

Asociación Mexicana de Cinefotografía

23.98 *fps*<sup>®</sup>



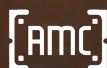
Jaime **Reynoso** AMC  
En rodaje

Pedro **Gómez Millán** AMC  
Integrarse al movimiento

Edgar **Bahena** AMC  
10 Preguntas a un cinefotógrafo

Daniel **Anguiano** AMC  
La travesía de narrar

AMC 23.98 *fps* - Revista bimestral



ASOCIACIÓN MEXICANA  
DE CINEFOTOGRAFÍA

Número 95 Enero - Febrero 2026



*'Sobriedad me estás matando', fotograma. Daniel Anguiano AMC*

32. Daniel Anguiano AMC  
La travesía de narrar
3. Hasta siempre, maestro Henner Hofmann AMC, ASC
4. Jaime Reynoso AMC - En rodaje
17. Pedro Gómez Millán AMC - Integrarse al movimiento
44. Edgar Bahena AMC - 10 Preguntas a un cinefotógrafo
51. Cristhian I. Lemus - El cine después del autor
55. Estrenos con siglas AMC
57. Sugerencias de lectura AMC
58. Agenda AMC
59. Redes Sociales AMC

# Hasta siempre, querido maestro Henner Hofmann AMC, ASC

Ayer despedimos a nuestro querido amigo y maestro Henner Hofmann AMC, ASC, impulsor y pilar en la carrera de muchos cineastas en México y en el mundo.

Henner creía en los jóvenes cineastas; nos alentaba a seguir, a no dejarnos vencer, a no perdernos a nosotros mismos. Deja una huella en muchos y muchas de nosotras.

Hoy nos sentimos muy tristes con su partida. Ya no podremos escribirle para recibir consejos, ni escucharlo compartir y mostrar el apoyo incondicional que siempre le brindó al cine y a la cinefotografía. Sin embargo, nos quedamos con todo lo que nos dejó. Abrazamos con alegría las enseñanzas, el coraje que nos dio para no rendirnos y llevar el cine latinoamericano hacia lo más alto, recordándonos siempre lo bonito que es gozar de lo que hacemos.

Hace más treinta años, Henner fue fundador de la AMC junto a otros colegas, un proyecto que unió a las y los cinefotógrafos de nuestro país. Nos deja la responsabilidad de seguir construyendo comunidad, de generar espacios que impulsen el quehacer cinematográfico con la misma alegría que él lo hacía.

Nos pidió que no paráramos el trabajo y que no olvidáramos la importancia de estar unidos, de compartir y de escucharnos; de atender a los jóvenes e impulsarlos, y así lo haremos, siguiendo sus pasos.

Todas y todos, tenemos la responsabilidad de seguir su ejemplo, de disfrutar nuestro trabajo, de hacerlo siempre en comunidad y con buen humor, sin olvidar hacer una buena broma o dos, y reírnos siempre que se pueda.

Toda nuestra admiración y cariño siempre, querido amigo y colega.

Diana Garay AMC, Copresidenta  
Alfredo Altamirano AMC, Copresidente



Homenaje a Henner Hofmann AMC, ASC. Octubre 2025



**JAIME REYNOSO** AMC  
En rodaje

# 'Turbulence'

'Turbulence' (2025) plantea un desafío poco común para la cinefotografía contemporánea: construir, casi en su totalidad, una experiencia visual dentro de un espacio inexistente. La película, rodada en su mayoría sobre *blue screen*, obliga a replantear las herramientas tradicionales del encuadre, la iluminación y la relación entre cámara y espacio.

Para Jaime Reynoso AMC, director de fotografía del filme, el proyecto se convirtió menos en un ejercicio de estilo y más en una negociación constante entre lo que se filma y lo que se completará después.

Lejos de los foros LED y de los entornos virtuales en tiempo real, 'Turbulence' se apoyó en un esquema clásico de croma azul, en el que la cinefotografía debía anticipar cada decisión en función del compuesto final. En ese contexto, la cámara deja de reaccionar al paisaje y comienza a responder únicamente al drama, al movimiento interno de los actores y a los límites físicos de un *set* reducido a una canasta suspendida en el aire. Jaime Reynoso, nos habla de su aproximación a la creación de este proyecto.

'Turbulence' se desarrolla principalmente a bordo de un globo aerostático que queda atrapado en un trayecto inesperado, convirtiendo el viaje en un espacio de confrontación emocional. La historia reduce su escala geográfica para intensificar el conflicto entre los personajes, obligándolos a coexistir en un entorno precario, suspendido entre el cielo y el vacío. Ese encierro narrativo, transforma la canasta en un escenario teatral en el que cada gesto, mirada y desplazamiento adquiere peso dramático, y en el que el paisaje -aunque espectacular en su concepción-, funciona más como una presión constante que como un elemento activo del relato. En ese sentido, la película se articula menos alrededor del desplazamiento físico y más sobre la tensión que surge cuando no hay escapatoria posible.





'Turbulence', fotograma. Jaime Reynoso AMC

Desde las primeras conversaciones creativas entre el director Claudio Fäh y Jaime Reynoso, el proyecto obligó a una definición clara de tono. La tentación de empujar la película hacia un terreno más psicológico y autoral estuvo presente, pero pronto se volvió evidente que 'Turbulence' pedía otro tipo de aproximación.

"Tenemos claro que es una película con un aire más comercial, sin embargo, eso no cambió el hecho de que el proceso de creación haya sido interesante, sobre todo técnicamente y al mismo tiempo una lección", resume Reynoso.

La corrección de rumbo no fue menor: implicó aceptar que la forma no podía contradecir la naturaleza del relato.

"Queríamos hacer un *thriller* psicológico más enfocado en los personajes. A partir de ese ajuste, la cinefotografía dejó de buscar una sofisticación impostada y se concentró en acompañar el relato sin traicionarlo, entendiendo que el tono no es un límite creativo, sino una condición desde la cual se toman todas las decisiones visuales".

Filmar 'Turbulence', casi en su totalidad en *blue screen*, no fue un capricho, sino la base misma del desafío cinematográfico y el interés por asumir este reto no surgió de la nada. La invitación al proyecto llegó a través de una relación creativa que se remonta a finales de los noventa, cuando Reynoso y Claudio trabajaron juntos en la película 'Coronado', grabada con una Sony F900 con montura Panavision, en un momento en el que el HD comenzaba a hacerse camino en la

industria.

"Aquella fue mi primera película en digital por lo que se convirtió en un viaje muy interesante y enriquecedor para mí", recuerda.

Aunque la película no fue tan conocida, admite que la experiencia le dejó una marca profunda en su manera de enfrentar proyectos atravesados por la tecnología y efectos visuales que, con el paso de los años, irían tomando cada vez más terreno dentro de su carrera.

El paralelismo entre ambos filmes no es casual. Tanto en 'Coronado' como en 'Turbulence', el diálogo con el departamento de VFX fue determinante desde el inicio.

"Cuando filmamos 'Coronado', los efectos visuales disponibles permitieron que la película saliera bien. Ahora, dos décadas después, nos enfrentamos a problemas claramente distintos pero muy parecidos en esencia, como decidir qué cámara usar, cómo dialogar con los artistas de efectos y sobre todo, cómo poner la fotografía al servicio de la historia y de los compuestos finales".

Las conversaciones con el equipo de VFX fueron constantes. Jaime Reynoso recuerda que lo más importante para el departamento de fotografía en este proyecto, a nivel técnico, era la coherencia óptica, dinamismo y la calidad de la imagen necesaria para sostener un proceso en el que, como él mismo resume, "el 85% de la película es una canasta dentro de un foro azul".

**FUJIFILM**

**FUJINON**

**MK 18-55mm T2.9**



Tecnología de la nueva era.

Alto desempeño óptico y baja distorsión en todo el rango de zoom.



## El espacio dicta las reglas

El espacio físico terminó de definir las reglas del juego. El rodaje se llevó a cabo en Twickenham Film Studios, un foro histórico ubicado en Londres, que ha albergado producciones emblemáticas a lo largo de los años, pero para Reynoso, el espacio que brindaba no era el suficiente.

“Comparado con los foros que tenemos en México, estos en particular eran muy chicos. Una vez que mantemos todo con el *blue screen* nos dimos cuenta de ese problema”.

La solución pasó por ajustar el único elemento físico que sostendría toda la película: la canasta del globo aerostático. Originalmente pensada con medidas más reducidas, fue ampliada apenas lo necesario para permitir el movimiento interno sin delatar la trampa visual.

“Si la canasta normalmente mediría 2 metros, nosotros la hicimos de 2.5 metros para poder estar dentro junto a los actores cuando fuera necesario”.

Aun así, el espacio seguía siendo mínimo: cuatro actores, el operador de cámara y un equipo técnico reducido compartían un área que obligaba constantemente a decidir si la cámara estaba dentro o fuera de la arena dramática.

Los planos abiertos, necesarios para dar la sensación de desplazamiento y altura, se resolvieron de forma puntual.

“Estos planos los hicimos con dron, para sentir que el globo flotaba”, explica Reynoso. Al tratarse de un solo espacio, fue posible concentrar todos estos planos en una sola jornada. De igual manera se recurrió a una grúa para algunos movimientos exteriores, pero el núcleo dramático de la película permaneció dentro de la canasta.

“Para nosotros también era importante estar con los personajes, por lo que el grueso del drama se hizo con cámara en mano dentro de la canasta, con ellos”.

Aunque actualmente se han popularizado los *sets* virtuales, para Reynoso es preciso marcar la diferencia.

“Nosotros no teníamos manera de ver en vivo los fondos de nuestros planos. La virtualidad no estaba en *set* sino en la planificación previa. El equipo de efectos había viajado por meses a Las Dolomitas, una zona natural y turística muy popular en los Alpes, en donde capturaron los fondos que luego envolvieron a los personajes. Estos *plates* se hicieron con ocho cámaras para poder tener una visión 360, permitiendo construir un entorno mapeado antes de iniciar el rodaje para tener conciencia del tipo de iluminación, encuadres y demás elementos a considerar”.

El trabajo de preproducción fue la clave para definir el ritmo del *set*. Cada escena tenía asignado un fondo específico, puntos del recorrido del globo que ya habían sido seleccionados. En el foro, la experiencia era distinta.

“¡Yo lo que veía en el encuadre era puro azul!”, dice Jaime entre risas.

“Operé cámara durante todo el rodaje concentrado en el encuadre y el movimiento, mientras que el equipo de VFX me ayudaba a vigilar las sombras, direcciones de luz y posibles inconsistencias mediante un compuesto provisional, esa era

nuestra única manera de prever lo que estábamos haciendo”. Este proceso limitó las posibilidades de ensayo tradicional. Las correcciones ocurrían después de cada toma, revisando el material y ajustando lo necesario. “Al terminar cada toma, la mirábamos en el monitor y en ese momento podíamos ser conscientes de los detalles que tenían que modificarse”. Lejos de la inmediatez de los foros LED, este proyecto apostó por un método más artesanal en el que la anticipación y la colaboración fueron esenciales.

## Reproducir atmósferas

Una vez definido el recorrido del globo y los fondos que se necesitaban para cada parte de la trama, la pregunta central pasó de ser qué se iba a ver a cómo iluminar lo que no estaba presente. El director de fotografía describe este proceso como una negociación constante entre previsión y renuncia.

Previamente, el director había decidido momentos atmosféricos específicos para ciertas escenas:

“Hay una escena en la que va a llover, otra en la que está nublado o donde se meten a la niebla, y por los *plates*, habíamos decidido qué momentos eran más soleados que otros. Incluso las transiciones climáticas formaban parte del diseño, como el momento en el que los personajes salen de la lluvia y entran a luz directa del sol”, comenta Jaime Reynoso.





# ALEXA 35 XTREME

MOTION MEETS EMOTION

The ALEXA 35 Xtreme is a major revision of the industry's trusted workhorse—ALEXA 35, known for its superior image quality, ease of use, and reliable operation. Building on its predecessor's solid foundation, ALEXA 35 Xtreme introduces powerful new hardware, higher speeds for breathtaking slow-motion images, and the efficient ARRICORE codec.



[www.arri.com/alexa35xtreme](http://www.arri.com/alexa35xtreme)



**ARRI** 

Sin embargo, la iluminación no podía responder a una fuente definida ni a una dirección fija.

