

23.98

fps[®]

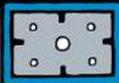
Carlos Hidalgo AMC
El encanto de una Ópera Prima

Serguei Saldívar AMC
Una nueva óptica

Ariel 2018

Desde España Cameraman en 23.98fps
Relatos Salvajes

Martín Boege AMC
Reflexiones en celuloide

AMC 

MARTIN BOEGE AMC REFLEXIONES EN CELULOIDE

Fotograma de la película

El estreno de la cinta ‘De la infancia’ de Carlos Carrera, que rodó hace nueve años en super 35 mm, fue el pretexto para conversar con Martín sobre su pasión por la fotografía y su activismo detrás de cámara

Por Salvador Franco R.
Fotogramas de la película

Pareciera que el celuloide se empeña en cruzarse en la vida de Martín Boege AMC.

Como ejemplo podemos mencionar el taller de iluminación cinematográfica en 35 mm que ofreció junto a la AMC y que se desbordó en solicitudes, o el estreno tardío de ‘De la infancia’, la película que fotografió en 2009 en super 35mm bajo la dirección de Carlos Carrera y que recientemente llegó a la cartelera gracias a la Muestra Internacional de la Cineteca Nacional.

“Cuando volví a ver ‘De la infancia’ me pareció que se trata de una película válida, actual, vigente y que envejeció en su propia forma”.

“Me gustan el *look* y su lenguaje porque siento que la forma de filmar en celuloide es diferente,

además de que verla en tiempos en los que ya no se usa el 35mm provoca una emoción muy especial.

Me pregunté si hubiera sido la misma película de haberla hecho en digital”, reflexiona Boege dando un viaje a su pasado plagado de emulsiones, procesos fotoquímicos y partículas de luz.

Martín ha rodado más de la mitad de su extensa filmografía en 35mm y asegura que logró superar la transición tecnológica y adaptarse al sistema y las herramientas digitales, pero también afirma que extraña filmar con película.

“Rodar en 35 milímetros te lleva a una metodología completamente diferente que provoca un misticismo especial al correr la cámara y una disciplina en el set que hoy se ha perdido un poco”, dice nostálgico.

Otro gran hilo conductor en su filmografía: las producciones –ya sean series, documentales o largometrajes- que tengan una temática social relevante, una convicción que heredó de sus padres antropólogos de profesión y que siempre es pieza fundamental al elegir los proyectos en los que se involucra.

“Tengo interés por filmar historias que le lleguen a la gente, que los haga pensar y sentir. Todo desde mi trinchera que es la fotografía y que es lo que aprendí a usar como lenguaje.”

¿Qué representa el estreno de ‘De la infancia’ nueve años después del rodaje?

La película tuvo su salida en 2010 en los festivales de Guadalajara, Monterrey, Chicago, Varsovia y Montreal, donde incluso ganó el premio del público, pero siempre es muy importante que se vea en el país donde se filmó.

Se siente muy bien que finalmente la pueda ver el público y tus conocidos, sobre todo porque es una cinta que me costó mucho esfuerzo, a la que le tengo mucho cariño y que es una gran película. Con su estreno se cierra el ciclo y eso me da mucha alegría.

¿La volviste a ver?

Sí, en la Cineteca Nacional en la función de la Muestra Internacional de Cine. Fue muy emocionante porque llevaba casi diez años de no verla e incluso hay cosas en la historia de las que no me acordaba.

¿Cuál fue tu percepción al verla después de tanto tiempo?

Es una ficción con ciertos elementos fantásticos sobre familias de criminales a la vieja usanza que quieren salir adelante. Es también una película con una temática social poderosa...

Aunque la historia está situada en otros tiempos (los años 60), el tema de lo que le sucede a los niños es muy dramático. Me pareció muy fuerte que siga tan vigente en un México que es muy doloroso.



Fotograma de la película



Fotograma de la película

Es una película fuerte y triste, aunque finalmente para eso es el cine, para poner un espejo en el que se pueda reflejar la sociedad aunque a veces no nos queramos ver en él.

¿Qué pensaste de la fotografía?

Me dio mucho gusto ver una película filmada en 35 mm en estos días. Aunque la proyección fue digital, la sensación es muy diferente.

¿En qué sentido?

Es una cuestión difícil de explicar, pero siento que tiene un grado más de verdad. Que su alcance se amplía, que te permite compenetrarte más y que vivas la trama con más profundidad, que te envuelva. Siento que esa es la diferencia entre el celuloide y el digital.

¿A qué crees que se deba esa sensación?

El simple hecho de que el celuloide sea un formato de captura físico, permite que la luz atraviese tres capas de emulsión, es decir, se vuelve tridimensional y creo que eso te da un poco más de verdad de alguna forma.

¿Cómo fue el trabajo con Carlos Carrera, con quien habías hecho series como ‘Capadocia’ y cintas como ‘El traspatio’?

Es un director que te exige mucha concentración en la parte dramática, es decir, la fotografía con respecto a los actores. Encontrar la síntesis y

“De la Infancia”
Cámara: Arri Cam Lite
Óptica: Master Prime Zeiss
Cinefotógrafo: Martín Boege AMC

Carlos tiene muy claro dónde está lo importante, dónde va la cámara y qué es lo que hay que ver.

¿Eso no limita tu labor como cinefotógrafo?

No, porque cuando tienes un director que sabe lo que quiere, te permite concentrarte en lo tuyo y darle valor fotográfico a tu trabajo. Entonces puedes crear a partir de lo que ya está planteado. Esa claridad es muy útil y se agradece.

¿Cómo fue el trabajo de preproducción de la cinta?

Recuerdo que en la primera junta que tuvimos con Carlos Carrera en su casa, en la que me enseñó un *story board*, me quedé un poco pálido por la secuencia inicial que quería: una grúa que flotaba mientras pasa del día a la noche en Iztapalapa, después la grúa baja a un auto, después se mete a una bodega para ver al fantasma. Todo en un plano secuencia.

¿Y lo lograron?

Pues sí, lo tuvimos que hacer (risas). Deshaciendo varios sets para poder meter la grúa Technocrane al foro. Fue una planeación muy específica.

¿Cuáles fueron las referencias de la película?

Arte, sobre todo pinturas. Recuerdo que en particular nos concentramos mucho en cómo se

ban los fantasmas en las primeras épocas de la fotografía cuando se utilizaban espejos, estamos hablando de los años 1800.

Fue un trabajo en conjunto con Salvador Parra, el diseñador de producción. Después de muchas pruebas optamos por hacer un compuesto digital, porque lo otro implicaba una complejidad técnica superior. Así es que hicimos *plates* compuestos.

¿Cómo es el trabajo con Parra en el diseño de producción?

Hemos hecho varios proyectos juntos y creo que una buena fotografía aporta un 50 por ciento y lo demás es lo que se ve. Todos los interiores son en foro y él le dio muchísima textura a las paredes lo cual le dio realismo a la imagen.

¿Cómo filmaron la secuencia del *Transformer*?

Creo que esta película se excedió un poco del presupuesto porque se hizo un set enorme que crecía conforme pasaba el tiempo.

El departamento de diseño de producción creó un *transformer* gigantesco con una lavadora y unos tanques de gas.

Metimos una grúa para que volara el *transformer*. Es algo complicado para producción pero a nivel estético se genera un trabajo muy bueno.

¿Que buscabas con la luz, conceptualmente hablando?



Algo más visceral. Tenemos muchos exteriores de noche, calles y retratos; queríamos algo más expresivo. Además del formato, me gustaron los retratos de los personajes.

Diez años después soy otra persona y pensaba cosas como 'eso no lo haría hoy' o 'ese *back* ya no se usa así'. Pero ahora la película habla por sí sola.

¿Por qué en super 35mm?

Con el Super 35 mm utilizas un poquito más del espacio del negativo que antes se destinaba al sonido y el *gate* es un poco más grande, se come lo que sería sonido. Es el equivalente al 16mm y super 16mm, sólo que en vez de cuatro perforaciones utilizas tres, porque no llevas "safties", (el espacio entre un cuadro y otro) y ahorras un 30 por ciento de material.

Hace diez años ya se podía filmar en digital, ¿por qué optaron por el celuloide?

El digital todavía no estaba a la altura. Era más normal rodar con película. Recuerdo que ese año también filmé la serie 'Capadocia' para HBO con Carlos Carrera dirigiendo en 16mm, así es que el celuloide todavía era un estándar en la industria.

¿Recuerdas con qué cámara filmaste?

Con la ARRI Cam Lite combinada con lentes Master Prime. Mucha cámara en mano.



Las escenas de noche con luces de ambiente y el diafragma totalmente abierto y película Kodak de asa 500.

¿Por qué utilizaste esa óptica?

Utilicé los Masterprime porque al filmar en 35mm quería cierta definición y esos lentes me daban un buen contraste y un diafragma 1.3, que era fundamental para las secuencias nocturnas. En situaciones de exteriores noche con luz de calle necesitaba ganar esa luminosidad en la óptica. Son lentes con muchísima definición y le venían bien a la película.

¿Cuál fue tu primera película en 35mm?

Empecé con 'Noticias lejanas' de Ricardo Benet, cuando tenía 25 años. Luego vino 'El violín', de Francisco Vargas, luego 'Espérame en otro mundo' de Juan Pablo Villaseñor, 'Traspatio' y 'De la Infancia' de Carrera, 'Nómadas', nuevamente de Benet y 'La cebra', de Fernando Javier León en super 16mm y 'La niña', de David Riker, también en cine. Después 'Ciudadano Buelna', de Felipe Cazals (2012). Esa es la más reciente en ese formato.

Felipe Cazals es un apasionado del celuloide...

Sí, de hecho este año estuve a punto de filmar otra con él en 35mm, pero al final se suspendió.

¿Sabes el por qué de su amor al negativo?

Él dice que si ves de manera inmediata la imagen, no tienes el proceso de reflexión de lo que estás filmando. Entonces durante el tiempo que se hace el revelado, estás pensando en lo que rodaste y cuando te llegan los rushes ya tuviste una distancia y lo ves con otros ojos. En cambio cuando lo ves en un monitor, ahí en directo, no tienes esa forma de reaccionar. Es una reflexión que te hace concentrarte en lo importante, es decir, es en la síntesis de lo que estás contando.

Es algo profundamente interesante, ¿estás de acuerdo con él?

La entiendo perfectamente. A fin de cuentas Cazals rodó 50 películas en 35mm y a mí me tocó la transición a lo digital, así es que estoy de acuerdo pero también me adapto a lo otro, también creo que es válido el cine digital.

¿Por qué es tan diferente rodar con celuloide?

Filmar en 35mm te lleva a una metodología diferente; no puedes gastar pirotaje burdamente. Existe un misticismo cuando corre la cámara y una disciplina en el set que hoy se ha perdido un poco, porque hay nuevas generaciones que no tienen idea de lo que costaba filmar en 35mm y el hecho de que esté corriendo cámara no representa todo como antes lo era para nosotros.

Diste un taller con la AMC sobre Iluminación en 35 mm...

¡Sí! Fue algo muy emocionante. Al segundo día de la convocatoria teníamos 600 solicitudes. Finalmente nos quedamos con 30 alumnos. Deberíamos hacer otros diez talleres más.

