

23.98

fps®

Celiana Cárdenas AMC
Deja el alma en Diggstown

Trayectoria
Donald Bryant AMC

Taller AMC 35 vs Digital

Fito Pardo AMC
11 preguntas a un director de fotografía

Cinefotógrafo Latinoamericano
Podcast

Dariela Ludlow AMC
La vida de 'Las niñas bien'



EDITORIAL



Cuando comencé a trabajar en el medio cinematográfico hace ya unos 20 años, veía con asombro todos los oficios que se desempeñan para lograr el milagro del cine, de la imagen en movimiento. Sin duda la presencia más enigmática era la del director de fotografía que empuñando la cámara, en medio de un set, movía los hilos para que la magia sucediera. No quiero que se entienda que descarto los demás puestos dentro una producción, pero a los ojos de un joven aspirante que hacía sus pininos como asistente de producción o video assist, aquello era simplemente encantador. Tuve la fortuna de ver en acción a Rodrigo Prieto AMC, ASC, Serguei Saldívar AMC, Alexis Zabé AMC, Agustín Calderón AMC, Eduardo Martínez Solares AMC (qepd), Guillermo Granillo AMC, AEC, que a veces quisiera regresar el tiempo y tener el valor de acercarme y preguntarles tantas cosas sobre los trucos que tenían en el sombrero, los ases bajo la manga, qué camino habían tenido que recorrer para llegar a ser esta suerte de prestidigitadores de la luz.

Han pasado los años y ahora soy un aprendiz de mago de tiempo completo. Uno que otro truco por aquí y por allá, pero ante todo, con el paso de los años me ha quedado claro que es la pasión y el amor a la luz y una absoluta curiosidad por seguir descubriendo sus misterios y divertirse en el intento, lo que hacen a un gran director de fotografía.

No pude regresar en el tiempo pero ahora tenemos la oportunidad de que grandes cinefotógrafas y cinefotógrafos nos cuenten la historia de cómo llegaron hasta aquí en este número 54 de la revista de la AMC 23.98fps.

Desde los cielos de Arizona que vieron nacer a Donald Bryant AMC y que ahora con toques de café en su casa de Querétaro nos cuenta la historia de un aventurero, un rebelde que tomó una cámara por bandera e hizo la revolución con sus imágenes. Desde Canadá, en el muy norte de la tierra, Celiana Cárdenas AMC, abre el *prime time* de la televisión de aquellas tierras como la primera mujer cinefotógrafa, la primera mexicana y la primer socia de la AMC con su proyecto 'Diggstown'. Un ejemplo de profesionalismo, de dedicación y de disciplina que, más allá de nacionalidades o géneros, constata que la pasión, el talento y el amor por lo que se hace abre puertas en cualquier parte del mundo y así lo refrenda en este proyecto una de las cinefotógrafas más destacadas de la cinematografía de nuestro país.

Para seguir conociendo aún más del quehacer cinematográfico, Alfredo Altamirano AMC retoma una idea poco explorada en Latinoamérica y crea un *podcast* sobre cinefotógrafos de estas latitudes para que compartan sus experiencias y hablen de sus proyectos y compartan sus secretos. Sin duda un parteaguas y una gran oportunidad de conocer de viva voz de los creadores, para todos aquellos que quieran aprender sobre la cinematografía y no tengan oportunidad de asistir a talleres o cursos como el que impartió Carlos R. Diazmuñoz AMC sobre el 35mm y el cine digital. Una gran oportunidad la que aprovecharon 25 alumnos en la cual se les instruyó en el manejo de cámaras de distintos formatos y en el diseño y manejo de la iluminación. Apoyado por Celiana Cárdenas AMC, David Torres AMC, Alberto Lee AMC, Donald Bryant AMC, Miguel Garzón AMC y Sandra De Silva de Apertura, compartieron directamente sus conocimientos a varias generaciones de entusiastas

Continúa...



estudiantes; oportunidad envidiable por donde se le vea.

Veinte años han sido muchos y las cosas, para bien, han cambiado drásticamente. En aquellos días no tuve la oportunidad de conocer una directora de fotografía y ahora, además del artículo sobre Celiana Cárdenas AMC, podemos acercarnos al trabajo minucioso, delicado y sumamente arriesgado de Dariela Ludlow AMC en su película 'Las niñas bien', basada en la novela homónima de Guadalupe Loaeza y dirigida por Alejandra Márquez. En este texto no sólo podemos tener una aproximación técnica de la visión de la dupla de cinefotógrafa y directora, sino también nos dan guiños de su acercamiento emocional y narrativo para llevar a la pantalla una obra literaria ubicada en la década de los ochenta, el trabajo en equipo con los demás departamentos y la conjunción de todas las decisiones que se tomaron para que su película sea única.

Los invito a que descubran esto y un poco más en este número de la revista *23.98fps* y quizá, si las pociones son las correctas, el encanto cree en ustedes el inicio de un nuevo mago de la luz.

Jerónimo Rodríguez-García AMC





18. Dariela Ludlow AMC La vida de 'Las niñas bien'

- 5. En rodaje - Celiana Cárdenas AMC, 'Diggstown'
- 13. Trayectoria - Donald Bryant AMC
- 25. Talleres AMC - 35mm Vs. Digital Carlos R. Diazmuñoz AMC
- 32. 11 Preguntas a un cinefotógrafo - Fito Pardo AMC
- 35. Cinefotógrafo Latinoamericano, Podcasts
- 37. ASC Awards
- 40. Boletines de Seguridad en Filmación
- 46. La evolución del Cine Parte II - Ximena Ortúzar
- 49. Sugerencias de lectura AMC
- 50. Agenda AMC
- 51. Redes Sociales AMC

EN RODAJE CELIANA CÁRDENAS AMC

....DEJAR EL ALMA EN CADA PROYECTO

Celiana Cárdenas AMC, relata cómo llegó a 'Diggstown', serie canadiense estrenada en marzo de este año en horario Prime Time

Por Milton Rdz. Barrera
Colaboración de Kenia Carreón
Fotogramas de la Serie
Fotos: Forbes MacDonald

'Diggstown': Después de que su tía fuera acusada y enjuiciada injustamente por un delito que no cometió, Marcie Diggs (Vinessa Antoine: 'Being Erica', 'Heartland'), una abogada corporativa decepcionada del corrupto sistema legal de su país, decide retomar sus prioridades y re-enfocar su carrera para ayudar a las personas con pocos recursos que no pueden pagar un abogado y trasladarse del mundo corporativo a la ayuda legal. Marcie se ve amenazada por su pasado y por la falta de aceptación en su nuevo entorno laboral.

Floyd Kane ('That's So Weird', 'Continuum'), Show-runner y creador de la serie, toma como referencia sus propias experiencias y las fallas en la ley canadiense para mostrar a lo largo de seis capítulos, seis casos diferentes en los que Marcie Diggs deberá enfrentarse al sistema

para ayudar a sus clientes mientras se abre paso entre sus enemigos y busca salir adelante.

La cinefotógrafa mexicana, Celiana Cárdenas AMC, tras fotografiar "Angelique's Isle" en 2018 junto a Kane y Amos Adetuyi como productores, fue la primera opción para este proyecto, sin embargo tenía que aprobarse por parte del Network: "Ya había tenido la experiencia antes, con tres networks que no me aceptaron.." dice Celiana, "...y ahora en este catch 22 en el que pasaba por el director, por showrunner, pero a la hora del Network, no pasaba. Afortunadamente CBC que es el Network canadiense más importante y el de esta serie, me aprobó y fue así como empecé".

Para Celiana quien radica en Toronto, el proceso de iniciar el proyecto fue muy interesante ya que por cuestiones de sindicatos no podía trasladar a su crew hasta la costa este de Canadá, para ser más precisos, a Halifax en Nueva Escocia. "Tuve que contratar gente de Halifax con la que nunca había trabajado. Empecé a entrevistarlos y contraté a los que creí que eran los más adecuados para mi, y así fue. Fue maravilloso trabajar con mi equipo. Ellos nunca habían trabajado con una mujer fotógrafa". Con "Diggstown"

estrenada en marzo de este año, Celiana Cárdenas es la primera directora de fotografía, la primer mexicana y la primer socia AMC en Prime Time Canadiense. Además es la primera serie en la historia de la televisión canadiense en la que los protagonistas son una mujer de color y un nativo. “Me da mucho orgullo ser la primera mujer latina, mexicana y AMC en tener una serie en Horario Estelar, por la cadena más importante de Canadá.” Este gran honor por supuesto conlleva una gran responsabilidad y Celiana decidió liderar con su ejemplo, con su trabajo y esfuerzo. Ella era la primera en llegar al set y la última en irse. Trabajaba inclusive en la hora de comida a lado de su DIT.



En la serie Celiana no era la única mujer en el crew: “Mi segunda asistente de cámara era mujer, en tramoya había otra y en el crew de eléctricos había dos pero una de ellas, Mary, era mi “best boy”. No me había sucedido antes ¡era la primera vez que tenía una best boy eléctrica! , es decir mi segunda al mando después de mi gaffer”.

“Diggstown” se filmó con Alexa Mini y Zooms 15-40mm, 27-76mm, 45-120mm Óptimos y Zeiss High Speed Primes. “Probé dos cámaras: Alexa Mini, por una cuestión de rapidez y Cinealta por curiosidad ya que es una cámara que tiene el ASA ISO nativa doble: 800 y 5000 algo muy interesante. Hice pruebas con las dos, tanto de Mini contra Cinealta. Curiosamente hay cosas que deseché en las pruebas y terminaron apareciendo en la serie, cosas que se hicieron durante la preproducción. Al final decidí la Alexa Mini por peso, porque es la que conozco mejor y porque la gran mayoría de la serie es cámara en mano”.

Forbes MacDonald fue el operador de cámara durante la serie y quien realizó largas tomas con cámara en mano. Al hablar sobre Celiana, Forbes opina que ella trabajaba sin parar y más que nadie: “Me recuerda al conejo de Energizer , simplemente no para. Hacíamos tomas en Hand-held todo el día; ella sabía que era una tarea dura pero siempre teníamos todo lo necesario al acabar el día. Siempre entrega una sonrisa desde su corazón”. En cuanto al uso de la cámara en mano, Forbes dice que este estilo agrega cierta libertad a la narración, sin embargo, conocer la manera de trabajar de Celiana le inyectaba la necesidad de hacerlo mejor: “A la hora de operar siempre buscaba mantener una cámara un poco más estática (perfecta), a lo que Celiana siempre me decía: “No lo hagas tan perfecto, más movimiento”, recuerda Forbes entre risas.





Fotograma 'Diggstown'

En el caso de la iluminación y composición se creó una estética específica para la serie y se moldeó a partir de ella para generar un lenguaje que aportara a la narrativa de la historia. Centrados en mostrar la realidad y autenticidad de Halifax, el 90% de la serie se filmó en locaciones salvo la oficina de *Legal Aid*. En este proyecto en particular, la luz natural fue un recurso importante para la cinefotografía ya que por cuestiones de locaciones y presupuesto no se podía iluminar con tanto equipo. Este tipo de decisiones, tanto los escenarios como el estilo de fotografía, estaban propuestos desde preproducción.

La composición estaba marcada por el estado anímico de los personajes y por su cosmovisión del mundo de las leyes. En ese sentido, Celiana interpreta, explora y provee de significado cada

uno de los cuadros: “La ley para mí son reglas, es estructura y queríamos transmitir esa sensación cuando ella está trabajando”.

Como muchas de las locaciones se prestaban, se buscó mantener esta estructura en las líneas rectas, que no estuvieran deformadas o con aberraciones, algo con lo que jugué mucho en esta serie. Forbes relata: “Ella tenía algo que llamábamos *Heavy overs*; eran *over-shoulders* en los que los personajes estaban casi completamente detrás de los hombros del actor en primer plano”. Este tipo de encuadres profundizaban en la idea de atrapar al personaje principal.

El encuadre de la imagen abajo muestra el uso de las líneas para reforzar el significado de la escena. En este caso se pueden ver tres planos de profundidad para lo que se decidió construir *flywalls*



Fotograma 'Diggstown'

ENLARGE YOUR VISION



EL NUEVO SISTEMA DE CÁMARA DE GRAN FORMATO

ALEXA LF | *Signature Prime*

ARRI presenta un completo sistema de gran formato que cumple, y supera, los requerimientos de producción modernos brindando una libertad creativa sin precedentes. Basado en una versión ampliada del sensor de la ALEXA de 4K, el sistema comprende la cámara ALEXA LF, lentes ARRI Signature Prime, montura para lentes LPL y adaptador PL-a-LPL. El sistema también ofrece compatibilidad total con lentes, accesorios y workflows ya existentes.

www.arri.com/largeformat

ARRI 

con ventanas que pudieran angularse para evitar reflejos: “La composición estaba determinada por la escena y lo que queríamos decir. En ese momento Macie Diggs se encuentra dentro de su lugar de trabajo, sin embargo su ambiente laboral no es nada favorable; está emocionalmente atrapada”.

Uno de los retos técnicos más grandes fue tener diferentes tonos de piel en el mismo cuadro y al mismo tiempo: “Siempre iluminaba basándome en la actriz principal y a partir de eso, moldeaba la luz para los otros actores”. Para la escena de la imagen anterior el crew se encontraba en un décimo sexto piso dentro de un edificio de oficinas caras: “No podía llevar luces, llevaba rebotes pero tenía un actor caucásico y a nuestra protagonista de piel negra. Cuando fui de scouting a esa locación eran las 5 pm, cuando llego el día de rodaje y me encuentro con este Sol y digo: ‘la filmamos ya’”.