“Se trataba de que todo se viera más o menos bien, sin mucha dirección de luz. La canasta giraba, los actores se movían y cualquier decisión podría romper la continuidad del compuesto. El objetivo era evitar contrastes entre tomas; que no se viera muy plano de un lado, pero que no fuera diametralmente distinto que el reverso, porque no sabíamos bien de dónde iba a venir la luz. Teníamos que hacer un alumbrado muy de común para que funcionara”.

## Consideraciones de producción y fotografía, por Bruno Witt (Foquista / Cámara A)

‘Turbulence’ es un proyecto que exigió decisiones técnicas muy precisas desde la etapa de preproducción. La película se rodó principalmente en estudio, aunque también hubo jornadas en locación utilizadas para filmar escenas fuera del globo aerostático, así como secuencias de despegue y aterrizaje. Gran parte del trabajo se desarrolló en estudio, donde la mayor parte del entorno aéreo fue construida mediante *blue screen*.



‘Turbulence’. Jaime Reynoso AMC

Antes de mi participación en el proyecto, se realizaron grabaciones de *plates* de montaña desde helicóptero, material que resultó fundamental para establecer la escala y el realismo de la película. Estos *plates*, visualmente espectaculares, sirvieron como base para la construcción del entorno digital que rodea al globo durante el viaje. Posteriormente, en el estudio de Londres (Twickenham Studios), el *set* se completó utilizando la canasta real del globo, con el reparto suspendido en el aire mediante una grúa, lo que permitió generar una interacción física creíble dentro de un entorno completamente controlado.

Desde el punto de vista de la fotografía, hubo dos factores especialmente determinantes. El primero fue que prácticamente toda la película se rodó con cámara en mano. Incluso dentro de un entorno totalmente controlado, el movimiento dinámico de cámara fue clave para transmitir la tensión y la inestabilidad que se perciben desde la primera escena. Solo algunos planos muy específicos se realizaron como *plates* fijos, pensados exclusivamente para su posterior integración visual.

El segundo factor fundamental, fue el diseño de iluminación, concebido desde el inicio para separar claramente a los actores del *blue screen* y facilitar el trabajo del equipo de VFX. La iluminación fue uno de los pilares más importantes del rodaje en estudio. Al estar rodeados completamente de fondo azul, cada decisión debía pensarse no solo para que la imagen funcionara a nivel estético, sino para que fuera técnicamente viable en postproducción. Se cuidaron de manera especial los contornos, los bordes del cabello y el vestuario, trabajando con luces direccionales y contraluces bien definidos que permitieran dar volumen a los cuerpos y evitar que el fondo azul se contaminara sobre las pieles.

Todo el material rodado en *set* se filmó con cámaras RED RAPTOR-X, cuya latitud o rango dinámico, permitió sostener una iluminación direccional intensa sin comprometer el detalle en las pieles ni la limpieza de los bordes frente al *blue screen*. Esto resultó clave para mantener consistencia visual y margen de maniobra durante el proceso de integración de efectos visuales.

Otro elemento esencial del diseño visual, fue la selección de óptica que contribuyó directamente al realismo del entorno digital. Jaime Reynoso decidió utilizar lentes Canon Martini Rangefinder, reacondicionados por TLS. Su respuesta de carácter *vintage*, junto con su manejo particular de los *highlights*, ayudó a integrar a los personajes con los fondos previamente grabados, evitando que la imagen final se percibiera excesivamente digital.

Asimismo, Jaime desarrolló cinco LUTs distintos, fundamentales para la construcción de la narrativa visual de la película. Cada LUT fue asignado a diferentes etapas del viaje y más que modificar contraste o saturación, trabajaba principalmente sobre el viraje de color. Estos desplazamientos cromáticos permitieron conducir la imagen hacia paletas específicas, diseñadas para provocar sensaciones distintas en cada momento del relato. De esta manera, la progresión emocional del viaje se reflejó también a través del color.

Desde una perspectiva más personal, el proceso de trabajo durante la producción fue tan valioso como el resultado final. Disfruté especialmente colaborar con Jaime desde la preproducción, observando cómo cada decisión técnica y creativa se organizaba de manera cuidadosa para llegar sólidos al primer día de rodaje. Probar distintas ópticas y trabajar de cerca con él, fue una experiencia profundamente formativa. Un maestro generoso del que aprendí, tanto las posibilidades como las limitaciones de realizar una película de estas características y sobre todo, la importancia de resolver problemas de forma creativa sin sacrificar la calidad de la imagen.

[Trailer](#)

[Videos detrás de cámaras 'Turbulence':](#)

[Video 1](#)

[Video 2](#)

[Video 3](#)

[Video 4](#)

## 'Turbulence'

(2025)

Aspect Ratio: 2.35:1

Cámara: RED Raptor-X

Óptica: Canon Martini Rangefinder  
reacondicionados por TLS

Dirección: Claudio Fäh

Producción: Will Clarke, Richard J. Berthy,  
Leeshon Alexander, Barry Brooker,

Michael Bassick, Denis Barry, Andrew Boswell

Diseño de producción: Felix Coles

Operadora de cámara B: Naomi Amarger

1er Asistente de cámara: Bruno Witt

VFX: Phillip Nauck / Frank Kaminski

Colorista: Tom Cairns

Gaffer: Charlie Relph

Key Grip: Neil Blakesley

Cinefotógrafo: Jaime Reynoso AMC

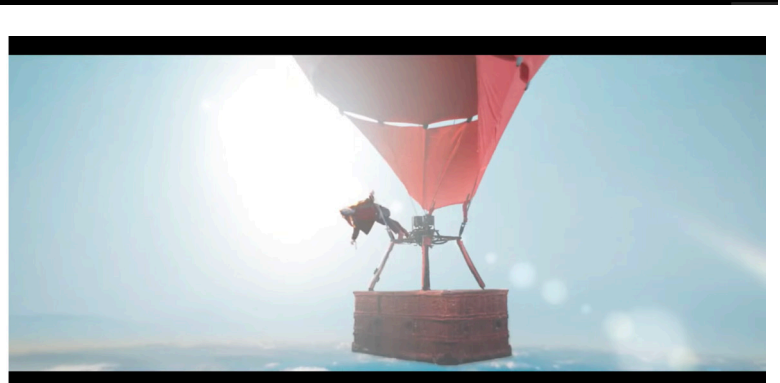
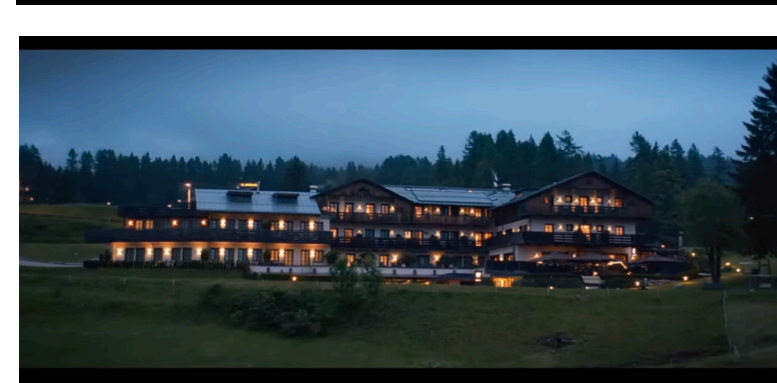
Sigue a Jaime Reynoso AMC

<https://jaimereynoso.com>



# 'Turbulence'

Jaime **Reynoso** AMC



# 'Turbulence'

Jaime **Reynoso** AMC



# 'Turbulence'

Jaime **Reynoso** AMC



- Luz suave potente de 600W
- El espectro más completo de luz blanca
- Resistente y con clasificación IP65

## **DISEÑADO PARA EXTERIORES. CREADO PARA EL SET.**

- Motor de luz Spectrum Ultra de próxima generación
- Clasificación IP65
- Más píxeles y mayor brillo



**PEDRO GÓMEZ MILLÁN** AMC  
Integrarse al movimiento

# 'Boots'

En 'Boots', la imagen no solo acompaña a los personajes; los observa, los encierra y a ratos, los expone. Ambientada en el riguroso e impredecible mundo del entrenamiento básico del cuerpo de marines de Estados Unidos, en la década de 1990, la serie de comedia dramática, sigue la historia de Cameron Cope, un adolescente homosexual que decide enlistarse, junto a su mejor amigo, en un entorno en el que ser homosexual todavía era ilegal. A lo largo de ocho episodios, la serie explora cómo este grupo diverso de reclutas, navega las presiones físicas y emocionales del *boot camp*, forjando lazos entre ellos y abriendo paso al descubrimiento de su identidad.

Bajo este contexto militar, la serie construye su tono a partir de las constantes de disciplina y del absurdo; de la violencia latente y del humor contenido; de la rigidez institucional y la fantasía. En los terrenos de lo ambiguo, la cinematografía se convierte en una herramienta clave para sostener el equilibrio narrativo. En esta conversación, Pedro Gómez Millán AMC, reflexiona sobre su incorporación a la serie de Netflix, exponiendo su proceso de diálogo con una estética establecida para aportar matices propios sin romper la coherencia visual del proyecto.

## Integrarse a un proyecto en movimiento

Pedro no llegó en la etapa inicial del proyecto, sino en un momento marcado por pausas, reestructuraciones y un rodaje fragmentado por factores externos; sin embargo, su incorporación



'Boots', fotograma. Pedro Gómez Millán AMC



no fue consecuencia de dichas trabas, sino que fueron las condiciones necesarias para ello.

“Había trabajado anteriormente con uno de los productores de esta serie y me había invitado al proyecto, pero en ese momento yo me encontraba en las etapas finales de otro rodaje, por lo que no podía unirme aún. La huelga de actores y algunos ajustes en el desarrollo, terminaron por alargar la producción, abriendo un espacio para que tiempo después pudiera sumarme al equipo”, comparte.

A partir de la plática con el cinefotógrafo, nos preguntamos sobre los procesos que conlleva entrar a una serie cuando su lenguaje visual ya está establecido y los retos distintos que puede tener como implicación. Y es que no se trata de imponer una mirada desde cero, sino de comprender, respetar y dialogar con una estética ya construida. En este sentido, Gómez Millán reconoce el papel central de Bruce Francis Cole -director de fotografía que inició la serie-, en la definición del *look* general.

“Mi trabajo fue integrarme a este universo visual, entenderlo y encontrar espacios para aportar matices propios sin romper la coherencia narrativa. Trabajamos de la mano y siempre ha-

blamos de las cosas que íbamos encontrando en el camino y cómo yo podría incorporar otros elementos que eran únicos para mis episodios”.

## Tono, género y decisiones visuales

Aunque 'Boots' puede remitir a otros referentes cinematográficos, Gómez Millán aclara que no existió una referencia directa sino un contexto temático compartido ya que se buscaba crear una identidad propia para el proyecto.

“Las similitudes surgen desde un terreno narrativo, pero abordado desde un tono distinto al ser un *dramedy* de época”, adjunta.

Tales decisiones narrativas se reflejan directamente en la imagen. El uso de lentes ARRI ZEISS Master Prime anamórficos, por ejemplo, definió una base visual limpia y contenida.

“Estos lentes son muy limpios, no tienen *flares* y de cierta manera, son muy minimalistas”. Sin embargo, esa neutralidad contrasta con una iluminación más expresiva pensada para cargar la imagen de atmósfera y emoción.

“Desde la iluminación, intentamos hacer algo más cinematográfico, con contraste y color”, señala destacando particularmente, la presencia deliberada de tonos amarillos, azules y rojos que atraviesan de principio a fin la serie. Más que reproducir una estética clásica, la cinefotografía de la historia busca construir un mundo visual en el que el color, el encuadre y el tono, acompañan en todo momento las vicisitudes de sus personajes.

Paralelamente, podemos describir que la construcción del lenguaje visual de ‘Boots’ fue un camino progresivo, más cercano a una conversación que a la aplicación de un manifiesto cerrado. Para Pedro, la traducción de esas primeras discusiones no pasaba necesariamente por referencias visuales externas, sino por una reflexión práctica sobre cómo debía comportarse la cámara frente a los actores. “Nuestras charlas se convirtieron en decisiones de movimiento gracias a observar atentamente el trabajo actoral. En este contexto, la cámara no era algo ornamental, sino una presencia que acompañaba la energía de cada escena y que respondía a la dinámica de cada uno de ellos”.



