

23.98 *fps*[®]

Gabriel **Beristain** AMC, ASC, BSC
En rodaje

Mariel **Baqueiro** AMC
Creatividad a favor del cine

Xun **Sero**
Sembrar la esperanza de vida

JAIME **REYNOSO** AMC
LA INTUICIÓN





24. **Jaime Reynoso AMC**
'The New Look'

3. Editorial - Carta del Presidente

4. Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC - En rodaje

14. Mariel Baqueiro AMC - Creatividad a favor del cine

36. Luis Enrique Galván - Xun Sero y el cine indígena

41. AMC: Aprendizajes, logros y desafíos - Dunia Rodríguez

46. Christopher Ross BSC - 'Shogun'

54. Estrenos con siglas AMC

56. Sugerencias de lectura AMC

58. Agenda AMC

60. Redes Sociales AMC



CARTA DEL PRESIDENTE

Cuando ocurren cambios en la vida, uno tiene responsabilidades diferentes. Hoy estoy a la cabeza del consejo directivo de la AMC como nuevo presidente. Para mí, es una manera de replantear mi vida profesional ya que ahora, no solo veré por mi carrera, sino que tengo la responsabilidad de hablar en nombre de la AMC y decidir, junto con la mesa directiva, el nuevo rumbo de la sociedad. Hoy debemos sobrepasar fronteras y seguir inspirando a cineastas de todo el mundo de una nueva manera.

La AMC se dirige no solo a seguir innovando en el arte de la fotografía cinematográfica, sino también a ser más abiertos y escuchar a las nuevas voces. Queremos ser un espacio para todos y quitar la imagen elitista que pudiéramos tener; abrírnos a aprender de todos ustedes. Queremos estar y trabajar más de la mano con estudiantes, con nuevos talentos del cine nacional e intencional. Queremos dar un lugar para voces que no han sido escuchadas, al cine indígena, al cine y el talento de más mujeres que necesitan

espacios de exposición y de expresión; descubrir más cineastas representando a la comunidad LGBTQ+. Con esto, no buscamos la inclusión forzada que se ha dado últimamente, solo creemos que este país es tan diverso, que todos necesitamos unirnos, trabajar de la mano y aprender unos de otros para que nuestro cine siga siendo uno de los mejores del mundo.

Para este mi primer número como presidente, quiero presentarles los artículos que nuestra editora eligió para nuestros queridos lectores. Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC, con 'The Beekeeper', habla de cómo filmar de manera magistral el cine de acción.

Jaime Reynoso AMC, habla de la nueva serie 'The New look', que fotografió en Francia, y que presenta la vida de diseñadores de moda de alta costura, una serie de época filmada de una manera muy moderna.

Mariel Baqueiro AMC con 'Los Días Francos' y 'Fauna', nos recuerda cómo el cine independiente y las limitaciones, siempre nos harán trabajar de una manera más creativa para contar historias.

Juan Jose Saravia AMC y Carlos R. Diazmuñoz AMC, nos cuentan la historia de la AMC y de sus logros desde los inicios de la Sociedad.

Christopher Ross BSC, con 'Shogun', relata cómo fotografió con un estilo de género japonés del siglo XVII.

Finalmente, el cineasta Xun Sero, nos habla de 'Mamá', documental galardonado en todo el mundo y de su visión como cineasta desde su perspectiva en un nuevo cine indígena de México.

No me queda más que agradecer a todos nuestros lectores, por el apoyo e interés para la revista cada bimestre.

Alfredo Altamirano AMC





GABRIEL **BERISTAIN** AMC, ASC, BSC
EN RODAJE

'THE BEEKEEPER'

La presencia y el trabajo de Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC, vuelven a destacarse con la nueva película de David Ayer, 'The Beekeeper', un proyecto que resalta la importancia del trabajo en equipo para crear secuencias llenas de acción.

“David es todo un personaje porque además de dedicarse al cine, ha servido en la marina de Estados Unidos. Su historia con el cine de acción viene desde que escribió el guion de la galardonada película, 'Training Day' (Antoine Fuqua, 2001), a la que le fue tan bien en el mercado, que le dieron la oportunidad de dirigir 'Street Kings'. Yo me entrevisté con él para fotografiarla en 2008 y por fortuna me escogió; desde entonces mantenemos una gran amistad”.

“Aunque no he participado como cinfotógrafo en todas sus películas, siempre hemos mantenido el contacto y trabajado en algunos *reshoots* de sus proyectos. Creo que juntos trabajamos tan bien, que tenemos una manera de comunicarnos casi con miradas, lo que en inglés se llama *Shorthand Language*; así que cuando apareció esta oportunidad de dirigir 'The Beekeeper', se acercó a mí para que la fotografiara y se logró la colaboración. Supongo que el hecho de que David haya vivido en Sinaloa, influye de alguna manera en nuestra relación. Allí aprendió a hablar español y está familiarizado con la cultura del norte de México. Además, creció en East LA, por lo que conoce bien la cultura chicana; nos gusta conversar en ese argot en el *set*”.

Construyendo el panal

En 'The Beekeeper', Adam Clay (Jason Statham), un agente especial retirado, decide vengarse de una red de criminales bancarios que causaron la muerte de una buena amiga. Gabriel Beristain comparte cómo fueron las primeras conversaciones para definir el estilo visual de la película.

“David y yo creemos que en la actualidad, ya se ha dicho y hecho mucho sobre el lenguaje cinematográfico. Existen atmósferas frías o cálidas; cámara en mano o la clásica cámara fija. El lenguaje cinematográfico es, hasta cierto punto, limitado. Lo que hace interesante una película, es la forma en la que se utilizan esos recursos y si se entiende lo que la misma historia pide. Nosotros procuramos no usar referencias. Por mucho respeto que tengamos a ciertos cineastas, no pretendemos ser una copia de su trabajo y, en la medida de lo posible, aspiramos a ser referentes. Así que para esta película, nos limitamos a sentir qué era lo que el guion nos pedía y fuimos encontrados el estilo y lenguaje adecuados”.





‘The beekeeper’ cuenta la historia de un personaje a quien un determinado evento, amenaza su mundo y lo saca de su ambiente natural, por lo que estaba claro, eran dos mundos opuestos que chocan entre sí: el mundo cálido, en el que vemos a Adam trabajando como apicultor (su mundo ordinario), en contraste con el mundo *giddish*, vulgar o vertiginoso de los estafadores. Se trataba entonces, de la gama del orden: naranja, dorados rojo vs la gama del desorden: morado, azul y cyan”.

“Para el universo de Adam, queríamos resaltar el color de la miel: el dorado, los tonos cálidos y amables que contrastan con el otro universo, el de los estafadores, y para conceptualizar, lo que hicimos fue poner atención a nuestro alrededor. En este último *set*, teníamos una pantalla enorme que proyectaba una luz en tonos fríos como violetas y azules; decidimos aprovechar eso y reforzarlo. Hicimos uso de los elementos en el *set* para crear una paleta de colores que fuera abigarrada, haciendo referencia a un universo lleno de desorden. Ahora, una vez clara esta conceptualización, debimos respetarla porque eran las reglas de nuestro propio universo. Por ejemplo, tenemos una escena en donde Adam se enfrenta con el FBI, aquí estamos bajo el mismo sistema del que proviene este agente. Por eso nos mantuvimos con los colores cálidos. Es una pelea dentro de su mismo mundo”.

Logrando la toma

Como sabemos, Gabriel Beristain no es ajeno al cine de acción en el que es importante conseguir las tomas más realistas para generar adrenalina en el espectador. Cuando se le preguntó cómo fue su colaboración con David Ayer para llegar a estas secuencias, comentó:

“Creo que todo es como una gran coreografía. David y yo trabajamos muy de la mano con el *stunt* coordinator Jeremy Marinas, quien conceptualizaba la pelea y la montaba con su equipo. Después, nos mostraba la coreografía y nosotros trabajábamos a partir de eso. Al tener una previsualización de lo que podrían ser las peleas, nosotros comenzábamos a hacernos preguntas en pro del drama”.

“Desde hace un tiempo que comencé a trabajar con tres cámaras para este tipo de escenas. Al principio me costaba un poco, pero a partir de mi trabajo con Marvel, me he acostumbrado hasta el punto de hacerlo con mayor fluidez. Lo primero que hacíamos David y yo, era ver la propuesta de Jeremy y con base en eso, decidíamos dónde poner la cámara principal. Una vez entendiendo la coreografía, es que podíamos darle un espacio a las otras cámaras”.



“Esto es un trabajo en conjunto. Todos deben tener claro lo que se está haciendo, sobre todo si tenemos *riggs*, cables, SFX, etc. Las cámaras 2 y 3, las describo como aquellas que están listas para lo impredecible, porque no damos la oportunidad de cubrir la escena desde otros ángulos. Mi contribución a este tipo de escenas de acción, es el respeto por el trabajo de quienes harán la actuación, entender la coreografía y al mismo tiempo, tener en mente que puede existir un elemento de improvisación”.

“Lo más importante es lograr que los golpes no se vean falsos, que la coreografía realmente funcione. Si un golpe se siente falso, toda la película se cae”.

Pensar en grande

Filmar películas de acción tiene tanto que ver con la creatividad como con la tecnología para resolver las necesidades. ‘The beekeeper’ cuenta con secuencias de pelea con una gran cantidad de *stunts* en locaciones de gran tamaño. Beristain habla de su proceso para dotar a las locaciones de atmósferas interesantes que permitieran trabajar con dos o más cámaras. “Debes entender bien tus locaciones y lo que sucederá dentro de ellas. Lo primero que tienes que hacer cuando trabajas con más de una cámara, es salir del concepto básico de iluminación y ser flexible. Generalmente, cuando trabajo con espacios amplios, enfatizo las luces de mis fondos. Claro que esto es algo difícil de hacer en el cine independiente porque necesitas tener luces que cubran espacios realmente amplios y contar con mecanismos que permitan subir las luces lo más posible. También hay que perderle el miedo a las zonas oscuras y a las siluetas. Algunas de las escenas en esta película, tienen a los actores completamente en silueta y creo que se ve muy bien. El arte de la fotografía no es solo iluminar para que todo se vea, si no darle intención; es aprender a pintar con la luz. Muchos de los aspirantes a dirección de fotografía están muy preocupados por aprenderse las resoluciones, sensores, codecs, cámaras, etc. Yo recomiendo que primero apren-

dan a ver pintura, eso les dará una perspectiva diferente sobre cómo ver la luz. La parte tecnológica es importante, pero entender esto es lo que te va a diferenciar de los demás; después te preocupas por el 2k, 4k, etc.”.

“Como cinefotógrafos, hay que aprender a imprimir la belleza del alma y del corazón en el sensor. Nuestro pincel debe trabajar para combinarlo todo”

La elección de la óptica es crucial, porque ayuda a dotar a la película y su narrativa de ciertas características como texturas, aberraciones, *flares* y colores.

“Empezamos el proyecto pensando que fuera para IMAX. Usamos la ARRI Alexa 35, que es una cámara maravillosa, en conjunto con unos lentes Hawk anamórficos. La decisión de por qué usar los Hawk, va muy de la mano con la colorimetría de la que están dotados, pues son lentes muy cálidos que funcionaban para retratar el mundo de Adam Clay. Dado que los sensores de estas variantes no son compatibles, tuvimos que hacer una extracción del Super 35 para llevarlo a IMAX. Combiné lentes primos con algunos *zooms* Angenieux que no son anamórficos y por ello, había que ponerles un elemento frontal



anamorfizante. El *flare* maravilloso del anamórfico se iba con los *zooms*, y no nos gustó como se veía con el elemento frontal, no era natural”.

Equipo de trabajo y planificación

La película fue rodada en Inglaterra y Gabriel contó con Ian Barwick como *gaffer*: “Hizo lo imposible para lograr lo que imaginamos y satisfacer las necesidades de producción liderando a un equipo igual de maravilloso”. Además, dentro del equipo de *grips*, estaba un joven llamado Alex Fraser, criado bajo la gran tradición inglesa de la industria cinematográfica. En algún momento, su padre y Gabriel coincidieron en el *set* y Alex se convirtió en un tremendo aliado dentro de la producción.

