

Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica

23.98 *fps*[®]

Erika Licea AMC
En rodaje

Pedro Gómez Millán AMC
Adaptarse al género

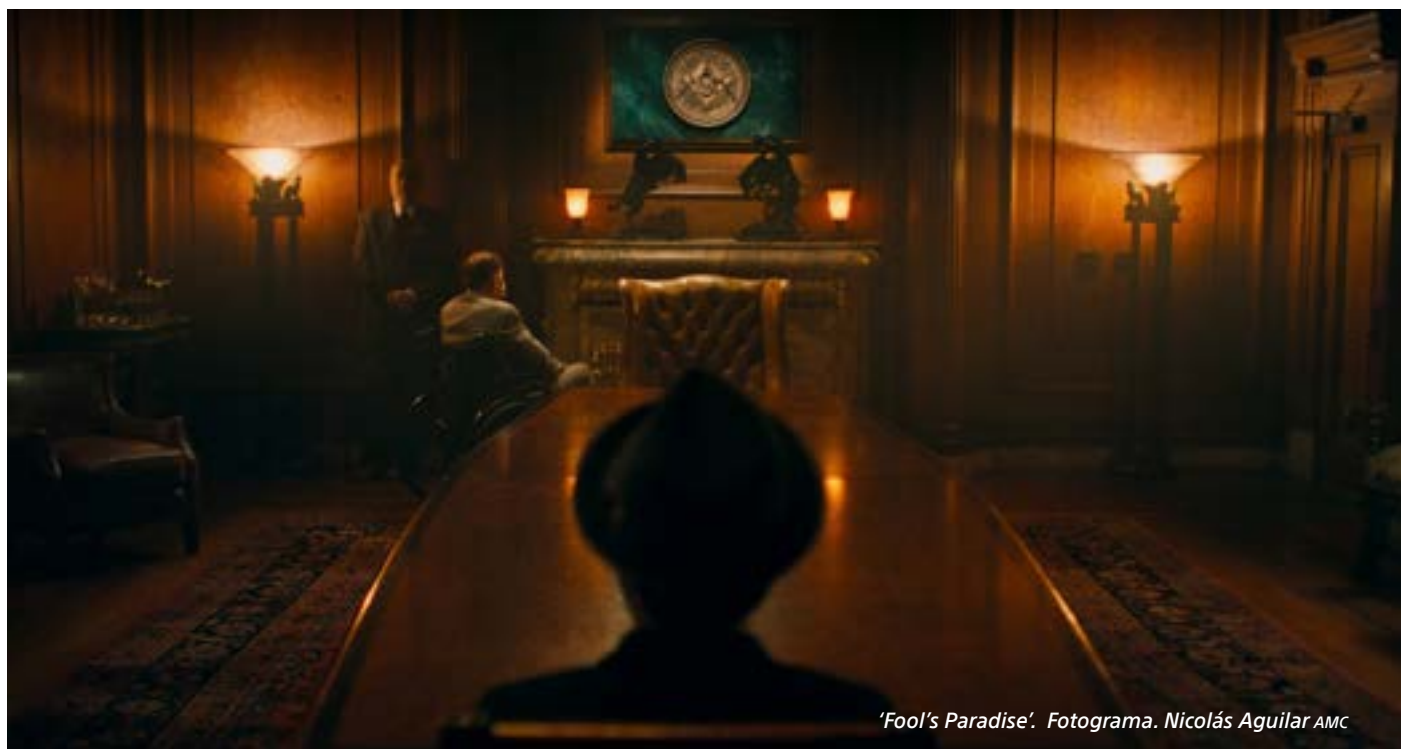
Juan Pablo Ojeda AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

NICO AGUILAR AMC
Sintonía con el proyecto



AMC 23.98 *fps* - Revista bimestral

Número 80 Julio - Agosto 2023



27. Nico Aguilar AMC
Sintonía con el proyecto

3. Erika Licea AMC - En rodaje

15. Pedro Gómez Millán AMC - 'The Lincoln Lawyer'

39. Luis Enrique Galván - El arte de fotografiar

43. Juan Pablo Ojeda AMC - 10 Preguntas a un cinefotógrafo

48. Estrenos con siglas AMC

50. Sugerencias de lectura AMC

51. Agenda AMC

53. Redes Sociales AMC



ERIKA LICEA AMC
EN RODAJE

“El cine, para un país, es un tipo de terapia. Los temas se reiteran en la pantalla igual que en el paciente, cuando no se acaban de resolver, ni de explicar, ni de sanar. Este país aún no ha resuelto el tema de la violencia. Como sociedad, decidimos meter el cuerpo en vez de la razón y el corazón”.

Alejandra Sánchez, directora.

'Placeada, historia íntima de una ex-sicaria', documental de Alejandra Sánchez ('Bajo Juárez', 2006), muestra la historia de Gabriela López, una mujer de 43 años cuya vida fue marcada por la violencia, con el estigma de ser una ex-sicaria que estuvo al servicio del narcotráfico. Tras veinte años en prisión, Gabriela busca retomar su libertad para intentar encontrar un nuevo sentido a vida.

Alejandra Sánchez, guionista, productora y directora, y Erika Licea AMC, productora y directora de fotografía, encargadas de capturar este impactante testimonio, nos hablan del proyecto. No es la primera colaboración entre las cineastas y documentalistas. 'Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas' (2006); 'Agnus Dei: The Lamb of God' (2010), así como algunos proyectos documentales y series de ficción para Canal 22, son algunos de los proyectos en los que han colaborado juntas.

Alejandra Sánchez: “El inicio de esta película tiene que ver con los temas que siempre he abordado; temas que me inquietan y me provocan impotencia y rabia. La violencia en México me ha permeado desde siempre, pero cuando me convertí en madre, me di cuenta de que aquello que sufrimos va más allá de algo que pueda comprender; inclusive, pensé en irme del país. A partir de conversar con Jacobo Dayan, especialista en crímenes de guerra y lesa humanidad, entendí que la muerte en México es un negocio. Cada hora entran veintidós armas de fuego de forma ilegal desde Estados Unidos a nuestro país, con esas armas se cometen el 90% de los crímenes y cada muerte representa una derrama económica importante”.



Erika Licea AMC y Alejandra Sánchez





Encontrar la mejor historia

Erika Licea AMC habla del camino que tuvieron que recorrer para encontrar la historia adecuada.

“Alejandra tenía tiempo con la idea de abordar el tema de la violencia, específicamente hacia las mujeres. De hecho, Alejandra fue al Centro de Rehabilitación Social (CERESO) de Chihuahua para hablar con algunas de las adolescentes internas, pero fue complicado seguir con sus historias ya que muchas de las jóvenes no contaban con padres que las acompañaran durante el proceso de investigación o pudieran otorgar permisos para realizar el documental”.

“En la búsqueda de un personaje, una de las custodias que se volvió cercana a Alejandra, se acercó a ella y le habló sobre una mujer que acababa de salir del penal de Juárez; alguien que había entrado muy joven por un cargo grave y que la iba a contactar. La mujer de la que estaba hablando era Gabriela. Logramos entrar en contacto por videollamada y Gabriela mostró cierto interés por realizar el proyecto. Tuvimos muchas pláticas telefónicas y, llegado el momento, acordamos reunirnos en persona para poder profundizar en el tema. Nos conocimos en la Torre Latinoamericana de la Ciudad de México”.

“Cuando Alejandra me habló para compartirme la idea, le dije que sería algo complicado de abordar por la complejidad del asunto. Entonces, decidimos invitar a Gabriela a hacer una primera entrevista frente a cámara. Al principio, todo fue tratado de manera cautelosa ya que nunca nos habíamos visto en persona. A partir de este primer encuentro, el documental tomó un nuevo giro”.

Entre todas las conversaciones que tuvieron por teléfono la directora y la protagonista, se descubrió que no solo había sido acusada de asesinato, sino que había sido sicaria para un cartel. Esto llamó la atención de las cineastas y optaron por intentar seguir esa línea argumental.



Descifrando el lenguaje

Como es usual en este tipo de proyectos, el cine documental integra diferentes formatos como entrevistas, material de archivo, recreaciones, etc. En el caso de este documental, la combinación de estos elementos ayudan a conocer el lado más humano de Gabriela; sus memorias más personales, así como los peligros que atravesó durante los años que arriesgó su vida. Alejandra y Erika debían buscar un lenguaje que permitiera a los espectadores conectar con su testimonio. Así mismo, Gabriela comparte lo que le hubiera gustado hacer si las cosas hubieran sido diferentes. Esta parte idílica, se logró a través del uso de negativo.

Para la directora, la historia con la amiga Ana, es muy interesante pues era lo único que lograba conmover a Gabriela quien soñaba con ir a Mazatlán después de haber ganado mucho dinero. Había algo en ese relato que era necesario para contar la historia completa y quería filmarlo en la playa.



“Debo admitir que usar material filmico fue idea de Alejandra. A pesar de mi interés por trabajar con negativo, sentí que podría traernos ciertas complicaciones, entre ellas, la propia cámara y el impacto que tendría dentro del presupuesto general del proyecto, pero aun así, decidimos seguir adelante. Alejandra me preguntó, “¿No tendrás unas latas por ahí?” y resulta que tenía unas cuantas desde mi paso por el CUEC hace veinte años; eran seis latas de 16 mm”.

“Nos pusimos manos a la obra y lo primero que hice fueron las pruebas sensitométricas. El material funcionaba, eso sí, con mucho grano y color un tanto afectado por el tiempo y decidí sobreexponer dos pasos al filmar. El material

funcionaba perfecto para lo que estábamos relatando. Fuimos al CUEC/ENAC en donde nos prestaron la cámara, el tripié y así fue como nuestra escuela se convirtió en coproductora del proyecto. No sólo prestaron equipo, también me llevé a dos alumnos, uno que hizo sonido y otro que me asistió en cámara”.

“Filmar en la playa es complicado y como teníamos material viejo, también llevamos una cámara digital de *back up*. Nos fuimos a Los Cabos, conseguimos a alguien que nos apoyó con los gastos: *el documental, el mundo del favor*, en parte, por eso el proceso se volvió tan largo. Pero logramos levantar ese llamado, ir con las niñas a las dunas y a la carretera, pues este documental es también una especie de *roadtrip* porque así era la vida de Gabriela”.

“Cuando revelamos el material, yo estaba muy emocionada. El resultado fue magnífico, aunque no se le podía mover mucho en corrección de color y en el CUEC hicieron el escaneo. Este proyecto me hizo revivir los procesos escolares”.

“Desde muy temprano en el proceso, decidimos que seríamos un *crew* reducido para no violentar la privacidad de Gabriela. El cine puede llegar a ser muy intrusivo y requeríamos algo mucho más suave. Al final, nos ganamos su confianza de alguna forma”.

Continuando por la línea del aspecto visual del documental, la primera entrevista fue realizada con una cámara Sony XDCAM, que tuvo una pequeña falla en el día uno.

“Esta primera entrevista la hicimos con el equipo que teníamos a la mano, sin embargo, el lente que está integrado a la cámara estaba descolimado provocando un pequeño desenfoque. Pero no era algo que estuviera del todo mal, le aportaba un toque de irrealidad a lo que relataba Gabriela. A partir de ahí, cambiamos la cámara para seguir con el documental”.



SONY

Lentes montura E

Una solución para foto, video y cine



Disponible en:

Sony Store

fotomecánica
J. Bozón

TECNO
PLANET
Foto - Audio - Video - Electrónica

SYRIUS CAM

VYORSA
Foto Distribución

PROFOTO

VISUMERICA

viewhaus

ColorCassettes

Resolución + Velocidad + Inteligencia Artificial (AF)

Los lentes Sony logran obtener el máximo potencial de la tecnología de las cámaras.



