

23.98 *fps*<sup>®</sup>

Jano **Mejía** AMC  
En rodaje

Emiliano **Villanueva** AMC  
Adaptar el pasado al presente

Sandra **de Silva** AMC  
10 Preguntas a una cinefotógrafa

Guillermo **Granillo** AMC, AEC  
El fantástico terror





29. Guillermo Granillo AMC, AEC  
'Jugaremos en el bosque'
3. Editorial - Carta del Presidente
4. Jano Mejía AMC - En rodaje
16. Emiliano Villanueva AMC - Adaptar el pasado al presente
40. Alfredo Altamirano AMC - Volviendo a experimentar
46. Luis Enrique Galván - 'Monkey Man', remar contracorriente
51. Sandra de Silva AMC - 10 Preguntas a una cinefotógrafa
55. Estrenos con siglas AMC
56. Sugerencias de lectura AMC
57. Agenda AMC
59. Redes Sociales AMC



# CARTA DEL PRESIDENTE

Desde hace ya mucho tiempo, estoy pensando que todas y todos nosotros como cinefotógrafos vivimos en un momento perfecto. La tecnología nos hace más relajados, menos preocupados o implicados en los procesos desde el inicio hasta el producto final. Escogemos los lentes *vintage* de moda, el filtro de moda y hacemos un color bonito en la postproducción, pero en el día a día, ya no está la experimentación. Y es que es experimentando que se han hecho las mejores películas y proyectos.

Antes, el director de fotografía era un alquimista, casi un mago que dominaba todos los procesos. No solo escogía la cámara y lentes, sino que también qué película usar, cómo revelarla, cómo corregir el color y cómo y en qué soporte imprimir la copia final. Experimentando, llevábamos la imaginación hasta el límite de lo que podíamos lograr “bien o mal”, técnicamente hablando.

He propuesto a otros colegas usar cámaras más básicas como la BlackMagic Pocket 4k o la Sony FX3 con lentes Bolex de 16mm, cropeando sus sensores (en caso de la Sony), pero me entristece que nadie se ha atrevido a hacerlo, hasta ahora.

Nos da miedo salirnos del 4k, nos da miedo no usar una cámara grande; miedos, miedos... Preferimos jugarla segura y agregar grano en postproducción o hacer una u otra o cosa después.

Deseo que la nueva generación de cineastas nos diga nuestras verdades y, con una cachetada con guante blanco, nos demuestren que hoy por hoy, más que nunca, no es la cámara ni la producción, es la idea y el ojo del artista lo que hará la diferencia mañana.

Alfredo Altamirano AMC





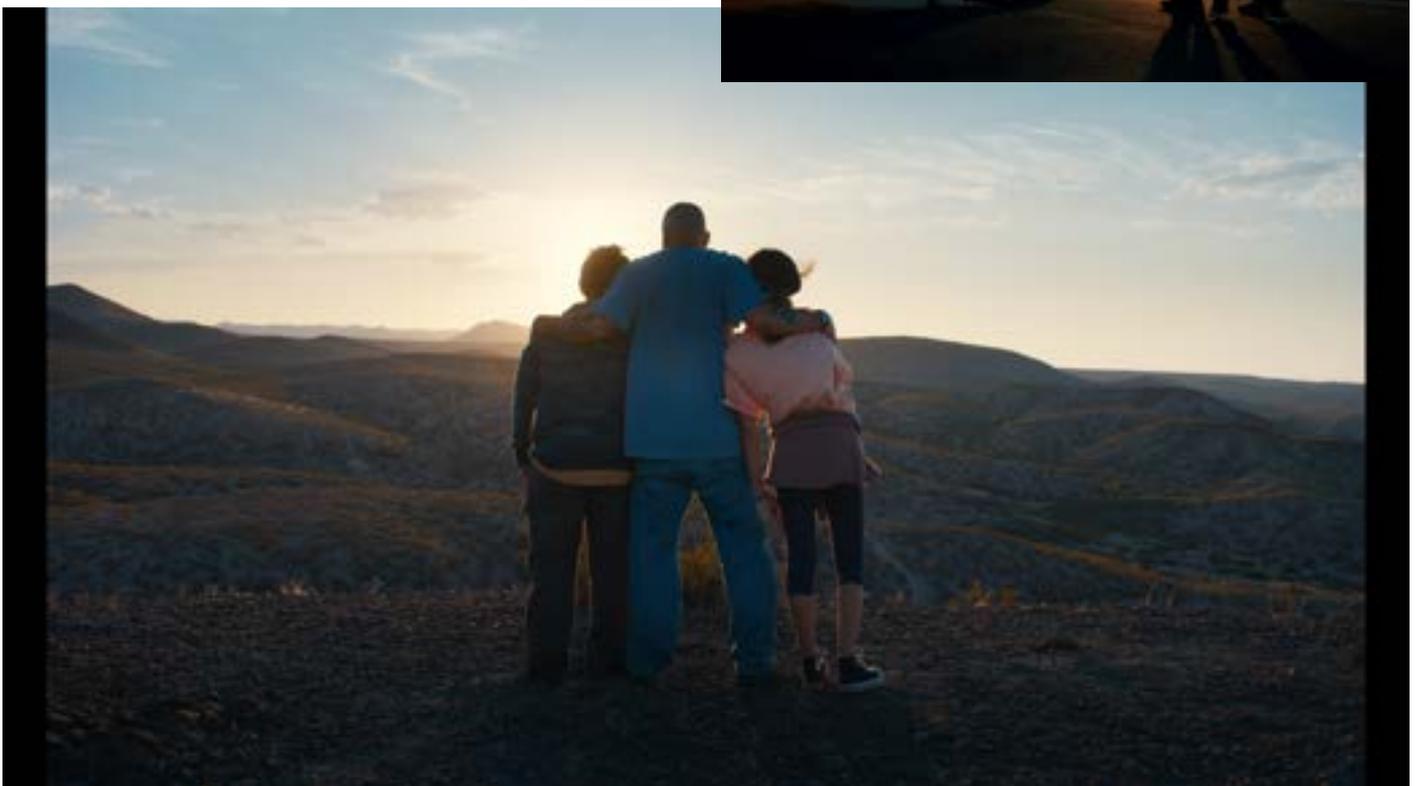
JANO MEJÍA AMC  
EN RODAJE

# 'IN THE SUMMERS'

Violeta y Eva van todos los veranos a Nuevo México a visitar a Vicente, su padre, en una serie de intentos por mantener viva la relación con él, pero su mal genio y alcoholismo, juegan en contra. Cada verano, Vicente lucha por compensar el pasado, sin embargo, las heridas en la familia no parecen sanar fácilmente. Esta es la premisa de 'In the Summers', ópera prima de la directora y guionista colombiana-estadounidense Alessandra Lacorazza, quien busca un espacio en el cine para abordar temas como la migración y la resiliencia de la comunidad latina en Estados Unidos.

Ganadora del Premio del Jurado en el Festival de Sundance, 'In the Summers' presenta cuatro capítulos; cuatro veranos en los que Violeta, Eva y Vicente se reencuentran en diferentes etapas de sus vidas y nos hace partícipes de la transformación de cada uno de ellos.

El director de fotografía Alejandro Mejía AMC ('Son of Monarchs', 2020), habla de sus experiencias durante este proyecto.



“Lo primero que pensé al leer el guion, fue que es una historia con la que puedo identificarme desde diferentes ángulos; es muy universal pero muy enfocada en nuestro mundo latino y desde el principio imaginé muchas escenas. Además de eso, hubo otras cosas que llamaron mi atención como por ejemplo, la locación. Estuvimos cerca de seis semanas en un lugar que estéticamente me atrae mucho llamado Las Cruces, en Nuevo México. De igual manera, la oportunidad de trabajar con René, Pérez, alias Residente, a quien considero un gran artista”.

“Esta película tiene varios elementos atractivos al ser una historia con una familia latina disfuncional con la ausencia de la madre, la forma en la que está escrito el guion -por capítulos-, y a la que visualmente le podíamos dar personalidad a cada uno de los de los veranos y acompañarlos en su arco dramático”.

“Gracias a mi agente y a uno de los productores, llegué a este proyecto. Había pláticas con otros cinefotógrafos, así que conocí a Alessandra y nos entendimos muy bien. Al poco tiempo, le envié algo de material con referentes que creía que podrían funcionar y le gustaron. Entre esos materiales, estaban algunas fotografías de Esko Männikkö, Michal Chelbin y Alex Webb, que creo iban muy de la mano con el mundo que queríamos construir, sobre todo el trabajo de Esko en su fotolibro ‘Mexas’. Esta serie de fotografías de formato medio (120mm), la realizó en la frontera de Texas y me parecía muy interesante por la manera en la que hacía énfasis en la locación y la convertía en un personaje; queríamos retomar esa idea”.





## El estilo adecuado

A Alejandro no le gusta repetirse. Cada proyecto tiene su personalidad y a través de las pruebas, va encontrando lo que mejor se adapta a la historia. Para ‘In the Summers’ decidió usar la ARRI ALEXA 35 con un *set* de lentes Moviecam, también de ARRI.

“Hicimos pruebas de todo: lentes, cámara y aspectos hasta dar con los adecuados. Los lentes que seleccionamos son de los 70, *rehouseados* por ARRI. Lo que más me gusta de ellos, es que están en el punto adecuado entre la nitidez y la elegancia de los lentes *vintage*, tienen mucha personalidad. En cuanto a la ARRI Alexa 35, lo que más me interesaba probar eran las nuevas texturas que pueden inyectarse desde el rodaje. En este caso usamos Soft Nostalgic 2 y nos gustó la sensación que aportaba gracias a su contraste, saturación y a la textura de grano”.

“Llegamos al aspect 1:66 gracias a las pruebas, se adecuaba muy bien con la historia y las locaciones, le daba una cuestión nostálgica. La historia estaba contenida en una casa y ese formato nos permitió enfocarnos más en la psicología de los personajes y resultaba muy adecuado al retratar a los actores”.

“Alessandra me decía que una de las cosas que más había disfrutado, era crear el lenguaje de la película. Nos juntamos todos los días a hablar de la historia y de cómo quería contarla. Hacer tu primera película siempre es difícil, pero teniendo

las cosas claras y contando con un equipo que sume, puedes llegar lejos. A esta película le está yendo muy bien en su ruta por festivales.”

‘In the Summers’, logró llevarse el Premio del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Sundance, así como el premio a Mejor Directora para Alessandra Lacorazza.

## Armando el rompecabezas

La historia está dividida en cuatro veranos en los que vemos crecer a Violeta y a Eva. Para Jano y Alessandra era importante diferenciarlos para marcar la evolución de los personajes y la relación entre ellos.

“Fueron tres pares de actrices quienes dieron vida a las hijas de Vicente. En el primer verano, fueron dos niñas actrices; en el segundo y tercero, tenemos a las adolescentes y en el último están en la adultez”.

*“Hacer la primera película siempre es difícil, pero teniendo las cosas claras y un equipo que sume, puedes llegar lejos”*



El rodaje se realizó en Nuevo México durante mayo y junio, por lo que el calor y la calidad de la luz, eran los principales retos a los que se enfrentó Jano Mejía AMC.

“Nuevo México es muy parecido a nuestro país y durante el verano, la luz es difícil de manejar; el sol se mueve con gran rapidez y es muy cenital. A final de cuentas, tuve que abrazar lo que la luz de ese lugar nos daba, no había alternativa. Si hubiera optado por usar una luz más difusa, no se habría sentido parte del mismo espacio.

Afortunadamente, me ayudó mucho pensar en el trabajo de Alex Webb y otros fotógrafos que usan mucho la luz dura”.



