

23.98

fps®

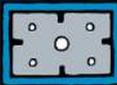
Carlos R. Diazmuñoz AMC
Filma Una Great Movie

León Chiprout AMC
Desnuda a Los Ángeles

Javier Aguirresarobe AEC
Un viaje a través de sus ojos

Desde España Cameraman en 23.98fps
Andrés Torres AEC

Jaime Reynoso AMC
Un salto inesperado

AMC 



Tanto si es literaria como plástica o cinematográfica, la gran obra es la que va mas allá de si misma para acercarse a la conciencia del arte en si. Cada imagen inspecciona al mundo al mismo tiempo que lo capta y alimenta una posible reflexión sobre la mirada. En él, la mirada es aceptación total del mundo. Acto total. Ver es un todo.

Jean-Noël Jeanneney

Frederick Scott Archer (1813-1857), es recordado como el inventor de un procedimiento fotográfico que era al mismo tiempo nítido y fácilmente reproducible: Colodión; antecesor de la emulsión de gelatina y un paso adelante del daguerrotipo, este proceso se volvió muy popular y es, digamos, el primer acercamiento tecnológico de la fotografía al público en general.

Hoy todo mundo tiene una cámara y puede hacer imágenes fijas y en movimiento, convirtiendo la fotografía y la cinefotografía en las más importantes herramientas de expresión social. Existen diversas experiencias que han llevado cámaras, (tanto de video como de foto fija), a comunidades para que documenten su realidad de la forma mas íntima posible. Eso es crear cultura y democratizar la educación visual.

Crear cultura visual es crear conciencia y la AMC ha vuelto a realizar un esfuerzo importante para “crear conciencia visual” al asociarse con Kodak, Labofilms, CTT, Panavision, Rosco e INDI, en un esfuerzo de Martin Boege AMC para realizar el ‘CURSO DE FOTOGRAFÍA EN 35mm’ que impartió en marzo pasado para 30 alumnos que se escogieron de entre 600 solicitudes.

Cuenta Martin: “Unos días antes de empezar el curso entré en crisis de pánico y me preguntaba para qué enseñar algo que ya no tiene utilidad práctica. Pero poco a poco fui captando que es prioritario conocer la fotografía desde un proceso fotoquímico. Donald Bryant AMC dio una excelente clase teórica sobre el negativo. Hicimos pruebas de latitud sobreexponiendo el material hasta 5 pasos. Mandamos revelar e imprimir el material para verlo en un proyector de 35mm y nos dio una impresión de tener una textura diferente.

Me llenó de gratitud dar este curso, compartir mis experiencias y revalorar el proceso de filmación.”

Crear conciencia es un proceso de ida y vuelta, de dar y recibir, de dar... sin pretender recibir. Hace un año aproximadamente, León Chiprout AMC dió un curso de fotografía *Fashion* con la AMC. “Fue emocionante enseñar técnicas personales que generaron gran entusiasmo entre los estudiantes, aprendí mucho de ellos, sobre todo de los mas jóvenes que llegaron con una visión muy fresca y experimental . Uno de ellos trajo unas lamparitas LED que podíamos controlar el dimmer y la temperatura de color desde el Iphone: Yongnuo YN360 y que usamos con enorme éxito durante el curso: <https://vimeo.com/256817704> Aproveché lo aprendido de ellos y lo puse en práctica en mi última película ‘Exposure’, en la que las usamos en unas secuencias de interior-coche. Iluminamos a los actores desde la parte de atrás del auto y mi asistente cambiaba el color de estas lámparas dependiendo de los colores que iba viendo en la calle”.

CONTINUÍA...



En otro orden de ideas, Carlos Díaz Muñoz AMC se estrena como director de fotografía en una producción de Estados Unidos, 'Una Great Movie' y Jaime Reynoso AMC se estrena como director de escena en varios capítulos de la serie 'Shooter'.

Este número tiene importante presencia española con las entrevistas al presidente de la AEC Andrés Torres y al gran Javier Aguirresarobe AEC.

Por último, qué valientes son nuestras colegas, mujeres cinefotógrafas que han sabido crear conciencia de género y que es exactamente igual el ser humano que está detrás de cámara. Solo hay sensibilidades adecuadas para cada historia. Se dice fácil, parece obvio, pero a nuestras colegas les ha tomado muchos muchos años de entregarse a la profesión que aman a pesar de la misoginia de nuestro medio y que, hasta ahora, empieza a diluirse poco a poco.

Esteban de Llaca AMC





JAIME REYNOSO AMC UN SALTO INESPERADO

Foto de Chris Hill

El cinefotógrafo mexicano compartió los detalles de su debut como director en tres capítulos de la producción estadounidense ‘Shooter’

Por Salvador Franco R.
Fotos: Chris Hill / Jeff Daly /
Ryan Phillippe

“Ni una boda, ni unos XV años, ni un videoclip.” Jaime Reynoso AMC no tenía ningún tipo de experiencia como director hasta el momento en el que, por la insistencia de un productor, aceptó encargarse de la dirección en tres capítulos de la serie ‘Shooter’ (USA Network 2016-2018), que conocía como nadie debido a que fotografió la primera temporada.

“Había hecho alguna segunda unidad sin director, pero nunca, ni en la escuela, había dirigido nada. El productor me dijo: ‘oye, tu serías buen director, deberías dirigir’. Le contesté: ¡No hombre! ¿Para hacerla como toda esta bola de tercos? No. Lo mío es lo mío. Pero me volvió insistir y a insistir y entonces me pareció que terco sería yo al decirle que no tres veces, así es que acepté.”

Ese fue el inicio de una de las aventuras más inesperadas y emocionantes del director de fotografía nacido en la Ciudad de México en 1970 (Bloodline, Outsiders), quien relató los detalles al frente de la serie protagonizada por Ryan Phillippe.

“Sí, me gustó dirigir y lo quiero volver a hacer. La cinefotografía es mi chamba pero los fines de semana como hobby no estaría mal volver a hacerlo”, expresó con su exquisito y oscuro sentido del humor.

Antes de recibir esta invitación, ¿Te habías planteado alguna vez la posibilidad de dirigir?

Lo había pensado. Si no lograba volver a fotografiar películas lo intentaría. Pero no realmente. Mi personalidad y mi forma de trabajar de alguna manera perfiló a la dirección. Me acuerdo que en las primeras temporadas había un director que decía: ‘¡Corte! ¡Perfecto!. Nos movemos!’ Y yo le decía ‘¡No! ¿Cómo que perfecto?. El coche no llegó, el extra no cruzó’, etc. Y él me respondía ‘¡Ah! OK, hagamos otra!’. Los productores vieron eso. Y es que si las cosas salen mal yo no puedo dormir.

¿Te dio miedo el reto?

¡Claro! En especial este último capítulo en el que me sentí más inseguro que en los otros, quizá porque estaba más consciente de mis limitaciones.

Diego Luna, quien también tiene una faceta de director, dice que ha aprendido mucho al trabajar como actor con grandes directores que lo han dirigido ¿Crees que esa experiencia como cinefotógrafo te ayudó a ser mejor director?

En mi caso no puedo ser mejor director porque ni lo soy, pero sin duda hay cosas que vi estando en el asiento del copiloto. Tienes muchas cosas que hacer cuando eres director de fotografía y no siempre ves lo que está haciendo el director o los actores, pero algo logras ver. Lo más importante fue que cuando regresé de esa experiencia, el que abrió la serie de 'Aquí en la Tierra' que fotografié junto a Luis Sansans AMC, fue Gael García Bernal y me impresionó muchísimo. Es muy bueno y su proceso es muy interesante. Además la lista de directores con los que ha trabajado es irrebasable ¿no? ¡Y es un tipazo! Entonces fue una experiencia muy interesante.

Al aceptar el rol de director ¿no fue demasiada tentación no asumir también la dirección de fotografía en la serie?

La verdad es que no dejaba al fotógrafo hacer nada. Pero se abrió, me dio *chance* de pasar. Como la dirección no es lo mío no me podía fijar en la actuación hasta que los planos no estaban bien. Es más, hablaba más con los operadores que con los actores.

Digamos que sentiste un poco más tu mano...

Sí, en términos más de cámara y algo así de tono, pues sí.

¿Cómo describirías la presión de dirigir una producción de Estados Unidos?

Es igual pero en inglés. Es más corporativo. Pero también tienen sus mecanismos, es decir, el peso cae en más hombros. En este último capítulo el trabajo estuvo muy difícil y no puedes decir 'no terminé'. Debes terminar en las horas que tienes y no hay más. No es como acá en donde se permiten jornadas matadoras. Allá hay doce horas y



es lo que hay.

¿Cuál fue la reacción del equipo de 'Shooter' al ver tu paso de la dirección de fotografía a la realización?

Ahí caí en blandito. Todos me echaron la mano. Los actores me ayudaron muchísimo me conocían y me apoyaron en todo. A fin de cuentas lo que uno hace es modular las actuaciones de los actores recurrentes y decirles: 'un poquito más para allá o para acá.; más arriba, más abajo'. Y a los actores no recurrentes hay que empatarlos con los demás.

¿Con qué cámaras y qué óptica rodaron estos capítulos de 'Shooter'?

Cuando la fotografié trabajamos con la cámara F55 de Sony combinada con los Hawk Vantage One T1. El fotógrafo respetó la óptica pero como

"Shooter"
Cámaras :F55 Sony/ Arri Amira
Óptica: Hawk Vantage One T1
Cinefotógrafo: Jaime Reynoso AMC



Foto de Ryan Phillippe

no sabía usar la F55, utilizó la Arri Amira porque se sentía más cómodo. Pero es una cámara que a mi no me acomoda, la detesto. Es como un iPhone 3. Son muy pesadas y no ven en la oscuridad como la F-55 de Sony.

¿Sufrieron con las bajas luces?

Yo sí soy muy atascado en ciertas cosas y con los dos fotógrafos que he trabajado pues... me han quedado tibios, quieren que las cosas se hagan en foco y en cuadro y quieren verle la cara a los actores y cosas así, cosas que a mi no me laten. Las sombras y la oscuridad les daban mucha inseguridad porque tienen miedo a que la gente de arriba - los patrones-, no queden conformes. A mí me gusta hacer lo que hago y si no les gusta mi estilo pues que no me llamen y listo. Si ya me llamaron y me conocen que no me digan que está demasiado oscuro. No voy a cambiar.

¿Cómo fue la relación con tus fotógrafos?, porque tienes una personalidad avasalladora que puede resultar intimidante...

Traté de dejarles cosas a ellos. Yaron Levy fue alguien con quien me entendí mejor que con el primero, Anthony Hardwick, que es demasiado conservador para mi gusto.

Yaron sí se subió al track pero se quedó corto y hay cosas que no me gustaban que yo dejaba ir porque también hay que dejarlos ser; rellenaba demasiado, pero sí, fui un poco una pesadilla pero de alguna manera era lo que se quería de mi para instruir a ambos fotógrafos y sus operadores a como filmar la serie. Y eso viene de haber trabajado en esa industria, -la estadounidense- donde si no dices nada, el operador encuadra, el gaffer alumbraba y el asistente de dirección pone a a sus extras... por eso después todo se ve igual. Entonces si voy a hacer un programa tengo que asegurarme de que opino en todo para que mi voz esté ahí. De otro modo los 'Hollywood motion picture technicians' hacen lo que han visto en otras pantallas, sin ninguna personalidad. Mi punto de vista no será nada del otro mundo pero es el mío y es el único que tengo. Lo defenderé hasta al final. Lo que pasa ahora con tanto contenido es que todo se ve tan igual y ¡qué hueva!

