

23.98

fps®

Isi Sarfati AMC
En rodaje

Alfredo Altamirano AMC
Cambiando la visión

José Antonio Lendo AMC
11 Preguntas a un cinefotógrafo

Juan Pablo Ramírez AMC
Reinterpretar la memoria





28. Juan Pablo Ramírez AMC
Reinterpretar la memoria

3. Isi Sarfati AMC - En rodaje

18. Alfredo Altamirano AMC - Cambiando la visión

41. José Antonio Lendo AMC - 11 Preguntas a un cinefotógrafo

45. Sugerencias de lectura AMC

46. Agenda AMC

48. Redes Sociales AMC



EN RODAJE ISI SARFATI AMC

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera
Fotogramas de 'Guerra de Likes'

“Lo más importante de la fotografía es aprender a ver; comprender la física de la luz, cómo funciona en los objetos y en las personas. Todo el tiempo hay que observar, estemos donde estemos. En la cinefotografía lo importante es llevar este aprendizaje a la pantalla, capturando sentimientos para contar historias”.

El pasado 12 de marzo, la plataforma Amazon Prime estrenó, con un gran recibimiento por el público, la película ‘Guerra de Likes’, el más reciente trabajo cinematográfico de la reconocida y premiada directora María Ripoll, quién, en 2015, se convirtió en la directora más taquillera de todos los tiempos del cine español con su película ‘Ahora o nunca’.

‘Guerra de Likes’ nos cuenta la historia de Cecy Díaz (Ludwika Paleta), una engreída *influencer* en redes sociales, y Raquel Gámez (Regina Blandón), una torpe publicista con mala suerte. La situación se complica después de un reto por parte del jefe de Raquel en el que está en juego su carrera. Aprovechando su amistad en la adolescencia, Raquel busca reencontrarse con Cecy poniendo en evidencia las grandes diferencias entre sus mundos.

Isi Sarfati AMC (‘Mentada de Padre’, ‘Club de Cuervos’), nos cuenta su experiencia al trabajar en esta divertida comedia: “Llegué al proyecto después de que Santiago García (productor), vio ‘Mentada de padre’ (2019); le gustó mi trabajo y me propuso como director de fotografía con la directora María Ripoll. Debo decir que trabajar con ella me interesaba mucho, pues es una directora con 11 largometrajes y varias series; es una mujer con muchísima experiencia. Afortunadamente, la química surgió desde el comienzo y así iniciamos una colaboración que se volvió una amistad, que hasta el día de hoy, aprecio mucho.”





'Guerra de Likes' Fotograma. Isi Sarfati AMC

Primer acercamiento

La experiencia en otros proyectos como cinefotógrafo ha llevado a Sarfati a reflexionar y ceder ante ciertos requerimientos, siempre a favor de la historia. Además, su formación lo ha dirigido a plantear la fotografía como un elemento que empuja en todos los sentidos el arco dramático de la historia.

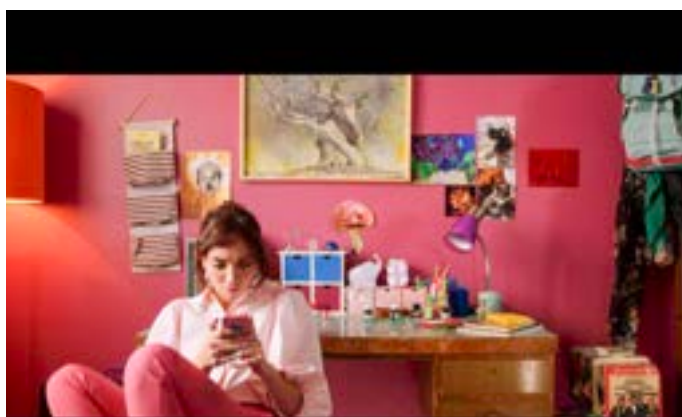
“Cuando era más joven, peleaba mucho porque respetaran mi visión cinematográfica porque yo era el fotógrafo. Conforme fui ganando experiencia, me di cuenta de que escuchando a los demás uno solidifica su propia visión. Si todos escuchamos, las cosas fluyen y el resultado es mejor. Una directora como María Ripoll, vino a reafirmar esta idea. Ella escuchaba las opiniones de todos y posteriormente tomaba la decisión que más le gustaba. Con tanta experiencia, no tiene problema alguno con el tema del ego; ella fluye y actúa rápido ante cualquier decisión que aparezca, no sólo en el set, sino en la vida misma. Para mí ha sido una gran maestra”.

“Debes entender el tipo de proyecto en el que estás; es muy importante lo que quieres hacer como artista y lo que se espera del proyecto”.

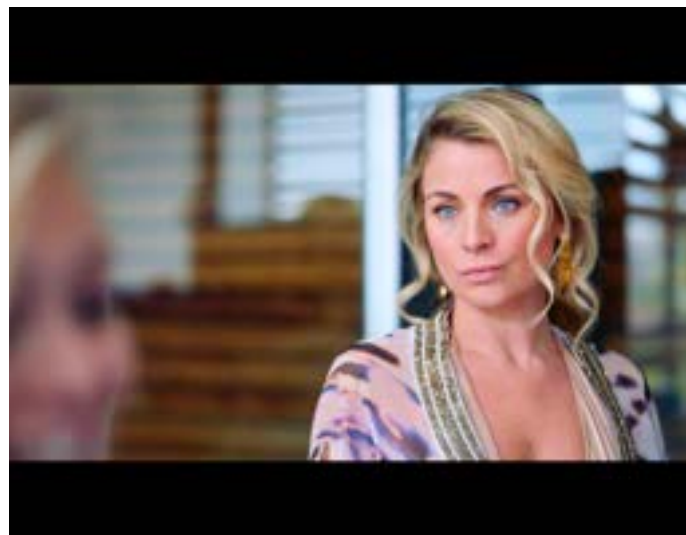
“Siempre que entro a un proyecto como director de fotografía, hago una visualización de *moods* por escena; analizo el guion desde el punto de vista de los sentimientos de los personajes y a raíz de esto, comienzo mi propuesta estética. Hago este proceso para entender a fondo las diferencias entre lo que quieren los personajes y lo que tienen que aprender conforme avanza la historia y así entender el guion con mayor profundidad”.

¿Es diferente trabajar con un estudio?

Estoy acostumbrado a seguir la visión a la que llego con el director y rodar como nosotros queremos. En este proyecto específicamente, al ser una película de estudio, tenía que ser cuidadoso con las necesidades de Sony Pictures International Productions. Elaboré la estética visual tomando en cuenta las necesidades del es-



'Guerra de Likes' Fotograma. Isi Sarfati AMC



tudio, cristalizando la visión de la directora y mi preocupación por capturar los sentimientos y arcos dramáticos de los personajes de la historia.

En una presentación, vacié la forma en la que en mi cabeza funcionaban los estados de ánimo de las protagonistas conforme avanzaba la historia, tomando en cuenta que había que contrastar mucho la luz y los encuadres del mundo de Cecy con la luz del mundo de Raquel. Por ejemplo, al inicio de la película los encuadres de Cecy son muy simétricos y centrados y los de Raquel desbalanceados, reflejando su estado de ánimo, y conforme avanza la historia, los encuadres de Raquel se van centrando mientras los de Cecy se desbalancean. El trabajar con el estudio me obligó a estar mas alerta y fue un gran aprendizaje de cómo se hacen otro tipo de películas. El productor Santiago García, que tiene mucha experiencia con estudios, me guió en algunos momentos para que las cosas fluyeran.

¿Por qué decidiste usar luz suave en este proyecto?

Lo que me gusta de este tipo de iluminación es que se siente muy natural y al mismo tiempo puede ser estilizada. Desde hace años, la tendencia visual es que las películas no se vean iluminadas y, al mismo tiempo, mantener un nivel estético muy alto. Una de las mayores ventajas de la luz suave, es que no brinca tanto la dirección de la luz y se integra naturalmente con los fondos. También suele ayudar a que los actores se muevan libremente en los espacios y se puedan enfocar más en su actuación y no a llegar a marcas todo el tiempo. Una de las desventajas, es que normalmente se requiere de ventanas o espacios grandes y bastante equipo para lograrlo

a la escala de una película como esta.

Durante el *scouting*, Isi Sarfati se inclinó por aquellas locaciones donde existían ventanales o entradas de luz amplias, incluso en exteriores. “Pensaba siempre en que fueran espacios en donde pudiera tener mucho control para iluminar desde fuera, ya que en una película así, cuando se mueve el sol o se nubla el día, o incluso cuando es de noche, la escena debe seguir viéndose de día y como yo quiero que se vea. Una de las maneras más lindas y naturales de tener luz suave y que el cuadro se vea hermoso, es poniendo las acciones lo más cerca de las ventanas y aprovechar a difuminar con las cortinas que se seleccionan previamente con el departamento de arte”.

Vídeo de cómo se grabó la escena en el deportivo mientras el sol cambiaba de posición y no queríamos que se notara:

www.instagram.com/p/B3xSiOuj71N/



‘Guerra de Likes’ Fotograma. Isi Sarfati AMC



¿En qué te fijas cuando vas a un *scouting* y como integras esto a tu visualización de la película?

Ir a los primeros *scoutings*, buscando locaciones, es la oportunidad inicial para irle dando vida a las necesidades del guion, la visión del director y la realidad de lo que ofrece cada espacio para saber si es la mejor opción para cada escena. Me gusta tomar muchas fotos de cada espacio, de todos sus ángulos y usar la aplicación Artemis para poder ir visualizando cómo se verá la óptica y cámara que voy a usar después. Normalmente mis fotos son las que usan los *scouters* posteriormente en sus presentaciones y me gusta que sea así porque vamos entrando todos en la misma visión que pro-

Stills de cómo se planeó con la app Artemis en *scouting*, cómo se grabó y cómo quedó el resultado final.



Add a Title
ARRI Alexa Mini Open Gate / 3.4K / 2.39:1
Leica Summilux-C
LAT: 19° 34' 4.54" LONG: -99° 14' 27.76"
Tilt: 45° Up Bearing: 108° (ESE)
DATE: Aug 31, 2019, Sunrise 7:19 AM Sunset 8:01 PM
Photo Taken: Aug 24, 2019 at 10:03 AM

25 mm



pongo para cada espacio y puedo ver las reacciones de productores e ir resolviendo dudas o problemas que pudieran darse en el rodaje.

En esta película, los *scoutings* eran divertidos encuentros en los que yo ponía mucha atención a lo que la directora opinaba y porqué. Justamente fue en estos momentos en los que nos íbamos conociendo más. Yo mostraba fotos tomadas con el formato en que íbamos a rodar y veía qué le gustaba, qué llamaba la atención, qué tipo de arquitectura le gustaba, y ahí mismo proponía rodar las escenas cerca de las ventanas.

¿Haces plantillas de iluminación de cada *set*?
¿Cómo las haces?

Es una buena pregunta y a la vez complicada de responder, o más bien de lograr.

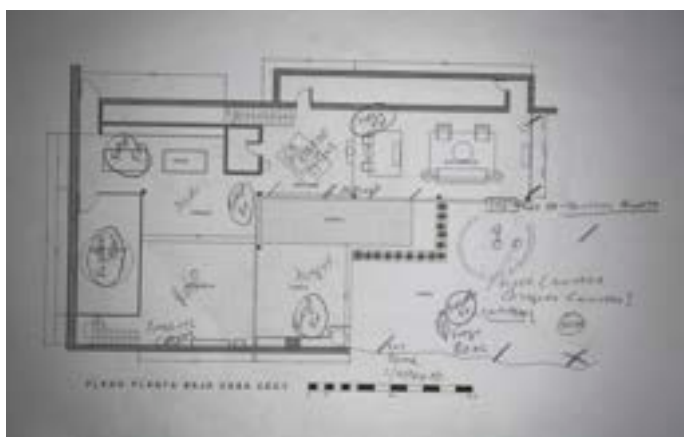
En mi disciplina y obsesión por el orden en la pre-producción, me encantaría hacer plantillas de iluminación de cada área. Lo hago para la mayoría de los espacios e intento ser muy claro con mi *Gaffer* para que durante el rodaje, nos podamos mover rápido entre un punto y otro y las cosas queden lo más cercanas a mi visión.



Plantilla de la escena de la fiesta. En general se puede apreciar la luz base y las notas a considerar.



La realidad entre lo que me gustaría y lo que normalmente termina sucediendo, es que vamos tan rápido en la preproducción y se mueven tanto las locaciones, o no siempre se confirman con suficiente tiempo, que hago todo lo posible por tener plantillas de todo, pero no siempre lo logro. Entonces, primero me enfoco en las locaciones más complicadas o importantes para la historia. Siempre solicito al director de arte que me apoye con las plantillas de cada *set* y sobre ellas comienzo haciendo dibujos a lápiz. Estos dibujos a veces contienen ideas y otras veces especificaciones exactas de equipo.