“¿Por qué escogimos esta locación? Porque esta iglesia es la primera iglesia que se construyó en Halifax. Algo importante para Floyd era mostrar que estábamos verdaderamente ahí. El director y yo tomamos la decisión de rescatar el exterior y llevar a los actores en contraluz”. Esta decisión reforzaba el mood de la escena; mostrar el verdadero Halifax a través de las locaciones era necesario. El único set se construyó en un *bingo hall* (la oficina de *Legal Aid*). “Ahí fue una sorpresa para mi y fue muy difícil para todos porque como es la primera temporada, el Network o el productor, te dan el

mínimo de dinero para que hagas lo más que puedas. En la segunda temporada te dan el dinero para que hagas lo que tienes que hacer con más presupuesto. No teníamos la opción de construir un foro, entonces construimos en una locación.” Celiana añade que este tipo de cuestiones se trabajaron desde la preproducción junto a los diseñadores de producción de la serie Bill Fleming y Ann Bromley : “El problema era que el bingo hall no “matchaba” con el exterior de la locación por el tipo de ventanas por lo que tuvimos que cambiarlas. Otro problema fue que el exterior de la locación estaba en un segundo piso mientras que el *bingo hall* estaba a nivel de calle. Todas estas limitaciones hicieron que fuera más cuidadosa a la hora de encuadrar para no ver exterior en las ventanas”.

Halley Davies, segunda asistente de cámara, recuerda que Celiana utilizó el filtro *Glimmer Glass* para lograr la imagen deseada: “Me gustó mucho lo que hacía con la imagen. Siempre esperábamos la cantidad de luz necesaria para escenas en el atardecer”. Este es un filtro de difusión que produce un ligero halo alrededor de la luz mientras que mantiene la nitidez dentro de la imagen y reduce levemente el contraste en la zona de las sombras.

Fotografiar es ir más allá de saber donde poner las luces o la cámara. Celiana crea un estilo y dota de una personalidad única a cada proyecto.

“Celiana me ha animado a realizar pruebas antes de tomar decisiones en cualquier proyecto personal” – dice Halley- “Me ha motivado a



Fotograma 'Diggs'

crear un look para mis proyectos que resuene y que haga armonía con con la historia y no solo para que la imagen sea vea bien.

Con más de 15 películas en su filmografía, 'Diggstown' es la primera serie para Celiana Cárdenas AMC en la que, alrededor de cuatro meses, no descansó un solo día. Para este proyecto trabajó con 3 directores diferentes (Cory Bowles, Kelly Makin y Lynne Stopkewich,) cada uno con distintas formas de trabajar. "Eran llamados de 16 horas; sábados y domingos trabajaba con los otros directores. Yo tenía la responsabilidad de la continuidad en la serie y entender qué es lo que buscaba cada director y entender su proceso."

Celiana se interesa por participar en proyectos en los que pueda ofrecer algo emocionalmente con la luz y el encuadre; que se conecten con ella el corazón y su alma. "No me interesan otro tipos de proyectos... yo no puedo ser solo una herramienta de crear imágenes. Yo tengo que conectar con la historia, crear toda una reflexión para tomar decisiones". No solo imprime su pasión por el cine y la fotografía en cada proyecto en el que participa, sino que aplica la misma pasión en cada aspecto de su vida. "El cine y las series son un trabajo de equipo al igual que las relaciones que creas ; es importante que vean como tú, que te entiendan y entiendan tu visión".

Así como imprime su talento en los proyectos en los que escoge participar, también logra tocar con su personalidad a las personas a su alrededor contagiándoles pasión y amor por sus tareas. Halley Davies recuerda a Celiana como "...una persona profesional, accesible y atenta. Sabe lo que quiere y sabe comunicarse con su crew. Siempre tiene tiempo para regalarnos un hola o una sonrisa. Celiana tiene una forma de ser que hace que el equipo se sienta unido. En pocas palabras, fue un placer trabajar con ella y cruzo los dedos para trabajar juntas en más proyectos."



Celiana Cárdenas AMC y Halley Davies. Foto : F. MacDonald

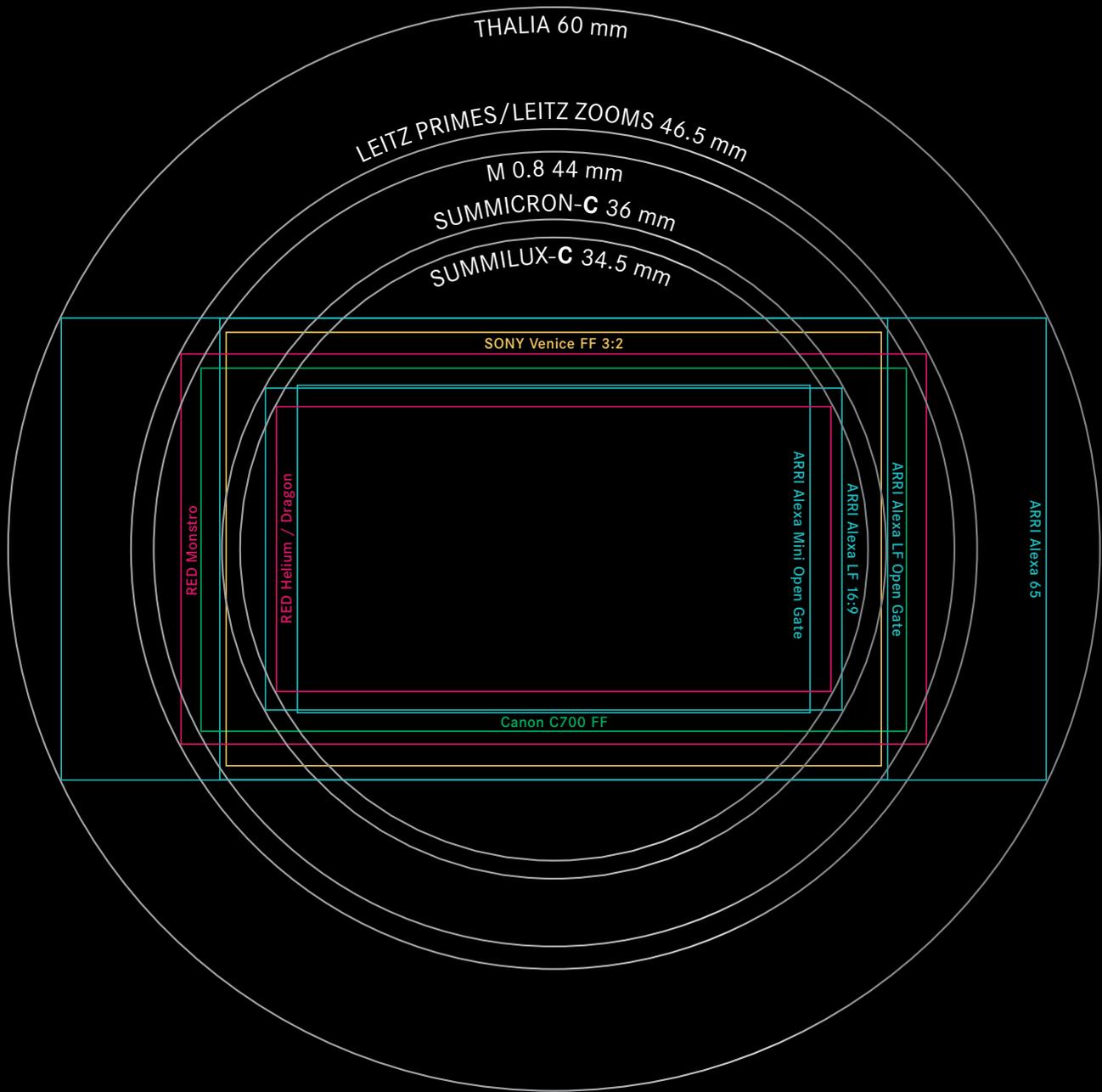


Celiana Cárdenas AMC, Floyd Kane y Cast. Foto : F. MacDonald



Celiana Cárdenas AMC Foto : F. MacDonald

'Diggstown'
Cámara: Alexa Mini
Óptica: Zooms 15-40mm, 27-76mm, 45-120mm Óptimos y Zeiss High Speed Primes
Cinefotógrafa: Celiana Cárdenas AMC



Cobertura total.

Ven a visitarnos en NAB Show, Las Vegas, 6 Abril - 11 Abril | Stand #C9911 y en
Cine Gear Expo: Los Angeles, 31 Marzo - 1 Junio | Stand #61

www.leitz-cine.com



DONALD BRYANT AMC LA REVOLUCIÓN DE DONALD

Desde su estudio, Donald observa el cielo con una taza de café en la mano. El campo queretano amanece despejado. Aunque el sol apenas despunta, él ya se ha bañado y ha elegido vestirse con una camisa de manga corta a cuadros.

Usa el cabello largo, lo peina en cola de caballo. Desde los setenta casi no lo ha cortado. Un tiempo usó la barba y las patillas tupidas. Está convencido de que las cosas van sucediendo, unas mueven el tapete y esas provocan los cambios más radicales.

Por Teresa Zeron-Medina Laris

“Nací en el estado más bello de la República mexicana: Arizona”, bromea cuando le preguntan por sus orígenes. Su padre era de San Diego y su madre de Celaya. Él no reconoce el tratado que dividió el territorio hace más de cien años.

Creció entre cactáceas y llanuras desérticas de un rancho en Arizona. A los seis años, su madre insistió en que se mudaran a Celaya y dos después a la colonia Independencia en la Ciudad de México.

Con sus primos se entretenía, nadaban en ciudad deportiva. Se movían en camión o tranvía; así fue testigo de cómo la ciudad crecía y dejaba de ser tranquila. En bicicleta rodaban por las construcciones de los pasos a desnivel de Tlalpan, al verlos, los trabajadores enfurecían y a palos y gritos lo corrían.

Era de los rebeldes de la primaria. Cada que podía se iba de pinta. “Ese pinche gringo” lo enfrentaron sus compañeros cuando en clase aprendieron sobre la intervención americana. “¿Qué les pasa?” los encaraba Donald, no creía en las fronteras ni en las nacionalidades.

Pero algunos compañeros insistían en que había un problema, uno racial y lo esperaban a la salida. Entonces Donald, que sabía algo de karate y judo, les respondía con una patada y dos que tres movimientos con los que los desorientaba.

“¡Qué box! ¡Qué box!” gritaban sorprendidos. Él peleaba como podía. “¡Ay, güey!, este no es tan fácil”, refunfuñaban y lo dejaban en paz. En el fondo no le gustaba pelear.

Durante la secundaria y preparatoria se mudó a Los Ángeles. Allá también lo querían golpear. No por su aspecto físico sino por su manera de pensar. Donald criticaba la tradición intervencionista y el orgullo de la supremacía blanca americano.

“Eres comunista” lo atacaban. “No”, respondía, “soy anarquista pero en el buen sentido”. Al escu-

charlo le querían romper el hocico y Donald le entraba, respondía y se defendía.

Al cumplir diecisiete falleció su padre. “¿Qué voy a hacer?” se preguntó, era el año de 1967. Quería estudiar fotografía fija pero no tenía buenas calificaciones para entrar a la UCLA y en la universidad que le tocaba, una más barata, le exigían cursar dos años de periodismo.

Le gustaba leer pero odiaba la gramática, también le fastidiaba la idea de la guerra de Vietnam, no estaba convencido de ella. “Lo que hagas, hazlo bien y hazlo legalmente”, le decía su padre que había sido abogado y Donald, después de reflexionar dos semanas, concluyó: “Me voy a México”.

Con la ayuda de un conocido en Celaya consiguió una carta de estudios para el Tecnológico de Celaya y con eso el permiso de EEUU para entrar a México, pero terminó en la UNAM en Filosofía y Letras para extranjeros.

Llegó y arrancó el movimiento del 68. Otro relajo. Estaba ahí, tras bambalinas, en la revuelta, inquieto y comprometido, cuando le llegó la noticia de que lo buscaban para presentar su servicio militar en EEUU.

No quería ir, sería parte de una guerra en la que no creía. “¿Cómo le hago?” se volvió a cuestionar. Tampoco quería ser catalogado desertor, que luego lo agarraran y lo metieran al bote.

Sin titubear pidió hablar con la cónsul de la embajada de EEUU y con las palabras de un adolescente soberbio le dejó claro que renunciaba a la nacionalidad.

Donald recuerda cómo se portó ese día y ríe, “era insolente y muy politizado, siempre con el sable desenvainado”. Quedó apátrida pero satisfecho. Siempre convencido de su decisión.

En 68 también conoció a Jaime Humberto Hermosillo. Al escuchar que quería estudiar fotografía le recomendó entrar al CUEC, “no es foto fija pero es fotografía y puedes aprender y hacer lo tuyo”.

Investigó y un año después, presentó los exámenes de admisión. Reprobó. “Yo quiero aquí, quiero estudiar fotografía” dijo decidido al entonces director pues lo buscó en su oficina. “Pero en todas las materias te reprobaron” le respondió. No era cierto, había aprobado fotografía. Donald le explicó todo por lo que había pasado y lo convenció.





Entre los de su generación armó una revolución. Su ideología chocaba con la de la institución pues no les permitían tocar una cámara de 8mm y querían que aprendieran cine desde el pupitre.

Junto con sus compañeros, comenzaron a escribir memorándums de lo que debía ser la carrera y citaban al director para cuestionarlo. Querían saber en qué se gastaba el presupuesto y que sus estudios de cine se reconocieran como una licenciatura.