Erika recuerda que debido a ese fallo en la óptica, tuvo que acudir de nuevo con algún conocido para tener otra cámara y óptica, así fue que Carlos Rossini AMC y Emiliano Altuna, fundadores de Bambú Films, les facilitaron una Sony FS7 con óptica ARRI P2. Aunado a esto, se utilizó un dron operado por Paul Brauns, quien además, hizo foto fija y a veces segunda cámara del proyecto. Erika no utilizó más que el equipo antes mencionado y un kino para iluminar.

Edición

“Alejandra y yo comenzamos a hacer un primer armado. Realizamos una escaleta con lo que Gabriela contaba y después comenzamos a intentar traducirlo a imágenes. Fuimos a Durango a seguir boceteando y a levantar imágenes y se nos ocurrió algo para recrear el velorio de la mamá de Gabriela, así como toda la parte de la carretera y la cárcel”.

Alejandra: “A Gabriela le gustaba hablar de su vida y José Antonio Cordero fue quien sembró la línea estética y narrativa de la película, el primero en tener en sus manos el material a editar.

Después fue Roque Azcuaga, quien a menudo comentaba: “No duermo, no descanso, el tema es demasiado fuerte y extenso”. Finalmente, Ana García fue quien llevó la edición final. En los relatos de Gabriela, había cosas excesivas,

descripciones gráficas innecesarias de violencia que se quitaron de la edición desde mucho antes de los últimos cortes”.

Erika: “Pasamos por cinco editores. Lo que no me gustaba en un primer momento, era que se estaba manejando todo como si fueran solo entrevistas, una cabeza hablando y nada más; me parecía una postura un poco radical. Para cuando entró Ana, ya había escaletado, viajado y armado material visual con decoraciones, pero para ella esto no era suficiente y nos propuso usar material de *stock*”.

“En un primer momento estuve en desacuerdo porque pensé que sería material mal grabado, en baja resolución de todo aquello que hizo Gabriela y que salió en noticieros. Sin embargo, pensando siempre a favor de la historia, le dije que nos mostrara un ejemplo, un par de secuencias, y aunque el resultado final no es agraciado, narrativamente todo ensamblaba mucho mejor”.

Alejandra: “El rumbo del proyecto cambiaba cada vez que éramos conscientes de que Gabriela es una mujer, como yo; una mujer de 50 años, como yo; una mujer con hijos, como yo. Te das cuenta de que es culpable, pero que tampoco es la culpable de toda la violencia que se vive en el país, y que todos, de alguna forma, hemos sido parte de esta ola de violencia. Ella tiene deseos, se parece mucho a nosotros; es un ser que ama, que quiere y tiene fantasías”.

Antes del corte final, Gabriela se tomó un tiempo para verlo y al finalizar pidió a Alejandra que se hiciera una última entrevista. Cabe recordar que el proceso de realización duró más de cinco años, en los cuales su manera de pensar fue cambiando.

Gabriela aportó un relato más que quebró a la directora: “Me asfixia vivir”.

“El tema de los hijos, el proceso de conciencia; sabe que no puede remediar nada, e inclusive me pedía que no la retratara de *buena*. Lo último que dijo es: “La única certeza que tengo, es que no quiero que mis hijos vayan por el mismo camino que yo”.

“El documental es de inmediatez y había que aprovechar que Gabriela andaba por la ciudad para realizar la última entrevista que ella había propuesto. La hicimos en el teleférico de la ciudad. Bajo esa misma lógica, recuerdo que filmé a la mujer embarazada en la prisión. Teníamos permiso para estar en ese sitio y había que aprovechar cada segundo en un lugar que nos es tan lejano”.

Retos

Erika recuerda: “Algo que nos sucedió cuando fuimos a Los Cabos a filmar a las niñas no actrices, fue cargar la cámara ARRI SR3 con todos sus aditamentos en las dunas, eso fue realmente duro. Todos cargamos, íbamos con tan pocas manos, en contra del clima y de la arena. Los Cabos fue un infierno para la condición de todos. Aunado a esto, tenía que cuidar mi *set* y no dejaba que se me adelantaran: *Nadie pise la arena, no quiero huellas en la toma*. Fue demasiado demandante emocional y físicamente. Sin embargo, hay algo que debo aclarar: mientras esté en un *set*, lo disfruto a más no poder; aunque haga mucho calor, aunque tenga ampollas, aunque llegue llena de dolor, el *set* es sagrado y lo disfruto siempre”.

‘Placeada. Historia íntima de una ex-sicaria’

Cámaras: Sony XDCam, Sony FS7 y ARRI SR3
Óptica: ARRI P2
Cinefotógrafa: Erika Licea AMC

“Como fotógrafa/o se tiene que ser muy flexible ante las circunstancias. Aunque tengas un estilo, cada director y cada proyecto te exige algo nuevo y diferente. Eso me gusta del cine, nunca se vuelve monótono, siempre terminas aprendiendo y eso te va llenando. Algo que aprendiste hace diez años, lo aplicas ahora y te permite descubrir nuevas técnicas y narrativas. Me gusta observar las reacciones del público, porque como cineasta puedes creer que va a funcionar, pero en la gente y sus emociones, todo puede cambiar”.

“Nada en este documental fue más difícil que la parte humana-sentimental. Me costaba mucho trabajo tratar de racionalizar todas aquellas cuestiones que nos narraba Gabriela. El cine me ha vuelto empática; escuchar tantos testimonios me ha vuelto mucho más interesada en prestar atención a la gente. Era fuerte emocionalmente, cuando ella se quiebra -sobre todo en la parte de los hijos-, son momentos muy duros en la vida de cualquier persona. Saber que hay tanta humanidad en alguien que cometió actos tan violentos, pero que sigue siendo una persona como cualquier otra, con problemas como cualquier otra, te quiebra”.

Alejandra comenta: “Este documental no tiene nada que ver con los documentales de Netflix y hay gente que empatiza y gente que no. La postura que yo tenía, era la de contar la vida de una mujer, una mujer del norte. Encontré una tesis de una chica sonoreense en la que entrevistó a ex-sicarios y en su mayoría había mucha rabia contra sus progenitores. Quería abordar muchas narrativas y a partir de lo que contaba Gabriela, entrábamos en lo que iba descubriendo en conjunto con los investigadores que leía. ¿Dónde se gesta la violencia? Los filósofos dicen que es intrínseca, otros dicen que depende del contexto; lo cierto es que en México, el contexto que nos rodea, es sumamente violento”.

Sigue a Erika Licea AMC

https://www.imdb.com/name/nm1280141/?ref=fn_al_nm_1

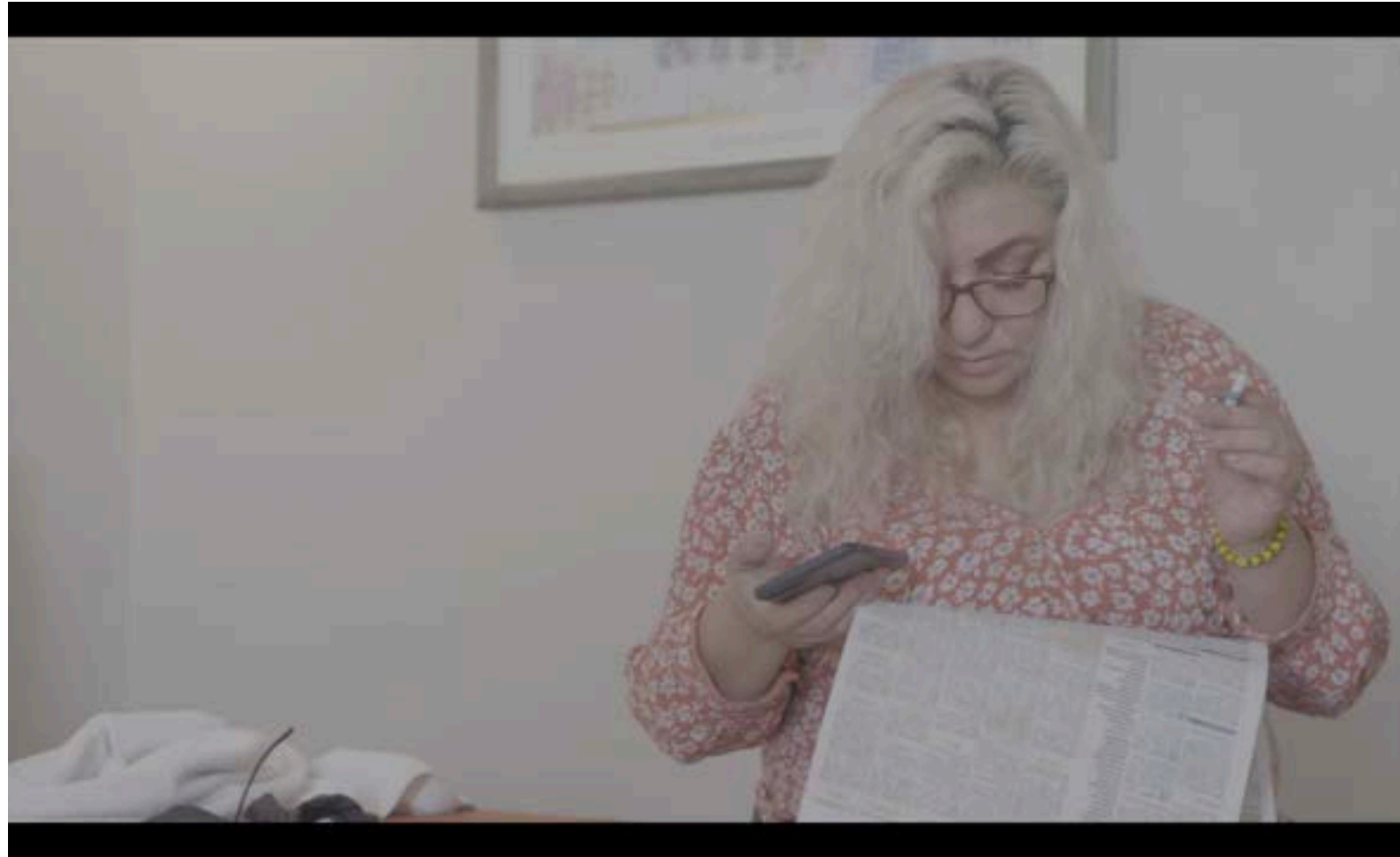
23.98 fps®

“Pensamos demasiado y sentimos muy poco”