En esta plantilla se especifica la iluminación para el momento de la pelea en el jardín. Se mantuvo la base de la primera plantilla y se agregaron detalles para ese momento.

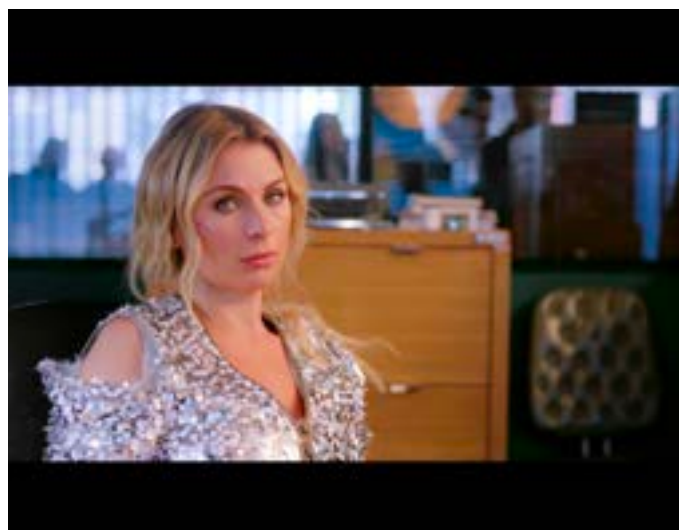
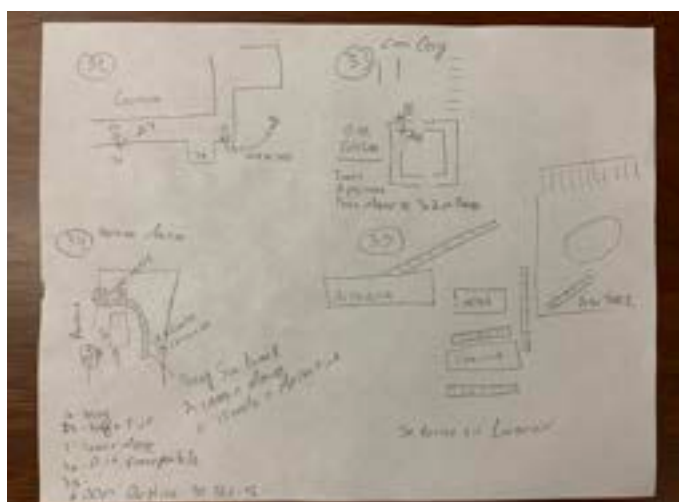


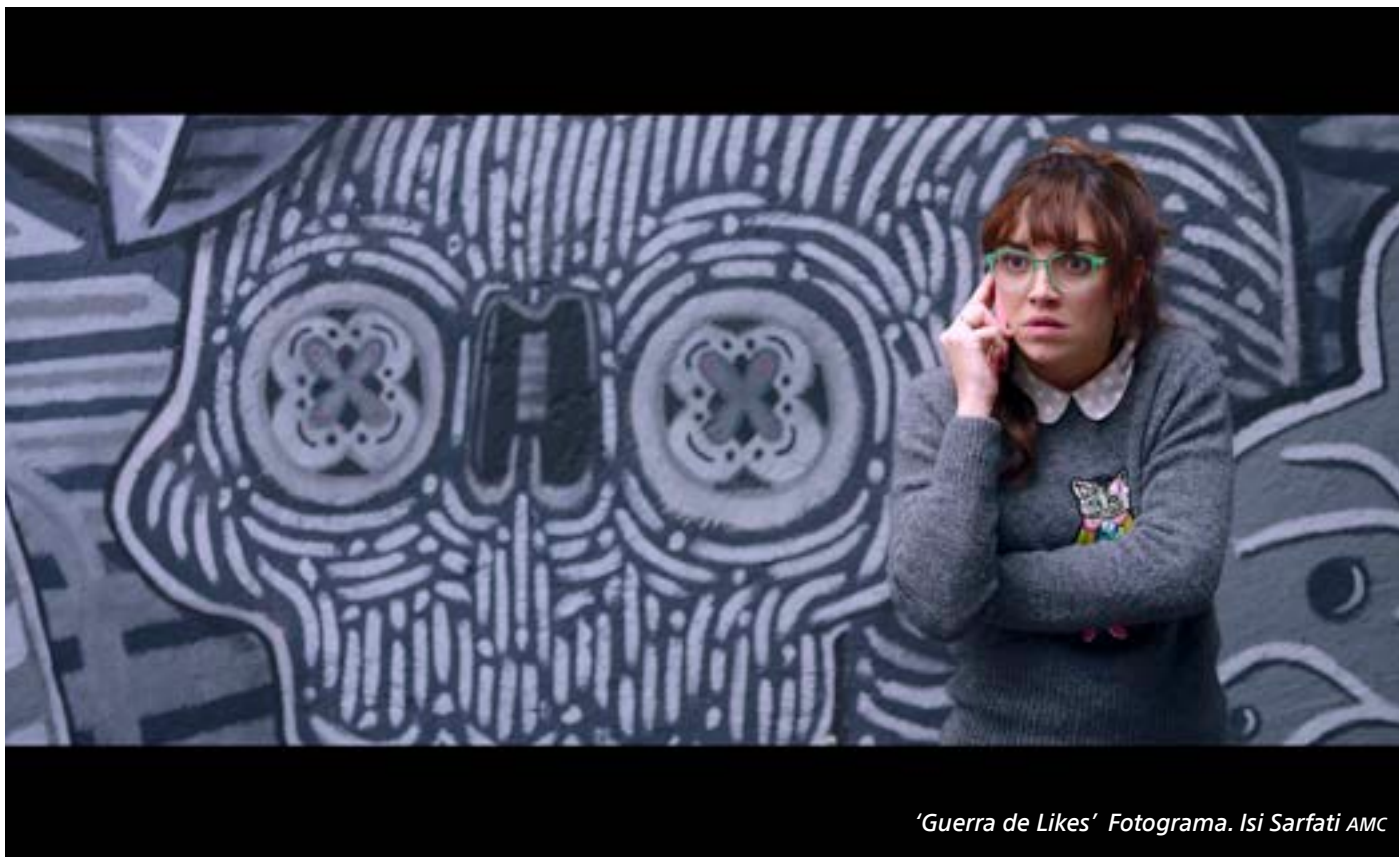
Esta plantilla es de la comisaría y a la derecha, la foto de cómo quedó en la película. Sarfati normalmente lleva *trainees* de cámara que apoyan durante la preproducción a pasar las plantillas en limpio para así aprender más sobre la cinefotografía.

Este es mi primer acercamiento también a una lista de equipo. Producción siempre quiere una lista rápida, entonces avanzo lo que pueda para fluir y se va finalizando conforme se van cerrando las locaciones. En 'Guerra de Likes' el equipo vino de CTT.

Las plantillas de luz me sirven mucho para hablar con el diseñador de producción y ver necesidades específicas de cada *set*. Con las plantillas vacías, me senté varios días por horas y horas con María para armar un *shot list* y poder ir visualizando *shots* y movimientos de cámara que queremos para cada escena. Realmente estas fueron guías que ayudaron mucho a avanzar rápido en el rodaje, pero no tuvimos tiempo de hacer esto con toda la película.

Un *shot list* dibujado con la directora. Normalmene se pasan todas las plantillas y *shot list* a versión digital. A veces no se puede y trabajamos con lo que tenemos.





'Guerra de Likes' Fotograma. Isi Sarfati AMC

¿Cómo preparas tu equipo de luz antes de un rodaje?

Generalmente para una película, me gusta que se baje el camión completo y se revise cada tripié, que cada mariposa apriete bien, que las extensiones funcionen bien y, principalmente, que la temperatura de color de todos los focos sea la correcta. Esto me ayuda a saber con qué contamos realmente; hacer la tarea tediosa que esto implica nos ayuda a minimizar riesgos de equipo fallido durante el rodaje.

Sarfati ha trabajado en la mayoría de sus proyectos con el *Gaffer* Alejandro Ferrusquía. “Me gusta involucrar a “Ferrus” desde el principio. Conforme pasan las pláticas con dirección y producción, le voy explicando todo y ahí es donde mis planos de luz cobran mucha fuerza. Él me va dando sugerencias; me conoce de muchos proyectos. Él es muy propositivo y me encanta que me escucha y luego llega con más ideas. Ya en *set*, protege mi trabajo y sabe brindarme opciones viables de las locuras que a veces se me ocurren. Es una colaboración espectacular. Tener un buen *crew* me da la confianza para saber que las propuestas que se me ocurren se pueden lograr. Hay veces en las que meto a todos en aprietos que casi siempre terminan resolviendo”.

“Con respecto a la cámara, propuse rodar condos Alexa Mini de ARRI. Me fascina esta cámara, me siento cómodo con ella y me encanta el resultado que brinda, así como todo lo que puedo hacer en post. Con respecto a la óptica, llevé un juego completo de Leica Summilux de base y *zooms* o lentes específicos adicionales para ciertos días, mismos que había usado en ‘Mentada de padre’ y me gustaron mucho por textura que añaden a las imágenes. El formato fue *open gate* con aspecto 2.39 esférico; esto funcionó de maravilla, sobre todo con la propuesta de luz suave y para fotografiar muy guapas a las actrices, ya que muchas veces ponía difusiones justo arriba del cuadro y el tener un encuadre 2.39 me ayudó mucho. Esta cámara y óptica también son una gran combinación para su uso en el Movi; una cámara siempre estaba lista por si requeríamos montarla.

“Me gusta que las comedias se vean vivas; que apoyen las emociones con diferentes ambientes y colores, con contraste que apoye la historia. No porque sea una comedia comercial se tiene que ver plana y me parece que esto ha sido un gran acierto, incluso colaborando ahora con un estudio como Sony Pictures International Productions.



SONY

α
ALPHA

Más de 60
lentes mirrorless



Conectando imágenes e imaginación

#SonyAlpha #CinemaLine #BeAlpha

Disponible en: Sony Store

fotomecánica
J. Boloños

TECNO PLANET
FOTO + AUDIO + VIDEO + ILUMINACIÓN



VYORSA
Foto Distribuidora

PROFOTO
Fotografía Profesional

Retos de este rodaje:

Polyforum Siqueiros: Convertir la pared de un enorme y oscuro espacio, en un vívido y luminoso ventanal.

“Esta escena de ‘Guerra de Likes’ me quitó el sueño varias noches. En el *scouting*; buscábamos un lugar grandioso, enorme y con mucha luz para la escena final de la película. Después de muchos intentos fallidos, vimos el Polyforum Siqueiros que le encantó a la directora y al productor. Se me ocurrió decir que lo podía hacer de día y simular un gigante ventanal que emitiera luz suave y que las actrices se vieran guapísimas. Pero el espacio es enorme, hay un mural delicadísimo, las luces grandes dan mucho calor y todas las referencias que encontré de proyectos anteriores rodados ahí eran oscuras por obvias razones.

Cuando aceptaron la propuesta, sentí que me hundía. Una vez más, por bocón y por ponerle el corazón, no podía dormir.

Al final, me gusta mucho visualmente y fue uno de los retos más grandes y divertidos que he tenido a nivel técnico. Siempre busco retos que me muevan por dentro.

Hice un enorme ventanal de lado a lado lleno de HMI's y difusión gigante dividida en módulos.

Confieso que cuando llegó el día de tirar esta secuencia estaba muy nervioso, pero cuando llegué al recinto y vi lo que Ferrus y su equipo habían logrado, siguiendo la plantilla de iluminación y mejorándola, me volaron la cabeza; estaba muy aliviado”.



Fiesta en casa de Cecy Díaz

Otro de los retos a los que se enfrentó Isi Sarfati AMC, fue el gran número de reflejos que existen en la casa de Cecy Díaz: una lujosa mansión en las Lomas con ventanales en todas las direcciones.

Esta locación jugó bastante a lo largo de la película, pero hay una secuencia que sobresale por su dificultad para realizarla: la fiesta de cumpleaños que termina en un incendio.