A los profesores que no asistían los corrían, a los que no eran profesionales también. Hubo uno que se salvó, Julio Hackett, de cinelaboratorio. El poeta Salvador Elizondo les enseñaba literatura. Un hombre inteligente con el que debatían mientras descubrían el arte de la retórica y de la persuasión. Herмосillo le propuso fotografiar 'Los nuestros' y Donald, que aún no sabía ni engarzar una cámara, no pudo decir que no. Se presentó con un exposímetro chiquito, era lo único que tenía. El primer día aprendió a cargar y descargar la cámara, también a iluminar. Como era malo para escribir, en el CUEC le permitieron saltarse guión, solo evaluarían su trabajo de fotógrafo. Cuando entregaron calificaciones se sorprendió al ver que lo habían reprobado por no entregar guión. Mentó madres, armó una nueva revolución y abandonó el salón. Tras de él, otros desertaron. "¿Y ahora qué hacemos?" se preguntaron. Tenían clara una cosa: querían hacer cine. Al final, de su generación, solo se graduaron seis.

Donald siguió comprando libros y leyendo. Era disciplinado y autodidacta. Filmaba material de

apoyo para un programa de TV de la UNAM en el canal 11 del IPN. Ahí se curtió pues producía, dirigía, fotografiaba, editaba y entregaba el producto final.

Por ese trabajo consiguió una visa de trabajo. Cualquier chambita la tomaba, por algunos comerciales no cobraba. Él llegaba con camisa floreada, pantalón acampanado y tenis mientras que los fotógrafos mayores siempre iban elegantes, de traje, pantalón sastre y camisa de vestir.

En 1979, la película 'Los nuestros' se estrenó y la crítica fue muy positiva. "Gran fotografía" le decían. Él respondía "estoy aprendiendo" pero se enorgullecía. Poco a poco, como un virus, el ego se le metió en la cabeza. Meses después reconoció el daño cuando la regó en otro trabajo y entró en crisis. Sentía que ya no era tan bueno y pensó en tirar la toalla, abandonar el cine. "Debo seguir picando piedra" se acabó convenciendo, debía redescubrir hacia y hasta dónde podía llegar. Siguió con el dedo en la llaga, quería filmar más largometrajes. En el CUEC había escuchado hablar del sindicato y preguntó qué necesitaba para entrar. "De entrada, ser mexicano" le respondieron y desertó. Cada vez le ofrecían más comerciales. Un día se hartó del medio y junto a un compañero que se había revelado con él en el CUEC fotografió el documental 'La banda de los Panchitos'.

El rodaje duró dieciocho días y el proyecto fue un hit. Ahí trabajó codo a codo con

varios del sindicato del STYM. Para ese momento, habían sucedido cambios al interior y necesitaban más gente. Donald, pese a no ser mexicano, volvió a luchar y logró que lo aceptaran.

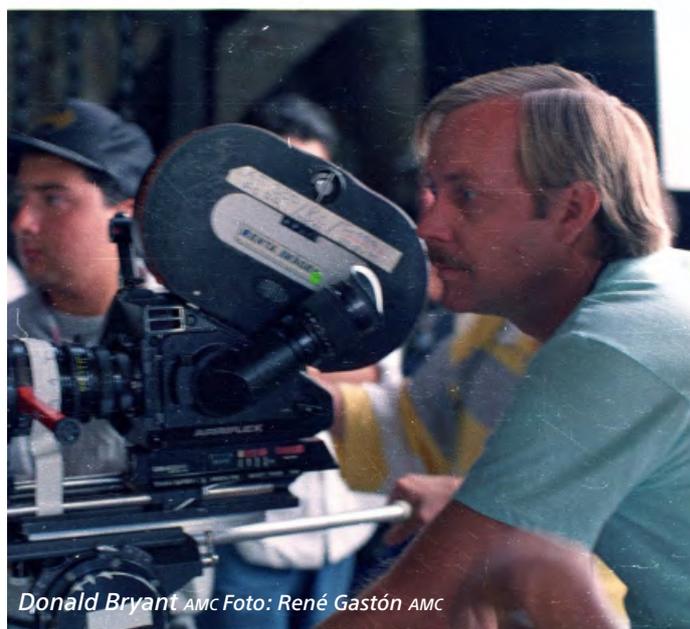
Por ser bilingüe lo llamaban para trabajar en películas y series extranjeras fotografiando segundas unidades. Terminaba secuencias de películas de acción y lidiaba con dobles en las escenas de choques y explosiones. Debía concentrarse, simular la técnica, la exposición y el estilo de la primera unidad.

Cuando alguna oferta no le convenía la rechazaba; no quería hacer películas piratas. “Oye Donald quieren que te vayas a la de ‘Amores Perros’” le dijeron, lo necesitaban un día operando cámara junto a Rodrigo Prieto. “Quiúbole” le dijo al Negro Iñárritu al llegar a la filmación. Ya se conocían, habían trabajado juntos. “Necesito cámaras aquí y allá” señaló Rodrigo. Todos escogieron su cámara mientras que Donald se quedó callado. “Te queda la última” le dijeron. Aparentemente era la más sin chiste, la parte de atrás del Tsuru que choca y sale de cuadro. Lo pensó y se preparó. Estaba curtido en escenas de acción. Se quedó fijo y al momento improvisó. Hizo un paneo rápido, como de látigo, para alargar el choque.

“Vengan a ver” dijo El negro y todos rodearon el monitor. Comenzó por la cámara de Donald. “¡Wow!”, no dejaba de decir mientras veía la toma una y otra vez. Donald sabía que podía, que era el que más experiencia tenía. Había creado la imagen más memorable de la película, el inicio de todo.

“Para mí es una pasión, es mi droga, no hay otra cosa” confiesa Donald sobre la fotografía. Hace más de quince años decidió que daría clases para compartir su conocimiento, ese “secreto profesional” que de joven muchos maestros le negaron. Insiste a sus alumnos en que deben explorar el cine análogo, la foto fija y el celuloide pues si se encasillan perderán libertad.

Al ver que queda poco café en la taza, Donald se sirve más. Por la ventana de su estudio, escucha a un perro ladrar. Cuando se pensionó decidió volver al campo, lejos del ejido pavimentado. Despierta temprano pues sigue activo y mejorando; leyendo, investigando y fotografiando. Piensa en el pasado y el destino, en lo que ha vivido, nada de lo que jamás se haya



Donald Bryant AMC Foto: René Gastón AMC



Donald Bryant AMC

Donald Bryant AMC es miembro fundador de la AMC. Ha impartido clases en el CCC durante muchos años y es un cinefotógrafo que trabaja incansablemente por lograr se reconozcan los derechos autorales de sus colegas.

Actualmente forma parte del Comité de Honor y Justicia de la Asociación Mexicana de Cinefotógrafos.



CINEMA EOS

LEAVE NO STORY UNTOLD

Canon



DARIELA LUDLOW AMC

Inventando la magia para las Niñas Bien

Basada en el libro de Guadalupe Loaeza “Las niñas bien”, y fotografiada mágicamente por Dariela Ludlow AMC, esta película nos sumerge en el frágil mundo de los altos estratos sociales de los 80.

Por Kenia Carreón y Milton Rodríguez
Fotogramas de la película

Sofía de Garay aparece recostada sobre un sillón en el Spa mientras el personal enjuaga su sedosa cabellera y pinta sus delicadas uñas. Una mujer sin duda bendecida entre la clase alta del México de los 80. La primera imagen presenta a la protagonista interpretada por Ilse Salas (‘Güeros’, ‘Cantinflas’), en un *opening Image* que polariza totalmente con el final de “Las niñas bien”.

Adaptación cinematográfica basada en la novela homónima de Guadalupe Loaeza, la directora y guionista Alejandra Márquez Abella centra la trama en Sofía de Garay, quien acostumbrada a los lujos de una vida privilegiada, se niega rotundamente a cambiar su posición en la sociedad una vez que la crisis económica golpea al país y hace evidentes las deudas de su esposo.

Con la experiencia de tener varios proyectos juntas, Alejandra Márquez Abella le propuso a la directora de fotografía Dariela Ludlow AMC (“Los adioses”, “No quiero dormir sola”) volver a colaborar en este nuevo proyecto que representaba un reto en todos los sentidos, además de ser el primer largometraje juntas. “Ale y yo - menciona Dariela- somos muy parecidas en la manera de pensar y expresarnos. Ella me había dicho que le daba miedo que no sumáramos creativamente nada al proyecto porque pensamos igual. Coincidimos en muchas cosas y tenemos las mismas referencias. Viéndolo así, tenía un poco de razón, pero cuando nos juntamos para hacer la preproducción fue una explosión al máximo”.

En todos los departamentos debe existir una buena comunicación que apoye la visión del director y que, sobre todo, aporte a la película. La complicidad con el director es esencial a la hora de llevar un proyecto a la pantalla y en este caso la mancuerna forjada entre Dariela y la directora no fue la excepción. “Me sentí muy afortunada porque considero a los directores como mis amigos y siento que lo que compartimos es la manera de ver la vida. A Alejandra la conozco desde hace mucho y nos hicimos amigas porque



nuestros hijos tienen casi la misma edad. Hasta en eso coincidimos,” ríe.

Uno de los retos principales fue transportar la obra literaria a imágenes. La principal característica del libro de Guadalupe Loaeza es la forma en la que está escrito a manera de crónicas. Para Dariela y Alejandra, Jean-Luc Goddard fue de gran ayuda para transportar la historia: “Tomamos mucho de Goddard como influencia pero, específicamente, por la forma y cómo se utiliza en lenguaje para generar una nueva lectura de una película. Puedes tener la historia pero dependiendo de cómo la filmes es como generas una nueva lectura y eso es lo que trasciende”. Es así como “Las niñas bien” se aparta de su origen para crear una obra por sí misma, al darle la vuelta a la narrativa académica y utilizar las herramientas formales que da el cine para dar más capas de lectura.

Tuvieron dos meses de preproducción en los que se exploró en todos los sentidos la mejor manera de contar la historia. Cada uno de los cuadros tiene un por qué desde un lugar narrativo y filosófico, nada es gratuito. “Todos los cuadros tienen la altura que tienen que tener y todo se realizó con una conciencia y con una precisión que hace que la película sea lo que es” dice Dariela.

Este periodo de análisis sirvió para encontrar esos elementos que no la hicieran ver como una película aspiracional. Que no fuera otra comedia más en la que se mostrara a determinado estrato de la sociedad como meras modelos a seguir, sino mostrarlas como realmente son. “Justo para quitarle esa sensación aspiracional lo que hicimos

fue darle a la cámara un punto de vista ante las situaciones. Nosotros vamos a pensar qué decir sobre esto que estamos viendo a través de la cámara”. Dariela usa como ejemplo las escenas en las que se muestra a Sofía arreglándose. En este sentido la cámara decide no verla a ella sino a sus joyas, ropa, glamour. Sofía no siente que es bella por lo que es, sino por lo que tiene y la cámara lo refleja.



El trabajo de fotografía se transforma junto a nuestra protagonista. Es decir que al principio los filtros e iluminación favorecen la imagen que tenemos de esta sociedad mientras que en las últimas secuencias se vuelve todo lo contrario.

La primera secuencia es una fiesta de cumpleaños, en la que vemos el poder e influencia de la protagonista frente a una multitud de personas. Para engrandecer tanto la figura de Sofía como el mundo en el que se desempeña día a día, Alejandra y Dariela optaron por usar el filtro *Star* de 4 puntas, con una propuesta en la cual la protagonista está en el centro del cuadro todo el tiempo.



Este tipo de filtro, como su nombre lo indica, provoca que todas las luces que aparecen dentro del cuadro tengan una apariencia de estrella. Dariela admite que admira la valentía de Alejandra con respecto al uso del filtro *Star*. "Yo le preguntaba: Ale, ¿No es un exceso de estrellas? y ella simplemente me contestaba -no, que no te de miedo." Ahora que ya pasó un tiempo y viendo los resultados finales, Dariela llegó a la conclusión de que la diferencia entre una película y otra, es precisamente ese toque que las hace únicas. "Es cuando tomas este tipo de decisiones arriesgadas, ese tipo de apuestas, diciendo si es mucho, pero la película lo necesita y así debe ser".

Dariela buscaba apartarse del estilo fotográfico que tienen actualmente las películas basadas en los 80, en las que las noches son azules eléctrico o los *back lights* están muy presentes y brillantes. "Nosotras no queríamos ese estilo, no porque esté mal sino porque la película lo ameritaba.

Teníamos y queríamos hacerte sentir como si estuvieras en los 80 pero no desde este recuerdo idealizado que se presentan en las películas actuales".