“El primer y segundo veranos, al inicio de la película, son los más luminosos y coloridos; las composiciones y los movimientos de cámara son menos variables. De cierta manera, estamos estableciendo que durante esta etapa de sus vidas, hay cierta estabilidad. Es curioso que las casas allá están pintadas de forma muy oscura en su interior por el tema del calor y había que sacar constantemente la influencia de Alex Webb. Utilicé *Lighthridges* para iluminar los interiores en combinación con HMIs y tungstenos repartidos por la casa”.

“Para el tercer verano -mi favorito-, comienza a haber un poco más de inestabilidad; quitamos saturación y contraste -desde el punto de vista del color-, y las composiciones empiezan a ser un poquito menos estrictas, la cámara casi no se mueve para mostrar la monotonía. En el cuarto verano, solo Eva ya adulta, va a visitar a Vicente y creamos una mezcla. No volvemos a la felicidad del mundo en donde todo es luminoso, pero nos quedamos con el contraste, subimos un poquito la saturación y dependiendo de las escenas, vamos decidiendo las composiciones para dejar un poco la esperanza de que quizás las cosas pueden mejorar, aunque no lo sabremos”.

Con respecto al equipo de luces utilizado en el proyecto, Alejandro tuvo la fortuna de tener todo el equipo que solicitó en su lista.

“Aunque es considerada una película *indie* de bajo presupuesto, se me permitió ir bastante protegido con el equipo lumínico. Sumado a los espejos, HMIs y tungstenos, usé Asteras para tener luz muy difusa. Para los exteriores-noche usamos una grúa con Condor Crane y en ella se creó un cubo de luz con 12 ARRI Sky Panels con difusión que podíamos acomodar a nuestro gusto. Para darle profundidad al desierto y que no fuera un hoyo negro, usamos 3 M40 de ARRI, siempre intentando que no se viera sobre iluminada la noche, sino intentando que se sintieran un poco las texturas”.

“Me gusta lo que logramos en las escenas del choque porque no es la clásica noche azul, al contrario, está oscura. Incluso en la corrección de color, bajamos un poco más esos niveles de luz que apoyaban la idea de que cuesta trabajo ver lo que sucede, le daba tensión a la escena. Esas escenas fueron filmadas en dos días, una locura porque las noches duraban muy poco y casi nos ganaba el amanecer”.



SONY

α  
ALPHA



SEL1224GM

FULL  
FRAME



SEL50F12GM

FULL  
FRAME



SEL35F14GM

FULL  
FRAME

Lleva con ILME-FX6 tus películas al siguiente nivel y sorprende a tu audiencia con imágenes impactantes.

Recomendación



Daniel Blanco AMC



Sony Latin  
Alpha Partners

\*Imagen ilustrativa, accesorios se venden por separado.

Cinema Line



Para el *crew* lo más complejo de este guion, fue filmar las escenas en orden anacrónico porque tenían que vestir la locación y cambiar la iluminación constantemente para alguno de los veranos.

“A veces es difícil mantener la continuidad y todos tenemos que tener claro en dónde estamos, en qué parte del guion nos encontramos. Me levantaba todas las mañanas a repasar y tomar notas sobre lo que haríamos ese día, hablaba con mi *gaffer*, mi primer asistente y mi DIT porque había que ser muy estrictos por si había que regresar al pasado en alguna escena. Debo reconocer el gran trabajo de la diseñadora de producción Estefanía Larrain y su equipo, quienes lograban armar y desarmar la casa para adecuarla a la época que necesitábamos”.

“No teníamos reglas tan rigurosas al momento de crear el lenguaje, sin embargo, encontramos algunas cosas que repetimos a lo largo de la película. Por ejemplo, el lente 60mm se convirtió en el más usado cuando retratamos a René Pérez. Esta focal, en el formato que daba el *open gate* de la ARRI Alexa 35, hacía que con la conversión fuera un 40mm”.

“En el proceso de corrección de color, trabajé con Kath Raisch de *The Company 3*. Juntos creamos un LUT muy cercano al que sería el resultado final, aunque un poco más frío. Filmamos cinco veranos, pero en la edición solo quedaron cuatro y la colorimetría

que se había elegido al principio para cinco veranos, se adaptó. A veces, los directores debutantes suelen cambiar las decisiones que se toman en la preproducción y hay que amoldarse. Cuando veo el corte final pienso cómo ayudar a la historia desde la corrección de color y Kath es una colorista muy receptiva que, además de clavarse con la técnica, es una artista”.

## Aprovechar las técnicas nuevas

Ed Lachman (*‘El conde’, 2023*), director de fotografía estadounidense, desarrolló un sistema de zonas inspirado en el de Ansel Adams. Esta técnica se basa en dividir la imagen en zonas de exposición controlada para lograr efectos visuales específicos y transmitir emociones o mensajes dentro de una película. La idea principal detrás del sistema de zonas, es controlar la exposición de diferentes partes de la imagen de manera independiente, lo que permite resaltar elementos específicos dentro de una escena y crear un cierto grado de dramatismo o atmósfera. Esto se logra manipulando la iluminación y la exposición durante la filmación o a través de técnicas de postproducción. Esta técnica acerca al digital al proceso que se tenía con el negativo. En una escena en la que se quiere destacar el rostro de un personaje en medio de una habitación oscura, se puede aplicar el sistema de zonas para iluminar



solo esa parte de la imagen mientras se mantiene el resto de la escena en penumbra. Esto crea un contraste visual que dirige la atención del espectador hacia el rostro del personaje y puede acentuar sus emociones o pensamientos en determinado momento de la historia.

“Fue la primera vez que utilicé este sistema y fue un reto a la hora de pensar en la exposición porque el *false color*, en realidad está hecho por ingenieros y no es paso por paso como la propuesta por Ed Lachman. En el caso de la película, dejé todas las pieles siempre con un paso menos de la exposición correcta y el material quedó impecable. Ayudó mucho que la latitud de la cámara es impresionante, no sólo en exposición, también en colorimetría”.

## La importancia de hacer equipo

“Antes de comenzar un nuevo proyecto, suelo ponerme en buena condición física porque nunca sabemos del todo lo que pueda suceder. En este caso, las escenas en el desierto me provocaron un golpe de calor, al grado de que tuve que fotografiar a distancia pues la doctora en *set*, no podía dejarme ir y tuve que apoyarme fuertemente en mi equipo de cámara, ¡qué importante hacer buenos equipos en los que se pueda confiar! Con tanto calor, se vuelve difícil mantener la concentración y, a pesar de haber vivido ahí por un par de meses, nunca logramos adaptarnos al clima. Otro reto fue el clima nocturno, pues al ser semidesértico hay mucha inclemencia. En los rodajes nocturnos había que enfrentarse a ráfagas de viento muy fuertes lo que provocaba que la grúa no pudiera sobrepasar cierta altura”.

Alejandro hace énfasis en la relación que debe existir entre diseño de producción y fotografía ya que ambos departamentos son importantes para la creación de un universo verosímil.

“Fue una gran colaboración con Estefanía, diseñadora de producción, que tiene gran experiencia. Desde el *scouting* entendimos que la locación sería un personaje más en la historia por lo que teníamos que encontrar la adecuada. Necesitábamos una casa con alberca,

pero no cualquiera. Encontramos a casa, pero los techos eran bajos y por lo tanto muy oscuros y tuve que ingeniármelas para encontrar la motivación de las entradas de luz y que se sintieran naturales. Estefanía, Alessandra y yo, trabajamos mucho sobre la paleta de color en la película y jugamos con el amarillo para que estuviera muy presente en los primeros dos veranos”.

A nivel de encuadres, Jano Mejía se enfrentó a otro desafío ya que gran parte de la película sucede en el interior de la casa y era importante darle dinamismo a las escenas para evitar la monotonía.

“Disfruté mucho hacer esta película. Inicié una gran amistad con los involucrados y me di cuenta de que somos muy parecidos, todos muy aguerridos o necios al hacer esto que nos gusta. Disfruto mucho llevar a mi equipo a cada proyecto en el que participo para vivir experiencias que nos unen más”.



### ‘In the Summers’

Cámara: ARRI Alexa 35

Óptica: ARRI Moviecam

Cinefotógrafo: Jano Mejía AMC

Gaffer: Makoto Mastuo

### Sigue a Jano Mejía AMC

<https://www.alejandro-mejia.com>



# 'In the Summers' Jano **Mejía** AMC



# 'In the Summers' Jano **Mejía** AMC



**23.98** fps®

# 'In the Summers' Jano **Mejía** AMC



# ANGÉNIEUX OPTIMO PRIMES

**IOP** Integrated  
Optical Palette  
by Angénieux



## 12 Longitudes Focales

18mm, 21mm, 24mm, 28mm, 32mm, 40mm, 50mm, 60mm, 75mm, 100mm, 135mm, 200mm

### 3 Formas De Personalizar Tu Lente



#### Elementos IOP

Personaliza el halo, la difusión y flares en la región afocal



#### Iris Intercambiable

Elige la forma de tu bokeh



#### Filtros Traseros

Cambia rápido el filtrado y opciones de malla



EMILIANO **VILLANUEVA** AMC  
ADAPTAR EL PASADO AL PRESENTE

## ‘SECUESTRO DEL VUELO 601’

La vida de 84 personas a bordo del vuelo 601, de la Sociedad Aeronáutica de Medellín con dirección a Bogotá-Cali-Pereira, se convirtió en pesadilla cuando, el 30 de mayo de 1973, dos hombres tomaron el control de la aeronave, amedrentaron a su tripulación, exigieron dinero y la liberación de presos políticos a cambio de entregar a todos los viajeros sanos y salvos.

Considerado como el atentado aéreo más largo en la historia de América Latina, los tripulantes estuvieron bajo el control de los secuestradores cerca de 55 horas. Los acontecimientos son retratados en la nueva miniserie de seis episodios, inspirada en el libro de Massimo Di Rico, ‘Los condenados del aire’.



