, adquirir confianza y hacer miles de preguntas. Además está el soporte de los profesores y el entusiasmo de estar rodeado de gente con gustos y metas afines. Es un buen punto de partida”.



‘Little America’ Fotograma. Paula Huidobro AMC



‘Barry’

Cámara: ARRI ALEXA Mini
Óptica: Leitz SUMMILUX-C
Lentes Angenieux Optimo
Aspect Ratio: 16:9 HD

‘Little America’

Cámara: Sony Venice
Óptica: Panavision Primo 70
Aspect Ratio: 16:9 HD



‘Little America’ / ‘The Manager’. Paula Huidobro AMC

'Little America' Capítulo 'The Baker'
Paula Huidobro AMC



'Barry'
Paula Huidobro AMC



'Little America' Capítulo 'The Cowboy'
Paula Huidobro AMC





ALEJANDRO MEJÍA AMC

Buscar poesía en la crudeza

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera
Fotogramas de '499' / Fotos de Félix Márquez

La nueva película del director Rodrigo Reyes (‘Lupe under the sun’, 2016 y ‘Purgatorio: viaje al corazón de la frontera’, 2013), nos invita a reflexionar sobre la sociedad mexicana hoy en día. Esto a través de los ojos de un viajero en el tiempo, un conquistador que, 500 años después, llega a las costas de Veracruz para darse cuenta de que el “nuevo mundo” se encuentra hundido en la violencia y la decepción. Este proyecto nos presenta una narrativa diferente a los documentales tradicionales, lograda a partir de la mezcla de elementos que podrían ser catalogados como documental o ficción. El conquistador es el ser proveniente de la ficción que poco a poco se inmiscuye con las historias reales de la gente entrevistada. El director juega con el lenguaje cinematográfico y nos muestra este relato que ya ha sido reconocido en diferentes festivales alrededor del mundo.

El cinefotógrafo Alejandro Mejía AMC, fue el elegido para prestar su visión y romper con la estética vista en otros documentales que abordan temas de violencia y dar un toque de frescura a esta innovadora forma de relatar, pero respetando siempre a los protagonistas. “Cuando Rodrigo me habló por primera vez sobre el proyecto me pareció muy interesante y arriesgado, pero inmediatamente dije que sí. Después de terminar la primera parte de su película ‘Sansón y yo’, nos reencontramos en Nueva York, fuimos a cenar y me contó su idea: una película sobre un viajero en el tiempo que aparece 500 años después durante el aniversario de la conquista. En un principio me preguntaba: ¿cómo es que lograríamos retratar algo así? Para ese momento, Rodrigo ya tenía varios años pensando en realizar este proyecto y trabajando en la investigación”.





'499' Fotograma. Alejandro Mejía AMC

“Rodrigo quería reflejar el México actual y la autoimagen que tenemos como sociedad. También le llama la atención la idea que tenemos los mexicanos sobre la imagen del conquistador y cómo reaccionamos en contra de ello debido a los abusos cometidos. Como Octavio Paz nos describe en ‘El Laberinto de la soledad’: “Somos una cultura que viene cargando estas aflicciones desde hace mucho tiempo”. La pregunta que queríamos responder era, 500 años después de la llegada de los españoles, ¿estamos mejor o peor?” “México tiene una energía muy particular. Acá suceden cosas que simplemente no pasan en otras partes del mundo. Te encuentras con personas que se abren ante tí y cuentan historias que pueden llegar a ser realmente profundas y desgarradoras. Pero al mismo tiempo, y como contraparte, el país te ofrece todos estos escenarios naturales tan maravillosos y épicos que te inspiran a crear”.

Mantener la inocencia

Gracias al trabajo previo realizado entre Rodrigo y Alejandro, ya sabían y entendían su manera de abordar y trabajar las historias, pues además de compartir el *set* comparten otras cuestiones como la migración. “Ambos emigramos a Estados Unidos desde hace unos años y tenemos varias cosas en común ya que él tampoco estudió propiamente en una escuela de cine. Cuando me

habló de la película, quedamos en abordarla como una película “sin género”. Me presentó un primer acercamiento del guion con los episodios que había trabajado con la guionista Lorena Padilla. De lo que sí estaba seguro, era de retratar el viaje de Hernán Cortés desde las costas de Veracruz hasta la Ciudad de México.”

“En este tipo de proyectos es importante estar abierto a las cosas que se te presentan y mantener un estado de intuición que te permita improvisar”. Debido a una agenda apretada no hubo tiempo de realizar un *scouting* y esto dificultó las cosas pues debía encontrar una manera de crear un hilo conductor en la estética debido a la mezcla de formatos narrativos.



“Cuando leí el primer guion, estaba en Berlín. Lo primero que me vino a la mente es que quería usar lentes anamórficos. Al principio Rodrigo no estaba de acuerdo con la idea de usar este tipo de óptica hasta que lo convencí con referencias y pruebas que yo había hecho. La elección de estos lentes la hice pensando en salir de lo que normalmente se hace con los documentales que retratan temas similares. No queríamos la típica cámara en mano del lenguaje periodístico. Debía encontrar un equilibrio entre la improvisación y la ficción controlada. La ventaja es que yo he trabajado con los Kowa anamórficos desde hace tiempo, los conozco y sé cómo funcionan, son lentes muy ligeros. Un tiempo después, nos dimos cuenta que era la única manera de unir los dos mundos y descubrimos que era parte de la esencia de la película”.

A pesar de las virtudes de los lentes anamórficos, Alejandro señala como desventaja que no son lentes rápidos y que tienes que trabajarlos en diafragmas entre T4 y T5.6, pero permiten crear un *look* único que le aportó muchísimo a esta historia.

Alejandro y Rodrigo crearon una serie de reglas a seguir con el fin de mantener la personalidad del proyecto. “Dentro de la lista de cosas que nos planteamos para trabajar, fue que no utilizaría fuentes de luz artificial. Para mi, esta decisión fue importante para no transgredir la intimidad de los entrevistados. No quería faltar el respeto o distraerlos con mil luces cuando, lo que contaban, eran cosas muy fuertes y profundas.” Alejandro apostó por el uso de luz natural únicamente, cuestión que en otras

ocasiones ha demostrado darle un estilo visual muy interesante a sus proyectos.

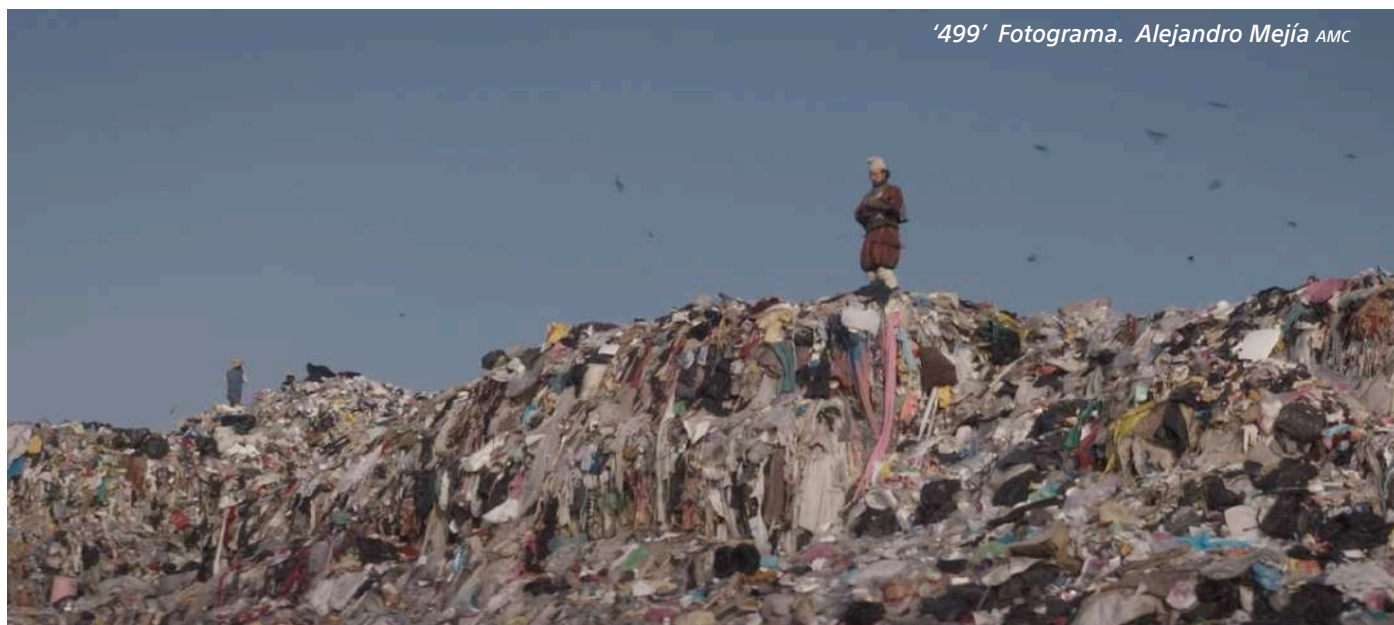
“Alrededor del 90% de la película está hecha con cámara en tripié. Estábamos regresando a lo básico, yendo en contra de lo que normalmente se haría en un documental de este tipo. El ritmo lo dictaba el caminar del conquistador.”

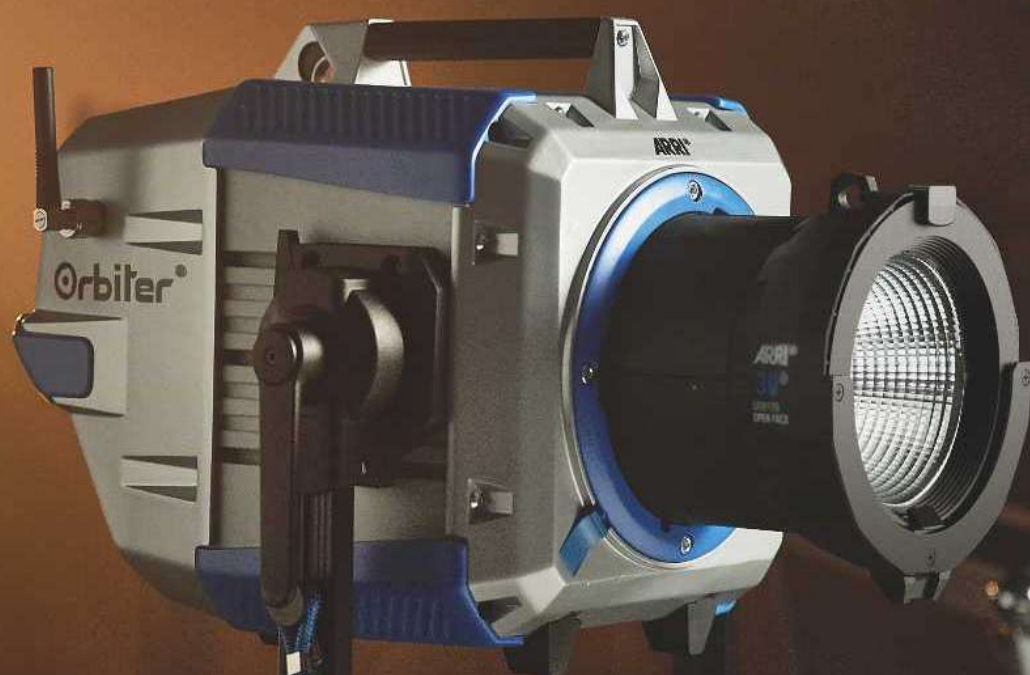
Tanto realizadores como productores sabían que este proyecto era arriesgado, pero confiaban en el potencial del mismo y tenían claro que el producto sería único. La producción se dividió en dos periodos. La primera parte se grabó durante 28 días en primavera y se puso en pausa hasta que regresaron en diciembre para hacer un par de tomas en Veracruz, las tomas de la Basílica de Guadalupe el 12 de diciembre y tomas en el bordo de Xochiaca.

“Fue un viaje muy loco pero muy interesante. Éramos solo 7 personas en el *crew* viajando por México en una camioneta. Tratamos de hacer el proyecto cronológico para mantener la continuidad, pero nos dimos cuenta de que no era tan fácil, sin embargo, todos estábamos en sintonía. Creo que es parte de la energía que se genera cuando hay poca gente. Nuestro único fin era contar esta película”. Entre esas siete personas iba el actor Eduardo San Juan que interpretó al conquistador, todo un guerrero, pues él se caracterizaba solo para todas sus escenas.

Cuestión de sensibilidad

El cine documental es arriesgado debido a la inmediatez con la que se capturan los hechos. La





Orbiter®

Illumination | Reshaped

La fuente ultra luminosa de punto LED con variedad de ópticos.

Orbiter es un dispositivo LED ultra luminoso, sintonizable y direccional fabricado por ARRI. En Orbiter todos los sistemas son completamente nuevos y han sido diseñados pensando en la versatilidad. El nuevo motor de seis colores de Orbiter brinda una amplia gama de colores y extraordinaria reproducción de color a lo largo de toda la gama de temperaturas junto con una dimerización suave líder en la industria que va de 100% a 0%. Con sus ópticos intercambiables Orbiter puede transformarse en muchos tipos distintos de luces incluyendo proyección (perfil), open face, soft light y otras posibilidades futuras. Orbiter es la más avanzada luminaria jamás creada y cada dispositivo viene con nueva y fascinante tecnología.



Open Face



Proyección



Light Bank



Domo

Saber más acerca de
las amplias prestaciones de Orbiter:
www.arri.com/orbiter

Orbiter® es marca registrada de
Arnold & Richter Cine Technik GmbH & Co. Betriebs KG.