¿Por qué rescatar esta técnica para filmar cuando está prácticamente en desuso?

Lo primero que pensé fue si valía la pena hacer un taller sobre algo que ya no se usa. Después me acordé de Cazals y hablé con un amigo al respec-

to. Me pareció que era importante porque se trata de un taller de fotografía en movimiento, pero al mismo tiempo de cine que es una herramienta para contar una historia.

Era importante rescatar el invento de hace 100 años que sirvió para hacer algo llamado cine.

Las nuevas generaciones no conocen una imagen formada por el paso de la luz a través de un lente que llega a una emulsión y que después se proyecta de manera física. Ese fenómeno me parecía muy interesante, porque para mí fue una escuela. Estamos muy agradecidos con Labo, Kodak, Panavision, CTT, SAE e INDI que se sumaron al proyecto y el resultado fue fantástico.



Martín Boege AMC, Taller de iluminación-

Imágenes únicas para tu próxima obra maestra.

Lentes ZEISS Supreme Prime



//INSPIRACION

Abriendo Nuevas Dimensiones

Los lentes ZEISS Supreme Prime combinan la cobertura del formato largo de cine y una gran apertura de diafragma en un lente chico y ligero. Su estilo de imagen esta caracterizado por una definición gentil y una transición suave entre las areas en foco y las areas fuera de foco. Los Supreme Primes de ZEISS brindan al creador un absoluto control sobre la imagen al revelar los sutiles detalles en las sombras y en las altas luces.

Encuentra mas informacion en:
www.zeiss.com/cine/supremeprime

Lentes Zeiss Supreme Prime
Cualquier camara, cualquier toma



¿Qué le deja a los alumnos este taller?

El cine es una herramienta para entender la base de la fotografía, así de sencillo. El curso, que también doy en el CCC, es para entender y acercarse lo más posible a lo que te dicta un guión. Sirve para entender lo que es el color y la luz en un sistema análogo, donde no hay una interpretación de un sensor, de un código, de un monitor y un proyector digital, es decir de una serie de degradaciones y de cosas. Al final si comparas las imágenes, vas a sentir que son dos mundos diferentes. Pienso que a los cinefotógrafos les puede servir el tener esos puntos de referencia. Es como tocar una melodía en un piano eléctrico y en un piano de cola. La vas sentir diferente. Esa es una buena analogía.

¿Extrañas el celuloide?

Sí lo extraño. Me gustaría volver a hacer una película en cine. Mi reflexión del curso fue que está bien enseñar la herramienta del celuloide pero también se necesita un director o directora que sepa emplearlo al máximo. Ojalá aprendan a manejar el 35 mm y lo usen con alguien que sepa filmar; que descubran sus verdades y sus limitantes y que lo exploten al máximo en todos sus aspectos, incluyendo el lenguaje.

La mayoría de los proyectos que filmas tienen un tinte social, de denuncia o abordan problemáticas complejas del país... ¿es algo que escoges de manera consciente?

Sí, he elegido los guiones de manera consciente. Mis papás eran antropólogos y luchadores sociales, mi educación viene de ahí.

¿Te consideras un activista?

Yo pensaba que no, pero un día mi papá me dijo: ¿cómo que no lo eres? La respuesta es no lo sé. Me parece de poca humildad decir que sí.





Pero es evidente que hay un compromiso de tu parte con los problemas que tiene México como país...

Siento que hay una responsabilidad social y una lucha por querer salir adelante como país. Me gusta hacer cine para expresar ideas y provocar cosas que puedan generar conciencia o denunciar situaciones.

‘Noticias lejanas’ es sobre migración, ‘El violín’ de la guerrilla; ‘El traspatio’ sobre las muertas de Juárez y ‘De la infancia’ que toca un tema social. Pero también he hecho cine comercial, como ‘No se aceptan devoluciones’ que puede ser muy comercial y es la película más taquillera, pero no es banal. Me gustó porque toca el tema de la paternidad. Es el amor y la lucha de un padre por su hija. Algo que después viví en carne propia, pues me pasó algo muy similar.





CARLOS HIDALGO AMC EL ENCANTO DE UNA ÓPERA PRIMA

La frescura del guión, la energía de la directora María Torres y el lenguaje en movimiento de la cámara en mano, bastaron para que el cinefotógrafo se involucrara en la cinta ‘¿Conoces a Tomás?’, una comedia sobre un joven con autismo

Por Salvador Franco R.

Fotos: Amanda Safa / S. Franco / Fotogramas

Las óperas primas están llenas de una magia tan especial que resulta difícil de describir, pero no de sentir. Es una mezcla de ilusión con pasión y energía, a la que se suma la convicción de los nóveles cineastas por alcanzar el sueño de su primera película. Y en la industria nacional existen pocos cinefotógrafos como Carlos Hidalgo AMC para entender y contagiarse de ese entusiasmo y sumar su talento a un proyecto que lo conquistó por su historia.

“Me emociona mucho que sea una ópera prima”, dice Carlos desde una tienda de ropa aledaña al Monumento a la Revolución en la Ciudad de México, que se convirtió en la locación de una de las secuencias de ‘¿Conoces a Tomás?’ , el debut como directora de María Torres bajo la producción de Mónica Lozano (‘Sueño en otro idioma’).

“Ha sido un agasajo encontrar a María Torres y también volver a trabajar con Mónica Lozano después de ‘¿Qué culpa tiene el niño?’. Me emocionaron muchas cosas del guión; me gusta mucho el tema del autismo y la inocencia de la historia que provoca la reflexión sin dejar de lado el entretenimiento.

Cuando se trata de un director nuevo, uno se enamora de las historias, pero también de sus ganas por contarlas.

Después de esas impresiones, el trabajo de un cinefotógrafo es encontrar la metodología de cada director, algo muy enriquecedor desde un plano tan virgen, novedoso y fresco”, añade contagiado por la energía de María.

Esta es la cuarta ópera prima de Carlos quien previamente rodó los primeros largometrajes de Diego Muñoz (‘Bala mordida’, 2009), Sebastián del Amo (‘Juan Orol’, 2012) y Javier Colinas (‘Detrás del poder’, 2013). Pero de todas ellas, esta es la primera ocasión en la que la producción es dirigida por una mujer, quien tras egresar de la Universidad Iberoamericana y rodar cortometrajes como ‘Noches de Tungsteno’, ‘Trompetín’, ‘Viaje Sideral’ y ‘Rodada’, escribió el guión de ‘¿Conoces a Tomás?’

La cinta sigue los pasos de un chico autista de 25 años (Hoze Meléndez), que convive con su herma-

na Fer (Marcela Guirado), que estudia medicina y Leo (Leonardo Ortizgris), el novio de ésta. Tomás queda bajo el cuidado de su cuñado un fin de semana y éste decide llevárselo a una boda donde tiene que tocar para ambientar la fiesta, una fiesta que marcará la vida de todos los involucrados.

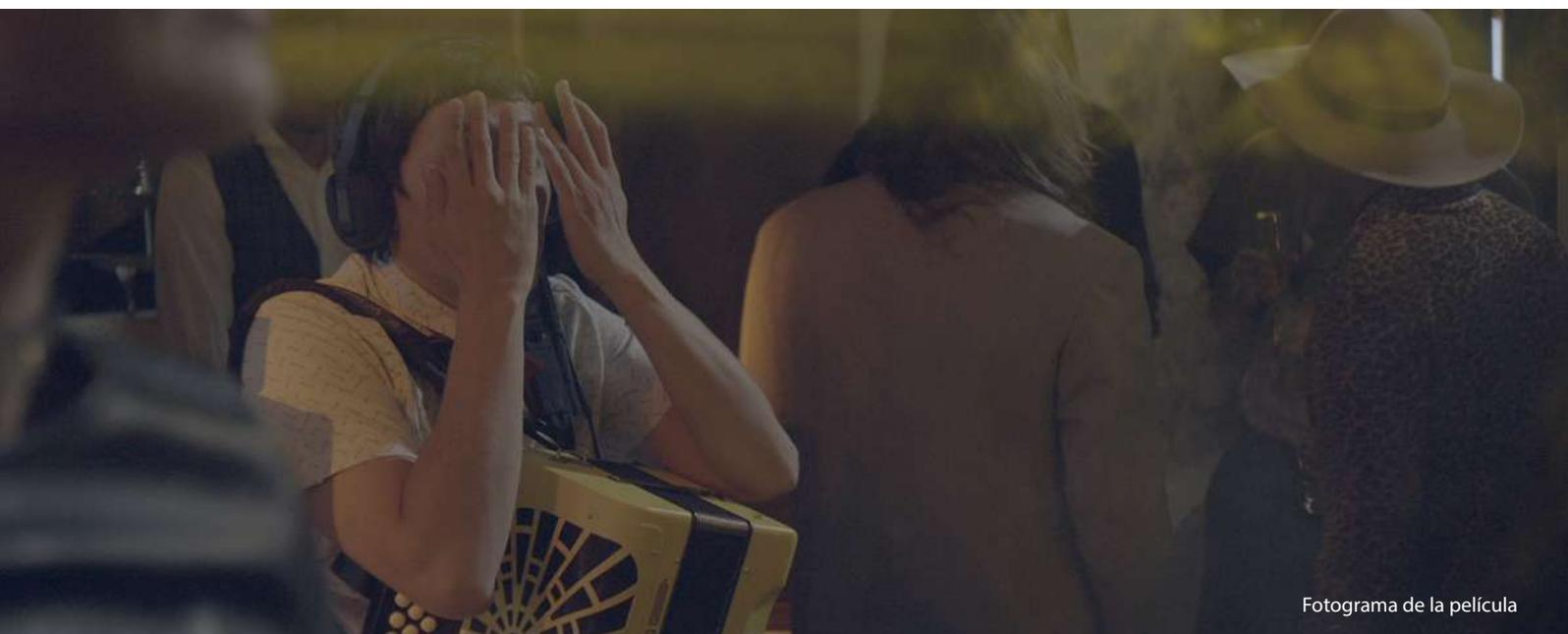
“Ha sido a través de la sencillez, de la mirada naturalista y de lo *raw* que nos hemos acercado a este guión, pues se trata de una historia muy honesta. Es una comedia basada en hechos reales, por ello me parece que el tratamiento crudo de la luz, el tratamiento crudo del 4K y de la cámara en mano nos acerca a una narrativa muy sincera de luz y movimiento”.

Otra de las decisiones que tomó Carlos para “llevar a la directora de la mano” por la travesía de su primera película, fue eficientar los tiempos del montaje de la iluminación, para que ese tiempo pudiera ser utilizado para lo más importante: filmar: “Quería que María usara el tiempo en el set probando los tonos con los actores, ensayando y rodando, no esperando a que la luz estuviera lista. Por eso traté de ser lo más eficaz, para que el tiempo lo usáramos filmando. El 60 por ciento de la historia transcurre dentro de una boda y las peripecias que vive en ese contexto un chico que nunca había salido de su mundo”.