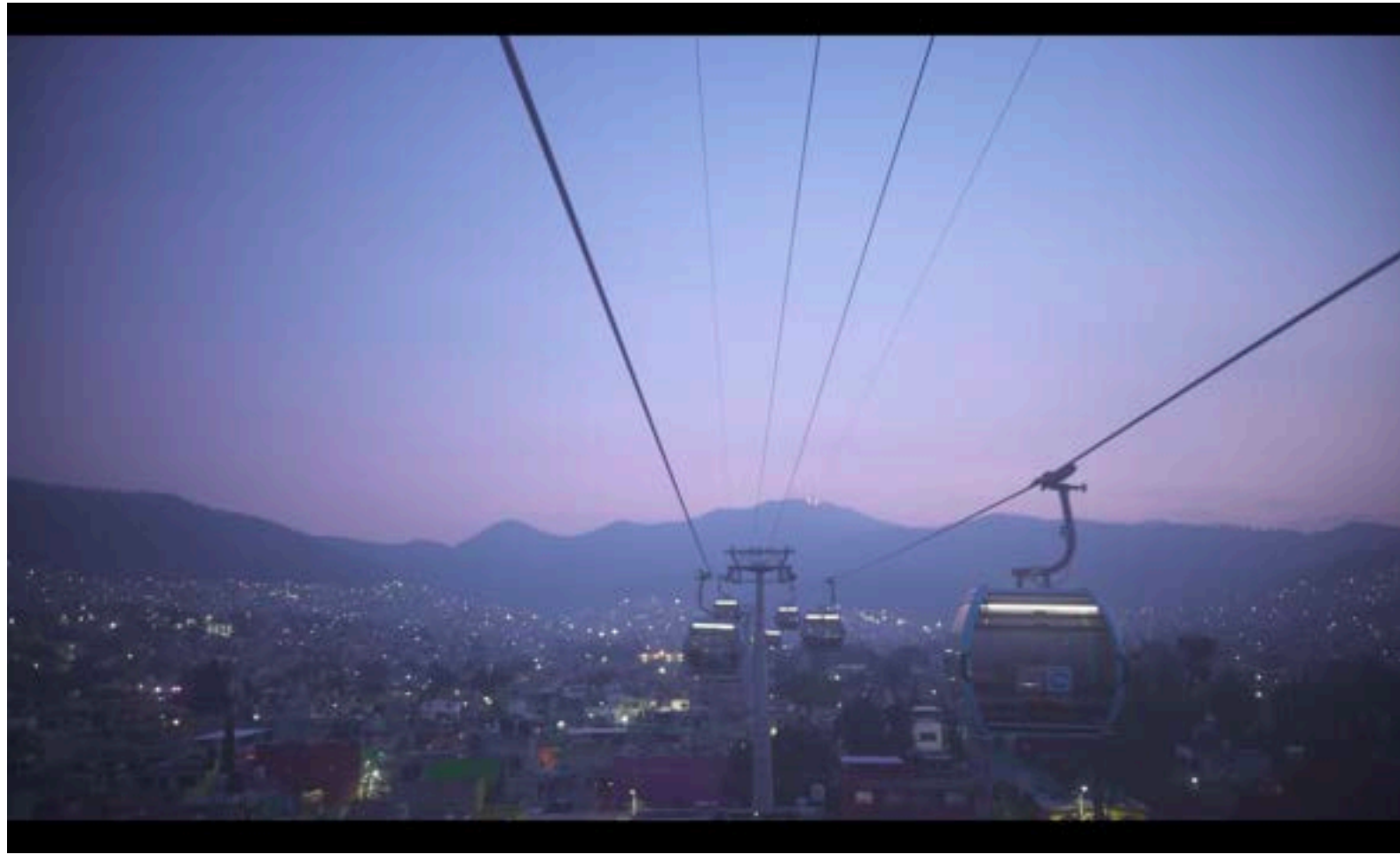
Charles Chaplin



'Placeada'
Erika Licea AMC



'Placeada'
Erika Licea AMC



'Placeada'
Erika Licea AMC



Creatividad Estilo Retro. Conveniencia De Lente Moderno.



Lentes ZEISS Supreme Prime

Obtenga el aspecto que desea, con la consistencia que necesita, todo en una familia de lentes. ZEISS Supreme Prime

Para más información: zeiss.com/cine/supremeprime



Seeing beyond



PEDRO GÓMEZ MILLÁN AMC
ADAPTARSE AL GÉNERO

El abogado Mickey Haller, interpretado por el mexicano Manuel García-Rulfo, regresa en una nueva temporada de 'The Lincoln Lawyer', la popular serie de Netflix basada en la novela homónima de Michael Connelly. En esta segunda temporada, la fotografía estuvo a cargo del mexicano Pedro Gomez Millán AMC, que relata todos los pormenores fotográficos de la serie.

“El proyecto llegó a mi gracias a mi agente. Me junté con los *showrunners* en la entrevista, presenté mi propuesta y, afortunadamente, me aceptaron”.

Al principio del proyecto, se planeaba que Pedro fotografiara los diez episodios, pero había un compromiso previo con el director de fotografía Abraham Martínez quien se encargó de los últimos cuatro.

“El proceso fue muy rápido; únicamente tres semanas de preproducción. Conocí a los ejecutivos y de inmediato pusimos manos a la obra. Fue di-

ficil tener tan poco tiempo, sobre todo porque había que trabajar con directores diferentes ya que cada dos episodios se cambiaba la figura de este rol. En esas tres semanas tuvimos que trabajar mucho”.

“Puntualmente, los coches en esta serie son todo un personaje; son el refugio del protagonista, los abogados se mueven en sus camionetas y había que mejorar la técnica de lo realizado en la temporada previa para que funcionara mejor narrativamente”.

“Tuve la enorme fortuna de hacer *scouting* en los ahora famosos *rolling screens*, que son foros en los que puedes trabajar con pantallas LED y permiten interactuar con los fondos como si estuvieras en un espacio construido físicamente. Fue interesante conocer y platicar con los especialistas en esta nueva tecnología. Fue así como llegamos a la compañía Stargate de Sam Nichols ASC, y debido a su grandísima experiencia, terminamos haciendo ahí los *plates* de los coches”.

“Es un flujo de trabajo distinto a lo que hacemos, pues hay que darles toda una serie de especificaciones como óptica, direcciones exactas, paradas y avanzadas de los autos, etc., para que ellos vayan y lo graben. Después, lo grabado se proyecta sobre las pantallas y filmamos con ellas y los actores reales”.



'The Lincoln Lawyer'. Fotograma. Pedro Gómez Millán AMC





Pedro Gómez Millán AMC



“Este proceso, fue toda una curva de aprendizaje muy valiosa para mí, pues es algo que nunca había hecho. En algún otro momento había preparado una película que al final no se logró realizar, pero en aquel momento no profundicé tanto como en esta ocasión. Siento que nos fue bien, fue bueno tener a tantos expertos a mi lado”.

“Cuando fuimos de *scouting* a las compañías, debo decir que Sam fue sumamente generoso pues se tomó el tiempo y me fue explicando qué funcionaba mejor a la hora de usar las pantallas. Por ejemplo, me explicó que usar lentes muy angulares no es tan buena idea pues crean aberraciones a los lados y es difícil que todo se vea bien. También me comentó que hay pantallas que son mucho mejores que otras, esto hablando de su calidad desde el LED que las compone. Si tienes mucha profundidad de campo, como lo hacen los angulares, el foco se puede notar, es decir el LED se alcanza a ver en pantallas. Los angulares en este tipo de pantallas no van bien. Lo mejor es utilizar un lente normal, un 50mm o un 40mm, para que puedas tirar un poco fuera de foco y ya luego en *set*, realmente poder desenfocar y que concuerde con lo que hay en las pantallas”.

“Sam estuvo con nosotros al hacer el *shooting* y nos ayudaba como una voz que aconseja para sacarle el mayor provecho a las pantallas. Aun así, mi equipo y yo realizamos varias pruebas para entender qué funcionaba mejor para este proyecto en específico. Usamos 3 pantallas, una a cada lado, una atrás y otra arriba. Había otras dos que estaban de comodines y que se podían mover a donde más convenía dependiendo del tiro”.

“Una de las cosas más importantes para mí al filmar coches con pantallas, es incorporar los

happy accidents que suceden cuando filmas en locación con elementos de luz naturales, por ejemplo, cuando el sol o alguna luz de la calle le pega al lente accidentalmente y crea algún *flare*. Algo que me llamó la atención y que estaba buscando específicamente, fue que Sam había integrado luces fuertes en su *workflow* con las pantallas virtuales. Yo buscaba que los rayos del sol entraran en el Lincoln y sentir ese sol fuerte que hay en Los Ángeles. Otras compañías tenían LEDs suaves o la misma pantalla, pero es imposible crear el sol de esa manera. No puedes sincronizar tungstenos a las pantallas, algo que para mí sería lo ideal, pero las luces de Sam eran lo más aproximado que había visto”.

“Además de las luces LED sincronizadas a las pantallas, le pedí a mi equipo que reflejara distintos fresneles a unos espejos que hicimos en forma triangular que le pegaran al coche y cámara para crear *flares* aleatoriamente. La idea era recrear algunos reflejos como si el sol pegara a las ventanas de los rascacielos del centro de Los Ángeles”.

“Para las escenas de noche, pusimos un *pencil light* en el *mattebox* de la cámara con un motor que me permitía controlar el *timing* y nivel de *flares* en la escena. También pedí unos pedazos de vidrio para ponerlos frente a la cámara y que simulaban las ventanas cuando la cámara estaba fuera del coche. Los vidrios los angulaba para buscar el reflejo de otras pantallas lo cual era imposible hacer con la ventanas reales porque están fijas a la puerta. La idea era incorporar elementos visuales para ensuciar un poco el lente y hacer escenas de los coches más naturales y atractivas. Usamos dos camionetas diferentes,





una para exterior y otra para las pantallas a la que le quitamos los vidrios polarizados para poder iluminar”.

Manteniendo la esencia

Al ser un proyecto con un lenguaje visual y narrativo establecido desde la primera temporada, no era viable transformar por completo la estética de la serie. Pedro y Abraham tenían que mantenerse fieles a lo que existía previamente, pero ajustando algunas cosas en pro de que el proyecto avanzara.

“Estudíé la primera temporada para darme una idea de las cosas que se estaban haciendo y con

base en eso, poder proponer sin ser totalmente radical. Me junté con el *showrunner*, Ted Humphrey, para proponer ciertas cosas que creí que podrían funcionar”.

“Para la óptica propuse acercarnos a un *look* un poco más cinematográfico y se me ocurrió hacer pruebas con los Angenieux Optimo Prime Series, que es increíble porque aporta mucha más personalidad. Estos lentes recién estaban saliendo al mercado y no estaban disponibles en muchas casas de renta. Me gustan porque son muy rápidos, son ligeros y tienen una calidad interesante que permite poner lentillas de difusión en la parte posterior del lente para lograr diferentes efectos en la calidad de la imagen. También les puedes cambiar las aspas y obtener una forma distinta tanto en el círculo de confusión, como en el flare”.

“Platiqué con Kavon Elhami de Camtec y ahí sus expertos en óptica me ayudaron a descolimarlos un poco para que no fueran tan *sharp* y digitales. Platicando con la gente de Camtec y sus especialistas, me dieron tres opciones para el cambio de *look* de los lentes: una opción conservadora, una mediana y la más loca que se trataba de darles toda una personalidad muy diferente a los lentes. Como ya mencioné, sólo hubo tres semanas de preproducción y modificar



un lente toma mucho tiempo, pues hay que abrirlos, calibrarlos y darles todo un tratamiento especial. Se decidió entonces que a dos distancias focales se les haría un cambio más drástico, al 60mm y al 25mm”.

“Este par de lentes los usaba cuando hacía planos cerrados del protagonista, para que se sintiera todo mucho más emotivo, sobre todo en las secuencias dentro del coche. Si quería empujar el *look*, bastaba con poner las distancias focales elegidas para hacerlas más aberradas. Usé también un lente que, hasta donde sé, fue diseñado en los sesenta y es uno de los primeros lentes para baja luz en el mundo, un Angenieux fascinante que abre a f .95. Desde las pruebas me encantó y para ser sincero, si hubiera dependido sólo de mí, lo hubiera utilizado siempre”, confiesa Pedro riendo.

“Incluí ese lente tan luminoso en el paquete de óptica para realizar los *flashbacks* y que se vieran con una textura completamente diferente a todo lo demás en la historia. Todo el fondo se desenfoca, es un universo en el que todo se compone a partir de puntos de luz y no sabes realmente qué es lo que está componiendo el cuadro. Recalco que no fue llegar a cambiar todo, sino que cada decisión fue a favor del proyecto y yo tenía claro que existía un lenguaje”.

La óptica fue utilizada en conjunto con la Sony Venice 2 y con la Sony FX3 (usada para los *camara cars*).