‘The Beekeeper’ es desde el origen, una película de acción y Alex fue una pieza importantísima en *set*, pues a veces tenía que poner la cámara en lugares inhóspitos donde ocurrirían algunos movimientos. “Usamos mucho ARRI Trinity y muchas grúas para tener acciones con la cámara viajando por todo el *set*. Si no hay un buen *rigger*, esto se vuelve un problema con el que se puede llegar a perder mucho tiempo o no se llega a los movimientos que se tenían planeados”.

El cinefotógrafo piensa que para poder tener éxito en cosas como el poner los riggs correctos, hay que tener mucha planificación. Es importante analizar lo que se quiere lograr y tener muchas conversaciones con el equipo creativo para lograr la mejor forma de llevar a cabo las acrobacias cinematográficas.

“A veces nos enfrentamos a situaciones que no se pueden controlar, como por ejemplo el clima. Esto sucede frecuentemente en las secuencias de exterior-día en las que estamos a merced del tiempo. Puede suceder que tenga que pedir un *Soft Sun* que es carísimo por si se mete el sol, y tengo que montarlo en una grúa, también carísima. En esos casos, se tiene que entablar una negociación muy grande con producción porque se requiere presupuesto extra para una secuencia que parecía más sencilla”.

“Al final del día, eres un *field commander*, no eres el que toma absolutamente todas las decisiones, pero sí muchas en lo que concierne al *set*. Te tienen que escuchar para poder construir todo muy bien planificado desde los cimientos. De esta forma, para las secuencias donde solo hay cuatro horas de sol, o se contrata luz, o se divide el trabajo en varios días. Me atrevería a decir que lo más retador a lo largo de mi carrera es, sin duda, cuando pierdo el control de las cosas, cuando lo que planifiqué meticulosamente, no fue suficiente”.

“En esta película había un par de locaciones en las que no tuvimos la posibilidad de hacer *scoutings* previos para tener en cuenta todos los mínimos detalles que nos podrían descontrolar. Sin embargo, es muy importante recalcar el tremendo elenco actoral que tenía la película. Durante las nueve semanas de rodaje, fueron todos unos profesionales que ayudaron a que todo fluyera. Por ejemplo, Jeremy Irons, siempre en su lugar, siempre en marca, sabiendo cómo funcionaba la cámara y la óptica con respecto a él. Esto nos permite concentrarnos en la actividad dentro del cuadro y en todo lo que lo compone”.



Seguimiento de cámara. En cualquier lugar, en cualquier momento.



ZEISS CinCraft Scenario

Conozca el único sistema de seguimiento de cámaras en tiempo real que funciona en interiores y exteriores, en sets de filmación, con pantallas verdes y azules y en volúmenes LED. Para ello se utilizan marcadores naturales, marcadores reflectantes e incluso marcadores digitales en pantallas LED. Esto proporciona datos de seguimiento de la cámara para uso en tiempo real y los registra para la postproducción. Además integra las características de la lente para evitar el engorroso proceso de calibración de la lente. Conozca el CinCraft Scenario de ZEISS.

zeiss.ly/cincraft-scenario



Seeing beyond

“La única secuencia que diría que fue ligeramente difícil dentro de la película, es la de la gasolinera en fuego y las montones de acciones a la mitad de la noche. Lo gratificante fue ver a Jason -quien por cierto hace todas sus acciones-, no usar *stunts*. A él le ves la pasión, ama lo que está haciendo y te contagia, no sólo a mí, todo el *set* estaba a su disposición, y aunque era difícil por tener que coordinar todo el fuego y la coreografía de las acciones de los otros actores, Jason hizo que todo fluyera más amablemente”.

“Mi hermano Arturo Beristain, suele decirme que cuando se presenta en un teatro, el corazón, tanto del intérprete, el de la gente que trabaja en el *set*, como el del espectador, laten al mismo tiempo y esto se traslada al *set* de cine. Uno debe tener amor por esta profesión, estar conciente de la importancia del lenguaje cinematográfico, de la importancia de leer y saber leer correctamente desde el guion hasta las propuestas, y estar preparados para cuando llegue primero el director, después los demás departamentos, después el *cast* y el *set*”.

Trailer 'The Beekeeper':
<https://www.youtube.com/watch?v=SzINZZ6iqxY>



‘The Beekeeper’

Cámara: ARRI Alexa 35

Óptica: Hawk anamórficos, Zooms Angenieux

Cinefotógrafo: Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC

Gaffer: Ian Barwick

Sigue a Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC

http://www.gberistain.com/Gabriel_Beristain/Home.html



23.98 *fps*®



'The Beekeeper'
Gabriel **Beristain** AMC, ASC, BSC



'The Beekeeper'
Gabriel **Beristain** AMC, ASC, BSC



'The Beekeeper'
Gabriel **Beristain** AMC, ASC, BSC





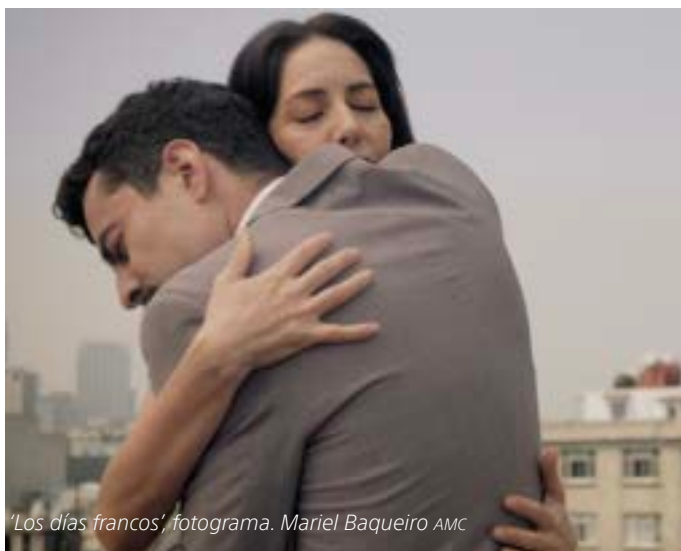
MARIEL BAQUEIRO AMC
CREATIVIDAD A FAVOR DEL CINE

'LOS DÍAS FRANCOS'

'Los días francos', dirigida por Ulises Pérez Mancilla, presenta la historia de Amanda, una actriz poco conocida que enfrenta la dura decisión de retomar su carrera o replantearse su responsabilidad como madre de Nicolás, un niño de 7 años.

En nuestra industria es común coincidir con personas a lo largo de los proyectos, coincidencias que van generando amistades y lazos. Mariel Baqueiro AMC recuerda que conoció a Ulises mientras trabajaban en la misma productora unos años atrás. "Ulises solía trabajar en la casa productora Varios Lobos como continuista, así que se acercó a ellos para que le produjeran. Yo conocía a Ulises gracias a que asistí cámara en algunos proyectos de esta productora; ahí coincidimos un par de veces y nos volvimos amigos".

Para esta película, Ulises y Mariel analizaron películas de la época de oro del cine mexicano, ya que las consideraban como un gran referente para entender el rol femenino en la sociedad de esa época: "Muchas mujeres de aquellas películas fueron la inspiración directa para la creación de Amanda. De igual manera, ayudaron a Stephanie a entender desde dónde entendía Ulises el universo de la protagonista".



'Los días francos', fotograma. Mariel Baqueiro AMC

Para ambos cineastas, era esencial encontrar un lenguaje que permitiera transmitir las emociones que viven los personajes Amanda y Nicolás, por lo que era importante elegir la cámara adecuada. "Aunque Amanda es la protagonista, no queríamos dejar fuera a Nico y la importancia que tiene en el arco de ella. Teníamos que construir dos mundos, dos puntos de vista, porque cada decisión que toma Amanda, indudablemente repercute en su hijo".

"El uso de la cámara en mano, se descartó porque necesitábamos darle su tiempo a los personajes, dejarlos respirar. Hay movimiento, pero optamos por el *dolly* y MoVI que permitían algo más pausado. Además, decidimos que cuando estuviéramos viendo las cosas desde la perspectiva de Nico, todo sería desde su altura, contrastando así con las escenas en las que Amanda tenía el protagonismo".

Esta película es la ópera prima del director y el presupuesto era un poco limitado, sin embargo, esto no fue un impedimento en ningún sentido ya que aprovecharon los recursos que tenían para encontrar lo que mejor funcionaba para la historia.

"Usamos la cámara RED Epic, en conjunto con lentes Cooke Panchro *rehouseados*, que llevamos a Nueva York justo antes del comienzo de la película para darles mantenimiento. Por el presupuesto un poco limitado, hicimos solo unas pruebas de cámara junto a los vestuarios y estas pruebas nos acercaron mucho a la decisión final sobre el color porque, a pesar de ser una película con una temática complicada, no queríamos que se sintiera triste. La paleta de color se definió gracias a los vestuarios y las locaciones. Alisarine Ducolomb fue nuestra diseñadora de producción y junto a ella fuimos creando la paleta de color de la película y tuvimos la fortuna de contar con locaciones increíbles, en las que pudimos intervenir un poco. Por otro lado, el tema del color también se decidió para darle un sentido más cercano a la infancia, al juego. Al final, Nico no está solo, tiene un padre que lo acoge".



Durante las cuatro semanas de preproducción, se hicieron *scoutings* exhaustivos en los que Mariel capturó numerosas fotografías que posteriormente ayudarían a pensar en planos.

“Algunas locaciones solo se pudieron visitar una vez y era importante prepararme lo mejor posible. Durante todas esas visitas, Ulises y yo conversamos mucho sobre cómo ir construyendo todo: el tipo de lenguaje, la angulación de la cámara, del movimiento, encuadres dentro del encuadre. Observamos detenidamente qué pasaba con la luz naturalmente en las locaciones y esos *scoutings* fueron sumamente importantes para el desarrollo del proyecto. No solo proporcionaron información práctica, sino que también sentaron las bases creativas indispensables para llevar a cabo nuestra visión cinematográfica”.



El equipo tenía una responsabilidad significativa con respecto al personaje principal, que es visto por la sociedad como una figura polémica debido a su decisión de abandonar a su hijo. Sin embargo, era importante no crear un sesgo desde la puesta en cámara. Al contrario, la cámara debía mantener una postura neutral; no se buscaba retratarla como una villana o como la culpable, sino como un personaje complejo, lleno de matices, enfrentando una situación difícil. El objetivo de ambos cineastas era comprender al personaje y respaldar sus decisiones -incluso cuando estas pudieran ser erróneas-, en lugar de juzgar de antemano.



“El trabajo de locaciones fue importante porque necesitábamos lugares donde pudiéramos presentar muchas capas, poder encuadrar dentro de otro encuadre para mostrar que el personaje es complejo. Tuvimos muchas secuencias en patios y jardines que iluminé principalmente con la luz natural y en las que usé muchos textiles y rebotes. Buscaba mostrar al personaje como si fuera pequeño y que se perdiera dentro de los espacios”.

El cine, por naturaleza, suele ser invasivo; como dicen por ahí, "Por donde pasa el cine, no crece el pasto" y transformar las locaciones afecta a la gente que habita en esos lugares. Como cinefotógrafos, gracias al avance tecnológico, ya no necesitamos esas luces enormes y sumamente calientes en el *set*. Esto nos da más libertad y autonomía, lo que a su vez permite un desarrollo acc- toral más fluido.





“Tengo muy presente el momento del rodaje cuando hicimos el clímax de la película. Era una escena catártica para la protagonista en la que toma la decisión de irse y se despide de su hijo en la entrada del colegio. Todos éramos conscientes de la vulnerabilidad emocional que implicaba para Stephanie Salas, quien interpreta a la protagonista. Una secuencia llena de una tristeza inmensa, resultó ser una escena complicada para nosotros, pues había que entrometerse lo menos posible con su proceso, y tomé la decisión de que ella no sintiera mi trabajo técnico de iluminación y de puesta en cámara”.