ARRI 

mayoría de las veces, la idea de control es imposible. En este tipo de situaciones, la intuición de los realizadores juega un papel importante para lograr mantener el estilo narrativo y visual de la trama. En '499' el *crew* no tuvo oportunidad de realizar un *scouting* previo de las locaciones por lo que tuvieron que jugar con su sensibilidad para sacar lo mejor de lo que tenían frente a ellos. "Al filmar sin nada de equipo, debes tener en mente que la sensibilidad te ayuda a capturar la poesía que nos regalan el espacio y los personajes. Yo viajé a México con los sentidos bien abiertos para ver qué me regalaba. En esta experiencia, hablamos sobre hacer una carta de amor y despedida a nuestro país, porque ninguno de los dos nos vemos regresando a vivir acá, pero seguimos conectados de muchas maneras. Yo estaba consciente de que tal vez no volvería a ver estos lugares durante años, incluso, es probable que nunca regrese a ellos y aproveché cada instante. Claro que había mucha tensión por la violencia y la inseguridad, pero todo fue bueno. Encontramos espacios increíbles y logramos conseguir imágenes muy bellas, como una secuencia de los Voladores de Papantla en Cuetzalan; me sentí hipnotizado, todo estaba ahí, era reaccionar ante eso y sacarle jugo".

Los *fixers* jugaron un papel muy importante durante todo el rodaje. Cada una de las personas que los acompañaba en las diferentes locaciones, fue elegida desde la preproducción en Nueva York. Eran personas que conocen muy bien el área y los peligros que se pueden presentar. Ellos velaban por la seguridad de todo el equipo. "No teníamos el poder de decisión sobre las horas de luz que mejor funcionaban debido a distintas situaciones,

entre ellas, la inseguridad. Si el *fixer* nos decía que teníamos que irnos, lo hacíamos. En ese sentido, tuve que trabajar con la luz que tenía disponible y usarla a mi favor."

"Como cinefotógrafo es importante saber adaptarse a la luz y conocer cómo responde el equipo técnico ante ella. Filmamos '499' con una ALEXA Mini y, conociendo esta cámara, intenté subexponer un poco. A veces me preocupa que en el digital la sobreexposición es fácil y el sensor está dedicado a la luz y es más difícil controlarlo, a diferencia del negativo que busca la luz. Hay que recordar que la luz de México es muy complicada porque cambia muy rápido y es muy dura. Tenía mucho tiempo de no filmar un proyecto tan largo y me acostumbré a lugares en donde la luz que nos gusta dura más. Tratamos de jugar con estas cosas y, cuando no podíamos hacer mucho, utilizamos filtros ND y polarizadores".

"A diferencia de otros proyectos en los que tienes controlada la imagen para que en la corrección de color sean pocos los cambios, en este tuve que apoyarme más que nunca en este proceso. Muchas cosas las creamos en postproducción porque no sabía qué era lo que me iba a encontrar en el camino. Por ejemplo, hay una secuencia en la que un grupo de familiares de desaparecidos explican el proceso de usar una varilla para detectar zonas de posibles fosas. Teníamos este gran terreno y al fondo, casas de colores muy vivos. Esa escena la grabamos a las 2 de la tarde con el sol cenital de mayo en Veracruz. No podíamos pedirle a las personas que vinieran a otra hora del día, ellos están buscando a sus familiares. En la corrección de color logramos modificar lo más que pudimos y también sacar jugo de las cosas en cuadro."



'499' Fotograma. Alejandro Mejía AMC

Para darle un leve toque de ensoñación al relato, apoyando la idea de lo onírico que es que un conquistador viaje en el tiempo, el director de la película y Alejandro acordaron capturar algunas de las secuencias a 48 cuadros. “Nos planteamos límites desde un inicio. Es decir, encontrar metáforas que nos permitieran transmitir lo que nos contaban los entrevistados y no caer en hacer recreaciones de los sucesos. La figura del conquistador nos ayudó mucho en ese sentido, era nuestro hilo conductor. Fue algo complejo porque cada historia de los entrevistados puede ser su propia película. También fue un gran trabajo de edición de Andrea Chignoli. Ella fue una gran colaboradora para Rodrigo y le dio un buen ritmo a la película; ayudó a darle equilibrio”.

Alejandro recuerda las dificultades más grandes a las que se enfrentaron al realizar esta película como la violencia, el cansancio físico y el deber moral. “Hubo momentos de tensión en Veracruz en los que pensamos que nos estaban persiguiendo. También nos enfrentamos al cansancio extremo. Era como un *tour* y físicamente terminamos agotados, cada noche en un hotel diferente, la comida siempre distinta. En mi caso, traía el cansancio acumulado, pues justo antes de esta pe-

lícula estaba en Singapur, llegué a Nueva York por mi maleta y al día siguiente volé a México. Los primeros días los sufrí, sobre todo por el horario, como gira de banda de *rock*. Todo sumado a la presión de decidir cómo poner la cámara y sin olvidarnos del poco tiempo que había para todo, tuvimos que aprender a soltar y dejar que el proyecto nos llevase”.

Encontrar poesía en lo crudo

La película se centra en algunos temas relevantes y violentos del contexto mexicano. Desde la desaparición forzada y la corrupción, hasta la pobreza y la migración. Sin duda temas que, aunque frecuentes, no dejan de impactar por el simple hecho de ser parte de nuestro entorno. Uno de los principales retos para Alejandro fue combinar la crudeza de los eventos con la poesía que buscaba transmitir con imágenes. “A nivel personal, ha sido el proyecto más complejo emocional y técnicamente. Al ver este horror frente a mi, inmediatamente me viene el recuerdo de mi familia y amigos, cualquiera de nosotros podría estar en esa silla frente a cámara contando cosas terribles y me cuesta tener frialdad. Sufro y me conmuevo por estas situaciones, pero por otra parte, siento la responsabilidad de hacer lo mejor



'499' Fotograma. Alejandro Mejía AMC



'499' Fotograma. Alejandro Mejía AMC

que puedo para darle voz a estas personas. Son historias que nos sabemos de memoria, pero quería hacerlas de manera diferente, con mucho compromiso y paciencia; observando y pensando cómo hacer los encuadres, qué lugares usar, etc. Claro que con el tiempo te agotas, terminé devastado. Recuerdo que cuando terminamos me fui a casa de mi madre en San Miguel de Allende y durante dos semanas no quería ni hablar, me sentía deprimido. Mi mente aún estaba procesándolo todo.”

Retratar más poesía que sangre o violencia explícita

Un día, hacia el final de los llamados, les informaron de una señora que quería compartir su historia en la película. Nadie del equipo se imaginaba que este relato iba a ser el más fuerte por su violenta naturaleza; la cosa era tan grave que la mujer era perseguida. “Fue realmente sorprendente la respuesta de la gente hablando de su necesidad por contar sus historias. Hay tanta violencia en el país, que existe entre la población una gran necesidad de justicia y para buscarla, alzan la voz”.

Moralmente escuchar todos estos relatos conlleva una gran responsabilidad, pues como artistas creadores, Alejandro y su equipo no podían simplemente capturar los testimonios y después abandonarlos. “Las despedidas eran sumamente difíciles; les das la mano y después, ¿cómo la sueltas? Hay una gran responsabilidad de seguir apoyando a la gente, no sólo hacemos la película y desaparecemos. Debido a que no son temas sencillos, concluimos que podemos contribuir exhibiendo la película al menos en México, y así dar a conocer a esta gente que ha sufrido y que no ha tenido ayuda de las autoridades”.

La película ya cuenta con una distribuidora oficial en México, la productora y distribuidora Piano y tendrá su premiere en el Festival Internacional de Cine de Morelia como parte de la selección oficial de documental mexicano.

“Tenemos una alianza con Piano y Ecocinema que lleva películas a diferentes rincones del país. En este momento está en planeación llevar la película a todos los lugares en los que grabamos, la Ruta de Cortés. Queremos invitar a los personajes a que la vean y que a la vez estén presentes en el Q&A, (*Questions and Answers*), para exponer qué ha sucedido con sus casos; tal vez la información le sirva a gente que se encuentra en situaciones similares”.

Mejía concluye que 500 años después ya no estamos sometidos a los bárbaros conquistadores españoles que arrasaron con cientos de indígenas, pero si estamos frente a una era de violencia impresionante que ha dejado miles de muertos, miles de desaparecidos y que tiene al país hundido en una miseria y violencia nunca vista antes.

La película se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Tribeca en el que ganó el premio a “Mejor Fotografía en un Filme Documental”, y ha sido reconocida en el festival Hot Docs en Toronto con el premio del Jurado. También en el Festival Internacional de Documental de Korea (EIDF) obtuvo el premio del jurado.

‘499’

Cámara: ALEXA Mini

Óptica: Vintage Kowa Anamorphic

Cinefotógrafo: Alejandro Mejía AMC



'499'
Alejandro Mejía AMC



'499'



Imagen hermosa. Control total.



Photo from Rodrigo Prieto Film "R&R"

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



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



Seeing beyond

NATASHA BRAIER ADF, ASC

Jugar con el color

Por Alfredo Altamirano AMC
Fotogramas de 'Gloria Bell', 'XXY', 'Honey Boy',
'Neon Demon'



Natasha Braier ADF, ASC, es argentina y radica en los Estados Unidos.

Su trabajo como cinefotógrafa comenzó en 2006 con las películas 'Glue' y 'XXY'. Ya en Estados Unidos, Natasha estuvo a cargo de la fotografía de grandes producciones como 'The Neon Demon' (2016), dirigida por el danés Nicolas Winding Refn, 'Gloria Bell' (2018) dirigida por Sebastián Lelio y recientemente estrenó la película 'Honey Boy' (2019) dirigida por Alma Har'el.

Fue ganadora del Danish Academy Award y del Boston Online Critics Association por 'Neon Demon'. También ganó el New York's Latin ACE Awards 2008 por 'Glue'.

En el 2007 ganó el New Talent Award de mujeres en películas y televisión en Inglaterra.

Este fue el episodio número 17 de Cinefotolatino.

NB : Empecé a hacer fotografía desde muy jovencita. Alrededor de los 16 años ya hacía fotografía en blanco y negro y empecé a estudiar en una escuela de fotografía creativa. La mayoría de mis compañeros eran más grandes que yo, entonces algunos de ellos, empezaron a ir a la universidad del cine en Buenos Aires y como eran fotógrafos, automáticamente se transformaron en los directores de fotografía cuando hacían los ejercicios y los cortos. A través de ellos descubrí que existía una cosa llamada dirección de fotografía en el cine y me pareció muy interesante. Siempre me había gustado mucho el cine; mis padres son muy cinéfilos y me llevaron a ver muchas películas. Me encantaba la fotografía, pero encontraba muy difícil el desafío de lograr decir muchas cosas en una sola imagen perfecta. A medida que fui descubriendo la cinefotografía, me



Natasha Braier ADF, ASC



pareció más orgánica. Me di cuenta de que cada cuadro no tenía que abarcarlo todo y ser perfecto, sino que era un vehículo para contar una historia y eso me atrajo mucho. Terminé la secundaria y la escuela de fotografía y me puse a buscar cómo emprender mis primeros pasos para estudiar dirección de fotografía.

A.A.: ¿Todo esto pasó en Buenos Aires?

N.B.: En Buenos Aires, pero en cuanto terminé la secundaria y la escuela de fotografía, mi familia se mudó a Barcelona en donde estuvimos un tiempo. Ahí tomé unos cursos de dirección de fotografía porque ya no lograba entrar a la universidad por las fechas. A los 6 meses volví a Argentina de vacaciones de verano y decidí quedarme. Conseguí trabajo en la revista de 'Noticias' en el departamento de fotografía y unos meses más tarde, cuando empezaba el ciclo electivo, empecé a estudiar en la FUC (Universidad del cine) y estudié el primer semestre. El problema era que no me alcanzaban las horas del día para ir a mi trabajo, ir a la universidad del cine y hacer todos los trabajos; era imposible hacerlo bien. Después de unos meses volví a España, empecé a ir a la escuela de cine y no me gustó entonces, después de un año, apliqué a la National Television School en Londres y me aceptaron. Me fui a vivir a Londres y estudié ahí 3 años.

A.A.: ¿Cuál fue tu primer trabajo como directora de fotografía?

N.B.: Yo estaba todavía en la escuela de cine en segundo año y tenía una amiga, que en ese momento era más mentora que amiga, la gran directora catalana Isabel Coixet. Isabel había hecho una película llamada 'Cosas que nunca te dije' en el 96 y a mí me había gustado tanto, que fuimos a conocerla con un grupo de amigos. A partir de ahí, empezó una relación en la que yo le mostraba lo que iba haciendo, era como una especie de madrina. Cuando estaba en la escuela de cine en segundo año, Isabel fue a Londres a hacer una publicidad para autos VMW y se le ocurrió contratarme como directora de fotografía, cosa que era bastante surrealista porque yo era una estudiante, no era una directora de fotografía y mucho menos de coches, pero Isabel siempre ha apostado por la gente en la que ella cree, siempre ha dado muchas oportunidades y pensó que yo podía ha-

cerlo y me dio la oportunidad. Ese fue mi primer trabajo profesional. Recuerdo que con lo que gané por el comercial pagué todo un año de la escuela. Fue una experiencia increíble.

A.A.: ¿Y como quedó el comercial?

N.B.: Quedó muy bien, no salía mucho el coche. Era gente hablando a cámara, distintos personajes en distintos lugares y había un plano del coche al final, pero era un exterior. Como era en Londres donde siempre está nublado, los coches quedan perfectos. Fue hace 20 años, estaba nerviosísima y quería hacerlo todo super bien. No la pasé muy bien en ese momento.

A.A.: ¿En qué momento te dijiste "ya soy directora de fotografía"?

N.B.: Es una gran pregunta. Hace tanto de eso, que ya no me acuerdo cual fue el momento.