Dentro del crucial proceso del ritmo y movimiento, destaca la figura del operador de cámara A, Remi Tournois, que además de aportar una invaluable ejecución técnica, representó un vínculo fundamental con los actores pues brindó una capa de intimidad y sensibilidad reflejada directamente en la manera de filmar. Sobre esto, Gómez Millán destaca que esa sensibilidad permitía anticipar movimientos, ritmos y transiciones dentro de la escena, generando un entorno propicio tanto para las secuencias de acción, como para los momentos de mayor contención emocional. Así, la cámara concretó una integración orgánica con respecto al espacio dramático, desenvolviéndose como un cuerpo más capaz de reaccionar y adaptarse sin imponer una coreografía rígida para los actores.

Cabe destacar que el piloto de la serie fue dirigido por Peter Hoar, quien junto a su director de fotografía, sentaron las bases formales que funcionarían como punto de partida para el resto de la serie. Una de ellas, fue el uso puntual de planos secuencia, y que, si bien no fueron una marca recurrente, sí ayudarían a definir el tono inicial del proyecto.



“La idea del plano secuencia se planteó más desde un modelo que permitiera flexibilidad y no una repetición constante. En ese sentido, cada episodio servía como un espacio de prueba donde se evaluaba qué tan lejos podía llevarse una escena antes de que el ritmo narrativo pidiera un corte”, agrega Pedro, en referencia al ejercicio de análisis permanente para consolidar el *look* y *mood* de la serie, especialmente para un proyecto que atravesó pausas muy prolongadas.

SONY

α  
ALPHA

# Expresión cinematográfica potenciada por Full Frame



Cinema Line FX2



A silhouette of a man wearing a cap and a jacket, standing in a field. The background is a soft, hazy landscape with a fence line visible in the distance. The overall tone is monochromatic and atmospheric.

## La selección correcta de las herramientas

En un terreno más técnico, con respecto al equipo utilizado durante la producción, la serie fue filmada principalmente con la ARRI Alexa 35, cámara que ofreció la consistencia necesaria para sostener durante ocho meses al proyecto.

No obstante, en algunos episodios surgió la necesidad de incorporar diferentes herramientas para lograr las imágenes exigidas dramáticamente. Sobre esto, Pedro menciona que dichas decisiones técnicas estaban siempre ligadas a la naturaleza emocional de las escenas. “Además de nuestra cámara principal, usamos algunas Sony FX3. Incluir estas cámaras más pequeñas respondió a una búsqueda por mayor dinamismo y cercanía física con la acción”, decisión técnica propuesta del cinefotógrafo mexicano, pensada para un episodio especialmente exigente en términos de movimiento dentro del cuadro.

El octavo episodio, titulado ‘The Crucible’, concentra una serie de pruebas extremas para los personajes. Un entrenamiento de larga duración a través del campo de entrenamiento militar.

“Ese capítulo fue extenuante para todos ya que los personajes tienen que hacer una especie de examen de 48 o 72 horas a campo traviesa. Por ejemplo, tenían que pasar por lluvia, desplazarse pecho tierra sobre lodo y bajo alambre con púas”.

Sobre el proceso de aproximación creativa a las secuencias que componen este episodio, Pedro comparte:

“Me preguntaba sobre las formas en que podíamos estar en mayor cercanía de la acción; quería incorporar cámaras pequeñas para posicionarlas en lugares incómodos o poco convencionales, como en rincones, o *riggearlas* a troncos u otros elementos”.



'Boots', fotograma. Pedro Gómez Millán AMC

En este contexto, la Sony FX3 posibilitó esta libertad soñada, siendo una herramienta que ayudó a intensificar la sensación de inmersión y fatiga, acompañando en todo momento a los personajes desde ángulos inesperados. Incluso los accidentes, como una cámara golpeada involuntariamente por un extra durante la toma, terminaron aportando imágenes con una calidad cruda y con una sensación de descontrol que tenía coherencia con el espíritu de la escena.

El director de fotografía detalla:

“No teníamos manera de monitorear estas cámaras por lo que siempre revisábamos la toma al terminar, cuidando que los archivos no tuvieran ningún error. Pero en uno de estos momentos, descubrimos que una de las cámaras había quedado volcada en un ángulo peculiar después de haber recibido un golpe. Lejos de verlo como un error, lo tomamos como un accidente interesante; le daba un poco más de organicidad a lo que buscábamos”.

Sin embargo, la elección de contar con la FX3 de Cinema Line de Sony, viene de una exploración previa, también dentro del mundo de las series y la televisión. Fue durante las pruebas de 'The Lincoln Lawyer' que se comparó esta cámara frente a modelos como las Sony Venice 1 y 2.

“La colorimetría y la calidad del sensor es sorprendentemente similar y pudo crear una rup-

tura con lo ya establecido, originando una diferenciación frente al resto del *look* de la historia.

Para esta aproximación narrativa, el director de fotografía reconoce que dentro de una estructura televisiva, los recuerdos y sueños funcionan como zonas de experimentación.

“Lo lindo e interesante de estos momentos dentro de la serie es que, hasta cierto punto, tienes libertad de integrar cosas nuevas. Te preguntas cómo puedes explorar con el color, la textura o iluminación, siempre buscando marcar una diferencia emocional clara y concisa con el presente”, afirma.

Un ejemplo clave de lo mencionado anteriormente, es la escena ambientada en un motel en el que dos amantes se encuentran. Para esta secuencia, el fotógrafo propuso al *showrunner* una expresión de color distinta que agregara tensión al drama.

“Buscaba algo un poco más sucio y decidimos poner una fuente de luz que simulara un neón en el exterior, un verde que se filtraba por la ventana contrastando con la intimidad del interior en donde dominaban tonos más cálidos y apasionados, usando el color como una vía adicional para profundizar en la psicología de los personajes.

La búsqueda por esa profundización emocional, también se reflejó en las decisiones de cada *set* de óptica. Por un lado, los *flashbacks* fueron narrados por lentes anamórficos Apollo, de Xelmu, que “se sitúan entre la limpieza detallada de los Master Primes y el carácter más impredecible de ópticas vintage como los LOMO”.

En contraste, para algunas secuencias filmadas con la Sony FX3, se recurrió a los Blazar, también anamórficos. Pero en conjunto, dichas elecciones demuestran que el trabajo del director de fotografía es una respuesta directa a las necesidades dramáticas de cada momento.

Siguiendo con ejemplos de resoluciones creativas, en la aplicación de distintas herramientas técnicas, destaca el uso específico de ópticas a la hora de narrar ciertas líneas dramáticas. Tal es el caso del personaje de Sullivan.

“Se trata de uno de los personajes secundarios cuya vida íntima se revela a través de recuerdos. En ellos, la imagen debía sugerir un espacio más vulnerable, cargado de deseo y conflicto. Los Apollo fueron los que más llamaron mi atención para contar esta subtrama”.

No obstante, al fondo de todas estas decisiones, Pedro comparte su reflexión más amplia sobre el uso de ópticas anamórficas dentro del lenguaje escogido para esta serie. Apunta que, a diferencia de los lentes esféricos, imponen varias limitantes, desde el comportamiento del encuadre, hasta la relación real entre la percepción espacial, obligando al fotógrafo a pensar la imagen desde otro sentido.

“Filmar en anamórfico implicaba aceptar limitaciones físicas y técnicas. Eran muy pesados y largos, lo que los hacía complicados de usar en espacios reducidos. La distorsión de líneas verticales -una de las características más reconocibles del formato-, podría convertirse en un obstáculo cuando la escena exige proximidad o precisión geométrica. Pero en esta serie los ARRI ZEISS Master Prime se comportaron como una base sólida para la serie”.

## Retos y conclusiones

Conversando con el director de fotografía, resaltan los meses de rodaje para el proyecto y sus ocho meses para finalizar una fase de producción envuelta en dificultades, no solamente creativas,

sino también por obstáculos físicos frente a factores externos como el clima extremo del verano en Nuevo Orleans.

La preproducción y su exhaustiva planeación, indudablemente reduce complicaciones tanto técnicas, como logísticas, pero sobre todo, posibilita una eficiente postproducción. Ejemplo de ello es el trabajo de Pedro y el DIT, además de la comunicación directa con la colorista, para llegar a la creación de un LUT que, correctamente monitoreado en *set*, permitió una corrección de color sin dificultades y sin procesos pausados.

“Todo el tiempo podía ser consciente de la manera en que exponía y el cómo se estaría viendo cuando llegara a las salas de color. Las pruebas y pláticas previas sobre lo que necesitábamos lograr, fueron cruciales y en *set*, podíamos estar muy tranquilos con lo que estábamos filmando”, menciona Gómez Millán.

Y también existen retos que rebasan incluso, las detalladas reuniones de planeación o las naturales consecuencias de todo rodaje y sus permanentes improvisaciones creativas como resolución a un obstáculo narrativo. Es decir, y en este caso, el sorteo climatológico y sus implicaciones físicas para filmar.

“Rodar en Nueva Orleans representaba pensar todo el tiempo en un plan B. Los exteriores están en dependencia de un clima de 40 grados, pero con una humedad del 90 %, y chubascos o tormentas eléctricas muy repentinas, por lo que sabíamos que debíamos tener una flexibilidad para resolver ciertas escenas en caso de que necesitáramos movernos de locación. Incluso, los guionistas sabían que existía la posibilidad de reescribir escenas en dado caso de que el clima no nos fuera favorable”, agrega.



# Lentes ZEISS Supreme Zoom Radiance



Aspecto radiante.  
Flexibilidad de zoom.



Ya sea que se usen solos o junto con los lentes Radiance primarios, los tres zooms Radiance ofrecen una apariencia nunca antes vista en un lente zoom. Incorporan una ergonomía cinematográfica moderna de alta gama y compatibilidad con la metadata del lente.

De los inventores de los recubrimientos antirreflejos para lentes. Fabricado en Alemania.



[www.zeiss.com/cine](http://www.zeiss.com/cine)

De tal modo que las condiciones para filmar suponían una dificultad todavía mayor: encontrar el espacio creativo en una zona de conflicto físico para cada miembro del *crew* y cast.

“Me pregunto ahora, sobre las maneras de sobrellevar este tipo de rodajes y cómo mantenerme en buen estado para salir adelante”, añade.

Sin embargo, y sin ser lejanos a estas mismas implicaciones físicas, resalta que la gran preparación y conocimiento de los modos en que necesitaba ser narrada la historia, quedaba como única clave para enfrentar cualquier posible reto.

“Mi rol como director de fotografía no se puede limitar a decir qué es lo que no se puede filmar, sino a cuestionar dramática y narrativamente lo que indica el guion para hallar soluciones creativas a las complicaciones que tenga el día de rodaje”.

‘Boots’, a pesar de los obstáculos sorteados en cada proceso, resalta por su propio carácter visual tras su tratamiento creativo, como una obra cinematográfica. Apoyándose en un lenguaje narrativo que buscó la forma expresar constantemente la situación emocional de sus personajes, y no limitándose solo a contar. Así, las cámaras, lentes y colores, se adaptaron a la curva dramática de cada personaje, construyendo imágenes que no se imponen, sino que acompañan el viaje interno de quienes habitan la historia.

En sintonía, se trasciende a sí misma en lo que el género televisivo o el *streaming* pudieran delimitar, cargando además, con un discurso necesario para los tiempos presentes y futuros. Así, el trabajo del cinefotógrafo es a su vez, una resolución creativa que desde la luz, posibilita la narración de historias que exigen una justa expresión emocional.

“Me siento orgulloso de formar parte de una serie que tiene tanto valor en medio de un contexto social y político muy complejo, en el que los derechos y libertades están siendo oprimidas. Como director de fotografía, es crucial concientizar que también formamos la cultura del tiempo en el que estamos presentes”.