‘Secuestro del vuelo 601’, fotogramas. Emiliano Villanueva AMC

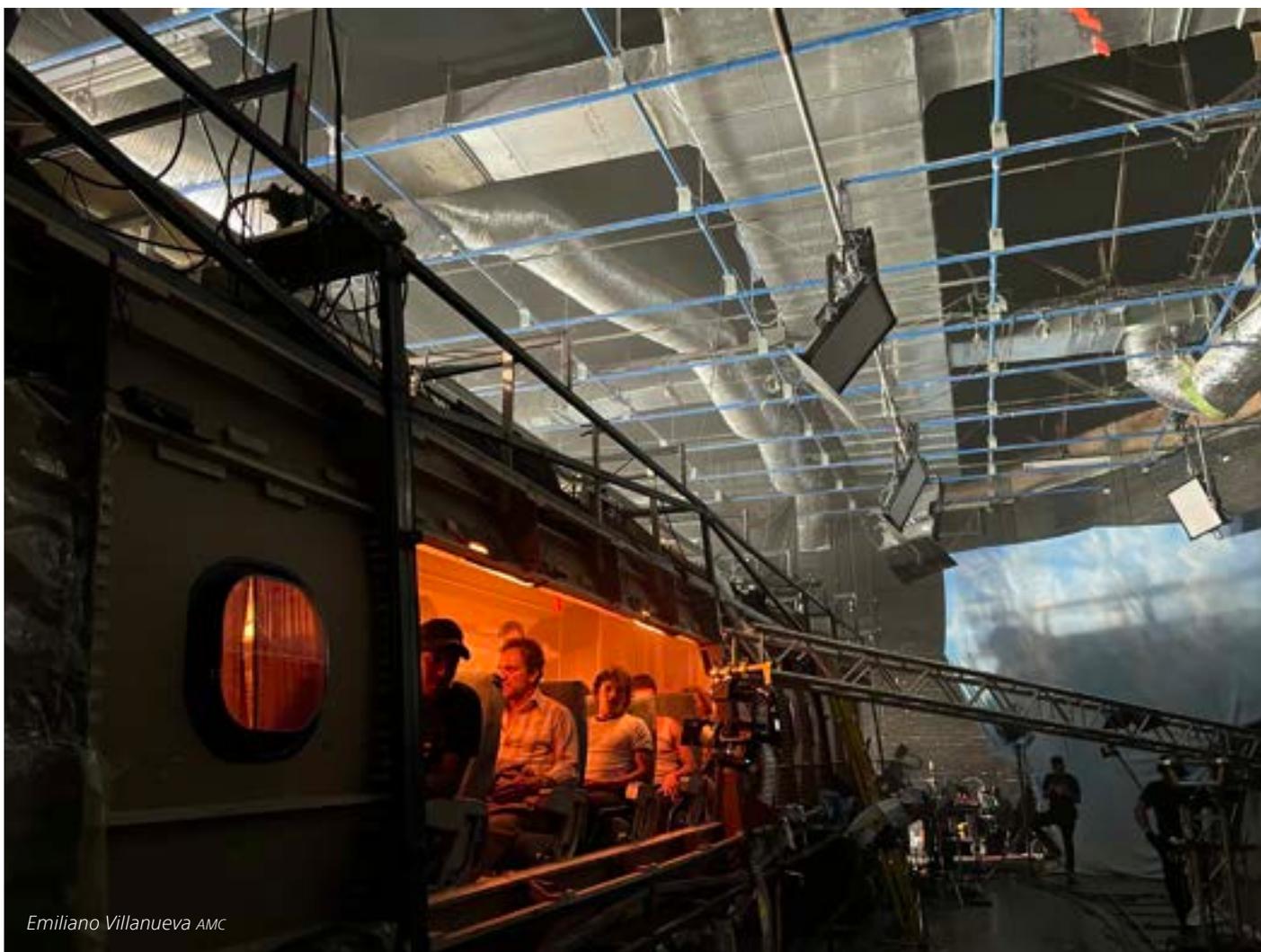
Emiliano Villanueva AMC, habla del reto de llevar este proyecto a puerto. ‘Secuestro del vuelo 601’, es un *thriller* que explora y cuestiona el concepto tradicional del heroísmo. Cuando un grupo de personas comunes y corrientes viven el horror de verse prisioneros al interior de una bomba voladora, que ningún gobierno, corporación o dios parece querer salvar, las máscaras de civilidad comienzan a caer. Tanto secuestradores como secuestrados, se ven presos de dos contradictorios instintos. Por un lado, el egoísmo innato de la supervivencia, y por el otro, el impulso sacrificial de proteger a sus semejantes. Para salir de esta situación, se requiere un héroe y la serie examina de cerca el momento en el que este se materializa, pero lo hace desde una perspectiva que incluye el género y la clase social, pues sus personajes pronto comprenden que no todos los héroes nacen iguales.

“Uno de los grandes problemas de nuestra sociedad, es la incapacidad de asimilar que todos somos víctimas y producto de nuestras contradicciones: la cobardía y el coraje; la locura y la sensatez; la verdad y la mentira; la pasión y la apatía; lo masculino y lo femenino; el odio y el amor... Esclavos de nuestro temperamento que debate con el ser social”.

Emiliano llegó al proyecto, invitado por el director Pablo González:

“Conocí a Pablo en 2007 cuando fotografié uno de sus cortos; desde entonces, somos amigos. Cada vez que viene a México, nos vemos para contarnos sobre nuestros proyectos y afortunadamente, pudimos trabajar de nueva cuenta en esta serie. Me envió la *biblia*, me encantó y comenzamos a discutir las ideas por *Zoom* hasta que me presentó a Camilo Prince, director. Para comenzar, hicimos un visita a una compañía que renta escenografía de aviones, pedazos de cabina de mando y pasajeros. Exploramos la posibilidad de alquilarles lo necesario, pero no daban los tiempos para que llegara a Colombia, por lo que decidieron crear los *sets* en Bogotá”.





Emiliano Villanueva AMC

“Desde el principio, los cuatro departamentos conformados por diseño de producción, vestuario, dirección y fotografía, tuvimos un diálogo constante para tomar las decisiones que mejor se integraran al proyecto que teníamos en mente y esto fue muy enriquecedor. Yasmin Gutiérrez (diseñadora de producción) y Camila Olarte (diseñadora de vestuario), también estudiaron la época, los colores y las texturas de los asientos, así como de los uniformes de pilotos y azafatas. Hicimos una exploración extensa sobre la paleta de colores”.

## Definir un lenguaje

Para la creación del estilo visual, los realizadores revisaron y discutieron series y películas de varias décadas.

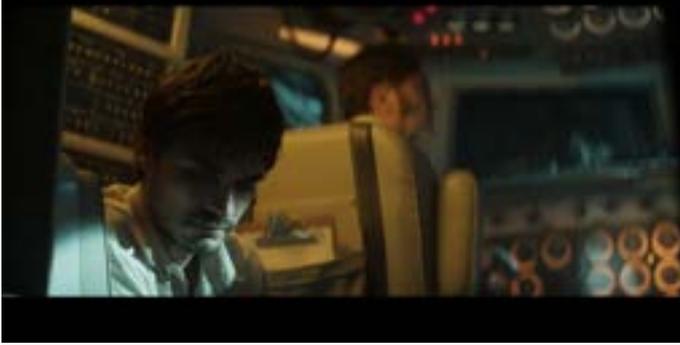
“Constantemente, dirigíamos las pláticas hacia el cine policial de los años setenta en Estados Unidos en el que es clara la búsqueda de un estilo más desenvuelto y cercano a los personajes; es un cine que nos fascina porque está lleno de morale-

jas confusas. Cuando hablo del estilo del cine de esa época como referencia\*, no buscamos para nada reproducirlo a manera de homenaje. La aproximación fotográfica de nuestra serie no pretende ser *vintage*, sino que tomamos elementos narrativos de esa época como el uso del color, la frescura y cercanía de la cámara a los personajes y le imprimimos un tratamiento actual con elementos contemporáneos como movimientos de cámara más dinámicos -con el uso de estabilizadores, grúas y cabezas remotas-, y un lenguaje narrativo actual en la puesta de cámara y edición”.

*\*Entre algunas de las referencias, se encuentran las películas de William Friedkin, Joseph Sargent, Don Siegel y Sidney Lumet.*

“La serie transita de la aparente normalidad del cinema *verité*, a una transformación paulatina hacia el *thriller* psicológico. La puesta en cámara empieza en el primer capítulo con una narrativa más clásica, con movimientos en *dolly* o *gimbals* (*steadycam* y/o cabezas remotas); la cámara sabe lo que pasa y a veces se adelanta a los acontecimientos desde su punto de vista”.

'Secuestro del vuelo 601', fotogramas. Emiliano Villanueva AMC



“Al principio, narramos la historia con lentes angulares que muestran mucho del contexto y los valores de producción. Colocamos a los personajes en el centro del plano y esto capta la atención tanto por el tipo de encuadre, como por la amplia profundidad de campo. A medida que avanza la serie, vamos cerrando a focales más largas para aislar a los personajes en sus pensamientos y angustias; la cámara se va volviendo un poco más nerviosa; ya no sabe lo que va a suceder, sino que acompaña a los personajes. Lo que antes nos daba un plano abierto, ahora nos lleva a descubrir las cosas junto a los ellos. Dejamos de ser un público omnipresente que conoce todo, para ubicarnos ahí, de repente”.

Para definir el estilo visual de la serie, hicieron múltiples pruebas para encontrar las herramientas adecuadas. Una de las decisiones más importantes, fue la elección de los lentes:

“Durante nuestro viaje a Los Ángeles, visitamos Bokeh Rentals en donde hicimos pruebas de toda la óptica que tenían disponible. Probamos los lentes uno por uno y cuando aparecieron los Apollo Xelmus, todos sentimos que eran los adecuados. Estas lentes anamórficas modernas, están construidas con una fórmula que recupera de manera sutil algunas características de ópticas de los años 70, ya que cuentan con una definición más suave y no tan *sharp*. Se puede ver en las altas luces que dan un toque de *glamour* y textura a la imagen y tienen un foco mínimo que permite estar cerca de los personajes; tienen *flares* hermosos y una caída de foco hacia las esquinas. La desventaja, es que al venir de una fábrica casera en Ucrania, no existen dos *sets* iguales. Para este proyecto se consiguieron tres *sets* de la óptica pero uno de ellos estaba un poco virado hacia los amarillos, otro a los verdes y otro era más neutral. Tuvimos que ser extremadamente cautelosos con el uso de esos lentes. Aunque los *sets*

tenían una variación en su colorimetría, Emiliano comenta que se creó un LUT para cada uno lo que ayudaba a disminuir la diferencia entre ellos.

“Muchas veces los primeros planos nos introducen en una nueva escena sin que sepamos qué sucede de antemano. La idea es que la audiencia experimente los acontecimientos de una forma análoga -más no necesariamente idéntica-, con los personajes principales; lograr una visión subjetiva de lo que está pasando simultáneamente con lo que van descubriendo. Es una serie de personajes, de caracteres que viven entre nosotros, pero que se magnifican en el género y por lo tanto, se les retrata elevándolos sobre el resto, sin pasar desapercibidos, acentuándolos mediante encuadres y luz que los enmarcan en un realismo glorificado. A través de la cámara y la luz, el avión se va transformando de un lugar diáfano con luz suave y etérea, a un lugar lleno de claroscuros a medida que se acercan la tarde y la noche”.

Emiliano usó una mezcla de formatos para darle dinamismo a la historia.

“Para complementar la óptica Xelmus, llevamos dos *zooms* Technovision anamórficos *full frame* 1.5X y la cámara ARRI Alexa Mini LF. Para algunas secuencias en alta velocidad, decidimos llevar la Phantom 4k y la RED Raptor con lentes Cooke s4, para las secuencias nocturnas”.

Agregando un poco de dificultad y emoción al proyecto, el director de fotografía decidió integrar material filmico.

“Siendo fieles a la época, decidimos usar 16mm para las secuencias del noticiero. Se utilizó la película Kodak Vision3 250D (7207) con la cámara ARRI Arriflex 416”.





# 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](http://www.arri.com/alexa35)

**ARRI**®



## Color

Dado que casi la totalidad de la historia transcurre en el avión, Emiliano y el equipo creativo buscaron alternativas en cuadro para darle dinamismo a la imagen y hacerla atractiva para el espectador.

“Buscamos contrastar la imagen de los diferentes destinos para tener la noción de la travesía que emprenden. Para mostrar el cambio de tiempo y espacio en los distintos aeropuertos, decidimos darle un tratamiento visual distinto a cada aeropuerto. Por ejemplo, debido a la nubosidad, el cielo de Bogotá comienza siendo muy gris y al avanzar un poco la historia, el avión cruza las nubes hacia un ambiente más etéreo y brillante, donde la tranquilidad y belleza del momento, se ven interrumpidas por la aparición de los secuestradores. Al llegar a Aruba, comienzan los tonos cálidos, pero no precisamente hacia lo monocromático, sino que se abogó por sentir el calor con la luz y el maquillaje. Cuando llega el atardecer y las cosas poco a poco comienzan a salirse de lugar, todo se vuelve más incierto y expresionista. Grandes haces de luz solar se marcan en un ambiente mucho más oscuro que lo planteado anteriormente”.