Durante las primeras escenas de la película, la iluminación naturalista y encuadres que Dariela propuso contrastan con recursos de la época muy sutiles y que reforzarán la idea de belleza idealizada por Sofía. "Claudio Castelli (diseñador de producción) y yo trabajamos mucho en cada elemento frente al cuadro. Recuerdo esta escena en la que Sofía se encuentra dentro de un vestidor rodeada de espejos, detrás de ella todos sus reflejos. En este caso se tuvo que hacer este espacio pero para poder realizar ese encuadre; se optó por utilizar un espejo de doble vista para esconder la cámara. Sin embargo el uso de este espejo reducía unos pasos de exposición además de tener un tinte verdoso. "En esta escena se muestra a una diosa multiplicada al mil junto a todos sus egos, con la piel más hermosa del mun-



Ilse Salas. Fotograma: "Las niñas bien"

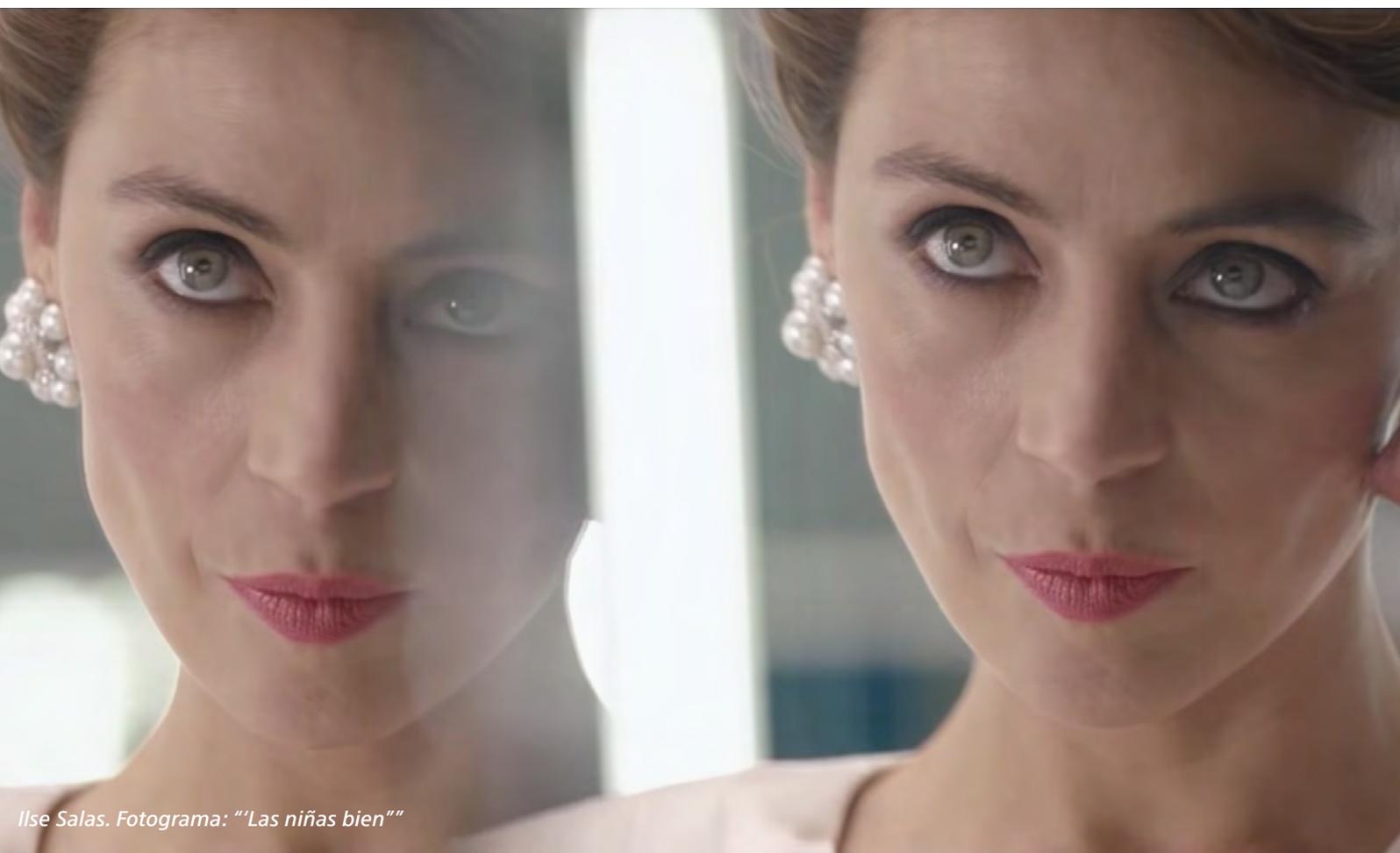
do”. Claudio Castelli refuerza la psicología del encuadre con la paleta de color. Azul cielo, colores crema y blanco rodean la figura de Sofía, es una diosa griega. Dariela en este caso utilizó filtros *white promist* y *soft fx* para suavizar el tono de piel y crear en el blanco un leve halo (característica también de la estética del cine ochentero).

‘Las niñas bien’ se filmó con Alexa XT a 3.2K (con un aspect ratio de 2:35 Cropped) y óptica Leica Summicron. La elección de los lentes fue pensado igualmente para separarnos de la imagen ochentera tradicional. “Mi primer impulso fue usar los High Speed, pero decidí que no. Es solo un impulso y te llevan a imágenes *clichés*. Entonces pensé en los Leica que son muy suaves; le quitan un poco el *sharp* a la imagen y eso, sumado a los filtros, hacía que la imagen no se viera tan definida”. En el caso de los zooms, se utilizó el óptimo 24- 290mm de Angenieux. El uso de este movimiento de cámara era usado en específico para enfocarse en momentos clave de la escena.

Cuando comienza la decadencia de Sofía, tanto económica como psicológica, los filtros que suavizan su cara comienzan a desaparecer; la

corrección de color y el maquillaje refuerzan esta idea. Todo fue planeado desde la preproducción, se hizo un trabajo muy detallado. En el área de vestuario por ejemplo, al principio ella es la que siempre destaca por color y textura del resto de las actrices. Conforme avanza la película Sofía se va homogeneizando con las otras, hasta que llega al punto en el cual es exactamente igual a las demás. La cámara ya no hace distinciones. Sofía es otra “niña bien” del montón.

Otro ejemplo del trabajo que hizo Dariela muy de la mano de los maquillistas y los encargados de vestuario, fue respecto a la paleta de color y cómo se modificó a favor de la narrativa de la historia. “Entre los tres departamentos nos coordinamos para tener un color transgresor en la historia y ese color es el rojo. Ana Paula es la nueva chica que quiere entrar en el club de las mujeres de dinero, pero ella es nueva rica y no tiene la clase. Es la primera en portar el color rojo y presentarlo dentro de la película”. Después de una serie de eventos que poco a poco van dándole cada vez más status y reconocimiento dentro del mundo de las “niñas bien”, estas comienzan a utilizarlo también. “Llegamos inclusive a pintar algunas locaciones de color rojo para resaltar el



Ilse Salas. Fotograma: “Las niñas bien”



The Cooke Look[®]

Un look. Todas las aperturas



Primes Panchro/^{1/8} Clásicos

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

Nuevas distancias focales añadidas.



Primes Anamórficos/^{1/8} y Anamórficos/^{1/8} SF "Special Flair"

T2.3 **Anamórfico con elemento frontal**



Primes S7/^{1/8}

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

Nuevas distancias focales añadidas. Monturas PL y PLP intercambiables.



S4/^{1/8} Primes & Zoom

T2.0 **18 distancias focales**



Zooms Anamórficos/^{1/8}

35–140mm T3.1
45–450mm T4.5

Anamórfico con elemento frontal



Primes ^{MINI}S4/^{1/8}

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



Primes 5/^{1/8}

T1.4 **Los más luminosos**

Todos los lentes equipados con Tecnología/^{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





Rodaje con dolly circular "Las niñas"

estado anímico de desesperación por parte de la protagonista por seguir siendo aceptada. Mucha de la ropa la hizo Anahí Ramos, diseñadora de vestuario. Entendió todo y me ayudó mucho”.

Hacia el final de la película, hay una escena en plano secuencia que resultó ser un reto técnico por diversas cuestiones. En este plano Sofía va caminando por Las Lomas hacia la casa de Ana Paula después de que su coche se quedó sin gasolina. “Alejandra quería que siguiera a la protagonista por casi dos minutos y medio por las calles empinadas. Había que iluminar tres calles y caminarlas en subida, de noche, la pobre protagonista en tacones, yo con la cámara en mano. Todo era difícil, porque se tenían que cambiar los LEDS por sodios, hablar con los vecinos para informarles que se haría por unos días este cambio, esto más las grúas de luz. Técnica y físicamente era muy difícil y agotador. Comenzando la escena estaba en una cuatrimoto y después me tenía que bajar de ella y seguir la toma caminando”. Rafael Rodríguez fue el gaffer en este proyecto quien ya tiene tiempo trabajan-

do con Dariela. Recordando cuando le mencionaron como sería esta escena menciona entre risas: “se me quedó viendo y me dijo “si te van a traer los condors”. Fue difícil pero si los trajeron”. Al final de cuentas se terminó por editar la escena, es decir el plano secuencia no se ve como continuo, sino que hay brincos entre una acción y otra.

Otra escena que resultó difícil hacer fue un *dolly* circular en el club de tenis. “Alejandra quería que fueran varios minutos siguiendo la plática de los personajes, pero en esos casos y con seis personas en cuadro ¿qué haces con la luz?. Rafael fue quien propuso el uso de este sistema en el cual teníamos dos toninas y pusimos un marco de 12x12, todo se iba moviendo junto”. Es decir mientras la cámara iba girando también lo hacía el marco que difuminaba la luz. “El punto del *dolly* mareador -bromea Dariela- era enfatizar el mensaje de que lo que estaban hablando los personajes, no es algo importante, es algo muy banal y sin importancia, algo que te marea. Es hasta que Sofía habla cuando el movimiento para, la “reina” va a hablar”.



Fotograma: "Las niñas bien"

“Las niñas bien” es un ejemplo de cómo los elementos en conjunto, a pesar de ser una película de época”, pueden hacer que una obra sea anacrónica. Un proyecto debe pensarse en todos los sentidos para lograr transmitir la visión de los realizadores, que trascienda y traspase fronteras. Ejemplo de esto es el buen recibimiento por parte del público y la prensa extranjera. Esta cinta compitió en el Festival Internacional de Cine de Toronto y recientemente ganó Mejor Película en el Festival de Cine de Málaga.

Dariela asegura que las imágenes no son por sí solas ya que no son un simple cuadro. Obviamente importa el estilo de la imagen en cuestiones técnicas, tipo de composición, zona áurea, contraluz, etc., pero más importante que eso, es que se debe pensar en una imagen entera, es decir la totalidad de una película. Una imagen pulsión que hace que te mueva algo, que te hace pensar y reflexionar y esto se logra con esa imagen desarrollada a través de toda la película.

‘Las niñas bien’
Cámara: Alexa XT a 3.2K
Óptica: Leica Summicron, óptico 24- 290mm
de Angenieux
Cinefotógrafa: Dariela Ludlow AMC



Ilse Salas. Fotograma: “Las niñas bien”



Fotograma: “Las niñas bien”



TALLERES AMC

CARLOS R. DIAZMUÑOZ AMC

35mm VS. Digital

Texto y Fotos Kenia Carreón y
Milton Rdz. Barrera

Para la AMC es importante organizar y fomentar talleres, compartir conocimiento e impulsar el crecimiento de nuevos profesionales en el área de la cinefotografía. Es por eso que nos hemos esforzado por crear espacios para el aprendizaje y práctica del oficio cinematográfico. En esta ocasión, gracias a nuestros colaboradores EFD, Labo Digital, Kodak, RED, Canon y HDlabs México, logramos una gran participación de alumnos en el taller “35mm vs Digital” el cual fue cien por ciento *hands-on*. Sin duda fue un fin de semana intenso y extenuante pero lleno de aprendizaje.

Comenzando el 15 de febrero la AMC reunió a 25 alumnos estudiantes de cine de diferentes partes de la República, así como de países vecinos como Guatemala y Perú, quienes bajo la guía del director de fotografía y Presidente de la AMC, Carlos R. Diazmuñoz, transitaron entre diferentes módulos. Se conformó un temario que abarcaba todos los procesos técnicos necesarios para comenzar a entender el trabajo de un cinefotógrafo. Desde cómo engarzar correctamente la película en el cuerpo de la cámara o magazine antes de filmar, entender la necesidad de exponer correctamente, hasta la

realización de un mini “examen profesional” en el cual se puso en práctica lo aprendido. “Un taller con un programa intensivo, el primero en su tipo en México”, así lo declaró Diazmuñoz en la inauguración del taller.

Día 1

Algo que siempre se da por sentado es el trabajo de los tramoyistas, algo de gran importancia a la hora de comenzar el rodaje ya que conocer bien los materiales como tripiés, centurries, mantas, etc., así como su uso correcto, ayuda al fotógrafo a conocer las necesidades del proyecto en cuestión. El primer día los alumnos aprendieron a montar correctamente la tramoya para conocer cuáles son las ventajas y desventajas de usar o no cierto tipo de luces como los *fresneles*.

Los alumnos se enfrentaron a su primera prueba, un examen de conocimientos de cinefotografía y dependiendo de sus resultados se les dividió en 5 equipos.

Carlos R. Diazmuñoz AMC y su gaffer desde hace décadas, Enrique González, ayudaron a los alumnos a montar un set de luces altas el cual dejaron preparado para la práctica del día siguiente. Una de las sorpresas del taller fue la invitación de los directores de fotografía Celiana Cárdenas AMC y Donald Bryant AMC. Ellos compartieron con los alum-



nos tips y experiencias que han tenido a lo largo de su carrera profesional, además de impartir algunos de los módulos.

Día 2

Al final del primer día, los alumnos dejaron montado y preiluminado el primer módulo de luces altas con la finalidad de llegar el día dos a “tirar”. El foro de EFD se dividió en 5 partes. El primer espacio era el set de luces altas en el cual los alumnos capturaron y filmaron a dos cámaras: una Canon C700FF y una Arricam LT. Esto con el fin de poner a prueba la versatilidad del digital y el celuloide en un espacio con este tipo de luz.

Para poner a prueba la difícil tarea de hacer foco, se les presentó una escena en la que la actriz protagonista se desplazaba por toda el área a diferentes velocidades.

En todo momento contaron con la ayuda de Diazmuñoz y de la cinefotógrafa invitada de ese día, Sandra de Silva. Entre Carlos y Sandra, les enseñaron métodos para enfocar y exponer correctamente, así como tips para dirigir al talento. Aunado a esto, los estudiantes tenían que llevar sus respectivos reportes de cámara los cuales eran revisados y corregidos por Carlos R. Diazmuñoz AMC.

Mientras el primer grupo se encontraba en el set de luces altas, otro equipo tomaba el segundo módulo el cual era espacio dedicado a cámaras de 35 mm como la Arricam LT y la Arriflex 435 ES, las cuales, a pesar de filmar en el mismo formato, se engarzan de diferente manera. En este espacio los alumnos podían practicar precisamente el engarzado y montar y desmontar correctamente la película de la cámara.