[Trailer ‘Boots’](#)

## ‘Boots

Año: 2025

Cámaras: ARRI Alexa 35, Sony FX3

Formato: Digital

Aspect Ratio: 2.00:1

Óptica: ARRI ZEISS Master Prime Anamorphic, Xelmus

Apollo Anamorphic, Bazar Anamorphic

Directores: Phil Abraham, Kyle Patrick Álvarez, Silas

Howard, Tanya Hamilton, Peter Hoar

Productores: Jonathan Caren, Jennifer Cecil,

Andrea Ciannavei, Andy Parker

Gaffer: Dorian A. Celestain

Operador de cámara: Remi Tournois

Foquista/1AC: Loui Leroy

DIT: Chad Oliver

Postproducción: Ky Reeves, Jim Sodini

Diseño de producción: Alec Hammond, Toni Barton

Colorista: Natasha Leonnet

Cinefotógrafo: Pedro Gómez Millán AMC

Sigue a Pedro Gómez Millán AMC

<https://www.pedrogomezmillan.com>



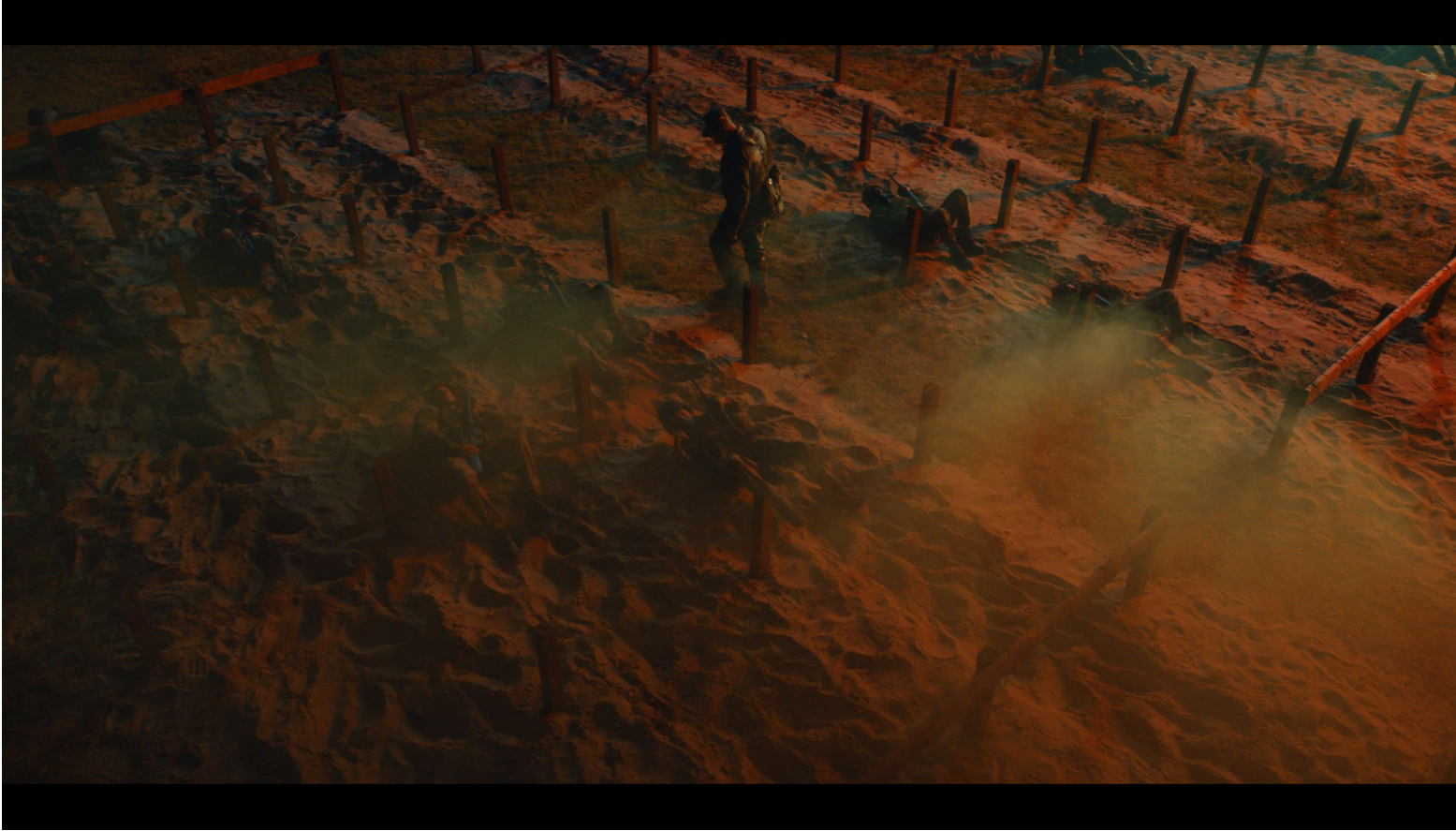
# 'Boots'

Pedro **Gómez Millán** AMC



# 'Boots'

Pedro **Gómez Millán** AMC



'Boots'  
Pedro **Gómez-Millán** AMC



# Canon

# EOS C50

## OPEN A WORLD OF CINEMATIC POSSIBILITIES



7K  
FULL  
FRAME

Dual Pixel CMOS AF II

IN-BODY IMAGE STABILIZER × OPTICAL IMAGE STABILIZER

RF  
Lenses

7K 60p internal RAW; 3:2 open gate recording • Maximum dynamic range: up to 15+ stops in full-frame mode, 16 stops in Super 35mm • Simultaneous vertical and horizontal recording • Anamorphic lens desqueezing support Sleek, ultra-compact ergonomics

- Future-ready for VFX, virtual & VR workflows

# CINEMA EOS

## PRIME LENSES RF MOUNT

Impressive lineup of cinema lenses for  
filmmakers and videographers.



CN-R14MM T3.1 L F • CN-R20MM T1.5 L F • CN-R24MM T1.5 L F  
CN-R35MM T1.5 L F • CN-R50MM T1.3 L F • CN-R85MM T1.3 L F • CN-R135MM T2.2 L F

\* Canon RF lenses are sold separately.



**DANIEL ANGUIANO** AMC  
La travesía de narrar

# 'Sobriedad me estás matando'

Hay películas que llegan en el momento exacto de una carrera. No necesariamente porque lo cambian todo de golpe, sino porque condensan años de experiencia, intuiciones acumuladas y una clara necesidad de decir algo. 'Sobriedad me estás matando', entra de esa manera en la filmografía de Daniel Anguiano AMC, película que apuesta por el riesgo narrativo y visual, pero sobre todo, que encuentra en la fotografía un espacio de libertad poco común para el cine mexicano contemporáneo.

Daniel, quien recientemente se integró como miembro activo a la Asociación Mexicana de Cinefotografía, describe que el proyecto representó justamente eso: la posibilidad de trabajar desde un lugar distinto al que comúnmente se ajustan las producciones en nuestro país, pues tras una trayectoria sólida en producciones comerciales y de estudio, la ópera prima de Raúl Campos, fue un terreno fértil para explorar.

"Creo que esta película será una de las más importantes para mi crecimiento como fotógrafo", declarando también, que es una obra que marca un antes y un después en su desarrollo creativo.

'Sobriedad me estás matando', sigue la historia de Rafi, un hombre atrapado por las secuelas de la adicción, la evasión y una relación conflictiva con su entorno. A través del humor negro, la película presenta un momento específico de su vida: el intento torpe y contradictorio de mantenerse sobrio mientras los fantasmas de su pasado insisten en aparecer en un futuro que permanece ambiguo. No obstante, lejos de ser un relato moralizante, la historia se construye desde lo cotidiano, brindándole a su protagonista espacios para reflexionar, divertirse, así como vulnerarse en su desgaste emocional y en su anhelo por seguir adelante.

Previo a su estreno comercial, la película ha tenido un buen recibimiento a lo largo de importantes festivales de cine, como en Morelia y Varsovia. En esta ocasión, el director de fotografía Daniel Anguiano nos comparte el proceso de creación detrás de esta producción.



'Sobriedad me estás matando', fotograma. Daniel Anguiano AMC.



'Sobriedad me estás matando', fotogramas. Daniel Anguiano AMC

## Una colaboración desde la afinidad

Anguiano llegó al proyecto a través de Lizzy Ruiz, productora con quien ya había colaborado en varias ocasiones; sin embargo, el verdadero punto de anclaje fue el encuentro con Raúl Campos.

“Desde el momento en que nos conocimos, nos hicimos muy buenos amigos. Creo que esa cercanía se tradujo en una dinámica creativa intensa y emocionante. Nos reuníamos constantemente para hablar del proyecto y eso terminó por generar una complicidad que permitió construir un lenguaje común desde las primeras etapas”.

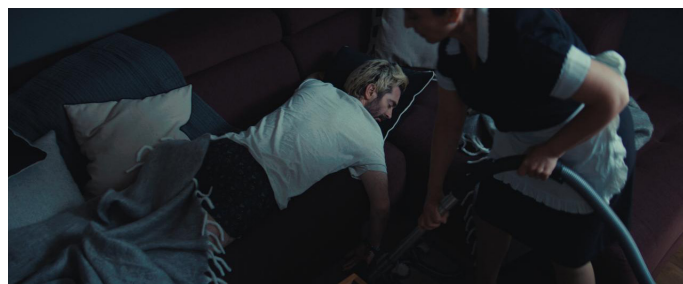
Esa relación se volvió aún más significativa cuando el director planteó al cinefotógrafo una pregunta poco habitual en los primeros encuentros: ¿Qué significaba esta película dentro de su carrera? La respuesta de Anguiano fue clara y honesta: “Quiero que esta película sea mi ‘Amores perros’, no en términos temáticos, sino como un punto de quiebre; una película desde la cual pueda desarrollarme en lo creativo”, comparte.

Esta libertad se tradujo en un proceso de creación lúdico y experimental que permitió establecer todo tipo de estrategias narrativas, siempre que el presupuesto lo permitiera, y en el que el lenguaje visual se construyó desde un manifiesto que acompañó a la película desde su origen. De manera específica, podemos abordar el lenguaje cinematográfico de la cinta. Tal es el caso del movimiento de cámara y el uso del plano

secuencia para narrar todas las escenas que contaban con la madre del protagonista, una decisión que atraviesa la película de principio a fin, pero que sobre todo, refuerza emocionalmente esos encuentros.

Por otra parte, y sobre la misma línea temática, encontramos la creación de una lógica espacial precisa en la puesta en cámara. Y es que cada vez que el personaje mira hacia la izquierda de cuadro, su mirada está simbólicamente anclada al pasado, mientras que el cambio de eje visual señala la posibilidad de avanzar y de pensar en el futuro.

En conjunto, podemos definir que más allá de representar un “decálogo” de reglas técnicas, esas decisiones visuales forman parte de un juego creativo compartido y de una complicidad artística entre Raúl y Daniel, dando como resultado una pieza que en su totalidad, posee un carácter propio e identitario por su propia manera de narrar.





## La travesía por encontrar los modos de narrar

En ‘Sobriedad me estás matando’, el lenguaje y sintaxis visual nace como una consecuencia directa de un guion bien trabajado durante todo el proceso. Escrito de manera colectiva por Raúl, su hermano Félix y Octavio -el actor principal de la cinta-, el texto funcionaba casi como una partitura cerrada, en la que cualquier modificación debía ser consensuada entre los tres. Esto direccionó a Daniel y a Raúl a construir el lenguaje visual a partir de lo que ya estaba ahí, pero potenciándolo en lugar de imponerlo.

Desde esas primeras conversaciones, ambos comenzaron a intercambiar referencias y obsesiones compartidas con la película ‘Perfect Days’ (Dir. Wim Wenders, 2023), como un punto de anclaje, no tanto por su estética evidente, sino por su capacidad de observar la rutina y repetir situaciones similares desde encuadres y sensaciones distintas.

En el largometraje dirigido por Campos, muchas escenas transcurren en espacios recurrentes, estableciendo entonces, un reto que consistía en evitar la monotonía visual, apostando por planos abiertos, composiciones específicas y variaciones sutiles que mantuvieran viva la mirada del espectador en todo momento. Un ejemplo clave es la secuencia en el café con el personaje de Maya, en la que los encuadres fueron pensados con precisión. La decisión de filmar con una sola cámara reforzó esta búsqueda porque permitía mantener el mismo lente y lograr correspondencias exactas entre planos.