“Conforme transcurre el secuestro, la luz del avión falla constantemente lo que suma caos a la situación. Cuando el avión llega a Perú, todo se torna terroso y opaco perdiendo un poco el

color; jugamos con la saturación. Buenos Aires en cambio, es retratada con tonos azules verdosos dadas las luces de vapor de mercurio del aeropuerto de Ezeiza”.

El trabajo del fotógrafo no sería nada sin el trabajo de diseño de producción y cuando este es rico, la fotografía puede lucirse.

“Elegimos trabajar en una paleta de colores sobrios y algo *mutedos* para los fondos, pero con varios acentos de colores con más saturación en los personajes, vestuarios y utilería. Trabajamos con diferentes gamas de amarillos, azules y verdes, pero siempre cuidando de no llegar a los primarios absolutos, se trataba de tener todos los colores dentro de una gama contenida”.





“Nos interesaba jugar con la saturación que se repite en los distintos espacios de la aerolínea y aeropuertos, enmarcados en gamas más neutras de los fondos. Todo esto tendrá como punto de contraste los *flashbacks* presentados en el cuarto episodio, donde la paleta de color se vuelve más caótica en la mezcla. Una de las máximas que establecí con los directores, es que este avión tiene que ser interesante en todo momento. Necesitamos ver una transformación en lo lumínico”.

“Tuvimos que diseñar un esquema de iluminación práctico que además generara distintas atmósferas a lo largo de los capítulos. Fuimos muy rigurosos a la hora de posicionar las luces, tanto del interior como del exterior del avión e hicimos varias pruebas de lo que sería más conveniente. Para los interiores del avión usamos luces LED a lo largo de las paredes y techo y en el exterior de la cabina de pilotos, usamos pantallas LED para simular luz interactiva, ya sea de nubes o de sol. También tuvimos telones con nubes muy difuminadas pintadas sobre una impresión fotográfica y sobre ellos teníamos luces LED grandes y Dinos 1200 de Nanlux, que son muy parecidos a los 360 de ARRI Sky Panel. Desde los fondos hacia el avión, teníamos una batería con más Dinos de 1200 y 600, aproximadamente 35 o 40 y para generar los haces de luz del sol, teníamos dos rieles paralelos, cada uno con una grúa hecha con *truss*, cada uno con un 20,000 w que subía y bajaba para simular las entradas de sol. Para simular el sol cuando el avión

estaba en tierra, usamos un *par spot* de 1000 w por ventana. Tanto las luces del exterior como del interior, estuvieron conectadas a una consola grandMA2, en la que teníamos un montón de interacciones para ir cambiando la luz en todo momento, *dimiando*, cambiando de temperaturas de color y subiendo y bajando por secciones”.

“Por cuestiones de calendario, tuvimos que grabar los interiores antes de saber cómo serían los exteriores. Es decir, el proceso se hizo a la inversa y adaptamos los exteriores de acuerdo a lo que habíamos hecho en el interior”.



“Creo que la fotografía se debe sentir; no debe llamar la atención, pero obviamente tiene que haber una emoción que se traduzca a través de la luz y eso merece un esfuerzo que se traduce en mucho trabajo”





“Cuando fuimos al aeropuerto de Cali a hacer los exteriores, teníamos un calendario muy estricto y debíamos aprovechar el tiempo y cada día fue un despliegue impresionante de equipo. En general, creo que en la mayor parte de la serie, a pesar de que tuvimos ocasiones que fueron difíciles, siempre hubo una planeación muy estricta y eficiente y conté con un equipo de primera que estaba a la altura de eso y mucho más. Tuvimos oportunidad de hacer *pre-lights* y la oportunidad de tener avanzadas cuando había *sets* complicados”.

“Mi *gaffer* fue Hernán Jaramillo Quintero con quien estoy tremendamente agradecido. Es una máquina, no solo por el nivel técnico que tiene, sino por la enorme dedicación y amor a lo que hace. Otro gran elemento fue nuestro *key grip*, Quike Hurtado quien en ocasiones, ingeniaba las piezas necesarias para lograr el efecto que queríamos. El empuje y ganas para sacar las cosas adelante por parte de ambos, fue titánico. Fue una grata experiencia trabajar con él y con todo su equipo, ¡son unos macizos!

“La corrección de color la hizo César Villatoro, con quien también estoy tremendamente agradecido porque hizo una labor impresionante. Agradecido igual que con Hernán, por el conocimiento que tiene de la maquinaria, la destreza técnica, así como por la sensibilidad para potenciar lo sutil. Como mencioné, la fotografía no tiene que ser invisible, pero tampoco tiene que ser demasiado *flashy*, demasiado estridente o muy notoria y creo que César siempre tenía ese plus para velar aquí, meter una especie de halo allá, un contraste porque el lente ya dio de sí; es pura leche. Siento que no tenía empacho en salir constantemente de su zona de confort probando cosas distintas. Probamos filtros, probamos un montón de granos, probamos efectos; nos dimos el chance de jugar, aunado a tener directores que también empujaban todo el tiempo para ir a más”.



# Lo que deja la serie

“Estoy convencido de que para lograr algo bien hecho, hay que hacer una preproducción exhaustiva y cada decisión que se tome debe ser compartida con todo el equipo. Es gracias a la claridad y rigor que puedes darte el espacio para experimentar. Suena a lugar común, pero la foto es tan importante y tan interesante como lo que los otros hacen, como lo que los otros ponen, como el vestuario que sale enfrente, como la tremenda actuación que te toca presenciar, como el arte que hay, como la dedicación que le pone la gente. Esa simbiosis entre los departamentos y esas ganas de hacer las cosas, es algo que siento en México y es notorio, pero que en Colombia reafirmé; esta cosa de corazón, de hacer las cosas donde todo el mundo pone, siempre ir a más, todo el tiempo”.

## Trailer 'Secuestro del vuelo 601':

### ‘Secuestro del vuelo 601’

#### Cámaras:

ARRI Alexa Mini LF  
RED Raptor VV(600 fps)  
Phantom Flex 4k(938 fps)  
ARRI 416 con KODAK VISION 3 250D 16mm 7207

#### Óptica:

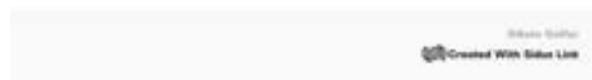
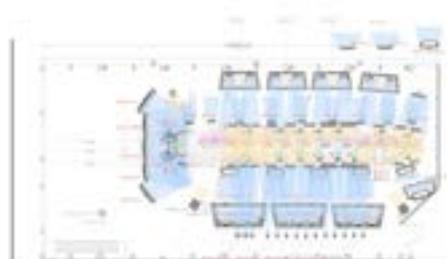
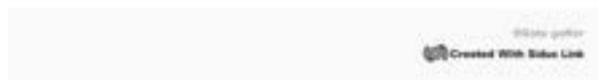
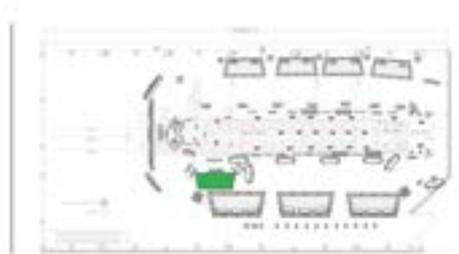
Xelmus Apollo MK 1 2X FF Anamorphic 32  
40,50,60,75,100,135mm  
Technovision 1.5X Zooms 40-70mm y 70-200mm.  
ZEISS Super Speed S16  
Cooke e s4

Cinefotógrafo: Emiliano Villanueva AMC

Gaffer: Hernán Jaramillo Quintero

Key Grip: Enrique ‘Quike’ Hurtado  
Dollista: Christian Hernando Hortua  
Diseño de producción: Yasmin Gutiérrez  
Diseñadora de vestuario :Camila Olarte  
Director de fotografía 2da unidad: Carlos Alberto Vásquez  
Operador de DMX: Mauricio Andrés Sarmiento  
Operador de DMX: Jhon Fredy Echavarría (grandMa2)  
Primer asistente de cámara A Unidad 1: Alejandro Florez  
Primer asistente de cámara B Unidad 1: Mauricio Restrepo  
DIT Unidad 1: Inti Camilo Roncancio  
Equipo VFX: Lasp Hector Acosta, Equipo VFX Lasp, Nacho Gorfinkiel(LASP)  
Corrección de Color: César Villatoro

## Plantillas del *gaffer*:

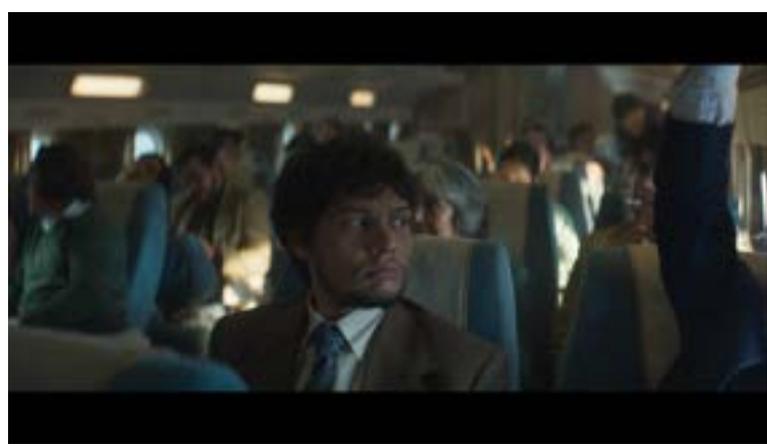
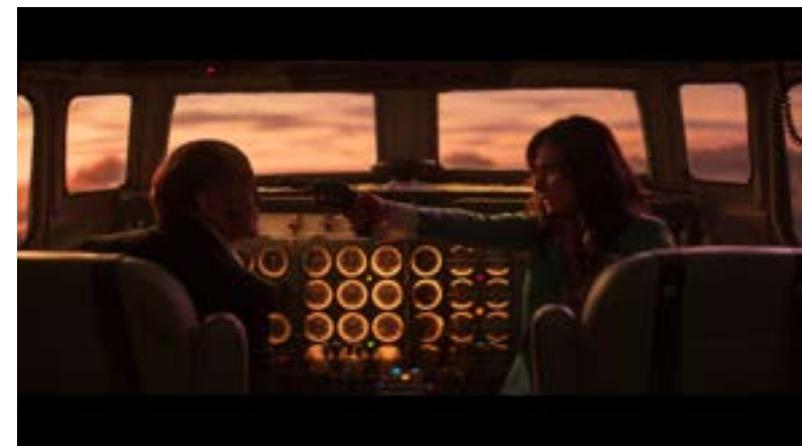


Sigue a Emiliano Villanueva AMC



23.98 fps®

# 'Secuestro del vuelo 601' Emiliano **Villanueva** AMC



# 'Secuestro del vuelo 601'

Emiliano **Villanueva** AMC



'Secuestro del vuelo 601'  
Emiliano **Villanueva** AMC



REVO PANNING MOTOR

- Dispositivo para poner luces en tripiés altos.
- Se puede controlar desde la parte baja del tripié el panning de la luz utilizada.
- La velocidad del panning se puede seleccionar desde muy lento a rápido.
- Soporta luces desde 1kg hasta 120 kg.