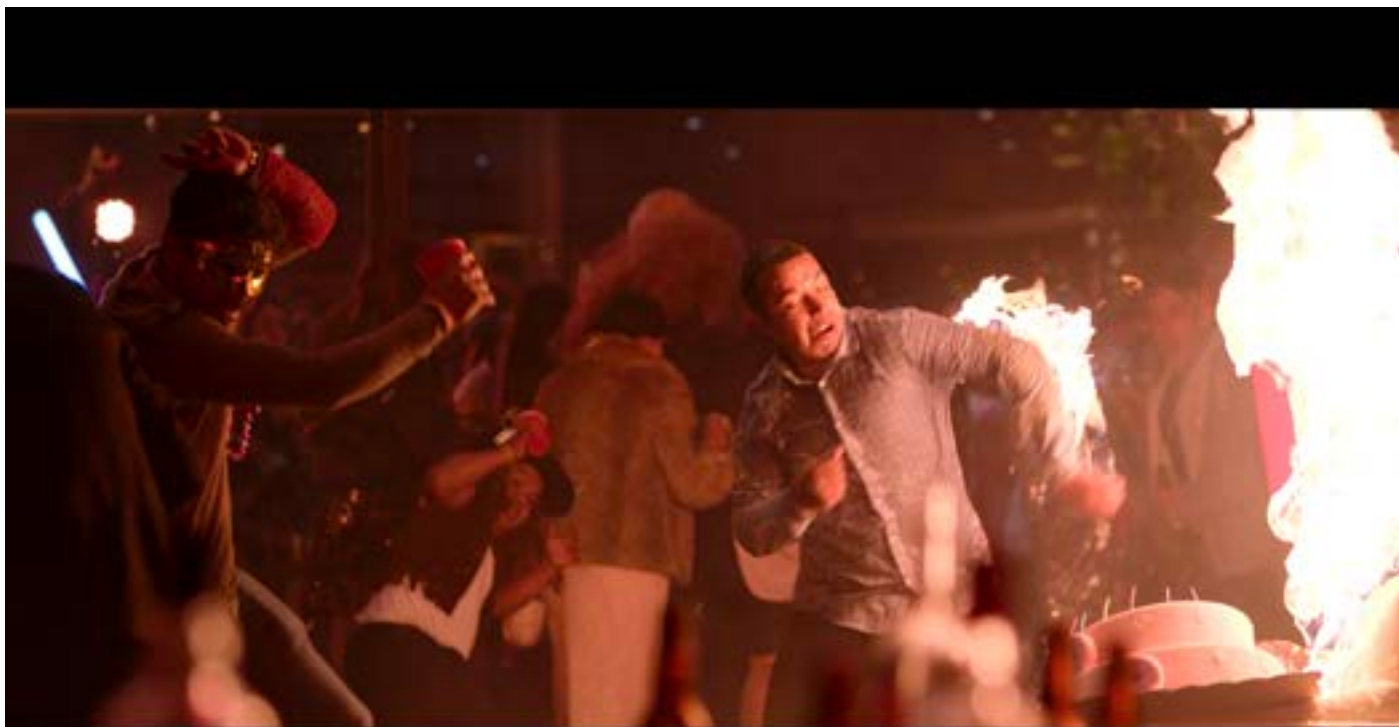
Para entender mejor todo, Sarfati nos describe los cuatro momentos que usualmente dividen una historia: “En el primer acto se presenta el problema principal del o la protagonista; en este caso eran dos mujeres; después, en la primera parte del segundo acto, vemos cómo intentan resolver el problema metiéndose en todo tipo de situaciones; en la segunda mitad del segundo acto normalmente vemos al protagonista triunfar o fracasar antes de meterse en peores problemas que con los que inició; en el cuarto acto, es cómo lo resuelve con todo lo aprendido. Esto es algo muy general evidentemente, pero es como voy identificando los giros más importantes de la historia”.

“Personalmente, me fijó mucho en cómo van evolucionando los personajes y hago especial hincapié en los arcos dramáticos, tanto internos como externos. Hay que tener claro lo que cree que quiere el personaje y lo que realmente necesita. En esta película, Cecy cree que debe ser más exitosa mediante sus *likes* y *followers*, pero lo que necesita es una amiga real. La secuencia de la fiesta entra en el tercer acto; su mundo ególatra se desmorona y literalmente está en llamas. Al terminar la fiesta, ella está peor que al inicio de la película. Propuse dividir la escena de la siguiente manera: Al entrar a la casa, que ya está fuera de control, pasa por una sección totalmente azul; al fondo se ve el rojo que contrasta radicalmente en cuanto a la paleta de color. Mientras va entrando, todo se vira a rojos puros acentuando la locura, la lujuria y el éxtasis. Le siguen unos estrobos que ciegan la vista”.

[Video de cómo se grabó la fiesta:](https://www.instagram.com/p/B33wDJuDIV6/)
www.instagram.com/p/B33wDJuDIV6/

[Video de cómo se logró la secuencia del Poliforum:](https://www.tinyurl.com/Siqueiros mural)
www.tinyurl.com/Siqueiros mural





'Guerra de Likes' Escena de la fiesta. Fotograma. Isi Sarfati AMC

“Lo que quise lograr fue que cuando se viera el tono azul, la gente, al igual que Cecy, pensara “está loco ahí dentro”; sin embargo, cuando entras y te das de tope con este mundo rojo y ves a todos los personajes que desentonan con el lugar, descubres la locura que ocurre ahí. La idea se me ocurrió de manera muy extraña al pensar en el pasaje bíblico de Moisés, en el que desciende del monte y encuentra a su pueblo en esta orgía. Yo quería transmitir una sensación así; Cecy es testigo de la destrucción de su mundo y lo descubre desde arriba de la casa viendo hacia abajo, como estando sobre el monte”.

Desmenuzando la secuencia y otorgándole un inicio, desarrollo, y fin, tenemos un descanso a los ojos de tanto color que nos prepara para lo que viene. “Durante una de las pocas partes con diálogos, tenemos el encuentro de Raquel con las amigas de Cecy en el patio y aquí todo se vuelve más tungsteno, más amarillo, como un descanso que nos lleva al incendio”.

“Cuando todo se sale de control y comienza el incendio, ese amarillo nos acompaña a una pelea en unos sillones en la que la luz es justamente ámbar. Mientras las chicas corren peleándose por toda la casa, los colores van intensificándose y regresando a la locura de los rojos, que ahora también tienen estrobos para hacer la luz más molesta y más intensa. Recuerdo que sugerí repetir la escena varias

veces, con movimientos de cámara distintos para que en edición pudieran sacarle el máximo provecho por medio de *jumpcuts*. Cuando las protagonistas se empujan y atraviesan el cristal, la luz roja es molesta y el estrobo blanco insoportable, mientras al fondo el incendio se intensifica”.

Esta escena fue el resultado de una planeación detallada de lo que sucedería en cada toma, combinada con la coreografía que sé platicó con el *crew* de luces para lograr la mejor iluminación. “Para esta escena, llevé luces que normalmente se usan en eventos, así como luces de cine. Como además de hacer cine, produzco eventos, estoy familiarizado con este equipo, así que montamos y combinamos ambos tipos de luces en la armadura y nos coordinamos con el operador de la consola para que todo saliera como lo planeamos”.



Escena de la fiesta. Fotograma. Isi Sarfati AMC



“Para la parte del jardín, necesitaba una luz base: tenía un globo volado y se iluminó desde arriba de la casa. Se combinó con efectos de lumbre; metimos máquinas de humo, filtros CTO, CTS y distintas difusiones con luces estroboantes en las recámaras y fondos del cuadro. Este es el momento de la película en el que ya no es un *beauty shot*. Usamos un lente muy angular, un 8R, el cual deformaba la cara de Cecy y acentuaba su enojo y descontrol, porque lo que ella estaba viviendo era una locura”.

Salvando una locación creativamente

“De las secuencias que disfruté más y que explica cómo el color puede ayudar a unir espacios, está la escena del acuario. Me gusta lo que se logró, a pesar de las limitaciones del Acuario Inbursa, como el hecho de no poder usar luces directas que pudieran alterar a los peces detrás de los cristales, e iluminar 360 grados sin ver lámparas de cine por la libertad de movimientos de cámara con la que queríamos grabar. Para lograr esto, entre otras cosas, metimos Asteras dentro de carcassas que diseñamos junto con el departamento de arte. En la historia, primero tenemos la recepción del acuario, donde las protagonistas atienden un evento social lleno de reporteros, pero no teníamos el baño en el que continuaba la escena y estábamos en aprietos porque ninguno de los baños en los que rodaríamos los próximos días nos funcionaban, así que propuse utilizar un baño de otra locación que parecía que no funcionaba, y a través del color azul, di la sensación de que estábamos en el mismo lugar y funciona a la perfección en la película”



Relación con el *crew*

“Por más experimentado que seas, siempre necesitarás contar con un grupo de gente y amigos que te ayuden a materializar las ideas”. Así inicia Isi al hablarnos sobre la relación con el *crew* y la importancia de crear un equipo unido. “Yo había trabajado antes con Héctor Flores, mi asistente de cámara, en ‘Mentada de Padre’ y con Marissa Vélez, operadora de cámara, en ‘Club de Cuervos’. Les tengo mucha confianza y sé que son un equipo que me cuida la espalda, así como Ferrus, mi *Gaffer*.”

Además el departamento de fotografía contaba con la colaboración de Adán Martínez como asistente de cámara B, Joaquín Tlaxcalteco y Leonardo Hernández como encargados de cámara que venían con CTT, y Juan Mijangos y Gilberto Castillón como encargados de Movi. Otra cosa importante para el director de fotografía, es dar la oportunidad de aprender a personas interesadas en la cinefotografía; en este caso llegamos como *trainees* Kenia Carreón y Milton R. Barrera quienes escribimos este artículo. Aprovechamos la oportunidad de agradecer a Isi Sarfati AMC por la oportunidad de hacernos parte de su equipo durante la preproducción y hasta el término de la película, así como su dedicación para explicarnos siempre a detalle las decisiones que tomaba durante el rodaje.

“Lo que me gusta de mis equipos de trabajo es que entiendan el guion y las situaciones que están pasando frente a cámara para que sepan responder ante lo que pide. Procuero que todos tengan el guion antes de iniciar y se empapen de este mundo que vamos a fotografiar. Se que puedo acercarme y decirles “quiero sentir esto” o “expresar esto” y ellos lo entienden”.

“Como director de fotografía, es importante estar prevenidos. Pareciera que mientras estoy rodando una escena dejo fuera lo demás, pero por dentro estoy pensando en el conjunto. Procuero prevenir los *setups* de las próximas secuencias. De esta manera mis asistente ya pueden tener listo el equipo que se requiere (lentes, monturas, etc.)”.

Video de cómo se grabó el acuario:
www.instagram.com/p/B5E0hv8jQeo/

La corrección de color terminó en HDR, pero no fue planeada así

Sobre la corrección de color, el cinefotógrafo recalca que fue un reto muy particular. La película se filmó en 2019 y tenía planeado un estreno comercial en cines, pero la pandemia afectó esta decisión. Fue así como se vendió a Amazon Studios para estrenar en su plataforma. “Una cosa interesante del proceso de postproducción fue que al aparecer Amazon nos pedía la película en HDR, pero nosotros no habíamos grabado pensando en terminar en esta manera y no estaba planeado. No tengo más que agradecer a la colorista Maribel Muro quién trabajó con todo el corazón e incesablemente para lograr terminar la película en HDR y rescatarnos en momentos críticos en los cuales el estudio de post y yo no sabíamos cómo lograrlo. Primero hicimos el HDR *Pass* de toda la película y de ahí se bajó a SDR. La corrección de color se hizo en un Da Vinci Resolve”.

Conclusiones

Para concluir, Isi Sarfati nos deja la siguiente reflexión: “Cada proyecto es una escuela; todos los días reafirmas y aprendes cosas nuevas. En ‘Guerra de Likes’, una de las cosas que más disfruté fue haber colaborado con María Ripoll y descubrir la tranquilidad con la que aborda el día a día aún cuando hay problemas, su manera de sacar adelante un proyecto siempre con energía positiva. Me llevo un gran aprendizaje por haber colaborado por primera vez en una cinta de estudio y los buenos consejos de mi ahora amigo Santiago García. También las amistades fraternales con grandes miembros del equipo como con Emiliano Mansilla, productor en línea, María Molinari, vestuarista y Joan Vives el asistente de María. Gracias a todos por la oportunidad de seguir haciendo lo que más amo en la vida”.