“Todo tenía que estar perfectamente *planchado* antes de que ella siquiera se acercara al *set*, había que darle su lugar y su tiempo. Realizamos esa secuencia con un *dolly* y procuramos sacar las marcas del foco mientras ella hablaba con Ulises y con el niño. Probablemente, uno de los aprendizajes más grandes de este proyecto es el de respetar el tiempo del actor, como si lo técnico no existiera. Hay que poner un telón donde no se note el tinglado y que se vuelva el terreno de juego del actor”.

“En este proyecto aprendí que, además de la labor técnica del director de fotografía, también existe un elemento de sensibilidad con respecto a los actores que debemos desarrollar. Debemos aprender a crear espacios y atmósferas que les sirvan como herramientas de trabajo, además de darles el espacio y tiempo necesarios”.

“Debemos aprender a crear espacios y atmósferas que les sirvan a los actores como herramientas de trabajo, además de darles el espacio y tiempo necesarios”

Fauna / Flora

La última obra del director Nicolás Pereda, nos sumerge en un fascinante viaje a través de las complejidades familiares y sociales en el norte de México. La trama sigue a Luisa y Gabino, quienes regresan al pueblo de sus padres. Sin embargo, la presencia de Paco, el novio de Luisa, despierta el interés del padre ya que interpreta el papel de un narco en una popular serie.

“Nicolás y yo nos conocemos desde la preparatoria pero nunca habíamos coincidido profesionalmente hasta ahora, y a Gabino también lo conozco desde hace muchos años. Antes de hacer ‘Fauna’, Nico había trabajado con María Secco AMC, pero ella no podía hacer el proyecto y él ya tenía todo listo para filmar. Lázaro Gabino le recordó que me conocía, nos juntamos para hablar del proyecto y comenzó esta aventura en la que no tuvimos nada de preproducción”.





ALEXA 35

ELEVANDO LOS ESTÁNDARES

La ALEXA 35 una cámara 4K nativa Super 35 que eleva la cinematografía digital a niveles sin precedentes. Con 17 stops de rango dinámico, la ALEXA 35 puede manejar condiciones de luz más diversas y extremas manteniendo el color en las luces altas y el detalle en las sombras, y simplificando los workflows en post. REVEAL, la nueva ciencia de color aprovecha al máximo la calidad de imagen del sensor, al tiempo que las texturas ARRI amplían la creatividad integrada de la cámara. Fácil de operar, robustez de construcción y nuevos accesorios completan la plataforma de la ALEXA 35.



www.arri.com/alexa35

ARRI®



Para Mariel Baqueiro, la preproducción es una etapa importante en el proceso de desarrollo de una película ya que le permite estar preparada ante cualquier imprevisto que pueda surgir. Sin embargo, la manera de trabajar de Nicolás cambiaría este paradigma para dar oportunidad a la improvisación.

“Me costaba un poco de trabajo el tema de llegar a improvisar, sobre todo en este proyecto ya que conozco la obra de Nico, que además de ser amigo mío, es alguien a quien admiro como cineasta y artista; no quería quedar mal”.

Estrenada en el pasado Festival Internacional de Cine de la UNAM, ‘Flora’ forma parte del universo de ‘Fauna’, del cual Nicolás Pereda extrae las escenas eliminadas de su película original para crear un proyecto de cortometraje.

“Para mí fue una sorpresa. Yo no tenía idea de que Nico estaba haciendo un corto hasta que nos encontramos durante una visita a México. Él decidió recopilar las escenas que no quedaron en el largometraje y logró darles una narrativa en la que moldeaba mejor a algunos personajes. Lo veo como un regalo; la cereza en el pastel”.



Dar paso a la improvisación

Preparar el concepto visual de esta película fue muy diferente a lo que Mariel había hecho antes. No tenía punto de referencia más que el propio cine de Nicolás y que fue lo que le ayudó a entender lo que estaba buscando y sobre todo, a entender su proceso para sumarse a él de la mejor manera.



“Básicamente, fuimos descubriendo el lenguaje sobre la marcha. Afortunadamente, conozco a Nico y a *las lagartijas*, que son sus actores frecuentes; esas fueron mis herramientas. El lenguaje se fue creando en el rodaje, lo que creo también fue sorpresa para Nico porque esta película no es tan similar a las anteriores en el sentido formal”.

Uno de los principales retos que enfrentó Mariel, fue el desconocimiento de las locaciones previas al rodaje, situación que obligó a la directora de fotografía a resolver con el equipo que tenían a la mano.

“Solo Nico conocía las locaciones, todos los demás las vimos por primera vez el día de rodaje. Nico escoge sus locaciones porque le gustan y porque los elementos dentro de ellas funcionan para su historia, pero para mí, lo más difícil fue





la puesta de cámara ya que teníamos que resolver ahí mismo cuál era el mejor ángulo para filmar. La iluminación también fue un tanto complicada en las locaciones grandes como el billar y hubo momentos en los que me habría gustado tener más luz ya que sólo contábamos con un par de fresneles y un par de kinos. Esa locación fue un reto porque la cámara veía hacia todos lados, pero creo que la mejor decisión, es sacar el máximo partido a las herramientas con las que cuentas”.

“A pesar de las limitaciones, fue un proceso que disfruté mucho. Este proyecto me quitó el miedo a improvisar y a entender que es posible hacer grandes cosas sin necesidad de mucho equipo y dejándote sorprender y esto también tiene mucho que ver con la colaboración. Quizás con otro director, el resultado hubiera sido distinto, pero en este caso, la comunicación entre todo el *crew* fue muy fluida, lo que ayudó a no ser tan rígidos”.

Trailer 'Los días francos':

<https://www.youtube.com/watch?v=p2jf5EYJBOE>

Trailer 'Fauna':

<https://www.youtube.com/watch?v=NndG4XrAoGY>

'Los días francos'

Cámara: RED Epic
Óptica: Cooke Panchro
Cinefotógrafa: Mariel Baqueiro AMC
Gaffer: Roberto Muñoz

'Fauna'

Cámara: RED Epic
Óptica: LOMO
Cinefotógrafa: Mariel Baqueiro AMC
Gaffer: Carlos Quiroz

Sigue a Mariel Baqueiro AMC

<https://www.marielbaqueiro.com>



'Los días francos'
Mariel **Baqueiro** AMC



'Los días francos'
Mariel **Baqueiro** AMC



'Fauna'

Marisel **Baqueiro** AMC



JAIIME REYNOSO AMC

La intuición de un cinefotógrafo



‘THE NEW LOOK’

Después de casi una década del estreno de la serie ‘Bloodline’ (2015), el director de fotografía Jaime Reynoso AMC, se reencuentra con el escritor y director Todd A. Kessler en la nueva serie de Apple TV ‘The New Look’. Esta nueva propuesta, plantea un momento importante en el mundo de la moda, en el que los diseñadores Coco Chanel y Christian Dior, interpretados por Juliette Binoche y Ben Mendelsohn, respectivamente, se abren paso para llevar la moda parisina a lo más alto de la burguesía en medio de los estragos de una guerra.

La dirección de fotografía estuvo a cargo de Jaime y el polaco Michal Sobocinski.

“Conocí a Todd cuando trabajamos en ‘Bloodline’. Hacia la temporada tres, terminé mudando a mi familia para poder estar cerca de ellos y con esa decisión le quedó muy claro que yo tenía un total y completo compromiso con el proyecto. Un tiempo después de terminar la serie, nos encontramos en Nueva York para hablar de algo nuevo en lo que estaba trabajando”.

“Todd llevaba mucho tiempo interesado en la vida del diseñador de moda Christian Dior y había leído las diferentes biografías que existen sobre él; es un tema que le parece muy interesante. Le intrigaba la existencia entre el artista introvertido y el vendedor extrovertido porque le recordaba a su amigo, el actor James Gandolfini y, conociéndolo, probablemente a sí mismo. Esto lo inspiró para crear este proyecto. Finalmente, llegó el día en que recibí la llamada para formalizar el proyecto y viajé a Paris para comenzar este ambicioso proyecto de época”.



‘The New Look’, fotogramas. Jaime Reynoso AMC



“La industria de la moda en 1957 era muy distinta a lo que ahora conocemos como *fashion*. Hacer esos vestidos carísimos, requería del trabajo de mucha gente; literalmente, era como realizar piezas de museo, pues se creaban solo uno o dos de cada modelo. Era ropa para gente con mucha solvencia económica”.



“El episodio uno comienza en la víspera de la presentación de Dior en la Sorbona, universidad francesa en la que se estudia, entre otras carreras, el diseño de modas. Para esa secuencia, se recrearon vestidos emblemáticos que entre los conocedores de la moda, tienen nombre y apellido. Son modelos que se tienen perfectamente ubicados debido a que se realizaban bajo pedido. Realzar estos vestidos para hacerles la justicia que se merecen, fue parte importante para la creación del *look* de la serie”.

The Old Look

Una de las propuestas principales, era transportar al espectador a la época de la Segunda Guerra Mundial de una manera interesante y atractiva. Encontrar el estilo adecuado era importante y para lograrlo, Reynoso tomó como inspiración las sensaciones que le daban las revistas antiguas.

“Me llamaba mucho este tipo de material en el que los colores de las fotografías envejecen y dan un aspecto nostálgico. A medida que pasa el tiempo, las tintas de estas fotografías en las revistas se pierden, pero cada color a un ritmo diferente y siempre hay un color que predomina. Siendo honesto, este interés particular por el

tratamiento, no es reciente, incluso creo que había algo parecido en la serie ‘Un extraño enemigo’, pero no fue hasta este proyecto, que retomé mi investigación visual y la fui mejorando hasta que sentí que era perfecta para esta serie”.

A lo largo de diez episodios, ‘The New Look’, avanza y retrocede en el tiempo, entre la Francia ocupada por los nazis y la postguerra, por lo que era importante separar visualmente ambas temporalidades.

“La serie empieza bajo la ocupación nazi y todo lo que sucede después de que Dior lanza su colección bautizada como *The New Look*. La moda, de alguna forma, significaba el renacimiento económico de la sociedad francesa después de la guerra; la economía estaba recuperada”.

“En términos de color, lo que sucede después de la ocupación, es una especie de *technicolor* y de *kodachrome*. Traté de darle una mayor saturación para que fuera un punto de contraste con lo monocromático usado en la parte bélica.

“Además de apelar a la diferencia de color, quería experimentar diferentes formatos dependiendo de la época. Teníamos la intención de pasar de un 1.66:1 a un 2.1. Sin embargo, se descartó cuando en la edición cambiaron algunas cosas y se iba de una época a otra con más frecuencia”.



“Un aspecto importante para mí, era salir del lenguaje técnico cinematográfico que se ha estado empleando en las series, sobre todo las gringas. Lo primero que hicimos, fue alejarnos del típico lenguaje en el que todo es *close up* y le apostamos a planos abiertos. El director también tenía la idea de filmar, primordialmente, en planos contrapicados, lo cual trajo una atmósfera muy energética. Elegimos usar mucho el prisma de ángulo bajo que obliga a quien opera la cámara a pensar con el otro hemisferio. Me gusta darle retos a la gente e involucrarla en el proyecto. Actualmente, algunos operadores se han acostumbrado a operar de ciertas maneras o bajo cierto estilo, y creo que usar el prisma de ángulo bajo, que los saca de su zona de confort, ayudó a que pensarán en planos frescos en lugar de recurrir a lo predecible y formulaico. Adam y yo estuvimos de acuerdo en que lo que podría activar el cuadro, era la acción interna. Esto se tenía que lograr sin cubrir las escenas convencionalmente y sin hacer uso excesivo de *close ups*. Vimos mucho cine francés para encontrar una voz singular y fue a partir de esa investigación, que llegamos al lenguaje que queríamos utilizar”.