A.A.: Mirando tu trabajo del pasado, ¿en qué momento pensaste que habías llegado a cierta madurez?

N.B.: Quizás en mi primera película 'Glue', porque, para ese entonces, había hecho alrededor de 20 o 30 cortos y creo que ya había llegado a un lugar donde tenía cierta tranquilidad como directora de fotografía. Ya no tenía que tenerlo todo tan planeado y podía improvisar un poco, podía interactuar con los cambios que traía el mundo real en cosas que no había planeado. Ya tenía confianza en mí misma en ese momento.





Natasha Braier ADF, ASC

A.A.: ‘Glue’ es una gran película. ¿Quieres contar algo de esa película que tiene un lenguaje casi documental?

N.B.: ‘Glue’ fue una especie de *collage*. La filmé con Alexis Dos Santos, que en ese momento era mi marido, y había sido mi marido durante toda la escuela de cine. Habíamos hecho todos nuestros cortos juntos y eran cortos muy planeados, con *story board*, eran muy formales. Después entramos en una etapa de liberarnos de toda esa formalidad y de improvisar. Yo había trabajado con un par de directores que trabajaban mucho ese estilo, entonces ‘Glue’ fue una forma de unir las 2 cosas: esa libertad de dejar a los actores hacer cosas y capturarlo de una forma más documental, pero a la vez traer una cosa muy estilizada en ciertos momentos o incluso en la mirada documental. Nosotros habíamos terminado la escuela de cine en Londres y yo hacía cortos, *video clips*, algún que otro comercial y Alexis estaba tratando de desarrollar sus películas. Él había hecho 1 o 2 *video clips* y en un momento escribió un tratamiento y lo mandó a una competencia en Holanda y le dieron un premio de 15,000 dólares para desarrollar el guión. Como veníamos con este espíritu *indie*, tomamos el dinero y nos fuimos a Argentina.

Compramos una cámara Panasonic P2 que costó 1,200 dólares y con el resto de la plata nos fuimos a un pueblito en la Patagonia. *Casteamos* a unos niños, llevamos diez personas de Buenos Aires a quienes les interesaba hacer la película por amor al arte e hicimos la película en 2 semanas con un grupo de amigos. La hicimos a partir de limitaciones: teníamos un desierto que es gratis, una escaleta de quizás diez páginas que simplemente contaba lo que más o menos pasaba en cada escena, y después fue crear con los actores, improvisar e ir encontrando los personajes, ir encontrando la historia también a medida que filmábamos. Fue un proceso muy experimental y muy libre, por eso la película tiene esta cosa como de *collage*.

Podríamos haber esperado años a que a Alexis le dieran su primera oportunidad de dirigir una película o que a mi se me diera la primera oportunidad de ser directora de fotografía de una película. De alguna forma decidimos crear nuestra propia oportunidad; lo más difícil es hacer la primera. Esa película después fue la tarjeta de presentación que hizo que otros directores que estaban en festivales vieran mi trabajo y me llamaran para hacer otras películas. Es cuestión de pensar qué tenemos a nuestra disposición para contar una historia.

A.A.: ¿Cómo pasas de 'Glue' y 'XXY' a filmar en Los Ángeles?

N.B.: Yo filmé muy poco en Argentina, de hecho mi carrera no ocurrió en Argentina, sólo fui a filmar 'Glue'; 'XXY' se filmó en Uruguay. Durante mis primeros diez años de carrera cuando vivía en Londres, filmé mucho en Europa pero también en África, en Latinoamérica, y filmé una película también en Estados Unidos antes que 'Glue' pero nunca se terminó, por eso no cuenta en el curriculum.

A.A.: ¿Hay diferencias al filmar en un lado u otro?

Mi carrera siempre fue muy internacional y mi formación en la escuela de cine también, porque muchos de mis compañeros eran de otros países. Entonces no tengo una comparación de cómo es en Argentina y cómo es en Estados Unidos. He rodado en todos lados y la transición no fue una cosa de golpe. Además de las películas, he filmado cientos de comerciales entonces, incluso cuando vivía en Europa y no estaba en Estados Unidos, había venido a Estados Unidos a filmar comerciales, con lo cual no te puedo decir cuál es la diferencia o esto es lo que sentí. Hay diferencias obvias en cómo se estructuran ciertos grupos y el

grip hace un trabajo diferente en Europa que en Estados Unidos, pero tiene que ver con el tipo de gente con quien uno filma. Yo siempre gravité hacia directores que son muy personales, muy de autor, no se siente tan difícil si estoy filmando en Los Ángeles o en París o en Mali, porque es como una tribu de *filmmakers* con la misma filosofía, con el mismo *approach*. Incluso aquí, viviendo hace 8 años en Los Ángeles, todas las películas que he hecho son películas muy personales y muy de autor, como un '*Off Hollywood*' que es lo que a mi me atrae, entonces no siento que sea una gran diferencia.

A.A.: Tu desde el principio empezaste a moverte de lugar, desde antes de empezar a hacer películas ya te estabas moviendo. ¿Qué crees que te aportó eso?

N.B.: A nivel personal aporta una gran apertura de cabeza en cuanto a entender diferentes culturas y diferentes maneras de pensar y ver la vida de acuerdo a los diferentes lugares geográficos, situaciones socioeconómicas, culturales, políticas etc. Creo que cuando uno vive toda la vida en un mismo país y luego sale a otro, es más difícil incorporar lo diferente, aceptarlo. Cuando desde pequeña te empiezas a mover de país muchas ve-



'XXY' Fotograma. Natasha Braier ADF ASC

ces, no hay una cosa que sea lo normal. Aprendes antes que tu forma no es “la forma” y que hay tantas formas válidas como países y como individuos de ver el mundo, de ver la vida, de encarar no sólo la cinematografía. Entonces sí, en ese sentido la experiencia de haber sido un poco errante, gitana del mundo desde chica, me debe haber aportado esta apertura.

A.A.: ¿Dónde está el sol más hermoso, dónde está el sol más difícil de trabajar?

N.B.: Ahora me encanta el sol de Los Ángeles, soy muy feliz aquí.

El sol en Argentina es duro, lo encuentro muy contrastado, encuentro que las sombras son muy oscuras, veo mucho contraste en Argentina. Australia también fue complicado. En ‘The Rover’ la idea era fotografiar esa sequedad, era un *post apocalipsis movie*, entonces estaba bien capturar esa cosa tan dura del sol.

A.A.: Algo admirable de tu fotografía es que tienes, al mismo tiempo, una cosa muy naturalista con la luz, pero también muy estilizada con los colores. ¿Es algo consciente?

N.B.: Soy consciente porque todo el mundo me lo dice, pero no son decisiones conscientes cuando ilumino un cuadro, es muy desde un lugar visceral, de instinto, y sale así porque así veo el mundo. Me gusta la estilización, pero me gusta que se sienta natural. Busco la estilización naturalista.

A.A.: Algo que he notado mucho en tu foto es que los negros siempre tienen color, un poco más un poco menos. Cuando haces esto, ¿lo haces en post o desde que estás filmando tratas de poner color a las sombras?

N.B.: Lo del color ha sido una evolución. Yo empecé como fotógrafa de blanco y negro. Después, en mis cortos y primeras películas, no había tanta fascinación con el color, había fascinación con la luz, con el contraste, con la iluminación que venía del ojo blanco y negro.

Cuando filmas con *low budget* normalmente no tienes mucho control del color porque no tienes los medios para hacerlo. Entonces filmábamos blanco y negro o filmábamos con una paleta de colores más reducida decidiendo qué colores no iban a estar delante de la cámara, o haciendo cosas en el laboratorio. Pero creo que no estaba todavía abierta a todas las posibilidades del color.

Cuando hice “The Neon Demon” con Nicolas Winding Refn, fue un salto cuántico a nivel de color. Él me pedía mucho color y él es daltónico, es lo que me llevó a animarme con el color. En esa película me solté, me liberé y me descontrolé con el color, apoyada por un director que me insentivaba a arriesgarnos. Fue algo muy liberador y a partir de “The Neon Demon” me empezaron a llegar trabajos que pedían mucho color y me dio la oportunidad de seguir experimentando y haciendo locuras con el color. Pero si miras las películas anteriores, siempre hay una gama: ‘The Rover’ es todo marrones, ocre, hay poco azul en



Natasha Braier ADF, ASC



cada plano para recordarnos, subliminalmente la ausencia del agua. 'Glue' tiene una especie de filtro amarillo toda la película que lo había hecho con el balance de blancos de la cámara, poniendo una gelatina lila delante que nos servía para unificar todos los colores; no teníamos control de vestuario ni nada, entonces quedaba todo de una misma gama.

En 'The Neon Demon' explota el color, empiezo a liberarme en estos trabajos en los que puedo hacer más poesía del color. Y con respecto a los negros, esto también fue a partir de 'The Neon Demon' que fue una película en digital. Al principio sufrí un poco para que pareciera más filmico y más orgánico siendo digital, y durante la película fui empezando a teñir los negros dando luz al lente para contaminarlo. A partir de ahí empecé a fabricar mis propios artilugios para poner en el parasol y mandar luz de distintos colores al lente, siempre estoy contaminando un poco los negros con otro color. siento que cuando filmamos en cine, siempre hay una especie de contaminación y siento que esos negros perfectos y limpios del digital me molestan, hacen sentir todo muy nítido.

A.A.: Estaban *flasheando* un poco...

N.B.: Sí, como el antiguo flashing, totalmente.

A.A.: Para los que no conocen el proceso del *flashing*, antes, en celuloide, cuando uno quería darle color a los negros y un aspecto menos con

trastado, se *flasheaba* todo el negativo de algún color.

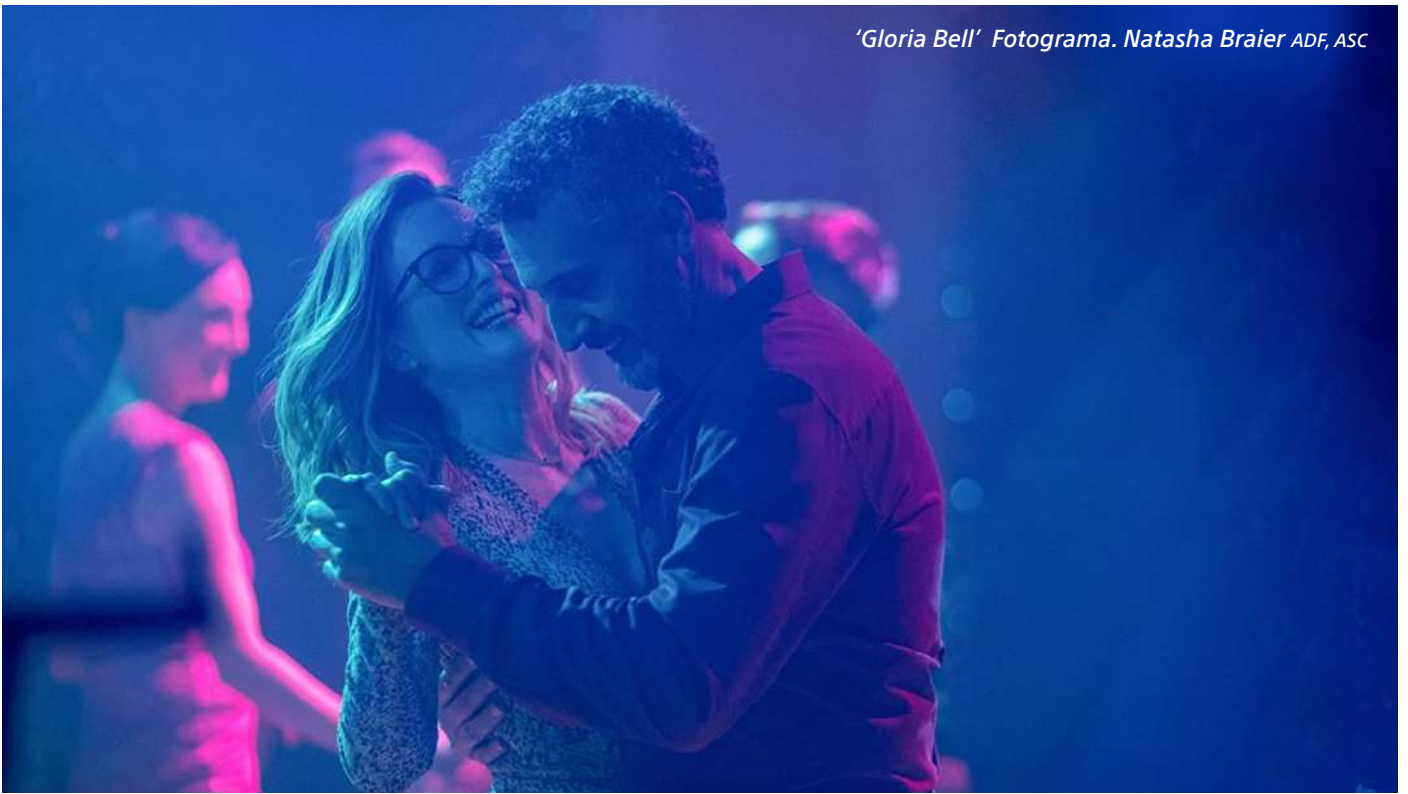
Hablemos de 'Gloria Bell' película de Sebastián Lelio, un *remake* de una película chilena muy exitosa llamada 'Gloria'. ¿Cuáles fueron tus retos para preparar la película y abordar el guion?

N.B.: El reto era más para Sebastián que para mí porque yo no la había hecho y él ya la había hecho una vez.