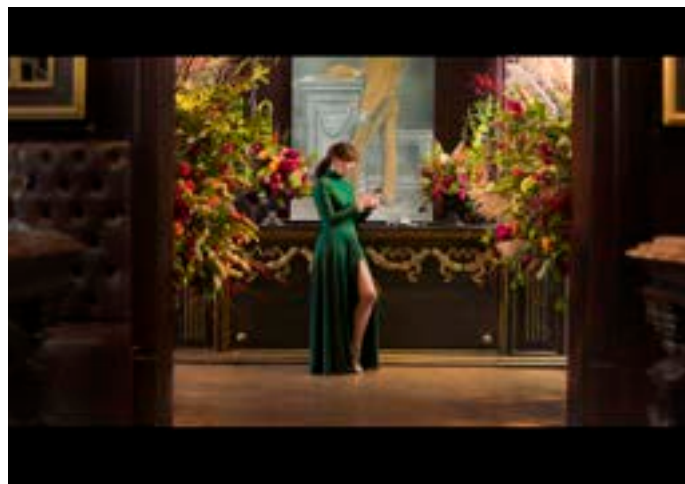
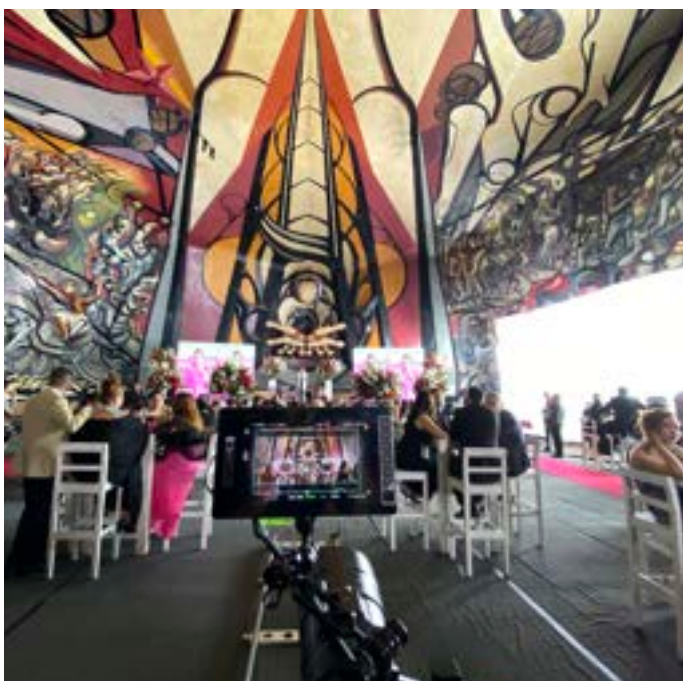
Trailer:

<https://www.youtube.com/watch?v=oeqqaLOdk5k>

‘ Guerra de Likes’

Cámara: ARRI ALEXA Mini
Óptica: Leica Summilux

Cinefotógrafo: Isi Sarfati AMC
Gaffer: Alejandro Ferrusquía “Ferrus”



'Guerra de Likes' Isi Sarfati AMC



'Guerra de Likes' Isi Sarfati AMC



'Guerra de Likes' Isi Sarfati AMC



CRUELLA

Rodado con
THALIA





ALFREDO ALTAMIRANO AMC

Cambiando la visión

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

Tras el buen recibimiento de 'Esto no es Berlín' (2019), Alfredo Altamirano AMC regresa con el largometraje 'Estanislao', de Alejandro Guzmán ('Distancias cortas'), con guion de Iztel Lara. En esta entrevista el director de fotografía habla sobre su acercamiento a este proyecto en blanco y negro, que presenta atmosferas que nos transportan al género del horror.

Este largometraje nos transporta a una realidad retorcida en la que, después de años viviendo en San Luis Potosí, Mateo, interpretado por el ganador del Ariel Raúl Briones, regresa a la casa de su infancia para honrar la memoria de su madre fallecida. Bajo esta condición, Mateo se enfrentará a retomar la desgastada relación con su padre alcohólico y con su hermano, una extraña criatura que parece sacada de una pesadilla.

Alejandro Guzmán y Hari Sama estudiaron la licenciatura en el CCC. Debido a esta relación el director de 'Esto no es Berlín' le habló a Alejandro sobre Alfredo y su trabajo fotográfico: "Hari le mostró mi trabajo a Alejandro y le gustó. Hubo otro factor que influyó en la decisión de Alejan-

dro para buscarme y es que él tenía claro que, debido al presupuesto, había que trabajar con un *crew* reducido. A Alejandro le interesaba trabajar bajo un esquema parecido al francés, es decir, con pocas personas y él estaba al tanto de que yo venía llegando de Francia. Por experiencia, puedo decir que si quieres una producción con esas condiciones, esto se tiene que planear desde el inicio porque de no ser así, no resulta".

Así comenzó el viaje entre el director y el fotógrafo quienes, con pláticas y con referencias como 'Rembrandt' y 'Gustave Caillebote', comenzaron a trabajar el tratamiento visual que la obra requería.





'Estanislao' Fotograma. Alfredo Altamirano AMC

El cuidado del claroscuro

Recientemente, el blanco y negro ha vuelto a formar parte de las decisiones creativas que acompañan las propuestas fotográficas de las películas. Recientemente en México tenemos los ejemplos de 'El diablo entre las piernas' (2021- Arturo Ripstein) y 'Roma' (2018- Alfonso Cuarón). "Al principio no se pensó en blanco y negro, pero conforme avanzaba el proyecto, se tomó la decisión. Creo que con este elemento tuvimos mayor oportunidad de jugar con el claroscuro y las texturas; además apoyaba la sensación de tristeza, pobreza y abandono que se plantea en el guion".

Generalmente, la gente piensa que hacer blanco y negro es utilizar un *stock* o, simplemente, desaturar la imagen. Algo importante para recordar, es que hay diferentes tipos de blanco y negro que de hecho se pueden diferenciar claramente a lo largo de la historia del cine. "Antes de que apareciera el color en el negativo, las "modas" de la fotografía cinematográfica se asentaban en el contraste, el tipo de luz, etc., así como ahora es con el color. Por ejemplo, podríamos diferenciar el blanco y negro de la nueva ola francesa y del neorrealismo italiano. El primero, al haber menos equipo y su peculiar uso de la luz natural, tiene un blanco y negro no tan contrastado, es más gris. En cambio, el se-

gundo tiene mucho más volumen. Es este último el que me inspiró para conseguir la estética en 'Estanislao'".

"Este tipo de blanco y negro tiene la característica de tener negros profundos y blancos que están muy "arriba". Personalmente, me da una sensación de pesadez que se sentía en la historia con estos personajes que viven marginados. Lo bueno de escoger un tipo de blanco y negro es que ya sabes cuánta relación de contraste necesitarás a lo largo de la película; estableces tus niveles de luces altas y bajas desde el inicio".

Alfredo nos habla de la diferencia entre filmar con sensores o celuloide para blanco y negro y para color: "Si usas sensores o película diseñados para el blanco y negro, automáticamente tendrás un mayor contraste, pero los sensores y *film* a color, -en especial si filmas en Log-C o *Raw*-, te darán una imagen deslavada. Lo que debes tomar en cuenta para iluminar blanco y negro desde un sensor a color, es que la luz deberá exagerarse y contrastarse más de lo que harías normalmente. En broma le digo a los directores que me firmen un papel prometiendo que no regresarán el color a la película ya que todo se vería muy mal", dice riendo.

"Siempre hay que hacer pruebas de todo, pero desgraciadamente, muchas veces no hay tiempo ni dinero. Soy un cinefotógrafo muy clavado con las pruebas de cámara; si los reportes no están bien





'Estanislao' Fotograma. Alfredo Altamirano AMC

hechos, no sirven; me gusta que se transcriba todo. Hice pruebas con la ARRI Alexa para medir el nivel de ruido y tener una textura interesante. Así decidí exponer mucho de la película a 1600 ISO.

“Estuvimos a punto de llevarnos los lentes Lomo anamórficos, pero Alejandro prefería un formato más cercano a la fotografía fija manteniendo poca profundidad de campo. Yo quería filmar con lentes de super 16, pero a producción le preocupaba que la resolución de la imagen fuera HD y no 3.2K. Al final, escogimos usar los lentes Zeiss *High Speed* siempre usándolos con su máxima apertura de 1.3. Como máxima durante la película, se estipuló que la cámara no podía moverse, es una cámara fija; había también un lente predilecto: el 50mm”.

No sólo el personal humano era reducido, también el equipo técnico de iluminación. La película fue realizada con un móvil pequeño (que fue descargado en su totalidad en la locación principal), una maleta de Asteras, un Joker de 600, los textiles y la tramoya.

“Me siento muy orgulloso de que con tan poco equipo se haya logrado la calidad de luz y de atmósferas que vemos en pantalla, pero esto no hubiera sido posible si no se hubieran detallado cuidadosamente desde la preproducción los sistemas lumínicos”.

“Cuando conversé con Daniela Schneider, la diseñadora de producción, sobre las *practicals* que necesitábamos, me dijo en tono de broma, que todos los cinefotógrafos le pedían eso para iluminar. ¡Yo lo tomé como un reto!” - ríe- ... y decidí no usarlas nunca a menos que fuera necesario en las locaciones, como en los planos abiertos de la fábrica que, claramente, tenían que tener luces prendidas”.



PRESENTANDO

FUJINON

Premista

19-45mm



VIVIENDO EN GRANDE

CAPTURE SU VISIÓN CINEMÁTICA

GRAN ANGULAR - COMPACTO - LIGERO

10% más corto y 14% más ligero | Apertura rápida T2.9 | Mínima distorsión | Sin respiración
Rendimiento óptico excepcional | Círculo de imagen de 46.3 mm | 3.3 kg | 22.9 cm



FUJIFILM

FUJIFILM de México

FUJIFILM.COM.MX

19-45MM T2.9 | 28-100MM T2.9 | 80-250MM T2.9-3.5

GRAN FORMATO



@FUJIFILMMX

contacto@fujifilm.com.mx



“Gracias a este tipo de situaciones, he aprendido que a veces, la primera idea que tienes a la hora de iluminar un espacio no es necesariamente la mejor; puede llegar a ser necesario replantear todo e irse a una segunda o tercera opción y en este caso, no usar las *practicals* realza lo que quería lograr con el contraste. No es lo más fácil para lograr atmósferas fuertes, pero si se hace bien, el resultado es más interesante”.

Para resolver la situación de poca luz, se decidió tener puntos de luz en cuadro; tener siempre primeros planos con brillos, brillos en metal o en vidrio. Esto se logró mediante las Asteras apuntadas hacia los objetos brillantes.

En las escenas de día, más que poner luz, Alfredo quitaba luz, tapando ventanas o poniendo tela negra en paredes, techos o con

tripiés con franelas negras muy grandes si los espacios lo pedían: “De esa manera, y aunque hubiera luz por todos lados, yo decidía la dirección de la luz pensando dramáticamente en la escena”.

El cinefotógrafo da un enfoque totalmente diferente a cada proyecto: “Una de las cosas más divertidas y bellas de la cinefotografía, es que te puedes adaptar a lo que el director quiera y necesite. De alguna manera te metes al universo de cada director para lograr realizar su visión lo mejor posible”.

El trabajo de cámara en ‘Estanislao’ se caracteriza por su casi nulo movimiento. La película de Alejandro Guzmán se concentra más en lo estático que refleja el estancamiento en las vidas de los personajes: “No teníamos derecho a tocar el encuadre una vez establecido. Recuerdo que los planos duraban mucho, pero estaban llenos de improvisación por parte de los actores. Al hacerlo de esta manera, si el actor se movía y su cabeza salía de cuadro o se cortaba, no importaba”.

“A ‘Estanislao’, la pienso o siento como a un autor haciendo arte de una manera experimental. No es accesible a todos, ni fácil de ver por la naturaleza misma de su historia. Alejandro es una persona que hace muchas tomas hasta obtener lo que tiene en mente y esto desencadenó la improvisación actoral”.



‘Estanislao’ Fotograma. Alfredo Altamirano AMC





Equipo de trabajo

“En esta película trabajé con el *Gaffer* Luis Alfredo Porcayo; tenemos una gran amistad y habíamos trabajado juntos en ‘Esto no es Berlín’”. Itzel Ochoa fue parte del equipo de Alfredo, siendo asistente de cámara, fotografía de segunda unidad y, en una buena parte de la película, fue operadora de cámara. Es importante mencionar la participación de François Pesant, quien también participó como director de fotografía de una segunda unidad durante unos días de rodaje. “Considero que un buen asistente tiene que tener mucha creatividad y sensibilidad, no es jalar foco a lo tonto. Los foquistas son pieza clave de diálogo, se vuelven amigos, pues están ahí a tu lado en el *set* todo el día y tienen que tener noción de la cultura cinematográfica; soy fiel a los asistentes. Por otro lado, me gusta que se vuelvan amigos de los directores, porque, además de la parte técnica, tienen que saber leerlos para entender qué quieren”.

Otros asistentes de cámara que participaron en la película son : Daniel Balderas Güitron y Estefanía Velázquez Rodríguez, y los *seconds* Israel Ortiz



Soriano, Fernando Vázquez Schmidt y Juan Antonio Betancourt Alonso.

En la película hubo tres *trainees*: Lucely Bautista, Milton Rodríguez Barrera y Kenia Carreón.

El trabajo del blanco y negro digital

Para lograr un resultado óptimo “técnicamente hablando”, Altamirano trabajó con su DIT Héctor Rodríguez. Junto con él, Alfredo preparó un LUT de base para el blanco y negro en la pre-producción y, a partir de él, Rodríguez trabajó muy de la mano con el Alfredo para ir corrigiendo cada plano de la película en el set.

“Hector me mandaba *stills* de cada escena a mi celular y yo le iba dando indicaciones de nivel de contraste, densidad de negros y blancos, etc. Así, cuando estábamos contentos con el resultado, mandaba los *stills* a un grupo selecto de cabezas de equipo de la película, para que todos los departamentos pudieran ver cómo iba siendo cada plano. De esta manera el trabajo de corrección de color fue más interesante para el colorista Raul Luna “Ratón”, quien partió de una base muy buena de trabajo para concentrarse en una corrección de color más atmosférica y fina”.