Esa es una de las razones por las que junto a la realizadora, decidió narrar la historia a través de una cámara en mano – la F55 de Sony- que les permitió tener en la pantalla el punto de vista del protagonista y su manera en la que ve la vida desde su condición autista. Uno de los retos más



Carlos Hidalgo AMC



Fotograma de la película



importantes en este proyecto fue dejar de lado el Dolly y el slider que habían sido herramientas fundamentales en sus proyectos previos. “Cada película tiene su propia personalidad y la personalidad de ésta se fue inclinando claramente a la cámara en mano, al Steadicam y al Movi. Fueron decisiones que tomamos junto con María Torres, porque finalmente los fotógrafos trabajamos para los directores y para las historias, entonces fuimos encontrando el equipo y el lenguaje más adecuado”.

Esas herramientas y una resolución en 4K, le permitió estabilizar desde el rodaje, dejando muy poco para la post producción, siempre tomando en cuenta que la película se contará desde el movimiento y la respiración de la cámara, desde las tomas objetivas y subjetivas de los emplazamientos.

“La cámara en mano nos brinda una narrativa orgánica que nos permite respirar”, apunta Hidalgo quien tiene una basta experiencia filmando secuencias de boda en películas como ‘¿Qué culpa tiene el niño?’, de Gustavo Loza o ‘A ti te quería encontrar’, de Javier Colinas, que se estrenará en breve.

“Sí, me ha tocado filmar varias bodas”, dice entre risas. “Pero es que es un clásico. Como los besos , y es que finalmente las historias de amor siempre tienen algo así.”

El cinefotógrafo también habló sobre su primera experiencia con las F55 de Sony que se ajustó a

la dinámica de la filmación.

“Son cámaras muy amigables con la post producción y que se están utilizando muchísimo en series. Es ligera, compacta y eso era algo importantísimo en esta película porque estábamos todo el día con cámara en mano.”

Sobre la óptica utilizaron lentes Cooke para lograr un look *vintage* que acentuaron con un poco de grano e iluminación tenue, siempre con luces prácticas led y algunos SkyLights.

“Teníamos que ser rápidos a la hora de montar la iluminación para ganar tiempo, pero sobre todo porque es parte del lenguaje de la película. Los Cooke Panchro Vintage tienen varias cosas que me gustan, empezando por su halo de oscuridad, como una viñeta con un centro más luminoso. Además añaden un poco de grano y de textura. Son lentes muy ligeros, son rápidos y le vienen perfecto a este look *raw* que buscábamos. Es una comedia que espero que emocione al público tanto como a mí”.

“¿Conoces a Tomás?”

Cámara: Sony F55

Óptica: Cooke Panchro Vintage

Cinefotógrafo: Carlos Hidalgo AMC



Cooke S7/i[®] Lentes Primes T2.0 Full frame Plus

¿Estás listo para
dar el próximo paso
en tecnología
de cámara?



Maximice su futuro con los nuevos lentes Full Frame Plus de Cooke específicamente diseñados para captura estilo cinematográfico.

Los Primes Cooke S7/i Full Frame Plus cubren 35mm/Super 35mm/ Full Frame, VistaVision y sensores de cámara de cine hasta el área completa del sensor de la RED Weapon 8K y de la ARRI Alexa 65 modo 5K.

Conozca los nuevos Cooke Primes S7/i True T2.0 y tome la delantera.

Disponibles en las siguientes distancias focales: 16, 18, 21, 25, 27, 32, 40, 50, 65, 75, 100 y 135mm. Monturas PL y LPL disponibles.

CookeOpticsLimited

Innovación óptica y calidad británica desde 1893.

cookeoptics.com

T: +44 (0)116 264 0700

Canadá, América del Sur,
Estados Unidos de América:
T: +1-973-335-4460



SERGUEI SALDÍVAR AMC CON NUEVA ÓPTICA

Operando el Mimic

Por Serguei Saldívar AMC

Fotos: S. Saldívar AMC / Alejandro Alcocer

Con motivo de la presentación de los nuevos lentes Supreme Primes de Zeiss, fui invitado a realizar un cortometraje que funcionará como demo para la óptica. En unos cuantos días levantamos la producción e invitamos a un pequeño crew a la realización del corto.

Para mí era importante que fuera evidente que había sido realizado en México, sobre todo para aquellas personas en el extranjero que alguna vez hayan estado en nuestro país. Traté de narrar la historia con pequeños detalles que nos identifican como la bandera, la preparación de una quesadilla con flor de calabaza, un pueblo con la atmósfera de la provincia mexicana y finalmente ruinas de ex haciendas. Además, tuve la fortuna de contar con la colaboración de Diana Vizcaya, actriz mexicana que hizo un estupendo trabajo.



Diana Vizcaya

Los Supreme Primes cubren sensores un poco mayores al Full Frame. Básicamente teníamos la opción de trabajar con la Sony Venice, la Alexa LF o la RED Monstro 8k (mismo sensor que la Panavision DXL). Finalmente está última fue la cámara elegida. He de confesar que normalmente mi cámara preferida es la Alexa, pero quedé muy sorprendido con la RED Monstro que, junto con la Helium, han dado un nuevo aliento a la alineación de RED.

Rodaje lo más sencillo posible

Por la naturaleza del proyecto y para no tener demasiadas variables durante los días de rodaje, decidí no utilizar iluminación salvo en dos escenas: un interior en la recámara de la chica en el que utilicé dos Kino-Flo de 4 lámparas de 1.20, y en los planos de exteriores noche en los que utilicé un par de luces LED portátiles alimentadas con baterías.



Crew compacto

El resto del rodaje trabajamos con luz ambiente planeando cuidadosamente el mejor momento del día para tener el sol en donde era conveniente. Sin embargo, por más planeación que uno haga, la naturaleza tiene la última palabra y los días que estuvimos en Mineral de Pozos nos tocó la mala suerte de tener que lidiar con lluvia y días nublados. La escena final estaba planeada contra una ventana por la que se veía el atardecer, sin embargo terminamos filmándola apresuradamente luchando contra las gotas de agua que empezaban a caer. La poca profundidad de campo ayudó a que no se viera el agua, pero trabajando con diafragmas muy abiertos implicó un reto mayor para Juan Ayala, primer asistente de cámara.

Ligeros y rápidos. T 1.5

Para ser lentes de gama alta, me sorprendió lo ligeros que son en comparación con lentes equivalentes de otras marcas o en comparación a los Master Primes que pesan alrededor de 2.3 kg. El lente más pesado que utilizamos fue el 29mm que pesa alrededor de 1.6 kg. Además utilicé las focales 25 mm, 50mm y 85mm que son más ligeros, alrededor de 1.4 kg, lo cual se agradece cuando vas cámara en mano. El peso de los lentes era un detalle vital para poder utilizar la cámara montada en el MOVI Pro; pudimos montar el sistema completo incluyendo Matte Box sin problema alguno.



Cuando utilizo el Movi Pro prefiero que sea operado por uno o dos encargados y comunicarme con ellos por medio de diademas, teniendo el control del gimbal desde el mimic, de esa manera puedo componer el cuadro con más cuidado.



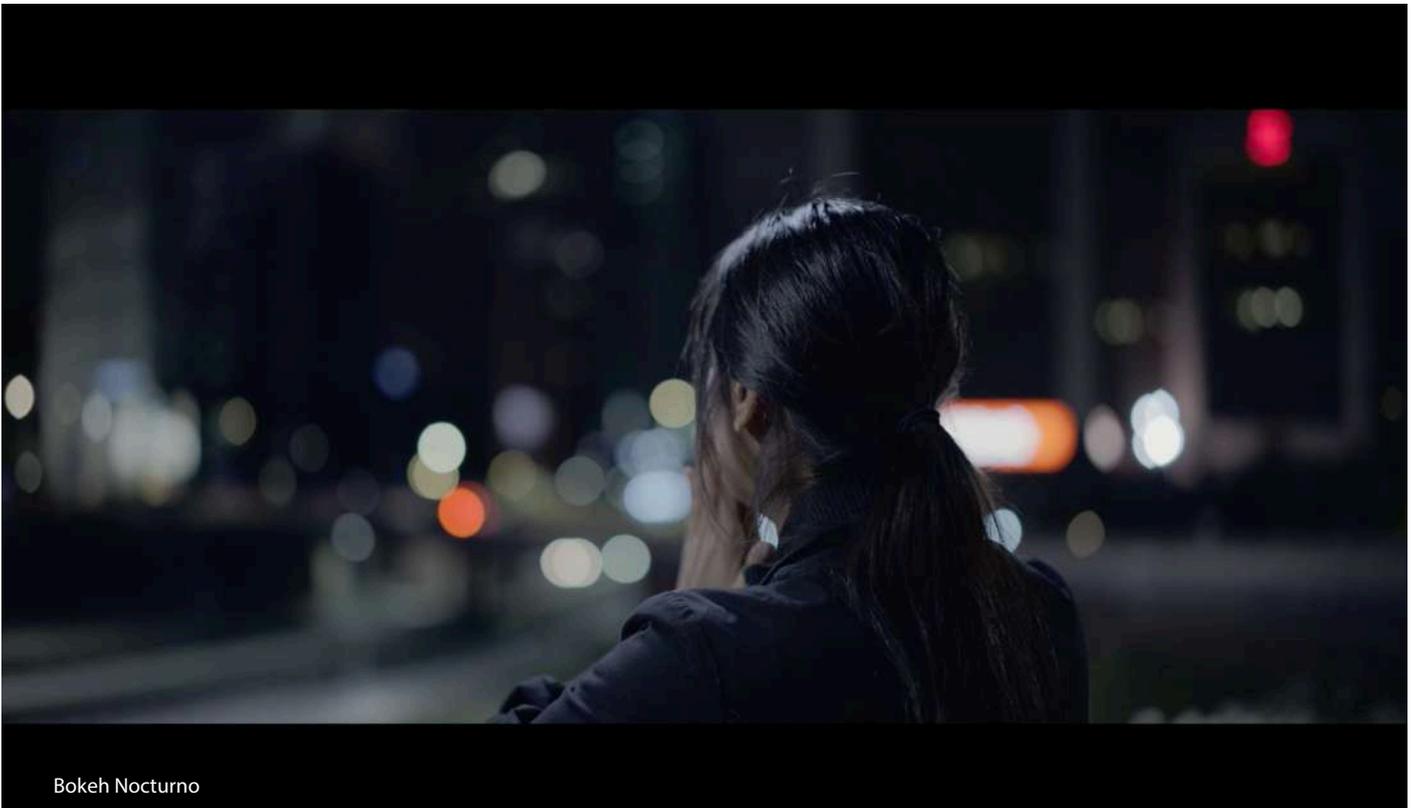
Otra característica importante de los Supreme Primes es el diafragma T 1.5, y aunque Zeiss ya tenía desde hace unos años los CP.2 Súper Speed 1.5 que también son Full Frame, me gustó mucho que no se compromete la calidad de la imagen a pesar de ir con el iris totalmente abierto.



Durante el rodaje

Trabajamos en locaciones en la CDMX y en Mineral de Pozos, Guanajuato.