REVO POWER BEAM *Hybrid*  
*Daylight* 18K / 12 KW  
*Tungsten* 24K / 20 KW

SKYPANEL® X



ZENITH POWER LED 1500 C  
1500 W / COLOR

ARRI®





**GUILLERMO GRANILLO** AMC, AEC  
El fantástico terror

# 'Jugaremos en el bosque'

El director de fotografía Guillermo Granillo AMC, AEC y la productora Alejandra Cárdenas, vuelven a unir sus talentos como codirectores de 'Jugaremos en el bosque', película que presentan como su ópera prima de dirección. Ambos cineastas apuestan por el cine de terror al presentar la historia de Mariana y Javier quienes intentan salir adelante tras la muerte de su hijo. Con el fin de alejarse un poco del mundo, se mudan a una hacienda buscando un nuevo plan de vida, sin embargo, lejos de encontrar paz, se ven envueltos en el juego macabro de un ente que manipulará a la pareja hasta conseguir lo que desea: regresar a la vida.

Guillermo Granillo AMC AEC, habla del proceso de creación desde su posición como director y cinefotógrafo de la película.

"Alejandra y yo hemos trabajado juntos en muchos proyectos, ella como productora y yo desde el lado de la foto. Mientras filmábamos 'La Nave' (Batán Silva, 2022), me habló sobre la posibilidad de hacer esta película que ella estaba interesada en dirigir, pero quería que alguien la acompañara durante el proceso y así fue que decidimos codirigir. Ambos tenemos un gran amor por el cine de terror y cuando leí el guion, quedé encantado. Para mí fue una sorpresa y una gran oportunidad que llegara esta película ya que habían pasado más de treinta y tres años desde que dirigí mi tesis. Cabe mencionar que cuando me titulé de la escuela, fue con una tesis protagonizada por un vampiro, y aunque en ese momento no sabía que mi carrera iba a estar enfocada cien por ciento en la fotografía, nunca cerré la puerta para volver a dirigir".



'Jugaremos en el bosque', fotograma. Guillermo Granillo AMC, AEC



# Preparar los sustos

A pesar de ser su debut como director en un largometraje, gracias a su profesión Guillermo ha tenido una estrecha relación con los actores.

“Como fotógrafo, estás recibiendo de primera mano las actuaciones y puedes darte cuenta de la manera en la que modulan las emociones en cada escena. Para el fotógrafo es fácil involucrarse en el trabajo de dirección porque está dentro del *set* y está permeado de la construcción de las historias. Por otro lado, Alejandra estudió actuación y claramente tiene una relación aún más estrecha y comunicativa con los actores”.



El proceso de preproducción fue exhaustivo y ambos directores tuvieron la facilidad de estar en locación constantemente para descubrir la manera de sacar provecho al espacio. Fue importante que ambos tuvieran la claridad y seguridad a la hora de pensar en los trazos escénicos.

Para poder abocarse de lleno al trabajo de dirección, Guillermo reclutó a operadores de cámara de su confianza ya que con ello, podría estar en monitores al lado de Alejandra.

“Después de muchos años trabajando con operadores de cámara, tanto en series como en películas, he descubierto que estoy familiarizado con delegar ciertas tareas para enfocarme en otras y estar pendiente de dos o más cámaras simultáneas. Para este proyecto tuve de aliados a Enrique Gámez, Mateo R. Morales y Gerardo Manjarrez. Gracias a mis operadores y a Froylan López, mi *gaffer*, con quien he implementado un trabajo a base de la consola y manejo las luces de manera remota, me siento completamente apoyado para poder dedicarme, ya no solo a fotografiar, sino también a dirigir y encaminar el barco al mejor puerto posible”.

“Debido a que teníamos una locación muy versátil, pude colocar diferentes aparatos de luz LED en puntos estratégicos e íbamos moviendo la consola para no perder la señal”.

“Equipment & Film Design, EFD, es coproductor y Gina Terán nos dio carta abierta para tener el equipo que necesitáramos, siempre y cuando nos alcanzara con el presupuesto pactado. También nos dio la posibilidad de hacer cosas que de otra manera no hubiera logrado, pues utilicé equipo de alta tecnología como la Technodolly con la hicimos una secuencia en el bosque de cuyo resultado estoy muy satisfecho”.



Rodeados por un pequeño bosque en San Martín Texmelucan, dentro de la Hacienda Polaxtla, el *crew* pasó semanas de rodaje bajo las inclemencias del clima, el cansancio de llamados nocturnos y la logística de efectos especiales.

“Hablando de efectos, una parte de la película sucede en foro debido a que la producción tenía que quemar las habitaciones al final del relato. Lógicamente, no se podía quemar la locación real, por lo que se decidió hacer un diseño del foro para que las costuras entre el foro y la locación, fueran casi invisibles. El trabajo de nuestro diseñador de producción Nicolas Scabini fue excelente y minucioso hasta el último detalle. Su trabajo es tan detallado, que resulta difícil discernir qué es foro y cuál es la locación real. Un buen trabajo del diseño de producción abre las puertas para que la fotografía pueda lucir realmente”.

“Fue un trabajo muy complicado y delicado ya que teníamos a todo el *crew* necesario en el espacio donde sucedían las escenas con fuego, pero el foro estaba preparado con todas las medidas de seguridad. Tener a la *stunt* que se prende fuego y preparar todas esas tomas, fue una de las cosas que me encantaron del proyecto. Fue muy importante contar con la presencia de nuestro director de efectos visuales ya que se necesitaba de una buena mezcla entre lo filmado en *set* y el trabajo de postproducción. Por ejemplo, cuando se quema la fachada en la hacienda, lo que podíamos meter in situ eran luces y humo pero nada de fuego por lo que hicimos el efecto fuego con luces en cada una de las ventanas y con el humo se hizo un poco más real; finalmente, con efectos visuales se le colocaron las llamas. Tuvimos la fortuna de tener a Helmut, un excelente especialista en VFX quien siempre estaba cerca; él conocía el guion perfectamente por lo que entendía en qué momento entrarían los efectos”.

Para la coordinación de efectos especiales la producción contrató al experto en el tema, Alejandro Vázquez.

En la realización de esta película se utilizó la cámara SONY Venice 2 y la óptica Leitz Primes y Leitz M 0.8



Desde la preproducción, el equipo planteó la importancia de la colorimetría. Cada espacio tendría su personalidad diferenciada por un color y textura particulares, sin embargo, una de las principales inquietudes, fue la oscuridad.

“Algo muy común en las películas de terror, son las noches y la oscuridad y necesitábamos lograrlas adecuadamente. Aunque parezca ilógico, para tener una buena escena oscura se necesita mucha luz porque da mayor rango de oportunidad en la postproducción. Es imperativo tener una base de información para después poder bajar todos los ambientes a donde quieras sin temor a tener negros sin información. El DIT Polo Mare, con quien he trabajado mucho últimamente en el tema del color, siempre me da una base en cada *set*. Al llegar a un nuevo espacio, comenzamos a trabajar los LUTs para tener un camino que después llega a la corrección de color. Para mí, no es solo inyectar un LUT, pues cada toma tiene sus matices y sus propias necesidades pensando desde la textura, el color, luces altas y bajas o dónde quieres manejar tus pieles y esos eran los criterios para ir modulando cada secuencia”.

“Hice la corrección de color junto a Roy Santoyo y fue una labor minuciosa porque había mucho trabajo de por medio. Toda la imagen estaba preparada para lograr los ambientes que se tienen en la película, pero había que darles el tratamiento debido para que todos los efectos se fusionaran, fue un trabajo completamente artesanal. Por ejemplo, con los rostros de las niñas, teníamos cada corrección donde salían los fantasmas y necesitábamos mascarillas de cuerpo entero, de cara y de ojos, porque teníamos que manipularlos en diferentes proporciones; tuvimos que rotoscopiar y hacer las mascarillas”.



# efd

## 25 AÑOS DE PASIÓN Y COMPROMISO

Orgullo de México, extendiendo su legado a  
Colombia, EEUU y España



# El difícil género del terror

Cada proyecto tiene sus complicaciones; dependerá de su nivel de necesidades técnicas o dramáticas, sin embargo, existen géneros que exigen más rigor para ser realizados de manera adecuada para no perder a los espectadores. Tal es el caso del cine de terror que requiere de una destreza narrativa en donde cada cosa debe estar calculada para generar miedo.

“Creo que dentro de todos los géneros, el terror es de lo más difícil porque tienes que tener todo perfectamente planeado. Hay que realizar muchas pruebas; coordinar cómo se va a ver para saber cómo unir una cosa con la otra, siempre muy de la mano de diseño de producción, VFX, SFX, sonido, etc. Para mí, la fotografía de este proyecto fue de las cosas más amables y sencillas. Poner una luz, una grúa, o resolver con el *steadycam*, son cosas a las que estoy acostumbrado. Sin embargo, tuve que prestar atención en la construcción del género para que diera miedo, para que tuviera ambiente, para que el humo no se pasara, para que los interiores estuvieran oscuros pero permitieran ver lo que sucede. El género en sí es difícil, y más aún cuando tienes fantasmas, niños, un incendio; teníamos una serie de elementos que lo volvían todo complicado”.

Para llegar lo más preparado posible al rodaje, Guillermo Granillo realizó pruebas de todo, incluyendo cómo se verían los fantasmas, el fuego, la Technocrane para la que diseñaron el movimiento en las instalaciones de EFD.

“Para que la grúa funcionara de manera óptima en el bosque, tuvimos que planchar el área donde iba a ir el riel porque tiene que ser una superficie bastante plana y dura, un área sólida. Metimos maquinaria para introducir el *dolly* pero desafortunadamente, el día del llamado llovió y se tuvo que volver a calzar. Lo bueno fue que el movimiento en sí ya estaba pre diseñado y solo se tuvo que ajustar a los árboles en la locación. Hay una secuencia en el bosque en la que las niñas van a una velocidad en cámara lenta y un personaje va a velocidad normal. Es un movimiento que se repite varias veces por medio de capas y el movimiento tiene que ser exactamente el mismo para poder integrarlo después. Esta secuencia se hizo con la Technodolly”.



La seguridad en el *set* es muy importante y Guillermo lo tiene muy claro. Debido a ello, se planificó con bastante antelación la iluminación de los exteriores, se mezclaron luces grandes puestas en un *prelight* con luces de batería más pequeñas y fáciles de mover en el bosque.

“En el bosque tenía un poco de todo: unos Dynos de Nanlux y ARRI Sky Panels; tungstenos más grandes, inclusive un globo; las luces más pequeñas eran unos Aladdin y unos Dedolights. Toda esta luminaria era por el ambiente que requería y porque la locación tenía vegetación muy cerrada, lo cual era un problema. Entonces, mi manera de dar profundidad era haciendo pantallas de humo e iluminándolas por atrás, esto me permitía tener distancia con respecto al fondo”.

*‘En cada película que hago, busco que existan momentos que nos lleven a otro nivel’*



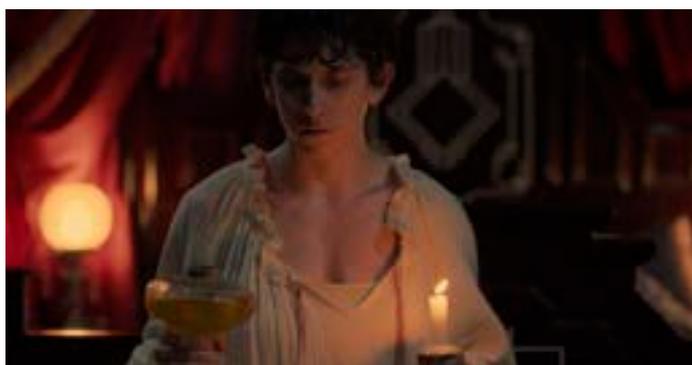


## Viviendo la fantasía

A pesar de los contratiempos, la experiencia de filmar una película es transformadora y emocionante. Cuando todo el equipo se encuentra completamente inmerso en el cuento, es posible encontrar esos momentos mágicos dentro del *set*.