‘Estanislao’

Cámara: ARRI ALEXA

Óptica: Cooke Mini

Cinefotógrafo: Alfredo Altamirano AMC

Gaffer: Luis Alfredo Porcayo



Impacto ambiental

Alfredo Altamirano AMC es una persona comprometida con el medio ambiente y su preservación. En febrero de 2019 se publicó dentro de la revista 23.98, un artículo a cargo de Alfredo con datos de cómo funcionaba la producción de basura por parte de un *crew* en una película. Link para consultar el artículo:

<https://www.cinefotografo.com/2019/02/10/filmaciones-ecologicas/>

Alfredo nos cuenta algunas de las acciones que ha tomado para reducir el impacto ambiental.

“Estoy muy contento porque estoy en una filosofía de ser lo más ecológico dentro de lo posible. Intento usar lo menos posible filtros, gelatinas y poroflex, así como la planta de luz. La luz LED nos permite iluminar con Asteras o focos que no requieren de planta. En ‘Estanislao’ no necesitamos planta de luz porque el 90% de la película se hizo con una maleta de Asteras”.

“En las escenas más complicadas teníamos una planta muy chiquita, ya que las únicas luces que usamos, además de las Asteras, fueron: un Joker 1600 y un par de Fresneles de 2k. Realmente el impacto de combustible no era tan alto como lo hubiera sido usando luces más convencionales.

La fotografía digital y los sensores cada vez más sensibles, nos permiten trabajar con menos luz. Como director de fotografía, considero que es muy importante tratar de ser más ecológico y no generar tanta contaminación ni desperdicio. Usar madera o plásticos que no sean de un solo uso, (para sustituir el poroflex, por ejemplo). Para mí es un compromiso importante e intento crear conciencia en el *set* y con mi *crew* para disminuir la cantidad de plásticos y que todos lleven termo. Son acciones pequeñas pero por algún lado debemos empezar para que esto se vuelva cada vez más común”.

Trailer:

<https://www.youtube.com/watch?v=fNQttL-nZJI>



‘Estanislao’ Fotograma. Alfredo Altamirano AMC

'Estanislao'
Alfredo Altamirano AMC



'Estanislao'
Alfredo Altamirano AMC



'Estanislao'
Alfredo Altamirano AMC





JUAN PABLO RAMÍREZ AMC REINTERPRETAR LA MEMORIA

Por Kenia Carreón y Milton R. Barrera
Fotogramas de: 'I Carry You With Me'

“Cuando no tienes lo demás, sólo nos queda la memoria para navegar; pues es el cobijo del amor”. Juan Pablo Ramírez AMC y la directora Heidi Ewing, nos llevan a un viaje a través de los recuerdos de una pareja que ha luchado por sobrellevar los problemas sociales por los que atraviesan.

‘I Carry You With Me’ (Te llevo conmigo), nos sumerge en la historia de un joven aspirante a chef y un maestro quienes comienzan una relación amorosa. Esta relación es mal vista tanto por las costrumbres de homofóbicos y machistas de la sociedad, como por el hecho de que Iván (el chef) tiene un hijo. Su deseo de superación personal y profesional y el amor por el otro, los obligan a cruzar la frontera ilegalmente en busca del sueño americano. Las decisiones tomadas por los jóvenes tienen repercusiones emocionales y legales que están ligadas a todo aquello que abandonaron en su país natal.

La película, basada en hechos reales, compagina la ficción con el documental al hacer un retrato de los recuerdos y mezclándolo con el día a día de Iván y Gerardo, los protagonistas de esta historia. “Una historia real, que nos presenta una mirada microscópica de muchos casos similares. Es doloroso y es fuerte, pero así es la realidad. Todo esto me parece muy bonito de la película y son los aspectos que más me atrajeron cuando llegué al proyecto”, dice Juan Pablo.

“De alguna manera todos somos migrantes. Por ejemplo, yo soy de Guadalajara y cada vez que vuelo voy dejando cosas de lado. Inevitablemente conectas con la historia, y no hablo sólo de mí, pues es una realidad de muchas personas alrededor del mundo”.

Heidi Ewing es una documentalista nacida en Estados Unidos, cuyo trabajo y experiencia dentro del lenguaje del género documental da un estilo diferente a la película. Esta es la primera pelícu-



'I Carry You With Me' Fotograma. Juan Pablo Ramírez AMC

la de ficción de la cineasta nominada al Oscar en 2007, en la categoría a 'Mejor Largometraje Documental' con 'Jesus Camp'.

Uno de los principales giros que dio el proyecto antes de la llegada de Juan Pablo Ramírez AMC como director de fotografía, fue la decisión de Heidi de crear una ficción, a pesar de haber concebido y trabajado en primera instancia el proyecto como documental.

“Iván y Gerardo (los verdaderos), son amigos de Heidi desde hace un tiempo. En una de sus reuniones, hablaron de todo lo que habían tenido que pasar para llegar a Estados Unidos y su preocupación por no poder regresar a visitar a sus familiares. De ahí surgió la idea de contar la historia de esta pareja.”

“Al principio se hizo todo el proceso como un documental. Heidi ya tenía mucho material levantado con su equipo de trabajo. Cuando sucede la boda, Heidi se viene a filmar a México, mientras que su fotógrafo (que ya entendía el lenguaje del proyecto), se quedó con Iván y Gerardo para grabarlos mientras veían la boda a través de Skype”.



En un primer momento, la producción contactó a Juan Pablo para fotografiar la boda en México. Al final, por la agenda del cinefotógrafo, esto no sucedió. Sin embargo, la directora y Juan Pablo mantuvieron contacto. “El tiempo pasó pero nosotros seguimos platicando. Años más tarde, ya con el apoyo -sobre todo económico-, de Sony, Heidi decidió darle un giro a la historia y se propuso hacer una ficción”.

“Recuerdo que ella no estaba segura de que yo fuera el indicado para fotografiar la película. Una de las cosas que más se me complicó fue entender el tono y la plástica del proyecto, por la cuestión del material que ya había sido grabado para el documental. Fui muy cauteloso a la hora de abordar el guion porque estaba escrito de una manera muy peculiar. Había secuencias escritas como guion cinematográfico, pero también estaba intercalado con apuntes de las tomas ya grabadas de documental. Por ejemplo: tenemos las secuencias con nuestros actores y cortamos al interior del metro de NY con Iván de la vida real viendo por la ventana”.

“Una de las conversaciones que tuvimos fue sobre qué escenas se filmarían nuevamente y también sobre qué escenas se mantendrían para la parte documental dentro de la ficción. También hablamos sobre la forma de abordar las escenas de ficción con nuestros actores dentro de las múltiples locaciones.”



Así fue como la dupla incorporó parte del trabajo documental previamente grabado, en conjunto con escenas creadas en *set*, así como el *B-Roll* capturado por Ramírez. “Es indiscutible la afición de Heidi por el documental y creo que el espíritu de este modo de narrar siguió presente. En ciertos momentos, sin estar planeado, nos robábamos momentos de la cotidianidad (personas viendo por la ventana o cualquier cosa que nos transmitiera un sentimiento). Todas esas tomas o *B-Roll*, aparecen en la película y le aportan un *feeling* muy especial. Este tipo de cosas que hicimos, son las partes en las que la directora se sentía más cómoda”.

“Antes de iniciar el rodaje tuve un problema, pues se me juntaron dos proyectos. Aunque la otra producción era más flexible, Heidi no quería perder conexión conmigo, ni la facilidad de hablarme en cualquier momento para platicar de su película; ella necesitaba a un mejor amigo a su lado. Me costó mucho trabajo poder llevar a cabo ambos proyectos, hasta que fue insostenible”.

“Como director de fotografía es difícil decir no. Todo lo quieres hacer y no quieres quedar mal con nadie, pero existe un momento en el que entendemos que las decisiones que se toman y las cosas que dejas fuera, también forman parte fundamental de tu camino y de tu carácter. Al final, decidí aventurarme con Heidi y no me arrepiento. Ella es muy proactiva y muy enérgica, no conozco a nadie más “pilas” que ella. Es una líder nata y, a pesar de que nunca había hecho ficción, es una seductora con su trabajo; logra que todo su *crew* se enamore del proyecto”.





The Cooke Look[®]

El original desde 1894

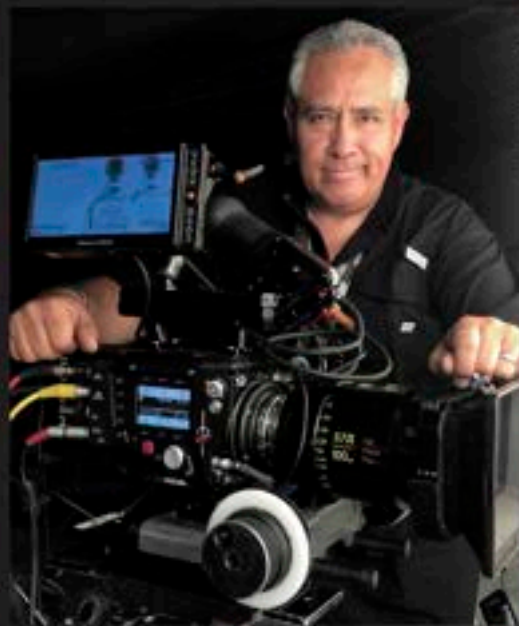


Photo: Damián P. Acosta

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

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



“Cuando debo filmar comida o líquidos en alta velocidad la resolución asombrosa de la óptica Cooke S7/i me ofrece los resultados requeridos. Imágenes extremadamente nítidas y la mejor resolución al más extremo detalle es lo que necesito obtener en cada toma y se aprecia cuando se ven los resultados en alta velocidad.

Su diafragma T2.0 es muy eficaz cuando se necesita estar filmando a, por lo menos, 1000 fps o más y se requiere el máximo aprovechamiento de la luz con una profundidad de campo aceptable para la estética de lo que se está fotografiando.

Otra línea de óptica Cooke que me gusta usar por su extremo acercamiento en foco mínimo y profundidad de campo generosa en tomas de Table Top es la serie mini S4/i”.

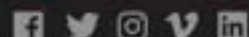
Eduardo Vertty, AMC
Table Top & Liquids
Director de fotografía
Especialista en alta velocidad



www.cookeoptics.tv



www.shotoncooke.com



CookeOpticsLimited

Innovación óptica y calidad británica desde 1894

cookeoptics.com

T: +44 (0)116 264 0700

Cooke Américas

cookeamericas.com

T: +1-973-335-4460



'I Carry You With Me' Fotograma. Juan Pablo Ramírez AMC

Referencias y decisiones creativas

En ocasiones anteriores, el cinefotógrafo nos ha contado que encuentra en el fotoperiodismo una fuente de inspiración que le ayuda a crear un lenguaje conceptual y visual en sus proyectos. “En general, yo soy más de referencias de fotografía fija que de películas. Es gracioso porque hago carpetas en Pinterest, las lleno de material visual para cada proyecto. Si entran a mi perfil en la app podrán encontrar más de 30 carpetas diferentes. https://www.pinterest.com.mx/jramirezibaez/_saved/

Hacia poco tiempo que Heidi había estrenado ‘One of Us’, un documental centrado en la comunidad judía ultraortodoxa de Nueva York. Este largometraje, nos muestra la historia de 3 judíos jasídicos que buscan escapar de su comunidad a pesar del peligro que corren. Debido al aislamiento por parte de esta comunidad, una de las mayores dificultades fue mostrar este mundo desde lejos. Fue así como Heidi Ewing y Rachel Grady generaron el lenguaje a partir del uso de telefotos y *zooms*, creando así una suerte de rompecabezas con las tomas. “Después de este documental, Heidi tenía en mente seguir con la línea creativa del uso de *zooms*. Por un lado entendía lo que quería lograr con esta óptica: concentrarse en los personajes y aislarlos de su mundo, pero yo sentía que la construcción de espacio necesitaba otras herramientas”.

“Probamos con diferentes lentes para descubrir el que nos transmitiera mejor lo que queríamos mostrar. Hicimos muchas pruebas con los K35 de Canon, Cooke Speed Panchro rehouseados, Cooke Panchro i/Classic, Super Baltar y los Zeiss High Speed. Al final todo se redujo a los iClassic. No quise quitarle la idea del uso de *zoom*, así que probamos uno 25-250mm vintage de Cooke (que por cierto no cubría el sensor). Aunque la verdad es que nunca lo usamos como *zoom*, sólo como un lente muy largo”.