Para llegar al objetivo, se trabajó con la colorista Jill Bogdaniwickz quien, además de hacer el color final, ayudó a crear los LUTs que usaron durante el rodaje.

“Es una colorista de primera, su trabajo es verdaderamente impresionante. Las primeras dos semanas de trabajo fueron una constante conversación entre Jill y nosotros. Compartimos materiales de lo que filmamos para “amarrar” el *look* hasta que quedara como lo imaginábamos. Y aunque la corrección de color final quedó un poco diluida de la idea original, me encanta a lo que llegamos”.

La construcción visual de la serie se complementa con la óptica Tribe7 Blackwing7 y un paquete de lentes Nikon (Zero Optic). “Desarrollamos un sistema de viñeteo que se aplicaba directamente al lente. Consiste en una serie de anillos de plástico que casi se meten en la esquina de la imagen y también hacían que el *bokeh* se hiciera medio espiral y nos pareció interesante. La gama Blackwing 7 comprende un conjunto básico de 8 distancias focales: 20,7, 27, 37, 47, 57, 77, 107 y 137 con una velocidad de T1.9 constante en todos los objetivos y los Nikon 20mm, 24mm, 35mm, 50mm, 58mm y 85mm.



La intuición de un cinefotógrafo

“Tras todo este tiempo trabajando, ha ido cambiando mi manera de entender mi oficio como director de fotografía. Creo en la importancia de prepararse y entender el universo que estás construyendo junto a tus directores, pero también hay que darse la oportunidad de dejarse llevar por el momento y la intuición. Estamos muy acostumbrados, o mal acostumbrados, a que todo tiene que *machar*; pero no es lo más importante; lo más importante es la historia. Algo que vengo haciendo desde ‘Snowpiercer’ y me costará dejar de hacer, es combinar dos juegos de óptica; solo me dejo llevar por lo que transmite el lente en ese momento o lo que quiero que transmita. Es como llevar instrumentos a una orquesta, afinados a diferentes notas, para darle una armonía única a la música que quieres crear y hacer de la disonancia el elemento principal”.

“En cuanto a las referencias, también evito que las pláticas giren alrededor de otros proyectos audiovisuales. Prefiero hablar de poemas, obras literarias, etc., ser más evocativo que intentar recrear algo. Esto hace más interesante tu trabajo y de cierta manera, despierta al poeta que llevas dentro. Desde hace tiempo evito llegar a alumbrar un *set*, es decir, pienso primero en el espacio y cómo estaría iluminado este espacio en específico y no pienso en poner la luz sobre el actor. Creo que es más fácil acomodarse a la naturalidad de una escena de esta manera sin que se sienta la mano del cinefotógrafo intentando iluminar al actor. Por eso, para mí era importante encontrar



‘THE NEW LOOK’



métodos alternos para darle algo especial, no solo a la secuencia que describiré a continuación, estaba complicada desde el guion, sino a toda la serie”.

“En el piloto, hay una escena de Juliette Binoche, en la que va a un centro de detención para que le entreguen a su sobrino a quien la resistencia tiene cautivo. Esto lo filmamos en un parque que no está en el corazón de París, un lugar oscuro, y la verdad no quería meter una grúa con luces gigantes porque no soy fan de usar esos juguetes tan grandes; siempre hay formas de resolver. Se alumbró todo con los faros de los coches de época y suplementos de fresneles pequeños en el piso. Esto nos obligaba a negociar las posiciones de actores para no hacer sombras los unos frente a los otros. Como de costumbre, filmo a dos fuegos, es decir, tiro el *cross* al tiempo que el *criss*, una pesadilla que me fascina”.



“Me gusta darle retos a la gente e involucrarla en el proyecto”



‘The New Look’

Cámara: Sony Venice (una en Rialto)
Óptica: Tribe7 Blackwing7 / Nikon (Zero Optic)
Cinefotógrafo: Jaime Reynoso AMC
Gaffer: Laurent Heritier



SONY

α
ALPHA

Una amplia gama de micrófonos ideales para creación de contenido



Obtén 1 año de garantía extendida GRATIS

Registrando tus cámaras y lentes*

*Modelos seleccionados. Aplican términos y condiciones.



1 AÑO
ADICIONAL
GARANTÍA EXTENDIDA





Enseñanzas

A lo largo de su carrera y su trabajo en distintos países, Jaime Reynoso considera importante ver hacia nuestra industria y preguntarnos si nuestro sistema es el adecuado.

“De los franceses aprendí que ellos sólo trabajan 10 horas al día, 5 días a la semana. Es muy importante darnos cuenta de que solo son proyectos, y que las relaciones personales son mucho más importantes. Desde ese proyecto, procuro no trabajar en fin de semana y evitar eso a lo que le llaman “el capitalismo interiorizado”. En México tenemos esa cultura de demostrar que somos aguerridos por “dar nuestra vida en cada proyecto”, pero la vida también es importante. Sí, es nuestra profesión, pero es eso y no más. No darlo todo de nuestro ser y no abandonar a la familia, ya que no somos animales del circo, y es igual de importante que trabajar, nutrirnos para poder dar lo mejor de nosotros en las horas efectivas del trabajo”.

“En este proyecto, disfruté de una forma impresionante tomar fotos. Probé todos los laboratorios de fotoquímicos de París y confieso que extrañé la riqueza cultural de mi país y todo su folclor. Estuve por allá alrededor de nueve meses y recordé cuando fui *video assist* en la película

‘Como agua para chocolate’ y que ahí fue cuando decidí dedicarme al cine, y no fue por cómo hacía las cosas el Chivo, ni por cómo editaba Bolido; fue por el circo, la convivencia con gente, con un mismo propósito, haciendo cine. Eso es mucho más importante, es con lo que te quedas”.

“Hay que ser muy cuidadosos al exigirle a la gente un desempeño mayor y estar consciente de cómo impactas su experiencia personal, porque puedes ser una pesadilla, o ser alguien que te impulse a ser mejor persona en *set*”.

Trailer 'The New Look':

<https://www.youtube.com/watch?v=IXN5Ws7LxkA>

Jaime Reynoso AMC

<https://jaimereynoso.com>



'The New Look'
Jaime **Reynoso** AMC



'The New Look'
Jaime **Reynoso** AMC



'The New Look'
Jaime **Reynoso** AMC



'The New Look'
Jaime **Reynoso** AMC





Lentes Cooke S8/i Full Frame / PL Mount



25 mm
T 1.4



32 mm
T 1.4



50 mm
T 1.4



75 mm
T 1.4



100 mm
T 1.4



40 mm *
T 1.4



135 mm *
T 1.4

* Lentes Cooke Con Costo Adicional

Lentes Cooke Anamorphic/i Super 35 - 2X Squeeze Factor - PL Mount - "Special Flare"



25 mm
T 2.3



32 mm
T 2.3



40 mm
T 2.3



50 mm
T 2.3



75 mm
T 2.3



100 mm
T 2.3



135 mm
T 2.3



Supreme Prime 15mm.
T 1.8 Full Frame



ZEISS Lightweight Zoom
21-100 mm T2.9 - 3.9
Super 35 / PL Mount



Raptor Macro 1:1 Cine lens T 2.9 Full Frame / PL Mount



60 mm
T 2.3



100 mm
T 2.3



150 mm
T 2.3



180 mm
T 2.3



Xun Sero

Sembrar la esperanza de vida

Por Luis Enrique Galván
Fotos, cortesía de Xun Sero

Era 1968 y los movimientos sociales alrededor del mundo comenzaban a tomar una estructura distinta en el tejido social; la juventud se levantaba en pugna a la defensa del derecho a la expresión y la vida. Mientras tanto, en junio del mismo año, Henri Cartier Bresson retraba un paisaje de la región de Brie, en Francia, fotografía con la cual abordaría los cuestionamientos sobre el “instante decisivo” y la finalidad del reportaje, así como el documental.

“En cada uno de nosotros, es el ojo el que inaugura el espacio que va ampliándose hasta el infinito, espacio presente que nos impresiona con mayor o menor intensidad, y que se encerrará rápidamente en nuestros recuerdos para modificarse en ellos”, menciona Bresson en el ‘Fotografiar del natural’.

A lo largo del tiempo, la imagen se ha convertido no solo en un registro visual con fines meramente antropológicos, sino también, en un medio de expresión lleno de lucha y resistencia. Es el ojo de los cineastas el que transmite un mensaje que persistirá en la memoria individual y colectiva. Filmar es narrar desde la necesidad del corazón ante el ímpetu de las circunstancias; un medio de relación interpersonal entre la estructura misma de la vida. Es dicha inauguración del espacio de la que ya hablaba Henri Cartier, la misma tesis que permearía la obra de Xun Sero, director y cinefotógrafo maya tsótsil.

En un proceso de aproximadamente seis años, Xun filmó el documental titulado ‘Mamá’, ópera prima como director en la que expondría desde lo más interno de su círculo social, una problemática de gran escala: el cuestionamiento de la mas-

Rodaje 'Senda sagrada'. Xun Sero



culinidad en su reafirmación desde la violencia.

“Aunque sigo descubriendo qué me vincula con cada proyecto, encuentro que una parte viene desde el dolor y la tristeza”, comparte el cineasta nacido en Chiapas.

Sin embargo, la razón de filmar este largometraje, así como proyectos previos y futuros, yace en el aprovechamiento del cine como una herramienta que, fragmentando el tiempo, lo analiza desde distintas vertientes; lo expone desde la mirada que atañe al alma.

“Creo que existen dos caminos cuando hay un contexto lleno de injusticia: terminas por replicar la misma conducta o comienzas a luchar contra ella”, añade Sero. “El arte es el mejor ejemplo de resistencia que permite establecer límites en todos los tipos de deconstrucción. En ‘Mamá’, busco preguntarme por qué nos relacionamos desde la violencia para sedimentar el rol masculino”, comenta el cinefotógrafo de ‘Negra’ (Dir. Medhin Tewolde Serrano, 2020).

Hacia 2006, cuando Xun se encontraba explorando el mundo del *rap* y del *hip hop*, se vería motivado a crear una referencia cultural que hablara de la existencia de su lugar de origen.

“Tenía una promesa con mi tío: hablar de nuestro pueblo. Cuando fue asesinado, compré una videocámara en una tienda de electrodomésticos y así pude cumplir esa promesa mutua. Con el paso del tiempo, entendí que esa fue mi manera de procesar el duelo”, comparte Sero. Y así es como habría nacido su primer cortometraje documental titulado ‘K’in Paxion’.

Es entonces como ese “croquis que es la cámara, ante la mirada de la realidad”, que Xun comenzaría un camino por tomar al cine como un medio de lucha y resistencia pero, sobre todo, de diálogo.

“Desde que tuve esa videocámara en mis manos, supe que algo había cambiado para siempre. Ahora, con mis películas, confío que representen una esperanza para generar una conversación hacia las injusticias y violencia”, expresa el director de fotografía de ‘Kuxlejal’ (Dir. Elke Franke, 2020).



Rodaje 'Negra'. Xun Sero

En la actualidad, Xun Sero se encuentra desarrollando su proceso de especialización en las ramas que más llaman su atención, especialmente en el montaje, el guion y la cinefotografía.

“Me gusta pensar que mis películas son mi escuela, y es en ellas que puedo explorar mis inquietudes para seguir aprendiendo”, afirma. Pues aunado al sentido de lucha desde el arte, son los intereses por seguirse cultivando como cineasta los que también dan paso a distintas creaciones por sí mismas. Y es que, es en su intención por indagar en el área del guion y escritura que, ha comenzado primero, por desarrollar su propia novela literaria.

Realizar proyectos audiovisuales fuera de la capital del país supone ya, luchas administrativas y presupuestales diferentes a las comunes. Tal es el caso de la misma cinta ‘Mamá’, la cual no cuenta con una distribuidora en sí, apelando a las proyecciones comunitarias y barriales, así como otros espacios transversales para llegar a una exhibición a diferentes partes de México.