Para los exteriores noche la combinación de los lentes trabajando a T1.5 junto con el rango dinámico de la RED Monstro, me obligaron a cambiar el ASA, pues como no quería utilizar ningún filtro de densidad neutra, tuve que bajar el ASA nativa de 800 a 400 ASA, pues la luz ambiente era muy alta. En el caso de los otros exteriores de día utilicé filtros de densidad neutra Schneider Platinum IR y en muchos casos trabajé con el ND 18, incluso llegué a sumar más de un filtro para poder trabajar con el diafragma lo más abierto posible en las situaciones que lo requerían. La poca distorsión aún con lentes más angulares, como el 25mm y el 29 mm, fue un atributo que me gustó mucho, especialmente en las ruinas; no me hubiera gustado distorsionarlas y estos lentes funcionaron magníficamente para fotografiar arquitectura. Por lo general me gustan los lentes



Bokeh Nocturno

que no “hablan” demasiado, que no imponen su estilo sobre lo que estoy fotografiando. En ese sentido, me gustó la calidad neutra en cuanto a la rendición de color de los lentes, reproduciendo los colores de manera natural sin ninguna tendencia cromática ni aberración que sobresaliera. De alguna manera siento que lo que obtengo se acerca a lo que yo veo directamente con mis ojos. El Bokeh circular en las escenas nocturnas me pareció muy lindo. Y la gran resolución de los Supreme Primes de alguna manera genera imágenes muy suaves, pues no son lentes que contrasten la imagen, pero si entregan una definición impecable. Realmente no noté diferencia en cuanto a definición tanto en las escenas filmadas con el iris totalmente abierto como en las escenas en las que utilicé diafragmas más cerrados.

Como mencionaba antes, no tuvimos mucha suerte con el clima. De varias escenas planeadas con sol, tan solo pude hacer un running shot en el que se nota flare; en este caso fue con el sol de la mañana, Diana manejando el Jeep en una terracería y noté círculos en tonos cálidos intercalados con círculos más azules. Creo recordar que el diafragma que utilizamos andaba rondando entre el T8 o T11 y ahora pienso que haber trabajado con algo más cercano al T2.8 hubiera dado círculos de flare un poco más grandes que hubieran funcionado

muy bien en la escena.

Postproducción

Toda la post de imagen se hizo en Labo Digital con la colorista Eva Pomposo y trabajamos la corrección en la suite HDR. Una de las reglas autoimpuestas fue no utilizar ventanas ni viñetas para poder apreciar la respuesta de los lentes. Además, traté de hacer una corrección lo más neutra posible lo cual fue muy sencillo pues el rango dinámico del sensor Monstro y su rendición de color junto con los lentes Supreme Primes, nos entregó una imagen muy cercana a la corrección final. Después de la corrección HDR se hicieron ajustes para las versiones 4k UHD SDR y 2k DCP. Esta última fue proyectada el pasado 24 de mayo en Cinema Coyoacán.

El rodaje lo empezamos el día 2 de mayo y para el día 15 de mayo teníamos el cortometraje terminado con la música original y corrección de color.

Información Técnica

Cámara: Cámara: RED Monstro 8K 2:1 grabando en RED Wide Gamut en el espacio de color de RED el IPP2

Óptica: Zeiss Supreme Primes 25mm, 29mm, 50mm, 85mm

Movi Pro

Cinefotógrafo: Serguei Saldívar AMC



LENTES DE CINE

THALIA



M 0.8



SUMMICRON-C



SUMMILUX-C



CW SONDEROPTIC

ARIEL 60 UN AÑO PARA LA HISTORIA



Fotograma "Sueño en otro idioma"

Los cincos largometrajes nominados al Ariel este año en la categoría de mejor fotografía realizados por miembros de la AMC

Por Salvador Franco
Fotogramas de las películas

La Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía (AMC), tiene muchas razones para celebrar el cumpleaños número 60 del Ariel que otorga la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), por las cinco nominaciones en la categoría de mejor fotografía.

Guillermo Granillo AMC tuvo una doble nominación por su trabajo en las cintas 'La habitación' y 'El elegido'. María José Secco AMC fue nominada por su trabajo en 'La libertad del diablo'; Dariela Ludlow AMC por 'Los Adioses' y Tonatiuh Martínez AMC por 'Sueño en otro idioma'.

"Siempre me ha gustado hacer películas de época. El arte, vestuario, maquillaje, peinados, colores, texturas y la recreación de ambientes, es cómo viajar en el tiempo, algo que no es usual y es muy entretenido. Se requiere de una buena investigación estética y se ha ejecutado tanto y tan bien, que es difícil salirse de los lugares comunes y los clichés", comparte Granillo, quien en 'El elegido', del español Antonio Chavarrías, rodó con la cámara ALEXA SXT de ARRI y la

Sobre 'La habitación', compuesta por diversos cortometrajes que retratan el paso del tiempo en un mismo espacio, aseguró que fue un "laboratorio moderno de fotografía y estética".

"Enfrentarme a cada historia fue muy interesante, pues con la mirada diferente de cinco directores necesitaba construir con cada uno de ellos piezas que después se juntarían en una sola película. La experiencia fue ver la caligrafía de cada uno de ellos y lograr diferencia y unidad a la vez."

Granillo comparte la nominación con el cinefotógrafo polaco Bogumil Godfrejów PSC. "Siento un inmenso gozo y una gran alegría al conseguir esta nominación junto con Bogumil, pues se logró el objetivo: una película muy singular y bella, ocho historias, ocho directores y ocho épocas distintas que dan como resultado un pequeño viaje por el tiempo".



Fotograma de "La Habitación"

María José Secco AMC, quien obtuvo el Premio Fénix a lo Mejor del cine Iberoamericano por la fotografía de 'La libertad del diablo', consideró que la nominación al Ariel es "un reconocimiento de miembros de la comunidad cinematográfica al trabajo" realizado por el equipo del director Everardo González.

"Estar nominada al Ariel es un honor y lo agradezco infinitamente. El mayor reto que enfrentamos tiene que ver con lo poderosas que son las historias que contamos y cómo pueden afectarte al ser contadas por quienes las vivieron", comenta sobre los testimonios de víctimas y ejecutores de desapariciones forzadas en el país.

Para el rodaje del documental, Secco, quien colaboró por primera vez con González, utilizó la Cámara Amira y el set de lentes Cooke Panchro, así como el Zoom de la misma marca originaria de Leicester, Reino Unido.



Fotograma de "La libertad del diablo"

Dariela Ludlow AMC recordó el trabajo de preproducción, donde eligió la cámara Alexa XT de ARRI y la óptica Leica para acentuar la parte dramática de 'Los Adioses', de Natalia Beristáin.

"Siempre que empiezo un proyecto lo más difícil es pensar en la manera de darle identidad propia y de cómo generar la atmósfera adecuada para acompañar cada momento dramático. Al ser una película de época, uno de los desafíos más grandes era lograr que tanto la imagen como el lenguaje formal acompañaran el discurso de que la problemática de la mujer sigue siendo vigente hoy en día. Trabajamos mucho en la paleta de color, en el tipo de luz y en el tipo de encuadre que usaríamos para abordar cada secuencia", comentó Dariela, quien celebró no solamente la nominación, sino también su ingreso a la AMC.

"Una nominación siempre es un gran reconocimiento. Esta película particularmente es una doble satisfacción, primero, por el reconocimiento a mi trabajo como fotógrafa y segundo por compartir esta película con Natalia, con la que estudié en la escuela y con quien he crecido no solo en lo profesional, sino personalmente. Es algo que me da muchísima alegría".



Fotograma de "Los adioses"

Tonatiuh Martínez AMC, que también debuta este año como miembro de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica, habló de la relevancia de un proyecto como 'Sueño en otro idioma', de Ernesto Contreras, ganadora del Premio del Público en el Festival de Sundance de 2017 y que lidera las categorías para la entrega 60 del Ariel.

"Me parece que hicimos una película que habla de temas importantes y que conecta con la gente. Ha sido muy bien recibida y la gente la comenta y discute, y eso es lo mejor de hacer cine, pues es un privilegio tener la oportunidad de transmitir ideas y lograr comunicarse con los espectadores."

Sobre su tercera nominación al Ariel luego de 'Mexican Gangster' (2016) y 'Las oscuras primaveras' (2015), dijo que se trata de un "gran orgullo" y compartió la distinción con todo el equipo de la cinta.

"La nominación al Ariel es un gran orgullo, porque es el reconocimiento a un equipo que me acompañó e hizo posible la imagen de 'Sueño en otro idioma'. Trabajamos mucho para esta película y estamos muy contentos con el resultado."



Fotograma de "Sueño en otro idioma"

Sí puedes soñarlo...

Puedes filmarlo!



equipment & film design

efd international



méxico

colombia

usa

españa

alemania



RELATOS SALVAJES

LA PELÍCULA MÁS TAQUILLERA DE ARGENTINA

cameraman

Por Carmen (Mina) V. Albert
Fotos: Fotogramas de la película

Vulnerables ante una realidad que súbitamente se altera y se torna impredecible, los protagonistas de 'Relatos Salvajes' cruzan la delgada frontera que divide a la civilización de la barbarie. Una traición amorosa, el retorno del pasado reprimido o la violencia contenida en un detalle cotidiano, se presentan para impulsarlos al vértigo de perder los estribos, al innegable placer de perder el control.

Damián Szifrón vuelve a la gran pantalla nueve años después de su última película, 'Tiempo de valientes', habiendo dedicado todos estos años a la televisión pero, sobre todo, a escribir. La fortuna quiso que el director no pudiera rodar la película que planeaba, y pasara página hacia su siguiente guión, al que ha convertido en la película más taquillera de la historia del cine argentino.

Posiblemente, parte del éxito se deba a la empatía del espectador hacia los descontrolados personajes, que le envuelven en esa catarsis tantas veces soñada por todos que supone cada uno de los seis episodios que forman el filme. Pero es un todo: al guión y realización impecables se suma la riqueza de la fotografía de Javier Juliá ADF, a quien hemos tenido el placer de entrevistar y que nos develará en las páginas siguientes cómo ayudó su departamento al buen resultado del conjunto.

Esta es tu primera colaboración con Damián Szifrón. ¿Cómo llegaste a Relatos Salvajes?

Me encontré con Damián hace ya dos años, ya que él había visto una película que yo había hecho (El último Elvis, Armando BO) y estaba interesado en que nos juntásemos a charlar porque él estaba desarrollando un nuevo proyecto. El contacto se dio a través de la productora K&S, con quienes había estado relacionado en aquel largometraje. No nos conocíamos personalmente y debo admitir que hasta ese momento no había visto Los Simuladores, que creo es su obra más conocida. Pero sí vi sus dos primeros largometrajes, 'En el fondo del Mar' y 'Tiempo de Valientes', películas que me habían llamado la atención por su realización tan precisa.

Las primeras charlas que tuvimos fueron generales acerca del cine. Damián es un gran amante y devorador de películas. Pero lo que más me fascina es que creo que es un espectador sin prejuicios. Adora la idea de sentarse en una butaca, que las luces se apaguen y el proyector se encienda. Esto me impresionó mucho, ya que puede apreciar el cine en sus múltiples facetas, a pesar de que muchos vean solamente su cine como cine de género. Conectamos muy bien y me pasó un guión que tenía intención de filmar. Pero este guión no se pudo desarrollar debido a un problema de timing con el actor que él quería y se decidió a llevar adelante otro de sus guiones: *Relatos Salvajes*.