“Dan Perry de Sony me invitó a proyectar las pruebas que hice en la sala de Sony en Los Ángeles y la sensibilidad de la FX3 es impresionante. Quiero recalcar que el Dual ISO de la Venice me parece algo maravilloso. Me encantan la textura y latitud de esta cámara y permite grabar en 8k, que me parece demasiado, pero a veces ayuda con los productores. Otra cosa a favor de la Sony FX3 es que su tamaño compacto ayuda cuando hay poco espacio. Probé su ISO en 12800, lo vi proyectado y no tenía problema alguno de grano, lo único que no me agrada del todo, es que para poder usar LUTs en ella, hay que tener una grabadora externa y en nuestro caso, al conectarla, debido a la vibración del coche, se apagaba, sin embargo, es grandiosa”.

“Creo que los *showrunners* son los mejores para decidir qué cosas hay que mejorar conforme van



avanzando los proyectos, sin embargo, también saben perfectamente qué elementos han funcionado bien y han logrado que la audiencia se enganche con un proyecto. En el caso de esta serie, a ellos les gustaban mucho las transiciones *tilt & shift* de Los Ángeles. Esto se entiende, pues la ciudad, al igual que los coches, es todo un personaje que hay que contar de la mejor manera posible, por ello, para esta segunda temporada, los mantuvimos”.





LEITZ ELSIE

CHARAKTER BY DESIGN

AVAILABLE NOW WWW.LEITZ-CINE.COM



“Debido a que yo quería filmar las camionetas Lincoln a través de los cristales y tener reflejos, tuve que pedir que quitaran la mica oscura que funcionaba como un polarizado y que me bajaba varios pasos de luz. Era imposible ver el fondo y las pantallas perdían sentido. Pusimos unos *flexi glass* en vez de la ventana para encontrar el reflejo y poder manipularlo. Resultó muy bien y nos encantó ese estilo”.

“Preparé los dos episodios con el primer director y poco a poco se iban integrando los demás. Para ser honesto, me conflictuó que el ritmo de trabajo era agotador y entre más avanzábamos, menos tiempo había para hablar con el director que seguía. Conversaba con los directores del otro bloque en las comidas y a veces, incluso en ese momento era difícil porque tenía muchas cosas que resolver. Debido a esto, cuando me sentaba con los directores ellos me preguntaban cómo hacer ciertas cosas y lo que ellos tenían en mente. A veces, resolvíamos al llegar al *set*, reitero por ello, que hay que conocer el estilo y saber cuándo será posible empujar y cuándo no. En este tipo de proyectos tan largos y demandantes, con tan poco tiempo de preproducción, debemos apagar fuegos y bajar balones en el momento”.

“En la serie hay muchos personajes y para agilizar la producción, se hizo todo a dos cámaras para tener dinamismo en la edición. La segunda

unidad se encargó de realizar las tomas con dron y algunos trayectos de coche”.

Debido a cuestiones de agenda, Pedro tuvo que dejar el proyecto un poco antes y fue entonces que llegó el director de fotografía Abraham Martínez.

“Él nos visitaba muy seguido en el *set* para ver cómo estábamos trabajando y le conté todo sobre las pantallas. Afortunadamente, pudo checar los *dailies* y un primer corte del primer episodio, platicamos con los *showrunners* para pasarle la batuta y trabajamos muy bien”.

A favor del género

Los dramas legales o judiciales son narraciones que tienen lugar dentro de los límites del sistema legal y en los que los protagonistas generalmente son abogados, miembros de las fuerzas del orden, jueces, demandantes y acusados u otros roles que se encuentran dentro del tribunal.

“Esta segunda temporada, además de los temas que vienen desde la primera, se agregó el tema de los bienes raíces en Los Ángeles y la gentrificación. Para los *showrunners* era importante darle un enfoque preciso a esto. Una de las escenas escritas en un párrafo, se convirtió en una



cosa enorme. Se hizo una escena de tráfico causada por una construcción y necesitamos varios días para llevarla a cabo. No fue difícil, pero sí complicado ya que se realizaron muchas secuencias con un *russian arm* sobre Sunset Boulevard, en Los Ángeles. Fue complicado porque podíamos cerrar ciertos carriles, pero no todos. Lo hicimos en distintos días y distintas calles, lo cual tenía que estar planeado con suma exactitud para que todo concordara. Una secuencia que en el guión era un octavo, -menos de un párrafo-, se transformó en algo monstruoso. Cuando filmas con esta velocidad y ritmo, es importante tener claro qué es lo que se busca, conocer bien el proyecto para no perderte con cosas que quizá no sean parte del lenguaje. Mi equipo y yo trabajamos muy en conjunto, entendíamos el estilo y podíamos discernir a qué darle más o menos tiempo y muchas veces, resolvimos en el momento”.

“Michael Connelly es conocido por sus novelas de este género en particular y, así como Rob Seidenglanz, entienden muy bien este tipo de proyectos y saben que los diálogos son importantes para la narrativa. Muchas veces, teníamos escenas con tres páginas de diálogos en las que todo pasaba dentro de la corte. Lo complicado fue encontrar la manera de darle versatilidad a la escenas con movimientos de cámara que no robaran el foco de lo que sucedía frente a la pantalla”.

“Mi inspiración para que la cámara tuviera más dinamismo en esta segunda temporada, fue precisamente el personaje de Mickey Haller. Usamos *technocrane* prácticamente en cada episodio y la cámara estuvo siempre montada en un *dolly* o *steadicam* y siempre estaba en movimiento”.

“Tuvimos un *look* muy establecido para toda la serie, con mucho movimiento y una paleta de color bastante controlada; sólo los *flashbacks* tenían un tratamiento en postproducción un tanto distinto. Nos permitimos jugar con un dinamismo lumínico no usado en ningún otro momento ni con ningún personaje que no fuera Angus Sampson, quien hace el “trabajo sucio” que le pide el protagonista. Él tiene una línea dramática paralela sobre su vida pasada como motociclista estilo *hell angel*, por lo tanto, sus escenas transcurrían de noche con un toque dis-



'The Lincoln Lawyer' Fotogramas. P. Gómez Millán AMC

tinto, además la mayoría de estas secuencias suceden con lluvia, por lo que también tuvimos que crearla”.

“El colorista venía de hacer ‘Game of Thrones’, un especialista excepcional, y con él hicimos ligeras variaciones al Lut sólo para llevarlo un poco más a los tonos medios ya que yo sentía un poco de exceso en la saturación”.

“Cada proyecto resulta en un aprendizaje profundo; siempre hay algo nuevo a lo cual enfrentarse y esto es muy gratificante, te pone a pensar; no es para nada una profesión monótona. Confieso que suelo ponerme nervioso al principio, pero después me preparo, me pongo a investigar para intentar resolver de la mejor manera posible. Así, poco a poco, he ido llegando a proyectos cada vez más demandantes”.



‘Solo hay una persona que puede decidir lo que voy a hacer, y soy yo mismo’

‘Citizen Kane’



“Todo lo que aprendí de las pantallas trabajando en esta serie, lo agradezco infinitamente, pues sé que es una tecnología que ha ido ganando muchísima fuerza y que cada vez estará más presente. A pesar de tener la fortuna de haber fotografiado muchos proyectos, sigo intentando saber por dónde va lo que me gusta y lo que no”.

“En el aspecto creativo, me llevo de aprendizaje el haber sido capaz de que, a pesar de que nunca había hecho una de estas series de corte legal, donde hay mucho diálogo y muchos personajes, logramos que el ritmo fuera bastante rápido. Es entretenida, es fluida, pero siempre intentando darle dinamismo desde la puesta en cámara”.

“Siempre hay formas de mejorar y hacer cosas más interesantes. Como autocrítica, debo dejar de aceptar tener tan poco tiempo para la preproducción porque todos los trabajos necesitan un tiempo y debemos dárselo”.

“Actualmente, me encuentro trabajando en la serie de Marvel ‘Daredevil’ en Nueva York, pero debido a la huelga de escritores, actores y la industria en general, llevamos un par de semanas parados. Espero que pronto podamos retomar”.



‘The Lincoln Lawyer’

Cámaras: Sony Venice 2 y Sony FX3
Óptica: Angenieux Optimo Prime Series
Cinefotógrafo: Pedro Gómez Millán AMC
Gaffer: Eric Sagot

Sigue a Pedro Gómez Millán AMC:

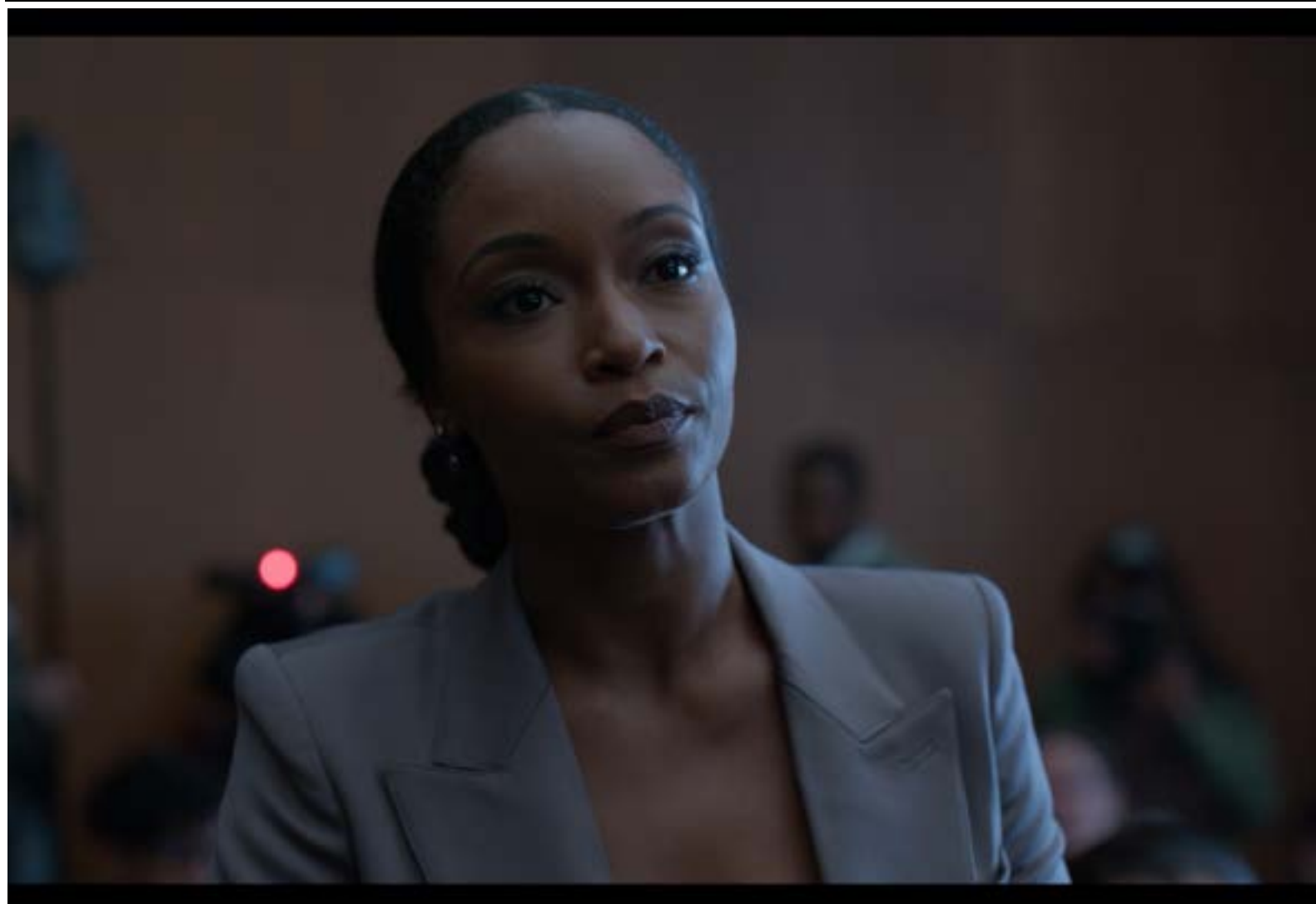
<http://www.pedrogomezmillan.com>
<https://www.instagram.com/pedrogmillan/?hl=es-la>
<https://www.imdb.com/name/nm2960150/>

Trailer ‘The Lincoln Lawyer’, segunda temporada:
<https://www.youtube.com/watch?v=XI0C81p7vKI>

23.98 fps®



'The Lincoln Lawyer'
Pedro Gómez Millán AMC



'The Lincoln Lawyer'
Pedro Gómez Millán AMC





ALEXA MINI LF

Calidad de imagen líder en la industria
en un paquete liviano y portátil.