“En cada película que hago, busco que entre el ‘corre cámara’ y el ‘corte’, existan momentos de verdad, momentos que nos lleven a otro nivel, y creo que en este proyecto sucedió constantemente. Todo el *crew* estaba conectado y decidido a que el cuento funcionara y cuando ves a tus actores dentro del *set* con el vestuario, el maquillaje, el diseño de producción, todo se vuelve mágico. Fue increíble ver y sentir cómo el sueño se nos hizo realidad. Y ahí estábamos, viviendo la historia”.

*‘Jugaremos en el bosque’:*  
[Trailer](#)



## ‘Jugaremos en el bosque’

Cámara:

Sony Venice 2

Óptica:

Leitz Primes / Leitz M 0.8

Cinefotógrafo: Guillermo Granillo AMC, AEC

Gaffer: Froylan López

Focus Puller: Felipe Escalona

2da. Asistente de cámara: Daniela Garza

Focus Puller cam. B: Abraham Fuentesvilla

Data Manager: Maggy Hernández

Trainee: Andrea Rodríguez

Guillermo Granillo AMC, AEC

[www.guillermogranillo.com](http://www.guillermogranillo.com)



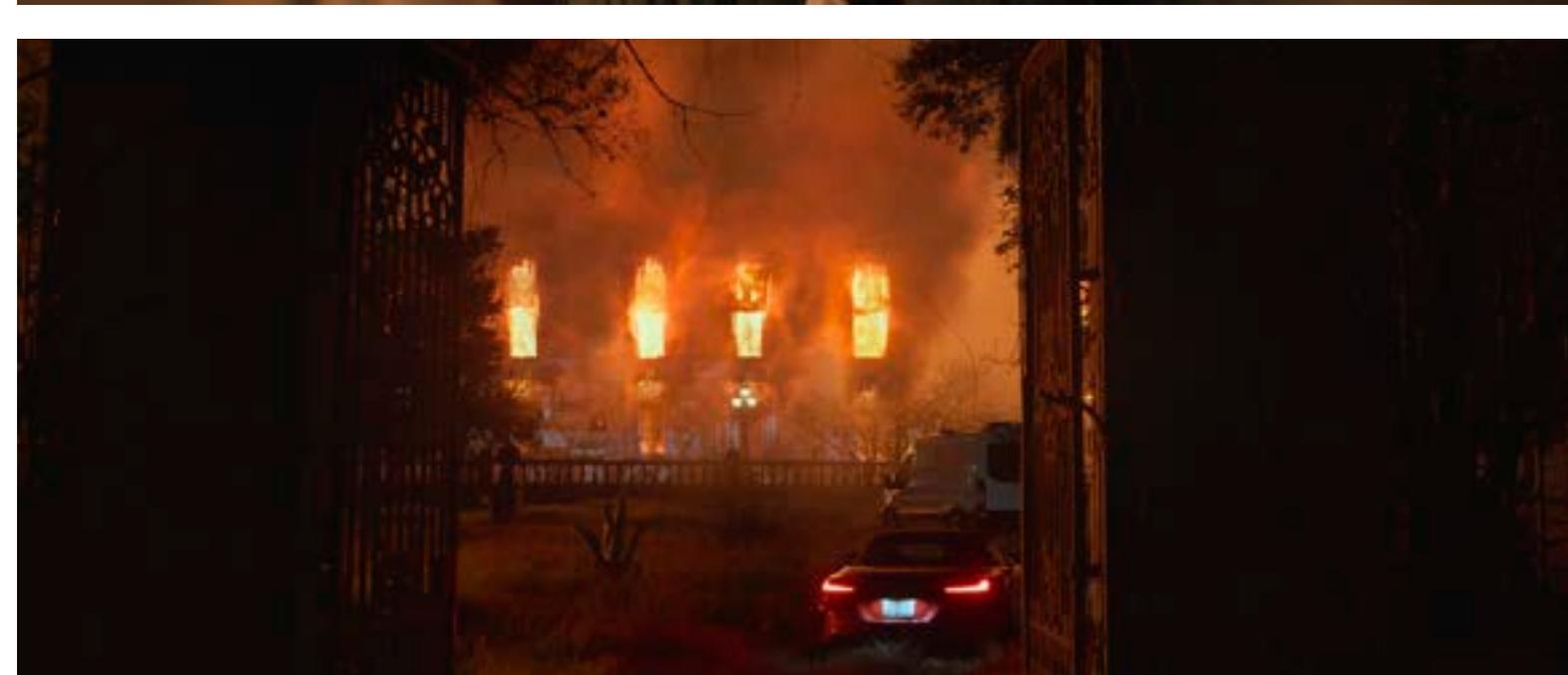
'Jugaremos en el bosque'  
Guillermo **Granillo** AMC, AEC



'Jugaremos en el bosque'  
Guillermo **Granillo** AMC, AEC



'Jugaremos en el bosque'  
Guillermo **Granillo** AMC, AEC



# 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](https://zeiss.ly/cinCraft-scenario)



Seeing beyond



# Volviendo a experimentar Modo s16mm con ARRI Alexa 35

Por Alfredo Altamirano AMC  
Fotogramas Teaser 'Childstar'  
Fijas: Camila Tapia

Soy un director de fotografía que empezó el aprendizaje del arte de la cinematografía con el movimiento de cine experimental e imaginando resultados fotoquímicos en el laboratorio con mis propias fotografías.

Directores de fotografía como Benoit Debie SBC, me inspiraron con sus imágenes llenas de textura y grano del s16mm. De hecho, siempre me ha costado mucho trabajo crear imágenes perfectas y sin textura, sin grano o cualquier otra "personalidad muy marcada".

Sin embargo, en esta época casi completamente digital, uno se va acostumbrando cada vez más a intentar romper lo quirúrgico de las imágenes digitales usando lentes *vintage*, tal vez poniendo un filtro difusor o de efectos.

Hasta hace poco, si uno quería hacer un proyecto emulando el s16mm, lo mejor era filmar directamente en ese formato porque era realmente muy difícil llegar a un resultado realista partiendo de una imagen digital, aun agregando grano a las imágenes finales.

Entonces, conocí la nueva cámara ARRI Alexa 35 que tiene tres cosas que me dieron mucha curiosidad : un modo de grabación s16mm que recorta el sensor para usar el tamaño de un fotograma de ese formato, su nueva tecnología para agregar texturas a la imagen y su nuevo rango dinámico.

Hay que saber que la ARRI Alexa Mini ya tenía este modo s16mm que yo había probado para una película, pero nunca llegó a convencerme totalmente para usarla en un proyecto, pero con esta nueva cámara lo único que tenía que hacer es convencer a algún productor y director de arriesgarse a usar este formato y alejarse del ahora formato 4k estándar y regresar a una grabación en HD, bastante correcta y suficiente hasta para una sala de cine.

Una tarde, la cantante Danna me llamó para co-dirigir con ella un *teaser* para su nuevo album 'Childstar' que quería filmar en s16mm. Como el proyecto era complejo, con muchas escenas, loca-



ciones, grúa, efectos especiales y todo filmado en un día, propuse mi “experimento” asegurando que el resultado sería igual. Ella estuvo de acuerdo y nos embarcamos juntos en ese viaje experimental.

Para iluminar solo utilicé luces Nanlux, Evoke 1200, 1200B y 900C y Dynos 650 y 1200 que me ayudaron a crear universos de color como los pedía el proyecto. Trabajé una luz cosmética y *fashion* en interiores para rescatar la idea de *sueño* que Danna tenía y una luz más dura y realista en exteriores (antes del sueño).

Para mi proceso en cámara, usé los lentes de s16 Zeiss Super Speed con el modo s16 de la ARRI Alexa 35 y una textura Soft Nostalgic.

Una vez terminada la filmación y la edición, pasamos a la corrección de color del video en Davinci Resolve poniendo una emulsión de película y agregando más textura de grano filmico. En Resolve es importante saber que por *default*, ese programa agrega un filtro de nitidez para todos los proyectos que a mí me gusta desactivar porque siento que eso homogeneiza todo, sin importar lentes o formatos.

De base, en los *settings* de cada proyecto en *Image*

*Scaling*, el método está en *Bessel* y simplemente hay que cambiarlo a *Gaussian*. Esto puede funcionar para todo el proyecto, pero si uno lo desea, también se puede hacer plano por plano en los *settings*; a veces funciona ir ajustando poco a poco.

Me gusta mucho el resultado final. Fue proyectado en una sala de cine 4k después de hacer un *blow up* en 4k. Los asistentes a la proyección -en su mayoría cinefotógrafos-, pensaron que eran imágenes filmadas en s16mm.

Los invito a ver el video para que juzguen por ustedes mismos:

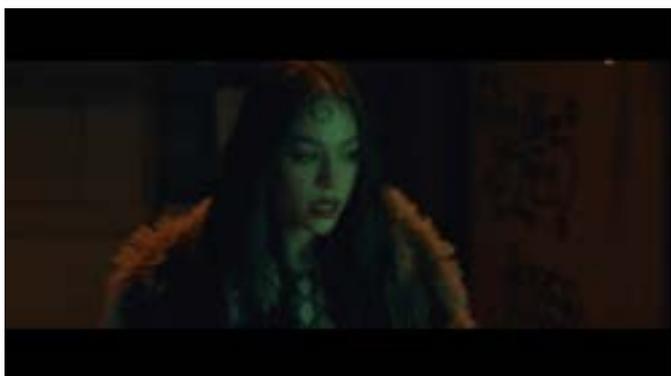
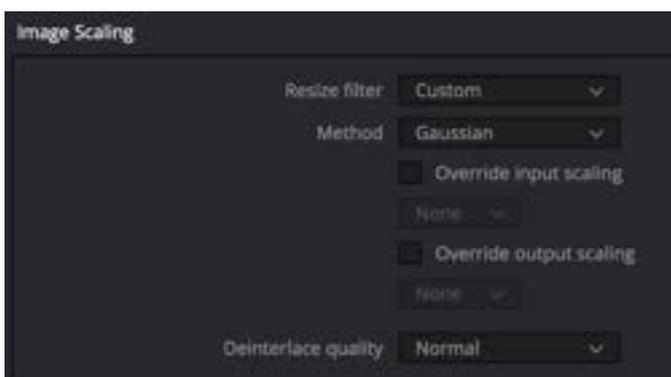
[www.youtube.com/watch?v=UovowLzcJ1w](http://www.youtube.com/watch?v=UovowLzcJ1w)

Este procedimiento es una alternativa a filmar en película en el cual no hago ningún compromiso y lo volveré a hacer cuando tenga un proyecto en el que no pueda tener margen de error de algún problema técnico de laboratorio, veladura, rayones, etc.

Cierro agradeciendo al colorista Leo Fallas quien me ayudó a desarrollar todo este proceso para tener el mejor resultado y a todo el equipo técnico que colaboró en el proyecto.