Juan Pablo tiene una afinidad por los lentes antiguos. Como en el caso de la película ‘Sin la Habana’ (2020) en la que usó los Super Baltars de Bausch & Lomb. “Algo curioso fue que estábamos muy confundidos sobre usar los Super Baltar porque tienen una estética muy parecida a los i/Classic, pues también tienen ese *glow* muy característico cuando los usas con diafragmas muy abiertos. Nos gustaba mucho, pero era muy extremo, teníamos que cerrar unos cuantos pasos. Heidi fue quien propuso que nos lleváramos ambos juegos. Por supuesto que los productores pusieron el grito en el cielo, pero se hizo a favor de la historia y es algo que respeto mucho de Heidi”. “Además de los lentes, otra de las cosas que la directora tenía muy claro, era que quería ver a los personajes a través de reflejos. Lo que me gusta de Heidi como directora, es que sabe exactamente lo que quiere y cuando algo no funciona, lo siente.



Por ejemplo, el primer día de llamado montamos la cámara en el *dolly* e inmediatamente dijo que no le gustaba. El *dolly* es una de las herramientas más clásicas dentro del *set* y dijo que lo sentía falso. En ese momento lo devolvimos a la casa de renta y el resto lo hicimos cámara en mano (salvo unos momentos que se hicieron con *Steadicam*); una cámara mucho más flotada”.

“Hay muchos planos secuencia que nos ayudaban a movernos con el personaje. Es complejo montar ese tipo de *shots* del baile con el actor y de su relación con la cámara. Hay que desarrollar poco a poco un sentido de intuición para saber reaccionar y a mi me encanta trabajar de esta forma”.

Memoria y sueños

“Hay más de una barrera que separa a los protagonistas, pero de alguna forma uno siempre está presente con el otro. Está latente una imposibilidad de pertenecer al mismo espacio; siempre hay un bloqueo que les impide estar juntos. Justamente de esto va la película, de las imposibilidades, de todo aquello que vas dejando atrás. A partir de una reflexión grande de la memoria y de cómo funciona, de cómo funcionan los sueños, de cómo vas y vienes, de cómo se van añadiendo pasajes y cómo se van reintegrando las cosas, creamos un lenguaje para el montaje. Queríamos jugar y probar, hacer las cosas como son en un sueño”.

“Al principio no entendía lo que quería lograr hasta que me mostró una película de Soderbergh como referencia para el uso del tiempo. En este ejemplo, filmas la misma escena -completa, con correspondientes, abiertos y cerrados-, en diferentes locaciones. Después, en edición, montas tu escena cambiando de locaciones mientras avanza. De esta manera usas los mismos valores de plano como si el tiempo avanzara, pero siguiendo la misma línea anecdótica”.

“El ejercicio de jugar con el tiempo, con la palabra, con los silencios y con la mirada; la apuesta no está en lo anecdótico, sino en la mirada, en el rostro y en la sensación volátil del tiempo y la memoria”



La película fue contada a dos cámaras: ARRI Alexa Mini y ARRI Alexa Amira. “No me dejaron tirar en *raw*, (curiosamente ya son varios los proyectos donde sucede este impedimento), y ya me había acostumbrado a filmar en *ProRes*. Ambas cámaras tienen esta cualidad, así que no fue problema configurarlas de la misma manera y así empatar la calidad de imagen”.

“Creo que en este proyecto experimenté un poco de lo que después pude hacer en una serie. Normalmente, cuando tienes poco tiempo, es muy complicado iluminar para dos personajes, pero es mucho más sencillo iluminar muy bien a una persona y hacer dos ángulos distintos de este. En estas situaciones tenía dos valores de plano con el mismo *setup*”.

“También debo mencionar que hay una mezcla de los dos casos. Ponía una luz que funcionaba muy bien para un plano secuencia y otras situaciones en las que ponía una luz y luego la trabajaba (dándole una dirección más linda o suavizándola), para después hacer la contra”.

‘I Carry You With Me’

Cámaras: ARRI Alexa Mini y
ARRI Alexa Amira

Óptica: PANCHRO/ iClassic, Super Baltar
Zomm Cooke Vintage

Cinefotógrafo: Juan Pablo Ramírez AMC

Gaffer: Francisco Morales
Asistente de cámara: Leonel Becerril
2do. Asistente: Leonardo Colunga





Color

“Hedi no sentía que fueran personas que, a pesar de las circunstancias perdieron color, sino que, al contrario, lo mantuvieron y lo mantienen. Es por eso que esta se planteó como una película muy colorida”.

Cuando Juan Pablo era un niño, creció en calles con luces de sodio. Las cualidades de esta luz lo acompañan de cerca. “Uno trata de construir sus imágenes a partir de lo que experimenta. Cuando crecí veía solo sodios y fluorescentes. Ese combo de colores me gusta mucho, naranja y verde. Son colores que incorporo a menudo en mis proyectos. Por ejemplo, en esta película podemos apreciar el verde en los restaurantes donde trabaja Iván”.

En muchas películas se juega con el cambio de temperatura de color para diferenciar épocas. Se utilizan tonos fríos para el presente y tonos cálidos para el pasado. En ‘I Carry You With Me’ esto no sucedió así. “En este proyecto no había reglas, pero sabíamos lo que no queríamos. Por ejemplo, subrayar demasiado el hecho del paso del tiempo en cosas obvias como el cambio de temperaturas. Debido a que jugamos con muchas décadas y muchas locaciones, iba a resultar un desorden si optábamos por subrayar el paso del tiempo cromáticamente ya que el montaje viene y va constantemente entre distintos momentos de las vidas de los personajes. Confieso que resultó todo un riesgo personal el incorporar tantos colo-

res; tenía miedo de que se volviera un videoclip de *reggaeton*. Es por eso que hice muchas pruebas de corrección de color para saber hasta dónde llevarlo. Hubo otro detalle, y es que Heidi vive en Nueva York, un lugar poco colorido si lo comparamos con la Ciudad de México. Ella se sentía seducida por la idea de subir y subir los valores colorimétricos en postproducción”.

“En *set* trabajamos con lo que llamo un “realismo estilizado”, es decir, dejamos que el color existiera tal y como es, tal y como funciona en las locaciones reales. A veces me limité a iluminar con un solo foco y resultó ser también un proyecto con una aproximación y ejercicio muy minimalista”.

“Intento, por otro lado, ser económico, gastar el dinero en lo que se tiene que gastar. En la película, sabía de un par de secuencias que requerían una inversión más grande, es por eso que para ahorrar un poco, mezclé el uso de luces prácticas y aproveché las fuentes de luz que existían en las locaciones. El trabajo de luz es parecido, lo que cambia es el tamaño y la fuente, pero si sabes la calidad y su impacto, no debe haber problema”.

La secuencia sucedida en el desierto estaba contemplada desde el principio como una locación más compleja. En este espacio, vemos al protagonista cruzar la frontera; había que iluminar un espacio grande en el desierto que es muy oscuro. “Ocupamos una grúa grande de construcción y esto lo volvía peligroso, pues de alguna forma lo que está muy elevado se vuelve



como un papalote que en cualquier momento podría caer sobre nosotros”.

“Junto con mi cómplice, el *Gaffer* Francisco Morales, ideamos un sistema para iluminar el desierto. Llevamos una grúa con una fuente de luz gigantesca: 20 luces robóticas RGB en una parrilla que elevamos a 50 metros de altura. Lo más importante de este *rig*, es que cada una de las luces giraba y se controlaban desde el piso, vía DMX. Todo esto se filtró con *Opal* para que los LEDs (que estaban a gran distancia), no se marcaran como múltiples sombras diminutas”.

Uno de los requerimientos técnicos que requería esta secuencia para que el planteamiento lumínico de Juan Pablo funcionara, era que la grúa tenía que estar sobre un risco para que la luz estuviera lo más alto posible y él pudiera girar 360° sin problema alguno.

“Hicimos esa locación con una luz monumental, ya una vez que la luz estaba arriba, toda la secuencia funcionó con luz en contra. El trazo consistía en girar alrededor de la lámpara. Fueron dos días de ese *setup*, y producción me advirtió que no alcanzaba para un tercer día. Al final, se logró”.

Uno de los retos más grandes a los que se tuvo que enfrentar el director de fotografía, es al hecho de tener que grabar en dos países y, por lo mismo, laborar con dos *crews* diferentes.

“Además de la directora, los únicos que viajamos a Nueva York fuimos los actores y yo. Yo fui la única cabeza de departamento que siguió en esta etapa; arte, sonido y vestuario, fueron conseguidos allá. Me costó trabajo acoplarme a los ritmos de trabajo y reglas que tienen allá; hay muchas implicaciones, como por ejemplo el no poder manipular una máquina de humo si no hay bomberos y permisos en *set*. Fue difícil la transición, pero siento que al final, a pesar de ser un bloque tan largo y denso, se logró mantener la personalidad de la película gracias a los lentes, la paleta de color, mi operación de cámara. Se logró unificar de buena manera. Mantuvimos, entre otras cosas, los verdes de los fluorescentes y así se comunican las locaciones de ambos países.”



'I Carry You With Me' Fotograma. Juan Pablo Ramírez AMC



Aprendizaje

Juan Pablo nos comparte cómo se ha ido nutriendo a partir del trabajo realizado con diferentes directores:

“Con Edgar Nito en ‘Huachicolero’, debido a las carencias, debíamos de encontrar en la realidad las soluciones para que pudiera hacer mi trabajo lumínico. Hallar la forma de cómo mover la cámara para que los lugares se vieran de cierta manera y a qué hora del día funcionaba mejor hacerlo todo. La cámara se vuelve importante al no tener control de lo demás, es decir, al no poder poner tantos focos y luces”.

“Con Gael en ‘Chicuarotes’, fue adaptarse a lo que hay. A diferencia de la película con Nito, con Gael tenía a mi disposición todos los juguetes. Es la película más iluminada que he fotografiado. Había realizado muchos proyectos con poco presupuesto, entonces en esta película fue reencontrarme con el equipo y con conceptos de realismo. Encontrar la forma para modelar luces que encuentro en la realidad y que me guste cómo se ve en cámara.

“Con Heidi, puedo decir que fue una mezcla de los dos: decidir en qué momento utilizo sólo un foco, y en qué momento la naturaleza de la historia me exige más. Me enfrenté al ejercicio de entender la historia, la luz y de ser honesto con el presupuesto que se tiene disponible para operar. Al final, siempre la que tiene que ganar es la historia, pues es la que importa”.

“Me gustaría recalcar que me llevo de Heidi su manera de ser aguerrida con su proyecto y de pelear por tener lo mejor. Todos deberíamos luchar así en pro de las historias que queremos contar”.

“Entre otras cosas, hacer esta película también me sirvió para entender cómo es colaborar con un *crew* grande; iluminar a dos cámaras; entender espacios más grandes; cómo poner luces para que no me hagan sombras; cómo ayudarnos a hacer equipo para que la danza sea de dos con el actor. Por otro lado, me gusta trabajar con personas de otros lugares. En esta ocasión, asomarme a Nueva York y permitirme poner en práctica lo que sé, en un esquema que no conozco del todo pero que se comunica a través de las historias”.

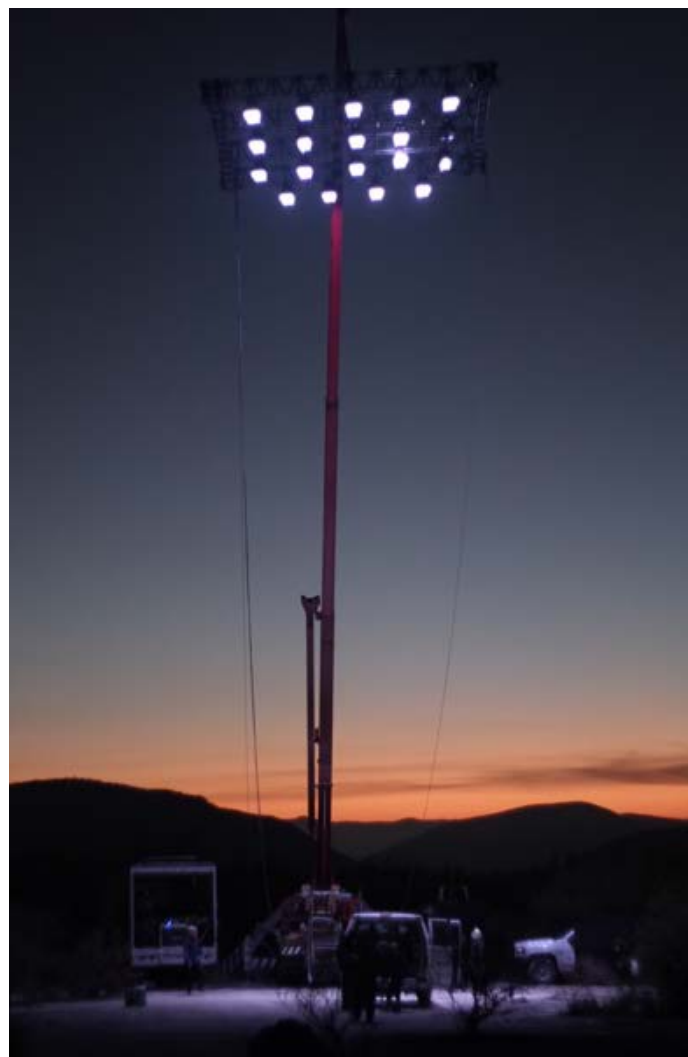
Estreno

‘I Carry You With Me’ fue estrenada en la edición del 2020 del Festival de Sundance en el que ganó los dos premios de su categoría: Premio del Público y Mejor Película en la sección “Next”. Sony ha dado la fecha de estreno el 25 de junio en Estados Unidos y el 8 de julio en salas de México.