Por otro lado, aunque gran parte de la lucha proviene en diversos motivos naturales para enunciar en contra de las injusticias sociales, también existe un aspecto simbólico fundamental: crear precedentes culturales para las zonas periféricas en el interior de la república. “Es necesario pensar en nuestra identidad y en la referencia que queremos tener. Necesitamos contar nuestras historias, en nuestros lugares de origen, con nuestras formas de ver la vida”, comenta Sero. Pues tomando como base los distintos pensamientos de Mario Luna AMC, recaemos de nuevo, y con justa razón, en su perspectiva sobre la unicidad de cada mirada, pero, sobre todo, en la particularidad del corazón de quien se ubica detrás de la cámara. El cine tsótsil debe ser contado desde un alma tsótsil, las historias purépechas deben ser narradas desde una *minstita* (mirada o perspectiva) purépecha. Es fundamental dejar de lado la vieja idea de una periferia económica, reinante también de los aspectos culturales de todo el país. “Si tenemos muchos temas para retratar, entonces debemos tener muchas cabezas narrando dichas cuestiones. Hay que generar precedentes de que sí podemos filmar”, concluye Xun Sero.

Tal vez la deconstrucción no apela únicamente a la resistencia que hace cara a los diferentes tipos de violencia, sino de igual manera, a la mirada que ya se establece hacia los “otros” tipos de cine; aquellos que luchan sus propias batallas fuera del panóptico de la capital. Deconstruir así, la pluralidad de las historias para brindar justicia al corazón que exige narrarlo. El cine lucha desde su mensaje que plantea habitarse como recuerdo, y pugna desde el alma de quien cubre el visor.

Las historias de lo que aquellos han nombrado periferia, existen porque resisten en su propio mirar; en quienes deciden narrar hacia su propia identidad y pertenencia, en quienes como menciona Bresson “expresan un problema en la operación progresiva de la mente, el ojo y el corazón. Se busca la solución”.



‘Mamá’ fotograma. Xun Sero



[Trailer ‘Mamá’](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=aIThFQG1bB0>



'Mamá' Xun Sero





Lentes Leitz Elsie

Montura LPL / Full Frame

REVOLUTION MEXICO



21 mm
T 2.1

25 mm
T 2.1

35 mm
T 2.1

50 mm
T 2.1

75 mm
T 2.1



18 mm *
T 2.1

40 mm *
T 2.1

100 mm *
T 2.1

* Lentes Elsie Con Costo Adicional



Lentes Canon FD X

Full Frame



55 mm
T 1.3

24 mm
T 1.5

18 mm
T 1.6

85 mm
T 1.3

35 mm
T 1.5



Angenieux Type EZ-1 Zoom
45-135 mm / T3.0 Full Frame

Angenieux



Angenieux Type EZ-2 Zoom
22-60 mm / T3.0 Full Frame



KIPON
Cine Extender 2X
LPL > LPL

KIPON
Cine Extender 2X
PL > PL

Los Kipon Cinextender Reducen Dos Pasos De Diafragma Y Funcionan En La Mayoría De Las Marcas De Zoom Y Lentes Full Frame



Laowa 24mm T8 2X Macro
PRO2BE / Full Frame

- Periscope View
- 35 Degree View
- Direct View

AMC: Aprendizajes, logros y desafíos





Aprendizajes, desde lo jurídico hasta lo administrativo. Logros como el reconocimiento a nivel mundial, la hermandad entre colegas, así como la creación de un *newsletter* de comunicación interna y la revista *23.98fps*. Desafíos: mantener el papel preponderante de la AMC en la discusión y legislación de los derechos autorales, sumado a la preservación de la calidad y prestigio de la cinefotografía nacional, están en la historia de la AMC, relatan Carlos R. Diazmuñoz AMC y Juan José Saravia AMC, quienes presidieron, en diferentes épocas, la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica (AMC), ambos con al menos veinte años en las tareas de la agrupación.

Empezar por el principio

Cuando en 1995 Emmanuel ‘El Chivo’ Lubezki AMC, ASC viaja a Estados Unidos y pone las siglas AMC en su crédito de ‘La Princesita’, todo mundo empezó a saber que había una Sociedad de Cinefotógrafos en México. Fue el detonante.

“La historia es que Henner Hoffman, Gabriel Figueroa y Emmanuel Lubezki, fundaron en 1992 la AMC. Era una Asociación Civil”, cuenta Juan José Saravia (‘Matando Cabos’, 2004).

Regida por los estatutos de las asociaciones civiles que establecen contar con el voto de todos los asociados para aceptar nuevos miembros, el ingreso a esas filas resultaba complicado. Y es que en el entorno, un grupo de jóvenes fotógrafos, principalmente de comerciales, querían pertenecer a la Asociación, pero las reglas la hacían una agrupación cerrada.

Narra Carlos R. Diazmuñoz (‘Juego de héroes’, 2016) que, invitado por Scott Siegel AMC a las reuniones de la AMC, llegó con una base de datos de 150 colegas “incluyendo los correos de los que queríamos pertenecer. La idea era formar una Sociedad Civil que se llamara Cinefotógrafos Asociación de México, integrando a todos los socios de la AMC. Pero ellos estaban atorados”.

Cuenta Juan José Saravia AMC: “llegamos a la AMC este grupo de fotógrafos nuevos, jóvenes, de la industria publicitaria, a pedir que nos dieran acceso y que empezáramos a hablar de cinefotografía y no sólo de cinematografía. Surgió la discusión de qué éramos: cinematógrafos, cinefotógrafos o qué. De 1994 al 2004 hubo reuniones para hacer conciencia entre los miembros de la asociación civil, para entrar”.

Fue en 2000 que empezó la formación de la Sociedad, detalla Saravia. “Como no nos dejaban ingresar a la AMC, decidimos hacer la nuestra y buscamos asesorías. En 2002, junto con Carlos Diazmuñoz y Oscar Hijuelos AMC, iniciamos la conformación de la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica. Ahí empezaron nuestros problemas, jurídicamente hablando”.

Problemas porque, añade Diazmuñoz, “Henner dijo que sólo fuera una AMC y sugirió continuar con las mismas siglas aunque se necesitara hacer una nueva acta constitutiva”. Sí, “eso estaba padre”, pero a nivel jurídico no existía ningún documento que trajera a todos los integrantes de la asociación original a la nueva Sociedad, refiere Saravia, quien afirma que el mayor de los aprendizajes ha sido el conocimiento jurídico “el cual nos ha llevado casi veinte años”.



Carlos R. Diazmuñoz AMC y Carlos Diazmuñoz Gómez AMC



Lo hicimos

Juan José Saravia AMC, presidió la AMC de 2012 a 2016; fue vicepresidente desde el inicio de la Sociedad en 2004. Ese año “logramos capitalizar la necesidad de hacer una Sociedad, firmamos los estatutos. Nuestro inicio tuvo mucho que ver con la homologación. Teníamos una ignorancia jurídica total, sin embargo, logramos insertar tres grandes temas que tarde o temprano iban a generar conflictos, por ser conceptos antagónicos y deben ser administrados por sociedades distintas. Estos temas son el derecho laboral, el derecho autoral y la parte de prestigio de la Sociedad”, detalla Saravia.

“Arrancamos la Sociedad Civil con tres vicepresidentes, no queríamos una figura de presidente porque la idea era trabajar en equipo. Eso lo hicimos de 2004 a 2013”, narra Carlos R. Diazmuñoz AMC quien fue presidente de 2016 a 2024. De la conformación de la Sociedad a la fecha, “las cosas han cambiado para bien. Antes era “entren los que quieran apoyar”, ahora hay un Comité de Admisión y el proceso de selección es muy estricto. Además, tener patrocinadores ha sido lo mejor que le ha pasado a la AMC. De hecho, uno de mis mayores logros dentro de la Sociedad ha sido traer a varios patrocinadores y ¿junto con el pago de las cuotas de los socios, nos ha permitido tener una gerencia y pagar escritores *freelance*”, añade.

El primer patrocinador fue Sony, llegó durante la presidencia de Saravia. Luego, Diazmuñoz cuenta que consiguió el patrocinio de Cooke cuyo dueño Les Zella, aseguró que una vez entrando Cooke, “vendrían los demás y eso fue el amuleto de buena suerte”.

“Generar una comunidad para conocernos y hablar de cine y publicidad; hablar de nuestro trabajo, fue de nuestros primeros logros”, expone Saravia. “El gran avance de la AMC en todos estos años, es haber logrado una comunidad con un peso importante a nivel nacional e internacional. Porque el trabajo más difícil fue levantar la Sociedad, organizarnos y empezar por conocernos. Es un logro del que estoy muy orgulloso”, resalta.



Pisar la casa club de la ASC y sentir el reconocimiento hacia la AMC; lograr ser parte de la Federación Latinoamericana de Directores de Fotografía (FELAFD), ingreso que cuenta con las firmas de Emmanuel Lubezki AMC, ASC, Vittorio Storaro ASC, AIC y Ricardo Matamoros SVC como testigos; llevar a la AMC a Macedonia como jurado del Manaki Festival, el más antiguo en la historia de la cinefotografía, son frutos de largos años de trabajo conjunto, de la hermandad con colegas resalta Carlos R. Diazmuñoz AMC. Otros más, es que hoy se refieran a la AMC como Sociedad y no como asociación, así como continuar con la edición del *newsletter*, idea que surgió gracias a conocer a Isidore Mankovsky. El *newsletter* es como mi bebé dentro de la AMC”, enfatiza.

Juan José Saravia AMC cuenta que, tanto como presidente como vicepresidente, generar la revista 23.98 “es uno de los logros personales más importantes. Desde el primer día de la firma, cuenta, “siempre estuvo presente hacer una revista porque teníamos frente a nosotros la necesidad de comunicarnos. Pensamos hacerla de forma tradicional, imprimir la clásica revista académica con nosotros los expertos. Cuando vimos el presupuesto, tomé la iniciativa de hacerla digital. Veníamos de un conflicto en el que los de cine no dejaban entrar a los de publicidad, al mismo tiempo los de publicidad hicimos la Sociedad para darle espacio a los de cine. Era indispensable la unidad, por eso la decisión fue ponerle un nombre técnico. En ese momento estaba la transición de análogo a digital, entonces 23.98 representa la velocidad con la cual el cine análogo se transfiere al cine digital. Es uno de los proyectos que me enorgullece y que hoy es una publicación que se reconoce a nivel internacional”.



¿Qué sigue?

En 2024 la AMC ha cambiado de Consejo Directivo, hay un nuevo presidente, Alfredo Altamirano AMC ('Esto no es Berlín', 2019), de ahí que Juan José Saravia AMC y Carlos R. Diazmuñoz AMC dejen algunas piezas a los nuevos integrantes para continuar andando el camino.

“La AMC tiene un papel preponderante en la nueva configuración de los derechos autorales. Como cinefotógrafos, tenemos jurídicamente el mismo derecho que un compositor, que un director. Somos autores, coautores de las películas, eso se traduce en un bien patrimonial. Lo más importante es no olvidar la influencia de la AMC y tiene que incidir y ser parte de las nuevas discusiones de las legislaciones que van a afectar a nuestra industria”: Juan José Saravia AMC.



De izq. a dere: Jaime Reynoso AMC, Israel Orozco, Igor Jadue, Juan Carlos "el Stanley", Prieto, Emmanuel Lubezki AMC, ASC y Javier Bautista



De izq. a dere: Carlos R. Diazmuñoz AMC, Fernando Kleinert, Celiana Cárdenas AMC, Sandra de Silva Apertura y Alexandra Bas

“El futuro de la cinematografía mexicana ya está puesto sobre la mesa. Tenemos mucho reconocimiento a nivel mundial, al grado que dicen ‘¿qué comen los cinefotógrafos mexicanos?, ¿por qué son tan buenos?’. Por eso mi mensaje al nuevo Consejo es que crean en la Sociedad, la hagan crecer y que lo hagan con todo el honor que se merece”: Carlos R. Diazmuñoz AMC.