Esa misma lógica de narrar, se extendió al modo de operar cámara:

“Operar cámara me permitió tener un control total sobre el encuadre, la luz y el ritmo interno de cada plano. Aquí, el lenguaje se volvió más directo, más personal, y al mismo tiempo, más exigente. Aunque existían ideas claras desde el inicio, el proceso fue orgánico, dejando que el lenguaje se ajustara y evolucionara durante el rodaje.”

“Una de las normas simbólicas y narrativas que se establecieron desde un principio, fue que cada cuadro debía ser lo suficientemente poderoso como para funcionar por sí solo, como una imagen que pudiera imprimirse, enmarcarse y colgarse en una pared. Si un encuadre no convencía, entonces se buscaba otra manera de contar la escena”.

Resalta con gran importancia otra de las principales referencias para el desarrollo de esta obra: ‘Punch-Drunk Love’ (Dir. Paul Thomas Anderson, 2003), por su similitud en la forma de encuadrar cada toma. Sobre la construcción simbólica del espacio, hallamos la manera única en que ‘Sobriedad me estás matando’, enuncia sus propias oraciones visuales.

“En la composición de la imagen, el pasado queda a la izquierda de cuadro, mientras que el futuro está a la derecha. Esto determina al protagonista y el modo en que habita el fotograma”, añade Anguiano.

El largometraje filmado con la ARRI Alexa 35, cuenta también con una característica distintiva a las convenciones del cine de género al haber optado por lentes anamórficos.

“Fue mi primera película fotografiada con esta clase de óptica y decidí usar el *set* de Proteus de LAOWA. Creo que fue una apuesta creativa frente a los modos comunes en los que podría ser narrada una historia como esta”, opina Daniel.

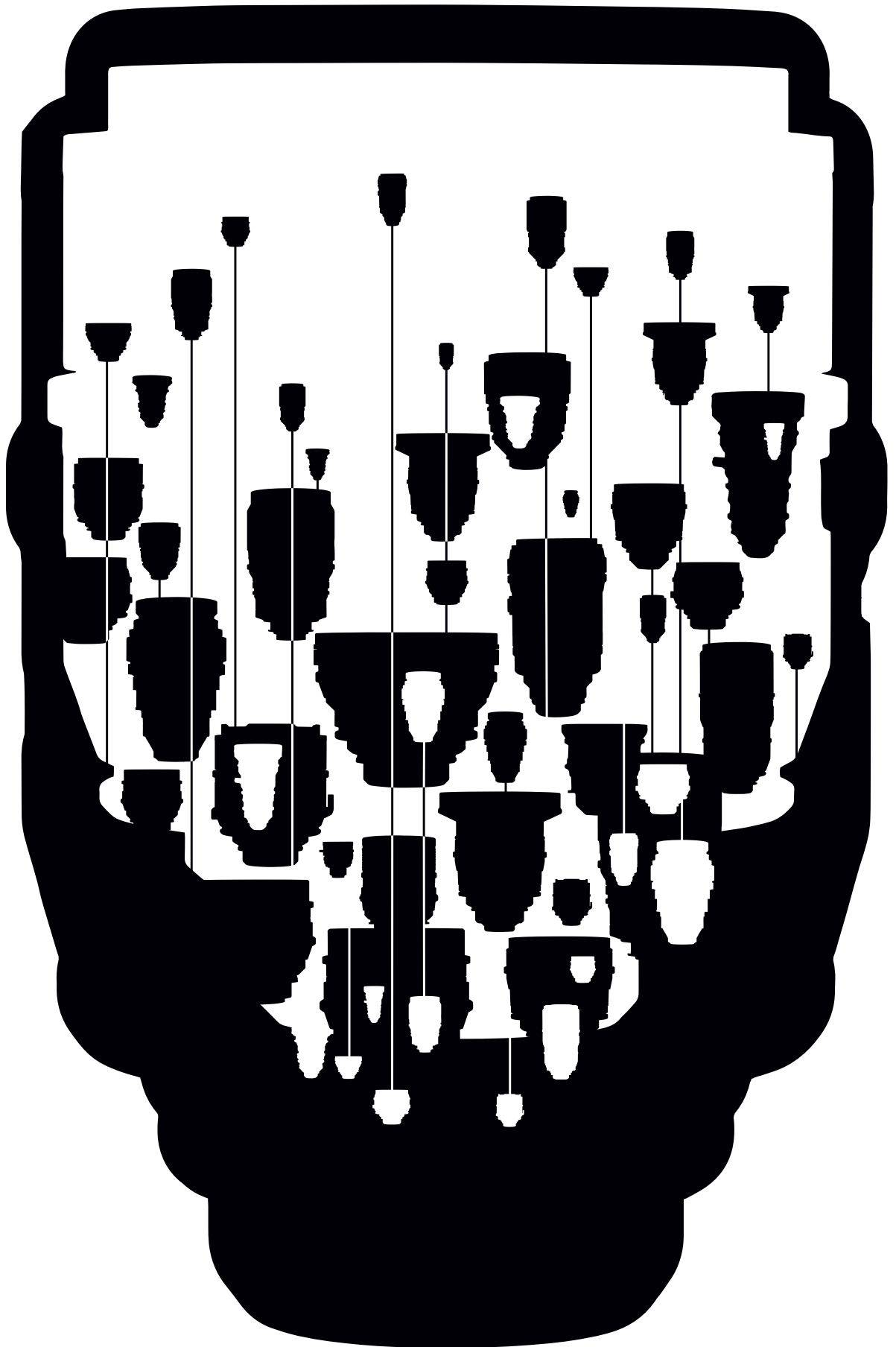
## Construcción de complicidad

Si bien hemos enumerado las diferentes decisiones estéticas que componen a esta película, es imprescindible poner bajo especial atención la libertad con la que el cinefotógrafo llevó adelante su proceso creativo, pues libre de ataduras de algún estudio, Daniel Anguiano, pudo materializar una película caracterizada por su horizontalidad en la toma de decisiones.

“Tengo una gratitud profunda hacia el proyecto porque durante todo el proceso, las opiniones podían ser tomadas en cuenta con tiempo y verdadera atención. Desde que me senté a leer el guion, para no levantarme hasta terminarlo entre grandes risas, sabía que había una claridad exacta en la manera de contar esta historia, y sin embargo, las aportaciones que proponía durante el rodaje o la preproducción, aún eran escuchadas. Raúl siempre se mantuvo abierto a mis sugerencias”, añade.



Daniel Anguiano AMC



Hecho con amor  
**en Alemania.**



Seeing beyond

Así, mientras la entrevista avanza, el director de fotografía toca puntos importantes que nos hacen mirar nuevamente a los esquemas de producción que recaen en una sola cámara, con recursos bien delimitados y con un incentivo emocional basado en la enorme pasión de su director.

“Volver a filmar algo sin la dinámica de dos cámaras y su gran velocidad, te hace replantear tu propia mirada mientras estás en rodaje. Te vuelves más preciso y tus exploraciones son más profundas”.

Es entonces que aparece una dicotomía de pensamiento frente a lo que podría ser un obstáculo: la cantidad de recurso y sus determinantes para narrar. Sin embargo, la consciencia de delimitar ciertos valores de producción fue también una oportunidad creativa para Daniel.

“Preferí trabajar con pocas luces como una forma de volver a iluminar desde una sola direccionalidad y con escasez de elementos. Moldear la luz con calma, sin pensar en que todo se vería para dos cámaras sin tener que funcionar desde la rapidez”.

Tras aprender a volver eficiente el uso de los recursos económicos, la siguiente meta para el proceso de la historia era todavía gigante: correr el riesgo creativo de modo constante.

“El arriesgue de filmar con tanta libertad, también es saber que todo puede quedar muy mal”, agrega Anguiano.

No obstante, dicho riesgo fue trascendido en el resultado de una cinta que cuenta con voz propia, y es que de manera más cercana a la creación dentro del jazz y la música, es que podemos comparar la sinergia desarrollada durante el proceso de ‘Sobriedad me estás matando’.



“Tuvimos una preproducción muy completa planeando cada tiro, pero dejábamos toda una oportunidad de exploración e improvisación en cada locación, viendo ya en el lugar, cuál era la mejor manera en que podían moverse los actores”.

Es la química desarrollada entre cada miembro del proyecto, lo que posibilitó este resultado, pero que a su vez, proviene de un director apasionado y comprometido por una horizontalidad creativa. Frente a esto, el cinefotógrafo describe el ensayo de dirección creado por Raúl y la manera tan precisa pero emocional en la que compartió su visión para todos los involucrados en la cinta.

El documento, estructurado desde la descripción del proyecto como historia, así como aproximaciones estéticas y sonoras, cuenta con una antesala explicativa sobre los personajes, los momentos clave de la trama y un esquema sumamente detallado de la premisa y el significado de la búsqueda por una vida ordinaria. Siendo un decálogo de tanto carácter que incluso posee un extracto de ‘Los amorosos’, de Jaime Sabines.

“Raúl es un director que sabe perfectamente sus intenciones con la historia. Y es tan preciso, que el texto que nos compartió a todos, describe hasta la cadencia y ritmo en general de las escenas”.

Filmar por lo tanto, y como ha sido mencionado en cada uno de los artículos de esta revista y sus diferentes creadores visuales, supone un riesgo enorme que rebasa la administración de recursos o posibilidades económicas para narrar la historia. Y en paralelo, establece el juego lúdico y de experimentación del cual versa el principio de este texto: encontrar el modo de contar lo que está escrito en el guion, caminando a través de un andador de osadía y confiando en que cada decisión estética funcione para el objetivo primario de la historia.

Es curioso e irónico a su vez, que ‘Sobriedad me estás matando’ sea una referencia misma para el valioso significado de encontrar la unicidad ante lo ordinario, resaltando su género cinematográfico desde un lenguaje no común.

“Creo que desde el humor negro, rompimos la tradición de las comedias románticas en México, encontrando su propio camino”, dice Daniel, quien colaboró creativamente con el director que

buscaba permanentemente formas no convencionales para contar cada escena.

Como director de fotografía, Daniel Anguiano AMC, pudo experimentar grandes retos creativos que llamaban su atención desde hace años en su carrera filmica. Bien sea desde el uso de lentes anamórficos en un largometraje que podría ser definido desde el género narrativo, hasta el trabajo de iluminación con fuentes LED XT.

“Fue el goce por sabernos arriesgados lo que más me hizo crecer. Saber que teníamos un intento único para contar esta historia, comprendiendo los riesgos que también conlleva la libertad creativa”.

La película converge como lo menciona su director, en un “morir feliz o vivir en el intento”, desde su propia línea dramática, a través de un protagonista que lucha con la idea universal de la felicidad, hasta un grupo de creativos que condujeron los hilos correctos para crear una obra que, como sus propios encuadres, mira de un lado a su pasado y observa desde otro punto a su futuro.

