

Asociación Mexicana de Cinefotografía

23.98 *fps*<sup>®</sup>

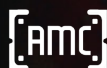
Esteban **de Laca** AMC  
En rodaje

Alejandro **Mejía** AMC  
Conexión emocional

Alfonso **Parra** AEC, ADFC  
La poscineematografía

Jessica **Villamil** AMC  
'Vainilla'

AMC 23.98 *fps* - Revista bimestral



ASOCIACIÓN MEXICANA  
DE CINEFOTOGRAFÍA

Número 96 Marzo-Abril 2026



### 30. Jessica Villamil AMC Viaje a través de la memoria

3. Esteban de Llaca AMC - En rodaje

15. Alejandro Mejía AMC - Conexión emocional

42. Alfonso Parra AEC, ADFC - La poscinematografía

53. Cristhian I. Lemus - Incentivos fiscales a la actividad fílmica en México

57. Sofia Felix - Fuera del Frame

59. Estrenos con siglas AMC

61. Sugerencias de lectura AMC

62. Agenda AMC

63. Redes Sociales AMC



**ESTEBAN DE LLACA AMC**  
En rodaje

# 'El inicio'

Hay películas cuyo punto de partida no es el espectáculo ni la escala de la producción, sino una búsqueda personal. 'El inicio', dirigida por Ricardo Braojos y fotografiada por Esteban de Llaca AMC, pertenece a esa tradición del cine íntimo que encuentra en lo minimalista, una oportunidad de explorar emociones universales.

La apuesta de 'El inicio' se centra en tres personajes, una sola locación y un paisaje costero en Veracruz que funciona como espacio físico y emocional para una historia atravesada por el duelo. Sin embargo, detrás de esta simplicidad existe una exploración sobre los procesos de los personajes, su propio duelo, cuestionamientos internos y la necesidad de iniciar de nuevo.

Para el director de fotografía, el proyecto también aportaba un componente personal. Su relación con Ricardo Braojos se remonta a varias décadas atrás, cuando ambos comenzaron a coincidir en el medio cinematográfico mientras estudiaban en las escuelas de cine CCC y ENAC y colaboraron en un documental sobre el día de muertos filmado en Michoacán, llamado 'Animecha Kejtsitacua' ('Ofrenda para las ánimas'). Con el paso del tiempo sus trayectorias se separaron, pero la amistad permaneció.

Cuando el director decidió realizar su primera película de ficción, buscó directamente a De Llaca para sumarlo al proyecto, quien al leer el guion, encontró algo que iba más allá del reto profesional.

"Tanto el guion como el concepto llamaron mi atención inmediatamente. Es una película muy chica, intimista, realizada con pocos recursos, pero en la que tuvimos mucha libertad creativa".



'El inicio'. Esteban de Llaca AMC



El director de fotografía comparte que podía reconocerse en los distintos momentos que atravesaban los personajes, estableciendo una conexión más emocional y directa con la historia.

“Es una película sobre el duelo y eso me atrajo mucho; me trastocó emocionalmente por los diferentes procesos por los que he atravesado en mi vida. Me identifiqué con los personajes y sus dudas, sus miedos y necesidades”.

Esa conexión se convirtió en uno de los motores principales para involucrarse en un proyecto que, desde su concepción, permitió a los realizadores explorar de manera íntima y personal las decisiones narrativas y visuales del proyecto. Esta libertad se manifestaría en una de las decisiones más determinantes de la propuesta visual: abandonar la idea original de filmar en color.

## La construcción de un blanco y negro propio

Una vez tomada la decisión, el proceso visual no se limitó a una intuición estética, sino que se alimentó del bagaje de los cineastas. Para Esteban las referencias no funcionaban como imitación sino como manera de afinar el ojo hacia una lógica de composición y contraste.

“Revisitamos el cine europeo de los años cincuenta y sesenta, en especial el cine de Alain Resnais, Kurosawa y Bergman, aunque también hubo otras referencias como Tarkovsky, en particular con ‘La infancia de Iván’ y ‘El sacrificio’”.

Dentro de este proceso, ciertas películas fueron decisivas no solo por su narrativa, sino por la manera en la que construyen la imagen en general.

“Analizamos ‘Persona’, ‘La infancia de Iván’ y ‘High and Low’ de Bergman, Tarkovsky y Kurosawa, respectivamente, que fueron un gran punto de partida”.

La influencia de esos tres directores no fue superficial, fue una guía para entender la imagen como un sistema: la composición organiza la mirada, el tiempo define el ritmo y la duración, y la relación con el espacio, construye sentido y tensión dentro del encuadre.