El tercer módulo era exclusivo de cámaras digitales. En este espacio hubo cuatro cámaras RED: dos Gemini 5K S35 y dos Helio 8K S35. Los alumnos aprendieron a mover los *settings* de las cámaras y las diferencias entre los dos modelos. Saliéndose un poco del temario, también les enseñaron a montar correctamente las cámaras en los tripies. A mediodía llegó David Torres AMC, otro invitado sorpresa. Él enseñó a los alumnos las ventajas tecnológicas de las cámaras RED y su compatibilidad con los celulares. Mediante la app de RED, David podía controlar desde el ISO, hasta iniciar o detener la grabación del video.

El cuarto módulo era un espacio dirigido por LaboDigital en el que se mostró y explicó cómo manejar el *software* DaVinci. En este espacio había dos encargados enviados por Labo para hablar sobre los procesos y los detalles técnicos involucrados cuando se hace la corrección de color. A diferencia de los otros módulos, este fue puramente teórico.

Donald Bryant AMC, fue el encargado del quinto módulo el cual estaba dedicado al uso del exposímetro y al manejo de temperaturas de color. Con ayuda de una presentación, Donald explicó conceptos claves, primero para entender la

luz y cómo se comporta y después, con ayuda de su exposímetro y un fresnel de 1000 k, mostró prácticamente los conceptos antes explicados.

Día 3

En el espacio principal se construyó un nuevo set específico para una escena en luces bajas. En esta escena había un actor que interpretaba a un vampiro que por la oscuridad de la noche confunde a un maniquí con una mujer viva. La particularidad de esta escena es que fue iluminada apenas con la luz de una vela y un ligero *back*. Para grabarla, los alumnos de nuevo tuvieron la oportunidad de hacerlo con las dos cámaras utilizadas en el set de altas luces del día dos. Otra de las sorpresas de este módulo fue el apoyo del cinefotógrafo Alberto Lee AMC.

Las manivelas se apoderaron del segundo módulo. En este espacio los alumnos pudieron experimentar con diferentes figuras sus habilidades con esta herramienta. La sorpresa del día fue la llegada de el cinefotógrafo Miguel Garzón AMC ('Rojo amanecer', 1989, 'El lugar sin límites', 1978; entre muchas otras), para apoyar con este módulo. Después de unas horas, los alumnos tuvieron la oportunidad de charlar con él y escuchar sus anécdotas en set a lo largo de sus casi 30 años de carrera.

Los espacios 3 y 4 fueron repartidos en tiempos equitativos para que todos y cada uno de los estudiantes filmara su "examen profesional", es decir una pequeña puesta en escena de entre 10 y 15 segundos. El objetivo de este módulo era

poner en práctica lo aprendido en los días uno y dos, así como el reto de enfrentarse solos ante las cámaras de 35 mm y con una micro historia que cada uno de ellos tenía que idear y diseñar. Algunos de los estudiantes optaron por llenar con luces altas sus fragmentos, otros lo hicieron con claro oscuro; sorpresivamente algunos se aventuraron a experimentar y jugar con cambios de luces.

El quinto módulo de nuevo estuvo en manos de Donald Bryant AMC, quien profundizó en el tema de la colorimetría. Desde cómo usar correctamente un colorímetro, hasta que tanto influye o no el correcto uso de una paleta de color en las películas. Por otro lado también enseñó a los alumnos las diferentes técnicas de revelado que existen para la película y cómo afectan a los colores que se ven en pantalla.

Día 4

El cuarto día los estudiantes e instructores se trasladaron del foro de EFD a las instalaciones de Labo Digital en Centenario (Estudio Digital) y División del Norte (Laboratorio Fílmico). Por la mañana, los alumnos recibieron una plática acerca de la historia y trabajo de Labo como empresa. Más tarde pudieron ver la digitalización de sus fragmentos en una sala equipada con DaVinci. No sólo fueron como espectadores, recibieron también una mini sesión de asesoría para entender cómo se lleva a cabo la corrección de color. También tuvieron la oportunidad de entrar a la sala de edición y corrección HDR.



Donald Bryant AMC, durante el

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 información en:
www.zeiss.com/cine/supremeprime

Lentes Zeiss Supreme Prime
Cualquier camara, cualquier toma



Por la tarde, los alumnos y el personal fueron trasladados a las instalaciones de División del Norte; ahí los alumnos pudieron caminar por los diferentes espacios donde ocurrió el revelado de sus fragmentos filmados en 35 mm, a la vez que iban escuchando la explicación del proceso por los expertos en revelado de LABO. Después de dos horas de explicación los alumnos finalmente llegaron a una sala de proyección para ver el fragmento que dirigieron y fotografiaron, recibiendo a la vez una pequeña retroalimentación por parte de Diazmuñoz de las cuestiones que pudieron haber mejorado.

El taller llegó a su fin con la entrega de constancias a los 25 alumnos por haber participado. Diazmuñoz, Bryant, los encargados de HD Labs México y Labo Digital agradecieron a los alumnos su asistencia, entusiasmo y ardua labor durante los 4 días que duró el taller.

Entender la labor de un director de fotografía no es una tarea sencilla. Por ello es necesario, para aquellos interesados en transmitir por medio de imágenes en movimiento, poner manos a la obra, tener la energía necesaria y la pasión por aprender cada uno de los aspectos que como cinefotógrafo es importante dominar. Desde manipular la tramoya hasta la corrección de color. Cuatro días no bastarán para profundizar lo suficiente en este oficio pero, sin duda, el taller fue una experiencia que nos acercó más a comprender que hay detrás de las imágenes que vemos en pantalla.



TALLERES AMC 35mm VS. DIGITAL



David Torres AMC



Carlos R. Diazmuñoz AMC



Celiana Cárdenas AMC

KINO FLO

Lighting Systems

EI PRODUCTO DE UNA BELLA ILUMINACION

DOMINA EL ARTE DEL CONTROL

Trabaja con las nuevas luminarias LED de KINO FLO y conviértete en un maestro de los tonos naturales de piel. Con las nuevas familias de productos CELEB y FREESTYLE obtienes luz blanca rica, calibrada y ajustable con resultados impactantes siempre.



Sí puedes soñarlo...
Puedes filmarlo!



equipment & film design

efd international



mexico colombia usa españa alemania

11 PREGUNTAS A UN DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

EITO PARDO AMC

1.- ¿Escuela de cine o por la libre?

La escuela de cine te da más seguridad desde mi punto de vista. Te permite hacer más cosas. Por la libre no tienes las bases y hay cosas que siempre vas a desconocer. Puedes lograr el proyecto pero las bases te dan soluciones para la ejecución.

2.- ¿Qué película marcó tu vida?

Pink Floyd , The Wall. Cuando la vi la primera vez, estaba decidido a ser director y fue la primera carrera que estudié. Es una película que en cada una de sus partes tiene un lenguaje cinematográfico impresionante. Cada quince minutos esa película es un segmento perfecto de *story telling*. La primera vez la odié y la tuve que ver varias veces para entender la profundidad de

la historia

3.- ¿Quién es tu director de fotografía favorito?
Rodrigo Prieto AMC, ASC y John Toll ASC.

4.- ¿Celuloide o digital?

Depende, pero extraño el celuloide. El digital es más económico y fácil. Vivimos en un país en el que impera el cine independiente o indie y por eso el digital es más utilizado.

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

“No importa el formato, el chiste es hacerlo y ejecutarlo”.



Fito Pardo AMC. Foto de Ernesto Rosas

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

Que nunca pierda sus sueños y siempre se exija a sí mismo la mejor imagen.

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

En mi primera película. Me enfrenté a todos los problemas a los que nunca me había enfrentado. Además la produje por lo que pasé por todos los problemas de producción de un largometraje desde pre, pro y postproducción. La Distribución, las mafias . Hoy día caminaría por un lado diferente.

8.- Recomiéndonos un libro de cine...

De cine 'Rebel With Out A Crew' de Roberto Rodríguez y de Cinefotografía 'Matters of Light and Depth' de Ross Lowell.

9.- Y una película...

'Enter The Void' de Gaspar Noe y 'Triangle' de Christopher Smith.

10.- ... y una aplicación?

Para editar video me gusta 'Videoleap', para diseñar un set es muy útil 'Shot Designer' y para ver los videos más interesantes en 360° me gusta 'Within'.

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

Mi vida, mi pasión, mi alma, mi entretenimiento y mi corazón.

Fito Pardo AMC actualmente es el Secretario de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica. Apasionado por la tecnología es parte esencial de nuestra asociación.

23.98 fps[®]



Documental 'Saapreye, Hijos de la caña brava' Foto de Gisyerg Bermúdez

labo | FROM RECORD TO PLAY.



¡Agenda una cita!

Ven a conocer nuestras instalaciones.

contacto@labodigital.com.mx



Pájaros de verano

Ciro Guerra & Cristina Gallego



Belmonte

Federico Veiroj

LABORATORIO FÍLMICO

POSTPRODUCCIÓN DIGITAL

FROM RECORD
TO PLAY. ● ►

DAILIES ON SET / EDITORIAL / EFECTOS VISUALES / CORRECCIÓN DE COLOR
DISEÑO Y MEZCLA DE SONIDO / MASTERIZACIÓN / DELIVERABLES

Visita labo.mx



CINEFOTOGRAFO LATINOAMERICANO

EL PODCAST DE
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA
LATINOAMERICANOS

Por Milton Rdz. Barrera

Siempre es difícil dejar de pensar en aquellas escenas de una película una vez que te han cautivado. ¿Cómo es que una imagen puede hacernos tanto eco? La verdadera experiencia que nos dejan, es descubrir el significado oculto detrás de ellas. Apasionarte por la cinefotografía es tratar de comprender el proceso que se llevó a cabo para provocar aquellas emociones escondidas que penetran en nuestra mente y hacen de esta su hogar.

El director de fotografía es quien por medio de la selección de luz, encuadre, contraste, óptica, etc., entreteje por medio de imágenes en movimiento la personalidad de cada película. Cada decisión es una propuesta ideológica. Por ello es necesario aprender de los grandes para crecer.

Estar presente y trabajar dentro de un set de filmación, sin duda es la mejor escuela que puede existir, sin embargo, es importante encontrar otras fuentes para alimentar nuestro conocimiento. ¿Habías pensado en la posibilidad de aprender más sobre cinefotografía mientras manejas, haces ejercicio, o cualquier otra actividad? ¿Escuchar de su propia voz a los directores de fotografía hablando de sus proyectos y cómo realizaron las imágenes que no puedes sacarte de la cabeza?.

Seguramente ya te has topado con un centenar de podcasts en diferentes plataformas que se dedican específicamente a hablar de cine y cinefotografía. American Cinematographer, Wandering DP, entre otros, son los más

CINEFOTOGRAFO LATINOAMERICANO

EL PODCAST DE
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA
LATINOAMERICANOS

Episodio 1

Luz Natural y Cine Independiente

Juan Pablo Ramírez AMC



APPLE
PODCASTS



STITCHER



SPOTIFY



TUNE IN



Google Play
Music

conocidos. Aunque sus contenidos son de gran valor, ha crecido tanto el interés del público hispanoparlante que era necesario crear una plataforma para nuestro talento latinoamericano.

Esta es la visión del director de fotografía Alfredo Altamirano AMC, quien confía en el talento de los cinefotógrafos latinos y su influencia en la cinematografía actual. “Tenemos la suerte de tener grandes directores de fotografía en Latinoamérica pero casi nunca los podemos escuchar”. ‘Cinefotógrafo Latinoamericano’ es el primer podcast en español que aborda específicamente temas sobre cinefotografía.

Aún con pocos episodios al aire, ya cuenta con las participaciones de grandes cinefotógrafos como Juan Pablo Ramirez AMC (‘Huachicolero’, ‘Desierto, 7:19’), el ganador del Ariel, Tonatiuh Martínez AMC (‘Sueño en otro Idioma’, ‘Mexican Gángster’), Celiana Cárdenas AMC (‘Conciencia’, ‘Angeliq’s Isle’, ‘Diggstown’), entre otros.

“Este podcast tiene como objetivo darles el micrófono para que nos cuenten todo su proceso

creativo” dice Alfredo Altamirano AMC. Desde el uso de la luz natural y artificial, cine digital o celuloide, cámaras y óptica, hasta las experiencias que han tenido desde sus inicios en el cine y durante su carrera profesional. ‘Cinefotógrafo Latinoamericano’ es prácticamente una escuela al alcance de todos aquellos que aspiran a ser directores de fotografía.

A los interesados en seguir aprendiendo sobre este tema los invitamos a visitar la página oficial del podcast <http://cinefotografolatinoamericano.com/>, así como suscribirse al Newsletter para recibir información sobre los nuevos episodios. Para seguirlos en redes : @cinefotolatino en [instagram](#), [facebook](#), [twitter](#) y [youtube](#).

Disponible en :
[Spotify](#), [Apple Podcasts](#),
Google Play, Stitcher, TuneIn.

CINEFOTOGRAFO LATINOAMERICANO

EL PODCAST DE
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA
LATINOAMERICANOS



Episodio 2

Filmar en la selva y el naturalismo estilizado

"Sueño en otro idioma" Premio Ariel 2018 (México)

Tonatiuh Martínez AMC



APPLE
PODCASTS



STITCHER



SPOTIFY



TUNE IN



Google Play
Music

NOCHE DE ENCUENTROS LOS ASC AWARDS



Cena ASC Awards

Por Eduardo R. Servello AMC

Fotos: Eduardo Servello AMC

Los ASC AWARDS se presentaron en The Ray Dolby Ballroom en Hollywood California y reconocieron, como cada año, a los ganadores en la 33° entrega de premios de la American Society of Cinematographers (ASC) que cumplió 100 años de existir como una sociedad que representa la gran calidad de cinefotógrafos de alto nivel técnico y artístico.