La película también fue presentada en el festival de Tribeca en Abril del 2020; en el festival de Cine de Nueva York el 2 de octubre del 2020 y estuvo presente en los festivales AFI Fest, Hamptons, Morelia, Busan, Rome, Zurich, Atenass, Bergen, y Golden Horse.

Trailer:

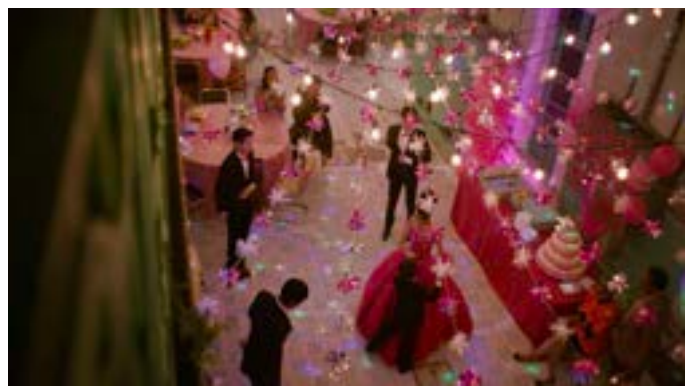
<https://www.youtube.com/watch?v=ueldqg6D-Wk>



23.98 fps®

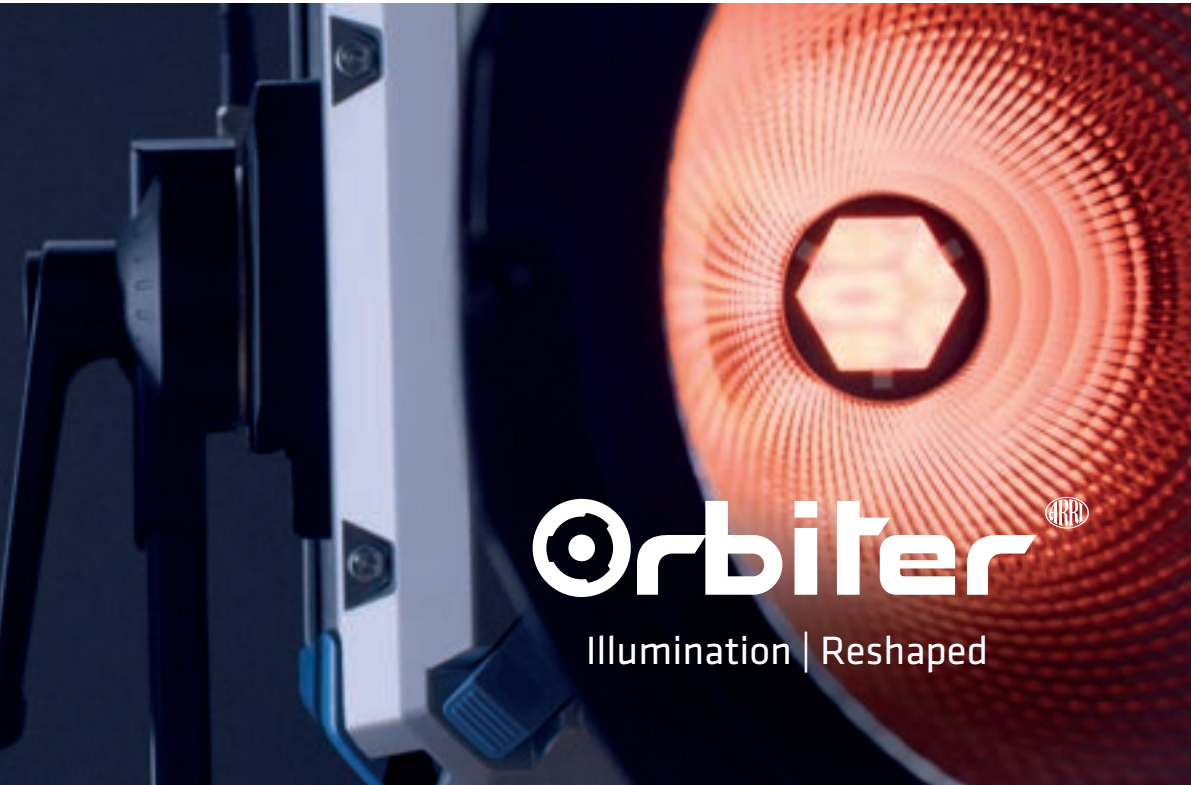
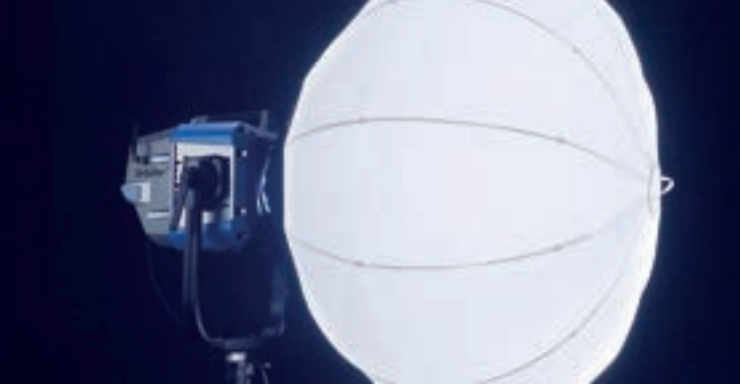


'I Carry You With Me'
Juan Pablo Ramírez AMC



'I Carry You With Me'
Juan Pablo Ramírez AMC





Inmensa versatilidad con extraordinaria reproducción de color

Con sus ópticos intercambiables y una amplia variedad de accesorios, Orbiter puede transformarse en muchos tipos diferentes de luces incluyendo open face, soft light y domo para convertirse en la luz perfecta para su aplicación. Al combinar LED de colores rojo, verde, azul, ámbar, cian y lima su nuevo motor de luz de seis colores ARRI Spectra ofrece una amplia gama de colores y una extraordinaria reproducción de color a lo largo de todas las temperaturas de color junto con una dimerización suave líder en la industria que va de 100% a 0%. Explore más, espere más y solicítelo hoy.



Open Face



Softbox



Domo

Para saber más acerca de Orbiter:
www.arri.com/orbiter

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

ARRI 



Canon K35 Vintage Full Frame

6 Lentes PL : 18mm / 24mm T1.5
35mm / 55mm / 85mm T1.3 135mm 2.1



Kowa Old Vintage Full Frame

7 Lentes PL: 19mm T4 28mm T3.6 35mm T2.9
50mm T1.9 100mm T3.6 135/200mm T4



Zeiss Supreme Radiance Full Frame

7 Lentes PL: 21mm / 25mm / 29mm / 35mm / 50mm / 85mm / 100mm T1.5



Bi-color/strobo, dmx, Wireless, 110/220v
High speed 1,000 fps.
Chimera, eggcrate



Luxed 4 Led 720w

Luxed 12 Led 2160w



Bi-color, dmx, wireless, 110/220v
High speed 1,000 pfs.
Intigrate air pump



Airlite Tube Led 1,000 w

Airlite Ball Led 1,000w



Bi-color, RGBWW, Dmx, Wireless
High speed 1000 fps, 15 Effects, Strobe,
Color Filters, 110/220v,
Soft eggcrate, Chimera eggcrate, Octapuls



Dyno Led 650w

Dyno Led 1200w





JOSÉ ANTONIO LENDO AMC

11 Preguntas a un director de fotografía

1.- ¿Escuela de cine o por la libre?

Estudiar o ir por la libre tiene algunas diferencias, sin embargo, ambas pueden conducir al mismo lugar. Pienso que la escuela te proporciona herramientas conceptuales y narrativas; te da la posibilidad de conocer todos los aspectos del quehacer cinematográfico, mientras que, al ir por la libre, te puedes desarrollar en términos técnicos, conocer el funcionamiento de distintas cámaras, lentes, luces, *dollies*, grúas, cabezas y todo el equipo del quehacer cinefotográfico. Un director de fotografía necesita narrar con la mejores posibilidades técnicas. Ambos conocimientos, el narrativo y el técnico, son necesarios para desarrollarse como cinefotógrafo. Considero que ambos caminos son adecuados.

Siempre escuché de muchos colaboradores del departamento de cámara, que no era fácil entrar a la escuela de cine, ya sea por el dinero que cuesta la carrera o por la matrícula tan pequeña que ofrecen los centros de estudio. En mi caso, primero cursé la carrera de ciencias de la comunicación y posteriormente entré al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ahora ENAC.

2.-¿Qué película marcó tu vida?

‘Sin aliento’ de Jean Luc Godard. La vi en mi adolescencia y me cautivó. Aún no entraba a la escuela de cine, pero trataba de rentar películas en video, de esas que llaman “cine de arte”. Al ver ‘Sin aliento’ decidí que quería dedicarme a la fotografía y al cine.

La vi varias veces. A pesar de que se filmó 30 años antes de que yo tuviera oportunidad de verla, se me hacía una película moderna. En mi opinión existía una forma cinematográfica de gran libertad y con muchas referencias del cine documental. Recuerdo que los *running shots* no tenían continuidad y los cortes abruptos le daban un gran dinamismo a las escenas en el auto. Quizá también me sentí identificado con el personaje principal interpretado por Jean Paul Belmondo y esa fue otra de las razones por las que marcó mi vida.

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

Hay varios nombres de cinefotógrafos que me gustan, quizá son lugares comunes, pero son los que quiero mencionar, todos ellos de gran trayec-

toría: Christopher Doyle HKSC; Darius Khondji ASC, AFC; Januz Kaminsky ASC; Emmanuel Lubezki AMC, ASC; Mathew Libatique ASC; Rodrigo Prieto AMC, ASC; Guillermo Navarro ASC.

4.- ¿Celuloide o digital?

Afortunadamente, tuve la oportunidad de trabajar en negativo filmico. Cuando estudié cine, todos los ejercicios los hacíamos en 16mm. También hice un largometraje en 35mm, una de las experiencias que más atesoro.

Fue a finales de los 90 cuando empezó la transición al respaldo digital, así que me tocó filmar en ambos formatos. En la actualidad, todos los proyectos que desarrollo son en respaldo digital, aunque me encantaría poder volver a filmar en cine. Las cámaras de cine no se discontinúan como le pasa a las digitales y aún hay bastantes cámaras de cine en las casas mexicanas de renta de equipo cinematográfico. Ojalá que pronto algún proyecto amerite ser filmado en celuloide.

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

Seguir la luz... Cuando estudié la carrera de cine en el CUEC, tuve la fortuna de tomar clases con el gran maestro Mario Luna AMC. Al momento de explicar uno de los temas de iluminación, dijo algo así como: “Uno de los aspectos primordiales para elaborar un diseño de iluminación en una secuencia, es seguir la luz”. Recuerdo que al men-

cionarlo no fue tan claro para mí, sin embargo, con el paso del tiempo, me di cuenta que fue el mejor consejo que pude haber tenido. En pocas palabras, iluminar una escena naturalista tiene que ver con la realidad, esa que todos vemos y los cinefotógrafos observamos una y otra vez, desde distintos ángulos; la luz de la mañana, la entrada del sol por una ventana, un día nublado, la incidencia de la luz nocturna en una habitación; todos son momentos del día o la noche que los seres humanos experimentamos y los cinefotógrafos tenemos que crear y prolongar para que la secuencia se lleve a cabo, en el tiempo y el espacio determinado, siguiendo la luz que se ha planteado para poder ubicarse en los diferentes lugares de ese espacio. Observar las distintas manifestaciones de la luz en los espacios y recrearlas, es también seguir la naturaleza de la luz.

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

Yo recomendaría estudiar la carrera de cine en alguna de las dos escuelas más tradicionales de México: Centro de Capacitación Cinematográfica, CCC o la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas de la UNAM, antes CUEC. También sería una ventaja, poder combinar el estudio con el trabajo en el área de cámara de una casa de renta de equipo cinematográfico. Así tendrá el conocimiento teórico, narrativo y con-



Foto de Ana Lorena Ochoa



ceptual, a la vez de adquirir la experiencia técnica necesaria para desarrollarse como director de fotografía.

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

Hace poco terminé de hacer una serie documental para la televisión que se llama "Muerte sin fin". El documental es un género que a veces da mucha libertad creativa. Cuando el director o directora quieren explorar visualmente, la experiencia es muy enriquecedora. Fue un proyecto muy interesante con distintas directoras y directores y pude colaborar para fotografiar el estilo de cada director y directora, para también ser consecuente con la propuesta conceptual del *showrunner*. Siempre es un gran reto poder visualizar con cada director o directora las diversas formas para realizar y contribuir con mis herramientas a generar un estilo propio.