Para la AMC las tareas siguen, con nuevos desafíos.



Carlos R. Diazmuñoz AMC en el Festival Internacional Manaqui Brothers 2022, entregando el premio Cámara de Bronce.



De izq. a dere: Felipe Pérez Burchard AMC, Jaime Reynoso AMC, estereógrafa de Binocle, Serguei Saldívar AMC y Juan José Saravia AMC

23.98 *fps*®



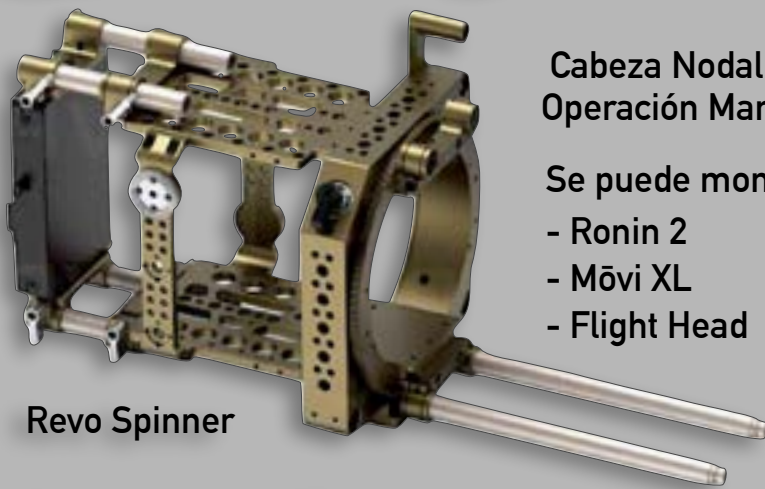


FOCUSBUG
TECHNOLOGIES, INC.

Cine Rt Rangefinder / Tracking System



Es Un Sistema Completo De Medición Ultrasonica De Distancia Muy Útil Para Los Asistentes De Cámara



Revo Spinner

Cabeza Nodal De Operación Manual

Se puede montar en:

- Ronin 2
- Mōvi XL
- Flight Head

Flynozzle

LED Air Light



BIG SCENE LED AIR LIGHT

- CCT 2700K - 10000K
- Full Color RGBW
- Dimming 0-100%
- Visual operating system (Direct and Mobile)
- Color Rendering Index CRI 98
- GEL Built-in Color Paper
- APP Control iOS, Android

2x8

4x4

2x4

Luces LED RGB Inflables de forma rectangular y cuadradas inalámbricas y de baterías en las siguientes medidas:

- 2'x 2' (60 cm. x 60 cm.) 200W.
- 2'x 4' (60 cm. x 1.20 mts.) 200 W.
- 2'x 8' (60 cm. x 2.40 mts.) 450 W.
- 4' x 4' (1.20 mts. x 1.20 mts.) 450 W.
- 1' x 4' (30 cm. x 1.20 mts.) Tubo 100 W.
- 1' x 8' (30 cm. x 2.40 mts.) Tubo 200 W.

REVOLUTION MEXICO

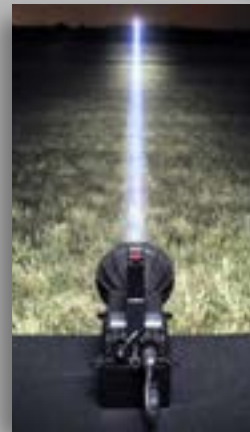


Hi-5



Wireless Focus System Con Tres C-Force Mini Motores

REVO Searchlight



Reflector de muy alta intensidad lumínica concentrada de lámpara de gas Xenon de 85 Watts de grado militar.

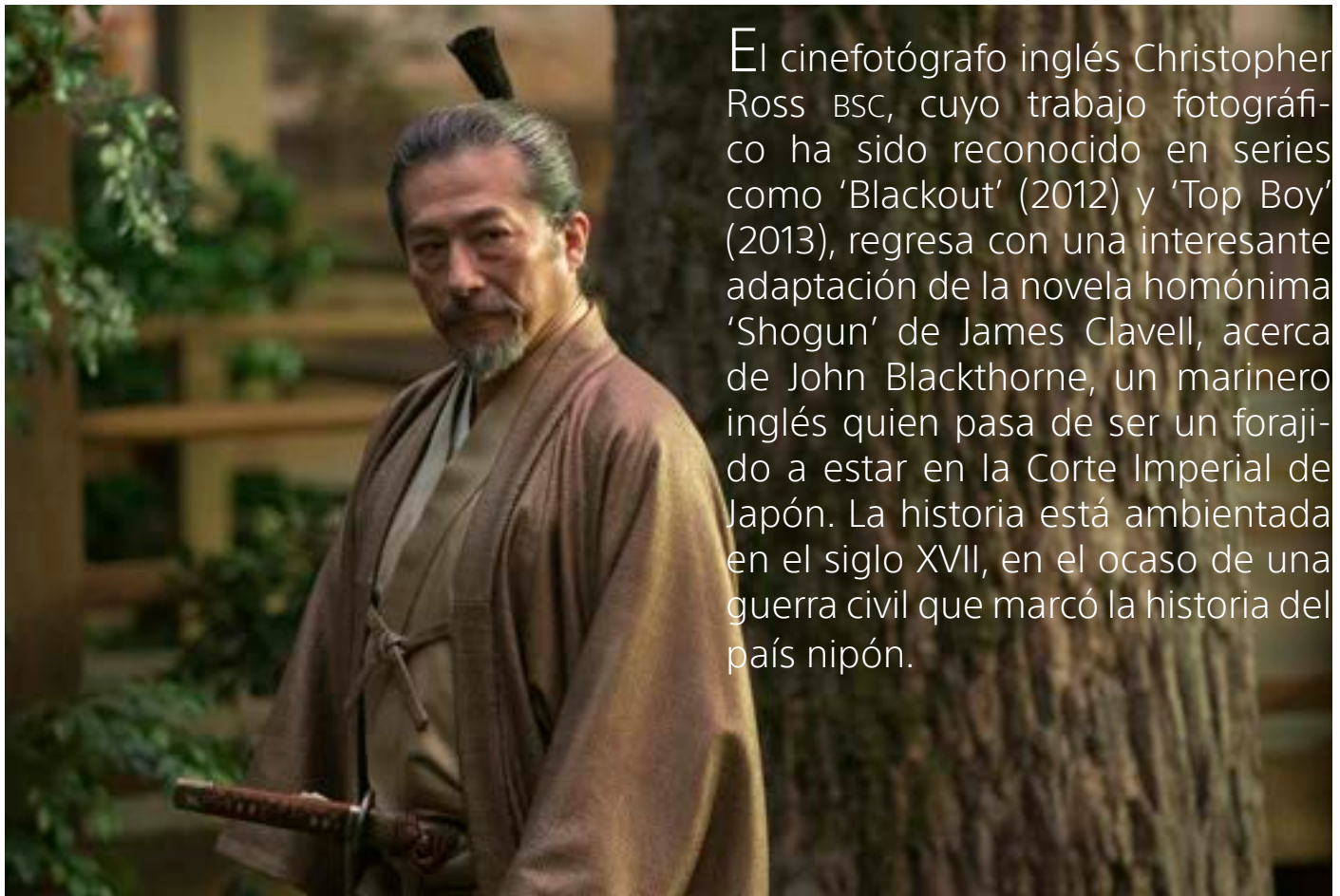
Lámpara muy utilizada en la industria cinematográfica para efectos especiales donde se requiere ver un haz de luz potente y muy definido.

- Funciona con corriente eléctrica ó baterías.
- El Kit incluye tres baterías recargables.
- El haz de luz puede variarse de 1° a 40°.
- La duración de batería es de 70 a 110 mins.

CHRIS ROSS BSC

Shogun





El cinefotógrafo inglés Christopher Ross BSC, cuyo trabajo fotográfico ha sido reconocido en series como 'Blackout' (2012) y 'Top Boy' (2013), regresa con una interesante adaptación de la novela homónima 'Shogun' de James Clavell, acerca de John Blackthorne, un marinero inglés quien pasa de ser un forajido a estar en la Corte Imperial de Japón. La historia está ambientada en el siglo XVII, en el ocaso de una guerra civil que marcó la historia del país nipón.

Por Kenia Carreón
Fotogramas de 'Shogun'

“Conocí a Jonathan Van Tulleken, alias JVT, director de los primeros dos episodios que fotografié, hace casi quince años. Él entró al proyecto y me llamó para invitarme a ser parte. Tal vez lo que más me llamó la atención, es que me comentó que todo se desarrollaba en el Japón medieval y quería que lo acompañara en el viaje”.

‘Shogun’ es en esencia, una especie de occidentalización del género *jidaigeki*, que para las audiencias occidentales, es el género con el que trabajaba Akira Kurosawa. El equivalente en el mundo de la lengua inglesa serían los dramas de Shakespeare. Esto explica un poco por qué Kurosawa hizo la adaptación de Macbeth en ‘Trono de sangre’ (1957), pues tiene intrínseco en ella el género *jidaigeki*. Justo la obra de Kurosawa fue una gran referencia para este proyecto: ‘Los 7 Samurai’, ‘Yojimbo’, ‘Rashomo’, entre otras”.

“El libro ‘Transcendental Style in Film’ de Paul Schrader, habla sobre la fotografía de Yasujiro Ozu y de cómo los humanos están consignados a una vista en el plano horizontal desde el suelo y cómo



Dios juega con ellos desde arriba. Queríamos intentar poner una combinación del mirar oriental de Kurosawa y Ozu, junto con la narrativa y la cultura occidental”.

“En la historia, un pirata inglés es arrastrado por las fronteras de Japón, capturado y llevado prisionero al palacio de Osaka. A lo largo del *show*, John Blackthorne se involucra con los poderes políticos de Japón, en particular con Taiko que se convierte en supremacía. Buscamos usar un estilo de cámara en primera persona para el mundo de Blackthorne, mientras que para el resto de la historia usamos un estilo de cámara muy formalizado”.



“En el *show*, la sociedad japonesa tiene dos niveles: el pueblo y los que viven en el palacio. Hay todo un estilo visual en términos de color, pues el palacio principalmente está formado de rojos, naranjas, y azules; igualmente, hay un montón de oro, lo cual era importante por ser superficie que refleja. Y por otro lado, los pueblos están contruidos entre las hojas, entre follajes verdes naturales. El verde de las hojas tiene un mayor papel en términos de las reflexiones y el color de la luz en la cara de la gente. Y hay menos superficies reflectivas en los personajes de clase trabajadora. Así que, las diferencias arquitectónicas entre los personajes, son importantes para el estilo fotográfico”.

‘Apocalypse Now’ de Coppola, también fue referencia. Las historias comparten un personaje que representa lo “civilizado” y que se adentra en las profundidades de una selva, en este caso del Japón, para exterminar; el pirata que está un poco en el borde de la cordura, que viene desde el occidente, y que tiene que incorporarse a una estructura muy rigurosa y jerárquica en la Corte Imperial Japonesa. La película también cuenta con elementos visuales que eran inspiración ya que juegan mucho con la oscuridad así como con siluetas y formas, algo que introduje en el *show*, dada la naturaleza de la época”.