# Teaser 'Childstar' Alfredo Altamirano AMC





Cámara:  
ARRI Alexa 35  
Óptica:  
Zeiss Super Speed

Cinefotógrafo: Alfredo Altamirano AMC  
Gaffer: Humberto Maldonado 'Tobe'  
Asistente de cámara: Alejandro Villanueva  
Arte: Daire García  
Color: Gerardo Rodríguez  
Post y edición: Jose Luis Abrego y Maneki Post  
Equipo de Cinesonica

Sigue a Alfredo Altamirano AMC  
[www.alfredoaltamirano.com](http://www.alfredoaltamirano.com)



# NANLUX

# REVOLUTION MEXICO



EVOKE 2400 B / Bicolor



EVOKE 900 C / RGB



PARABOLIC SOFTBOX 120 / 150



OCTA SOFTBOX 120



WIRED CONTROLLER



LAMPARA CHINA 120



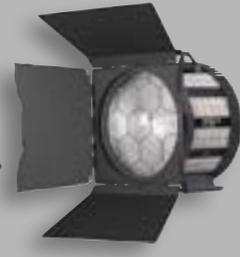
30°



45°



60°



FRESNEL MOTORIZADO

- ACCESORIOS COMPATIBLES ENTRE AMBOS MODELOS -



ELECTRO STORM XT 26 Bicolor

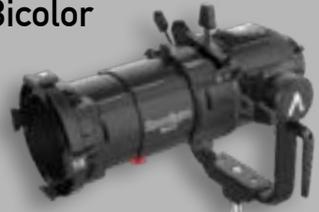
# Aputure



ELECTRO STORM CS 15 RGB



SPOTLIGHT LENS 19° / 36° / 50°



SPOTLIGHT MAX



50°



35°



20°

REFLECTORES - NARROW 50° - MEDIUM 35° - WIDE 20°



SPOTLIGHT IRIS



MOTORIZED YOKE



LIGHT DOME 150



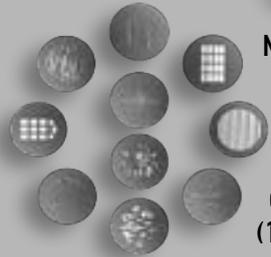
OCTADOME 120



LAMPARA CHINA 90



FRESNEL MOTORIZADO



GOBO KIT (10 PIEZAS)

- ACCESORIOS COMPATIBLES ENTRE AMBOS MODELOS -

## REVO SPIN 360

- Se puede poner la cámara a cualquier altura.
- La cámara gira 360° en cualquier dirección.
- La velocidad de giro es de ajuste variable.



# REVOLUTION MÉXICO

## REVO WISH LIGHT

- Se puede colocar en su interior los siguientes modelos de luz:
  - Evoke 2400-B / Evoke 900-C
  - Aputure XT26 / Aputure CS15
- Control total de la luz utilizada.
- Fresnel de 24.5"
- Cuenta con mecanismo interno de spot & flood para suavizar la luz.
- El fresnel proyecta una suavidad de luz incomparable.



## BOLT



MARK ROBERTS MOTION CONTROL





# ‘Monkey Man’: Remar contracorriente

Por Luis Enrique Galván  
Fotos: Cortesía de Sharone Meir

Hay noches en las que el cielo solo se ilumina con la caída de un rayo; la tormenta se avecina y encontrar refugio dentro del caos, supone un acto no solo de supervivencia, sino también de resiliencia. Esperar a que el peligro desaparezca, representa paciencia. Y muchas veces, esas noches de tormenta son filmar una película; aferrarse a narrar lo que dicta la mente y el corazón; comunicarse con luz en medio de la oscuridad.

Tras cuatro años de edición, las salas han dado hogar a ‘Monkey Man’ (2024), ópera prima del ahora director Dev Patel y que, sin excepción a los retos que supone filmar cualquier proyecto, ha llegado para demostrar que es una cinta única en su género.

“Hay una larga serie de pasos para conseguir hacer una gran película, pero las que más me gustan en lo personal, son aquellas que tienen una historia con una voz personal detrás”, comparte Sharone Meir, director de fotografía de la cinta de acción.

El camino fue largo, al menos así lo narran sus principales cabezas de departamento. Además de batallar con los cambios de producción y sus consecuencias directas en el presupuesto,

circunstancias externas mayores terminaron por afectar el planteamiento de este.

A través de Jordan Peele y de MonkeyPaw Productions, el debut directoral de Patel, logró concretarse. Sin embargo, el trayecto de obstáculos daría inicio hacia las primeras semanas de rodaje.

“Esta es una película filmada en plena pandemia de COVID-19; todo lo que se había planeado fue cambiado. Rodamos toda una historia que ocurre en la India, en Indonesia. Se creó una burbuja sanitaria y recreamos todo en la isla de Batam”, comparte Sharone.

A un par de semanas de comenzar a filmar, Dev terminaría con fracturas en los dedos del pie y en la mano izquierda tras ensayar la primera coreografía de acción, teniendo que modificar varias de las escenas para que las peleas ocurrieran a una mano.

“A veces, situaciones como esas nos hacían incluso replantear los trazos y adaptar las coreografías”, añade Meir, quien también supo incluir grandes elementos a la película. Tal es el caso de Stephen Renney, quien comenzó como *stunt* en el rodaje para después ser operador de cámara de algunas escenas.





Fronteras cerradas y la imposibilidad de contar con las cámaras y *rigs* correctos para filmar determinadas secuencias; controles remotos de foco descompuestos por el sudor ante las altas condiciones de humedad y calor; constantes mezclas de cámaras y sistemas de captura por situaciones presupuestales y de tiempo. “Hay un par de tomas que tuve que filmar con mi teléfono dentro de la tina de baño de mi departamento”, comparte Patel.

No obstante, los retos quedan en una posible larga lista de distintas anécdotas del proyecto, pero es el hallazgo de la voz interna y el acompañamiento desde la luz, lo que hace a ‘Monkey Man’ una película única dentro del género de acción.

“A decir verdad, no tenía mucha experiencia fotografiando películas de este género. Era el proceso de trabajo lo que disfruté”, expone el cinefotógrafo de cintas como ‘Silent Night’ (Dir. John Woo, 2023).



Para Sharone Meir, esta película no representaba la primera vez que caminaba a lado de un debut directoral, pues ya habría narrado desde cámara la historia de ‘Whiplash’ (2014), con Damien Chazelle. “Cuando trabajas con alguien que apenas está por dirigir su primera cinta, no puedes ponerte en primer lugar a pesar de tu experiencia, tratando de enseñar o ejercitar. Tienes que tomar ese conocimiento para mejor, ayudarles a encontrar la unicidad de su historia, su extravagancia, y apoyarles frente a los temas de producción”, enuncia el director de fotografía. ‘Monkey Man’ puede ser catalogada dentro del género de acción, pero son los diferentes matices de tono los que la posicionan en diversos lugares y emociones. Narrar una historia con increíbles coreografías pero que exhorta visibilidad a problemáticas y luchas sociales globales, es lo que Meir demuestra como “unicidad y voz propia”.

“Dev tenía muy en claro sus diferentes referencias, desde ‘Oldboy’ hasta el cine de Wong Kar-wai. Lo que hicimos fue comenzar a analizar el ritmo de cada una de esas películas. Nos enfocamos en encontrar las pautas emocionales de este guion; saber cuáles eran las pausas y cómo podíamos crear puntuaciones visuales en la historia”, narra el cinefotógrafo.

Saber entonces cada *beat* dramático les permitió a lo largo de los 64 días de rodaje, entender cada imagen como una posibilidad narrativa. Todo ello con equipo de trabajo que supo convertir obstáculos en ventajas para la historia. Tal es el caso de una secuencia filmada en ciertas tomas, con una GoPro. “Cuando llegamos a postproducción, claramente representaba un problema para el estudio pero, dramáticamente, funciona muy bien en la película. Lo que pueden ser únicamente errores de píxeles, ruido y baja calidad, en realidad acompañan el momento emocional del protagonista”, comparte Meir.

‘Monkey Man’ es un conjunto visual que se compone desde tomas aéreas filmadas dos años después, con *pick ups* de material rodado con una Sony S3, una Sony Alpha, una GoPro, un par de tomas con el Iphone de Dev Patel. No obstante, la captura principal fue mediante una ARRI Alexa Mini y óptica Cooke Panchro. Y que, de nuevo, sólo son eso: sistemas de captura; la voz interna es la que recubre a la película. Lo otro, no son más que soportes para la creación de diferentes puntos de vista desde el protagonista.



‘Monkey Man’, fotograma. Sharone Meir.

“Lo importante para nosotros era estar en la acción, cerca de los personajes, entender el ritmo de cada secuencia y poder acompañarlo. Y esta película tiene eso desde la forma en que Dev escribió cada escena. En el guion, cada pelea era descrita de una forma muy atractiva y particular. Además, claro, de la mitología que posee la historia, su mensaje político y social, así como la mezcla cultural”, añade Sharone.

Tal vez, no importa si las largas noches de tormenta duran meses bajo circunstancias externas aleatorias e incontrolables, frente al viento que sopla en intensidad, resiste el ímpetu de un corazón decidido a hablar. “Teníamos un plan para confiar en el proceso: nuestro *storyboard* era prácticamente una novela gráfica, nos permitió previsualizar errores desde la preproducción. El resto fue filmar confiando en nuestras referencias, en esas pautas emocionales”, finaliza Sharone.

‘Monkey Man’ es un recordatorio de que toda película debería ser un debut directoral. Narrar desde la confianza y el valor a lo que motivó el primer instinto en escribir un primer tratamiento de guion. Mirar la voz interna de la historia para entonces trascender a su extravagancia y alcanzar la unicidad. El resto es remar contracorriente, en donde la tormenta siempre pasará.

[Trailer ‘Monkey Man’](#)

23.98 fps®

Sharone Meir

<https://wp-a.com/clients/sharone-meir#narrative>



# 'Monkey Man' Sharone Meir



**NANLUX**

INNOVATE · ILLUMINATE

# *Evoke 2400B*

*Liderando la Innovación en Iluminación*

**2400W**

Potencia Nominal

**75,700 lux@3m**

5600K, con FL-35E a 15°

**2700K-6500K, G/M+80**

Rango de Temperatura de Color

**Magnesio y Clasificación IP55**

**Contactos Electrónicos**



[www.nanlux.com](http://www.nanlux.com)

# SANDRA DE SILVA AMC

## 10 Preguntas a una cinefotógrafa



1.- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

No tengo un sueño de proyecto. Más bien, lo que siempre busco en los proyectos, son historias que me apasionen y me hagan crecer como persona y como directora de fotografía. Lo más importante para mí, es rodearme de personas que me inspiren, que sean creativas y respetuosas, que impulsen la imaginación de cada uno de los integrantes del *crew*; trabajar en una colaboración armoniosa; sacar lo mejor de cada persona y por ende, el ingenio y creatividad se elevan.

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

Cada proyecto tiene su complicación y podría mencionar algo por cada uno de los proyectos que he hecho, pero hablaré del que me costo más trabajo resolver. Estaba filmando en un segundo piso y no había manera de meter un paralelo ni de colgar la luz desde el techo por lo que opté por subir la luz de un tercer piso, sacar el M90 por la ventana, dirigirla a un espejo colocado dentro del segundo piso y así rebotar la luz hacia donde era necesario para la toma.

Otros retos grandes que he tenido, han sido trabajando en Europa ya que los exteriores son un gran problema debido al clima cambiante de Londres e Irlanda, en específico. Esos retos me llevaron a entender muchas cosas sobre la luz y lograr que mis imágenes se vean muy naturales a pesar de usar mucha iluminación.

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

Lo que más amo de mi profesión es que mientras más historias hago, más entiendo quién soy yo. Disfruto del privilegio de ir a sitios que nunca pensé visitar o encontrarme en situaciones que sé que no todos tendrían el placer de vivir, además de conocer gente extraordinaria e inspiradora que deja una huella en mi ser. También, amo crear mundos con la luz y el encuadre, dejando fuera lo que es “técnicamente correcto” y solo sintiendo mis emociones al estar en *set*.