A su vez, las referencias se tradujeron en decisiones concretas durante la preproducción. Una de las más importantes, fue el tiempo dedicado a las pruebas, algo poco habitual en una producción de ese tamaño.

“Uno de los lujos que tuvimos en medio de esta película tan chiquita, fue irnos cuatro días a hacer pruebas a la locación con los actores. Fue como hacer un ensayo general de toda la película; una experiencia fantástica porque todos contamos con la posibilidad de explorar distintos elementos y probar con libertad cualquier idea”.

Este espacio de exploración permitió ajustar la propuesta de Esteban, además del trabajo actoral y la puesta en escena.

“Ricardo quería experimentar diferentes trazos escénicos, tonos, etcétera. Al volver a casa tuvimos cerca de mes y medio para reflexionar al respecto. Tener esas pruebas nos dio la seguridad de lo que estábamos buscando”.

# MG Series Full Ecosystem

(MG1200R / MG4K / MG4KR / MG6K)



## Reflector



MGR15 15°Reflector    MGR20 20°Reflector    MGR30 30°Reflector    MGR45 45°Reflector

## BeamLight



MAX60 BeamLight Reflector    MAX90 BeamLight Reflector

## Fresnel Lens



GF18M Motorized Fresnel Lens

## Projection Attachment GP19/26/36K



GP26K Projection Attachment With 26° Lens



## LiteFlow



AD21/32/33 Adjustable Diffusion

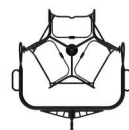
## Diffusion



LiteFlow Reflector



## Motorized Bracket



ZB03 Zoom Beam Bracket

## Softbox Each comes in three size options



GL3/GL4/GL7 Lantern Softboxes    GP3/GP4/GP5 Parabolic Softboxes    GS33/GS34/GS44 Rectangular Softboxes    GO3/GO4/GO5 Octa Softboxes



En términos técnicos, el blanco y negro fue una decisión que llegó desde las pruebas, ya que mientras estaban en la locación, Esteban hizo fotografías del espacio comparando versiones a color con respecto al blanco y negro, y que gustaron a ambos realizadores para ir por ese camino.

La elección de la cámara responde directamente a ese equilibrio. Después de pruebas previas, el equipo encontró en la Sony FX6 una herramienta que cumplía con las necesidades del proyecto.

“Esa cámara daba la calidad que necesitábamos. Tomando en cuenta el presupuesto y las condiciones económicas, debíamos pensar en qué sí se podía conseguir y qué rebasaba los límites”.

La misma lógica aplicó en la elección de los lentes. Ante la imposibilidad de trabajar con anamórficos por su elevado costo de renta, optaron por un *set* accesible que, lejos de ser una concesión, terminó aportando carácter a la imagen.

“Ricardo compró unos lentes marca 7Artisans para cine, y al probarlos, encontramos la calidad y textura que buscábamos”.



## Volver al origen

La puja por fondos privados o de carácter público que puedan acrecentar la estructura general de una película, es una travesía de largo aliento, con expectativas y resultados llenos de complejidad ante el reto que es filmar un largometraje. Conforme las posibilidades económicas crecen, el dispositivo también, y puede llegar a ser tan grande, que la cercanía e intimidad pueden ir desfigurándose.

En ‘El inicio’, Esteban de Llaca AMC contó con el apoyo de su *gaffer* Oscar Castellanos, y con un único elemento de *staff*, así como una primera y segunda asistentes de cámara. La foquista fue Miryam Loranca y la segunda asistente de cámara fue Georgina Barcelata. El *crew* era sumamente reducido, provocando en consecuencia, una relación directa entre sus integrantes con respecto al compromiso emocional de la película.

“Estar frente a este tipo de condiciones, vuelve a dejar en claro las razones por las cuales hacemos cine. Regresas al origen de tus motivaciones, que se resume en querer contar una historia. Estando allí, te das cuenta de que lo más importante no es la grandilocuencia del presupuesto, sino lo que hay detrás del guion”.

En ‘Esculpir en el tiempo’, Andrei Tarkovsky hace constante énfasis en la determinante emocional del ser humano y su dilema permanente por su *consciencia inquieta*. O dicho de otra manera, es la complejidad interna de cada humano, en una batalla moral, ética y espiritual, lo que caracteriza los problemas más grandes de todo integrante social. Y en ‘El inicio’, esta tensión se encarna en el drama: cada decisión, silencio y encuadre, materializan esa lucha interior.