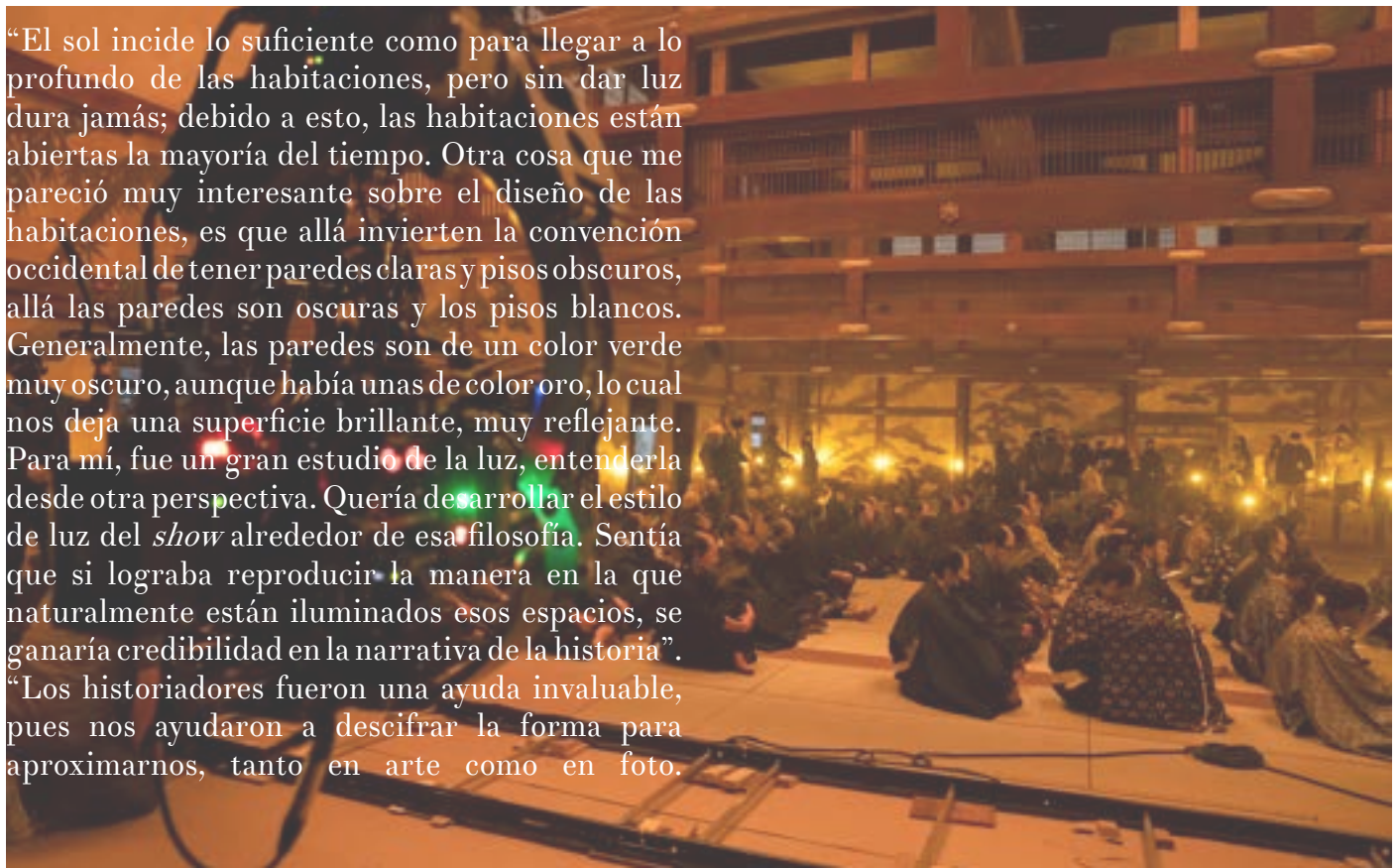
“Había un grupo de historiadores japoneses que estaban involucrados en la pre producción del proyecto, que ayudaron y orientaron a la diseñadora de producción, Helen Jarvis, para crear escenas auténticas. Sin duda, fue realmente increíble aprender de todos ellos. Era una cuestión de entender la arquitectura japonesa, como las casas, los jardines, los caminos y las verandas alrededor de los edificios, y cómo estaban diseñadas para iluminar de cierta forma las habitaciones y mantener la luz del sol directa, fuera del espacio. Es decir, iluminados con resolana”.

“La producción estaba basada en Vancouver, Canadá, y los *sets* se construyeron en los estudios Mammoth, los más grandes de la ciudad. Se construyó una versión muy grande y compleja del Palacio de Osaka, con habitaciones y jardín. También construyeron un salón ceremonial, así como barcos que se usaron durante la producción”.

“Del *set*, las habitaciones más utilizadas, son las más cercanas al jardín. Estaba la iglesia que era de aproximadamente 6 metros de ancho con una veranda sobre la parte superior. En el exterior tenía paredes Shoji, que son las paredes de bambú que se deslizan con una pecha muy fina de papel, que me otorgaba una difusión muy suave”.



“El sol incide lo suficiente como para llegar a lo profundo de las habitaciones, pero sin dar luz dura jamás; debido a esto, las habitaciones están abiertas la mayoría del tiempo. Otra cosa que me pareció muy interesante sobre el diseño de las habitaciones, es que allá invierten la convención occidental de tener paredes claras y pisos oscuros, allá las paredes son oscuras y los pisos blancos. Generalmente, las paredes son de un color verde muy oscuro, aunque había unas de color oro, lo cual nos deja una superficie brillante, muy reflejante. Para mí, fue un gran estudio de la luz, entenderla desde otra perspectiva. Quería desarrollar el estilo de luz del *show* alrededor de esa filosofía. Sentía que si lograba reproducir la manera en la que naturalmente están iluminados esos espacios, se ganaría credibilidad en la narrativa de la historia”. “Los historiadores fueron una ayuda invaluable, pues nos ayudaron a descifrar la forma para aproximarnos, tanto en arte como en foto.”



El equipo de Helen Jarvis, construyó modelos a escala de los planos de los *sets*, incluyendo cómo fueron pintados, así que podía estar en el departamento de arte con unas pequeñas fuentes de luz, y experimentaba con la iluminación para así poder ver cómo la luz caía e incidía en los espacios. Tuvimos una luz muy compleja, pues en el periodo dramático, no había electricidad y no habían inventado las lámparas de gas; las velas eran utilizadas sólo por los misioneros católicos de España y Portugal. Las fuentes de luz de ese momento, eran pequeñas tazas de aceite lo cual posiblemente representa la cosa más peligrosa que se puede tener en un *set* de filmación, pues son un pequeño tubo de líquido inflamable. Por esto, trabajamos muy duro con el equipo de iluminación práctica y el departamento de arte para crear unas tazas de porcelana con un tipo de aceite de resina en la base para que se vieran reales y luego encontramos una pequeña pieza de LED multichannel, la cual se construyó en un trípode con un único filamento. Lo que más me gustó de ‘Shogun’ fue la interacción con el departamento de arte y su capacidad de traer ideas realmente grandes. Es muy importante estar conectados con ellos y poder hacerlo realista, porque estábamos en un momento especial.” “Hay un enorme número de efectos visuales. Es lo maravilloso de trabajar en un proyecto de ese tamaño”.

“Michael Cliett, supervisor de efectos visuales, estaba con nosotros todos los días para guiarnos en lo que estábamos haciendo. Una de las complejidades, fue el tema del cielo en el *set*, sobre todo en la parte de los jardines. Pusimos una pantalla azul y a veces un textil pintado con el cielo y Michael nos permitió usar este *backdrop* pintado en lugar de la pantalla azul lo cual fue muy importante para los *close-ups*. Para los encuadres más abiertos, en los que queríamos que las nubes se movieran, Michael perforaba la pantalla azul y la reemplazaba con un cielo real fotografiado en Vancouver”.

“Respecto a los efectos, tuvimos que crear una neblina muy densa y grande para cuando los barcos llegaban a la isla y para ocultar a los barcos cuando atacan. Michael y su equipo de efectos nos ayudaron mucho para crear extensiones de *set*, pues había que reconstruir ciertas cosas. Por ejemplo, al final del primer episodio, John es arrestado y llevado a Osaka en un barco. Construimos una *cablecám* de 140 pies e hicimos una trayectoria pasando por el mar hasta llegar a un par de barcos; la cámara seguía avanzando hasta llegar al barco de John y terminaba en Blackthorn mientras mira a Osaka; luego la cámara se eleva para ver el palacio de Osaka creado por los chicos de efectos.”



“Shogun’ se hizo con lentes Hawk anamórficos en combinación con la cámara Sony Venice. Esta óptica es pequeña y tiene un foco mínimo muy cercano, una de las razones por las que la escogimos y la trabajamos junto a los anamórficos V-Lite. Aunada a la deformación tan viva de los anamórficos, añadimos mucho grano y usamos mucho fuego para crear una sensación de misterio y una sensación un poco desconocida para el personaje principal. Utilizamos una aplicación llamada Live Grain que alimentaba en *set*, la imagen de un grano emulsionado de una manera muy aleatoria, así como funciona el grano real del filmico.

Desde hace un par de años, regresé a usar el exposímetro. Creo que cuando el cine digital llegó, fue una completa revolución y muchos fotógrafos se basaron en una conversión directa al Rec. 709. Luego, con el tiempo, muchos de nosotros comenzamos a involucrarnos en las modificaciones de la curva y cómo se afectan los negros y los blancos. Considero que cuanto más estrecha sea la gama, cuanto más correctivas sean las medidas que hagas, más exacta debe ser tu exposición. Aunque el rango dinámico de los sensores ha aumentado, la tabla de observación crea casi un rango de exposición de color. Si quieres consistencia, para que tu colorista no tenga que pasar mucho tiempo empatando la exposición de un emplazamiento a otro, hay que ser muy precavidos con las herramientas que usamos. Hace un tiempo tuve una larga charla sobre esto con Darius Khondji, a quien realmente admiro y esa conversación fue muy importante para mi decisión de regresar al exposímetro”.

“Como anécdota, quiero contarles que este fue el primer proyecto en el que pude iluminar solamente con LED. Eso significó que el consumo de energía del escenario fue una fracción de lo que

sería con otro tipo de iluminación. Obviamente, la iluminación LED tiene sus propios problemas de fabricación, pero en términos de la utilización de combustibles fósiles y el margen de carbono, no hay comparación”.

“El mayor desafío fue la suma de todas las complejidades. Cuando grabas los primeros dos episodios de una serie tan ambiciosa, muchas de las piezas están en progreso de ser construidas. Tienes que tener mucha fe en que tus ideas son buenas y verdaderas, porque no puedes experimentar o hacer cambios; había que tomar cientos de decisiones cada día”.

“Para darnos a entender mejor con todos los departamentos y con las personas que se integraron para los demás episodios, JVT y yo creamos un *mini filme* en el que incluimos escenas de las referencias para transmitir el *mood*, las atmósferas, los movimientos de cámara y el tipo de encuadres con los que estábamos trabajando. Algo que me parece complejo con las referencias en fotografía, es que cuando son solo imágenes, no dan a nadie ningún sentido de la operación de la cámara y para mí, el 90% de la atmósfera de una secuencia, es cómo la imagen y el movimiento están interconectados. Con el *mini trailer*, esperaba que la gente del equipo pudiera sentir la influencia de las decisiones técnicas que tomamos”.



'Shogun' Chris **Ross** BSC



'Shogun' Chris **Ross** BSC



Trailer 'Shogun':
<https://www.youtube.com/watch?v=HGMfpNxv5H4>

Sigue a Chris Ross BSC
christopherrossbsc.com





BURANO

SONY



DIGITAL CINEMA CAMERA **FULL-FRAME 8K**
VERSÁTIL, **LIGERA** Y COMPACTA

RENTA DE EQUIPO CINEMATOGRAFICO

www.cttrentals.com

PROYECTOS CON SIGLAS AMC

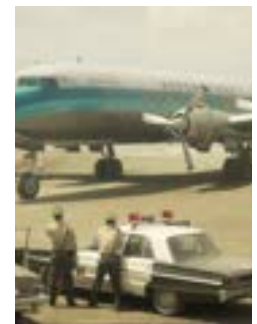


Estos son algunos de los proyectos en los que participan algunas socias y socios AMC con estrenos recientes o por venir.