¿Cuáles consideras que son las virtudes y desventajas de las producciones de allá y las mexicanas?

Acá somos grandes improvisadores y muy pobres planeadores y allá es al revés: planean muy bien, pero si el plan cambia son pésimos improvisadores. Por mi personalidad siempre encuentro quejas en ambos sistemas y cuando estoy allá me quejo de los crews gringos y extraño a los mexicanos y viceversa.

Te ves muy cómodo trabajando bajo el formato de las series de televisión, ¿no te preocupa?

Sí, demasiado. Hay una cosa que me gusta, que al menos en el formato gringo, como salen y entran directores, tu voz -la del director de fotografía-, es la imprime la personalidad al proyecto. Entonces digamos que sí me gusta eso del formato, que es un proyecto largo donde tu voz como fotógrafo, tu mano pues, es muy importante., hasta cierto punto en términos de continuidad y de la temporada entera tu estilo es el que rige todo el tiempo y los tenores y la sutileza de capítulo en capítulo, las pone el director.

¿Cuántos capítulos dirigiste de Shooter?

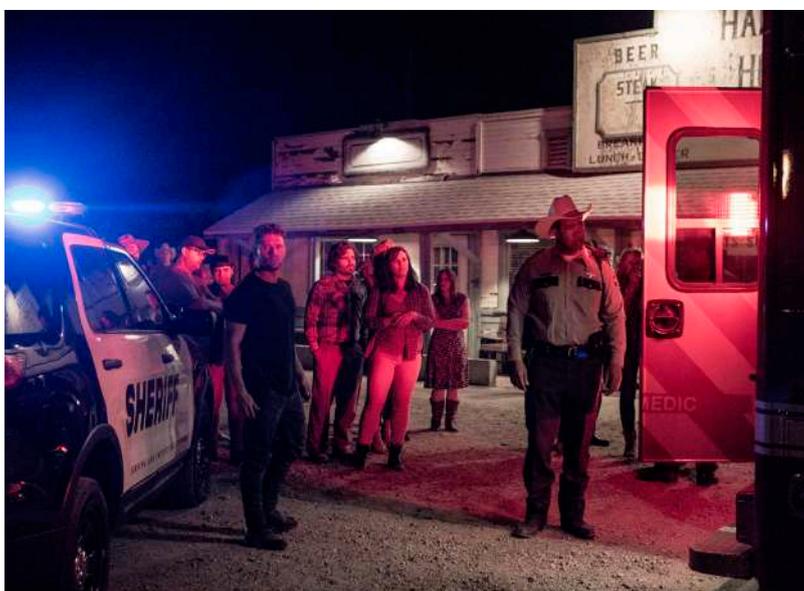
Tres. En la segunda temporada rodé el tercer capítulo y el octavo que se convirtió en el final de la temporada debido a que al actor le pasó su propia cuatrimoto encima y le rompió la pierna. Y en junio abriré la tercera temporada.

¿Qué piensas del resultado?

Los dos primeros ya salieron al aire. Lo peor de todo es que tú haces tu corte y cuando lo ves descubres que el corte es otro, porque es un corte de los productores y del estudio. En medio hay muchas opiniones. Entonces la primera vez que lo vi, no me gustaron; después los volví a ver dije: 'Ah bueno, no está tan mal'. La segunda vuelta no fue tan dolorosa.



FOTOGRAMAS DE 'SHOOTER'





LENTES DE CINE

THALIA



M 0.8



SUMMICRON-C



SUMMILUX-C



CW SONDEROPTIC

CW Sonderoptic GmbH
Wetzlar, Germany

www.cw-sonderoptic.com
cc@cw-sonderoptic.com



CARLOS R. DIAZMUÑOZ AMC FILMA UNA GREAT MOVIE

El primer largometraje de producción estadounidense fotografiado por el presidente de la AMC se filmó en el invierno de 2017 y 2018 en locaciones de Holbox, Quintana Roo y Los Ángeles, California

Por Salvador Franco Reyes
Fotos: Carlos R. Diazmuñoz AMC
Pablo Grillo

La invitación para fotografiar la película ‘Una Great Movie’, de la directora norteamericana Jennifer Sharp, tocó la puerta del cinefotógrafo Carlos R. Diazmuñoz AMC de la manera menos esperada.

Y es que fue en el Festival de Guanajuato donde el músico Pablo Mondragón recomendó a Sharp invitar al presidente de la AMC a su proyecto. Lo curioso es que Mondragón conoció a Diazmuñoz desde los nueve años cuando el director de fotografía se ponía a jugar con él y su hermano para que no se aburrieran mientras sus papás llegaban del trabajo ya que eran vecinos.

“Yo conocí a Pablo y a su hermano porque eran mis vecinos y salía a jugar con ellos mientras sus padres trabajaban, pues aunque yo era más grande que ellos, recordaba cuan-

do mi papá estaba en rodajes y no tenía todo el tiempo para cuidarme. Cuando conoció a Mondragón en 1986, Diazmuñoz era primer asistente de cámara .

“Es curioso como años después él me recomienda con Jennifer Sharp; leo su guion y me enamoro tanto que decido fotografiarlo”, recordó Diazmuñoz en entrevista desde su estudio en Los Ángeles.

Además de la historia, el director de fotografía que venía regresando de rodar la tercera temporada de ‘Fear the Walking Dead’ en los estudios de Rosarito, en Baja California, quedó cautivado por la energía de la realizadora quien estaba dispuesta a morir en la raya con tal de sacar adelante la película independiente que se filmó en febrero de 2017 en la isla de Holbox, Quintana Roo y en febrero de este año en Los Ángeles California.

“Una Great Movie es una película dentro de una película; es una comedia romántica que escapa al cliché del género y que muestra la farsa dentro de una industria como Hollywood y en la que Jennifer aborda el racismo que ha sufrido y la discriminación de género por ser mujer”.

¿Qué significa para ti rodar tu primera película de producción estadounidense?

Cuando tenía 20 años me mudé de Tucson, Arizona a Los Ángeles con dos amigos y con 120 dólares en la bolsa. En ese entonces estaba estudiando ingeniería aeronáutica porque quería ser piloto de la fuerza aérea gringa. Un día pasé por un rodaje que me recordó que desde los seis años mi papá nos llevaba a sus filmaciones y mi hermano y yo no nos divertíamos muchísimo. En ese momento me di cuenta que quería regresar a los sets y trabajar una vez más. Bastó un segundo para tomar la decisión de ser cineasta.

Y ahora regresaste a Los Ángeles en condiciones muy diferentes...

Sin duda. Estar de regreso ahora con una carrera de 33 años siendo presidente de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica (AMC) y para rodar mi primer película aquí, fue un regalo muy lindo de la vida.

¿Qué fue lo que te cautivó de este proyecto?

Que es una historia única y un guion totalmente original. Es una historia de amor pero no la típica comedia romántica, es más bien la búsqueda de un sueño. Además es una película que toca los dos países. La escribió una directora nacida en Estados Unidos que viajó a Holbox cuando tenía 19 años y se enamora de México y que impregna su mirada de amor y de respeto. A mí me pasó justo eso, me enamoré de Estados Unidos cuando era muy jovencito; retratar ese proceso bicultural es

algo muy bonito porque es amor hacia los dos países.

¿De qué manera te retó esta película?

Es una locura en muchos sentidos empezando porque 45 de nuestros actores no son actores sino gente real. Eso me daba pánico, pero lo hicieron estupendamente. Por falta de presupuesto teníamos a gente trabajando con poca experiencia o casi nada y obviamente hubo complicaciones grandes. El rodaje en la isla fue muy entrañable y Jennifer se convirtió en una celebridad. Todos apoyaron su sueño prestándole locaciones, hospedaje y hasta el ferry de la isla. Este tipo de cosas pasan cuando la gente ve que alguien ama a nuestro país y es ahí cuando nosotros damos todo por ellos.



Carlos R. Diazmuñoz AMC y Jennifer Sharp



¿Cómo planearon la estética y look del largometraje?

Siempre he tenido claro que la historia es la protagonista de una película y todos los demás trabajamos para ella. Jennifer me dijo desde el principio que quería tres ambientes diferentes: uno para la parte del guion dentro del guión que tenía mucho más realismo. Eso lo hicimos a dos cámaras con un lente 35mm que sabía implicaría un reto, sobre todo a dos cámaras simultáneas. Otro para la parte de la farsa de la comedia romántica en Holbox con una luz más preciosista y difusión pesada en las cámaras y el último para la parte de Los Ángeles en el que los personajes se enfatizan con lentes angulares y más definición. También cambiamos los aspectos en cada una de las historias. Utilizamos 2.40, 1.85, 16:9 y sigo convenciendo a Jennifer que utilizamos el 1.33 para la parte cuadrada de Los Ángeles pero no la he convencido al cien por ciento. También tenemos una secuencia de sueño que quiere hacer un aspecto abstracto y cambiante durante la secuencia.

¿Con qué cámara trabajaste?

Todas las películas que he hecho curiosamente han sido con la Red y las segundas unidades con Alexa. Siempre es bueno que los directores nos pregunten la cámara con la que preferimos

trabajar, pero esta vez teníamos un productor de nombre Matt Morgan que hace documentales en Portland, Oregon, que nos donó dos cámaras Red Epic Dragon en 6K para el rodaje. La segunda parte del rodaje en Los Ángeles ya las había modificado a Weapon Helium. La Red Epic es una cámara que me gusta mucho porque es muy versátil y resulta muy ligera cuando haces cámara en mano. Tuvimos muchas secuencias así en las que incluso jalé el foco.

Sé que a mucha gente no le gusta la Red pero yo la adoro. Además de su ligereza, puedes hacer una precorrección de color con parámetros fabulosos; puedes setear una precolorimetría, pero es únicamente metadata, lo cual quiere decir que no afecta realmente el material raw.



Foto Pablo Grillo

¿Qué óptica combinaste con la Red Dragon?

Para la fase de Holbox usé una óptica vieja que me gusta mucho, la Carl Zeiss High Speed. Son lentes viejísimos, de los 80, que hacen flairs preciosos y me recuerdan mucho a mi difunto padre que tenía un juego de lentes high speed. No soy tan fan de la óptica muy definida, prefiero algo muy cinematográfico. En la parte de Los Ángeles utilicé los Cooke S4/1 minis porque la segunda unidad usaba el Movi y el Steadicam todo el tiempo. Todo quedó muy bien, fue una buena combinación.

¿Además de la cámara en mano, que otros movimientos utilizaste?

Lo historia principal fue cámara en mano para la historia de amor, pero también usamos el Dolly, unos drones DJI Inspire, un jib y el Steadicam operado por Alejandro Arrijoa, quien nos dio unos planos secuencia muy complejos que quedaron de maravilla. Alejandro es muy fuerte y logra planos muy complejos sin quejarse de la parte física del Steadicam. Por cierto Matt Morgan, el productor, también llevó cinco drones de juguete que le regaló a los niños de la isla.

¿Cómo resolviste la iluminación?

Trabajamos con la gama M de ARRI y otras ARRI Par, pero es importante decir que toda la luz fue rebotada, prácticamente nunca metí una lámpara directa. Es un look muy específico del que me he enamorado. Otro reto importante en esta película fue iluminar los distintos tonos de piel porque tuvimos toda la gama, desde la protagonista que es de tez negra hasta personajes rubios.