A las 6:30pm empezó el registro para la noche de gala que invita a brindar y celebrar. Entre los invitados pudimos estavieron Mathew Libatique nominado por la película “ A Star Is Born”, Gabriel Beristain AMC, ASC, Xavier Pérez Grobet AMC, ASC, el presidente de la AMC Carlos R. Diazmuñoz AMC, Henner Hofmann AMC, ASC, Celiana Cárdenas AMC, Jaime Reynoso AMC, Luis Sansans AMC, Jon Aguirresarobe y muchos otros distinguidos artistas en el arte de las imágenes en movimiento.

La ceremonia este año tuvo obras de gran calidad. ‘Roma’ de Alfonso Cuarón sin duda una de las favoritas que estuvo en la misma categoría como *Theatrical Release* junto a Robbie Ryan BSC, ISC por ‘The Favourite’ y Linus Sandgren, ASC, FSF por ‘ First Man’.

La ceremonia inició con una gran orquesta para compartir ‘I’ve Got The World on a String” una vieja pieza de jazz clásica con letra de Ted Koehler y compuesta por Harold Arlen, quien fue el autor de muchas canciones del cine estadounidense que han pasado a la historia como “Wizard Of Oz” interpretada por Judy Garland y años más tarde por Frank Sinatra.

Quentin Tarantino fue el encargado de entregar el reconocimiento por su trayectoria cinematográfica a Robert Ricahrdsn ASC, y expresó gran admiración por el trabajo realizado en seis de sus películas (‘Casino’, ‘Natural Born Killers’, ‘The Doors’, ‘Kill Bill’), entre muchos otros clásicos. Esa noche pudimos apreciar fragmentos del trabajo que de manera extraordinaria ha logrado a lo largo de una carrera prolífica como cinefotógrafo.



Dana Gonzales ASC ('*Fargo* Tv Series') toma el micrófono para mostrar una serie de clips de shows destacados desde 'I Love Lucy' hasta 'Mr T', para apreciar la evolución de las series de televisión hasta llegar a 'The Crowd', 'Game of Thrones', 'Sopranos', 'Carlos', 'Twin Peaks' y 'Narcos' entre otros. Lea Thompson ('*Back to the Future*'), abrió la primera categoría en esta ceremonia para presentar la terna en la categoría 'Episode of a Series for Non-Commercial Television' que premia un episodio de algunas series televisadas por los grandes estudios en los que la técnica cinematográfica está aplicada en combinación con el lenguaje televisivo.

El Mexicano Gonzalo Amat con el episodio 'The Man in the High Castle, Jahr Null' muestra una gran técnica cinematográfica.

Las nominaciones y premios otorgados en esta edición de los ASC Awards 2019 fueron:

Motion Picture, Miniseries, or Pilot Made for Television:

James Friend BSC, for '*Patrick Melrose*, '*Bad News*'. GANADOR

Mathias Herndl AAC, for '*Genius: Picasso*, '*Chapter 1*'

Florian Hoffmeister BSC, for '*The Terror*, '*Go for Broke*'

M. David Mullen ASC, for '*The Marvelous Mrs. Maisel* (Pilot)'

Brendan Steacy CSC, for '*Alias Grace*, Part 1'

Episode of a Series for Non-Commercial Television:

Gonzalo Amat for '*The Man in the High Castle*, '*Jahr Null*'

Adriano Goldman ASC, ABC, BSC, for '*The Crown*, '*Beryl*' GANADOR

David Klein ASC, for '*Homeland*, '*Paeon to the People*'

Colin Watkinson ASC, for '*The Handmaid's Tale*, '*The Word*'

Cathal Watters ISC, for '*Peaky Blinders*, '*The Company*'

Zoë White ACS, for '*The Handmaid's Tale*, '*Holly*'

Episode of a Series for Commercial Television:

Nathaniel Goodman ASC, for '*Timeless*', '*The King of the Delta Blues*'

Jon Joffin ASC for '*Beyond*', '*Two Zero On*' GANADOR

Ben Richardson for '*Yellowstone*', '*Daybreak*'

David Stockton ASC for '*Gotham*, '*A Dark Knight: Queen Takes Knight*'

Thomas Yatsko ASC, for '*Damnation*, '*A Different Species*'

Spotlight Award:

Joshua James Richards for '*The Rider*

Giorgi Shvelidze for '*Namme*' GANADOR

Frank van den Eeden SBC, NSC for '*Girl*'

Theatrical Release:

Alfonso Cuarón for '*Roma*'

Matthew Libatique ASC for '*A Star is Born*'

Robbie Ryan BSC, ISC for '*The Favourite*'

Linus Sandgren ASC, FSF for '*First Man*'

Łukasz Żal PSC for '*Cold War*' GANADOR



Izq. a der.: C.R. Diazmuñoz AMC, J. Reynoso AMC, E. Servello AMC, L. Sansans AMC'



RENTA DE EQUIPO PARA LA PRODUCCIÓN DE CINE Y CINE DIGITAL

**FORO • 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

BOLETINES DE SEGURIDAD EN FILMACIÓN

Por 'Colectivo de seguridad en filmación' y

'Comisión de filmaciones de la Ciudad de México'

SEGURIDAD PARA EFECTOS ESPECIALES CON EXPLOSIONES SIMULADAS, FUEGO CONTROLADO, IMPACTOS DE DISPAROS SIMULADOS Y PIROTECNIA EN GENERAL

Este boletín de seguridad se aplica al uso seguro, control, transporte y manejo de materiales pirotécnicos en general e inflamables como explosivos, pólvora, líquidos inflamables o combustibles, gases y sólidos cuando se utilizan para crear efectos especiales.

Todo uso, manipulación, almacenamiento y transporte de materiales pirotécnicos, explosivos o inflamables, deberá cumplir con todas las leyes y reglamentos federales, estatales y locales aplicables en todos los casos.

PREPRODUCCIÓN / PLANIFICACIÓN

Cuando se utilizan efectos especiales simulando explosiones o fuego en un rodaje, este uso debe realizarse bajo condiciones controladas, teniendo en cuenta la seguridad de todos los involucrados. La compañía productora o estudio deberá notificar con suficiente anticipación sobre el uso de materiales explosivos o inflamables a los departamentos correspondientes (como Efectos Especiales, Stunts, Cámara, Arte, Construcción, Peluquería, Maquillaje, Utilería y la Unidad de Producción, por conducto del Gerente de Producción), con el fin de planificar y establecer las medidas preventivas pertinentes para una

segura ejecución de los efectos especiales.

- Cualquier artista/intérprete o ejecutante que pueda estar involucrado en efectos especiales simulando explosiones o fuego deberá ser notificado con antelación, ninguna persona debe ser persuadida, coaccionada u obligada a participar contra su voluntad y sin recibir una explicación coherente y fundamentada respecto a las medidas de seguridad y protocolos a aplicar para el rodaje en cuestión.
- Las licencias y / o permisos requeridos se obtendrán de las autoridades competentes que tengan jurisdicción sobre los materiales explosivos, pirotécnicos o inflamables antes de efectuar los efectos especiales.
- Los técnicos de efectos especiales deben tener una licencia (s) válida (s) estatal y federal, según corresponda para el manejo de materiales explosivos, pirotécnicos o inflamables.
- La consideración del uso de dispositivos de detonación de control remoto debe discutirse con el 1er AD, el gerente de producción el gerente de locaciones, el coordinador de stunts y el jefe de efectos especiales para su uso adecuado. Se tendrá especial cuidado de NO tener aparatos electrónicos que puedan interferir en la frecuencia de los controles remotos.

EVALUACIÓN DEL RIESGO

- Se debe hacer una evaluación previa del riesgo e involucrar a las autoridades correspondientes si lo amerita, como pueden ser bomberos, Protección Civil, juntas de vecinos y la policía. En caso necesario se deben hacer estudios estructurales

para determinar si la locación tiene las condiciones para que se filme ahí un efecto especial con pirotecnia.

- Si el riesgo es alto, se debe reconsiderar el tamaño del efecto, su duración e incluso la pertinencia de ser filmado en esa locación.
- Se debe consultar al Jefe de Efectos Especiales y al coordinador de Stunts para hacer esta evaluación antes de pretender filmar.

SEGUROS CONTRATADOS

- La compañía productora tiene la obligación legal y moral de contratar un seguro de accidentes de trabajo que cubra, además de los gastos de hospitalización en caso de accidente, la renta diaria por incapacidad en caso de un accidente mayor.
- La omisión por parte de la compañía productora a la aseguradora respecto a los posibles efectos especiales simulando explosiones o fuego, podría devenir en que la póliza expedida no cubra de manera adecuada el evento.
- El riesgo a un accidente en los rodajes es real, ahorrar dinero en una cobertura (póliza) por uso de efectos especiales en secuencias de acción o riesgo es una práctica equivocada que puede tener consecuencias catastróficas y penales.

TRANSPORTE DE MATERIALES EXPLOSIVOS, PIROTÉCNICOS O INFLAMABLES

- El personal de efectos especiales debe informar al coordinador de transportación qué tipo de materiales riesgosos se transportarán. Los vehículos deben estar debidamente señalizados cuando sea requerido por la ley federal o estatal. Todos los vehículos que transporten materiales pirotécnicos y/o inflamables deberán tener un inventario de los materiales transportados o almacenados fácilmente disponible. Los conductores deben estar calificados para transportar materiales peligrosos.

EQUIPO DE SEGURIDAD, VESTIMENTA ADECUADA Y EQUIPO DE PROTECCIÓN PERSONAL (EPP)

- Antes del trabajo de efectos especiales simulando explosiones o fuego, la producción, mediante el primer asistente de dirección, el jefe de Efectos Especiales, el coordinador de Stunts,

de producción y de locaciones deben desarrollar procedimientos de emergencia y planes de contingencia, que incluyan la identificación del equipo de extinción de incendios, de emergencia y las necesidades de personal.

Se debe revisar y probar todo el equipo con anterioridad, para verificar que esté en buenas condiciones de uso.

- Las personas que van a usar este equipo deben tener la capacitación adecuada en el mismo y conocer sus limitaciones.

- El elenco y el equipo que se encuentre cerca de los efectos planificados deben usar ropa protectora adecuada. Dependiendo de los peligros involucrados, esta ropa debe incluir calzado apropiado para los pies, pantalones largos y una camisa de manga larga 100% hecha de algodón o material que proporcione la misma o mayor protección.

- El elenco y el equipo deben ser notificados por el jefe de Efectos Especiales a cargo cuando exista la posibilidad de exposición a artículos pirotécnicos, como bolas de fuego, escombros y ondas de choque o calor.

- El EPP se debe proporcionar según corresponda para los peligros posibles y se deben tener en cuenta las medidas de protección para la cabeza, las manos, los ojos, los oídos y las vías respiratorias. Dependiendo de los peligros involucrados, la autoridad competente puede requerir un equipo completo de protección contra incendios y un aparato de respiración autónoma (SCBA).

- Estas pautas también se aplicarán a los artistas interpretes o ejecutantes cuando corresponda. Todos los usuarios deben tener una capacitación adecuada sobre el uso y las limitaciones de dicho EPP.

- Los decorados o sets, equipos, accesorios, vestuario, maquillaje, pelucas, accesorios para el cabello, etc. que estarán muy cerca de los efectos especiales simulando explosiones o fuego se deben preparar en consecuencia y/o deben estar hechos de material no flamable. Todos los decorados, equipos, accesorios, vestuario, pelucas, etc., deben estar disponibles con anticipación para que el jefe de efectos especiales a cargo de la evaluación, pueda establecer su colocación y posición final y, si es necesario, para las pruebas.



PREVENCIÓN DE INCENDIOS

-Los materiales explosivos, pirotécnicos o inflamables deben mantenerse a una distancia segura de las llamas abiertas y otras fuentes de ignición. Cuando se requiera, dichos materiales también deberán almacenarse en contenedores aprobados y debidamente etiquetados.

-Está prohibido fumar en toda la zona y se colocarán carteles de “No fumar” en todas las áreas apropiadas de las instalaciones o lugares donde se almacenan y manejan los materiales explosivos, pirotécnicos o inflamables.

-Se considera llama abierta cualquier fuente de calor y fuego incluyendo lámparas, velas, luces de bengala, cerillos, fogatas, chimeneas, quinqués, etc.

-Se requiere que haya el suficiente equipo de extinción de incendios (como extintores cargados y mangueras de incendios); debe haber personal asignado, y estar listo para su uso y colocarse a una distancia apropiada segura del efecto, durante las pruebas, el ensayo y la filmación.

-El personal designado que realiza actividades de supresión de fuego durante las pruebas, el ensayo y el rodaje debe vestirse adecuadamente y usar un EPP apropiado y no tener otras responsabilidades durante ese proceso.

-Si derivado de la evaluación del riesgo, el tamaño o área de impacto del efecto es mayor, se debe tener un vehículo de bomberos, con motobomba y mangueras suficientes para apagar el fuego controlado.

Se debe probar antes la motobomba, revisar que la posición fuera del ángulo de cámara del carro de bomberos permita una llegada eficaz y adecuada. Las mangueras de extinción de incendios deben desenrollarse, medir que lleguen a la zona necesaria y que hay agua en los depósitos del carro de bomberos o pipa auxiliar.



ZONA DE SEGURIDAD Y PERSONAL AUTORIZADO EN EL ÁREA DEL EFECTO ESPECIAL

- A partir de la evaluación del riesgo y con la información proporcionada por el jefe de Efectos Especiales y el coordinador de Stunts, el 1er AD, el gerente de producción y el gerente de locaciones, establecerán un perímetro de seguridad, acordonado y señalizado con cinta amarilla de precaución y conos, vigilada en todo momento por personal de seguridad y/o policía (si fuera necesario) con el fin de impedir el acceso a personas no autorizadas por el departamento de efectos especiales.