¿Cómo fueron tus primeras aproximaciones a la historia?

En este guión original había seis historias y un epílogo. Estas eran: *Pasternak*, *Las Ratas*, *Hasta que la muerte nos separe* (que luego decidió llevar hacia el final en la etapa de montaje) *La Propuesta*, *Bombita* y un epílogo muy corto que no llegó a filmarse. Se trataba de historias en las que los personajes, ante una situación que los perturba, deciden no reprimir sus instintos más primarios. Cruzan esa frontera que separa esa primera fantasía que tenemos ante algo que nos aqueja, lo llevan a cabo y sufren sus consecuencias. Damián lo definió bien: son personajes casi sin represión social. Tenemos esos sentimientos en nuestro fuero interno, aunque no los llevamos a cabo por una cuestión de conducta social y convivencia, pero son fantasías que muchos hemos tenido en algún momento.

Así que me lo presentó como un libro de cuentos, e incluso en el guión se detallaba que cada uno debía ir con su título, y se había pensado en diferentes formas en que estos aparecieran, como si fuera uno de esos libros de cuentos troquelado para niños. Pero en la película finalmente se eliminaron y sólo quedaron en los créditos. Algo que creo que ayuda al fluir narrativo de la película y no la detiene tanto entre cada episodio. Damián sentía que debía tener algo de celebración del cine. Me hablaba de “la realidad cinematográfica”. Algo así como una realidad “potenciada”.

¿Cómo planteaste el estilo visual de cada episodio? ¿Querías unidad de estilo o que quedara efectivamente como un “libro de cuentos”?

Después de leerlo y juntarnos por primera vez, proyectamos que cada corto fuera distinto a los demás, a nivel visual y estilístico. En algún momento me comentó que hasta había pensado la idea de llamar a distintos directores de fotografía para que cada uno le imprimiera su sello. Esta idea planteaba un sinnúmero de desafíos y me entusiasmé en la búsqueda y análisis de distintos formatos y técnicas en cada uno para ver a cuál le encajaba mejor cada cosa y que cada uno fuera radicalmente distinto al otro. Pero también, siempre tuvimos el miedo de tener una película episódica y que el espectador tuviera que meterse una y otra vez en la historia es algo complejo para los largometrajes. Entonces Damián, sabiamente, me planteó que las historias tenían que sentirse como parte de un mismo



universo visual y temático. Cada una tenía que tener su personalidad, pero no debía dejar de formar parte del mismo “planeta”. Esto presentaba el desafío de que cada una tuviera su impronta pero que a su vez hubiera unidad entre todas ellas.

¿De qué manera decidieron ejecutar esto?

Para que esto funcionara, creo que fue muy importante la impronta que Damián le imprimió a la forma narrativa, la puesta de cámara y al tono general de la película.

En este sentido, también fue muy importante ser muy concretos a la hora de contar. Las historias se desarrollaban desde el guión en forma muy precisa y sin rodeos. Como dice Damián, no le sobra nada. Esta idea debía plasmarse desde la planificación, comprimir lo máximo posible para lograr un todo potente. Cada plano tenía que tener una función concreta.

A grandes rasgos, pretendía que cada historia se viera como si fuera una escena distinta de una sola película. La cualidad de la luz es similar y lo que difiere es el entorno de cada una de ellas. Cada una se trabajó con una paleta específica para que tuvieran su propia personalidad, pero para que no desentonaran del resto. De esta manera, cada una tiene una gama cromática particular, pero con puntos de contacto con las otras historias.

Más allá de lo que uno charla, debate etc., antes de comenzar el rodaje, cuando no filmaste nunca con un director, la primera semana resulta crucial para desarrollar y comprender cabalmente esas ideas y charlas genéricas.

En este punto, empiezas a vislumbrar cuáles son las claves visuales que funcionan mejor en la cabeza del director, en términos de movimientos de cámara, lentes, etc. Nos dimos cuenta, por ejemplo, que el 21mm era nuestro estandarte. Una lente que nos permitía poner en el cuadro un sinnúmero de elementos y saber qué tipo de movimientos funcionaban. A Damián le gustan mucho las cámaras ‘solidarias’ a algún elemento: una puerta, un auto, una persona, etc. que forman parte del universo visual de la película y sirven también como una forma de unificar las historias visualmente. Así, también le gusta colocar la cámara en lugares inesperados: el portaequipaje, el hueco de un taladro, etc. Le gustan los planos abiertos y componer el cuadro en distintas facetas. Entre el 21 y el 25mm debemos haber filmado más de la mitad de la película.

¿Trabajaste con alguna referencia en mente de parte del director?

Damián es un gran amante del cine. Ama la experiencia cinematográfica en su conjunto. Sentarse en una sala, que se apaguen las luces, que comience la magia. Pero para mí, es un gran espectador. Sin prejuicios previos. Tiene un abanico muy amplio de referencias. Es así que me dio dos DVD’s con una gran cantidad de fragmentos de películas que por algún motivo habían capturado especialmente su atención.

¿Nos das algún ejemplo?

Sí, por ejemplo algunos momentos muy característicos, como en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick), los títulos y plano inicial o el personaje silbando la continuación de la música incidental; *Juntos* (Tilsammans, Lukas Moodysson): extractos de la ropa, la fotografía y los colores. La nieve y la ropa celeste, roja, y amarilla. *El resplandor* (Kubrick): el sonido del triciclo que se interrumpe con las alfombras, la pelotita contra la pared, la ropa de Wendy y el chico en el *Laberinto*. El plano de Nicholson en la ventana con ‘polera’ negra, fogata encendida detrás. Lo que asusta es la claridad y no la oscuridad.

Pero las referencias y los planos indicados eran de toda índole, de multitud de películas, como *El último Elvis* (Armando Bo), *Funny Games* (Michael Haneke), *Un profeta* (Jacques Audiard), *Days of Heaven* (Terrence Malick), *Doctor Zhivago* (David Lean), *Lawrence de Arabia* (Lean), ¿Qué fue de Baby Jane? (Robert Aldrich), *In the heat of the night* (Norman Jewison), *The Parallax View* (Alan J. Pakula), *Los salvajes* (Alejandro Fadel)... Cuando los vi por primera vez me costó entender hacia qué apuntaban. Sentía que muchos de ellos no tenían mucho que ver con nuestra película. Pero al analizarlos empecé a comprender la esencia cinematográfica de cada uno de ellos y que algo de todo aquello era lo que él quería. Había muchos de ellos que eran momentos puramente cinematográficos que utilizan las herramientas del cine para producir algo que no es posible con otro medio. Damián tiene un conocimiento muy profundo del medio y sus posibilidades: cómo conjugar los distintos elementos que lo componen para producir algo que por separado resulta otra cosa. Cada pieza para él es especial y requiere toda su atención



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

porque va en función de otra pieza. Por ello, la cámara, sus movimientos y su composición son muy precisos, ya que funcionan en conjunto con el actor, el texto, el montaje, el sonido, la música, etc. Entre todas esas piezas se construye un todo único y es fascinante poder ver el proceso que va de su cabeza al resultado final. Por supuesto, en este viaje cada uno va aportando sus ideas que él incorpora o no. Es una persona que escucha y analiza mucho lo que uno propone y en función de ese proceso toma sus decisiones. A pesar de ser tan preciso y meticuloso, también es alguien que está muy abierto a que le plantees nuevas posibilidades, y a medida que trabajamos juntos esta dinámica se fue potenciando, y creo que llegamos a un fructífero intercambio de ideas. Es muy placentero como fotógrafo cuando una situación así se da.

¿Tenías muy claro con qué cámara rodar?

En la preproducción, lo primero que hice fueron unas pruebas de cámara, ya que Damián hacía mucho que no filmaba o registraba, -como quieren decirle ahora....-, y quería mostrarle lo que producen estas nuevas cámaras digitales. Probamos 3 cámaras: Sony F65, Red Epic y Alexa, filmando en Raw y ProRes. A pesar de que las dos primeras poseen un poco más de definición, me agradan mucho las cualidades de la Alexa, su reproducción cromática y su amplia latitud, especialmente en las zonas altas de la imagen. Me gusta cuando estas están al límite, en un punto donde todavía se logra percibir algo de textura, donde tienen cierta “cremosidad”, y considero a la Alexa ideal para ese tipo de situaciones.

Tras estas pruebas tomamos la decisión de utilizar el Raw solo para las escenas que requerían efectos, para lo cual trajimos un grabador Gemini desde Montevideo, ya que en ese momento no había todavía en el mercado argentino. Charlamos varias veces sobre la posibilidad de filmar en anamórfico. A Damián le gustaba la idea, pero creo que más que nada porque sentía que le daría algo más del espíritu cinematográfico que quería imprimirle al film. Pero los lentes que había disponibles acá no me parecieron lo suficientemente prácticos para las condiciones de filmación y creo, además, que al final no le hubieran gustado en su conjunto. Él prefiere las líneas más puras, cierto tipo de composiciones para lo cual, si las líneas se doblan, se tuercen o se

sienten ese tipo de aberraciones propias de estos lentes, no funcionaría.

Además, la cantidad de variables ópticas es mucho más limitada, por lo que finalmente me decidí por filmar con las Cooke S4.

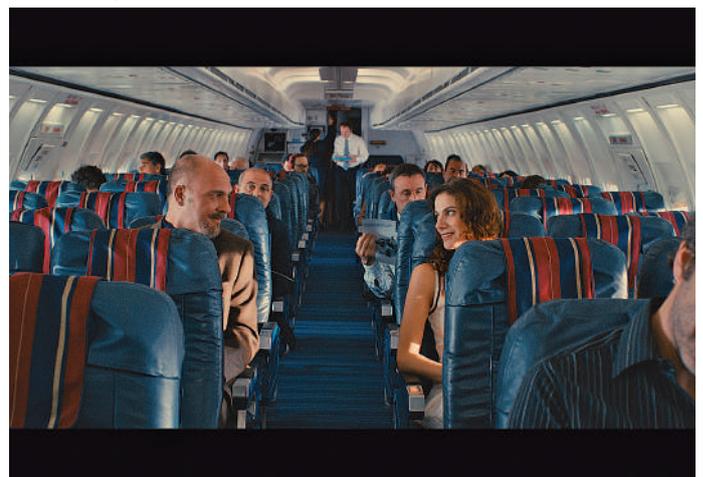
Lo que sí ambos teníamos pensado y nunca dudamos fue en el aspect ratio de la película: debía ser 2:35,1.

¿Cómo fue el proceso de búsqueda de locaciones?

Hubo muchas idas y vueltas en la búsqueda de las locaciones. Pero creo que esa intensidad fue sin lugar a dudas muy provechosa.