“Una Great Movie”
Cámara: Red Epic Dragon/ Red Weapon Helium
Óptica: Zeiss High Speed /Cooke S4/1 Minis
Cinefotógrafo: Carlos R. Diazmuñoz AMC

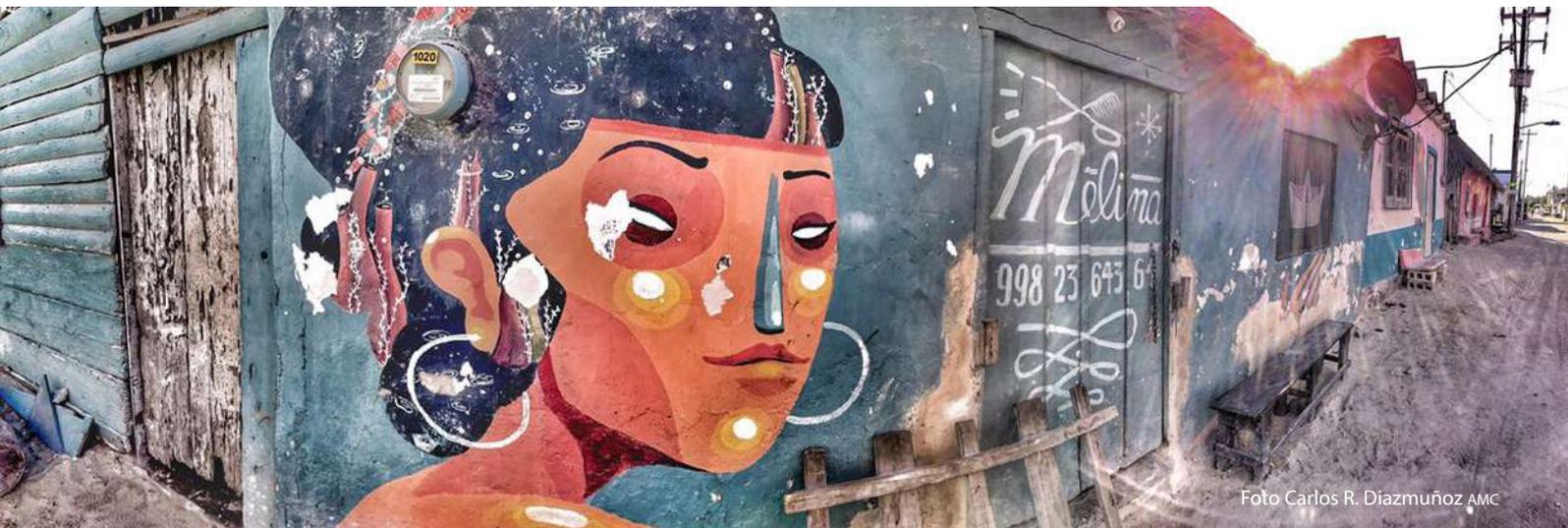


Foto Carlos R. Diazmuñoz AMC



¿Qué sientes cada vez que tienes que despedirte de un proyecto?

Algo que bauticé como el 'síndrome del post shooting blues' porque sí da mucha alegría terminar, pero también da tristeza y melancolía, son sentimientos encontrados. Espero que le vaya muy bien a la película porque Jennifer se lo merece; es una mujer que está luchando por sus sueños y no puedo más que tener admiración y motivación por ver que uno puede lograr lo que sueña.



Hollywood technology for everyone.



Connecting production and post-production workflows.

No matter the size of the production or the number of people on the team, the ZEISS CP.3 XD Lenses bring blockbuster technology to everyone. ZEISS eXtended Data technology will accelerate workflow and facilitate collaboration between production and post-production departments.



LEÓN CHIPROUT AMC DESNUDA A LOS ÁNGELES CON SULENTE

En la producción canadiense ‘Exposure’, el cinefotógrafo mexicano nos llevará por un fascinante e íntimo viaje a través de la fotografía y las luces de la ciudad californiana

Por Salvador Franco R.

Fotos: Tania Espinosa C. / León Chiprout AMC

Leon Chiprout AMC acaba de vivir una de las experiencias más fascinantes de su carrera gracias a ‘Exposure’, la cinta canadiense dirigida por su amigo Jerry Ciccoritti, que le permitió explorar una fotografía íntima y naturalista, pero sensible y poderosa.

“El reto fue hacer una película muy natural con muy pocas luces y prácticamente nada de iluminación artificial, pero que a la vez tuviera una propuesta y una personalidad”, comenta el director de fotografía nacido en la Ciudad de México en 1970.

Curiosamente el filme reencontró a Chiprout con su pasado en la fotografía fija debido a que su historia “es un análisis de las relaciones íntimas” entre una mujer madura, (Leslie Hope)

y un artista (Jeff Jeff Cober) especializado en la fotografía de colodión.

“Es una película acerca de este proceso fotográfico de exposiciones muy largas que da como resultado una imagen increíble entre el blanco y negro y el sepia, con un foco selectivo muy preciso y muy poca profundidad de campo. Por ello queríamos que la cinefotografía fuera muy estética, cosmética y estilizada, pero al mismo tiempo muy natural”, añade el cinefotógrafo quien no duda en calificar esta experiencia como el mejor trabajo de su vida, a pesar de fotografiar solamente las secuencias de Los Ángeles debido a que el financiamiento del proyecto exigió a la producción rodar el resto del largometraje con jefes de departamento de origen canadiense.

“Fue una experiencia increíble. Todo mi crew de cámara estuvo integrado por mujeres ya que había escenas muy íntimas con desnudos parciales de la protagonista, -que también es productora-, y pensé que con un equipo de cámara femenino se sentiría mucho más cómoda. Fue algo que me encantó y que seguramente repetiré muy pronto.”

¿Cómo llegas a un proyecto canadiense como 'Exposure'?

Soy amigo de Jerry Ciccoritti, un director canadiense muy conocido, hace cinco años porque su esposa es mexicana. Durante ese tiempo siempre hablamos de la posibilidad de colaborar juntos lo cual sucedió finalmente en septiembre pasado cuando me invitó a esta cinta muy de autor que fue escrita por Jeff Kober, un actor de 'Sons of Anarchy', 'Lost' y 'Walking Dead', etc.

¿De qué trata la historia?

Es un drama con algunos toques de comedia negra sobre un fotógrafo que trabaja el proceso de las imágenes de colodión, tal y como Jeff lo hace en la vida real. Él escribió una obra de teatro y la película está basada en esa puesta en escena. Es un análisis de relaciones íntimas entre parejas que tiene que ver con la exposición y el desnudo en este tipo de fotografía.

¿Qué es la fotografía de colodión?

¿Recuerdas el daguerrotipo en los inicios de la fotografía? Tomaban una placa de aluminio, le ponían albúmina de huevo como emulsión y la metían en una cámara de gran formato para luego abrir el obturador, hacer la exposición y posteriormente revelarla. Es un proceso que yo no conocía aunque había visto las imágenes de Paolo Roversi. Ahora se hace con emulsión química y el resultado es interesantísimo porque obtienes una imagen increíble entre el blanco y negro y el sepia, con un foco selectivo muy preciso y muy

poca profundidad de campo.

¿Cómo preparaste un proyecto tan específico?

Queríamos trabajar con muy pocas luces, sin iluminación artificial, con una propuesta y personalidad.

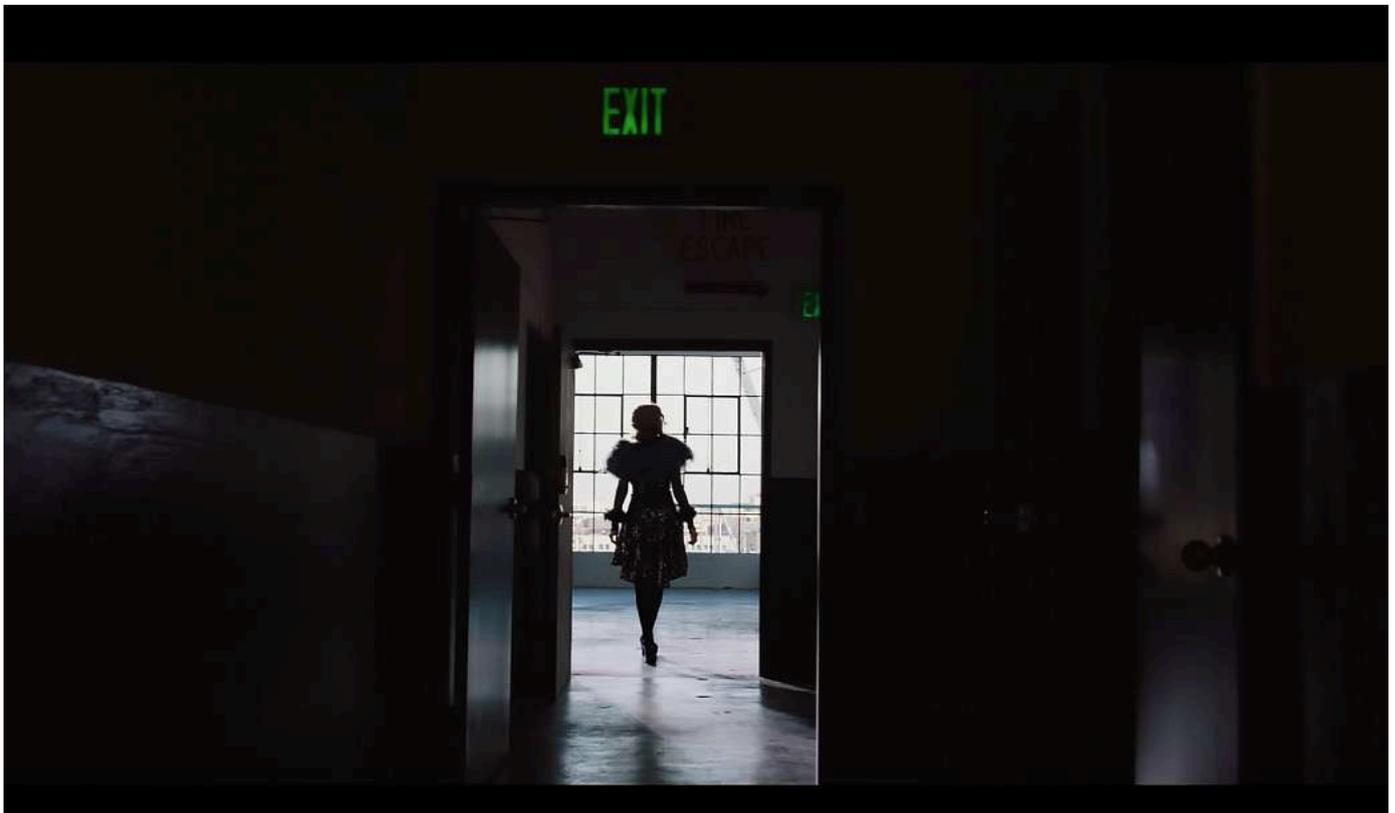
Eso definió el tipo de iluminación, la óptica y la cámara con la que trabajarían?

Sí. Utilizamos sobre todo mucha luz práctica disponible en las noches de Los Ángeles, como neones, faroles, semáforos, espectaculares, letreros de licorerías, interiores fluorescentes. Lo único que agregamos fue par de ARRI Sky panels como key light para apoyar un poquito a los actores. Los interiores del coche están iluminados con Magic Light Wand, que son una especie de tubos, espadas o láseres de leds RGB que dan unas combinaciones interesantes de color y que los puedes controlar directamente desde tu iPhone.

Estas luces las conocí gracias a un alumno que llevó esa iluminación al taller 'La Luz en el Fashion' que dimos en la AMC, así es que las retomé para iluminar los runnig shoots dentro del auto convertible. Había un asistente que iba cambiando el color de la lámpara para simular los neones, semáforos o espectaculares por los que vamos atravesando.