Fue trabajar con un director que había hecho mucho la tarea, venía muy preparado, porque él la había filmado y la había editado, entonces ya sabía lo que funcionaba y lo que no. Si bien no quería repetir, Sebastián tenía claro dónde tenía que estar la cámara en cada momento. Decidimos entonces ir a las locaciones y fotografiar. A Sebastián le gusta mucho planear y fotografiábamos cada plano como si estuviéramos descubriéndola de nuevo. Él no podía sacar de su cabeza cómo la había filmado la primera vez y terminábamos encontrando los mismos planos de la primera, pero en la versión equivalente de la segunda. Si las comparas son muy parecidas a nivel de puesta en escena, el tipo de planos, pero yo simplemente estaba fresca recibiendo el *input* de mi director que sabía muy bien qué planos quería, y buscaba esos planos en estas locaciones que eran otras y con un estilo de iluminación mío. No lo sentí como un *remake*, sino un trabajo con un director que tenía clarísima la película.



'Gloria Bell' Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC



A.A : Hay algo en tu cámara que es muy diferente a la cámara de Benjamín Echazarreta quien hizo la primera versión de 'Gloria'; es como el ejercicio de dos cinefotógrafos en la misma película y es completamente otra cosa. ¿Qué crees que pudiste aportar con tu visión en esta tarea ya hecha?

N.B.: Siempre aportas tu visión como director de fotografía y, aunque el director tenga su tarea hecha, eso no impide tu aporte ni mucho menos, simplemente es de una forma todavía más profunda. Tu puedes ir a otro nivel y eso no te hace menos partícipe. En cuanto más preparado esté el director, mucho mejor.

A.A. : En los exteriores, siempre está filmada en el momento preciso de luz del sol, los interiores también son muy naturalistas pero tienen suavidad, la luz está estilizada siendo natural. ¿Cómo trabajaste la luz técnicamente?

N.B.: No había mucha luz porque no teníamos tanto presupuesto para esta película y en Los Ángeles cuesta mucho más caro filmar, pero siempre con ese *approach* de tratar de crear una luz naturalista pero estilizada a la vez. Dentro del departamento de ella, tratamos de filmar ciertas escenas que eran cortitas, o fotos de ciertos momentos, filmarlas a la hora del día adecuada en la que el sol está entrando por la ventana y está haciendo algo mágico. Teníamos una

locación en la planta baja y podíamos iluminar desde afuera de las ventanas y crear esta ilusión de un sol bajo, de atardecer. Trabajamos mucho con el director para armar la puesta en escena en las habitaciones adecuadas de la casa, con los ángulos adecuados para que la luz de la ventana pudiera caer en las personas a contraluz de una forma más suave, mas romántica.

A.A.: ¿Sebastián Lelio es un director que escucha la parte de la estética fotográfica?

N.B.: Sebastián escucha todo, escucha a todo el mundo; es un director muy sabio y muy maduro. Está en un momento en su carrera en el que ya tienen muchas tablas. Entonces, tiene por un lado una claridad muy precisa de lo quiere y seguridad como director, pero a la vez, eso le permite escuchar a todos sus



Natasha Braier ADF, ASC y Sebastián Lelio

TOUTE RESSEMBLANCE
MORBIUS
FANTASTIC BEASTS:
THE CRIMES OF GRINDELWALD
SHE'S GOTTA HAVE IT
THE WORLD'S MOST EXTRAORDINARY HOMES
Leitz
THE UNDOING
FIRST THEY KILLED MY FATHER - A
DAUGHTER OF CAMBODIA REMEMBERS
IBIZA
JADE DYNASTY
CRUELLELLA
STRANGER THINGS
LIE HUO YING XIONG - THE BRAVEST
MADAME CLAUDE
CUBA
GUTTERBEE
PLACE PUBLIQUE
GUNS AKIMBO
SHANTARAM
PORTAIT DE LA JEUNE FILLE EN
FEU - PORTRAIT OF A LADY ON FIRE
THE SUICIDE SQUAD
WITHOUT
REMORSE
RAISING DION
ZHONG GUO NV PAI
FENGSHEN TRILOGY



**Diseñado para crear
grandes historias.**

THALIA. Un juego de objetivos simplemente excepcionales para un alcance ilimitado.

www.leitz-cine.com

colaboradores y discernir; en ese sentido, es un gran colaborador .

A.A.: En la primera versión de ‘Gloria’, dejaban la cámara corre y correr para que no se perdiera la parte documental de los actores. ¿En “Gloria Bell”, fue así?

N.B.: Estaba el guion preciso y traducido sacado de ‘Gloria’ una vez filmada y editada. Era bastante literal la traducción, pero en ‘Gloria Bell’ estábamos trabajando con actores profesionales, no necesitábamos la improvisación o dejar la cámara rodando, que fue el sistema que utilizaba Sebastián en la primera por la naturaleza del proyecto y de los actores. Cuando tienes actores como Julianne Moore y John Turturro no hace falta hacer eso, pueden hacer un diálogo quinientas veces. Filmábamos con dos cámaras porque Sebastián estaba muy casado con ese sistema. Tuvimos alrededor de quince días a dos cámaras, y bueno, me curté y aprendí estudiando. Una vez que entiendes la logística de cómo tienes que ubicar a los personajes con respecto a la luz para que los dos estén bien, para que los dos estén bien en ambos lados filmando en anamórfico a dos cámaras, todo sale bien.

A.A.: ¿Cómo fue esquema iluminación para darle libertad a los actores?

N.B.: No había libertad para los actores porque

los planos eran muy precisos. Si es de día, siempre intento tener las luces viendo por las ventanas, por afuera del *set* y que no se vean, pero no había una cuestión de 360, es decir, estaban todas las luces afuera pero estaba diseñado para los planos que habíamos planeado.

A.A.: ¿Qué cámara y lentes usaste para ‘Gloria Bell’?

N.B.: Alexa con Xtal Express.

A.A.: Hablemos de ‘Honey Boy’, una película más documental.

N.B.: Sí, esta película fue totalmente lo contrario a ‘Gloria Bell’ porque no podíamos saber ni planear mucho. Había un guión escrito por Shia LaBeouf que estaba muy claro, pero no podíamos decidir de antemano en qué lugar del espacio iba a estar Shia. Él como actor, utiliza mucho el espacio y se mueve todo el tiempo, entonces no lo podíamos limitar en ese sentido. Sabiendo eso y conociendo también las películas documentales anteriores de la directora Alma Har’ el lenguaje de la cámara era mucho más digital. A la vez, yo no quería que la luz fuera muy plana preparada para 360 grados, quería mostrar lo mejor de los dos mundos. Una cámara documental que descubriera con ellos y que no se anticipara, sino que siguiera a los personajes. Yo no sabía si iba a estar apuntando para un lado o para otro. En las loca-



‘Gloria Bell’ Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC



'Honey Boy' Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC

ciones principales, puse distintas *practical lights*, todas con control remoto y *dimmers* en mi monitor. Tenía un operador que tenía audífonos y yo podía ir a hablándole desde el monitor. Dependiendo para dónde se movían los actores y para donde enfocaba la cámara, yo podía bajar la intensidad de la luz, subir la intensidad de otra, decidía una toma a contraluz, una frontal. Era una especie de *jam session* con las luces, la cámara y los actores que no hubiera sido posible unos años antes si no hubiese existido la tecnología de LED y el *wireless*.

A.A.: En ésta película, ¿tú operaste cámara? ¿Generalmente operas la cámara?

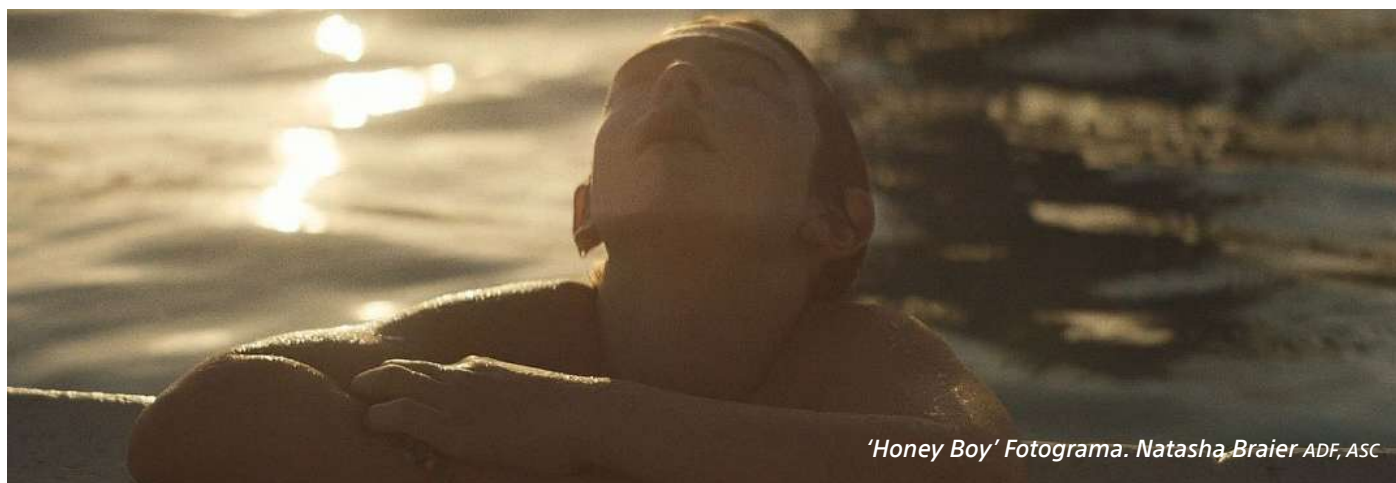
N.B.: Siempre operé yo la cámara en esta película, pero cuando vine a vivir a Estados Unidos, por una cuestión de sindicatos, no me dejaban operar; aquí tienes que trabajar con operador. Entonces las opciones son: o contratas un operador que se quede sentado en una silla y no haga nada para cumplir con la burocracia del sindicato, o contratas un muy buen operador y pruebas esa nueva experiencia. Yo decidí hacer eso y en las últimas películas he conocido a operadores maravillosos. En 'Gloria Bell' y 'Honey Boy' había mucha cámara en mano y el mismo operador de *steadycam* era el que operaba la cámara en mano. Contratando a la persona adecuada que tenga la sensibilidad parecida a la mía, está resuelto, no

necesito hacerlo yo. Con la llegada del digital que te esclaviza más al monitor, el hecho de tener un operador me juega a favor, porque no tengo que estar corriendo para atrás y para adelante entre el monitor y la cámara.

Cuando opero la cámara se me cansa mucho el ojo a causa del monitor del visor. A veces extraño un poco operar, y si hay una escena en la que siento que es una cámara en mano que me encantaría operar y poner ahí mi sensibilidad, agarro la cámara y la opero yo, pero normalmente trabajo con operador y siento que es mas rápido y me deja a mi mucha mas energía para estar con mi director, apoyando con la puesta en escena y cuidando todos los detalles de la luz y estar todo el tiempo en el monitor.

A.A.: Hablas de una sensibilidad cercana a la tuya, ¿cómo escoges al operador y te das cuenta de eso?

NB : Mirando los trabajos que han hecho ves la sensibilidad de la cámara. Después los conozco como personas. Los operadores con los que he hecho las últimas películas, primero hicieron publicidad conmigo, entonces los conocí, vi su personalidad, la comunicación y la vibra que dan en el *set*. Un montón de requerimientos que son importantes para una persona que va a estar ahí en primera línea de fuego con los actores.



'Honey Boy' Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC

A.A.: Cuidas mucho la luz de exteriores, siempre en horas del día como debe ser. ¿Cómo logras tener una conversación con el director para que se haga en esas horas que tú quieres y en tiempos tan cortos? Porque en Estados Unidos no puedes pasar quince horas en un llamado.

N.B.: Busco trabajar con directores que son visuales y a quienes les interesa el medio cinematográfico como un medio visual, directores que eligen trabajar conmigo porque quieren cierto *look*. Hay una escena en 'Honey Boy' que tiene tres tomas nada más de un plano, y no es que estuviéramos esperando a que fuera la hora mágica. Ocho semanas antes, cuando estábamos buscando locaciones y haciendo un plan de rodaje, pensando en ese rompecabezas y planenado estar ahí a a cierta hora, nos preguntamos, ¿qué otras cosas podemos poner alrededor de eso para poder salir y hacer esa toma justo a la hora que queremos? Entonces buscamos otras cosas que filmar en el montaje al principio de la película para aprovechar la locación y poder hacer la toma en la hora que queríamos.

A.A.: ¿Cuáles son las dificultades de hacer eso?

N.B.: Lo más importante es la logística, porque si no te salió desde la logística dos meses antes, ya estás jodido. Nunca hay tiempo para nada en las películas, entonces no vas a tener tiempo para decidir en el momento. Las principales batallas son desde la logística, tener un director y un asistente de dirección que estén de tu lado y armar este rompecabezas para poder estar ahí media hora antes. Cuando hablas de hora mágica y de atardeceres, creo que la responsabilidad del director de fotografía es ser realista y decir "Hay tiempo para un plano. Si quieres tres planos hacen falta dos atardeceres" y ejecutar un plan

realista que se pueda cumplir porque la luz se va. Hay veces que, por falta de experiencia, un director puede insistir con algo que no es muy realista.

En "Honey Boy" como Alma había filmado sus propios documentales, tenía bastante consciencia y a la vez tenía mucho interés en atrapar todos los atardeceres y las horas mágicas, entonces tenía realmente una directora de mi lado que estaba luchando también por eso, así es más fácil.

A.A.: ¿Qué cámara y qué lentes usas?

N.B.: Alexa Mini y Xtal Express.

A.A.: ¿Por qué te gustan esos lentes?

N.B.: Son lentes bastante vintage, anamórficos y tienen características muy plásticas que para mi, compensan muy bien con la nitidez y la hiper realidad digital. No he encontrado otros lentes anamórficos que tengan esa magia, entonces los sigo probando para cada película y los sigo eligiendo. Hay solo tres juegos de esos lentes en el mundo. Para la próxima película que voy a hacer no están disponibles, entonces estoy armando unos lentes antiguos anamórficos con Panavision tratando de que se parezcan lo más posible.