[Trailer ‘Sobriedad me estás matando’](#)

## ‘Sobriedad me estás matando’

Año: 2025

Cámara: ARRI Alexa 35

Formato: Digital

Aspect Ratio: 2.35:1

Óptica: Laowa Proteus Anamorphic

Director y productor: Raúl Campos

Gaffer: Óscar Guerra

Operador de cámara steadycam:

Josefina Matus / Axel Langmaack

Asistente de cámara: Dafne Serrato

Postproducción: Digital TV Group

Diseñador de producción: Santos Moncayo

Colorista: Carlos Mario Lozano

Equipo Fílmico: Custom Cinema

Cinefotógrafo: Daniel Anguiano AMC

Sigue a Daniel Anguiano AMC

<https://daniel-anguiano.com>

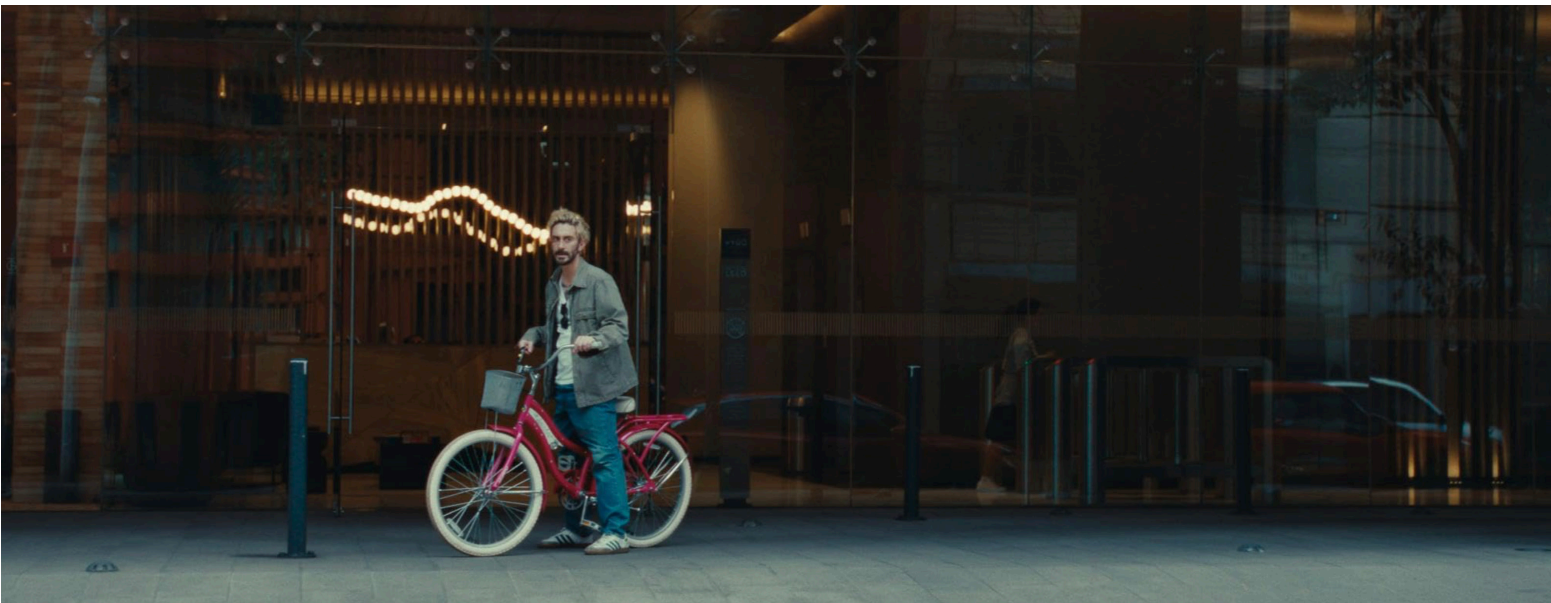


'Sobriedad me estás matando'  
Daniel **Anguiano** AMC



# 'Sobriedad me estás matando'

Daniel **Anguiano** AMC



# 'Sobriedad me estás matando'

Daniel **Anguiano** AMC



# CREADA PARA HACER CINE



\*Cámara y lente se venden por separado.

Z R  
NIKKOR Z 28-135mm f/4 PZ

Z CINEMA  
Nikon | RED





**EDGAR BAHENA** AMC  
10 Preguntas a un cinefotógrafo

## 1- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

Me encantaría poder hacer algo de época tipo 'Shōgun', 'Game of Thrones' o 'Marco Polo'. Debe ser una delicia poder recrear esos universos pasados y darles vida desde la imagen. Construir mundos en los que cada textura, cada sombra y cada fuente de luz tengan un sentido narrativo. Como cinefotógrafo, me encanta pensar en trabajar con herramientas de iluminación alejadas de la luz eléctrica; volver a lo primario: el fuego, las velas, las antorchas. El fuego no solo ilumina, respira, se mueve, tiene carácter propio; es una fuente viva que transforma el espacio y el rostro de los actores constantemente. Y la posibilidad de trabajar con actores ya caracterizados, de sumergirnos por completo en una época y dejar que la imagen hable con la historia, me parece una experiencia profundamente cinematográfica. Para mí, ese nivel de inmersión, es donde la fotografía deja de ser técnica y se convierte en lenguaje.

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

Pienso que cada proyecto trae consigo sus propios retos, algunos más pequeños y otros de una escala mucho mayor. En lo personal, filmar escenas de acción siempre implica un desafío particular, ya que requiere una preparación mucho más rigurosa, especialmente por la seguridad de todo el equipo y del elenco.

Uno de los proyectos más complejos que he enfrentado fue 'Killing of a Nation', sobre el asesinato del presidente de Haití en 2021, dirigida por Carlos Bolado. Fue una producción sumamente demandante. La filmamos en Panamá, un país con muy pocos recursos cinematográficos, por lo que tuvimos que trasladar prácticamente todo el equipo desde el extranjero, incluyendo grúas y equipo especializado. A esto se sumaron condiciones climáticas muy duras y jornadas de trabajo extensas, que hacen que el desgaste físico y creativo sea constante durante todo el rodaje.

El mayor reto visual de este proyecto fue recrear la atmósfera de Puerto Príncipe, Haití, una ciudad donde en gran parte no hay luz eléctrica en las calles y donde la iluminación proviene principalmente de gasolina o leña. Replicar esa realidad en Panamá, especialmente en llamados nocturnos, representó un reto enorme, tanto para mí como para mi *gaffer*, Jorge Woolrich. Tuvimos

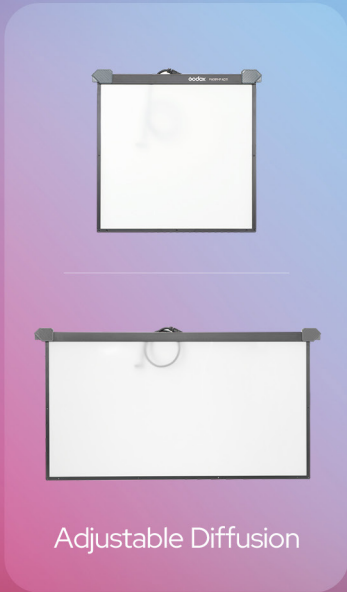
que bloquear prácticamente todas las fuentes de luz existentes y construir nuestra propia atmósfera a partir de tanques con fuego, fogatas y algunas fuentes pequeñas de luz alimentadas por plantas eléctricas portátiles. Fue un proceso complejo, pero muy enriquecedor desde lo creativo.

Otro proyecto con retos importantes fue 'La Reina del Sur 3', para Netflix. Filmamos en el Salar de Uyuni, en Bolivia, un lugar en el que literalmente, no hay ni una tienda para comprar una pila AA. Realizar ahí una persecución de autos con Russian Arm fue una experiencia increíble; visualmente se siente como estar filmando en otro planeta. Además, llegamos a rodar escenas de acción en locaciones como Mérida, Yucatán, utilizando hasta ocho cámaras simultáneamente, incluyendo dos cámaras subacuáticas. Coordinar ese nivel de complejidad técnica y narrativa, fue un reto enorme, pero también uno de los procesos más estimulantes de mi carrera.



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

Más allá de la técnica, lo que más disfruto de mi profesión es la posibilidad de compartir un espacio de creatividad. Es un lugar donde aprendo constantemente de mis compañeros, en el que las ideas circulan y se transforman. Muchas veces he pensado que quizá tengo más en común con un cineasta ruso que con un contador mexicano, porque el cine crea un lenguaje universal que va más allá de las fronteras o las profesiones. Ese espacio donde todos compartimos el mismo impulso -contar una historia-, para mí, se convierte en algo casi sagrado. Un *set* de filmación es un punto de encuentro en el que convergen miradas, sensibilidades y experiencias distintas,



# P600R Hard P4 P1200R Hard P8

Infinite Creativity.

## Soft Yet Powerful

600W and 1200W of high-output light delivering up to 161,000 lux at 1m, 5600K with a 55° beam angle.

## Pro Pixel, Pro Precision

Equipped with 4 / 8 independently controlled pixel zones for advanced visual effects and precise creative control.

## New Adjustable Diffusion System

Instantly adjust your diffusion level—smoothly and quickly shifting from hard shadows to ultra-soft illumination.

## Engineered For Demanding Pros

CCT: 1800K-10000K  
±100% GM adjustment  
IP65  
Build in CRMX control

\*The Adjustable Diffusion is not available for sale in the United States.



y donde la creatividad se vive de forma colectiva. Por eso lo concibo como un templo: el templo de la creatividad, donde cada persona aporta algo esencial para que la historia cobre vida.

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

Creo que el nivel de decisión del colorista depende directamente del grado de confianza que exista entre ambos. En mi experiencia, cuando hay una relación sólida y un entendimiento común de la narrativa, el trabajo fluye de manera mucho más orgánica. Últimamente he trabajado muy de cerca con Esteban Robles, un colorista excepcional que además estudió cinefotografía en Nueva York, y eso para mí tiene un gran valor, porque entiende la imagen no solo desde lo técnico, sino desde la historia que se quiere contar. Con él, he tenido la confianza de dejarle ciertas decisiones finales, precisamente porque confío en su criterio y en su sensibilidad narrativa. Para mí, el colorista, al igual que el *gaffer* o el DIT, no es solo un técnico, sino un colaborador creativo. Al final, uno invita a trabajar a personas cuyo trabajo admira porque sabe que su mirada va a sumar y enriquecer la imagen final.

5.- ¿Con qué director te gustaría trabajar?

Sin duda, con Guillermo del Toro. No solo por todo lo que he escuchado de personas muy cercanas que han trabajado con él y que coinciden en describirlo como un ser humano profundamente generoso y extraordinariamente talentoso, sino porque admiro de verdad su universo visual y narrativo. Es impresionante la manera en que logra construir experiencias audiovisuales completamente inmersivas. Le creo que exista un Fauno, me acojoné cabrón con el monstruo de los ojos en las manos persiguiendo a esa niña, le creo que exista Frankenstein y, por supuesto, quisiera hacerme amigo de Hellboy. Esa capacidad de crear mundos únicos, pero al mismo tiempo tan completos y coherentes, es algo que admiro profundamente.

Para mí, Guillermo del Toro es y será uno de los mejores cineastas de la historia. Siento que trabajar con él sería como tomar un Masterclass todos los días: una experiencia de aprendizaje constante, tanto desde lo visual como desde lo humano.



6.- ¿Cómo preparas una escena?

Antes de preparar una escena, lo primero que hago es entenderla. Entender qué cuenta esa escena, cómo la ve el director y de qué manera quiere narrarla. A partir de ese entendimiento empiezo a imaginar la luz, el color y la narrativa visual. Para mí es fundamental que cada escena tenga su propia personalidad; no se trata de filmar cada escena de manera aislada, sino de encontrar el sello que necesita según lo que está contando.

Hay escenas que te piden cámara en mano, otras una grúa o steadycam, y ese lenguaje visual surge directamente de la escena, no al revés. Por eso también me doy a la tarea de conocer muy bien la locación donde voy a filmar: entender hasta dónde puedo manipularla y en qué momentos debo adaptarme a ella. Esa relación entre la locación y la puesta en cámara es clave para mí.

En la preparación realizo plantillas de luz y de cámara, y cuando se trata de escenas de acción, incluso desarrollo *storyboards*. Procuro hablar mucho con el director sobre el trazo de cada escena, siempre con mi *gaffer* a mi lado, y cuando filmamos con más de una cámara, me aseguro de que todos los operadores y foquistas estén presentes durante el marcaje. Me gusta que todo el equipo esté en sintonía con lo que vamos a filmar porque creo que la imagen se construye de manera colectiva desde la preparación.

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

Normalmente, me apoyo mucho en mi *gaffer* en el *set* porque es con quien comparto de manera más directa las decisiones prácticas

y creativas de la luz. Muchas veces, resolver una escena no es un trabajo individual, sino un diálogo constante con las personas que están a tu lado.

También suelo acercarme a amigos y colegas para hacer consultas específicas, ya sea sobre alguna técnica en particular o sobre algo muy puntual que no conozca del todo. Creo mucho en el intercambio de experiencias entre cinefotógrafos. Además, recorro con frecuencia a las casas de renta, especialmente a los especialistas de cada equipo. Ellos conocen a fondo las herramientas y cuando es necesario crear algún equipo especial o adaptar una luz a ciertas dimensiones o necesidades específicas, su apoyo es fundamental. Al final, el cine se construye desde la colaboración y desde saber a quién escuchar en el momento correcto.