‘Un buen divorcio’, fotografiada por Jerónimo Rodríguez-García AMC, estrenó en ViX.
<https://www.youtube.com/watch?v=9mP-AB5Vvo>



‘Secuestro del vuelo 601’, fotografiada por Emiliano Villanueva AMC, estrena el 10 de abril en Netflix.
<https://www.youtube.com/watch?v=0veEBtSKANI>



‘Fiesta en la madriguera’, fotografiada por María Secco AMC, estrena el 1 de mayo en Netflix.
<https://www.youtube.com/watch?v=O0MOzYnNQP4>



‘La mujer de estrellas y montañas’, fotografiada por Axel Pedraza AMC, estrena el 25 de abril.
<https://www.youtube.com/watch?v=DsjRoHEVuh4>

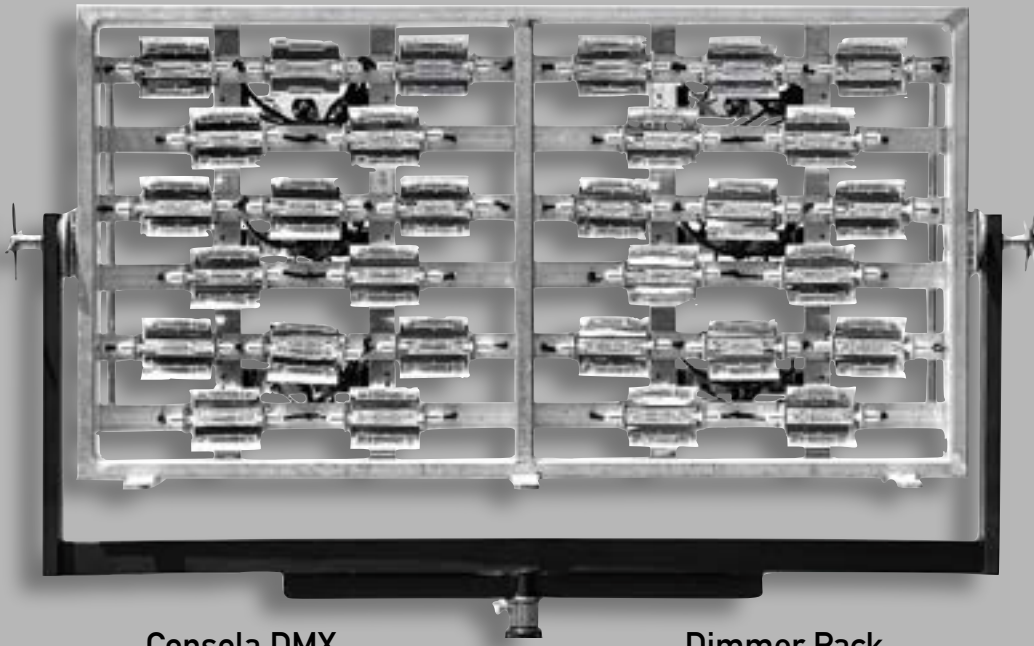


‘Come for me’, video musical de Bu Cuaron, fotografiado por Emmanuel Lubezki AMC, ASC y Alejandro Chávez AMC.
<https://www.youtube.com/watch?v=rLY1UdaunDg>



REVO SOFT SUN 60,000 WATTS

REVOLUTION MEXICO



- 30 Lámparas de 2,000 Watts Tungsteno.
- Bloques de 5 lámparas de control independiente.
- 10,000 Watts por bloque.
- Operación a 220 volts.
- Contamos con 2 unidades.
- Se puede controlar por DMX, cable ó inalámbrico.
- Se opera con dimmer pack de 6 canales DMX.
- Incluye aspas y porta filtro de 1.00 mts. X 2.40 mts.
- Medidas: 1.65 mt. (frente) 90 cm. (alto) 20 cm. (fondo)
- Peso: 50 Kg.

Consola DMX



Dimmer Pack



AURORIS

- RGBWWA LED
- 24 Large Format Pixels.
- Full Spectrum Color.
- 600W 2000 K° -11000 K°
- Dimensiones: 3x3 mts. - 10'X10'
- Wireless LumenRadio -DMX -Ethernet
- Accesorios con costo adicional:
Caja de luz con dos textiles Full Silk de una sola pieza (sin costura de unión).
Egg crate (huevera).

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.



SUGERENCIAS DE LECTURA



Nuestras socias y socios nos sugieren estas lecturas para el bimestre que arranca.

Secret Knowledge

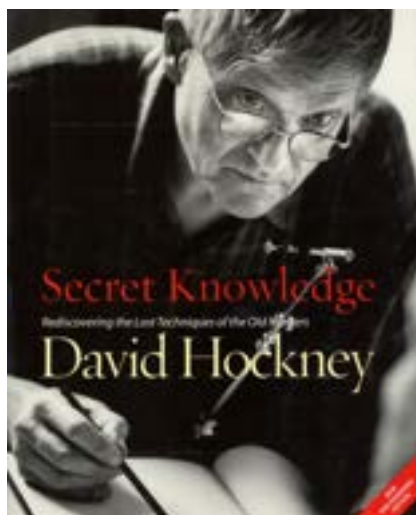
Autor: David Hockney

Disfruta a uno de los artistas más influyentes de nuestro tiempo mientras investiga las técnicas de pintura de los viejos maestros. La extensa investigación de Hockney, lo llevó a concluir que artistas como Caravaggio, Velázquez, da Vinci y otros hiperrealistas, en realidad utilizaron ópticas y lentes para crear sus obras maestras.

En este libro, apasionado pero conciso, Hockney lleva a los lectores a un viaje de descubrimiento mientras construye un caso de que los grandes maestros utilizaron espejos y lentes para crear sus pinturas y dibujos altamente detallados y realistas.

Amazon

Precio: \$600.00



Los salvajes en el cine

Notas sobre un mito en movimiento

Autor: Roger Bartra

En este libro, Roger Bartra muestra cómo los míticos salvajes siguen impregnando a la civilización occidental y se han adaptado al nuevo paisaje científico y tecnológico. El hilo conductor de esta obra, es la condición mítica de estos personajes que existen en la imaginación occidental desde hace milenios y que en el cine adquirieron ciertas características particulares por lo que vemos aquí, vampiros, hombres lobo, momias, *cyborgs*, robots, superhéroes y otros.

Editorial: Fondo de cultura económica

Precio: \$290.00






23.98 fps®



SONY BURANO

Cámara cinematográfica full-frame 8K versátil, compacta y liviana, con 16 niveles de latitud y estabilización de imagen para lentes de montura E y PL. Fácilmente configurable para producciones en equipo o con un solo operador de cámara.



efdinternational |     





AGENDA AMC

Abril - Mayo 2024

Continúan los festivales de cine que exponen lo mejor de la industria nacional e internacional.

63 Festival Internacional de Cine de Cartagena FICCI Abril 16 al 21

El invitado de honor de este año, es Asghar Farhadi ganador de dos premios Oscar por películas de habla no inglesa.

<https://ficcifestival.com>

27 Brooklyn Film Festival Mayo 31 a Junio 9

150 Proyectos competirán por el Gran Camaleón en la ciudad de Nueva York. El festival también integra un evento especial de cine para niños *online*.

<https://www.brooklynfilmfestival.org>

43 Festival de Cine de Estambul Abril 17 al 28

El Festival Internacional de Cine de Estambul se celebra anualmente en abril y cuenta con cientos de proyecciones de películas y otros eventos relacionados con la industria, en una docena de lugares al aire libre y cerrados, repartidos por toda la ciudad.

<https://film.iksv.org/en>

77 Festival de Cannes Mayo 14 al 25

La cineasta y actriz estadounidense Greta Gerwig presidirá el jurado de la competencia principal. La película 'Furiosa' de la saga Mad Max, se presentará en esta emisión.

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

22 Festival de Cine de Alicante Mayo 25 a Junio 1

Evento dirigido por el realizador Vicente Seva. Este certámen cinematográfico fue creado para apoyar y difundir la cultura cinematográfica y sus diferentes variantes, como las secciones de cortometrajes y largometrajes. También se entregan los galardones «Ciudad de la Luz» y «Ciudad de Alicante» a realizadores y actores, por los últimos trabajos realizados o en reconocimiento a su amplia trayectoria profesional.

<https://www.festivaldealicante.com>

23.98

fps®



labo®

Conoce nuestros paquetes de
venta de material, revelado y digitalización.

Si eres estudiante consulta los descuentos
especiales para ti.

S8 mm, 16 mm y 35 mm



Estudio digital Centenario 208, CDMX
Laboratorio Filmico División del Norte 3203, CDMX
+52 (55) 55 49 00 99

contacto@labodigital.com.mx
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.

Alejandro Martínez
www.alejandromartinez.tv



Fernando Reyes Allendes
<https://www.fernandoreyesdp.com>



Celiana Cárdenas

<https://www.aperturadop.com/celiana-cardenas-amc>



Pedro Gómez Millán

<http://www.pedrogomezmillan.com>



Eduardo Vertty

<https://www.eduardovertty.com>



José Antonio Lendo

<https://www.joseantoniolendo.com>





CONSEJO DIRECTIVO

JAIME REYNOSO
VICEPRESIDENTE

ALFREDO ALTAMIRANO
PRESIDENTE

JERÓNIMO RODRÍGUEZ-GARCÍA
VICEPRESIDENTE

IVÁN HERNÁNDEZ
VOCAL

LUIS GARCÍA
VOCAL

EDUARDO R. SERVELLO
VOCAL

DIANA GARAY V.
SECRETARIA

MIGUEL ORTIZ
AGUSTÍN CALDERÓN
TESOREROS

COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

CELIANA CÁRDENAS

MARTIN BOEGE

FERNANDO REYES A.

SOCIOS HONORARIOS

HENNER HOFMANN
EMMANUEL LUBEZKI

TOMOMI KAMATA
XAVIER GROBET
MARIO LUNA

GABRIEL BERISTAIN
RODRIGO PRIETO
GUILLERMO GRANILLO

SOCIOS

NICOLÁS AGUILAR
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
ALBERTO CASILLAS
CAROLINA COSTA
ALEJANDRO CHÁVEZ
CARLOS R. DIAZMUÑOZ
ESTEBAN DE LLACA

FERGAN CHÁVEZ FERRER
LEÓN CHIPROUT
GERÓNIMO DENTI
ARTURO FLORES
EDUARDO FLORES
MARIO GALLEGOS
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
RENÉ GASTÓN
PEDRO GÓMEZ MILLÁN
CÉSAR GUTIÉRREZ
MARÍA SARASVATI HERRERA
ÓSCAR HIJUELOS
SEBASTIÁN HIRIART
DANIEL JACOBS
ERWIN JÁQUEZ
KENJI KATORI
JUAN CARLOS LAZO

JOSÉ ANTONIO LENDO
ERIKA LICEA
MATEO LONDONO
DARIELA LUDLOW
JULIO LLORENTE
GERARDO MADRAZO
RODRIGO MARIÑA
ALEJANDRO MARTÍNEZ
TONATIUH MARTÍNEZ
ALEJANDRO MEJÍA
HILDA MERCADO
JAVIER MORÓN
JUAN PABLO OJEDA
RAMÓN OROZCO
MIGUEL ORTIZ
FITO PARDO
AXEL PEDRAZA
FELIPE PÉREZ BURCHARD
JORDI PLANELL

IGNACIO PRIETO
SARA PURGATORIO
JUAN PABLO RAMÍREZ
RODRIGO RODRÍGUEZ
CARLOS F. ROSSINI
SERGUEI SALDÍVAR
SANTIAGO SÁNCHEZ
LUIS SANSANS
ISI SARFATI
JUAN JOSÉ SARAVIA
MARÍA SECCO
JORGE SENYAL
DAVID TORRES
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
MIGUEL GARZÓN



23.98 fps®

Directorio



EDITORIA
Solveig Dahm

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Alfredo Altamirano AMC
Solveig Dahm
Kenia Carreón
Milton R. Barrera
Luis Enrique Galván
Dunia Rodríguez

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
Jaime Reynoso AMC
'The New Look'

'The Beekeeper', fotografía. Gabriel Beristain AMC, ASC, BSC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinematografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinematografo



www.cinefotografo.com



info@cinematografo.com