A.A.: Hablemos ahora de 'Neon Demon'. ¿Cómo fue trabajar con Nicolás Winding Refn?

N.B.: Fue una experiencia maravillosa. Nicolás filma todas sus películas cronológicamente, entonces hay una cosa muy orgánica. El guión va cambiando, se va desarrollando y vamos encontrando el lenguaje de la película día a día, pero al ser cronológica, el lenguaje tiene otro significado. A medida que la película se volvía más loca y subrealista, el lenguaje se liberaba



más y se hacía más loco, más poético y más atrevido. Se sintió como algo muy libre para mí, como algo muy experimental. Tenía un director que me impulsaba a tomar riesgos sin tener miedo a fallar, por eso fue muy liberador en el sentido de probar cosas y de expresarme con el color emocionalmente sin ir a lo seguro, con ideas más radicales. Fue genial.

Yo había visto sus películas, ya conocía cuál era su lenguaje visual y me parecía muy interesante como artista. Sin haber leído el guión, pero sabiendo de qué iba la historia dije que sí porque me parecía que él y yo juntos íbamos a hacer algo interesante. Fui con los ojos cerrados. Después hicimos mucha publicidad juntos.

A.A.: Nicolás presentó la película de Jodorowsky en Cannes hace alrededor de ocho años y hablaba mucho él, de este aprendizaje que tuvo de la simbólica, de las imágenes. En las películas de Nicolás hay mucho simbolismo en cada imagen. ¿Eso es algo de lo que te habla antes o va fluyendo naturalmente?

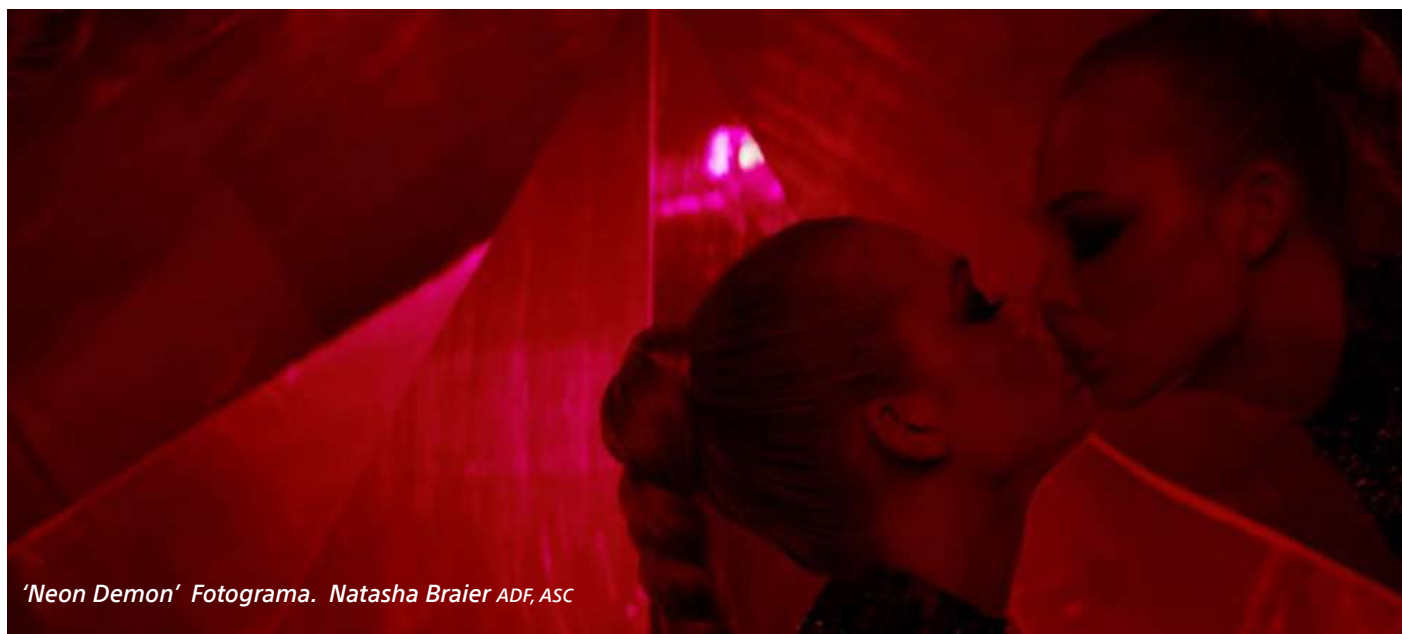
N.B.: Algunas cosas están habladas a nivel conceptual antes, pero creo que mientras hacíamos *scouting*, mirábamos locaciones, empecé a conocerlo, a saber cuál era su intención en cada escena, qué era lo que quería decir. Empecé a proponer planos que tuvieran simbología. Él quería hacer el desfile de modas en un *set* que fuera como un jardín y que la actriz al final llegara a un lago y se viera reflejada en él, como el mito de Narciso. No teníamos dinero para nada de eso y terminamos haciendo algo muy gráfico que era este triángulo de luz en un estudio negro.

Hicimos algo conceptual y simbólico, no teníamos un lago pero yo hice el agua en la luz, la reflejé contra unos palios plateados que el *staff* movía, conceptualmente estaba la presencia del agua, del reflejo, de Narciso y del lago. Diseñamos a partir de no tener dinero. En todas las películas hay muchas ideas conceptuales y de preparación, pero también muchas cosas que, a medida que empiezas a filmar se empiezan a descubrir. Tú la estás construyendo, esculpiendo y descubriendo dentro de la piedra. Entonces la película te va hablando y va expulsando ciertas cosas que no le pertenecen y tomando las que le pertenecen en el proceso.

A.A.: Parece fácil trabajar con color, sobre todo saturado de la manera en la que lo hiciste en esta película. ¿Cuál es la dificultad de trabajar con colores así, marcados, primarios y saturados?

N.B.: Creo que la dificultad empieza al combinar distintos colores y que no se vuelvan una plasta de color, que la combinación de colores tenga una coherencia. Cuando empiezas a sumar colores de la luz, de vestuario y de arte, todo tiene que danzar en la misma paleta para que tenga clase y no se vuelva una mezcla arbitraria.

El desafío está en cómo curas la cantidad de colores y los dosificas. También hay que seguir iluminando en blanco y negro, hay que seguir iluminando el nivel de contrastes y de volúmenes y no sólo con el color, porque sólo el color queda plano, entonces es como sumar una dimensión más y hace complejo el juego, obviamente.



'Neon Demon' Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC



A.A.: Cuando hiciste 'Neon Demon' ¿ya existían los *SkyPanel*?

NB : No había *SkyPanel* todavía. Teníamos una especie de *SkyPanels* que habíamos hecho con *ribbons de lightyear*, *sputniks* y teníamos muchas gelatinas.

A.A.: ¿Por qué te gustan los *Sputnik*?

N.B.: Los *Sputnik* son unas luces de LEDs bastante potentes y que se arman como legos. Puedes hacer luces más grandes y tienen mucha precisión en cuanto a la temperatura de color, las puedes programar.

A.A.: Todo este lenguaje visual que armaron fue una cosa muy preparada, pero también esculpida en el *set*. ¿Fue una preproducción muy grande o se fue construyendo más en el rodaje?

N.B.: Descubríamos muchas cosas en el rodaje, teníamos un plan de lo que queríamos hacer, habíamos sacado fotos en las locaciones. Sabíamos dónde iba la cámara, cuál era el cuadro simétrico perfecto tipo Kubrick y dónde pondríamos a las modelos como objetos. Pero como el guion cambiaba orgánicamente, porque lo filmábamos cronológicamente, teníamos la libertad de ir repensando esas ideas que habíamos tenido semanas atrás. Había también un alto grado de decisión en el momento y tenía que hacer la película con muy pocas luces por una cuestión de presupuesto, pero para rodar cronológicamente, teníamos que movernos a veces de locación 2 o 3 veces el mismo día. Nicolas quiere rodar a toda costa cronológicamente, eso te cuesta mucho tiempo por lo que no podía hacer grandes puestas de luces porque no tenía el equipo ni el *staff*; había que pensar cosas que se podían hacer con muy pocas luces que entraban en un camión pequeño y que podían ponerse y sacarse relativamente rápido para poder hacer la cantidad de locaciones que había que hacer.

A.A.: ¿Qué cámaras y lentes usaste para esta película?

N.B.: Alexa Mini y Xtal Express.

A.A.: ¿Cómo fue el proceso de color en esta película?

N.B.: Hicimos el color en Dinamarca con un colorista con el que yo no había trabajado nunca, y fue un poco difícil al principio encontrar un lenguaje común, pero al final lo logramos. 'Gloria Bell' y 'Honey Boy' las hice con el mismo colorista en Nueva York, Alex Bickel. Para 'Honey Boy' hicimos los LUTs juntos, entonces hubo mucho de ida y vuelta en la preparación y en las pruebas. Cuando filmamos la película, teníamos el LUT creado por él, yo veía en el monitor exactamente como lo íbamos a hacer y cuando terminamos la película, para hacer la corrección de color, fue meter el material en su computadora, ponerle el mismo LUT que él me había diseñado a mí y ya estaba la película corregida. Lo único que hicimos en la corrección fue jugar con más mascaritas aquí y allá, pero el *look* de la película ya estaba hecho de antes.

A.A.: ¿Trabajas los LUTs en pruebas de cámara?

N.B.: Primero hablo con el colorista de lo que estoy buscando y hago pruebas de cámara con los actores, con los colores que voy a utilizar, la iluminación que voy a utilizar, etc.

A.A.: ¿Crees que has tenido suerte en los proyectos que te han dado o a qué atribuyes esta filmografía que tienes tan interesante?

N.B.: La vida te ofrece un montón de oportunidades y yo he sido muy selectiva con lo que he decidido hacer. Por suerte hago muchos comerciales, entonces no necesito hacer una película por cuestiones económicas. Cuando elijo hacer una película es porque realmente me llama, me pide



'Neon Demon' Fotograma. Natasha Braier ADF, ASC



que la haga, siento que resueno con el mensaje de esa película, lo que puede aportar al mundo y que mi voz puede sumar. Casi siempre hago una película al año y a veces no hago una película en dos años, y es porque soy muy selectiva y cuidadosa con los proyectos que elijo y espero a que el proyecto me enamore para hacerlo. Mientras tanto, hago publicidad y *videoclips*.

A.A.: ¿Cómo se dice ‘no’ a un proyecto?

N.B.: Yo supe decir que no desde el principio, desde que estaba en la escuela de cine y hacía cortos. Nunca hice un corto porque tenía ‘exterior noche’ y nunca lo había hecho, por ejemplo. Nunca tuve esa filosofía, y desde el principio elegí hacer las cosas que leía y me inspiraban y sentía que, como artista, me podía ir encontrando a mí misma a través de los proyectos. Creo que si hubiera hecho cosas por motivos financieros, logísticos o de relaciones públicas, me habría perdido y no habría encontrado nunca mi voz. Siempre he sido honesta. Si me dan un guion y he sentido que no es para mí, no lo tomo.

A.A.: ¿Cuál es la diferencia entre la Natasha de ‘Glue’, ‘Neon Demon’ y ‘Honey Boy’?

N.B.: La Natasha de ‘Glue’ es de hace 16 años, pasaron muchas cosas, ya cambié las células de todo el cuerpo más de 2 veces, tuve varios matrimonios en el medio, me rompieron el corazón otras tantas, cambié de países. Uno es una persona muy diferente que crece y evoluciona con los años y afecta también sobre quién eres como directora de fotografía. Tienes otra visión

de la vida, frente a las cosas, estás abierta a lo inesperado, a lo que no está tan planeado, más madura supongo y eso se refleja en el trabajo.

A.A.: ¿Qué consejo le darías a las directoras y directores de fotografía que están empezando, que están estudiando o que acaban de salir de la escuela?

N.B.: Aconsejaría observar mucho la luz en el mundo real y cuando les gusta una luz, observar por qué está ocurriendo para después replicarlo de una forma natural, este naturalismo estilizado. ¿Cómo empezar a decodificar y a entender por qué pasan las cosas que te gustan visualmente? No aferrarse a la idea de que necesitan cierta cantidad de luces, de material o de la última tecnología para hacer cosas. Creo que se puede hacer algo fantástico con nada, simplemente apagando una luz o cerrando una cortina y más con la sensibilidad que tienen las cámaras hoy en día, incluso los teléfonos. Siempre sobra luz, entonces más bien es una cuestión de quitar luz, de sustraer. Hacer iluminación mucho más naturalista y más suave.

Aconsejaría quitarse esa idea de que falta tecnología y hace falta equipo para hacer cosas porque se puede hacer una obra maestra con un Iphone y sin luces, lo importante es la mirada. Reconocer y estudiar cómo pega la luz, cómo cae aquí y cómo rebota. Entender el valor psicológico y emocional de esa luz con respecto a la historia que quiero contar. ¿Por qué quiero ser cinefotógrafo?, ¿qué es lo que me mueve? El contenido es muchísimo más importante que la forma.



A.A.: Vamos a hacer un pequeño juego que hacemos siempre en las entrevistas.