En este punto quiero remarcar también cómo la producción acompañó en todo momento esta necesidad. No es fácil desde el punto de vista productivo. Por momentos, la película creció en una dimensión que se hizo mucho más compleja para todos. Lo bueno es que si había algo que uno racionalmente sentía que necesitaba para poder desarrollarla, se debatía, se hablaba, lo comprendían y se llevaba a cabo. Todos entienden y saben de lo que estamos hablando, saben por qué uno necesita algo que le va a dar un cierto valor a la película en relación a la imagen o a poder darle al director las herramientas que necesita. A su vez, uno tiene que ser práctico y racional, no se puede probar con todo ni pedir cosas porque sí y entender también que a veces es más importante otra cosa que la que uno quisiera. En ese sentido, creo que todos los que integramos esta película nos sentimos muy apoyados unos con otros, y no lo digo por demagogia, sino porque se logró una dinámica de trabajo muy completa, productiva, técnica y artísticamente. Fueron debates largos y muy enriquecedores que se dieron entre todas las áreas.

¿Cómo conseguiste el avión de la primera historia, Pasternak?



No fue fácil. No hay muchos aviones de esas características que estén disponibles para una filmación, y algunos de los que teníamos más a disposición eran viejos y estaban muy deteriorados. En ese sentido tuvimos suerte y la ayuda de producción para lograrlo. Se habló incluso de hacer un decorado del avión, pero esto resultaba muy complejo y prohibitivo para nuestras posibilidades. Clara Notari, la directora de arte, venía de trabajar en Los 'Amantes Pasajeros' de Pedro Almodóvar, donde habían construido un gran avión. Su experiencia resultó invaluable para comprender las reales dificultades de llevar a cabo esta idea. Finalmente, conseguimos un avión que estaba en desuso en el aeropuerto Internacional de Ezeiza, pero que se encontraba en buen estado.

¿Y en cuanto al resto de locaciones?

La casa de La Propuesta también fue un hallazgo. Algo de esas características no es fácil de conseguir. Fue una de las primeras que vimos y aunque nos gustó, seguimos buscando hasta que volvimos a ella, ya que sin lugar a dudas poseía características muy interesantes, aunque Damián remarcó la necesidad de no mostrarla en toda su dimensión. Era increíblemente grande, hasta tal punto que tenía la sensación de que para alguien que vive allí dos millones de dólares no representaba mucho. Así que decidimos utilizar ciertos espacios y ocultar otros.

Otra de las locaciones complicadas de conseguir fue el puente de El más fuerte. Siempre pensé que sería una de las más sencillas, pero resultó muy difícil por las características exactas que necesitábamos para que el auto quedara en la posición que Damián había imaginado y que a su vez el lugar donde frena fuera visualmente interesante.

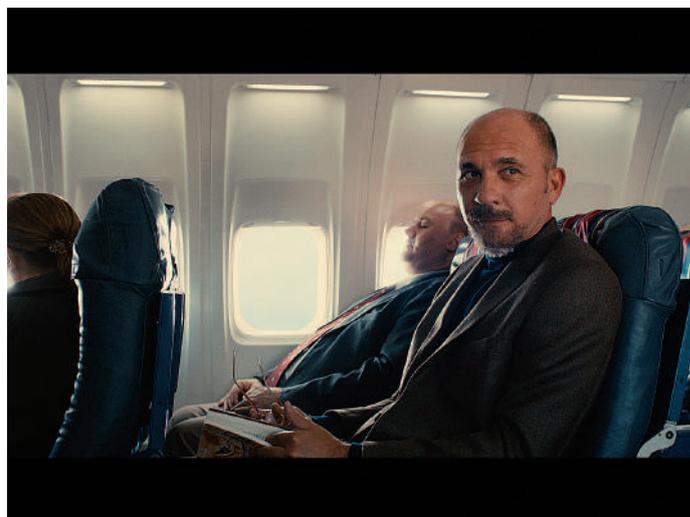
Había otra locación que a mí me gustaba pero era mucho más simple y ascética. A Damián le gustaba la grandiosidad del puente que quedó, que está situado exactamente donde dice el protagonista: a 60 km de la ruta que une Salta capital con Cafayate.

Este lugar me presentaba varios desafíos, pero sobre todo me preocupaba que estaba enclavado en un especie de valle y lo íbamos a filmar casi a comienzos de invierno, por lo que no solo el día era muy corto, sino que al estar rodeado de mon-

tañas sería aún más corto.

Profundicemos un poco en cada episodio. El primer relato salvaje corresponde a 'Pasternak', cuyo título corresponde a un personaje que no aparece y que quiere vengarse de todos los pasajeros de un avión. ¿Cómo te planteaste el rodaje en el interior del avión?

Lo primero que pedí fue que lleváramos el avión a un hangar donde lo utilizaríamos como si fuera un estudio. Esto no fue posible, ya que no había un lugar así disponible para nosotros durante la semana que necesitábamos. Entonces tuve que pensar cómo solucionar filmar fuera pero manteniendo la continuidad de luz que necesitábamos. La escena empieza al amanecer y el primer sol se filtraba entre las nubes en un momento muy preciso, tras la primera mención de Pasternak. En este punto fue importante tomar la decisión de no utilizar cromas para las ventanas como originalmente estaba planteado. Cada vez que viajaba en avión sacaba miles de fotos y observaba ángulos de cámara y cómo interactuaba la luz con los movimientos del avión. Me di cuenta de que las ventanas casi no se ven y el único momento que podía suceder era en la primera charla entre el personaje de Darío Grandinetti y María Marull, pero que si los personajes no se superponían a la ventana sería muy fácil para la gente de VFX crear una máscara y aplicar ahí algunas nubes pasando. Por otro lado, me imaginaba estas bastante sobreexpuestas por lo que les propuse no utilizar cromas, sino un fondo blanco. Entonces cubrimos el avión con grandes tamizadores donde rebotaba la luz que entraba suavemente a través de estas ventanitas.



¿Qué iluminación usaste?

En el interior tuvimos que sustituir todas las luminarias. Colocamos tubos cálidos corregidos a lo largo del pasillo del avión y sobre las luces que están en las ventanas colocamos tiras de LED que estaban conectadas unas con otras. Creo que lo único que utilicé en el interior fue un LitePanel de 1x1 al que le habíamos fabricado una especie de Chimera, pero en pocas ocasiones.

La luz del sol fue creada con un Arrimax 18 con ½ CTS que está montado sobre una grúa Pegasus. Abríamos un pedazo de nuestra gran carpa y por ahí hacíamos mover la grúa para producir el efecto que sucede cuando el avión rota.

Lo más complicado fue que dentro del avión era difícil moverse, los espacios eran muy limitados. Cada vez que necesitábamos poner la cámara en algún lugar había que desarmar varios asientos, para lo cual casi todos debían salir del avión, lo que hacía todo bastante lento.

Claro, imagino que la operación de cámara fue complicada.

Sí. Para poder movernos por el centro del pasillo, nuestro Key Grip, Ariel Vélez, armó un pequeño carro que tenía las dimensiones justas para poder circular por ese sector. En algunos casos se veían las vías pero fueron borradas en post.

Para el último plano del interior del avión utilizamos este mismo carro pero sin operador, y Ariel diseñó un sistema de poleas que estaban ancladas al final del pasillo, y era tirado con una sogá que salía por la escalera posterior del avión. Así simplemente había dos personas que desde afuera tiraban y dos que frenaban la cámara justo antes de que chocara al final del pasillo.

El episodio finaliza con un potente plano de los padres de Pasternak desayunando en su terraza, en el momento en que se abalanza el avión.

La toma final de los padres tomando el desayuno y leyendo es una de las que más me gusta, pero resultó muy difícil encontrarla. Llegamos a la locación sin haber podido ir de scouting y dábamos vueltas con la cámara tratando de encontrar la posición de cámara adecuada. Amanecía, y tenía miedo de que la luz llegara a un punto donde dejara de tener esa sensación de “mañanita”. Incluso llegamos a filmar algunos planos desde otro ángulo, pero no terminaban de

convencernos. Son esas casualidades maravillosas que a veces pasan en el set, de repente ves algo que no habías visto en un lugar donde pasaste varias veces durante un par de horas y dices: “eureka”.

El episodio 2, Las Ratas, tiene lugar en un restaurante en la noche, con un ambiente perfecto para el relato.

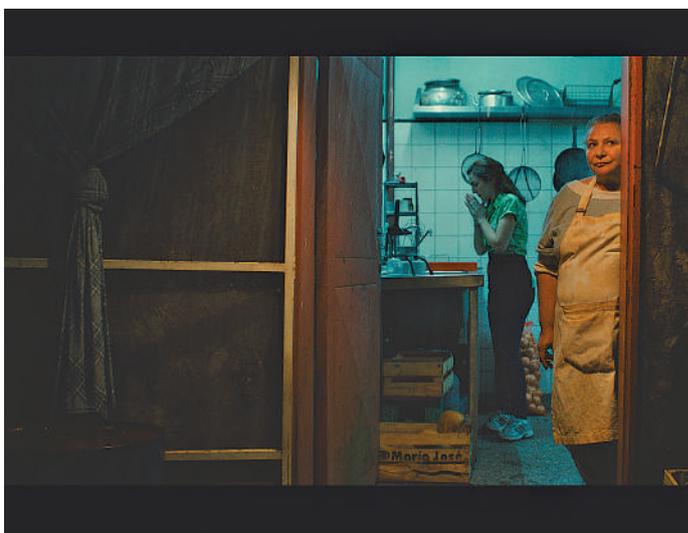
En esta locación se revistieron las paredes, ya que originalmente estas estaban recubiertas de ‘machimbre’ (sistema para ensamblar tablas de madera cepillada por medio de rebajes y cortes en sus cantos) y nos pareció que podía ‘pegarse’ demasiado al episodio de La Propuesta. Entonces Clara diseñó estas paredes verdes con una guarda roja en las cuales pudimos colocar unos apliques de luz.

A su vez, me gustó el contraste de color que se produce entre el restaurant y la cocina, así que en esta me limité a usar unos simples tubos fluorescentes sin corregir.

Cuando encuentras la locación también se producen y terminan de definir ciertas cosas, como esas dos ventanas que unen la cocina con el restaurant que pudimos aprovechar para conectar ambas situaciones.

Damián es un gran amante del cine americano de los 70 y admira mucho el trabajo de Gordon Willis, así que en este caso tratamos de crear un clima de cierta oscuridad y densidad aprovechando que era una situación nocturna, por lo que me limité a utilizar todas las fuentes de luz cenitales para marcar ciertos espacios y dejar en penumbras otros.

Le sigue la road movie El Más Fuerte, desde mi punto de vista la más divertida y, junto con el relato final, la mejor realizada.





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



A pesar de que el personaje que lleva la historia adelante es el de Leo Sbaraglia, lo que se pretendía es que la reacción del espectador varíe a medida que avanza la historia, y vea la reacción del otro como desmedida, cambiando la ecuación víctima/victimario. Este corto tenía algo de *Duel*, de Steven Spielberg, que fue la primera película que me vino a la mente al leer el guión, pero no tanto desde el punto de vista de la luz sino desde la locura que se va desencadenando y cómo evoluciona. Mis referencias visuales más concretas eran *No Country for Old Men*, dirigida por los hermanos Coen y fotografiada por Roger Deakins, y *Jardhead*, de Sam Mendes, también fotografiada por Roger Deakins. Me gustaba esa sensación de intensidad que tiene el sol en esas películas. Esos cielos al límite de estallar que me daban sensación de calor aunque no necesariamente hostil. El lugar donde finalmente filmamos tiene esa mezcla de imponentia y belleza que contrasta con el accionar de los personajes que entran en una espiral de violencia sin límites. Desde un primer momento, Damián me planteó la necesidad de tener la cámara 'solidaria' al auto pero lo más lejos posible. Nuestro grip, Ariel Vélez, puso la cámara en todos los lugares que se nos ocurrían. Para ello, llevé una segunda cámara (fue el único episodio en el que usamos dos cámaras) y decidí, luego de probar que podía empatarlas, una RED Epic, ya que su

tamaño resultaba más conveniente para esas tomas y me permitía reencuadrar y estabilizar si era necesario. Fue uno de los episodios más complejos de filmar.