En el estudio, que es donde se hacen las fotos de colodión, trabajamos con la luz natural que entraba por los ventanales del estudio de Jeff en el Centro de Los Ángeles. Pero fuimos muy cuidadosos con elegir las horas apropiadas para que el sol no pegara directo y que solamente entrara una resolana.





¿Y en las secuencias del estudio fotográfico?

En el estudio, que es donde se hacen las fotos de colodión, trabajamos con la luz natural que entraba por los ventanales del estudio de Jeff en el Centro de Los Ángeles. Dentro ya rebotamos un poco; utilizamos algunos negativos negros grandes y un par de luces ARRI's M18 para acentuar algunos detalles del personaje principal, pero básicamente fue pura luz natural.

¿Qué cámara utilizaste y cuál fue la razón de tu elección?

La Alexa Mini de ARRI, sobre todo porque había mucha cámara en mano y teníamos varias secuencias adentro del auto convertible por toda la ciudad, entonces resultó muy práctica por su resolución y tamaño. Keslow Camera, que es una de las casas de renta más grandes de Los Ángeles nos ayudó muchísimo y casi nos donó el paquete.

¿Hubo mucha cámara en mano?

Solamente en las secuencias del auto, en el que usamos un estilo guerrillero para conseguir un look más *documentaloso*. Pero todo lo que sucedió en el estudio fue en Dolly. En las tomas de las calles encuadré un 20 ó 25 por ciento

abierto, para después estabilizar las tomas en el Warp de After Effects, lo cual se logra gracias a que capturamos con 3.2K. Es un truco para cuando tienes muy poco presupuesto.

¿Y la óptica?

Usamos lentes Leica Summilux que son luminosos y me encantan porque tienen un look muy suave, no son tan contrastados y son muy fotográficos.

Por otro lado utilicé la ARRI Look library, que es un paquete de 87 LUT'S diseñados por ARRI en diferentes estilos y que vienen en una de las últimas licencias. Son increíbles y los quería utilizar para hacer la precorrección de color.

¿Cómo utilizaste los LUT's?

El LUT es un look preestablecido que se instala en la cámara y puedes grabar el material, cocinándolo en lo que estás capturando o lo puedes colocar solamente en el monitoreo para previsualizar cómo se verá la imagen. Algunos directores de fotografía son muy fanáticos de los LUT'S, pero yo considero que si estás en un proyecto donde vas a tener una corrección de color profesional, todo se puede hacer en la postproducción, pues a mí me gusta sorprenderme cuando llegas a la suite de corrección de color y dejar al colorista

que proponga. Pero en este caso, la combinación de LUT's de la librería de ARRI tomaron un look muy interesante ya que las secuencias de Los Ángeles tenían que lucir muy distintas a las secuencias canadienses.

¿Cómo te sentiste trabajando en una producción canadiense que se filmó en Estados Unidos?

Muy bien, me encantó. Es el mejor trabajo que he hecho en mi vida. Nunca había trabajado con gente de ese nivel.

Es una lástima que solamente haya fotografiado la parte de Los Ángeles. La idea era hacer toda la película, pero gran parte del presupuesto venía del incentivo fiscal de Ontario, y como es dinero del gobierno solicitaron que las cabezas de departamento fueran canadienses y no hubo manera de arreglarlo.

¿Qué te sorprendió de la producción canadiense?

Que a pesar de que era una película muy pequeña, muy de arte y muy de autor, tuvimos una planeación muy rigurosa. Preparamos dos meses solamente para filmar dos semanas en Los Ángeles.

¿Qué fue lo que más disfrutaste?

Trabajar con actores de ese nivel es una maravilla porque te la ponen fácil. Conocen la distancia focal de los lentes y saben cómo moverse a partir de eso. Entonces donde pongas la cámara se ve bien pues ellos llegan perfecto a sus marcas y lo hacen de una manera muy natural. Fue una delicia.

¿Cómo trabajaron la puesta en escena con el director?

En las tomas del estudio montó una coreografía, fue muy teatral, pero también muy libre. Los actores se movían por el estudio y yo los seguía por todos lados. La única instrucción que recibíamos de Jerry Ciccoritti era: 'en este espacio tienen que pasar todas estas cosas' y a partir de eso, el resto fue libertad absoluta. Recuerdo que nos mandó un documento con la cobertura y la dinámica que planeaba para el set, que decía que tenía que ser muy teatral y sin ningún bloqueo: una cámara moviéndose en el espacio y tratando de capturar la experiencia. Fue una maravilla.

“Exposure”
Cámara: Alexa Mini Arri
Óptica: Leica Summilux
Cinefotógrafo: León Chiprout AMC





The Cooke Look[®]

Un look. Todas las aperturas



Primes Panchro/ $\frac{1}{8}$ [®] Clásicos

Desde T2.2 **Moderno rediseño del Speed Panchro Clásico**



Primes Anamórficos/ $\frac{1}{8}$ [®] y Anamórficos/ $\frac{1}{8}$ [®] SF “Special Flair”

T2.3 **Anamórfico con elemento frontal**



Primes S7/ $\frac{1}{8}$ [®]

T2.0 **Captura 35/Súper 35mm. Cuadro completo y más allá!**



S4/ $\frac{1}{8}$ [®] Primes & Zoom

T2.0 **18 distancias focales**



Zooms Anamórficos/ $\frac{1}{8}$ [®]

35–140mm T3.1
45–450mm T4.5
Anamórfico con elemento frontal



Primes ^{MINI}S4/ $\frac{1}{8}$ [®]

T2.8 **Calidad S4 en un paquete más pequeño y liviano**



Primes 5/ $\frac{1}{8}$ [®]

T1.4 **Los más luminosos**

Todos los lentes equipados con Tecnología/ $\frac{1}{8}$ [®] para captura de metadatos de lentes

CookeOpticsLimited

Innovación óptica y calidad británica desde 1893.

T: +44 (0)116 264 0700

cookeoptics.com

Canadá, América del Sur, EEUU:

T: +1-973-335-4460



JAVIER AGUIRRESAROBÉ AEC

Foto de Jon Aguirresarobe

Por Teresa Zerón-Medina Laris
Fotos: Jon Aguirresarobe / Chris Reardon
Fotogramas de The Healer

Cuando la nieve se acumula en los caminos del norte de España, Javier debe tomar precauciones si quiere viajar. De tener que abordar un vuelo por la mañana siguiente, deja su casa en San Sebastián por la noche y duerme en un hotel cerca del aeropuerto. Sabe que para llegar a un lugar hay que ser precavido y planear.

Javier Aguirresarobe creció en un pueblo industrial, entre talleres, ingenieros y técnicos. Su hermano mayor trabajaba en un laboratorio profesional. Él lo acompañaba y metía las narices cada vez que podía. Veía lo que hacía, le ayudaba. Con las manos y las entrañas remojadas en químicos se enamoró de la fotografía convencional.

A los quince años su hermano le pidió que se mudara a Madrid, que estudiara óptica pues quería abrir una tienda de gafas. Javier aceptó y a los diecinueve era el óptico más joven del país. Se quedó en Madrid. Entró al mundo del

periodismo y poco después solicitó ingresar a la escuela de cine.

El cine le fascinaba desde niño, “porque el cine fascina a todo el mundo”, pero no imaginaba que acabaría siendo parte de su vida. La escuela era muy selectiva y el proceso de ingreso era cruel; solo a ocho o nueve candidatos aceptaban.

No se preparó mucho, sentía que su cultura cinematográfica estaba bien. Pasó una prueba técnica de fotografía, cosas como componentes del revelador y filtros. Luego llevó su cámara y le entregaron un rollo, debía salir a la calle y capturar todo tipo de imágenes. Después vino lo más complicado y peligroso.

Lo metieron en un foro con un maniquí con gorrito sentado en una silla y en total oscuridad. “Tienes que hacer una foto desde aquí” le instruyeron. Había un encargado, debía indicarle cómo iluminar y tomar el retrato. “Pon las luces ahí, no muy altas porque trae el gorrito”, Javier actuó por intuición. Salió contento. “¿Qué has hecho tú? ¿Pusiste la luz de contra?” le preguntó un compañero. “¿La luz de qué?” respondió Javier desconcertado. Era algo muy técnico y del cine de aquel

momento que separaba al personaje del fondo.

Reveló el rollo y presentó las copias. La foto había quedado bien. “Es curioso como eso me ha influenciado muchísimo”, explica Javier. Sobre sus gafas se refleja una luz azul que proviene de un ordenador, “desde el principio rechacé la posibilidad de utilizar esa luz artificial y siempre, de alguna forma, mi trabajo de iluminación ha ido por el lado más natural”.

En la escuela trabajaba la luz que le pedían, la de los estudios, del star system, pero en sus proyectos creaba atmósferas propias a un espacio, a un color, a la naturalidad, a las historias que quería contar. Siempre mostrando la fisonomía de cada actor, la mirada, lo más esencial.

Terminó la escuela. No tenía ningún contacto ni conexión con la industria. Entonces comenzó un periodo “de tránsito por el desierto”. Seis años de escribir para revistas sobre técnica de fotografía y de trabajar en un laboratorio al que llamaba “la bbc” pues se dedicaban a bodas, bautizos y comuniones.

Lo hicieron jefe. Le iba bien, había dinero. “No puedo seguir así”, se convenció bruscamente un día; era hora de romper con todo y de arriesgar para ganar. Abandonó el laboratorio y se mudó a San Sebastián. Su suerte cambió. Un compañero de la Escuela lo contactó e invitó a hacer el largo-

metraje ‘¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?’.

Fue su primer filme. Sufrió por su desconocimiento, porque ya tenía más de treinta años, por la falta de experiencia, de práctica, porque sentía miedo. Pero procuraba hacer las cosas bien. Después otro director lo invitó a hacer un documental que triunfó en el festival de San Sebastián y de ahí surgió uno más.

Hacía lo que le encantaba; cada día se instruía en algo nuevo y se daba a conocer por aquí y por allá. Aunque mal vivía, era una buena época pues se esforzaba en crear imágenes verosímiles y con la intención dramática de su momento.

Trabajaba con cinta. Había que revelarla, pasarla por laboratorio y enfrentar el suspense de lo que había salido. No siempre era el resultado esperado. Cuando metía la pata aprendía. Cuando podía, corregía. Así descubrió que cada película es un mundo diferente, que va construyendo una vida propia, un misterio.

Cuando está en casa le gusta leer, prefiere hacerlo en papel. Tiene un montón de libros. Los novelistas que utilizan imágenes, palabras o elementos que eluden lo banal son favoritos. Historias que en su cabeza va viendo, asumiendo, como una especie de sueño donde cada lector es el creador.