A.A.: ¿1.3 o 5.6?
N.B.: 1.3

¿HMI o Tungsteno?
N.B.: Tungsteno

A.A.: ¿Lente con filtro o lente sin filtro?
NB: Con filtro

A.A.: ¿Tungsteno o LED?
N.B.: LED

A.A.: ¿"Nada más le muevo una cosita y ya estamos" o "necesito media hora"?
N.B.: No, ya estamos

A.A.: ¿LED o el sol?
N.B.: LED

A.A.: ¿Pero es verdad o mientes?
N.B.: Si necesito media hora me despiden

A.A.: ¿Cámara fija o cámara en mano?
N.B.: En mano

A.A.: ¿Una cámara o dos cámaras?
N.B.: Una cámara

A.A.: ¿Telefoto o angular?
N.B.: Angular

A.A.: ¿Nueva ola francesa o nuevo Hollywood?
N.B.: Nueva ola francesa

A.A.: ¿Óptica nueva u óptica vieja?
N.B.: Vieja

A.A.: ¿Color o blanco y negro?
N.B.: Color

A.A.: ¿Esférico o anamórfico?
N.B.: Anamórfico

A.A.: ¿Raoul Coutard o Vilmos Zsigmond?
N.B.: Raoul Coutard

A.A.: ¿Celuloide o digital?
N.B.: Celuloide

A.A.: ¿Néstor Almendros o Gordon Willis?
NB: Néstor Almendros



Natasha Braier ADF, ASC



Natasha Braier ADF, ASC

'Gloria Bell'



CINEFOTOLATINO
EL PODCAST DE
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA
LATINOAMERICANOS


cinefotolatino

Escúchalo gratis en :

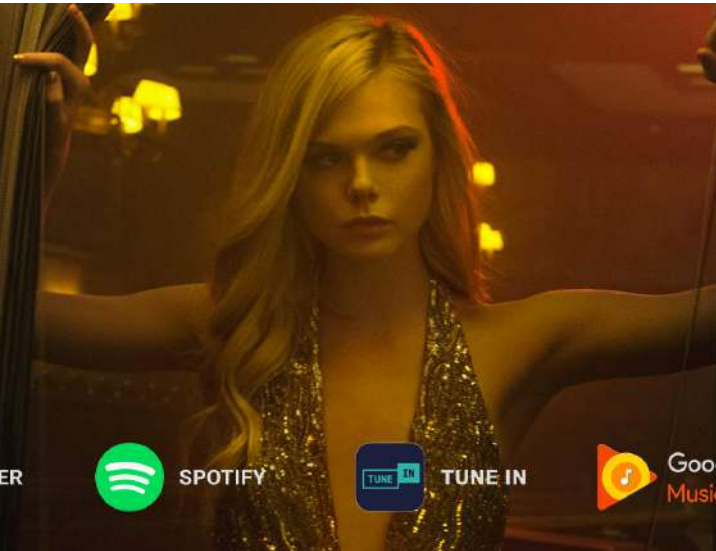
 **APPLE
PODCASTS**

 **STITCHER**

 **SPOTIFY**

 **TUNE IN**

 **Google Play
Music**





Natasha Braier ADF, ASC
'Honey Boy'



Natasha Braier ADF, ASC
'Neon Demon'





FOTOGRAFÍA: IVÁN HERNÁNDEZ, AMC



W. WHITEPOINT OPTICS
MEDIUM FORMAT - HIGH QUALITY MOVIE

RENTA DE EQUIPO PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE Y CINE DIGITAL
WWW.CTTRENTALS.COM / CONTACTO@CTTRENTALS.COM





NUEVOS TALENTOS

OCTAVIO ARAUZ, 'Los lobos'

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera
Fotogramas de 'Los lobos'
Fotos: Karen Kuehn y Christian U. Hernández

Un largo viaje en carretera bajo la luna llena, marca el inicio de la historia de Lucía y Max y Leo, sus dos pequeños hijos. Esta trama se caracteriza por retratar un tipo diferente de migración; aquellos que llegan a Estados Unidos sin necesidad de arriesgar su vida a través de travesías peligrosas, aquellos migrantes que llegan en auto o por avión y que se quedan allá buscando una mejor calidad de vida sin importar el costo que esto representa.

Lucía es madre soltera, con poco o casi nulo conocimiento del inglés y ningún conocido. Se aventura a buscar trabajo para sacar a sus hijos adelante con la angustiante necesidad de dejarlos solos por muchas horas en un pequeño departamento que alquilan. Los niños deberán sobrellevar largas jornadas en soledad sin nada más que un poco de comida, una grabadora y un par de cintas que contienen las reglas que los niños deben seguir durante la ausencia de la madre, lecciones de inglés y su imaginación infinita.

Escrita y dirigida por Samuel Kishi ('Somos Mari Pepa' 2013), la película es un viaje con la imaginación de 'Los Lobos' y nueva realidad a la que los pequeños tendrán que adaptarse. El director de fotografía tapatío Octavio Arauz, nos comparte su experiencia para lograr la estética que acompañó a esta historia.

Un viaje a los recuerdos

Desde joven, Octavio tuvo habilidad con el dibujo y las artes plásticas. Esta inclinación lo llevaría a perseguir una carrera en pintura, sin embargo, la necesidad de ir más allá en su crecimiento profesional y en su habilidad para transmitir emociones e ideas a través del arte, lo llevó a estudiar cinematografía en la Universidad de Guadalajara. Dentro del Departamento de Imagen y Sonido de la universidad, encontró el reto y la disciplina que buscaba para sí mismo.

La relación con el director de 'Los Lobos', Samuel Kishi, comenzó en la universidad a pesar de no pertenecer a la misma generación. El director se acercó a Octavio con el primer proyecto que harían juntos: 'Somos Mari Pepa' (2013). "Cuando salimos de la escuela, Samuel me contó que aún no tenía cinefotógrafo para su proyecto. Vió unos cortos que yo había fotografiado siendo estudiante, le gustó mi trabajo y así comenzamos a colaborar." Durante la carrera, Octavio tuvo la



oportunidad de probarse como director de fotografía de algunas tesis estudiantiles. Estos trabajos ayudaron a su profesionalización en esta rama y a llamar la atención de profesores que lo recomendaron con Samuel.

Después de un par de años colaborando con Samuel en publicidad, Octavio fue la primera opción para fotografiar ‘Los Lobos’. “Samuel escribió esta película junto a Luis Briones y Sofía Gómez Córdova y siempre me contemplé para este proyecto. Creo que hacemos una buena mancuerna desde ‘Mari Pepa’. Nos sentimos muy bien trabajando juntos y tenemos la misma perspectiva de lo que es el cine”.

La visión de la infancia

“Esta historia es semi-autobiográfica para el director y las películas que he hecho con Samuel, curiosamente, se han vuelto también parte de mi. Es necesario que te adueñes de las historias en

las que trabajas, que las hagas tuyas y las sientas. También estar en un mismo canal en el *crew* para que todo fluya mejor. En este caso, la empatía viene desde el hecho de que todos fuimos y somos niños. Coincidió también en el tema de la migración. Mi madre, por ejemplo, al igual que Lucía y que la madre de Kishi, se fue también un tiempo a los Estados Unidos”.

“Para apoyar la historia, traté de verla desde el punto de vista de los niños. Ellos son en realidad la columna vertebral de todo. El reto fue crear el mundo de los niños dentro del departamento. Que se sintiera el encierro pero, cuando comenzaban a imaginar, se sintiera un espacio grande y lleno de fantasía. En este caso, el recurso de la animación ayudó mucho, siempre reforzado con el uso de la puesta en cámara”.

“Sabemos que esta película será vista por adultos, pero creamos una visión de la infancia para ellos. Los recursos técnicos iban dirigidos a eso, hacer una pequeña analogía de los recuerdos con estos acentos en la fotografía”.





'Los lobos' fue fotografiada con Alexa Mini para darle a Octavio la libertad de movimiento en las escenas. "Quería disminuir el peso de la cámara. Me gusta moverme mucho y poder posicionarme donde se requiera. Casi todo fue con *Easy Rig* y la mayoría de las tomas fueron realizadas con los lentes de 35mm y 65mm. Este último tenía una particularidad ya que era un lente macro, entonces sus aberraciones eran aún más marcadas".

La selección de la óptica fue un tema a la hora de encontrar la estética adecuada para el proyecto. Una de las consideraciones principales, fue la idea de crear una sensación de recuerdo. "Desde el inicio queríamos usar lentes anamórficos. Buscábamos esa distorsión que ofrecen, no quería el típico *flare* horizontal. La aberración nos ayudaba a recrear la sensación de la memoria o recuerdo que queríamos, nos permitía centrarnos en puntos específicos del cuadro. Probé unos Hawk, pero la distancia focal mínima era de un metro y nosotros queríamos proximidad e intimidad. Encontré los Cooke Special Flare y fue una maravilla. Nos ofrecía el paquete completo: proximidad sin *flare* y esa textura cremosa y romántica; todo se sentía muy orgánico. Nos ayudaron a reflejar esa belleza en contraste con el mundo agresivo y extraño en el que se encontraban los protagonistas."

Cada vez es más usual encontrar actores naturales dentro de las películas mexicanas, es decir 'no actores' que por su fisonomía o características individuales, son requeridos para interpretar un papel. Max y Leo, hermanos en la vida real,

fueron seleccionados para este proyecto después de un largo casting. "Trabajar con ellos fue fabuloso. El trabajo previo de Kishi y la *coach* de actuación fue importante y grandioso. Se nota esa magia y frescura en los planos. Uno de los retos fue mantener el punto de vista: ni tan arriba, ni tan abajo. La espalda me pasó factura aún estando en rodaje."

"Me presentaba a los ensayos de los niños para que me reconocieran y se acostumbraran a la cámara y su importancia, cuando llegaba la cámara era para trabajar. No quise entrar en tanta confianza con ellos para que se sintiera la autoridad. Por supuesto que son un amor, te encariñas, ríes y juegas en algún momento".

Al principio, Octavio planeaba llevar un equipo lumínico grande. Más adelante, por cuestiones de producción, todo se redujo a textiles, LEDs, un HMI como fuente lumínica más grande y *Jokers*. "Esto nos ayudó, sobre todo con los actores, ya que tal vez más equipo, hubiera sido más intimidante".

Al tener pocas luces, el tiempo de preparación del *set* era relativamente corto. Esto fue de mucha importancia pues había niños y debían aprovechar el tiempo al máximo. "Otro de los retos grandes a los que nos enfrentamos, eran las jornadas laborales tan reducidas por tener niños en el *set*. Teníamos que ser muy precavidos para no rebasar las 6 horas de trabajo, no queríamos que todo el esfuerzo realizado se fuera por algo tan tonto como pasarte una hora de llamado. Hici-



En EFD trabajamos para afrontar la nueva
normalidad y seguir haciendo tus

PROYECTOS REALIDAD

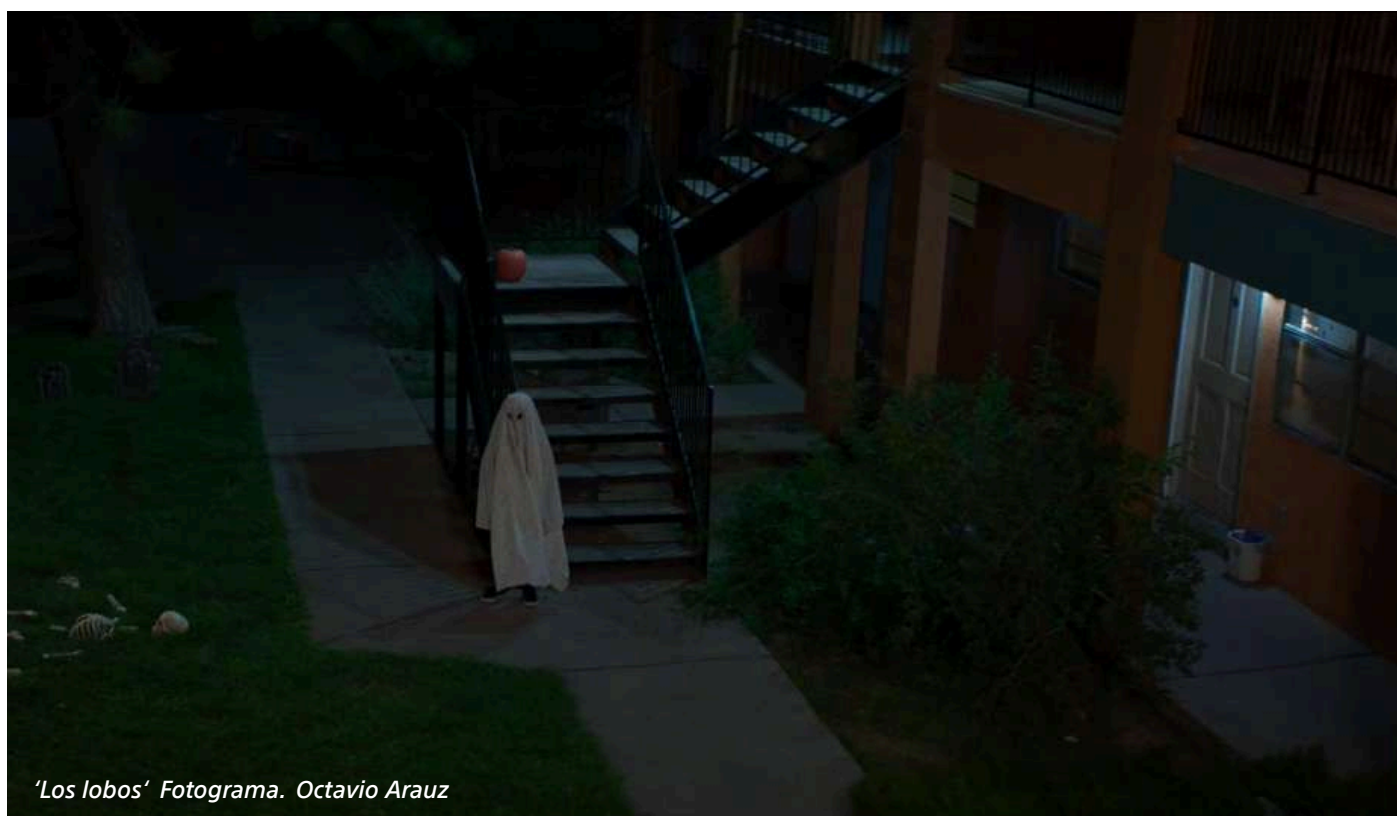


mos un trueque con las horas de comida, para tener el mayor tiempo posible con los niños”.