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

Mantengo la calma. Como en los sismos: no corro, no grito, no empujo. Cuando el estrés se desborda en un *set*, muchas veces la gente empieza a correr como gallina sin cabeza y al final todos terminan chocando entre sí. Lo que uno cree que va a acelerar las cosas, generalmente provoca justo lo contrario.

Siempre he pensado que las prisas no se ven en cuadro, pero la mierda sí. Un muy buen amigo mío, productor y *showrunner*, me enseñó que cuando el estrés se apodera del *set*, la creatividad simplemente desaparece. Entiendo perfectamente que siempre estemos a contrarreloj y que las horas de llamado nunca sean suficientes para todo lo que uno sueña filmar. Justamente por eso la preproducción es tan importante: te permite reaccionar mejor cuando las cosas se complican. Como directores de fotografía también somos responsables del ambiente del *set*. Parte de

nuestro trabajo es cuidar al *crew*, mantener un buen estado de ánimo y un ritmo sano de trabajo. Pasamos demasiadas horas juntos como para vivirlas desde la presión constante. Además, el estrés pone en riesgo la seguridad; he visto accidentes provocados simplemente por correr sin tomar las medidas necesarias y eso termina afectando mucho más al rodaje. Mantener la calma no es solo una actitud, es una responsabilidad.

9.- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

Toda la filmografía de Kubrick. Para mí es, sin duda, uno de los mejores directores de la historia del cine. No hay una sola de sus películas que no me parezca fascinante. La manera en que construyó visualmente cada obra y cómo cada plano tiene un sentido narrativo preciso, es algo que siempre me ha marcado. Admiro profundamente su manejo de la luz y escenas que se han vuelto icónicas, como en 'Barry Lyndon', donde John Alcott iluminó únicamente con velas, utilizando un lente de la NASA que fue adaptado especialmente para poder filmar esa escena.

También me impresiona la forma en que Kubrick coloca la cámara, siempre desde la psicología del personaje. Pienso en la escena de 'The Shining' en la que Jack Nicholson destroza la puerta con un hacha, con la cámara colocada desde abajo apuntando hacia arriba, o en el descubrimiento y uso del steadicam durante ese mismo rodaje. Cada una de sus películas está cargada de simbolismos visuales y decisiones conscientes. Para mí, Kubrick es y seguirá siendo un referente visual permanente.



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

Si no fuera cinefotógrafo, definitivamente sería chef. Me parece fascinante la posibilidad de combinar ingredientes y crear sabores únicos a partir de ellos, así como la forma en que un platillo se presenta y, sobre todo, cómo los demás disfrutan algo que tú has creado. Cuando cocino, procuro que sea una experiencia completa, casi como un viaje gastronómico, muy parecido a lo que sucede con una película. Desde la selección de un buen vino, la elección cuidadosa de los ingredientes uno por uno, hasta el momento de compartir la comida con alguien más. Me parece un acto profundamente generoso; que alguien pruebe algo hecho por ti y, mejor aún, que quiera repetir.

Sigue a Edgar Bahena AMC  
<https://www.edgarbahena.com>



23.98 fps®



Edgar Bahena AMC



BLACKNING<sup>7</sup>



# RENTA DE EQUIPO CINEMATOGRAFICO

FORO • CÁMARA • ÓPTICA • COLIMADO • FILTROS • ACCESORIOS DE CÁMARA • CABEZAS ESTABILIZADAS  
UNIDADES MÓVILES • GENERADORES • ILUMINACIÓN • TRAMOYA • DOLLIES • GRÚAS • EXPENDABLES

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





# El cine después del autor: bases jurídicas para el testamento digital audiovisual

Por el Dr. Cristhian Iván Silva Lemus  
Director del Área Jurídica de la AMC

## I. Introducción

En el ecosistema digital contemporáneo, la muerte del artista ya no supone el fin de su presencia jurídica ni cultural. La obra, la imagen, la voz, el estilo y el performance audiovisual persisten, circulan y generan valor económico y simbólico mediante archivos digitales, plataformas globales e incluso sistemas de inteligencia artificial. Sin embargo, el derecho sucesorio y el derecho de autor no han evolucionado al mismo ritmo que la tecnología, produciendo un vacío normativo relevante. Este desfase provoca conflictos sobre la gestión del legado creativo post mortem y plantea una cuestión central: ¿cómo preservar la voluntad artística cuando el creador ya no puede ejercerla? Este artículo sostiene que la respuesta jurídica más coherente es el reconocimiento del testamento digital audiovisual como instrumento específico para ordenar la herencia creativa en la era digital.

## II. El problema jurídico: límites del derecho sucesorio tradicional

El derecho sucesorio clásico fue diseñado para bienes tangibles o patrimonios delimitados. Incluso el derecho de autor, pese a su proyección post mortem, presupone obras cerradas y modos

de explotación previsibles. Hoy, el legado de un artista audiovisual puede incluir:

- Archivos digitales inéditos
- Material descartado o versiones alternativas
- Imagen, voz y rasgos biométricos reutilizables
- Estilo creativo susceptible de imitación algorítmica
- Datos y metadatos explotables comercialmente

Como advierte Buitrago (2023), el derecho positivo carece de categorías claras para gestionar estos activos digitales complejos, lo que deja su interpretación en manos de herederos, productores o plataformas, muchas veces sin atender la intención creativa original.

## III. Experiencias existentes que evidencian el vacío normativo

### 1. La recreación digital de artistas fallecidos

El uso de tecnologías de IA para recrear la voz o imagen de artistas fallecidos ha generado controversias jurídicas recientes. En el caso del

comediante George Carlin, su patrimonio inició acciones legales contra la utilización de una voz generada por inteligencia artificial que imitaba su estilo sin autorización, evidenciando que la personalidad artística sigue teniendo relevancia jurídica tras la muerte (UPI, 2024). Este tipo de conflictos demuestra que la explotación digital post mortem ya no es excepcional, sino estructural.

## 2. Respuestas legislativas parciales en Estados Unidos

Algunas legislaciones estatales han comenzado a reaccionar. California aprobó la ley AB 886, que exige consentimiento expreso de los herederos para el uso de réplicas digitales de artistas fallecidos generadas por IA (California Legislature, 2024). De forma similar, Tennessee promulgó el ELVIS Act, ampliando la protección de la voz y semejanza de músicos frente a usos tecnológicos no autorizados (State of Tennessee, 2024).

Estas normas reconocen implícitamente que la identidad creativa digital es heredable, aunque aún sin un instrumento sucesorio específico que ordene la voluntad del autor en vida.

## IV. Perspectiva hermenéutica: la voluntad creativa como criterio interpretativo

Desde una lectura hermenéutica, la obra audiovisual no es solo un objeto patrimonial, sino una manifestación de sentido, identidad y contexto histórico. Interpretar o reutilizar una obra después de la muerte del autor sin directrices claras, supone imponer una lectura ajena, muchas veces guiada por intereses económicos o tecnológicos.

Como sostiene Ricoeur (2001), toda interpretación legítima requiere fidelidad al horizonte de sentido del autor. En ausencia de instrucciones explícitas, la explotación post mortem corre el riesgo de desvincular la obra de su voluntad originaria, debilitando el derecho moral y la dignidad creativa.

## V. El testamento digital audiovisual como solución jurídica

El testamento digital audiovisual se concibe como un instrumento mediante el cual el artista establece, en vida, instrucciones específicas y vinculantes sobre el destino de su legado creativo digital. Este podría incluir:

- Autorizaciones o prohibiciones sobre el uso de imagen y voz post mortem
- Condiciones para el entrenamiento de sistemas de inteligencia artificial
- Límites éticos para recreaciones, secuelas o adaptaciones
- Designación de custodios creativos o intérpretes autorizados de la obra

Esta figura no sustituye al testamento tradicional, sino que lo complementa, adaptándolo a realidades tecnológicas que el derecho civil clásico no contempló (Domínguez, 2022).



## VI. Impacto jurídico y cultural

Desde el plano jurídico, el testamento digital audiovisual:

- Reduce litigios sucesorios y contractuales
- Aporta seguridad jurídica a la industria
- Refuerza la eficacia del derecho moral post mortem

Desde una dimensión cultural, permite que la memoria artística no sea capturada exclusivamente por el mercado o la tecnología, sino guiada por la voluntad del creador, preservando la coherencia entre obra, identidad y legado.

## VII. Conclusión

La herencia digital de los artistas no es un fenómeno futuro, sino una realidad jurídica ya presente. La ausencia de herramientas normativas adecuadas deja el legado creativo a merced de interpretaciones externas que pueden desvirtuar su sentido original. Frente a ello, el testamento digital audiovisual se presenta como una respuesta jurídica necesaria, razonable y respetuosa de la autonomía creativa. Reconocer esta figura implica asumir que el derecho no solo administra bienes, sino que protege voluntades, memorias y significados que merecen perdurar más allá de la vida del autor.



## Referencias

Buitrago, F. (2023). Economía creativa, derechos culturales y transformación digital. Banco Interamericano de Desarrollo.

California Legislature. (2024). AB-886 Artificial intelligence: digital replicas. Estado de California.

Domínguez, J. M. (2022). Derecho sucesorio y bienes digitales. Tirant lo Blanch.

Ricoeur, P. (2001). Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II. Fondo de Cultura Económica.

State of Tennessee. (2024). Ensuring Likeness, Voice, and Image Security Act (ELVIS Act).

UPI. (2024). Contracts, copyrights protect creatives after death. United Press International.

### D. Cristhian Iván Silva Lemus

Licenciado en Derecho Mercantil, Patrimonial y Registral  
Maestro en Ciencias Jurídicas con especialidad en Blanqueo de Capitales y Derecho Tributario Internacional  
Estudios de Doctorado en Administración, Hacienda y Justicia en el Estado Social por la Universidad de Salamanca, España  
Área de especialidad doctoral: Derecho Tributario Internacional

Contacto: [crissilem@usal.es](mailto:crissilem@usal.es)

[Instagram: csilem](#)

23.98 *fps*®



# De México para el **mundo.**

**studios**

Empowering Filmmakers **Dreams.**

MÉXICO · COLOMBIA · EE.UU · ESPAÑA

# PROYECTOS CON SIGLAS AMC



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

‘Familia a la deriva’, película fotografiada por María Sarasvati Herrera AMC, estrenó en cines.

[Trailer](#)



‘Doménica Montero’, serie fotografiada por Luis García AMC, estrenó en ViX.

[Trailer](#)



‘Venganza’, película fotografiada por Kenji Katori AMC, estrena en cines en febrero.

[Trailer](#)



‘¿Quieres ser mi novia?’, fotografiada por Daniel Anguiano AMC, estrena en febrero en cines.

[Trailer](#)



‘Accidente, temporada 2’, serie fotografiada por Santiago Sánchez AMC y Rafa García AEC, estrenó en Netflix.

[Trailer](#)





PIXEL

# Monitoreo HDR

Desde el set hasta la entrega final

- Obtén una imagen más realista y detallada
- Colores más vivos y negros profundos
- Mayor contraste

CIUDAD • DE • MEXICO  
F • E • S • T • I • V • A • L  
**Pantalla de Cristal**

Películas • Documentales • Videoclips • Anuncios Televisión / Internet  
Cortos de Ficción • Reportajes Noticiosos • Series de Ficción • Corporativos

Monitoreo HDR en estaciones de DIT PIXEL, presente en *Mentiras la Serie* y *Las muertas*, producciones premiadas a la Mejor Edición, Postproducción y Corrección de Color en el Festival Pantalla de Cristal.

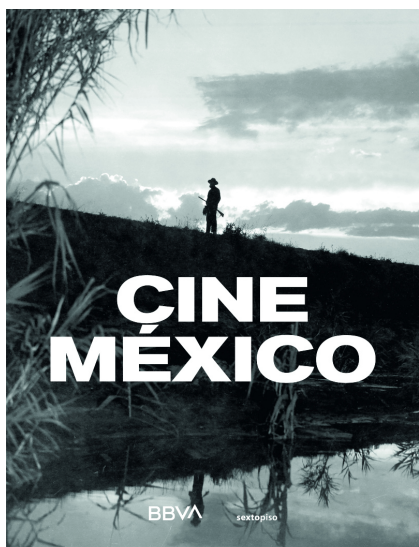
# SUGERENCIAS DE LECTURA

Iniciamos este año con toda clase de acontecimientos. La lectura nos ayuda a entrar a otros mundos y encontrar diferentes miradas.