La ópera prima de ficción de Braojos, narra el duelo de Pilar, quien tras la ruptura de su matrimonio, regresa a la casa de su infancia a orillas del mar para buscar refugio y respuestas, en un espacio que también se ha ido borrando con el paso del tiempo. Allí encuentra, no solamente una similitud de caminos con personajes cercanos, sino una conexión basada en el duelo.

De esta manera, en una cinta en la que el conflicto es interno, la propuesta visual de Esteban de Llaca, se plantea en exactitud con las necesidades emocionales de los personajes en un retrato de gran claridad narrativa. Uno de los ejemplos dentro de la película, es el uso de Lensbaby para los momentos de crisis con cada personaje, y en el resto de la trama, el lenguaje se mantiene con la óptica de 7 Artisans.



Esteban de Llaca AMC

“Esta es mi decimonovena película como director de fotografía, y hoy puedo identificar mi madurez al ver hacia atrás. Frente a las condiciones de este proyecto, decidí reducir todo a lo esencial: que cada encuadre estuviera construido con intención, que la composición sostuviera la narración en todo momento. No se trataba de adornar la imagen, sino de depurarla hasta que cada elemento tuviera un peso específico dentro del cuadro. Volver a lo básico, entendido no como una limitación, sino como una postura: confiar en que la luz, la composición, el ritmo interno y el espacio, bastan cuando están bien diseñados”.

“Al filmar me sentía en la época en la que estudiaba en el CUEC. Conecté nuevamente con lo más importante: la historia”, dice Esteban, que comparte con orgullo que ‘El inicio’ fue un proyecto filmado fuera de la Ciudad de México, con un *crew* compuesto en su mayoría por gente de Jalapa.

“Al ver la emoción con la que todos trabajaban en compromiso con la historia, era imposible no empaparte de ese mismo sentimiento. Fueron semanas en las que todos estábamos unidos por lo mismo”.

Iluminada únicamente con diez luces LED, y aprovechando el iso dual de la Sony FX6, la filmación enfrentó condiciones extremas. Durante tres semanas seguidas en playa, el viento generaba ráfagas intensas que levantaban verdaderas tormentas de arena. El equipo de cámara trabajó al límite constantemente, adaptándose a un entorno impredecible y agresivo.

“Mis asistentes pasaban todas las noches limpiando el equipo con un rigor increíble. Fue un rodaje de extremo cuidado ante el riesgo constante del agua, la humedad y la arena”.



Esteban de Llaca AMC



‘El inicio’, fotograma. Esteban de Llaca AMC

“Al hacer este proyecto, y pensando en ese origen por hacer cine, reflexiono también en cómo han cambiado los procesos para iluminar. Muchas veces nos concentramos en querer más y más herramientas para controlar la luz, cuando a veces, se trata de quitar un poco de ese exceso lumínico”

“Recuerdo que cuando filmamos una escena nocturna a orillas del mar, en la que la protagonista sostiene una larga llamada telefónica en una playa virgen, pensé que necesitaría mucha iluminación. No quería que se sintiera la luz y decidí filmar con el ISO dual nativo de la Sony FX6 que es de 12800; así, solo iluminé ligeramente la espuma que creaban las olas, generando con eso una silueta de la protagonista, mientras ella se iluminó con el celular al realizar la llamada. Cuando vi el resultado en una pantalla de cine, me quitó el aliento. Sin embargo, recuerdo que en el rodaje tuve que pedirle a mi *gaffer* que me ayudara a bloquear la luz de la luna por lo fuerte que era su incidencia; parecía una luz falsa. Así que sí, claro que se puede hacer una película sin tantos juguetes”.

Con una nominación a Mejor Fotografía al premio ‘Pantalla de cristal’, la película dirigida por Rodrigo Braojos marca un ejemplo entre la flexibilidad presupuestaria con relación a las necesidades y posibilidades creativas de lo que se busca narrar.

“En la insistencia por depurar el gesto cinematográfico -cuestionando cada decisión de lenguaje-, emerge una certeza: el lienzo es irrelevante; lo decisivo es su articulación como vehículo de la experiencia emocional”.