8.- Recomiéndanos un libro de cine

De Denevi, Rodolfo, "Introducción a la cinematografía", SICA, Argentina, 2005. Muy buen libro de teoría y técnica cinematográfica en español.

9.- Y una película

'Girl', Lukas Dhont, Bélgica, 2018. Gran película que trata el tema transgénero en un adolescente.

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

El compromiso para investigar, trabajar, reflexionar, visualizar y entender la naturaleza de las imágenes que se vayan a construir. Es tener siempre una gran responsabilidad creativa para contar visualmente las historias, con verdad narrativa y estilística y así, poder fotografiar un contenido adecuado a cada proyecto filmico. Es contribuir a desarrollar en imágenes la mirada del director o directora para construir juntos un discurso con emociones visuales.

Es también pensar todo el tiempo mientras trabajas en: la directora o el director, el movimiento de cámara, la profundidad de campo, las variaciones en la iluminación, la posición de los actores, el campo de visión, la posición de la luces, la exposición, los filtros de cámara, la tem-

peratura del color, la zonas de luces altas, el *storyboard*, la composición, la distancia focal, la obturación, la iluminación, el sentido estético, el sentido visual, la angulación de cámara, el ambiente de la secuencia, el movimiento del actor, el ISO, las sombras, el foco, el nivel de la cámara, el lente...

11.- Recomiéndanos una app

Hace mucho que no bajo *apps*, pero hay dos que siempre utilizo:

Artemis y Sun Seeker



Foto de Ana Lorena Ochoa



Agrega Flare a tu Cinematografía



Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

ZEISS ha agregado cuatro lentes nuevos a la familia ZEISS Supreme Prime Radiance. Las distancias focales de 18 mm y 135 mm añaden ángulos de visión especializados en telefoto y gran angular y los nuevos objetivos de 40 mm y 65 mm mejoran el rango estándar. La familia ZEISS Supreme Prime Radiance ahora cubre todas las aplicaciones posibles para la producción de películas de alta gama. Con una apertura máxima de T1.5, se pueden lograr características de flare controlados, incluso en condiciones de poca luz.

Para más información: www.zeiss.com/cine/radiance



SUGERENCIAS DE LECTURA AMC

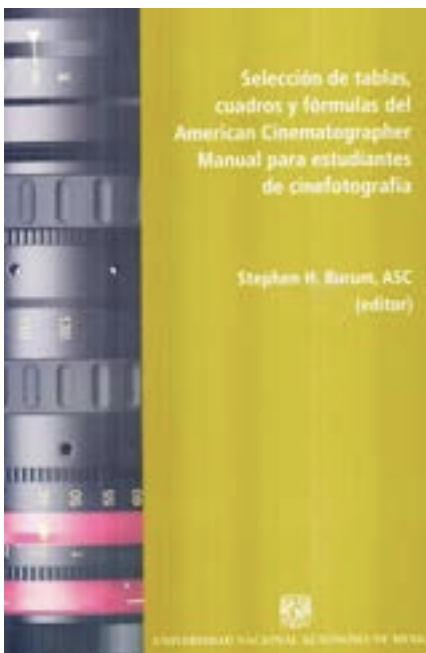
Estas son las recomendaciones de lectura para este bimestre. Continúa cuidándote.

Selección de tablas, cuadros y fórmulas del American Cinematographer. Manual para estudiantes de cinefotografía

Editor: Stephen H. Burum ASC

Selección de tablas, cuadros y fórmulas del American Cinematographer. Manual para estudiantes de cinefotografía, abarca los temas del manual de la American Society of Cinematographers (ASC) más relevantes y útiles para el estudiante. Este material refleja los conceptos básicos del oficio del cinefotógrafo y son las mismas tablas, cuadros y fórmulas que usan los profesionales. Concebido por fotógrafos e ingenieros de Hollywood hace más de 80 años, el manual está diseñado para ser un recurso de referencia completo en el *set*, pues abarca cada aspecto de la cinefotografía, desde el lente hasta el laboratorio.

Editorial U.N.A.M.
El Sótano
\$220.00



La orgánica del cine mexicano

Autor: Jorge Ayala Blanco

Décimo sexta entrega del célebre abecedario del cine mexicano en donde al autor va tejiendo, meticulosamente, el panorama del cine mexicano a través del análisis, película por película, de un centenar de obras producidas entre 2014 y 2019.

Editorial U.N.A.M.
El sótano
Precio: \$240.00



23.98 fps®





AGENDA AMC

Junio - Julio 2021

Te proponemos algunas actividades para que disfrutes con sana distancia y sin bajar la guardia ante la aún presente pandemia.

74 FESTIVAL DE CANNES

Julio 6 al 17

Este año, por primera vez en su historia, el Festival de Cannes extenderá su alfombra roja en verano. La 74.ª edición se celebrará del 6 al 17 de julio de 2021.

‘Annette’, Leos Carax, Marion Cotillard y Adam Driver, inaugurarán el Festival.

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

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUANAJUATO

Julio 23 al 31

Suponemos el festival abrirá con un merecido homenaje a Ernesto Herrera fundador del Festival Internacional de Cine en Guanajuato quien falleciera el pasado mes de febrero de este año.

<https://giff.mx>

FESTIVAL DE MÁLAGA

Junio 3 al 13

El Festival de Málaga es una muestra cinematográfica anual celebrada en Málaga, España. El festival proyecta los estrenos más relevantes del año del cine español, incluyendo documentales y cortometrajes. También concede premios a las mejores películas del año así como galardones honoríficos.

Este año, ‘Amalgama’, dirigida por Carlos Cuarón y fotografiada por Alfredo Altamirano AMC, es parte de la Selección Oficial.

<https://festivaldemalaga.com>

FESTIVAL DE CINE DE TRIBECA

Junio 9 al 20

El Festival de Cine de Tribeca fue creado en el año 2002 por el productor cinematográfico Jane Rosenthal y por el actor Robert De Niro en respuesta a los ataques del 11 de septiembre de 2001 y la consecuente pérdida de vitalidad que sufrió el barrio neoyorquino de Tribeca.

La última cinta de Steven Soderbergh, “No Sudden Move”, ha sido seleccionada para ser la pieza central del Festival de Cine de Tribeca, que este año celebra su 20 aniversario, en lo que supondrá el estreno mundial de la película.

<https://tribecafilm.com/festival>

‘BOZAL’: montarás un columpio para ver la obra en el aire

‘Bozal’ es una obra de teatro que, literalmente, eleva la experiencia escénica. Director, actores, tramoyistas, músicos y el público podrán vivir la experiencia de compartir en colectivo un relato que convierte la existencia humana en un viaje al interior.

Se presenta en el Cenart, a partir del 27 de mayo y hasta finales de julio de 2021.

\$120.00 por persona

<https://carteleradeteatro.mx/2017/bozal/>

23.98

fps®



20
21

ÓPTICA **A**ngenieux

TIPO SERIE EZ

SONY

F22-60 mm - T3
FF

Creada para llenar la gran brecha entre los zooms básicos de fotografía fija y la aclamada familia de lentes Optimo, Optimo Style que se utilizan en la industria del cine.

Su rango focal y apertura se establecen en 22-60 mm F2.8 / T3 para el FF / VV que cubre una imagen de hasta 46 mm y 15-40 mm F1.9 / T2 para el S35 que cubre una imagen de hasta 30 mm.

¡Ya disponibles!



www.efdinternational.com

efd

equipment & film design

REDES SOCIALES



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

Nicolás Aguilar

www.nicoaguilar.com

<https://www.instagram.com/nicolasnicolby/>

<https://www.imdb.com/name/nm4781303/>



Juan Pablo Ambris

<https://vimeo.com/mudodp>

<https://www.instagram.com/mudodp/>

www.imdb.com/name/nm0523881/



Alberto Anaya 'El mandaró'

www.mandaro.net

<https://www.instagram.com/mandaro/>

https://www.imdb.com/name/nm1602600/?ref_=nv_sr_srsg_0



Pedro Ávila

www.pedroavila.com

<https://www.instagram.com/pedroavilacross/>

<https://www.imdb.com/name/nm1584109/>



Gerardo Barroso

<https://gerardobarrosoalcala.com>

https://www.instagram.com/gerardo_barroso_alcala/

<https://www.imdb.com/name/nm1764382/>



Marc Bellver

www.marcbellver.com

<https://www.instagram.com/marcbellver/>

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





RENTA DE EQUIPO CINEMATOGRAFICO



21mm 28mm 40mm 50mm 75mm y 135mm

Full Frame Optimo Prime T1.8 PL



www.cttrentals.com

GUADALUPE I. RAMÍREZ 763, SANTA MARÍA TEPEPAN, XOCHIMILCO C.P.16020
CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO. TELS. 5676 1113 / 5676 1483
contacto@cttrentals.com



labo

**FROM RECORD
TO PLAY.**

**Conoce nuestros paquetes de venta de material fílmico,
revelado y digitalización, si eres estudiante consulta los
descuentos especiales para ti.**

¡Contáctanos!

contacto@labodigital.com.mx

8mm

16mm

35mm

Estudio Digital
Centenario 208, CDMX
5549 0099

Laboratorio Fílmico
División del Norte 3203, CDMX
5549 0099

visita labo.mx





Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica
Mexican Society of Cinematographers

CONSEJO DIRECTIVO

CARLOS R. DIAZMUÑOZ
PRESIDENTE

DAVID TORRES
1er VICEPRESIDENTE

MARTÍN BOEGE
2do VICEPRESIDENTE

ISI SARFATI
VOCAL

CELIANA CÁRDENAS
VOCAL

ESTEBAN DE LLACA
VOCAL

ARTURO FLORES
SECRETARIO

ERIKA LICEA
TESORERA

COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

JUAN JOSÉ SARAVIA

AGUSTÍN CALDERÓN

ALBERTO CASILLAS

SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN
EMMANUEL LUBEZKI
MIGUEL GARZÓN

TOMOMI KAMATA
XAVIER GROBET
MARIO LUNA

GABRIEL BERISTAIN
RODRIGO PRIETO
GUILLERMO GRANILLO

SOCIOS

NICOLÁS AGUILAR
ALFREDO ALTAMIRANO
JUAN PABLO AMBRIS
ALBERTO ANAYA
PEDRO ÁVILA
JOSÉ ÁVILA DEL PINO
MARIEL BAQUEIRO
FEDERICO BARBABOSA
GERARDO BARROSO
MARC BELLVER
DANIEL BLANCO
DONALD BRYANT
ALEJANDRO CANTÚ
LUIS ENRIQUE CARRIÓN
ROBERTO CORREA
CAROLINA COSTA
ALEJANDRO CHÁVEZ
LEÓN CHIPROUT

GERÓNIMO DENTI
EDUARDO FLORES
MARIO GALLEGOS
DIANA GARAY
LUIS GARCÍA
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
GUILLERMO GARZA
RENÉ GASTÓN
PEDRO GÓMEZ MILLÁN
CÉSAR GUTIÉRREZ
IVÁN HERNÁNDEZ
CARLOS HIDALGO
SEBASTIÁN HIRIART
PAULA HUIDOBRO
DANIEL JACOBS
ERWIN JAQUEZ
KENJI KATORI

ALBERTO LEE
JUAN CARLOS LAZO
JOSÉ ANTONIO LENDO
MATEO LONDONO
DARIELA LUDLOW
GERARDO MADRAZO
RODRIGO MARIÑA
TONATIUH MARTÍNEZ
ALEJANDRO MEJÍA
HILDA MERCADO
JAVIER MORÓN
JUAN PABLO OJEDA
MIGUEL ORTIZ
FITO PARDO
FELIPE PÉREZ BURCHARD
IGNACIO PRIETO
SARA PURGATORIO

JUAN PABLO RAMÍREZ
FERNANDO REYES
JAIME REYNOSO
JERÓNIMO RODRÍGUEZ
CARLOS F. ROSSINI
SERGUEI SALDÍVAR
SANTIAGO SÁNCHEZ
LUIS SANSANS
MARÍA SECCO
JORGE SENYAL
EDUARDO R. SERVELLO
PEDRO TORRES
RICARDO TUMA
EDUARDO VERTTY
EMILIANO VILLANUEVA
ALEXIS ZABÉ
JAVIER ZARCO

SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA
JACK LACH
ALEX PHILLIPS BOLAÑOS

JORGE STAHL
EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES
RUBÉN GÁMEZ
ÁNGEL GODED

SANTIAGO NAVARRETE
CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ
TAKASHI KATORI



23.98 fps®

Directorio



EDITORIA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

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

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

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

Sugerencias:

gerencia@cinefotografo.com

Suscripción gratuita

www.cinefotografo.com/23.98/registro/

Fotografía Portada
Juan Pablo Ramírez AMC
'I Carry You With Me'

'Estanislao' Fotograma. Alfredo Altamirano AMC



Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com