Aguirresarobe y Arango

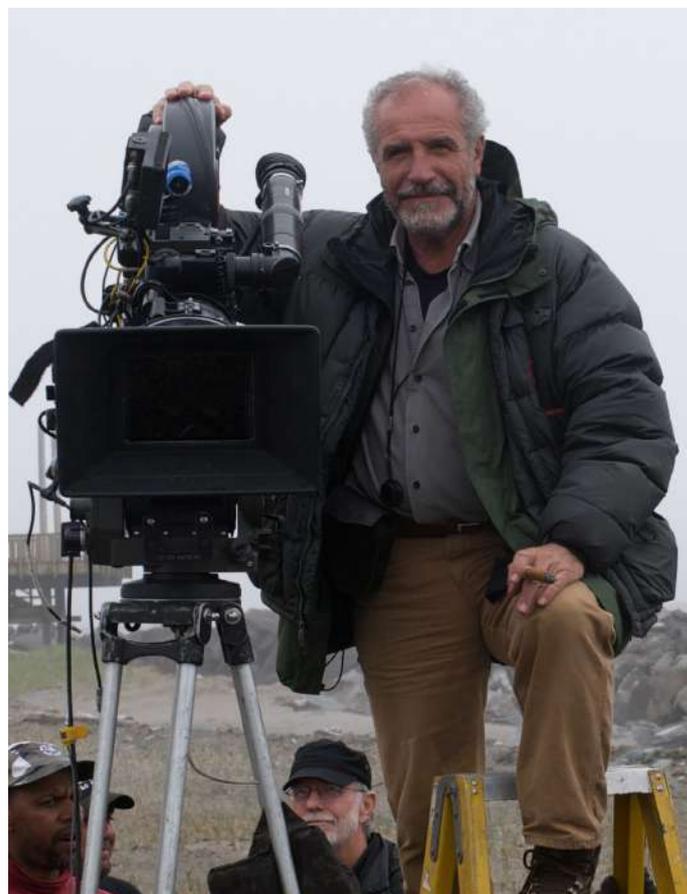
También escribe. Como las películas, cree que los libros tienen la gran virtud de ser trabajos no desechables. Aunque no tiene un oído muy fino, la música es un elemento que lo ayuda, lo guía, lo relaja y le produce determinados ambientes. No escucha algo en concreto, va por épocas. Ópera, clásica o la música de una película le ayudan a concentrarse y hacer otras actividades con más intensidad.

Ve libros de fotografía y las películas que le gustaría haber hecho. “Las que te roban la cabeza”, tipo thrillers. “Es una película muy lenta” escucha a la gente quejarse. Sabe que no puede ser así, que es el director el que no ha sabido atraer su atención; que no ha podido sincronizar el ritmo interior de la historia con el del espectador. “El éxito de una película es que te emociones con ella, que la recuerdes” continúa. Cuando habla, usa las manos, las mueve como un director de orquesta que define cada tiempo, cada intención. Sabe que la fuerza está en la historia y cuando le proponen una que no le dice nada prefiere no hacerla. Pues ni un actor, ni un director, ni un productor, le pueden dar solución.

Ha comenzado a ver algunos capítulos de series de televisión. Quiere entender por qué tienen a todo el mundo embrujado. “El cine ya se ve más en casa, gracias a los proyectores domésticos y a las grandes pantallas”, nota que la televisión va ganando y el cine no sabe a dónde llegará, percibe que los nuevos directores dan menor importancia a la mirada, todo es más roto, favorecen el ambiente, la atmósfera.

Javier hizo su primera película en 1979. Años después, en el 92 rodó con Pilar Miró, una figura especial en la industria española, la película ‘Beltenebros’. Ella le dio toda la libertad de hacer lo que quisiera. Técnicamente su trabajo fue extraordinario. Entonces las películas se mostraban en cines enormes de 1400 butacas durante un mes o más.

“Ve al cine para ver cómo se ve la copia”, le pidieron y llegó un sábado por la mañana. Era el único en la sala de proyección. Al ver lo que había hecho suspiró de emoción. “Siempre había tenido el complejo de que hay cosas a las que no se puede acceder, por ser cine español, y aquello tenía presencia de cine del universo”. Esa mañana



comprendió que después de todos esos años había elegido el camino adecuado, se había convertido en lo que siempre había soñado. “Añoro la valentía” confiesa Javier tras un silencio. “Hubo una época en que me iba consolidando y me recordaba a mí mismo que podía ser un director de fotografía, arriesgaba más que ahora. Cuando trabajas para los estudios americanos, es muy difícil hacer un trabajo más personalizado, más atrevido”.

The Healer

En 2017 el director mexicano Paco Arango lo invitó a colaborar en el filme ‘The Healer.’ La película trata de un hombre (Alec), que vive en Inglaterra. Su tienda de reparaciones eléctricas “El curandero”, está a punto de quebrar, debe dinero, bebe más de la cuenta, se acuesta con la mujer equivocada... Raymond -su supuesto tío-, aparece ofreciendo salvarlo a cambio de mudarse a vivir un año a Escocia. Allí conocerá a Cecilia, veterinaria del pueblo, quien le propone comenzar a trabajar como electricista publicando un anuncio en el periódico local. Para hacer el anuncio más atractivo, Alec escribe: “El curandero. Arreglo cualquier cosa eléctrica estropeada”.



RENTA DE EQUIPO PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE Y CINE DIGITAL

**FORD • CÁMARAS DE 35MM Y 16MM • CÁMARAS DE CINE DIGITAL • ÓPTICA • ACCESORIOS DE CÁMARA
ILUMINACIÓN • TRAMOYA • UNIDADES MÓVILES • DOLLIES • GRÚAS • PLANTAS GENERADORAS • EXPENDABLES**

CIUDAD DE MÉXICO

T: +52 55 5676 1113 / +52 55 5676 1483

www.cttrentals.com

contacto@cttrentals.com

Algo sale mal en la impresión y los habitantes del pueblo piensan que es una especie de ‘mago-sanador’. La gente del pueblo acude a él con la esperanza de dar solución a sus problemas y ocurre algo extraordinario.

El rodaje se llevó acabo en Halifax y Linenburg principalmente, en la costa este de Canadá durante 29 días. Fue una película muy especial por la personalidad de Paco, “su entusiasmo, humor y fantástica humildad”. Una historia con espíritu poético y generoso, elementos que Paco Arango busca transmitir en su cine.

Su mayor reto era parecido al de todas las películas independientes con presupuesto ajustado. Debía responder con el mejor look posible y luchar por ello en todas las circunstancias. Contó con escenarios preciosos, aunque con contrastes intensos de luz en días soleados.

Por la historia, la estética debía reflejar optimismo, alegría de vivir. Rodó con una cámara Alexa XT y lentes Master Prime de Zeiss. Fue una película colorida, luminosa, sin grandes contrastes y basada en las fuentes naturales de luz para reflejar la realidad del lugar y su gente.





El resultado fue único. ‘The healer’ se convirtió en la primera película cuyas ganancias han sido enteramente destinadas a niños que luchan contra la leucemia. Además de Paco Arango, Javier ha trabajado con directores mexicanos como Roberto Sneider en ‘Arráncame La Vida’ y Luis Estrada en ‘La Dictadura Perfecta’.



Afuera de su ventana, la nieve se acumula. “Hay que rodar como boxear. Hay que dar todo lo que uno tiene, porque cada pelea, como cada película, puede ser la última”. Javier se apresura, se hace tarde. Sus gafas encubren una mirada honesta, afortunada. “A ver si llego... no sé qué pasará en Madrid, si saldrá mi vuelo. En fin, así es la vida...” y se prepara para partir.

‘The Healer’
Cámara: Alexa XT
Óptica: Master Prime Zeiss
Cinefotógrafo: Javier Aguirresarobe AEC





MAVERICK 4x4 TURBO BLACK UNICORN



ARRI SRH-3 (JULY 2018)



MAVERICK 4x4 TURBO MOTOCRANE
RONIN 2 / MAXIMA-30



ARRI SIGNATURE PRIME LENSES (SEPTEMBER 2018)



435
REVOLUTION-MEXICO



ARRI ALEXA LF (SEPTEMBER 2018)



MOTOCRANE WITH RONIN 2 & GOLF



BOLT SUPER SPEED ROBOT WITH TRACKS



BLACK UNICORN CRANE & HEAD

ARRI ALEXA MINI , ALEXA SXT PLUS • RED WEAPON, HELIUM, MONSTRO • PHANTOM FLEX 4K
 FLIGHT HEAD V ADVANCED, BLACK UNICORN HEAD, DYNA X5 X AERIAL SHOOTING, STABILIZED HEADS (WIRELESS HAND WHEELS)
 ANAMORPHIC & SPHERICAL PRIME AND ZOOM LENSES • INNOVISION PROBE 2 / REVOLUTION LENS • TECHNOCRANES 15, 30, 50'
 FISHER DOLLIES 10, 11 • GALAXY, PEGASUS, FOXY CAMMATE CRANES • MOBILE TRUCKS, CABLES, GRIP, HMI
 ARRI SKY PANEL C-30, C-60, C-120, C-360 • POWER GENERATORS 400 TO 2400 AMPS • YAMAHA / HONDA SILENT GENERATORS

www.revolutionmexico.com.mx



(52 55) 5605 8060 | revo1999@prodigy.net.mx | MEXICO CITY

Mesa Redonda

La mujer cinefotógrafa en la industria cinematográfica



Celiana
Cárdenas AMC



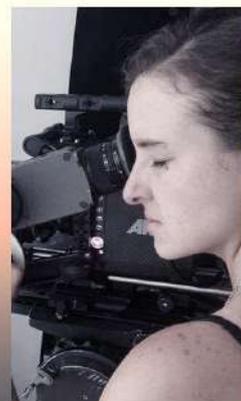
Gabriela
Reyes Fuchs



Sandra De Silva
De La Torre



Diana
Garay



María Sarasvati
Herrera



Veronique
Decroux

Fundación Sebastian
Av. Patriotismo 304
Col. San Pedro de los Pinos
Ciudad de México

Jueves 30 de Noviembre
15hrs

Evento gratuito
Reservación obligatoria
hdlabsmex@gmail.com



Por Sandra de Silva y Alfredo Altamirano AMC
Fotos: Alex Guemes

La industria del cine comienza poco a poco a cambiar, no solo en México sino en el mundo entero y no por la evolución de la tecnología sino con la integración de género. Este fenómeno crece indiscutiblemente en el todos los países. En Los Ángeles se llevó a cabo por primera vez en la historia dentro del Club House de la Asociación de Cinefotógrafos Americanos una plática de mujeres cinefotógrafas. Este efecto se replicó en Londres y ahora la fundación Sebastian nos abrió sus puertas el pasado 30 de noviembre para recibir a más de 150 personas y 50 personas en steaming interesados en escuchar el testimonio de seis cinefotógrafas mexicanas: Celiana Cárdenas AMC, Gabriela Reyes Fuchs, Sandra De Silva De La Torre, Diana Garay, María Sarasvati Herrera, Veronique Decroux y Juan José Saravia AMC como moderador.

Después de una pequeña introducción sobre cada cinefotógrafa inició la plática que se extendió por más de tres horas.

“Algo en común que tenemos las panelistas es que todas tenemos muy malas experiencias, mal tratos y comentarios misóginos, pero lo que nos caracteriza es la pasión y tenacidad que tenemos con nuestro trabajo. La prueba está en que no nos rendimos por más puertas que se nos hayan cerrado, seguimos adelante por el amor que tenemos a lo que hacemos, seguimos adelante abriéndonos puertas y abriendo puertas a las generaciones que vienen, inspirándonos e inspirando a otros”.

Uno de los tantos puntos de la conversación fue el de la importancia de que esto no se trata de géneros: “Lo que queremos es que nuestro trabajo sea valorado por lo que representa y no por qué persona lo hizo. Todos, tanto hombres como mujeres, sentimos y esos sentimientos son los que plasmamos en la pantalla. Ver el trabajo de cada persona y no etiquetarnos. No es verdad que las mujeres solo pueden hacer historias de niños o enfocadas en historias de mujeres y los

hombres pueden hacer comerciales de coches o cualquier película porque dominan el tema”.

Una de las preguntas más difíciles es esa: cómo hacer que los productores y directores, hombres y mujeres dejen de ver quién está detrás de la cámara y vean que es lo que se ve en la pantalla. Cómo lograr que confíen en las mujeres detrás de la cámara o en cualquiera que se dedica a algo considerado hecho por hombres.