¿Cómo fue rodada la secuencia final, cuando los personajes caen al barranco?

Requirió una enorme preparación con la gente de efectos y dobles de riesgo. Tuvieron que modificar el barranco para que los autos al caer quedaran en la posición adecuada. Y eso debía suceder varias veces para poder filmarlo desde distintos ángulos. Había una idea inicial de filmar la pelea en el interior del auto en estudio, porque se pensaba que sería más práctico y porque nos serviría de cobertura en caso de mal tiempo. Pero era una idea que no me convencía, ya que si los fondos no estaban bien conseguidos me resultaban falsos y es algo para lo cual nunca hay el tiempo suficiente. Pensé que podíamos lograrlo en la locación y así lo hicimos, para lo cual nuestros grip armaron unas pasarelas alrededor del auto en distintas alturas para poder posicionarnos con las cámaras. Igualmente era muy complejo y difícil, por lo que terminamos filmando gran parte de esta durante nuestra última noche en la locación. Como si fuera un estudio...

Por su parte, la historia protagonizada por Ricardo Darín, *Bombita*, es la que más logra la empatía en el espectador, ese ciudadano que lucha día a día en la gran urbe.

En esta historia, la ciudad debía sentirse un tanto claustrofóbica y gris. La paleta cromática es más fría y tratamos de evitar el cielo lo máximo posible en la composición. Tratamos que siempre hubiera alguna pared o edificio que cerrara el espacio. Darle un sentido más de un lugar que te aprisiona y no te da respiro ni posibilidad de escape.

¿Cómo se rodaron las explosiones que dan nombre a *Bombita*?

Este fue uno de los episodios con los que más comunicación directa tuvimos con El Ranchito, quienes realizaron los efectos digitales de la película.

En la explosión inicial filmamos a los actores frente a los silos verdaderos y la gente de El Ranchito hizo el resto digitalmente.

La explosión final del auto era más compleja.

La escena era una mujer pagando en la caseta con los autos de fondo, los vidrios explotan, la cámara panea para arriba y el techo vuela. Esa caseta se filmó originalmente contra croma y fue compuesta después. Se armó una gran carpa de croma en la locación. Los actores no podían estar porque explotaban vidrios, pero tampoco podían irse porque era muy difícil ponerles luego explotando. Había tres layers de vidrios y dos de personajes, por lo cual lo que hicimos fue que en un momento giraran y fueran reemplazados por dobles que tenían el cuerpo cubierto y terminan la acción que ellos empezaron cuando explotan los vidrios. Luego filmamos el fondo con un espacio abierto donde iban los autos que explotarían. El Ranchito puso estos autos digitalmente y los hizo explotar más la caída del cartel.

¿Qué me dices de La Propuesta, rodada casi completamente en el interior de una casa?

Es un corto que para mí tenía algunas características del cine de Woody Allen. Especialmente de Crímenes y Pecados. El trabajo de Óscar Martínez (el actor protagonista del episodio) es increíble. Su transformación, empezando con mucha angustia y dolor, en una posición dramática, protectora y controvertida, para después mutar, me parece genial. Son 15', 20' con un arco dramático grande, que lleva al espectador de un extremo al otro muy rápidamente. Queda cierta ambigüedad con su personaje: ¿es víctima de la indignación o es parte de una estrategia para negociar? Yo creo que ambas cosas a la vez. Las escenas que suceden en el estudio donde negocian son de las que más me gustan. Usé unos listones de madera de aproximadamente 1,20m. con bombitas de 60w y 100w, incandescentes y lechosas, agarradas directamente al techo, que era bastante bajo. En Estados Unidos les llaman cover wagon y están recubiertos de un alambre de gallinero para poder colocarles gelatinas o difusiones y tela negra alrededor para poder controlarlos.

La última historia se titula Hasta que la muerte nos separe, y quizá es, como colofón, la más disparatada y referenciada. Ocurre todo en la celebración de una boda.

La fiesta tenía varios momentos y estadios: la entrada de los novios y el primer baile; cuando la pareja se saca las fotos y el personaje de Érica



Rivas descubre que su novio la engaña; el vals; la vuelta de ella hasta que estrella a la chica contra el vidrio; y el final, que es cuando ella vuelve a entrar, se suceden las secuencias de la tarta, los llantos, se apagan las luces, ellos quedan bailando y se reconcilian. Dentro de cada bloque había diferentes partes y situaciones de luz. Sabiendo que a Damián le gustan los planos abiertos y quería ver los candelabros y el techo, armamos una parrilla en el centro de la pista de baile, donde ubicamos luces de fiesta con distintas secuencias de colores, con seis cabezales móviles y unos 15 protones RGB. Por otro lado, el salón mismo tenía un sistema muy bueno de dimmers que usamos para programar los puntos más bajos, altos e intermedios de las luces alrededor de la pista y los candelabros. Esto es algo que nos daba este lugar y que incorporé para jugar con la luz y hacer las transiciones más suaves. Es algo que surge de la búsqueda de locaciones y que aporta cada una de ellas a la historia. Escondimos algunos bi-pines apuntando hacia las mesas y en las columnas ubicamos los mismos protones de leds que trabajan por RGB y se podían programar para destellar y cambiar de color. La primera llegada de ella fue el único momento en que usamos un seguidor para hacer su entrada. A su vez, armé un gran cajón de luz con Kinos y difusión que cubría todo el espacio de la pista de baile, y abajo de esto puse 6 Par 64 1kw completamente cenitales y 2 Lekos 750w que iban a lograr un golpe fuerte de luz cuando ellos pasaran por abajo bailando el vals. Por otro lado, cuando el personaje de Érica Rivas vuelve de la terraza hay varios momentos de luz de color: primero se ven magenta, verde y cian (colores no tan puros, sino más “enfermos”); luego, cuando entra él, lo llevé al verde completamente; después hay un momento de ellos dos con una luz más fría, más azul donde entrecruzan miradas; y finalmente la luz vuelve a cambiar cuando ella estrella a la chica contra el vidrio.

Explicame por favor cómo rodaste la escena en que ellas giran y al final se estrellan contra un espejo.

Cuando empiezan a girar, usamos un body rig diseñado por Ariel Vélez, con una cámara Epic solidaria al cuerpo, por el tema del peso (ellas bailan solas con la cámara, con Ariel corriendo detrás por si pasaba algo).

La rotura del espejo fue una combinación de efectos realizados por Nasa FX que tenían un espejo de acrílico fragmentado, y El Ranchito, que potenciaba este efecto añadiendo fragmentos de vidrio.

Estaba todo muy pensado: cómo tenía que ser armado, hasta qué lugar llegaba el giro, en qué momento y de qué manera la chica chocaba y cuándo veíamos caer los vidrios.

¿Cómo marcaste el desenlace?

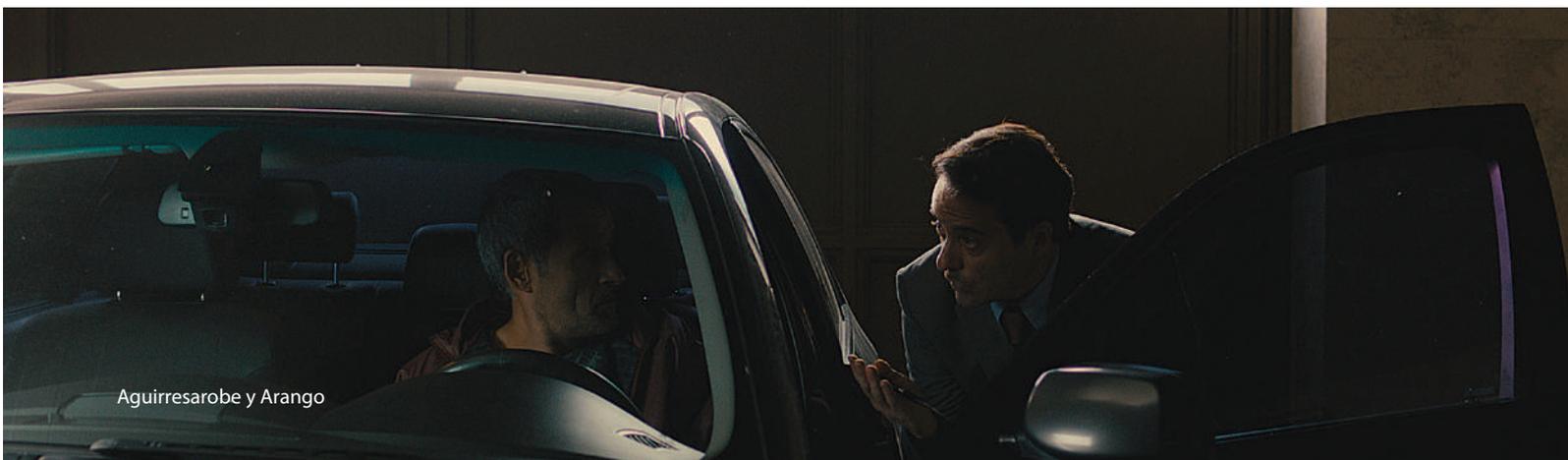
Para la última etapa, cuando el personaje de Érica vuelve a entrar, utilicé los Par 64 1kw cenitales. Me gustaba la imagen que producían para el final, mucho más fuerte y menos benévola con los personajes, con la combinación de las bolas de espejos dando vueltas, cómo la fiesta continúa mientras en la pista de baile todo está destruido. El final originalmente era distinto: la novia hacía sufrir más al novio y todo terminaba de una manera mucho más drástica. Pero a Damián se le ocurrió la idea de la reconciliación, y le propuse que lo hiciera en el centro de la pista, dejando sólo una luz, que todo el ambiente se fuera apagando y ellos quedarán en una especie de limbo. Después, le sumamos la mesa de la tarta, donde ubicamos dos luces en vez de una, ellos van hacia ese rincón y el relato termina.

Todo transcurre en el salón de bodas, excepto la escena en que ella sube a la terraza. ¿Cómo la iluminaste?

La terraza estaba en un edificio a la vuelta del Hotel Intercontinental donde filmamos el salón de fiestas. Los fondos eran reales, y usé unos lentes Master Prime 1.3 a 1000 ASA, aunque en algún momento cerré un poquito el diafragma porque la cámara tiene una enorme capacidad para ver en la oscuridad. Hice comprar apliques de luz (las clásicas ‘tortugas’ de exteriores) que fueron pintados de negro por la mitad –para así iluminar sólo para abajo– y las pusimos iluminando el piso alrededor de la terraza. Tuve un boom con una bombita de luz, que hacía volar del balcón hacia afuera para simular la luz de la ciudad hacia la cara de ella (originalmente tenía una bola china, pero había mucho viento y tuve que sacarla). También tuve un Lite Panel muy bajo de dimmer. El gran problema eran los carteles luminosos de la Avenida 9 de Julio, que invadían y provocaban efectos de luz en la cara de los personajes. Pusimos a dos personas sosteniendo banderas negras para cortar la luz que venía ¡desde más de 500 metros!, pero debido al viento fue realmente complicado.