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

Creo que el colorista es un apoyo a mi creatividad, y que en colaboración, ideamos la imagen final de lo que visiona el director o directora para su historia. Es importante escuchar las propuestas del colorista, pero creo que la decisión final es de todos: director, colorista y mía.

5.- ¿Con qué director te gustaría trabajar?

Hay tantos directores con los que me gustaría trabajar: los hermanos Coen, Yorgos Lanthimos, Guillermo Del Toro, Gonzalo Amat, las hermanas Wachowski, Icíar Bollaín, Lila Avilés, Sofía Coppola, entre muchos otros. Además de estos grandes y otros no mencionados, me gusta trabajar con talentos emergentes.



6.- ¿Cómo preparas una escena?

Leo muchas veces el guion y para cada escena, hago un minucioso análisis de texto, además de un análisis profundo de la psicología de cada uno de los personajes. Junto con el o la directora, agrego un sentimiento o emoción que lleva la carga de la escena; esto lo pongo en un post-it y así puedo ver en un vistazo cada escena en esos cachitos de papel y ver cómo se desarrolla la secuencia de emociones a plasmar. Eso me ayuda a entender qué color de luz, qué encuadres, qué movimientos y qué narrativa son las adecuadas para la escena, siempre pensando en cómo el director o directora quiere plasmar su visión.

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

Cuando no sé como resolver algo acudo al chat de Apertura o a los otros chats de cinefotógrafos a los que pertenezco. También he buscado directamente a muchos de mis amigos que trabajan en la industria norteamericana como Ernesto Lomeli, Mark Weingartner ASC, Chris Chomyn ASC, Gonzalo Amat ASC, entre otros.

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

Lo primero que hago es expresar mis sentimientos y el por qué de estos a las personas más cercanas a mí en *set*, a mi asistente de cámara y a mi *gaffer*. De ser posible, salgo un momento a caminar y hago respiraciones profundas con aromaterapia.



9.- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

¡Hay tantas! ' Fargo', 'The Big Lebowski', 'People Under the Stairs', 'Hide and Seek', 'Sleepers' ...

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

Me hubiera gustado construir robots o tecnología para ayudar a personas discapacitadas, o crear conciencia sobre el cuidado del agua, así como crear aparatos para la limpieza de la polución del agua.



Sigue a Sandra de Silva AMC

<https://www.sandradesilvadelatorre.com>

IMDb



# DZOFILM

## PAVO ANAMORPHIC 2X BLUE COATING

Lentes Super 35

# REVOLUTION MEXICO



# DZOFILM GNOSIS

Lentes Macro Full Frame

Montura LPL / PL / EF



# TLS Lentes Canon FD X Full Frame



# 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.

‘¿Quién lo mató?’ fotografiada por Marc Bellver AMC, estrenó en Prime Video.

[Trailer](#)



‘Firma aquí’, fotografiada por Julio Llorente AMC, estrenó en mayo en cines.

[Trailer](#)



‘Sierra Madre’, serie fotografiada por Santiago Sánchez AMC y Alberto Anaya AMC, estrenó en abril en HBO.

[Trailer](#)



‘Correr para vivir’, fotografiada por Emiliano Villanueva AMC, estrenó en abril.

[Trailer](#)



‘Consuelo’, fotografiada por Juan Pablo Ojeda AMC, estrenó en ViX.

[Trailer](#)



‘Fancy Dance’, película fotografiada por Carolina Costa AMC, estrena en Apple TV en junio.

[Trailer](#)



# SUGERENCIAS DE LECTURA



Dos lecturas muy recomendadas para continuar con el estudio de la luz.

## La maleta mexicana

**Autor: Guillermo Chao**

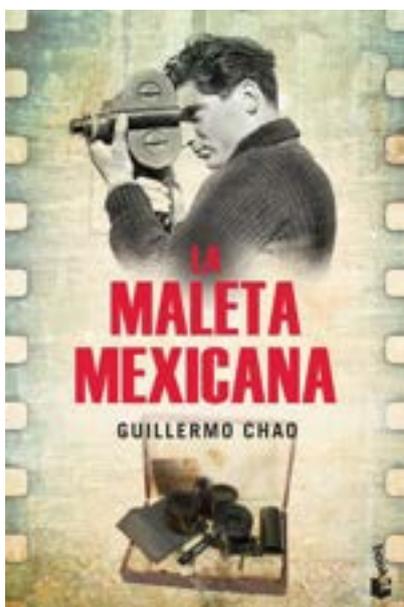
En 1939, el famoso fotógrafo Robert Capa se ve obligado a huir del implacable avance del ejército nazi sobre París, abandonando en su estudio tres cajas con negativos que capturó -junto con Gerda Taro y David Chim Seymour- en plena Guerra Civil española. Capa viajará a Nueva York, sin embargo, su archivo fotográfico tendrá un destino más azaroso.

Esta es la historia de esos negativos y del inesperado viaje que los hizo cruzar el Atlántico para convertirse en el mayor testimonio gráfico de la España franquista.

Editorial: Booket

Librerías El sótano

Precio: \$168.00



## Cinematography: Theory and Practice: for cinematographers and directors

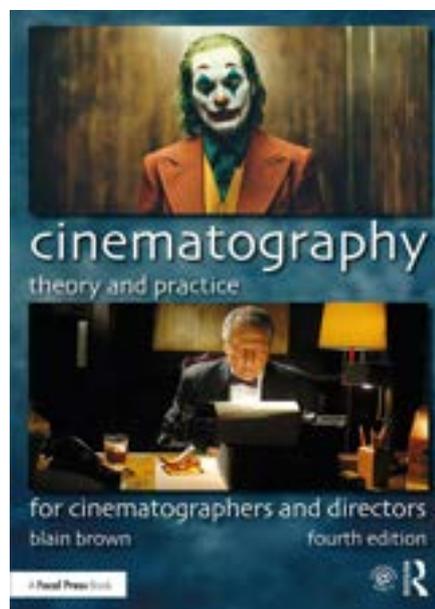
**Autor: Blain Brown**

Pocas formas de arte están tan ligadas a sus herramientas y tecnología como lo está la cinematografía. Lleva el dominio de estas nuevas herramientas, técnicas y roles al siguiente nivel con esta hoja de ruta de vanguardia del autor y cineasta Blain Brown.

Editorial: A Focal Press Book

Amazon

Precio: \$1,300.00



# 23.98

fps®





# AGENDA AMC

## Junio - Julio 2024

Este bimestre te recomendamos seguir importantes festivales de cine que pueden ser de tu interés.

### 14 Festival Internacional de Cine UNAM FICUNAM Junio 13 al 20

Este año el festival se adentra en una exploración cinematográfica que trasciende fronteras, destacando el contenido realizado en Iberoamérica.  
<https://ficunam.unam.mx>

### 39 Festival Internacional de Cine de Guadalajara FICG Junio 7 al 15

En esta emisión, habrá varios proyectos en competencia fotografados por socias y socios de la AMC. Mucho éxito para todos ellos.  
<http://www.ficg.mx>

### 52 Festival Internacional de Cine de Huesca Junio 7 al 15

Este festival es uno de los más antiguos de España y expone una serie de cortometrajes, largometrajes nacionales e internacionales. Los premios 'Danzantes', dentro de los más importantes del evento.  
<https://www.huesca-filmfestival.com>

### 23 Festival de Cine de Tribeca Junio 5 al 16

Esta 23<sup>o</sup> edición del Festival Tribeca presenta a importantes mexicanos como Demián Bichir, Diego Luna y Gael García Bernal.  
<https://tribecafilm.com>

### 27 Festival Internacional de Cine de Guanajuato GIFF Julio 19 al 28

Este festival internacional de cine se ha posicionado como la plataforma más importante para jóvenes realizadores de América Latina. Desde 1998 en San Miguel de Allende y la ciudad de Guanajuato, ofrece una amplia selección de proyecciones, talleres, conferencias y conciertos gratuitos.  
<https://giff.mx>

### 23 Festival de Cine Asiático de Nueva York Julio 12 al 28

Exhibe algunas de las mejores películas realizadas en el mundo del cine asiático. También, se proyectan films procedentes de la India y Pakistán. El NYAFF está organizada por Subway Cinema y la mayoría de las películas se pueden ver en el Lincoln Center.  
<https://www.nyaff.org>

23.98 fps®





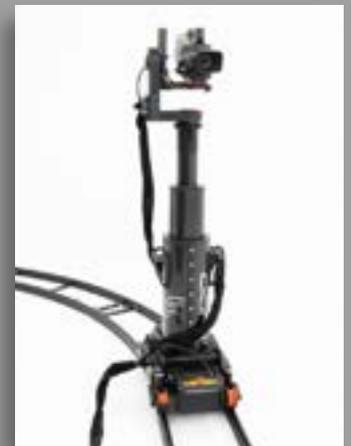
LAOWA 10 mm Full Frame  
T3.1 LPL



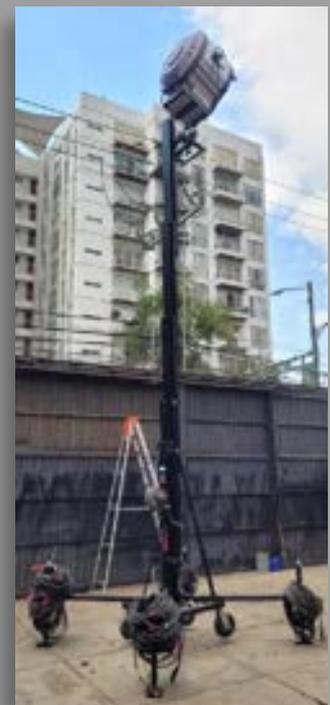
VOIGTLANDER Zoom 36-82 mm  
T3.1 PL Full Frame Vintage



Supreme Prime 15mm.  
T 1.8 Full Frame



REVO MONSTER STAND



HUDSON SPIDER



COMPOUND SLIDER

Altura Máxima: 8 mts.  
Carga Máxima: 250 kg.

# REDES SOCIALES



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

**Gerónimo Denti**

<http://www.geronimodenti.com>



**Carlos Correa**

<https://9amcinematography.com/cinematographers/carlos-correa/>



**Miguel Ortiz Ulloa**

[www.miguelortizulloaamc.com](http://www.miguelortizulloaamc.com)



**Michel Amado**

<https://vimeo.com/user6126964>



**Rodrigo Mariña**

<http://rodrigomarina.com/site/>



**Iván Hernández**

[www.ivanhernandezdop.com/en](http://www.ivanhernandezdop.com/en)





Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica  
Mexican Society of Cinematographers

### 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  
MICHEL AMADO  
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  
CARLOS CORREA  
CAROLINA COSTA  
ALEJANDRO CHÁVEZ  
CARLOS R. DIAZMUÑOZ

ESTEBAN DE LLACA  
SANDRA DE SILVA  
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

**DEPARTAMENTO LEGAL**  
Lic. Christian Lemus

## EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

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

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

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

**Sugerencias:**

[gerencia@cinefotografo.com](mailto:gerencia@cinefotografo.com)

**Suscripción gratuita**

[www.cinefotografo.com/23.98/registro/](http://www.cinefotografo.com/23.98/registro/)

Fotografía portada  
Guillermo Granillo AMC, AEC  
'Jugaremos en el bosque'

*'In the Summers, fotograma. Jano Mejía AMC*



## Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc\_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



[www.cinefotografo.com](http://www.cinefotografo.com)



[info@cinefotografo.com](mailto:info@cinefotografo.com)