- Estas zonas de seguridad se definirán en cada caso, pero nunca debería de haber un perímetro o zona segura menor a entre 20 y 25 metros del punto del efecto especial controlado.

- La zona de seguridad nunca debe ser descuidada y está estrictamente prohibido fumar dentro o alrededor de ella, incluyendo cigarrillos electrónicos.

- El acceso a áreas donde se almacenan o manipulan materiales debe limitarse de igual modo, únicamente a personal autorizado.

- Todo el resto del personal permanecerá a una distancia de seguridad designada.

PERSONAL DE EFECTOS ESPECIALES A CARGO

- El personal de efectos especiales que trabaje con materiales explosivos, pirotécnicos o inflamables debe vestirse con ropa adecuada para protegerse de posibles peligros. Como mínimo, la vestimenta debe consistir en calzado adecuado con punta cerrada, pantalones largos y una camisa de manga larga 100% hecha de algodón o material que brinde una protección igual o mayor. Las consideraciones de EPP deben hacerse para la protección de la cabeza, las manos, los ojos, los oídos y las vías respiratorias. Dependiendo de los peligros involucrados, la autoridad competente puede requerir un equipo completo contra incendios.

- El uso de bebidas embriagantes, drogas y otras sustancias controladas (excepto los medicamentos recetados que no perjudiquen el juicio del usuario y sus funciones motoras) no deberán ser utilizados por ninguna persona que maneje efectos especiales pirotécnicos en ningún momento

durante el transporte, instalación, disparo o extracción.

- El personal de efectos especiales debe tener tiempo suficiente para realizar el trabajo de forma segura (incluido el transporte, el almacenamiento, la creación, herramientas, la detonación o prender el fuego, y la extinción de todos los materiales de efectos especiales simulando explosiones o fuego)
- Al realizar tales tareas, el personal a cargo de efectos especiales no deben ser apresurados, interrumpidos o distraídos de su trabajo.
- Los efectos especiales simulando explosiones o fuego no se activarán o detonarán a menos que el área involucrada del efecto, esté en todo momento a la vista completa y sin obstrucciones del operador de efectos especiales a cargo de la detonación o activación en el momento de la ejecución.

USO DE ESTOPINES O SQUIBS

- Ningún artista/interprete o ejecutante deberá estar equipado con un dispositivo para simular un disparo en su cuerpo sin su consentimiento previo y consultar con el jefe de Efectos Especiales a cargo y, si corresponde, al coordinador de stunts.
- Los estopines sólo pueden ser manejados y detonados por personal de efectos especiales con capacidad probada.

PRECAUCIONES GENERALES Y PROCEDIMIENTOS DE EMERGENCIA

Cuando se usan efectos especiales simulando explosiones o fuego en cualquier set o locación, se debe:

- notificar al personal por medio de la hoja de llamado y otros medios adecuados.
- La hoja de llamado también debe indicar el tipo de trabajo de efectos especiales simulando explosiones o fuego que se llevará a cabo.
- Si es práctico y en caso de una solicitud razonable y oportuna, el jefe de Efectos Especiales a cargo puede realizar una prueba del efecto (si no lo hubiera hecho en la preparación), tras evaluar el riesgo y si fuera pertinente y seguro, en presencia del elenco y el crew.

AMBULANCIA CON PARAMÉDICOS

- Se debe contar con una ambulancia con para-

médicos profesionales, capacitados y con el equipo y medicamentos suficientes.

- La ambulancia se colocará cerca del set, con las puertas abiertas, la camilla y el equipo de reacción inmediata de los paramédicos fuera de la ambulancia, debe tener un carril o camino despejado y sin obstrucciones y saber a qué hospital debe acudir y la ruta adecuada, el gerente de producción debe confirmar esta información con los paramédicos y conocer el protocolo en caso de accidentes de la compañía productora y la forma de acceso al hospital, en términos del pago o depósito para la atención del posible paciente. La información del hospital más cercano debe incluirse en la hoja de llamado para su consulta por todo el crew.

¡ATENCIÓN! DESPUÉS DE UN EFECTO ESPECIAL SIMULANDO EXPLOSIONES O FUEGO

- Después de cada efecto, nadie debe ingresar al área donde se llevó a cabo, con la excepción del jefe de Efectos Especiales o su representante designado (s). Esto incluye pruebas, ensayos y filmación.
- Existe la posibilidad de que NO todos los materiales usados hayan estallado o prendido por lo que el riesgo está latente hasta la confirmación del jefe de efectos que, si es pertinente, declarará la zona como segura.

PROCEDIMIENTOS DE EMERGENCIA

Los procedimientos de emergencia y los planes de contingencia, incluidos los letreros y señales apropiadas y la línea de mando para abortar el efecto, deberán especificarse antes de realizar cualquier trabajo de efectos especiales simulando explosiones o fuego

- Antes de la realización de un efecto especial, el Primer Asistente de Dirección (1AD), o persona designada, deberá anunciar claramente a todas las personas la ubicación de las salidas, la ruta de escape principal y las rutas alternativas de escape. Las rutas de escape deben proporcionar un camino claro y sin obstrucciones a un área segura designada.

- Si el 1er Asistente de Dirección, El jefe de Efectos, el coordinador de Stunts o el gerente de producción tienen dudas razonables sobre la seguridad o las capacidades del equipo (de manera individual o en su conjunto), tienen la obligación

de abortar el rodaje y posponerlo hasta que se subsane la inconsistencia.

- Cada persona debe asegurarse de que sus rutas de escape designadas sean claras y permanezcan accesibles. Cualquier persona que no esté segura de las rutas de escape designadas, debe consultar con el 1AD y conocer las rutas de escape al momento de ingresar al área de trabajo.
- En caso de una emergencia, sólo aquellos seleccionados con roles para la respuesta de emergencia, deberán ingresar al área donde se lleve el efecto a cabo.

JUNTA DE SEGURIDAD (SAFETY MEETING)

-Antes de llevar a cabo cualquier efecto especial simulando explosiones ó fuego o una secuencia potencialmente peligrosa, todas las personas involucradas deberán estar informadas en una JUNTA DE SEGURIDAD, a efectuarse en el sitio donde se hará el efecto en el mismo día del rodaje.

La junta de seguridad incluirá un “recorrido en frío” (del inglés DRY RUN) del set, marcando las acciones y la participación de los interpretes y técnicos involucrados, a manera de ensayo, el Jefe de Efectos Especiales a cargo y todas las demás personas involucradas en el evento, incluido el coordinador de Stunts, si corresponde. El EPP debe estar en su lugar en ese momento. En el “recorrido en frío” se marcará el momento de los efectos, SIN DETONARLOS, para mayor entendimiento de la secuencia.

-El Director, el Fotógrafo y los operadores de cámaras adicionales, deben participar para poder definir la posición correcta de la cámara y los interpretes preponderando la seguridad y la opinión del Jefe de Efectos Especiales y el Coordinador de Stunts.

Si, después de el “recorrido en frío”, se requiere un cambio significativo, tanto en la acción de personajes y vehículos, efecto especial o la posición de las cámara, el primer asistente de dirección volverá a llamar a todas las personas involucradas en el evento, a una NUEVA REUNIÓN para confirmar que todos entienden los cambios propuestos y las modificaciones. -Todo el Crew estará obligado a escuchar estas juntas independientemente de su puesto o rango.

USO DE FUENTES DE ENERGÍA PARA DETONAR EXPLOSIONES SIMULADAS O INCENDIOS CONTROLADOS

- Para protegerse contra la activación accidental de un detonador, todos los dispositivos electrónicos usados para ello se deben desconectar en todo momento.
- Las fuentes de energía para activar los dispositivos de efectos especiales deben restringirse a baterías aisladas sin conexión a tierra o generadores sin conexión a tierra designados individualmente (por debajo de 5 kilovatios para cumplir con los requisitos de ausencia de conexión a tierra) utilizados exclusivamente para el efecto.
- La energía comercial o doméstica no se debe usar directamente para la activación del detonador.
- No debe haber transmisiones inalámbricas en el área donde se usan detonadores de encendido eléctrico sin previa consulta con el jefe de efectos especiales. Además, se debe tener mucha precaución para evitar corrientes eléctricas ajenas o inducidas de fuentes tales como líneas eléctricas, transmisores de radar/microondas, cables eléctricos, rayos, electricidad estática, etc. Es importante tener en cuenta que la electricidad estática puede ser un problema durante periodos de baja humedad.
- Siempre que sea posible, se recomienda que los efectos especiales simulando explosiones deben estar cableados desde el efecto al sistema de activación.
- Cuando se planifica la activación por control remoto, se deben tomar precauciones especiales para evitar accidentes, que incluyen, entre otros, los siguientes: Tener familiaridad con el sistema que se está utilizando y sus limitaciones realizando un análisis de riesgo en caso de una falla prematura de disparos y probar el sistema de encendido bajo las condiciones de uso previstas, así como las posibles interferencias en la zona.



PRESENCIA DE MENORES INVOLUCRADOS

Antes de usar efectos especiales simulando explosiones o fuego con menores presentes, el personal clave de la producción, como el director, el 1AD, el Jefe de efectos especiales a cargo, el coordinador de Stunts y el gerente de producción, deben consultar con el menor, el padre/tutor legal y la compañía productora para revisar y discutir la actividad planificada. Sólo con aquellos menores de 16 años de edad cuyo desempeño requiera estar en el set cuando se haga el efecto.

Los efectos especiales que se manejan están permitidos en su conjunto, en algunos lugares, pueden estar prohibidos por completo.

La compañía productora debe verificar las leyes estatales aplicables con respecto al empleo de menores en estas situaciones.

La producción considerará cualquier pedido razonable del menor, padre/tutor legal del menor y/o maestro con respecto a la proximidad del menor a cualquier efecto especial.

ADVERTENCIA LEGAL:

Este boletín está basado en recomendaciones internacionales y locales, para el uso de trabajadores de la industria audiovisual con el objetivo de llevar una filmación más segura y profesional.

La interpretación correcta de este boletín es responsabilidad de la compañía productora responsable del proyecto. CSF se deslinda de cualquier uso inadecuado o interpretación errónea de estas recomendaciones o sugerencias. El Colectivo de Seguridad en Filmación es un grupo de profesionales en activo en la industria del entretenimiento en México, cuya labor voluntaria es la difusión de recomendaciones para incidir en la seguridad laboral del medio audiovisual y el uso de protocolos adecuados / reducción de riesgos en nuestro país, con apoyo de la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México y empresas del sector.

Todo el crew de un rodaje tiene la responsabilidad legal y moral de velar por la seguridad laboral en el set y fuera de el.

Estos boletines pueden ser impresos y entregarse con sus hojas de llamado, según sea el caso.

23.98

fnc



Carlos R. Diazmuñoz AMC en la Mesa Redonda 'Cultura de Seguridad den-



LA EVOLUCIÓN DEL CINE PARTE II

Por Ximena Ortúzar

Al auge y caída del Cinerama siguió el surgimiento del CinemaScope, inventado y patentado en 1926 por el francés Henri Jaques Chrétien, bajo el nombre Anamorphoscope.

Se trató de un proceso de filmación basado en lentes que mediante un truco óptico, producían imágenes dos veces más largas que las producidas con lentes convencionales lo cual se conseguía a partir de un sistema óptico llamado Hypergonar, que consistía en la compresión (en el momento del rodaje) y la dilatación (en el proceso de proyección) de la imagen de forma lateral.

Una lente anamórfica (objetivos Hypergonar) realiza una deformación reversible en la imagen gracias a sus lentes cóncavos.

Chrétien ofreció su invento a los magnates de la industria cinematográfica estadounidense, sin éxito. Su invento fue, sin embargo, la base del Cinerama.

TELEVISIÓN: GRAN RIVAL

El auge de la televisión significó en 1950 una notable disminución de asistentes a las salas de cine. Las primeras películas en Cinerama y en 3D

en 1952, revirtieron tal situación y fueron éxitos de taquilla, lo cual sugirió a Spyros Skouras, director de la Twentieth Century-Fox, que la innovación técnica podría ayudar a frenar la competencia aún latente de la televisión.

Skouras encargó a Earl Sponable, jefe del departamento de investigación de Fox, el diseño de un nuevo sistema de proyección que aun siendo impresionante, pudiera ser —a diferencia del Cinerama— adaptado a salas de proyección existentes a un costo relativamente modesto.

Herbert Braq, asistente de Sponable, recordó entonces la lente Hypergonar de Chrétien.

A esa altura, la patente de invención del proceso de Chrétien había expirado. Sponable localizó al inventor y le compró —a nombre de la productora— las lentes Hypergonar existentes, mismas que fueron llevadas a los estudios de Fox en Hollywood.

El estudio de las lentes anamórficas demostró que colocadas en la cámara cinematográfica comprimen una imagen de relación de aspecto 2.33:1, para registrarla en el celuloide con relación de aspecto 1.33:1. Luego la lente anamórfica colocada en el proyector descomprime la imagen con relación de aspecto 1.33:1 para proyectarla

en una relación 2.35:1. Los Hypergonars de Chrétien demostraron tener importantes defectos ópticos y operativos (principalmente la pérdida de compresión a distancias cercanas de la cámara al sujeto, más el requisito de dos asistentes de cámara). Se encargó entonces a la compañía óptica Bausch & Lomb la producción de un prototipo de lente “anamorphoser” -rebautizada luego como “anamporphic”.