Adoptada por galardonados cineastas y dueños-operadores que llevan sus carreras a un siguiente nivel, la ALEXA Mini LF es la cámara de gran formato insignia de ARRI. Versátil y adaptable gracias a su tamaño compacto, bajo peso y múltiples formatos de grabación, la Mini LF ofrece una calidad de imagen de gran formato incomparable, accesorios que se están mejorando continuamente, actualizaciones de software y un nuevo y excitante workflow REVEAL Color Science en post.





NICO AGUILAR AMC
Sintonía con el proyecto

Aprovechando su estancia en México durante la filmación de 'Pedro Páramo', Nicolás Aguilar AMC, se da un espacio para hablar de sus experiencias detrás de los proyectos 'Chupa' y 'Fool's Paradise', con reciente estreno. El primero de ellos, una producción de Netflix y el segundo, una gran producción que recuerda los inicios de la carrera de Nico como fotógrafo en la industria de Hollywood.

'Chupa'

Este proyecto fue el primer encuentro entre Nico y el director Jonás Cuarón.

“Desde el primer momento me sentí identificado con este proyecto, leí el guion y me conmovió. Relata la historia de un niño que se reencuentra con sus raíces mexicanas y ese tipo de historias me hacen sentir muy identificado, pues yo soy un mexicano que emigró a Estados Unidos. La historia también toca el tema de la paternidad; el niño es huérfano de padre y, personalmente, me conectó también con eso. Por eso me conmovió tanto desde el principio, es una historia que conozco y que he vivido y me aferré a ella para poder ser parte del equipo”.

Nico realizó una presentación visual de los temas y sensaciones que evocaban al leer el guion. “Investigué y reuní mucho del tipo de imágenes que podría traer y que me remitían a lo que leí. Las compilé para mostrarlas a Jonás - sin haberlo conocido previamente-, y así darle mi propuesta de la manera más honesta de cómo me gustaría fotografiar el proyecto”.

“Por ejemplo, una de las fotografías que más me atrajo para presentarle, fue una de la fotógrafa Flor Garduño en la que aparecen unos chamanes. El día que me junté con Jonás, le expliqué por qué la había integrado a la presentación aunque pareciera que no tenía nada que ver con el tema. La escogí por la manera en que la luz estaba encapsulada, una luz natural. Me interesaba enfatizar la idea de que luciera como si no estuviera iluminado, usando siempre las fuentes naturales. Conectamos rápidamente, descubrimos que teníamos intereses en común y una visión similar del proyecto”.

Algo muy importante en el proceso para realizar la película, es que todo el equipo se encontrara en la misma sintonía. “Desde aquella primera vez que compartimos una charla, supimos que nuestras personalidades podrían funcionar para realizar este proyecto, en un lugar nuevo y con gente nueva. Fue una dicha grandísima trabajar hombro a hombro con Jonás, lo disfrutamos en todo momento”.



Nicolás Aguilar AMC





Otro aspecto interesante para el fotógrafo desde el comienzo del proyecto, era la oportunidad de trabajar con el productor Chris Columbus, quien ha producido películas como 'Gremlins' (1984); 'The Goonies' (1985); y 'Harry Potter' (2001-2004).

“Me entusiasmaba la idea de trabajar con Chris Columbus y al mismo tiempo, realizar un proyecto con un sello distintivo entre Jonás y yo. Había que defender nuestra visión dentro de los intereses que siempre conllevan las películas”.

“Esta película fue realizada tal cual se ve en pantalla, es decir, las locaciones son reales. Cuando los niños se ven en los acantilados y barrancas, el niño cayendo del tubo, los niños cerca del precipicio gigante, las tomas de establecimiento donde se ve la grandeza de la naturaleza, todo es real, estuvimos ahí”.

“Aprendimos cómo trabajar en climas y locaciones difíciles y entendimos cómo iluminar en acantilados. Junto con el grupo de locaciones y *staff*, hicimos una mini carretera que subía a los puntos más altos donde íbamos a grabar y subíamos las herramientas en una especie de carruaje. Fue todo un reto imaginar de qué manera subir la grúa Chapman de 73 pies lo que era muy importante porque había que respetar el lenguaje

que se estableció desde antes de comenzar a grabar y conseguimos subirla con una camioneta 4x4, pero no era algo con lo que contábamos todo el tiempo”.

Jonás había conceptualizado movimientos de cámara perfectos y controlados.

“Fue un gran reto físico para todo el equipo, aunado al tema climático. Cuando grabamos el comienzo de la película, que sucede en una cueva, debíamos desarmar todo el equipo porque había espacios muy reducidos donde apenas pasaba una persona. Imagínense desarmar la grúa, rearmarla adentro para la toma y después desarmarla para sacarla”.

‘Chupa’, narra la historia de un niño de ascendencia mexicana que, después de la muerte de su padre, viaja a México para pasar un tiempo con su abuelo y sus primos. Durante su viaje, descubre a una cría de chupacabras escondiéndose en el ático. Así es como el niño y sus primos se embarcan en una aventura para salvar a la mítica criatura de unos cazadores norteamericanos.

“Decidimos hacer la película en locaciones en Nuevo México y no en un foro con *green screen*, y si sumamos el tema del movimiento de cámara, volvió al rodaje un tanto complicado. No fue fácil



sacar adelante una película con tantos desafíos, pero con cada reto había momentos importantes de aprendizaje”.

Anteponerse a los problemas

“El reto más grande desde el punto de vista fotográfico, fue la complejidad del movimiento de cámara. En este proyecto, fui yo mismo quien operaba y fotografiaba, y como director de fotografía debí estar pendiente de la iluminación y a la vez practicar los movimientos de la grúa para que todo quedara perfecto. Pero esto no era todo, teníamos el factor de que la mayoría del reparto eran niños, sumado a tener un personaje que era completamente hecho por efectos especiales”.

“Fue difícil que los niños llegaran a la misma marca más de dos veces. ¿Cómo operar la cámara de manera poética con los niños, sus movimientos improvisados y con personajes inexistentes? Jonás desde un comienzo tenía esta visión de movimiento y me apoyó mucho para poder ensa-

yar lo suficiente para que todo llegara milimétricamente a donde tenía que llegar”.

“La película está planteada a partir de muy pocos emplazamientos. Era una coreografía entre los operadores de la grúa, el talento y yo. Fue realmente gozoso trabajar con el talentosísimo *dolly grip* Ben Stinson, quien fue el que me ayudó a que los movimientos fueran realmente sutiles, armónicos y bellos. Me esforcé arduamente en que el movimiento de cámara tuviera mucha elegancia”.

“La mayor parte de la película utilizamos un sólo lente, un angular 35mm Prime 65 de ARRI y su equivalente en ARRI Signature Prime para la ARRI Mini LF. Debía iluminar para *shots* largos y en los que se ve todo y fue un desafío encontrar espacios donde esconder la luz con este tipo de lentes en donde se veía todo. Puse las luces en el techo y detrás de cosas del *set*; a veces posicionaba a los actores cerca de fuentes de luz. Simplemente no había espacio seguro desde dónde iluminar y recordando que se tenía que ver natural evitando que todo se viera *flat*”.



Rodaje de 'Chupa' dentro de la cueva. Nicolás Aguilar AMC



El equipo adecuado

La historia misma te pide cómo debe ser contada, incluso desde el punto de vista técnico. Nico nos cuenta que realizó una especie de prueba para que el director eligiera, a ciegas, la combinación de óptica y cámara que mejor se adecuara a la historia que quería contar. La óptica Prime 65 se utilizó en conjunto con la cámara ARRI Alexa 65 y la óptica ARRI Signature Prime con la cámara ARRI Alexa Mini LF.

“Siempre me ha gustado hacer pruebas de todo. Probé alrededor de cinco cámaras e hice combinaciones con diferentes ópticas. Creé un proyecto y se lo mostré al director, pero sin identificar ni qué cámara era ni qué óptica: cámara A con lente 1; cámara B con lente 2, y así sucesivamente. Jonás hizo notas de qué combinación le gustaba más y de esa forma se decidió de manera honesta lo que el proyecto realmente necesitaba”.

“Al mismo tiempo, se fue preparando el *shooting list*. Me gusta tener todo organizado para tomar decisiones en el *set* sin tomar a nadie desprevenido. Gracias a esto, pude dejarme llevar por la actuación de los niños y aceptar la improvisación que a veces tenían en el *set* en conjunto con el muñeco vfx”.

“A pesar de que hago *shooting list* y diagramas muy bien planeados y organizados, otra cosa que aprendí en esta película, es que a veces las cosas deben fluir de forma distinta al estar en el *set* porque puede haber algo que altere lo ya pensado. Casi nada de lo que planeamos terminó tal cual en la película debido a los niños y a los efectos”.



Crew 'Chupa'. Nicolás Aguilar AMC

La criatura se fue construyendo desde el principio e implicó mucho esfuerzo y tiempo poder llegar al resultado final. Hay que recordar que 'Chupa' es uno de los personajes principales, pero requería de un *workflow* distinto. Aprendí que debía preparar la película de manera diferente, y tener bien pensado cómo iban a funcionar las interacciones. Por ejemplo, si tocaban la ropa de alguien, había que lograr que se moviera y qué cambio de luz vendría con ese roce. Pensar también en los *eyelights* y, sobre todo, si la criatura se movía, requería de una iluminación muy compleja. De alguna forma, todo se tenía que imaginar con antelación”.

“En esta película, me tuve que involucrar en todos los procesos arduamente por el monstruo, porque había que filmar la escena y después filmar la iluminación para que en la postproducción pudieran mezclar dependiendo de lo que iba necesitando el vfx. Formé parte importante de la postproducción y tengo mucha experiencia sobre todo con vfx porque conozco los programas. Esto me permitió tener conversaciones muy técnicas con los post-productores y, en cierta manera, se facilitaba el trabajo”.

“Fue una película que me invitó a involucrarme en un proceso muy diferente a lo que había realizado antes. Fue largo e intenso, pues duré varios meses trabajando en este proyecto que se filmó en 2021 y apenas estrenó debido a todo lo que debía hacerse después de filmar. Por ejemplo, ya en post, había que esperar a que se hicieran los *renders*, trabajar el *composite* y después las capas de color. Cada etapa tenía su complejidad y había que darle un tratamiento delicado”.

“Creo que la colaboración con el director es la base de todo, la clave fundamental para que las cosas funcionen. La comunicación entre nosotros es importantísima porque de eso depende lo que se va a transmitir a los demás departamentos. Si se logra, como en este caso, se pueden probar cosas y tomar los riesgos, siempre pensando en todas las etapas de realización del proyecto, porque es una cascada y si algo falla en la pre, lo resientes en *set* y después en post”.