## Cine México Varios autores

A México el cinematógrafo llegó en 1896 y a partir de entonces, comenzó una fascinante historia de evolución y crisis constantes, pero también de resurgimiento y expansión que continúa hasta hoy. Pocas cinematografías en el mundo ostentan el privilegio de haber inventado sus propios géneros: el ranchero, el de luchadores, el de ficheras, y de haber hecho aportes como el de los hermanos Rodríguez al cine sonoro. Muchos menos se pueden jactar de contar con una época de oro que llevó los rostros de sus divas, galanes y cómicos, sus paisajes bucólicos y urbanos, sus dramas y tragedias tan particulares, al imaginario de la audiencia en todo el orbe, y de tener la proyección internacional que tiene hoy el cine mexicano.

Editorial: Sexto Piso  
Gandhi  
Precio: \$1,000.00



## El cine en 100 preguntas Autora: Claudia Lorenzo

En 'El cine en 100 preguntas' encontrarás los conceptos históricos y teóricos clave para entender el cine y su lenguaje desde su nacimiento. Aprenderás el séptimo arte a través de las cinematografías más señaladas o que han aportado elementos relevantes, la relación que se ha llegado a establecer con otras artes, las formas de consumo que desde hace un tiempo están ligadas a lo cinematográfico, y el cine de España y de Iberoamérica destacando algunos nombres, tanto populares como pertenecientes a genios en la sombra.

Editorial: Nowtilus  
Gandhi  
Precio: \$535.00



**23.98** fps®



ASOCIACIÓN MEXICANA  
DE CINEFOTOGRAFÍA

# AGENDA AMC

## Febrero- Marzo 2026

Esperamos que este año nos traiga mucho cine y luz. Te presentamos algunos de los festivales y eventos que tendrán lugar este bimestre.

### 76 Festival Internacional de Cine de Berlin - Berlinale Febrero 12 al 26

En esta edición, se anunciaron las secciones Berlinale Special, Panorama, Generation y Classics, con una programación que reúne figuras del cine internacional y producciones de fuerte presencia latinoamericana.

<https://www.berlinale.de>

### 40 Entrega de los Goya Febrero 28

La Academia de Cine ya ha anunciado a los nominados y nominadas a la 40 edición de los Premios Goya, galardones que se entregarán en Barcelona.

<https://www.premiosgoya.com>

### 46 Entrega Premios Razzi Marzo 7

Los premios son anuales y votados por 600 miembros de la fundación Golden Raspberry Award Foundation, asociación abierta que da derecho a voto a cualquiera que pague su inscripción. El nombre del premio procede de la frase "Blowing a raspberry", que se refiere al sonido hecho con la boca (imitando una flatulencia) para denotar un acto artístico particularmente ridículo.

<https://www.razzies.com>

### 98 Entrega de los Oscar Marzo 15

Mejor Película Internacional, Mejor Documental, Mejor Cortometraje Documental, Mejor Cortometraje Animado, son algunas de las categorías que la Academia incluye en su lista preliminar.

<https://www.oscars.org>

### 29 Festival Internacional de Cine de Málaga Marzo 6 al 15

El Festival de Málaga nació en 1998 organizado por el Ayuntamiento de Málaga con los objetivos de favorecer la difusión y promoción de la cinematografía española, ser un referente a nivel nacional e internacional en el ámbito de las manifestaciones cinematográficas y contribuir al desarrollo de Málaga como una ciudad abierta y cultural.

<https://festivaldemalaga.com>

### 39 Semana del Cine en Medina del Campo Marzo 6 al 14

La veterana muestra cinematográfica de esta bella ciudad vallisoletana, se lleva a cabo en marzo. Todos los años se reciben miles propuestas para formar parte del certamen nacional, internacional y de videoclips.

<https://medinafilmfestival.com>

# REDES SOCIALES

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

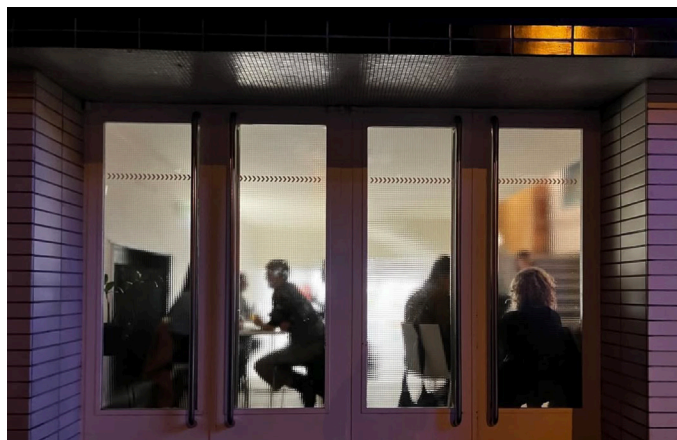
**Diana Garay Viñas**  
<https://www.dianagaray.com>



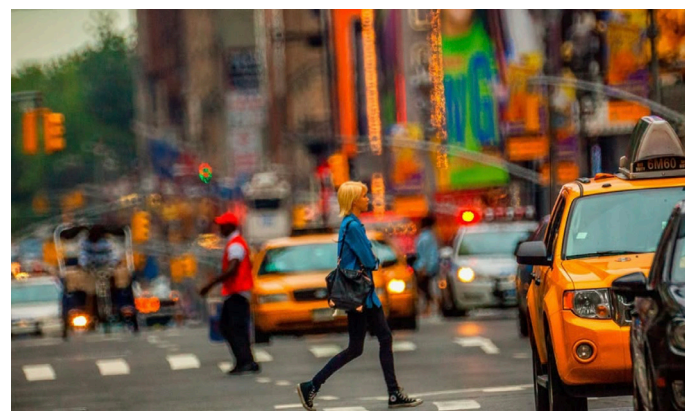
**Claudia Becerril Bulos**  
<https://www.9am.mx/talents/claudia-becerril>



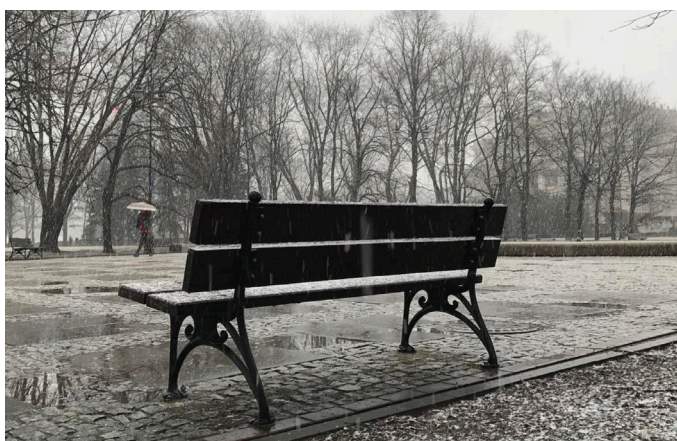
**Antonio Riestra**  
<https://www.antonioriestra.com>



**Fito Pardo**  
<https://fitopardo.com>



**Mateo Londono**  
<https://www.mateolondono.com>



**Jessica Villamil**  
<https://www.aperturadop.mx/jessica-villamil-amc>





---

## CONSEJO DIRECTIVO

ALFREDO ALTAMIRANO  
PRESIDENTE

DIANA GARAY V.  
PRESIDENTA

JERÓNIMO RODRÍGUEZ-GARCÍA  
VICEPRESIDENTE

IVÁN HERNÁNDEZ  
VOCAL

LUIS GARCÍA  
VOCAL

CLAUDIA BECERRIL  
VOCAL

JAIME REYNOSO  
SECRETARIO

MIGUEL ORTIZ  
TESORERO

---

## COMITÉ DE HONOR Y JUSTICIA

CELIANA CÁRDENAS

MARTIN BOEGE

FERNANDO REYES A.

---

## SOCIOS HONORARIOS

EMMANUEL LUBEZKI

XAVIER GROBET  
GABRIEL BERISTAIN

RODRIGO PRIETO  
GUILLERMO GRANILLO

---

## SOCIOS VITALICIOS

DONALD BRYANT  
ARTURO FLORES

RENÉ GASTÓN  
JORGE SENYAL

---

## SOCIOS

IVAHN AGUILAR  
NICOLÁS AGUILAR  
MICHEL AMADO  
GONZALO AMAT  
XIMENA AMANN  
JUAN PABLO AMBRIS  
ALBERTO ANAYA  
DANIEL ANGUIANO  
JOSÉ ÁVILA DEL PINO  
PEDRO ÁVILA  
EDGAR BAHENA  
MARIEL BAQUEIRO  
GERARDO BARROSO  
MARC BELLVER  
DANIEL BLANCO  
AGUSTÍN CALDERÓN  
ALEJANDRO CANTÚ  
LUIS ENRIQUE CARRIÓN  
ALBERTO CASILLAS  
CARLOS CORREA  
CAROLINA COSTA  
ALEJANDRO CHÁVEZ

FERGAN CHÁVEZ FERRER  
LEÓN CHIPROUT  
CARLOS R. DIAZMUÑOZ  
ESTEBAN DE LLACA  
SANDRA DE SILVA  
GERÓNIMO DENTI  
GABRIELA FUCHS  
MARIO GALLEGOS  
RICARDO GARFIAS  
FREDY GARZA  
PEDRO GÓMEZ MILLÁN  
CÉSAR GUTIÉRREZ-MIRANDA  
MARÍA SARASVATI HERRERA  
ÓSCAR HIJUELOS  
SEBASTIÁN HIRIART  
DANIEL JACOBS  
ERWIN JÁQUEZ  
KENJI KATORI  
JUAN CARLOS LAZO  
JOSÉ ANTONIO LENDO  
ERIKA LICEA

ERNESTO LOMELÍ  
MATEO LONDONO  
DARIELA LUDLOW  
JULIO LLORENTE  
GERARDO MADRAZO  
RODRIGO MARIÑA  
ALEJANDRO MARTÍNEZ  
TONATIUH MARTÍNEZ  
GABRIEL MEDINA  
ALEJANDRO MEJÍA  
HILDA MERCADO  
LESLIE MONTERO  
JAVIER MORÓN  
JUAN PABLO OJEDA  
RAMÓN OROZCO  
MIGUEL ORTIZ  
ERNESTO PARDO  
FITO PARDO  
AXEL PEDRAZA  
FELIPE PÉREZ BURCHARD  
JORDI PLANELL

IGNACIO PRIETO  
SARA PURGATORIO  
JUAN PABLO RAMÍREZ  
PABLO REYES  
ANTONIO RIESTRA  
RODRIGO RODRÍGUEZ  
CARLOS F. ROSSINI  
SERGUEI SALDÍVAR  
SANTIAGO SÁNCHEZ  
LUIS SANSANS  
ISI SARFATI  
JUAN JOSÉ SARAVIA  
MARÍA SECCO  
EDUARDO R. SERVELLO  
SOPHIA STIEGLITZ  
DAVID TORRES  
ERNESTO TRUJILLO  
EDUARDO VERTTY  
JESSICA VILLAMIL  
EMILIANO VILLANUEVA  
ALEXIS ZABÉ  
JAVIER ZARCO

---

## SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA  
HENNER HOFMANN  
JACK LACH  
ALEX PHILLIPS BOLAÑOS  
JORGE STAHL

EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES  
PEDRO TORRES  
RUBÉN GÁMEZ  
ÁNGEL GODED  
SANTIAGO NAVARRETE

CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ  
TAKASHI KATORI  
MIGUEL GARZÓN  
TOMOMI KAMATA  
MARIO LUNA

**EDITORA**  
Solveig Dahm

**DEPARTAMENTO LEGAL**  
Lic. Cristhian I. Silva Lemus

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

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

**Sugerencias:**

gerencia@cinefotografo.com

**Suscripción gratuita**

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

**EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES**

Alfredo Altamirano AMC  
Solveig Dahm  
Milton R. Barrera  
Luis Enrique Galván  
Cristhian I. Silva Lemus

Fotografía portada

Daniel Anguiano AMC  
'Sobriedad me estás matando'



'Boots', fotograma. Pedro Gómez Millán 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)