Problemáticas

‘Los lobos’ aborda todos aquellos problemas que tiene enfrentar una madre o un padre para sacar adelante a sus hijos: largas jornadas de trabajo, migrar, mala alimentación; pero también habla de problemas como el racismo, el fanatismo religioso, la drogadicción, el clasismo y los problemas económicos.

Hacia el final de la película, se muestra una serie de retratos en video, es decir, la cámara capta por unos segundos los rostros de alguna persona en su entorno, o realizando alguna acción muy específica. Estos retratos fueron de las personas que habitan la misma comunidad en Albuquerque que los niños. Se muestran los problemas a los que se enfrentan algunas de las personas que viven en la marginalidad. “No sabíamos si iban a funcionar los retratos, temíamos que se sintiera muy autoral, pero a la vez creíamos necesario tenerlos porque muestran el abanico completo del problema, no sólo el de esa familia en particular, sino de toda la comunidad chicana, de la comunidad de los migrantes, de la gente adicta”. Lucía y sus hijos llegan y se hacen parte de un mundo de gente con problemas igual o más grandes que los que ella enfrenta.



‘Los lobos’ Fotograma. Octavio Arauz

Como parte de las referencias, Octavio se refiere al trabajo de la documentalista estadounidense Mary Ellen Mark, quien trabajaba justamente con comunidades marginadas. “Se siente la intimidad de la cámara con sus personajes. Siguió a una chica por 30 años y la cámara estuvo presente cuando había sentimientos íntimos y desgarradores. A pesar de ello, su trabajo se mantiene honesto debido a que el personaje le da permiso de estar con ella. Nosotros buscábamos lograr esta cercanía, proximidad y naturalidad con los niños y su relación con la cámara; buscamos que el espectador se sintiera como parte de su universo”. Con los retratos que hicieron, justamente apoyan esta idea de conocer más allá del universo de Lucía y sus hijos.

Trabajar con Samuel

“Leemos el guion y se crea la propuesta estética. A veces se reescribe con base en mi propuesta estética y tomando en cuenta la parte técnica de qué es lo que se puede hacer y qué es lo que no. Luego viene el *shot list*, son semanas de pláticas y me llevo mi lista y el *story*; se analiza todo a detalle y una vez que el *story board* está listo, Kishi hace un animatic y comenzamos a debatir sobre el montaje. Funciona bien porque ahí descartamos planos que sabemos que no pueden pegar y continuamos hasta tener un pequeño mapa”. “Cualquier película es como un ente vivo que siempre se va alimentando y reescribiendo conforme avanza el tiempo. Hay que saber escucharla, no aferrarse a un plano. Si las situaciones nos están diciendo que algo no va, debemos optar por otro tipo de soluciones”.

“Hago el *storyboard* para tener claridad de lo que voy a hacer y tener cada plano en mi cabeza, pero también eso sirve para tener un mapa de todas las personas y tener una imagen gráfica. Me siento satisfecho por haber logrado mi propuesta inicial, pues hubo un arduo trabajo detrás.”

Además de la buena mancuerna que existe entre el director y el cinefotógrafo, hubo otras personas que enriquecieron el trabajo realizado en esta película. Hania Robledo, nominada con ‘Frida’ el 2003 al premio Óscar, estuvo a cargo del diseño de producción. “Nos volaba la cabeza con lo que logró. Todos esos lugares que se ven avejentados en la película, en realidad eran nue-

vos. Esto nos hizo replantearnos cómo deberían desenvolverse los personajes en los lugares. Al inicio en mi mente, todo era más gris, pero ella decidió usar tonos más cálidos que reforzaban la vibra ocre que hay en Albuquerque”.

Octavio hizo la corrección de color con Phaedra Robledo en Cinema Máquina. “Nos entendimos muy bien ya que llevaba una referencia puntual. Me parece que ella es pintora y su ojo está perfectamente educado. Antes de la película hice unos LUTs para tener idea de a dónde quería llegar en ciertas escenas. Al final usamos un LUT general, el de batalla para el espacio interior; había otro para contraluces, otro para atardeceres y un cuarto para la calle cuando el sol estaba en un momento de mucho contraste”.

Octavio Arauz resalta la importancia de la descentralización del cine. Ya no es solamente en la capital donde se producen los contenidos, es necesario reconocer que no sólo de las escuelas más conocidas viene el talento. “No se si sea por la facilidad que existe actualmente de conseguir cámaras digitales pero en Guadalajara está creciendo mucho la industria. Es un proceso largo, pero poco a poco está dando frutos”.

‘Los lobos’, película estrenada en el Festival Internacional de Cine de Busan (Corea), ha sido acreedora de varios reconocimientos:

-Festival de Cine de la Habana: Premio SIGNIS Mejor Película (2019)

-Festival Internacional de Cine de Berlín (2020): Mejor Película, Premio Film Peace Award

-Festival Internacional de Cine de Fribourg (Suiza):

-Premio Especial del Jurado (2020)

-Festival de Cine de Miami: Mejor Película Competencia Iberoamericana de HBO (2020)

-Festival Internacional de Cine de Guanajuato GIFF: Mejor Largometraje Mexicano (2020)

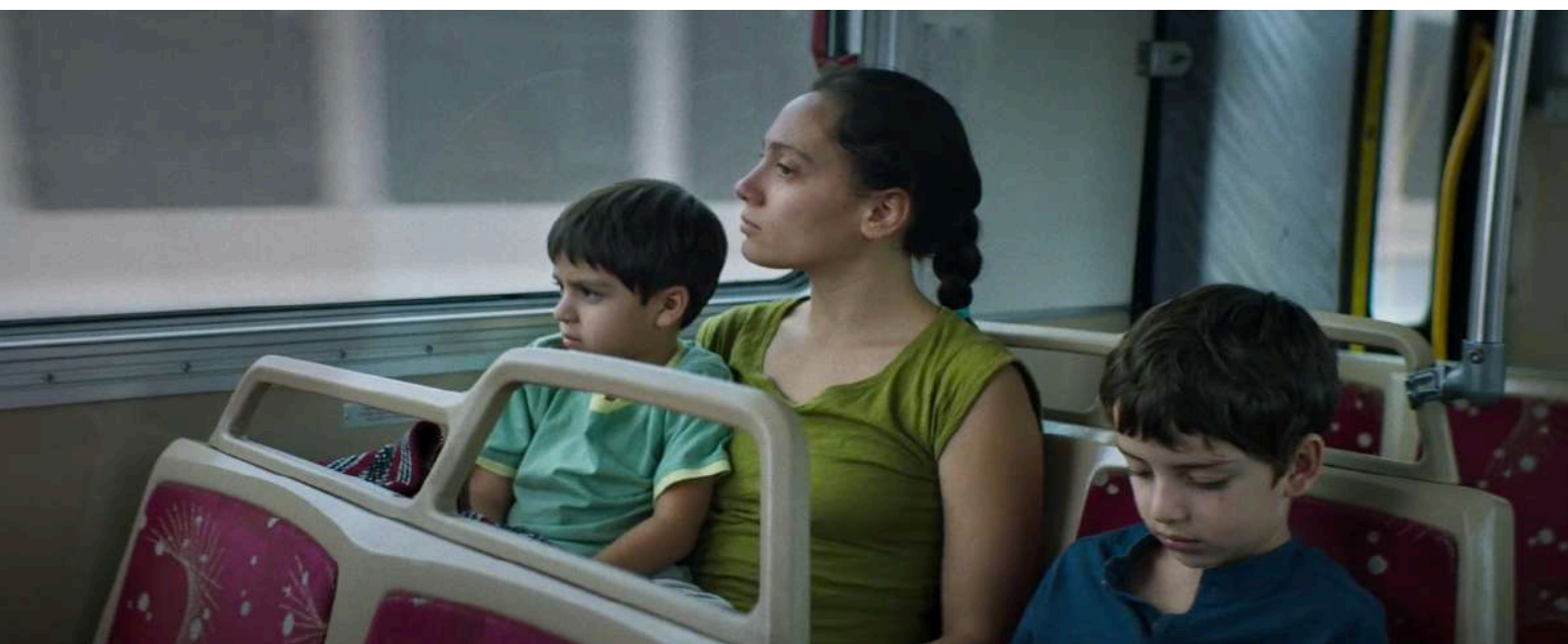
‘Los Lobos’
Cámara: ALEXA Mini
Óptica: Cooke Anamorphic Special Flare
Cinefotógrafo: Octavio Arauz
Gaffer: Gabriel Esling



Octavio Arauz 'Los lobos'



Octavio Arauz 'Los lobos'





#SHOTONFILM

labo

FROM RECORD
TO PLAY.

Conoce nuestros paquetes de venta de material fílmico,
revelado y digitalización.

¡Contáctanos!

contacto@labodigital.com.mx

S8mm

16mm

35mm

Estudio Digital
Centenario 208, CDMX
5549 0099

Laboratorio Fílmico
División del Norte 3203, CDMX
5549 0099

visita labo.mx





HENNER HOFMANN AMC, ASC

11 Preguntas a un director de fotografía

1.- ¿Escuela de cine o por la libre?

Escuela de Cine, por sus bloques de enseñanza ordenada y progresiva.
El aprendizaje con referencias probadas.

2.-¿Qué película marcó tu vida?

Son muchas, cuatro en blanco y negro: 'Die Brücke', DP Gerd von Bonin, 'Requiem for a Heavyweight', cinefotógrafo Arthur J. Ornitz, '8 ½', cinefotógrafo Gianni Di Venanzo, 'Last Picture Show', cinefotógrafo Robert Surtees y por último, 'Cul-de-Sac', cinefotógrafo Gilbert Taylor.

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

Por supuesto Emmanuel Lubezki AMC, ASC y Rodrigo Prieto AMC, ASC. De la vida, Sven Nykvist, David Watkin, Robby Müller y Eduard Tisse el creador de la fotografía mexicana. Su estilo fue copiado inmediatamente por fotógrafos y cinefotógrafos de la época, acreditándose la estética realizada por Tisse.

Recientemente, sigo muy de cerca el trabajo de Sturla Brandth Grøven, extraordinario cinefotógrafo; la composición, su luz y la cámara en mano son de otro mundo, un verdadero artista.

4.- ¿Celuloide o digital?

Celuloide por la estética de sus texturas, es muy orgánico. El digital por la modernidad y la inmediatez, definitivamente tiene un espacio estético importante y gran futuro en las artes visuales.

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

La reflexión rigurosa sobre tu trabajo es la única manera de avanzar. Si algo no se ve bien, es que no esta bien, ¡cámbialo!



Henner Hofmann AMC, ASC

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

Siempre observar las texturas, los colores, la luz de los espacios y desarrollar una buena memoria visual .

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

Todos son una lección. El aprendizaje es permanente y continuo, las cosas no se repiten, siempre aparecen nuevas situaciones que dan experiencia permanentemente.

8.- Recomiéndanos un libro de cine

‘Colder Than Death’ de Robert Katz, ‘The Satanley Kubrick Archives’ y ‘Writing with Light’ de Vittorio Storaro.

9.- Y una película

‘Paris Texas’ y ‘Apocalypse Now’

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

Es mi mundo y la forma de expresarme más profunda. Me apasiona crear imágenes para contar una historia y la cinefotografía es el camino y un instrumento muy poderoso.

11.- Recomiéndanos una APP

Shot Designer

<https://www.hollywoodcamerawork.com/shot-designer.html>



Henner Hofmann AMC, ASC

REVOLUTION

MÉXICO

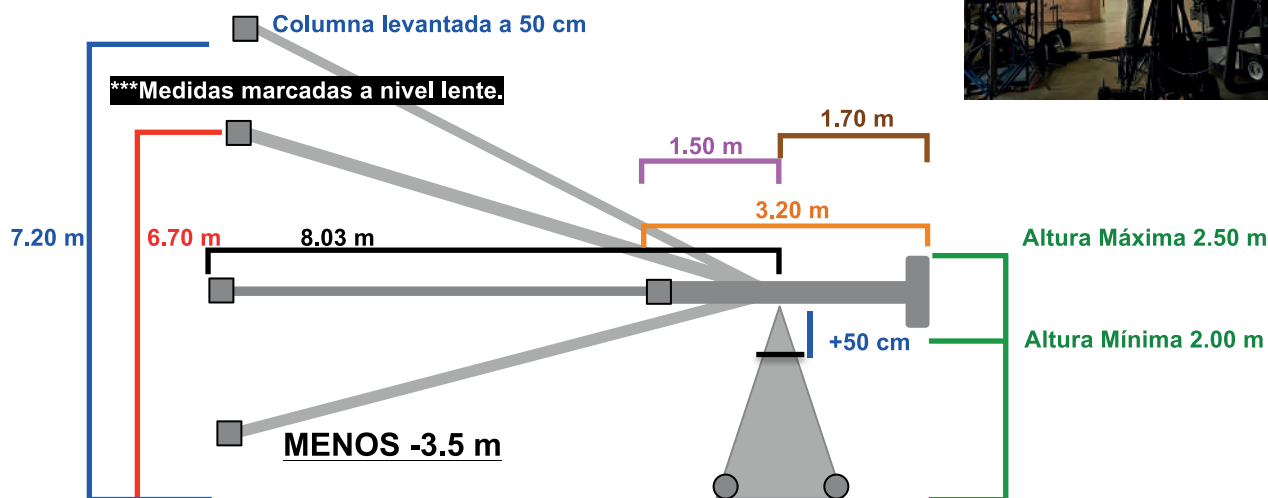


RevoTechnoScope 8m (26.2 Ft) (SUPER LIGERA).