“Fue sumamente placentero platicar, trabajar y colaborar con Jonás Cuarón. Desde que hicimos *scoutings*, ayudó mucho viajar siempre en la misma camioneta y, como eran lugares remotos, había mucho tiempo para planificar”.



Visítanos y conoce nuestra más extensa línea de luces LED Prolycht y Aputure, todos los accesorios mencionados son compatibles entre ambas marcas.

REVOLUTION 
MÉXICO

PROLYCHT LED

Contamos con luces Prolycht:
-Orion 675 Full Spectrum RGB.
-Orion 300 RGB.



Aputure Led

Contamos también con luces Aputure:
-Aputure 1200D. -Aputure 600 RGB.
-Aputure 600X. -Aputure 300D.



Todas las luces cuentan con 3 intensificadores.

Accesorios con costo adicional: Domos de 60, 90, 120 y 150cm. / Light Box de 30x120cm.
Lámpara China de 60 y 90cm. / Liko de 19°, 26° y 50° / Iris y Gobos. / Fresnel F-10 / Spacelight.



Aputure

Ya contamos con la nueva e innovadora línea de productos INFINIBAR de Aputure en todas las medidas y en kits de 8 lámparas, acércate a nosotros y conócelas, seguramente las vas a usar en todos tus proyectos.



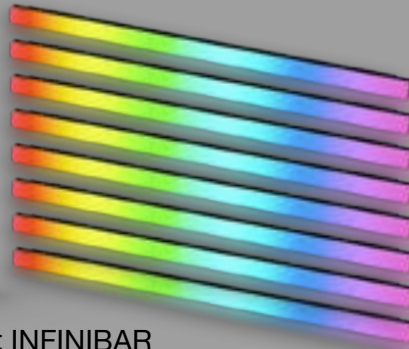
Aputure PB3 8-Light Kit INFINIBAR
1ft / 30cm 6.5W



Aputure PB6 8-Light Kit INFINIBAR
2ft / 60cm 14W



Aputure PB12 8-Light Kit INFINIBAR
4ft / 120cm 27W



Con el Aputure INFINIBAR Multi-Light Shaping Kit podrás crear y construir diferentes formas uniendo cualquier tamaño de luz.



DELTA Pro Power Bank

El Aputure DELTA Pro Power Bank es la solución portátil definitiva para producciones remotas.

Con una capacidad de batería de fosfato de hierro y litio (LFP) de 3600 Wh y una potencia de salida de corriente alterna de 3600 W, la DELTA Pro proporciona energía a su máxima capacidad durante 2 horas, en desempeño moderado provee energía hasta por 5 ó 6 horas.

Es ideal para energizar luces LED. Su tiempo de recarga es de 2.7 horas.





'Fool's Paradise'

'Fool's Paradise' es el debut como guionista y director de Charlie Day ('Always Sunny in Philadelphia', 2005). La comedia retrata la vida de un publicista que tiene un golpe de suerte cuando descubre que un hombre recién salido de un psiquiátrico, se parece a un actor del método que se niega a abandonar su *trailer*. El publicista ayuda al hombre a convertirse en una gran estrella en Hollywood, pero esto solo los lleva a vivir aventuras con personajes extravagantes.

“Llegué a este proyecto gracias a Guillermo Navarro ('El laberinto del Fauno', 2006), quien me recomendó con Charlie. Él y yo hablamos y se dio la oportunidad, Fue genial porque la historia me había gustado desde el principio”.

“Esta película en especial fue un gran desafío porque, a diferencia de 'Chupa', era una película chiquita en la que teníamos poco dinero y poco tiempo. Todos los días cambiamos de locaciones y teníamos muchos emplazamientos que completar a una sola cámara. Mi operador fue Álvaro Navarro, hijo de Guillermo, quien hizo una gran labor. Fue una película difícil de iluminar porque eran *sets* grandes y complejos con muy poco tiempo para iluminar”.

Day no solo escribió y dirigió la película, sino que también interpreta a Latte Pronto, el personaje principal de la película, por lo que Nico debía tener preparado todo mientras su director estaba frente a cámara.

“Charlie hizo un *storyboard* de toda la película y aunque muchas veces el resultado final no queda tal cual, funcionaba como guía para encuadrar y tener todo preparado”.



“Algo que aprecié mucho en este proyecto, fue que Charlie me dio mucha libertad para expresarme, en especial con la luz. Yo quería lograr una fotografía expresionista en la que los colores fueran saturados y el contraste mayor. El equipo elegido fueron unos Zeiss Super Speed y la RED Gemini, facilitados por Guillermo. Estos lentes tienen una calidad muy interesante cuando se filma con el diafragma abierto y la cámara la escogimos específicamente por su habilidad de trabajar en un ISO de 3200. En algún punto, queríamos hacer esta película en 35mm pero no fue viable por presupuesto y las necesidades de un sensor con más alcance en los exteriores de noche”.



“A diferencia de ‘Chupa’, esta película tenía un lenguaje más estático, lo que nos ayudó a tener más agilidad. No parábamos horas planeando y perfeccionando un movimiento de cámara”.

“Entre los desafíos de esta película, teníamos momentos bajo el agua, *stunts*, coches en acción, foros grandes y exteriores de noche. Tenía que tener diagramas muy específicos para que cada *set* se pudiera preparar en avanzada. Esto requirió de mucha preparación, comunicación e imaginación”.



“Este proyecto realmente me ayudó en mi carrera ya que siendo un fotógrafo muy joven, me enseñó a tomar riesgos. Me llevo el gran regalo de tener algo de lo que estoy orgulloso de haber hecho.” |

La postproducción de ambas películas se hizo en Company 3 por el colorista Bryan Smaller, con quien Nico ha estado creando técnicas y mitologías para cada película que realizan.

Trailer ‘Chupa’:

<https://www.youtube.com/watch?v=zU-0dFb7jkQ>

Trailer ‘Fool’s Paradise’:

<https://www.youtube.com/watch?v=ajioU4MCYks>

Sigue a Nico Aguilar AMC

<https://www.nicoaguilar.com>
<https://www.imdb.com/name/nm4781303/>
<https://www.instagram.com/nicolasnicolby/?hl=es-la>

23.98 fps[®]

‘Chupa’

Cámara: ARRI Alexa 65, ARRI Alexa Mini LF
Óptica: ARRI Signature Prime y Prime 65
Cinefotógrafo: Nicolás Aguilar AMC
Gaffer: Jesse Jarasewzki

‘Fool’s Paradise’

Cámara: RED Gemini
Óptica: Zeiss Super Speed
Cinefotógrafo: Nicolás Aguilar AMC
Gaffer: Tony Variola

“Solo los soñadores mueven montañas ”

‘Fitzcarraldo’



'Chupa'

Nicolás Aguilar AMC



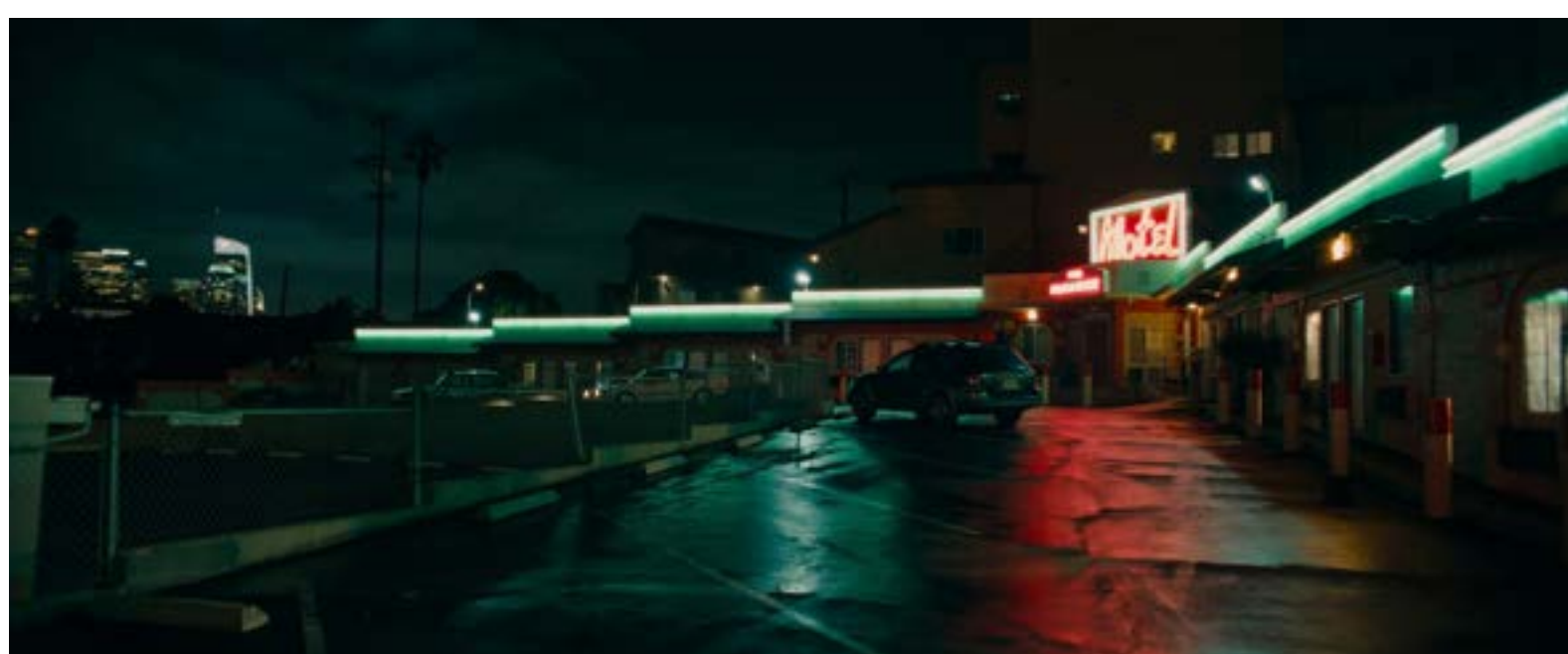
'Chupa'
Nicolás Aguilar AMC



'Fool's Paradise'
Nicolás Aguilar AMC



'Fool's Paradise'
Nicolás Aguilar AMC



FUJIFILM

FUJINON

PRESENTANDO

Premista

VIVIENDO EN GRANDE

CAPTURA TU VISIÓN CINEMATOGRAFICA



○ Excelente calidad de imagen comparable con lentes prime.

○ Cubre una distancia focal de 19-250 mm en tan solo 3 objetivos.

○ Diámetro frontal, ángulos de enfoque y rotación idénticos.

○ Centro de gravedad, peso y tamaño similar.

○ Compatible con el sistema "ZEISS eXtended Data".

REVOLUTION 
MÉXICO

Datos de contacto Revolution:
Información para disponibilidad y
renta en Revolution México.
55-5605-8060
revo1999@prodigy.net.mx



Conoce más en:
www.revolutionmexico.com



La idea del viaje: El arte de fotografiar

Por Luis Enrique Galván
Fotos, cortesía de Inti Briones ACC, DFP, ABC

“Imaginemos que vamos caminando entre la naturaleza y detrás de una montaña comienza a salir una columna de humo, ¿qué dirías que lo provoca?”, me pregunta Inti Briones ACC, DFP, ABC. “Una cabaña, el inicio de una fogata o un posible incendio”, le respondo. “Los significados ante ese imaginario escenario frente a nosotros son infinitos, lo mismo ocurre con cada elemento técnico dentro del cine”, continúa desarrollando el director de fotografía, mientras nos adentramos en los principios semióticos del lenguaje.