Al finalizar la plática nos unimos y decidimos buscar una manera de dar a conocer nuestros trabajos y el trabajo de otras colegas, por lo tanto

decidimos hacer una asociación en la cual podremos difundir el trabajo de las mujeres cinefotógrafas, así como buscar una manera de protegernos unos a otros, ya que desafortunadamente en México estamos muy desprotegidos, tenemos pocos derechos y es muy fácil que los accidentes ocurran durante nuestro trabajo. Daremos a conocer más sobre nuestro proyecto en otro artículo de la AMC.

Muchas gracias por ser parte de este cambio a los que asistieron, a la gente de la industria que no distingue por género y a los patrocinadores: AMC, Fundación Sebastian, HDLabs, CTT, ICFC, Fleuriel de México.



Sí puedes soñarlo...

Puedes filmarlo!



equipment & film design

efd international



méxico

colombia

usa

españa

alemania



ANDRÉS TORRES AEC EL MISTERIO DE LA LUZ

cameraman

Por Carmen (Mina) V. Albert
Fotos: Redacción Cameraman

Hemos charlado animadamente con Andrés Torres AEC, presidente de la Junta Directiva de la Asociación Española de Obras Fotográficas Cinematográficas, y le hemos lanzado ese tipo de preguntas que, en algunos casos, resulta incómodo o políticamente incorrecto contestar.

Andrés Torres AEC es director de fotografía desde 1987 y miembro activo de las asociaciones AACC y AEC, asociación esta última que preside desde el pasado año con un espíritu ciertamente renovador. Con una carrera profesional forjada desde abajo, ha trabajado en más de 120 largometrajes con directores como Berlanga, Saura, Mercero, Peter Edwards o Sergio Leone. Tiene en su haber varios premios como director de fotografía, entre ellos un Goya, y ha realizado cientos de spots publicitarios y vídeo-

clips. Actualmente combina su trabajo como director de fotografía con su labor educativa a futuros operadores. Sus años de experiencia en el oficio han convertido una charla informal delante de un café en una clase magistral.

¿Cómo empezaste en la fotografía?

Empecé casi de rebote. Yo quería ser piloto, pero no pude por llevar gafas. Hice las pruebas, pero en la revisión médica me dijeron que no podía. Después pensé en el periodismo, pero era de ciencias. Entonces pensé en el cine como algo parecido. Quise entrar en la escuela de cine de entonces y justo en ese año la cerraron. Casualmente, mi padre conocía a Antonio López Ballesteros, director de fotografía, ya que sus hijos estudiaban en el colegio de mi padre. De modo que habló con él y le dijo que me llevaría a ver si funcionaba en el mundo del cine. Él empezaba en ese momento 'La tonta del bote', con Juan de Orduña. Entré en el plató el primer día de rodaje. Estaba todo pre-iluminado pero apagado. Ballesteros estaba esperando que entrara Juan de Orduña. Al entrar el director, dijo con una voz muy ronca: "encender", y empecé a oír los 'clac, clac, clac' de las llaves de encendido del plató, y ahí es donde vi



la magia y me dije a mí mismo: “yo quiero ser ése”. ¿Te consideras dentro de alguna corriente?

¿Cómo definirías tu trabajo?

Se trata de trabajar con la luz, que es algo que no puedes tocar, que tiene unas leyes que nos atan, se trata de desafiar esas leyes, que no puedes, pero intentas controlarlas. Tienes que hacer que una cámara capture ese trabajo, y a partir de ahí enseñárselo a la gente y que les guste o no. Eso para mí es apasionante, es un reto. El maestro Alcaine dice que la luz es lo principal y la técnica es técnica, y yo lo comparto totalmente. La técnica se estudia y ya está, y no hay que anteponer esa técnica, como hace nuestra nueva generación de cineastas, cuando es como conducir un coche. La luz es lo difícil, y es lo que la gente no suele apreciar, porque como seres humanos la vemos en nuestro día a día; cuando la ves en una pantalla no se aprecia que para crear esa luz hay muchísimo trabajo por detrás. El espectador ve la acción, pero sin una luz que haga que eso se vea no existiría nada. Y esa luz la crea el director de fotografía. Luego hay mucha gente que interviene y dice que todo eso es suyo, pero bueno, al final el que da el diafragma es el director de fotografía y hace que se vea como se ve. Y eso no es fácil. Una cosa es iluminar y otra muy distinta alumbrar, y vemos muchas cosas que están alumbradas, como cuando enciendes una luz en casa. Pero en el cine debe estar iluminado. Cuando no se aprecia el trabajo y donde están los aparatos, ésa es la luz buena. Cuando se notan los aparatos eso está alumbrado. Y ahora hay mucho alumbrado con dotes de maestro.

No. Cada trabajo tiene su personalidad, y se trata de acertar con esa personalidad, con ese guión y la apreciación del director de ese guión, desarrollarlo técnicamente y acertar con la luz y dársela a la película. Si eso es una corriente...un director sí tiene una línea de dirección, pero un director de fotografía no lo creo...puedes marcar hitos, como la luz en ‘Blade Runner’, o como en ‘Memorias de África’. Yo creo que no tengo un estilo. Sí te puedo decir que he investigado mucho, he estudiado la luz y he aprendido de maestro y me he dejado llevar por mi intuición. Hice un spot en el que el briefing era que las modelos tenían que ‘nacer’ de la luz. La luz que creé se ha intentado copiar muchas veces, aunque no se ha acabado de conseguir. Quizá en esos matices sí he creado una línea a seguir.

¿Cuál es la película en la historia del cine que más te gusta o que te hubiera gustado fotografiar?

Muchísimas. Sigo siendo un niño, y me hubiera gustado fotografiar Blancanieves. Yo me he inspirado a veces en Disney, pero es imposible copiar a Disney. También La historia interminable (Wolfgang Petersen, 1984) o Superman (Richard Donner, 1978). En otro estilo, a lo mejor Abierto hasta el amanecer (Robert Rodríguez, 1996): es una película donde ves lo que está pasando, pero no ves el aparataje de la luz. Como película española, podría decir ‘La piel que habito’ (Pedro Almodóvar, 2011), donde cada fotograma es como una pintura. Es una pregunta muy difícil.

Hubo una época que me enganchó la técnica y me pasé a la publicidad, que era donde se estaba desarrollando la técnica. Por eso me hubiera gustado fotografiar Avatar (2009), y en general cualquier trabajo con James Cameron.

¿Y el director de fotografía que más te gusta?

También hay muchos. Vernon Layton, que fue el DoP que me hizo director de fotografía, ya que le sustituí en un rodaje en el que era su ayudante de cámara. David Watkin, Sven Nykvist. Son de los más nombrados, pero porque son maestros y humildes. Para esos directores de fotografía su ayudante de cámara es como su hijo, no lo maltrata, es humano con él, hay un trato de maestro a alumno. Esas prepotencias que tienen muchos yo no las comparto, las aguanto en un trabajo y luego no repito con ellos. Es parte de la libertad que nos da este cine. En mi caso, yo protejo a mi equipo como agradecimiento a cómo me trataron a mí. El único con potestad de gritar a mi equipo soy yo, y yo nunca grito.

¿Te gustaría dirigir?

He dirigido alguna cosa, pero creo que no estoy hecho para ello. Es muy bonito, pero al final veo que me puede más la técnica, y condiciono muchas veces las cosas a esa técnica. Y además, yo ya trabajo al mismo nivel que un director. Cara al gran público no es así, pero en la profesión es igual que yo, no es más.

¿Quién es tu mayor maestro? ¿Y su mayor enseñanza?

Tuve muchos maestros, desde Ballesteros y su palabra “encender” que me enseñó el poder de esa palabra, o “yo hago magia”. Tuve maestros españoles como Alejandro Ulloa, que hacía western, quien me enseñó la paciencia. Rodando ‘Una razón para vivir, una razón para morir’ (1972), estaba con Tonino Valerii que era el director, sentados en Almería, y el ayudante de dirección decía que fueran a rodar, a lo que Alejandro respondía: “tranquilo, vamos a tomarnos un café”, a las 8:30 de la mañana. A las 11:30, cuando el sol estaba ‘cascando’ en vertical dijo: “ahora es cuando podemos rodar”. Me enseñó esa paciencia y que no puedes transmitir nervios a tu equipo. También Fernando Arribas, con quien aprendí ese saber estar detrás, en primera línea

pero como si estuvieras por detrás, y técnicamente también me enseñó muchas cosas. También tuve la suerte de trabajar un día con Teo Escamilla, y vi su carácter, que era muy fuerte, implacable. Él aprendió de Luis Cuadrado, de quien fue ayudante, y al final eso se nota. Si vas asumiendo todo eso pues al final aprendes. Por su parte, de Aldo Tonti, el director de fotografía de Corbucci y Sergio Leone, aprendí a medir con la mano. En esa época no había libros ni nadie que te enseñara nada, tenías que ir aprendiendo poco a poco. Las nuevas generaciones ahora tienen profesores y muchos de ellos nos quieren enseñar la profesión o más bien lo que han aprendido de internet (bromea).

A lo largo de tu trayectoria profesional, ¿cuál es la lección más importante que has aprendido?

Saber callar. Dos veces hablé y dos veces me castigaron casi un año sin rodar. Lo tuve claro. Mi padre me decía: “oír, ver y callar”, pero en el atrevimiento de mi juventud, no le hice caso. En concreto, uno de ellos fue Luis Méndez, me castigó porque le repliqué mal en un momento dado. Él me hizo ayudante de cámara, por lo que yo estaba en deuda con él, pero fui prepotente y me castigó. Hoy día como somos muchos no te vuelven a llamar, pero antes si tenías madera, aunque te castigaran luego te cuidaban. Tienes que saber callar y escuchar al director, para saber sacar conclusiones y luego trasladarlo a la pantalla.

¿Cuál es la anécdota más divertida en un rodaje tuyo?

Tengo muchas. La que más recuerdo ocurrió en un spot con un realizador, cuando los rodajes de publicidad eran a todo tren. Nos marchamos a Mallorca a rodar y llegamos allí 40 personas de equipo, y el director dijo que no estaba inspirado y pidió a producción que alquilara un yate con todo incluido para inspirarse. Nos tiramos tres días en el yate esperando a rodar. Cuando ya por fin decidió que quería rodar, desde el yate yo le daba el diafragma a mi ayudante de cámara, quien iba en una barca llenándose de agua hasta las orejas.

En películas, en el rodaje de las ‘Largas vacaciones del 36’ con Eduardo Noé, había que rodar con una Moviola (que no es el aparato de editar, sino que era una cámara grande que pesaba como

400 Kgs) y Eduardo se obcecó en meterla en el salón de la casa. Los maquinistas la tuvieron que meter por la ventana ante la insistencia de Eduardo, quien cuando vio la máquina inmensa dentro de la habitación se dio cuenta de la barbaridad que había hecho, pero hizo el plano como pudo para que los maquinistas no le ‘mataran’.

¿Qué es lo que más y lo que menos te gusta de un rodaje?

Lo que más me gusta es la palabra “motor”, porque significa que está todo hecho y a partir de ahí, ¡sálvese quien pueda!. “Motor” es una palabra mágica porque es lo que tiene que ver con la técnica. Porque luego, la palabra “acción” ya es para todos. También me gusta mucho tocar los aparatos, siempre llevo las manos sucias porque me encanta tocarlos, es como intentar tocar esa luz que no puedes tocar, entonces toco los aparatos que la producen y me quemó (risas). Y lo que menos me gusta de un rodaje es pasar sed. Si pudiera firmar por contrato una botella de agua a mi lado, lo haría. Entiendo que producción está ocupado con muchas cosas y no prevén muchas veces el agua, y puede parecer una tontería, pero cuando estás trabajando en determinadas condiciones y no tienes nada que beber, es duro.