- 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

LA FOTOGRAFÍA

ELEMENTO ESCENCIAL DE UNA PELÍCULA



Fotograma 'Sunrise: A Song of Two Humans'

Por Ximena Ortúzar

Fotogramas: "Sunrise: a Song of Two Humans" y 'Garvity'

Tratándose de fotografía en el cine se suele hablar de “cinefotografía”, una de las bases más importantes del cine –tal vez la principal– que requiere de talento y trabajo, por lo que es digna de reconocimiento.

Precisamente por esto, fue que se estableció en 1929 el Oscar a la Mejor Dirección de Fotografía, es decir, sólo 34 años después de la invención del cinematógrafo de los hermanos Lumière.

Cabe destacar que aún sin recibir el Premio Oscar a la Mejor Dirección Fotográfica –porque aún no existía–, Charles Rosher y Karl Struss lo habrían merecido por las revolucionarias técnicas filmicas empleadas en 'Amanecer' (Sunrise: A Song of Two Humans), 1927, considerada obra maestra del expresionismo.

En principio se trató de un reconocimiento de la Academia al talento del encargado de lo creativo en materia de cámara. La evolución de cámaras y formatos hizo variar el criterio de premiación.

Un poco de historia

En los inicios, la fotografía en el cine era únicamente fija y en rollo. Y, por cierto, en blanco y negro. El technicolor, inventado en 1916, evolucionó permitiendo que en 1929 se proyectara la primera película grabada totalmente a color: el musical 'On with the show'. El proceso evolutivo de esta técnica permitió agregar más colores y mejorar la calidad de las fotografías.

Así, en 1939 los premios a Mejor Cinefotografía se dividieron en películas en blanco y negro y películas a color, lo cual perduró hasta 1966, dado que para 1970 la intensidad del color en el cine fue desplazando la filmación en blanco y negro. Actualmente la inmensa mayoría de los filmes son grabados en formatos digitales y a color. Sólo algunos directores optan por el blanco y negro como una forma de imprimir un sello especial –narrativo o psicológico– a la historia.

Por ejemplo, 'La Lista de Schindler' (1993, dirigida por Steven Spielberg, con la dirección de fotografía de Janusz Kaminski, ganador del Oscar a la Mejor Fotografía, y 'Roma' de Alfonso Cuarón, 2018, ganador del Oscar a Mejor Fotografía.

La evolución en materia de fotografía ha generado lo que hoy se conoce como VR (Realidad Virtual). Dado que la tecnología avanza permitiendo nuevas formas de hacer cine, es posible que en un futuro cercano la Academia decida incluir un premio a los filmes en VR.

Los más premiados

Desde su creación en 1929, el Oscar a la Mejor Dirección de Fotografía ha distinguido a decenas de profesionales en esta especialidad, a algunos, más de una vez.

Estos han sido los más premiados:

Hal Mohr, *A Midsummer 'Night's Dream'*, 1935; *'Phantom Of The Opera'*, 1943.

Howard Greene y Harold Rosson, *'The Garden Of Allah'* 1936; *'A Star Is Born'*, 1937.

Joseph Ruttenberg, *'The Great Waltz'*, 1938; *'Mrs. Miniver'*, 1942; *'Somebody Up There Likes Me'*, 1956; *'Gigi'*, 1958.

Arthur C. Miller, *'How Green Was My Valley'*, 1941; *'The Song of Bernadette'*, 1943; *'Anna And The King Of Siam'*, 1995.

Freddie Young, *'Lawrence Of Arabia'*, 1962; *'Doctor Zhivago'*, 1965; *'Ryan's Daughter'*, 1970. Vittorio Storano, *'Apocalypse Now'*, 1979; *'The Last Emperor'*, 1987.

Chris Menges, *'The Killing Fields'*, 1984; *'The Mission'*, 1986; *'Perdition'*, 2002.

Conrad L. Hall, *'American Beauty'* 1999; *'Road To Perdition'*, 2002.

Roger Deakins, *'Blade Runner 2049'*, 2017 y *'1917'*, 2020.

Imprescindible destacar en esta lista al mexicano Emmanuel Lubezki AMC, ASC, ganador de tres premios Oscar (consecutivos) a la mejor Dirección de Fotografía por *'Gravity'*, 2013, *'Birdman'*, 2014 y *'The Revenant'*, 2015.

Nominado otras cinco veces al Oscar, la primera en 1996 por *'La Princesita'*, Lubezki ha recibido más de 140 otros premios.

En 2015 era candidato por octava vez, por *'El Renacido'*, y competía con Edward Lachman por *'Carol'*, John Seale por *'Mad Max'*; Robert Richardson por *'Los odiosos ocho'* y Roger Deakins por *'Sicario'*.

"Los admiro muchísimo y me encanta su trabajo", declaró Lubezki a los otros nominados en su discurso de agradecimiento, en el que dedicó unas palabras a su director: "Gracias por tu pasión, Alejandro (González Iñárritu)".

La enorme tarea de los directores de fotografía en un filme, no es siempre suficientemente reconocida, pese a su gran responsabilidad en el resultado final del mismo. Alguien dijo: "Ellos son los responsables de plasmar aquello que, en ocasiones, tan solo existe en la mente de un director."



'Gravity' Fotograma. Emmanuel Lubezki AMC, ASC



La matatena

Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C.

del 15 al 22 de noviembre 2020
en Filmin Latino

25

FESTIVAL
internacional
DE CINE
para NIÑOS
(...y no tan niños)



www.lamatatena.org

 AsociacionLaMatatena

 @LaMatatenaAC

 LaMatatenaAC

con el cine... ¡Jugamos!

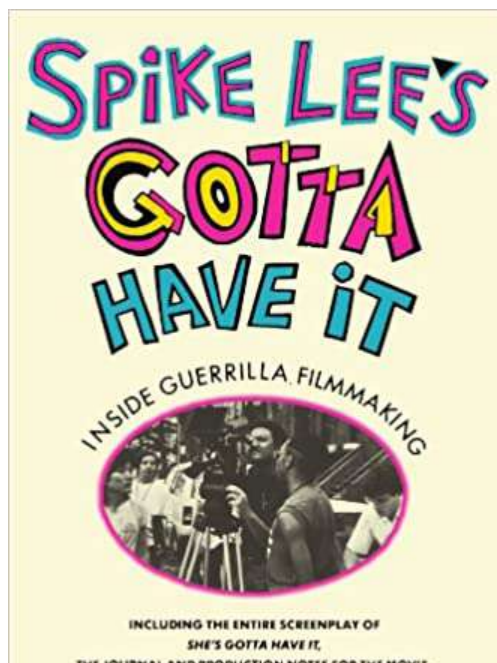
SUGERENCIAS DE LECTURA AMC

Nuestras sugerencias para este bimestre son:

Gotta Have It Autor: Spike Lee

Spike Lee escribió, dirigió y protagonizó 'She's Gotta Have It', la exitosa historia de una película independiente de 1986. Filmada con un presupuesto de \$ 175,000 en 16 mm en blanco y negro, la película se hizo con la persistencia y el talento de Spike Lee, además de la ayuda de familiares y amigos. Recaudó 8 millones de dólares en taquilla y resultó ser un gran éxito tanto de crítica como de público. Ahora Spike Lee revela cómo lo hizo, mapeando todos los procesos creativos y de producción, desde las primeras anotaciones en el cuaderno, hasta los premios del festival de cine. 'Gotta Have It' de Spike Lee es un documento único en la literatura cinematográfica: es divertido, absorbente y fresco como la película de éxito en sí.

Amazon



The Filmmaker's eye Learning (and Breaking) the Rules of Cinematic Composition Autor: Gustavo Mercado

Este es el único libro que combina la instrucción conceptual y práctica sobre la creación de imágenes pulidas y elocuentes para películas y videos con los conocimientos técnicos para lograrlas.

Cargado con cientos de ejemplos a todo color, 'The Filmmaker's Eye' es una guía enfocada y fácil de consultar que muestra cómo convertirse en un narrador visual fuerte a través de elecciones inteligentes y efectivas para las tomas. Este libro ha tocado una fibra sensible en todo el mundo y está siendo traducido a varios idiomas.

Ebooks

Precio: \$798.00



23.98

fps®





AGENDA AMC

Octubre - Noviembre 2020

Aún debemos permanecer en casa, pero eso no significa no participar en los festivales y eventos que ofrece este bimestre. Aquí algunas opciones para que no dejes de vivir el cine.

Festival de Cine de Morelia Octubre 28 a noviembre 1

Como cada año, el FICM nos invita a disfrutar de la muestra de lo mejor del cine nacional. Largometrajes, cortos, ficción, documental.

<https://moreliafilmfest.com>

Festival Internacional de Cine de Los Cabos Noviembre 11 al 15

No te pierdas otra emisión de este festival.

Dentro de los premios están:

Premio Competencia Los Cabos, Premio Cinecolor-Shalalá Competencia Los Cabos, Premio Art Kingdom.

www.cabosfilmfestival.com/festival

Black Canvas, Festival de Cine Contemporáneo Octubre 1 al 10

En su cuarta edición, el festival se suma al cuidado durante la pandemia. Este año ofrece un formato híbrido para no dejar de vivir el cine.

<https://blackcanvasfcc.com>

International Emmy Awards Noviembre 24

Con nominaciones de varios países, destacamos las nominaciones de 'La reina del Sur 2' y 'Preso # 1'.

No te pierdas esta transmisión con lo mejor de la televisión mundial.

www.iemmys.tv

Autocinema Platino

Ubicado en la Expo Santa Fe de la Ciudad de México, este autocinema techado abrió el 10 de septiembre pasado. La ventaja de este nuevo autocinema es que la sala está oscura.

Av. Santa Fe No. 270

www.cinemex.com

Cinema Queer México Octubre 5 a Noviembre 1

Una de las metas de Cinema Queer México es promover la construcción de relaciones igualitarias, así como extender una plataforma que ofrezca ideas, recursos y herramientas para darle seguimiento a los casos, particularmente desde la comunidad LGBTQ+.

Disponible en filmilatinio.

23.98

fps®



REDES SOCIALES



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

César Gutiérrez Miranda

www.cesargutierrezmiranda.com

instagram: [@cesargutierrezmiranda](https://www.instagram.com/cesargutierrezmiranda)

www.imdb.com/name/nm2109700/?ref=fn_al_nm_1



Federico Barbabosa

<https://vimeo.com/user19444880>

instagram: [@fedebarba](https://www.instagram.com/fedebarba)

<https://m.imdb.com/name/nm0053165/>



Alberto Lee

instagram: [@alberto20lee](https://www.instagram.com/alberto20lee)

<https://www.imdb.com/name/nm0496775/>



Kenji Katori

www.kenjikatori.com

instagram: [@kenjikatori](https://www.instagram.com/kenjikatori)

www.imdb.com/name/nm2287944/



Guillermo Granillo

www.guillermogranillo.com

<https://www.imdb.com/name/nm0335146/>

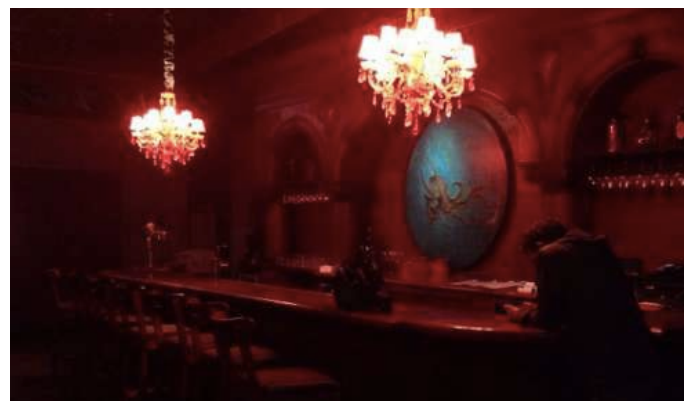


Juan Carlos Lazo

www.juancarloslazo.com

instagram: [@juanlazo](https://www.instagram.com/juanlazo)

https://m.imdb.com/name/nm0971947/?ref=m_nv_sr_1





Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica
Mexican Society of Cinematographers

CONSEJO DIRECTIVO

CARLOS R. DIAZMUÑOZ
PRESIDENTE

DAVID TORRES
1er VICEPRESIDENTE

MARTÍN BOEGE
2do VICEPRESIDENTE

ISI SARFATI
VOCAL

CELIANA CÁRDENAS
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 GROBET
MARIO LUNA

GABRIEL BERISTAIN
RODRIGO PRIETO
GUILLERMO GRANILLO

SOCIOS

NICOLÁS AGUILAR
ALFREDO ALTAMIRANO
JUAN PABLO AMBRIS
ALBERTO ANAYA
PEDRO ÁVILA
JOSÉ ÁVILA DEL PINO
FEDERICO BARBABOSA
GERARDO BARROSO
MARC BELLVER
DANIEL BLANCO
ALEJANDRO CANTÚ
LEÓN CHIPROUT
GERÓNIMO DENTI
LUIS ENRIQUE CARRIÓN

CAROLINA COSTA
EDUARDO FLORES
MARIO GALLEGOS
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
GUILLERMO GARZA
RENÉ GASTON
CÉSAR GUTIÉRREZ
IVÁN HERNÁNDEZ
CARLOS HIDALGO
SEBASTIÁN HIRIART
PAULA HUIDOBRO
DANIEL JACOBS
ERWIN JAQUEZ
KENJI KATORI
ALBERTO LEE

JUAN CARLOS LAZO
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
EDUARDO 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



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/

Fotografía Portada
Alejandro Mejía AMC



'Little America' - 'The Baker' Fotograma. Paula Huidobro AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com