Hacia finales de la primera década del siglo XX, los alumnos de Ferdinand de Saussure darían a una imprenta suiza las notas sobre el *Cours de Linguistique Générale*, permitiendo la creación póstuma del libro ‘Escritos de lingüística general’, texto en el que quedarían enmarcados los principios semiológicos del padre de la “lingüística estructural”.

Para Saussure, el signo lingüístico se encuentra conformado por un concepto y una imagen acústica. En el caso del primero, hace referencia a la idea formada individualmente ante la escucha de una palabra, mientras que, en la segunda, encontramos la imagen gráfica que tenemos mentalmente al escuchar dicha palabra (fonemas, gramática, etc.).

En otro sentido, son los conceptos una base infinita de posibilidades individuales ante nuestro encuentro frente a una imagen o palabra. Es ese tren de pensamiento, el mismo proceso creativo que ocurre con la fotografía. “Podemos transformar errores y aberraciones para convertirlos en elementos expresivos. La elección de nuestro material es técnica, pero siempre será en función de lo narrativo”, comparte Briones.

Por un lado, la larga capacidad expresiva del significado es igual de vasta en cuanto al carácter interpretativo. En el mismo tenor que el juego



con el humo detrás de la montaña, ocurre de forma similar con el *flare*. “No es lo mismo qué ocurre con esta aberración en un lente Lomo que en un ARRI, cada uno permite evocar conceptos distintos; modernidad, ensoñación, algo místico”, continúa el cinefotógrafo.

Es así como nos adentramos entonces, a un campo todavía más profundo con el poder de la luz. La (cine)fotografía no es únicamente un lenguaje compuesto del mismo modo que la gramática y la construcción de palabras/imágenes, es también un habla. De acuerdo con el máximo referente de la semiótica, el habla refiere no sólo al tesoro de significación, sino a la par de un valor individual y colectivo que puede construirse. Por ende, fotografiar es a su vez, un acto interno de narración hacia el exterior a partir de la cosmovisión personal. Fotografiar es hallar nuestra propia habla.

“Mediante el cine podemos profundizar en nuestra existencia, de ese modo nace la posibilidad de transformar en lenguaje nuestra relación con nuestro nicho ecológico”, agrega el director de fotografía de ‘Canción sin nombre’ (Dir. Malina León, 2019). Tomando como base las diferentes teorías del biólogo chileno Humberto Maturana en textos como ‘El árbol del conocimiento’ y ‘La objetividad, un argumento para obligar’, Briones se adentra también a comentar sobre la sensibilidad y la mirada, pues con relación al mismo conocimiento del maestro Mario Luna AMC, “mirar tiene que ver con algo interno, con el modo en que se ve desde el corazón”.

Ferdinand de Saussure en ‘Sobre la interpretación’, establece que el lenguaje es como el sonido, símbolos de las afecciones en el alma. Fotografiar es un acto político y ontológico. Si revisamos el pleno significado de lo político des-



Inti Briones ACC, DFP, ABC

de la definición de los griegos (particularmente Aristóteles), lo político es una decisión, es elegir. Así, hablar desde la cámara también lo es. La vasta e infinita realidad es seleccionada a través de la mirada interna e individual de cada persona, para aproximarnos a su narración desde un pequeño ángulo.

“Podemos entrar a universos metafísicos con facilidad, entender nuestro lugar en el mundo y ser más plenos con nuestra realidad”, expresa Briones. Mediante la luz somos capaces de seguir construyendo un tren de pensamiento cíclico: preguntas con posibles e infinitas respuestas; expresar nuestro conocimiento queriendo desarrollarlo desde la experiencia colectiva, desde la compartición de diversas y eternas miradas, únicas y desde el corazón.



Inti Briones ACC, DFP, ABC

Pensar en la sensibilidad obliga a reconstruir el punto de vista, así como mudar el campo de visión. Comprender en paralelo que la construcción de imágenes no está supeditada a un sentido físico-biológico, sino a una cosmovisión individual e inherente al pensamiento de nuestro entorno, y cómo es que cada uno significa la vida misma. A diferencia de la inteligencia artificial, nuestras creaciones no son automatizadas, sino únicas en cuanto a cómo recae en el alma. Expresamos como acto comunicativo, como necesidad por externar preguntas y respuestas al acto político de lo que decidimos retratar. Fotografiamos desde lo espiritual con una mirada basada en la subjetividad individual.

“La visión es indudablemente inseparable de la cosmovisión, es la subjetividad que uno desarrolla para comunicarnos más plenamente con nuestro nicho ecológico y la polis de dónde quiero vivir.



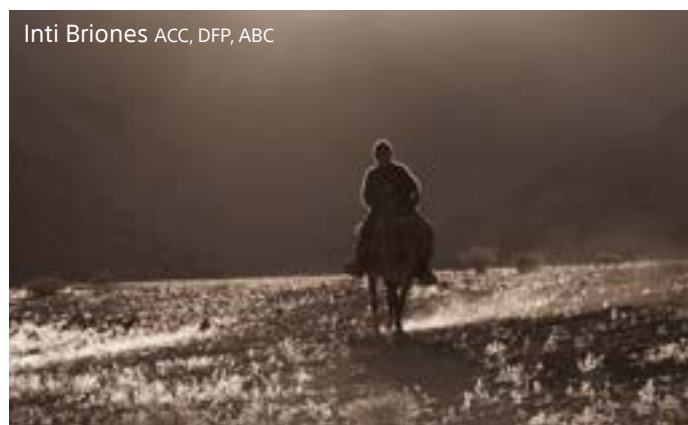


El acto de fotografiar nos permite desarrollar nuestro ser interior”, describe el director de fotografía de ‘Tarde para morir joven’ (directora, Dominga Sotomayor, 2018).

Hacia 2012, el sociólogo Barry Michels publicaría mediante Random House New York, un texto sobre las herramientas de la creatividad, estableciendo que es el camino de cada persona un proceso impulsado por la comprensión de las diferentes fuerzas, entre ellas, la luz. Una energía moldeable pero incontrolable en la que cada uno es llamado, y sólo en su escucha, permite la co-creación.

“De alguna forma eres llamado, y comienzas a narrar a través de esa energía, de luz y oscuridad”, comparte Briones, quien, a su vez, se remonta a su infancia: “Tenía siete años la primera ocasión que entré a un cuarto oscuro y quedé maravillado cómo del papel surge una imagen que retrata una experiencia”.

Comenzamos este texto a partir de un pequeño juego semiótico; un senderismo y el avistamiento de humo detrás de una montaña. Pues ahora, finalizamos de la misma manera: caminar entre la naturaleza bajo el acto de la mirada; un principio fotográfico que, en realidad, es el pretexto perfecto para el viaje constante y eterno, “fotografiar no como un viaje geográfico físico, sino interno. Cambiar la cosmovisión”, finaliza el cinefotógrafo peruano. Es con la cámara que establecemos el habla de Saussure y es con la luz que nos acercamos al alma.



23.98 fps[®]



K5600

JOKER 1600



El Joker 1600 es un HMI que permite un mejor desempeño, cuenta con una chimera tipo parabólica Kurve brindando una luz uniforme con reflejos únicos y capacidad envolvente, mejorando en gran medida la iluminación de las tomas en comparación a sus versiones anteriores.





JUAN PABLO OJEDA AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

1.- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

Mi sueño de proyecto es poder contar con todo el apoyo para poder hacer mi trabajo sin limitaciones, que el proyecto, la historia y lo que estamos contando, sean lo mas importante.

2.-¿Cuál es el reto más grande que has tenido en fotografía y cómo lo resolviste ?

En la escuela me enseñaron que todos los días puede pasar algo que vas a tener que resolver. Los proyectos están vivos y tenemos que estar preparados para lo que pueda pasar, por eso, parte del trabajo del director de fotografía es pensar en el peor escenario y tener el equipo necesario para resolver, siempre con el apoyo del *gaffer* y el equipo de cámara, quienes también deben estar preparados para cualquier eventualidad.

Puntualmente, recuerdo un día en una serie; se nos estaba yendo la luz del día y empezó a llover, así que tuve que poner un techo de babenet para proteger a los actores de la lluvia, y reboté un M90 HMI para conservar el ambiente de día y otros M40 para la incidencia del sol, y con unos negativos generé el contraste y la continuidad de iluminación de la secuencia. Afortunadamente, pudimos terminar antes de que se fuera completamente la luz por que ahí sí hubiera sido imposible.

En otra ocasión, nos ganó el sol y prendió mucho un muro blanco que estaba al fondo, era imposible trabajar porque se volaba. Empezamos a trabajar en otra secuencia para darle tiempo al equipo de arte que nos ayudó a pintar el muro de un color más oscuro para poder filmar.

Hoy en día, los tiempos de rodaje se han apretado mucho y por lo mismo, las últimas secuencias de los exteriores día se han vuelto todo un reto. Hay que ponerse creativos y resolver con el apoyo de todos los involucrados. Es indispensable trabajar en equipo para poder resolver los retos que presente el proyecto.

3.- Dejando de lado la técnica, ¿qué es lo que más te gusta de tu profesión?

Me encanta iluminar, leer los guiones y contar una historia. También soy un apasionado de ver el trabajo de nuestros compañeros actores y actrices. Difícil escoger o nombrar algo que me guste más. En general me gusta todo el lado creativo, me encanta el *set*.

4.-¿ Qué nivel de decisión consideras que debe tener el colorista sobre la imagen final?

Para mí el colorista es importantísimo y entenderme con él, es esencial. Respeto muchísimo su trabajo y las aportaciones que tengan para el proyecto. Considero que si estamos en el mismo canal y trabajamos en conjunto, se va a ver reflejado en el resultado final y eso siempre será en beneficio de el proyecto. Aquí también incluyo al DIT que es un gran aliado en el *set*; el trabajo en conjunto entre el colorista y el DIT es muy importante.



5.-¿ Con qué directora o director te gustaría trabajar?

Siempre me gustaría trabajar con los directores que respeten mi trabajo y me apoyen, con los que disfrute y me divierta en el *set*. Con ese director o directora me gustaría trabajar, con los que se vuelven familia.

6.- ¿ Cómo preparas una escena?

Para mí la pre es muy importante. Todo empieza leyendo el guion, que es la materia prima. Escuchar al director es indispensable, saber su visión, así me hago una idea de cómo me gustaría trabajar la historia. Mi trabajo es entender qué parte de la historia vamos a contar y cómo será relatada en cada toma. Veo los encuadres, decidimos la elección del objetivo, la posición y el movimiento de cámara. Cuando no hemos ensayado, me imagino la escena, me gusta entender el *set*, entender la escena en ese espacio. Ver las fuentes de luz y el carácter que tienen el *set* o a la locación por sí solos; me gusta trabajar de forma natural y respetar esa esencia. Siempre platico con mi equipo y les cuento qué es lo que estamos buscando y cómo me gustaría hacerlo. No hago muchas plantillas de luz, a menos que lo crea necesario.

7.- Cuando no sabes cómo resolver algo, ¿a quién le preguntas?

Siempre que encuentro una dificultad para resolver algo, me apoyo con mi equipo, el *gaffer*, cámara o el *grip*, según sea el caso. Entiendo que todos estamos ahí para lo mismo y tenemos la responsabilidad que nuestro puesto nos da, así que espero que si hay que resolver algo, todos aporten. Confío plenamente en los que me rodean. Por otro lado, siempre estoy en contacto con dirección y producción para que, si se tiene que tomar una decisión, la tomemos en conjunto.

8.- Cuando hay mucho estrés en el *set*, ¿qué haces?

Tratar de aligerar la tensión que haya, crear un buen ambiente; una buena broma siempre funciona. Quienes me conocen, saben que siempre aportó mi granito de arena para mantener los *sets* con buen ambiente y lo más relajados posible.



9- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

Podría mencionar muchas películas, unas por la historia, otras por gusto personal o porque marcaron mi forma de concebir la luz; otras por lo que significaron y otras porque no me gustó como fueron fotografiadas (iluminadas) y me hubiera gustado trabajarlas de diferente manera, etc. Una de las películas que ha influido en mi forma de trabajar la luz es 'The Tree of Life', fotografiada por Emmanuel Lubezki AMC, ASC. Esta ha sido una de las películas que me han dado una visión distinta de cómo trabajar la luz y entender la importancia de respetar la esencia y la lógica de la incidencia de la luz natural. Hay escenas en las que se siente fluir la luz con el momento de la historia; es un gran trabajo. El conjunto de los movimientos y la composición de la cámara, junto con la luz y la puesta en escena, crean escenas que son increíbles.

10- Si no fueras cinefotógrafo, ¿a qué te dedicarías?

No sé, no me imagino dedicándome a otra cosa. Me encanta ser cinefotógrafo.



Sigue a Juan Pablo Ojeda AMC

<https://www.juanpabloojeda.com>
<https://www.imdb.com/name/nm2205671/>
https://www.instagram.com/jpojeda_amc/



RED

RAPTOR XL



! Ya está disponible !

RENTA DE EQUIPO CINEMATOGRAFICO

México, CDMX.

contacto@cttrentals.com

www.cttrentals.com

@cttexp



PROYECTOS CON SIGLAS AMC



Estos son algunos de los proyectos en los que participan algunas socias y socios AMC con estrenos recientes o por venir.

‘**Divina señal**’, serie fotografiada por Juan Pablo Ojeda AMC, disponible en Prime a partir del 4 de agosto.

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



‘**El elegido**’, serie fotografiada por Luis Sansans AMC, disponible en Netflix a partir del 16 de agosto.

<https://www.youtube.com/watch?v=OLVC7IX25Yw>



‘**Sobreviviendo mis XV**’, película fotografiada por Beto Casillas AMC, estrena en cines el 17 de agosto.

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



‘**Huracán Ramírez vs Piñata enchilada**’, cortometraje filmado con iPhone 14. Alexis Zabé AMC, ASC.

<https://www.youtube.com/watch?v=FsAfzd7wyCY>



‘**The Lincoln Lawyer**’, serie fotografiada por Pedro Gómez Millán AMC, disponible en Netflix.

<https://www.youtube.com/watch?v=XI0C81p7vKI>





ELSIE

MONTURA LPL / FULL FRAME

REVOLUTION MEXICO



EN **REVOLUTION MEXICO** NOS ENORGULLECE INFORMAR QUE YA CONTAMOS CON DISPONIBILIDAD DE **TRES** JUEGOS DE LENTES DE LA NUEVA SERIE **LEITZ ELSIE**.

- Los Leitz Elsie están diseñados para cubrir un formato Full Frame con una consistencia en tamaño y peso, montura LPL y apertura constante de T 2.1 - Contamos también con adaptador LPL para cámaras Sony Venice 1 y Venice 2.
- Diseñados desde cero como lentes Premium de Cine. Fabricados en Alemania, los lentes *Leitz ELSIE* incorporan la calidez y la resolución por los que son conocidos los afamados lentes de este fabricante.
- Presentan una disminución notable pero gradual de la resolución y la iluminación a medida que la imagen se acerca a las esquinas para crear un toque dimensional que atrae suavemente la atención del espectador hacia el centro del encuadre.
- El juego principal consiste en 21mm, 25mm, 35mm, 50mm, 75mm.
- Los lentes adicionales son 18mm, 40mm y 100mm.

VISITANOS Y CONOCELOS



LA LUZ DE LED MÁS PODEROSA QUE JAMÁS HAS PROBADO

Una luz muy amigable, con un control excelente para modificar color e intensidad de 0 a 100 % en rgb +w +ww. Lentillas ópticas desmontables, que te permiten controlar el ángulo de la luz a 15°, o a 60° con difusión de 1/4 ó 1/2, y 120° directo.

También cuenta con rain cover, grid honey comb y soft box. puede controlarse directamente en el panel, por DMX, Lumen Radio CRMX inalámbrico. y por consola. Dimensiones 1100 x 1070 mm, peso 34 kg.

Rango de 2000 °k a 20,000 °k. **Potencia de 2800 w.**

Su capacidad te permite ir del 30% al 100% flicker free hasta 4000 fps.

Lo mas revolucionario de la tecnología, disponible solo en Revo.

Siempre a la vanguardia de la mejor tecnología.



SUGERENCIAS DE LECTURA AMC

Estos dos títulos son nuestras recomendaciones para este bimestre.

Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine Autor: José Carlos González B.

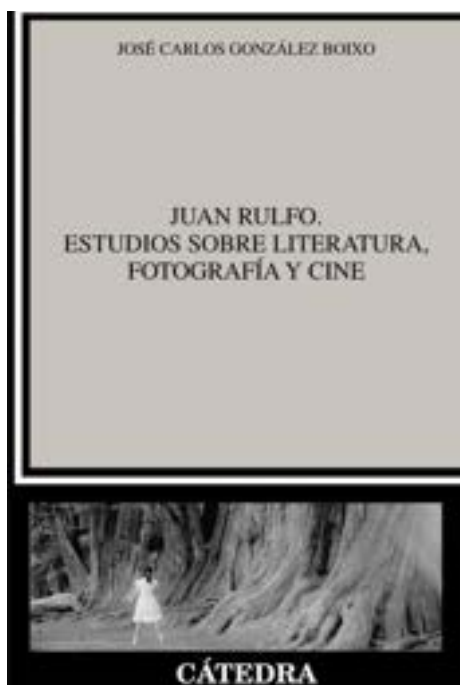
Al escritor mexicano Juan Rulfo se le considera uno de los más relevantes autores universales del siglo XX. Su obra 'Pedro Páramo' (1955) inició la renovación de la narrativa hispanoamericana que tanto éxito alcanzaría en los años sesenta y setenta y ha sido señalada como una de las novelas más perfectas.

Editorial: Cátedra
El Sótano
Precio: \$556.00

La imagen táctil De la fotografía binocular al cine tridimensional Autor: Víctor Fajnzyblber

Este proyecto de libro es la primera publicación en América Latina, tanto en lengua castellana como en lengua portuguesa, que aborda el campo de posibilidades artísticas que ofrece el cine tridimensional, combinando los aportes de más de veinte autores.

Fondo de Cultura Económica
Gandhi
Precio: \$461.00



23.98

fps®





AGENDA AMC

Agosto - Septiembre 2023

Agosto y septiembre, ofrecen múltiples festivales para seguir disfrutando del mundo del cine y las artes.

80 Festival Internacional de Cine de Venecia La Biennale Agosto 30 a septiembre 9

Uno de los festivales de cine más antiguos que se presenta en el Palazzo del Cinema, principalmente. Se entrega el León de Oro a la mejor película y el León de Plata al segundo lugar.
<https://www.labiennale.org/it>

48 Festival Internacional de Cine de Toronto TIFF Septiembre 7 al 17

En el Festival de Cine de Toronto se presentarán cerca de 400 películas, en sus diferentes categorías. De entre ellas destacan las premieres norteamericanas y obras inéditas procedentes de todas partes del mundo.
<https://www.tiff.net>

19 Festival de Cine de Santiago SANFIC Agosto 20 al 27

La edición 19 del festival chileno, presenta competencia nacional, internacional y maestros del cine, entre otros.
<https://sanfic.com>

71 Festival Internacional de Cine de San Sebastián SSIFF Septiembre 22 al 30

Como cada año, lo mejor del cine nacional e internacional estarán en competencia. Conferencias, muestras especiales, música y más.
<https://www.sansebastianfestival.com/es/>

28 Festival Internacional de Cine de para niños (...y no tan niños) Agosto 8 al 13

Proyecto cultural independiente que tiene como objetivo principal programar y exhibir cine de calidad de México y otras regiones del mundo para fomentar entre el público infantil el gusto por el cine.
<https://www.lamatatena.org/inicio.html>

18 Short ShortsFilm Festival Septiembre 1 al 30

Surge en el 2006 ante la necesidad de crear un espacio de exhibición para el cortometraje, especialmente el nacional que, pese a ser uno de los formatos cinematográficos más premiados en el mundo, no contaba con un escaparate digno y especial.
<https://shortsmexico.com>

23.98

fps®



Venta de película

35mm, 16mm y S8mm



Laboratorio



labo.mx

REDES SOCIALES



Te invitamos a conocer y a seguir a algunas socias y socios de la AMC a través de sus redes sociales.

Rocco Rodríguez

<https://vimeo.com/dproccorodriguez>

https://www.instagram.com/roccorodriguez_dp/

<https://www.imdb.com/name/nm4906455/>



Alejandro Mejía

<https://www.alejandromejia.com>

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

<https://www.imdb.com/name/nm0577218/>



Luis Sansans

<https://luissansans.com>

<https://www.instagram.com/explore/tags/luissansans/>

<https://www.imdb.com/name/nm0763030/>



Javier Morón

<https://www.javiermoronamc.com>

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

<https://www.imdb.com/name/nm0608209/>



Ramón Orozco

<https://en.ramonorozco.art>

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

<https://www.imdb.com/name/nm2079663/>



Eduardo R. Servello

<https://eduardoservello.com>

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

<https://www.imdb.com/name/nm2665138/>





La matatena

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

28°

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE PARA NIÑOS

(...Y NO TAN NIÑOS)

del 8 al 13 de agosto 2023
¡Consulta cartelera, sedes y horarios!



www.lamatatena.org



AsociacionLaMatatena



LaMatatenaAC



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
GERARDO BARROSO
CLAUDIA BECERRIL
MARC BELLVER
DANIEL BLANCO
DONALD BRYANT
ALEJANDRO CANTÚ
LUIS ENRIQUE CARRIÓN
CAROLINA COSTA
ALEJANDRO CHÁVEZ
FERGAN CHÁVEZ FERRER
LEÓN CHIPROUT

GERÓNIMO DENTI
EDUARDO FLORES
MARIO GALLEGOS
DIANA GARAY
LUIS GARCÍA
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
RENÉ GASTÓN
PEDRO GÓMEZ MILLÁN
CÉSAR GUTIÉRREZ
IVÁN HERNÁNDEZ
MARÍA SARASVATI HERRERA
ÓSCAR HIJUELOS
SEBASTIÁN HIRIART
DANIEL JACOBS
ERWIN JÁQUEZ
KENJI KATORI

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

SARA PURGATORIO
JUAN PABLO RAMÍREZ
FERNANDO REYES
JAIME REYNOSO
JERÓNIMO RODRÍGUEZ
RODRIGO RODRÍGUEZ
CARLOS F. ROSSINI
SERGUEI SALDÍVAR
SANTIAGO SÁNCHEZ
LUIS SANSANS
MARÍA SECCO
JORGE SENYAL
EDUARDO R. SERVELLO
PEDRO TORRES
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



EDITORA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Solveig Dahm
Carlos R. Diazmuñoz AMC
Alfredo Altamirano AMC
Kenia Carreón
Milton R. Barrera
Luis Enrique Galván
Eduardo 'Tato' Flores AMC

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

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

Sugerencias:

gerencia@cinematografo.com

Suscripción gratuita

www.cinefotografo.com/23.98/registro/

Fotografía portada
Nicolás Aguilar AMC
'Chupa'

'The Lincoln Lawyer' Fotograma. Pedro Gómez Millán AMC



Síguenos en nuestras redes sociales



@cinematografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinematografo



www.cinefotografo.com



info@cinematografo.com