¿Qué es lo que nunca se debería hacer en un rodaje?

Llegar tarde. La puntualidad es fundamental. En rodaje todo el mundo depende de la persona que llega tarde. Las nuevas generaciones suelen ser impuntuales y al final no se cumple el plan de rodaje. El resultado es que ahora mismo estamos a 12+1 horas de rodaje, y en mi época, en 8 horas con Berlanga: de 8 a 15hrs, y a las 15hrs nos íbamos a casa. Por lo que está claro que algo falla.

¿De qué trabajo tuyo estás más orgulloso?

De mi época de auxiliar, porque es donde aprendí de verdad el cine. Hacía el trabajo mecánico, lo tenía todo preparado, de tal modo que nunca me falló nada, e intentaba tener tiempo para aprender de los demás. Mi prioridad entonces era aprender sobre cámaras, operar, qué hacía un ayudante y qué hacía ése que yo quería ser (el director de fotografía). De hecho fue un camino muy largo, fueron 20 años hasta que cogí un fotómetro. Mis alumnos en dos cursos quieren ser

directores de fotografía, a mí me costó muchísimo. Si arrancas directamente de director de fotografía tienes que conocerte la técnica perfectamente, lo antiguo y lo nuevo, y además tienes que tener experiencia, y eso solo se consigue con los años. Yo respeto a todos y entiendo que quieran hacer de esta profesión estudios universitarios, me parece maravilloso, pero hay que tener los pies en el suelo, nuestra profesión es un oficio, y se aprende con los años. Ocurre lo mismo con la interpretación, por ejemplo.

Hoy día todos nos damos, y nos dan referencias. Los nuevos directores hay veces que no saben ni explicarte lo que quieren y entonces te dan referencias. Las referencias son malas copias, mientras que si me cuentas lo que tú sientes, déjame que yo lo interprete y te ponga la luz, pero si me das una referencia yo lo que hago es copiar. En ese caso mejor no me llames a mí, llama al que te ha hecho la referencia, págale y que te haga el trabajo. Eso es lo que yo llamo ‘mirarnos el ombligo’. En una película extranjera ves que el equipo es de muchos países distintos y aquí somos los mismos que nos vamos juntos de copas a diario, hacemos buen cine porque somos creativos, pero no estamos influenciados con cosas de fuera, sino que somos nosotros mismos retroalimentándonos. Es como los Borbones, que se casan entre ellos (bromea). Nosotros nos casamos entre nosotros y estamos en el mismo sitio, no hay renovación de sangre nueva. No sé, es una reflexión que dejo abierta.

¿Con qué director te gustaría trabajar en la actualidad?

Me gustaría trabajar con Almodóvar, porque no es un director de mis preferidos, pero sí sé que es



Andrés Torres y su asistente de cámara

muy riguroso y exigente en rodaje. Sería un reto. A lo mejor también con Amenábar. Me gusta su cine, es un cine profesional. Son exigentes porque conocen el trabajo del director de fotografía y saben las dificultades que tengo y por eso me las piden. Pero esos directores que quieren controlar e imponer esa técnica que no dominan pues no me llama la atención trabajar con ellos. De fuera de España, con los Hermanos Coen. Yo cuando voy a hablar con un director voy virgen, mi mente está en blanco. He leído un guión pero no he puesto ni colores ni caras a los personajes y lo he leído como un niño. Me he podido imaginar cosas pero no le he puesto ni colores, ni texturas ni nada. Sé que es difícil leer de este modo, pero con los años aprendes a hacerlo, y ese director es el que me tiene que poner a mí los colores y texturas. Si me da referencias copiaré de esas referencias e interpretaré el guión, pero si me dice lo que siente y él conoce mi dificultad, que hay unas leyes y unas ópticas que me atan, yo elegiré las ópticas, el diafragma, el tipo de aparatos, el equipo de cámara, un segundo operador que vaya con él que será sus ojos,...dejaré que me 'robe' todo lo que yo llevo dentro para su película. Si no, me cerraré, técnicamente lo hago y punto. Por eso te digo que lo que me gusta es un director que me exige y me fuerza sabiendo que lo puedo hacer, eso sí me gusta como reto.

¿Buscas referencias cuando estudias el planteamiento fotográfico en un proyecto? Si es así, ¿en qué te sueles basar?

Con lo que me cuenta el director, la pintura suele ser mi fuente de inspiración. Extraigo de los cuadros las sensaciones, con todo lo que me ha contado, e incluso voy con él a ver el cuadro. Saco las sensaciones y texturas. Esos trazos de pincel de repente se pueden traducir en un filtro a utilizar. A mis estudiantes les encanta la última moda, que ahora mismo son los flare, y eligen los objetivos conforme al flare que dan cuando, si te das cuenta, muchas veces esos flare han sido hechos en postproducción, porque hay algunos que están donde no hay luz y no se puede generar un flare. Pero bueno, están investigando en esa línea y dentro de unos años llegarán a conclusiones innovadoras en fotografía, no cabe duda.

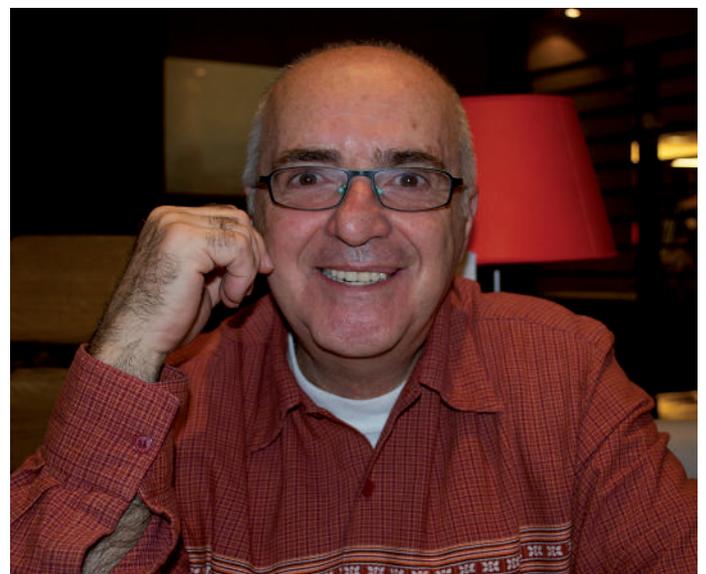
Volviendo a tu pregunta, y como te comentaba al principio, intento no copiar, porque la luz se suele copiar mal. Además, la cara del actor no

no será la misma, las alturas de los aparatos, los maquillajes,...es mucho mejor sacar las sensaciones que están en el guión.

¿Qué opinas del cine digital?

Está claro que el cine digital es el futuro. Yo fui un pionero en este país en rodar en alta definición, haciendo las primeras pruebas. Esas pruebas las compartí con mis alumnos de la ECAM para que ellos como escuela también fueran los primeros en hacerlas, ya que me di cuenta que era la tecnología que nos venía. Nadie me creyó, y doce años después aquí estamos.

He sido un defensor desde siempre de la alta definición. He sido conocedor de la tecnología desde el principio y también he de decir que no ha habido un reciclaje de verdad en nuestro cine con la alta definición. Todos hemos empezado a trabajar, aprendiendo cosas sobre la marcha, pero no ha habido un reciclaje, como por ejemplo hubo hace nueve años en Inglaterra, donde se sentaron a marcar unas pautas para trabajar. Aquí ha sido como siempre, muy de amigos. Si yo esto lo extrapolara a los médicos, pues ahora mismo operaríamos las cataratas con cuchillos de Albacete. Pero no, los médicos se reciclaron con la tecnología láser, por ejemplo. Nosotros estamos haciendo películas en España con cuchillos de Albacete. Por ejemplo, hay directores de producción que no saben hacer presupuestos de trabajos en digital, se les escapan la mitad de las cosas. Antes todos sabíamos que 27m por minuto era el coste de un rodaje, y ahora nadie sabe cuánto ocupa un plano en una tarjeta, si necesito un giga o 20. O de qué capacidad tiene que ser el disco duro para volcar el material o cuánto



cuesta. Todo esto ha degenerado en que parezca que todo es muy fácil y barato. Y no es así.

¿Crees que el director de fotografía tiene menos peso en una película digital de hoy en día?

En una película de verdad no, sigue teniendo el mismo peso, porque el cine digital lo que ha hecho es copiar el cine analógico y traducirlo en ceros y unos, nada más, no ha inventado absolutamente nada. No nos pensemos que con la nueva tecnología se ha inventado un nuevo cine; para nada, el cine se sigue siendo igual, la prueba es que se sigue diciendo “motor”, aunque no se responde “rueda”, sino “graba”.

Aparentemente, el hacer la fotografía es fácil, porque todo el mundo tiene una cámara digital y la hace funcionar a nivel doméstico, y lo que es complicado es manejar unos software que ya no sabemos cómo funcionan, salvo unos privilegiados. El misterio que antes tenía el negativo lo tienen ahora los sistemas de postproducción. Pero eso es mentira. Ahora mismo el colorista tiene el mismo peso en la película que tenía el etalonador en el analógico, lo que pasa es que ahora parece que sea el Dios, y eso es mentira, el Dios (y suponiendo que existan dioses, porque los dioses están en el Olimpo, y el Olimpo no existe) es el director de fotografía, que es quien entrega una señal con unos parámetros para que luego en postproducción se trabaje. Es el que exponía la densidad de un negativo en rodaje para que en el etalonaje se acabara el trabajo. Es lo mismo. La ventaja es que trabajamos en tiempo real, y antes eran semanas y meses, pero es lo mismo. Y ese misterio es una buena señal que tiene que sacar el DoP. Y el misterio, y vuelvo al principio de la entrevista, es la luz. Ése es el secreto, si controlas la luz, lo que venga por detrás da igual. Por lo tanto no, no creo que pierda peso el director de fotografía.

¿Cuándo se daría el caso? Cuando un director parece que controla la técnica y su DoP no tiene experiencia y, lógicamente, se queda por debajo de ese director, que es el que manda, pero cuando un Almodóvar y un Alcaíne están en el set, esos dos señores son los Dioses. Ahora, si Almodóvar tuviera un chico de tercero de la ECAM pues claro está que hay una desventaja, Almodóvar le pasa como una apisonadora por la cabeza. Ahora mismo hay muchos directores de este tipo y muchos estudiantes de tercer curso, por lo cual esos ‘almodóvares’ parece que controlan,

y ¿en qué se apoyan? Pues en un colorista, que parece que es el que les va a hacer su película. Y es un error, porque el que le hace la película es el director de fotografía.

¿Y el 3D?

El 3D pienso que puede ser el futuro del cine. No como medida de salvación, pero sí como un paso más allá. Aunque igualmente tenemos que reciclarnos para hacer 3D, y los primeros que deben reciclarse son los directores. Hay un lenguaje del cine en 2D que no funciona en 3D. Se sigue haciendo y la gente se marea. Yo aconsejaría a los directores a que aprendan de la psicología como funciona nuestro cerebro en este sentido, porque si aplican la lógica del 2D no funciona. Ocurrió lo mismo con el cine mudo y el sonido. Por otro lado, nos engañan como en todo: nos engañan diciéndonos que es 3D y no lo es, nos engañan las televisiones diciendo que emiten en alta definición y en 4K. Yo digo que los del cine vamos a ir todos al infierno por decir tantas mentiras (bromea). Una cosa es rodar en 2D y pasarlo a 3D, eso es mentira, y provoca que el espectador no quiera volver al cine. Eso no es negocio y no funciona. Y los directores deben reciclarse porque no vale el sistema de rodaje ni la misma planificación que con el 2D. Tampoco se puede trabajar técnicamente como un 2D, ni iluminar igual, las cámaras no se pueden mover en travelling, por ejemplo, de la misma manera porque eso no lo admite el ojo humano.