¿Qué nos puedes decir del proceso corrección de color?

Durante todo el rodaje iba retocando el material para que se acercase lo más que podía a lo que me gustaba. Trabajaba con el DIT, Martín Bendersky, cada escena, le daba algunas indicaciones y él las trasladaba al material. Incluso habíamos hecho unos LUTs que incorporamos a la cámara y que terminamos de desarrollar durante el rodaje. Me parece importante que el director monte la película lo más parecido a la imagen final que uno tiene en su cabeza, aunque también es cierto que ciertas cuestiones terminan de cerrarse en la corrección final. Pero un director pasa meses con ese material y puede acostumbrarse a él y después costarle volver a lo que supuestamente era la idea original concebida, así que cuanto más uno pueda acercarse a la imagen final y entregar el material al editor pre-correcto, mejor. También intento que la imagen que filmo sea lo más cercana a la imagen final, pero es verdad que ciertos detalles terminan de conformarse ahí.



Aguirresarobe y Arango

Imágenes únicas para tu próxima obra maestra



ZEISS se complace en presentar una nueva familia de lentes de alta velocidad para la producción de películas de alta gama: la familia de lentes ZEISS Supreme Prime consta de 13 lentes con distancias focales fijas entre 15mm y 200mm. La mayoría de estas lentes proporcionan una apertura increíblemente rápida de T1.5.

ZEISS Supreme Primes está diseñado para cubrir sensores de cámara de gran formato cinematográficos y es compatible con todos los modelos de cámara más recientes, incluidos la Sony Venice, ARRI Alexa LF, RED Monstro VV y Canon 700 FF. Ofrecen un aspecto visual único debido a su suave nitidez, una definición muy alta pero con una transición de las áreas en foco a las áreas fuera de foco muy estética; así como un bokeh súper rico. Las lentes son extremadamente flexibles y están diseñadas para películas narrativas o producciones comerciales de alto nivel.

Compacto y ligero

Con un peso promedio de 1.6kg, los ZEISS Supreme Primes son significativamente más ligeros y más pequeños que otras lentes comparables en el mercado. ZEISS está respondiendo al deseo del cinefotógrafo de contar con un equipo compacto que aún cumpla con los más altos estándares de calidad de imagen.



ZEISS extended Data. Tecnología de metadatos

ZEISS Supreme Primes está equipado con la tecnología de metadatos ZEISS eXtended Data. Introducido en 2017, ZEISS eXtended Data proporciona datos fotograma por fotograma sobre el viñeteo y la distorsión del objetivo, además de los metadatos del objetivo estándar provistos mediante el protocolo de tecnología Cooke's /i. Esto acelera en gran medida todo el flujo de trabajo de la producción del proyecto. Por ejemplo, al usar efectos visuales, con solo unos pocos clics, las propiedades del objetivo se pueden eliminar para que las imágenes de efectos generados por computadora se puedan aplicar con precisión a las imágenes capturadas. Las propiedades de la lente se pueden volver a aplicar con el mismo clic de un botón y combinarse con el material de la película para crear una imagen mas realista. Anteriormente, todos los datos tenían que medirse manualmente para poder corregirlos en postproducción. ZEISS extended Data elimina este trabajo que consume mucho tiempo y recursos.

Abriendo de nuevas dimensiones

Desde las muy codiciadas ZEISS Super Speeds, hasta el caballo de batalla de la industria ARRI / ZEISS Ultra Primes y la excelencia incomparable de los lentes ARRI / ZEISS Master Prime y ARRI / ZEISS Master Anamorphic hasta nuestra revolucionaria tecnología eXtended Data, ZEISS siempre esta a la vanguardia en la cinematografía de alta calidad.

Visita nuestro Instagram regional y enviamos un mensaje para mayor información sobre este nuevo producto.

<https://www.instagram.com/zeiss.cameralenses.latam/>



CASI UN DESASTRE

Por Ximena Ortúzar
Fotos Twentieth Century Fox

‘Cleopatra’, estrenada en 1963, fue durante décadas la película más cara de la historia, la que casi llevó a la quiebra a la Twentieth Century Fox y la que registró mayor número de problemas durante su realización. Incluyó desde el inicio a Elizabeth Taylor en el papel estelar y tuvo un presupuesto inicial de cuatro millones de dólares, pero terminó costando 40 millones más.

El derroche en la producción -considerada caótica-, las críticas del Vaticano a un guion que calificó de “inmoral por avalar el adulterio”, la mala calificación de la prensa especializada y la insuficiente recaudación fueron los elementos principales para vaticinar en su momento que ‘Cleopatra’ sería un desastre.

DE “REMAKE” A SUPERPRODUCCIÓN

En 1960 la Twentieth Century Fox estaba en crisis. Se pensó entonces en hacer una nueva versión de la exitosa ‘Cleopatra’ estrenada en 1934 con Claudette Colbert en el papel principal. El proyecto inicial contempló 64 días de filmación y un presupuesto de dos millones de dólares, mismo que fue dramáticamente alterado por el productor Walter Wanger, quien decidió que la historia de la reina del antiguo Egipto debía ser llevada a la pantalla sin limitaciones de ningún tipo.

Convencido de que Elizabeth Taylor era exactamente la actriz para tal papel, Wanger aceptó pagar el millón de dólares que ella exigió (suma record en esa época para una actriz

por una sola película) y una cláusula especial en el contrato que estipuló que ella cobraría 50 mil dólares por cada semana de filmación adicional a las 16 semanas proyectadas y el 10 por ciento de lo recaudado en taquilla.

La preproducción inició oficialmente en 1960 en las cercanías de Londres, con un costo de 5 millones de dólares. Recién iniciadas las grabaciones Taylor enfermó de neumonía, fue hospitalizada y sometida a una traqueotomía. Por orden médica debió trasladarse a Roma, ya que el clima frío de Londres afectaba su salud. Su recuperación tardó seis meses.

Entretanto los gastos iban en aumento: nada de lo construido en Londres era reutilizable en Roma. Tan sólo como ejemplo de lo ostentoso de la producción, la reconstrucción de Alejandría en 20 acres en los que se incluyó la erección de cuatro estatuas de 16 metros de alto, tuvo un costo de 600 mil dólares, según publicó Vanity Fair.

Además se diseñaron 26 mil trajes, de los cuales 65 fueron para Taylor. Uno fue tejido con hebras de oro de 24 quilates. Esto le valió un récord Guinness por la mayor cantidad de cambios de vestuario para una película.

El “remake” de Cleopatra, calculado para 64 días de filmación, terminó siendo una superproducción filmada en 14 meses.

CAMBIOS EN EL EQUIPO

Debido a diferencias con los estudios, el director Rouben Mamoulian fue despedido. A su vez Stephen Boyd (Marco Antonio) y Peter Finch (Julio César) renunciaron debido a los retrasos de filmación.

La dirección fue asumida por Joseph Mankiewicz, Rex Harrison firmó para el papel de Julio César y para encarnar a Marco Antonio fue contratado Richard Burton. Taylor y Burton no se tenían simpatía, problema que un contrato millonario suele minimizar. En efecto, durante el rodaje empezaron a entenderse mejor y finalmente protagonizaron –fuera de guion– “el romance más ruidoso, turbulento, autodestructivo y delirante de la historia de Hollywood”, según consignó una nota del diario El Mundo.

Ambos estaban casados por lo que arreciaron las críticas vaticanas que ambos ignoraron. Terminada la película ambos se divorciaron de sus respectivos cónyuges. Se casaron en 1964 y se divorciaron en 1974; un año y medio después se casaron nuevamente, pero sólo estuvieron juntos unos cuantos meses.

LAS CUENTAS

Durante décadas Cleopatra fue considerada la película más costosa de la historia. Hoy se sabe que ha sido varias veces superada. Elizabeth Taylor fue, sin duda, la actriz mejor pagada de su época: cobró en total siete millones de dólares por ‘Cleopatra’.

Maltratada por la prensa especializada, (un crítico comentó: “Al filme le sobran rollos; a Liz Taylor también”), la película fue nominada a nueve premios Oscar de los cuales obtuvo cuatro: Fotografía, Dirección Artística, Vestuario y Efectos Especiales.

En el 2013 el festival de Cannes conmemoró los 50 años del estreno de ‘Cleopatra’ y el filme recibió aplausos y honores.

Con números ajustados a la inflación, ‘Cleopatra’ ocupa el puesto 40 en la lista de las películas más taquilleras de todos los tiempos. En su primer lanzamiento recaudó 20 millones de dólares.

Los 24 millones restantes tardaron décadas en ser recuperados.

23.98

fps®





La matatena

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

23^o FESTIVAL INTERNACIONAL

DE CINE PARA NIÑOS

(... Y NO TAN NIÑOS)



DEL 7 AL 12 DE AGOSTO

CINETECA NACIONAL
SALA JULIO BRACHO CCU
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA CHAPINGO
FARO DE ORIENTE
FARO ARAGÓN
FARO MILPA ALTA
FARO TLÁHUAC



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 GUILLERMO GRANILLO
------------------------------------	--------------------------------------	---

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 EDUARDO VERTTY TONATIUH MARTÍNEZ	ALBERTO ANAYA DANIEL BLANCO CELIANA CÁRDENAS GERÓNIMO DENTI RENÉ GASTÓN ERIKA LICEA MATEO LONDONO HILDA MERCADO IGNACIO PRIETO ROBERTO RUIZGOMAR PEDRO TORRES EMILIANO VILLANUEVA GUILLERMO GARZA RICARDO GARFIAS	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 JAVIER MORÓN EDUARDO SERVELLO ALEJANDRO MEJÍA JOSÉ ÁVILA	PABLO REYES PEDRO ÁVILA LEÓN CHIPROUT LUIS GARCÍA OSCAR HIJUELOS DANIEL JACOBS RODRIGO MARIÑA MIGUEL ORTIZ JAIME REYNOSO SERGUEI SALDÍVAR ISI SARFATI JAVIER ZARCO DARIELA LUDLOW SARA PURGATORO ALBERTO LEE
--	--	--	--

SOCIOS AETERNUM

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

23.98 fps®

Directorio

AMC 

EDITORA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Solveig Dahm
Carlos R. Díazmuñoz
Alfredo Altamirano AMC
Serguei Saldívar AMC
Salvador Franco Reyes
Carmen (Mina) V. Albert
Ximena Ortúzar

Fotografía Portada

Fotograma "De la Infancia"

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

Daniel Blanco AMC
Salvador Franco
Amanda Safa
Alejandro Alcocer



"De la Infancia", Martín Boege AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



www.cinefotografo.com



@cinefotografo



info@cinefotografo.com



@amc_cinefotografo



www.youtube.com/c/amccinefotografo