Bausch & Lomb produjo inicialmente un diseño mejorado de lentes adaptadoras basadas en la fórmula de Chrétien (CinemaScope Adapter Type I), y posteriormente produjo un adaptador patentado y mejorado de fórmula propia (adaptador CinemaScope tipo II).

Finalmente, los diseños de lente “combinados” de la fórmula Bausch & Lomb incorporaron la lente “principal” y la lente anamórfica en una sola unidad (inicialmente en 35, 40, 50, 75, 100 y 152 mm de distancia focal, y luego incluyeron un 25 mm de distancia focal). Estas lentes “combinadas” se siguen utilizando en la actualidad, especialmente en unidades de efectos especiales. Lentes de otra fabricación son a menudo utilizados en las llamadas aplicaciones de “producción” que logran un peso significativamente más ligero o una menor distorsión, o una combinación de ambas características. Múltiples pruebas filmadas con estas lentes creadas por Bausch & Lomb fueron expuestas a Skouras, quien autorizó el desarrollo del proceso de pantalla ancha basado en la invención de Chrétien. La Fox inició entonces la producción de las primeras películas realizadas con este método de filmación y proyección al que bautizaron como CinemaScope.

NACE EL CINEMASCOPE

Decidida a implantar el nuevo sistema de producción, la Fox detuvo la preproducción de ‘The Robe’, inicialmente planificada con *Technicolor Three-Strip*, para cambiarla a una producción de CinemaScope (usando Eastmancolor, pero procesada por Technicolor). A fin de evitar demoras, el rodaje de ‘The Robe’ comenzó utilizando las tres mejores Hypergonars de Chrétien, mientras que Bausch & Lomb continuó trabajando en sus propias versiones.

‘The Robe’, dirigida por Henry Koster e interpretada por Richard Burton y Victor Mature, fue estrenada en 1953. La noticia del

estreno apareció en los periódicos españoles el 4 de diciembre de 1953 con el título de ‘La túnica sagrada’. En América Latina se llamó ‘El manto sagrado’.

Si bien fue la primera película estrenada en CinemaScope, no fue la primera producida en este formato. La primera fue ‘Cómo casarse con un millonario’, protagonizada por Marilyn Monroe, Betty Grable y Lauren Bacall, dirigida por Jean Negulesco, estrenada meses después, también en 1953. ‘The Robe’ se estrenó antes porque la Fox la usó para demostrar las cualidades del CinemaScope para la industria del cine.

Las películas filmadas con este nuevo sistema fueron proyectadas inicialmente en pantallas más amplias que las usadas hasta 1953, que poseían además una concavidad destinada a eliminar ciertas distorsiones que caracterizaron al sistema en sus comienzos. El perfeccionamiento técnico logrado después superó dichas distorsiones, haciendo innecesario el uso de pantallas cóncavas. Las pantallas fueron adaptadas para exhibir filmes en CinemaScope, permitiendo un campo de visión mayor al convencional. Esta adaptación era costosa.

Utilizar las nuevas lentes en las cámaras y los proyectores era relativamente barato, pero filmar podía resultar caro y complicado. Se requería de iluminación muy intensa, el enfoque se perdía con facilidad y el sistema producía que las imágenes que aparecían en primer plano en el centro de la pantalla se estiraran horizontalmente. Esto afectaba incluso a los rostros humanos, efecto que los técnicos llamaban “efecto paperas”. Para evitar que estos inconvenientes derivaran en la desaparición del CinemaScope, la Fox decidió licenciarlo a otros estudios. Lo utilizaron, entre otras, Metro Goldwin Mayer, Universal y Disney, lo cual popularizó el sistema.

Henry Jaques Chrétien recibió en 1954 el premio Oscar por su aporte a la cinematografía.

Nuevos avances tecnológicos presentados por Panavisión, volvieron a CinemaScope obsoleto.

El formato anamórfico – en cambio. Sigue vigente en nuestros días.

23.98 fps®

Zeiss Supreme Prime Full Frame Lenses



Cooke S7/i Full Frame Lenses



Zeiss CP.3 Full Frame Lenses



Xeen Rokinson Full Frame Lenses



Nisi Full Frame Lenses



Sony Venice 6k Full Frame



Black Unicorn Crane & Head 3-AXIS



Maverick Turbo 4x4 & Maxima 30 3-AXIS



Motorcrane/Golf with Ronin 3-AXIS



BOLT Highspeed Cinebot



Hive 100-C Source Four Mini RGB-Bicolor



*Hive 1000 Watts Plasma



ARRI SkyPanel S-30, 60, 120 360C



Astera Pixel Tube w/battery Wireless



Sumo Space Ledlight Bicolor Wireless



*Flicker free hasta 12000fps, ideal para Phantom. No genera calor.

SUGERENCIAS DE LECTURA AMC

Tenemos las mejores propuestas de lectura relacionadas con el arte, la luz, la fotografía y el cine para que los disfrutes en plena primavera o te los lleves a tus vacaciones de verano, el cual ya está a la vuelta de la esquina.

Culto a la Luz

Autor: Sven Nykvist

El célebre artista sueco, responsable de la dirección de fotografía de películas de Ingmar Bergman, Roman Polansky, Woody Allen y Andrei Tarkowski, por mencionar algunos, nos regala esta autobiografía en la que repasa tanto su vida personal como su trayectoria artística. Por si fuera poco, Nykvist incluye anécdotas íntimas de los rodajes de clásicos del cine como 'El séptimo sello', 'Persona', 'Fanny & Alexander', 'Crímenes y pecados', 'El sacrificio' o 'El inquilino', entre otros.

Editorial: Ediciones del IMAN (España)

Disponible en: Internet

Precio de lista: 350 pesos

Días de una cámara

Autor: Néstor Almendros

Tras más de cuarenta películas como director de fotografía, Almendros se embarcó en la redacción de dos libros: uno que compila una serie de críticas cinematográficas que publicó en revistas y 'Días de cámara', un resumen en primera persona de sus películas desde el punto de vista de la dirección de fotografía. En el texto lanzado originalmente en 1980, el cineasta catalán detalla sus concepciones sobre los aspectos técnicos y artísticos del oficio, así como su experiencia detrás de la cámara en cintas de Eric Rohmer, François Truffaut, Barbet Schroeder, Terrence Malick y Martin Scorsese, así como las diferencias de trabajo entre países tan dispares como Francia, España, Cuba o Estados Unidos.

Editorial: SEIX BARRAL

Disponible en versión digital

Arte y fotografía

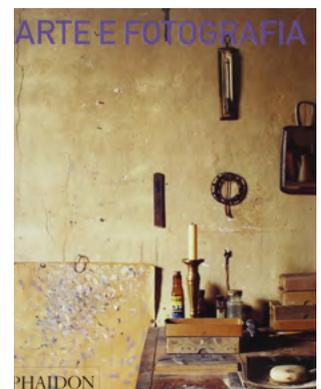
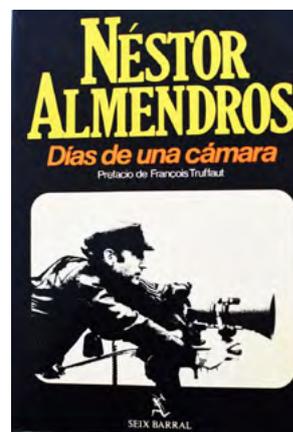
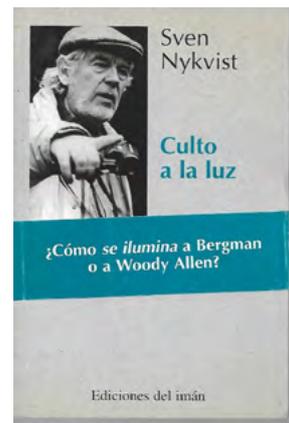
Autor: David Company

La presencia de la imagen fotográfica en el arte contemporáneo desde la década de los 60 a la actualidad, es analizada a profundidad en este libro, que además no olvida los debates que ha generado la consideración de la fotografía como arte independiente. Un estudio excepcional sobre el lugar que ocupa la fotografía en la historia del arte reciente.

Editorial: Pahidon

Disponible en: Gandhi

Precio de lista: 392 pesos





AGENDA AMC

ABRIL - MAYO 2019

La Ciudad de México se ha convertido en una capital importante para las exposiciones fotográficas de reconocidos fotógrafos nacionales e internacionales. Por otro lado los festivales de cine no paran, en Mayo se celebraran dos festivales que premian y reconocen a la excelencia cinematográfica independiente.

Brassaï. El ojo de París

Hasta el 16 de junio de 2019

Después de que “Brassaï” se presentara en Barcelona, Madrid y San Francisco, llega esta exposición fotográfica de 200 imágenes de la vida nocturna de París al Palacio de Bellas Artes. La exposición se divide temáticamente de la siguiente manera: París de noche, Placeres, París de día, Grafitis, Minotaure, Lugares y cosas, Personajes, Sociedad, Cuerpo de mujer, Retratos. Artistas, escritores, amigos, La calle y Sueño.

Museo del Palacio de Bellas Artes, Cuauhtémoc

Precio: \$70

Queen: El origen de una leyenda

Hasta el 21 de Abril 2019

El trabajo de Mick Rock de nuevo será presentado en el Museo Cuatro Caminos, esta vez conformado por 120 fotografías, instalaciones de mapping, videos, cine, un bar y artículos de Queen que nos permitirán adentrarnos en el mundo que estuvo detrás de los conciertos, sesiones y portadas icónicas de la banda británica.

Foto Museo Cuatro Caminos (Ingenieros Militares 77, Lomas de Sotelo)

Precio: \$150

Festival de Cannes

14 al 25 de mayo

Como cada año, la segunda quincena de mayo se llevará a cabo el festival de cine Francés más importante. Cabe decir que el multi premiado director Alejandro González Iñárritu, será el presidente del jurado del festival, siendo así el primer mexicano en tener ese prestigioso cargo.

Cannes- Francia

<https://www.festival-cannes.com/en/>

Kinderwunsch

Hasta el 19 de Mayo

Ana Casas Broda trae a México una exposición fotográfica centrada en la maternidad y la relación que tuvo como mamá con sus hijos entre los años 2006 y 2012, y las memorias que juntos forjaron. Casas Broda es acogida por las salas del Museo de la Ciudad de México junto con otras artistas como parte del festival “Tiempo de Mujeres”.

Museo de la ciudad de México (Pino Suárez 30 Centro)

Precio: General \$34; maestros e INAPAM, con credencial \$17. Miércoles entrada libre.

Tribeca Film Festival

24 de abril al 5 de mayo 2019

Este año en el Festival de Cine de Tribeca, que se lleva a cabo desde 2012 en Nueva York, participaran dos largometrajes mexicanos “Huachicolero” fotografiada por Juan Pablo Ramirez AMC y “Esto no es Berlín” fotografiada por Alfredo Altamirano AMC. ¡Enhorabuena! Y mucho éxito a nuestros queridos colegas.

Nueva York- Estados Unidos

23.98

fps®



REDES SOCIALES



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

David Torres

davidtorres.tv

imdb: https://www.imdb.com/name/nm3599676/?ref=mv_sr_8



Alfredo Altamirano

alfredoaltamirano.com

instagram: @alfredoaltamirano

imdb: <https://www.imdb.com/name/nm3932566/>



Tomomi Kamata

tomomi.com.mx

imdb: <https://www.imdb.com/name/nm0436457/>



Carlos Hidalgo

carloshidalgodp.com

instagram: @hidalealgo

imdb: <https://www.imdb.com/name/nm0383034/>



Juan José Saravia

<https://vimeo.com/jjsaravia>

instagram: @jjsaraviadp

imdb: <https://www.imdb.com/name/nm1455782/>



Marc Bellver

marcbellver.com

instagram: @marcbellver

imdb: <https://www.imdb.com/name/nm1637548/>





MESA DIRECTIVA

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

COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

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

SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN EMMANUEL LUBEZKI MIGUEL GARZÓN MARIO LUNA	TOMOMI KAMATA XAVIER PÉREZ GROBET ÁNGEL GODED	GABRIEL BERISTAIN RODRIGO PRIETO GUILLERMO GRANILLO TAKASHI KATORI
---	---	---

SOCIOS

ALFREDO ALTAMIRANO MARC BELLVER ALBERTO CASILLAS ESTEBAN DE LLACA FREDY GARZA SEBASTIÁN HIRIART JUAN CARLOS LAZO MARÍA SECCO JUAN PABLO OJEDA JERÓNIMO RODRÍGUEZ KENJI KATORI 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 ARTURO FLORES	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 DEL PINO	PEDRO ÁVILA LEÓN CHIPROUT PAULA HUDOBRO DANIEL JACOBS RODRIGO MARIÑA MIGUEL ORTIZ JAIME REYNOSO SERGUEI SALDÍVAR ISI SARFATI JAVIER ZARCO DARIELA LUDLOW SARA PURGATORO ALBERTO LEE ALEXIS ZABÉ CARLOS F. ROSSINI
--	---	---	---

SOCIOS AETERNUM

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

23.98 ms*

Directorio



EDITORA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Solveig Dahm
Carlos R. Díazmuñoz AMC
Alfredo Altamirano AMC
Jerónimo Rodríguez-García AMC
Eduardo R. Servello AMC
Ximena Ortúzar
Teresa Zeron-Medina Laris
Kenia Carreón
Milton Rdz. Barrera

Gaceta informativa de la Sociedad Mexicana de Autores de
Fotografía Cinematográfica, S.C.
Publicación electrónica bimestral. Derechos reservados 04-
2009-120312595300-203

Sugerencias:
gerencia@cinefotografo.com
Suscripción gratuita
www.cinefotografo.com/23.98/registro/

Fotografía Portada

Fotografías
Eduardo Servello AMC
Kenia Carreón
Milton Rdz. Barrera
F. MacDonald



Talleres AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com