Igual que dije en su día que el cine digital era el futuro y que nos vestiríamos para ver cine en analógico como nos vestimos para ir a la ópera, porque será carísimo, del mismo modo, el 3D será el futuro cuando cambie esa manera de trabajar. Hay que saber también que es una tecnología más lenta y costosa en el sistema de trabajo. En el 3D



volvemos casi a la época de los grandes formatos: la cámara enseña, no es una protagonista, no puede serlo, porque el cerebro no admite ese protagonismo.

¿Cuál es tu equipamiento ideal en un rodaje?

Una cámara, un trípode, objetivos y filtros. No tengo preferencias ni caprichos, depende de cada proyecto. Ahora estoy trabajando en un proyecto que se puede rodar en negativo o en digital. Si consigo convencer a director y productor lo haremos en 35mm. Quizá eso sí sea un capricho, pero me gustaría pensar que fui el primero en probar el cine en digital (rodé el cortometraje 'Libertad está cansada', previo incluso a 'Lucía y el sexo', primer largometraje español en digital), y también el último en rodar en negativo en este país.

¿Cuál es la cámara que más te gusta actualmente?

La Alexa de Arri y sobre todo la Sony F35, que en España ya nadie quiere, y considero la mejor. Estuve rodando la serie de TV Santa Teresa con esa cámara, y en Londres se maravillaron de que estuviera rodando con esa cámara, ya que graba 4k reales sin ningún tipo de compresión. Eso sí, es con cinta, pero no hay ningún tipo de compresión.

¿Crees que existe realmente una industria cinematográfica en España?

Yo creo que no. Somos unos locos maravillosos con mucho ingenio, ganas e ilusión que jugamos a hacer cine. Pero nunca hemos tenido una industria, nunca hemos estado apoyados por el gobierno, independientemente del color. Nos dejan hacer cine porque el arte es algo que no se puede parar, como se dijo una vez en la Academia. En este país somos creativos, nos gusta levantar proyectos, pero es una pena que no tengamos una industria. Nos deberían sacar de Cultura y meternos en Industria.

¿Cuáles son tus objetivos al mando de AEC?

AEC tiene la finalidad de conseguir los derechos de autor. Es posible que históricamente se haya priorizado eso y se hayan obviado otras cuestiones también muy importantes. En AEC deberíamos implicarnos más todos y participar más allá



del beneficio económico. Hay que recuperar el protagonismo, sentarse con los productores, con la Academia, con las entidades de gestión de derechos de autor, con las televisiones... muchas veces existe el miedo de que no te contraten si levantas la voz, pero hay que perder el miedo y ser más activo para conseguir cosas. También es verdad que no somos un sindicato, pero eso no es óbice para que no nos sentemos con la Academia a colaborar de una forma más activa. La BSC acordó unas normas con las televisiones que hemos adoptado en toda Europa. Nosotros también deberíamos tratar con las televisiones temas importantes como, por ejemplo, la contradicción que existe al rodar (por imperativo de las televisiones) y emitir en distintas definiciones, como ocurre con el 4k. Otra de nuestras metas es ser un puente de comunicación entre Iberoamérica y Europa, aprovechando el idioma. Sin ningún afán de 'madres patrias', sino de director de fotografía a director de fotografía, buscando un flujo constante de información y participación.



FUERA DE GUION

Por Ximena Ortúzar
Fotos Daniel Blanco AMC

Las estrellas de cine suelen ser amadas o repudiadas por los papeles que han protagonizado o, eventualmente, por lo que trasciende de su vida personal. Conocer anécdotas de su trayectoria y situaciones en que han participado permite comprender que las personas, por muy estrellas que sean, tienen características y reacciones que no siempre coinciden con la imagen que se tiene de ellas: a veces las bajan del pedestal y otras las humanizan y casi siempre hacen sentir a sus fans que sus ídolos son tan “normales” como ellos.

Silvester Stallone escribió el pre-guion de la película Rocky (la primera de la serie a la que seguirían otras cuatro), en tres días y con apenas 100 dólares como capital. Luego lo fue corrigiendo hasta considerarlo terminado.

Hollywood se interesó en el guion ... sin Stallone. No hubo trato. A cambio del papel protagónico, Stallone aceptó que John G. Avildsen la dirigiera. Su idea inicial fue una película de taxistas que cambió por la de box, que era muy diferente a la que se filmó. Originalmente Rocky renunciaba a boxear como protesta contra la corrupción existente en el mundo boxístico.

En Rocky, Stallone incluyó a su padre quien aparece tocando la campana entre round y round. También incluyó a su hermano, Frank, quien canta en la calle junto a otros amigos. Stallone tenía dudas acerca de si la película sería del agrado de los espectadores. En el estreno –en 1976– sintió que sus dudas eran fundadas, pues el público

abandonó la sala en silencio. Según confesó luego, sintió ganas de llorar.

Al salir a la calle recibió un rotundo aplauso de los espectadores en señal de aprobación.

Rocky estuvo nominada a diez premios Oscar de los que obtuvo tres: a la mejor película, al mejor montaje y al mejor director.

PERO YO SOY MARYLIN ...

La película ‘Some like it hot’, que en español se tituló ‘Una Eva y dos Adanes’, protagonizada por Marilyn Monroe, Tony Curtis y Jack Lemmon y filmada en 1959, fue inicialmente concebida en technicolor, pero finalmente fue rodada en blanco y negro. Según Billy Wilder –su director– “A todo color, Jack Lemmon y Tony Curtis hubieran sido acusados de travestismo si su maquillaje era ligero y de inaceptable vulgaridad si era pesado.” En principio se pensó en Bob Hope, Danny Kaye y también en Anthony Perkins y Jerry Lewis para los papeles que finalmente interpretaron Tony Curtis y Jack Lemmon. Contratados, ambos estudiaron a fondo sus papeles: se vestían a diario de mujeres y caminaban por los estudios fuera de rodaje, estudiando cómo actuaban las mujeres y las reacciones de quienes los veían.

La prueba final fue entrar a un baño de mujeres para retocar su maquillaje. Al comprobar que nadie objetó su presencia, pues no los reconocían, consideraron que su caracterización estaba completa.

Como suele ocurrir, hubo desencuentros y rivalidades entre los protagonistas. Según relató el diseñador de vestuario Orry Kelly, en ocasión de tomar medidas a Marilyn Monroe le comentó: “El trasero del señor Curtis es mejor que el tuyo, señorita Monroe”. En respuesta, Marilyn desabotonó rápidamente su blusa, diciendo: “Pero seguramente él no tiene unas bubis como éstas.”

CON PRONÓSTICO RESERVADO...

En 2013 “Casablanca” fue nombrada la película con el mejor guion de la historia del cine por el Sindicato de Guionistas de América. Basada en la obra ‘Everybody comes to Rick’s’ -escrita en 1940 por el dramaturgo Murray Burnett en colaboración con Joan Alison-, misma que nunca se realizó, la película fue programada en 1941 por el productor Hal Wallis de Warner Brothers. El 6 de enero 1942 el guionista Robert Buckner, envió un memorando a Wallis donde expresaba sus reservas sobre la compra de la obra.

Con todo, el rodaje comenzó en Mayo de 1942 sin que el guion estuviera terminado y sin que el final

estuviera definido, (sólo en último momento se optó por separar a la pareja), teniendo como protagonistas principales a Ingrid Bergman y Humphrey Bogart.

La icónica historia amorosa de la pareja que debe renunciar a permanecer unida es considerada un clásico del cine.

Hoy se sabe que en las escenas donde ambos amantes debían aparecer juntos, incluyendo la secuencia en que se despiden en el aeropuerto, Bogart debía pararse sobre una plataforma porque Bergman lo superaba por casi 20 centímetros de estatura.

Pese a las dudas iniciales acerca de la historia y a las indecisiones respecto del final, el producto terminado hizo de “Casablanca” uno de los filmes más logrados y reconocidos.

Roger Ebert, calificado crítico de cine a nivel mundial, opinó: “Es probable que ‘Casablanca’ se encuentre en más listas de ‘grandes filmes de todos los tiempos’ que cualquier otro título, incluso ‘Ciudadano Kane’ porque su atractivo es muy amplio; mientras Ciudadano Kane es grandiosa, ‘Casablanca’ es adorable.”



MESA DIRECTIVA

	CARLOS R. DIAZMUÑOZ PRESIDENTE	
MARIO GALLEGOS 1ER VICE PRESIDENTE	DAVID TORRES 2DO VICE PRESIDENTE	FITO PARDO SECRETARIO
CARLOS HIDALGO VOCAL	AGUSTÍN CALDERÓN VOCAL	

COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

JUAN JOSÉ SARAVIA	DONALD BRYANT	HENNER HOFMANN
-------------------	---------------	----------------

SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN EMMANUEL LUBEZKI	TOMOMI KAMATA XAVIER PÉREZ GROBET	GABRIEL BERISTAIN RODRIGO PRIETO
------------------------------------	--------------------------------------	-------------------------------------

SOCIOS

ALFREDO ALTAMIRANO MARC BELLVER ALBERTO CASILLAS ESTEBAN DE LLACA FREDY GARZA SEBASTIÁN HIRIART JUAN CARLOS LAZO MARÍA SECCO JUAN PABLO OJEDA JERÓNIMO RODRÍGUEZ JORGE SENYAL RICARDO TUMA	ALBERTO ANAYA DANIEL BLANCO CELIANA CÁRDENAS GERÓNIMO DENTI RENÉ GASTÓN ERIKA LICEA MATEO LONDONO HILDA MERCADO IGNACIO PRIETO ROBERTO RUIZGOMAR PEDRO TORRES EMILIANO VILLANUEVA	JUAN PABLO AMBRIS MARTÍN BOEGE LUIS ENRIQUE CARRIÓN EDUARDO FLORES IVÁN HERNÁNDEZ ERWIN JAQUEZ GERARDO MADRAZO JUAN BERNARDO SÁNCHEZ FERNANDO REYES JUAN PABLO RAMÍREZ LUIS SANSANS GUILLERMO GRANILLO JAVIER MORÓN	PABLO REYES PEDRO ÁVILA LEÓN CHIPROUT LUIS GARCÍA OSCAR HIJUELOS DANIEL JACOBS RODRIGO MARIÑA MIGUEL ORTIZ JAIME REYNOSO SERGUEI SALDÍVAR ISI SARFATI JAVIER ZARCO
---	--	---	---

SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA JACK LACH ALEX PHILLIPS BOLAÑOS	JORGE STAHL EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES RUBÉN GÁMEZ	SANTIAGO NAVARRETE CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ
--	--	--

EDITORIA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Solveig Dahm
Alfredo Altamirano AMC
Esteban de Llaca AMC
Salvador Franco Reyes
Carmen (Mina) V. Albert
Teresa Zerón - Medina Laris
Ximena Ortúzar
Sandra de Silva

Fotografía Portada

Isabella Voxmikova / Usa Network / 'Shooter'

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/

Fotografías

Carlos R. Diazmuñoz AMC
Daniel Blanco AMC
León Chiprout AMC
Tania Espinosa C.
Chris Hill
Jeff Daly
Ryan Phillippe
Pablo Grillo
Chris Reardon
Jon Aguirresarobe



"Shooter" Jaime Reynoso AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



www.cinefotografo.com



@cinefotografo



info@cinefotografo.com



@amc_cinefotografo



www.youtube.com/c/amccinefotografo