## ‘El inicio’

(2025)

Aspect Ratio: 2:39-1

Formato: Full Frame 4K

Cámara: Sony Fx6

Óptica: 7Artisans

Dirección: Ricardo Braojos

Producción: Rústicas Producciones

Director de arte: Tomás Owen

Foquista: Miryam Loranca

2da. Asistente cámara: Georgina Barcelata

Colorista: Emilio Braojos

Gaffer: Oscar Castellanos

Postproducción: Ricardo Braojos y

Emilio Braojos

Cinefotógrafo: Esteban de Laca AMC

Sigue a Esteban de Laca AMC



[Trailer ‘El inicio’](#)



# 'El inicio'

## Esteban de Llaca AMC



# 'El inicio'

Esteban **de Llaca** AMC

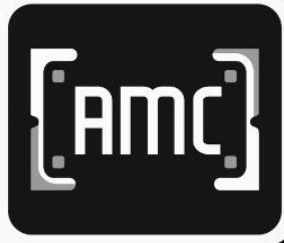


# 'El inicio'

Esteban de Llaca AMC



# ACADEMIA



FORMACIÓN CINEMATOGRÁFICA

La Academia AMC es el espacio de formación de la Asociación Mexicana de Cinefotografía, enfocado en el desarrollo profesional de quienes construyen la imagen del cine en México y Latinoamérica.

A través de talleres, clases magistrales y programas especializados, reúne a profesionales de la industria para compartir experiencia de set, metodologías de trabajo y reflexión sobre el lenguaje cinematográfico contemporáneo.

Más que un espacio académico, es una plataforma de comunidad, profesionalización y creación colectiva.

**FORMACIÓN ESPECIALIZADA EN CINEFOTOGRAFÍA Y  
CINEMATOGRAFÍA**

INSTAGRAM: @ACADEMIAAMC

ACADEMIAAMC@CINEFOTOGRAFO.COM



ALEJANDRO **MEJÍA** AMC  
Conexión emocional

# 'The Knife'

'The Knife', abre con una serie de frases que funcionan como una advertencia moral: *hacerse cargo de las propias decisiones*. Esta idea resuena a lo largo de toda la historia y marca el destino de sus protagonistas, quienes deben enfrentar las consecuencias de los actos que los colocan en una noche límite.

La ópera prima del director Nnamdi Asomugha, narra cómo la vida de una familia afroamericana se ve sacudida después de un incidente en el que una mujer irrumpe en su hogar durante la noche. Chris -interpretado por el propio director-, y su esposa, enfrentan un interrogatorio policial en el que los hechos se vuelven cada vez más ambiguos. Mientras la noche avanza, la presión sistemática y el racismo afloran complicando la verdad de lo sucedido, obligando a los personajes a confrontarse entre ellos así como con las decisiones que tuvieron que tomar en ese momento.

Aunque la película se mueve dentro de los códigos del *thriller*, su aproximación es más cercana al cine autoral. Gran parte de la historia se desarrolla en una sola locación y durante una misma noche, creando así una estructura que apuesta por la intensidad dramática y la observación de los personajes. Para el director de fotografía mexicano Alejandro Mejía AMC, el proyecto representa un momento particular en su carrera: su primera experiencia dentro de una producción de sindicato en Los Ángeles y una oportunidad para explorar un lenguaje visual distinto al de sus trabajos previos.



'The Knife'. Alejandro Mejía AMC

## Trabajar con agentes

Después del reconocimiento internacional del documental '499', el trabajo de Alejandro comenzó a circular en la industria estadounidense, lo que eventualmente le llevó a firmar con representación internacional para entrar a un sistema de producción muy distinto al que estaba acostumbrado en México.

Su llegada a 'The Knife' ocurrió precisamente en este momento de transición ya que el guion le fue entregado a través de sus agentes, para convertirse en uno de los primeros proyectos que recibió bajo este esquema de trabajo.

“Llamó mi atención desde el primer momento que leí el guion. Este *thriller* proponía una sola locación mientras que todo ocurría en una noche y cuando leía la historia, yo quería saber qué pasaba. Leí el guion de principio a fin en una sola sesión”.

Sin embargo, la estructura dramática del proyecto no fue lo único que despertó la curiosidad del cinefotógrafo, sino también el perfil poco convencional del director quien, además de protagonizar la película, proviene de una trayectoria distinta al cine al haber sido jugador profesional de la NFL durante más de una década. Ese contraste, entre una historia íntima y el equipo creativo con trayectorias inesperadas, fue lo que terminó por convencer a Alejandro Mejía para postularse para el proyecto.

La experiencia de entrevistarse dentro de la

industria estadounidense seguía siendo un descubrimiento. A diferencia de México, donde la relación del director de fotografía con el director es más cercana y directa, en el sistema profesional de Hollywood suele estar mediado por una agencia.

Para su primera reunión con Asomugha, Mejía preparó un documento con referencias visuales y reflexiones sobre el tono de la película, encontrando un punto de conexión con el director. Alejandro decidió mantener una postura de honestidad durante sus conversaciones, evitando exagerar su experiencia en un género que no necesariamente le era cercano.

“Recuerdo que hablamos un poco de 'Amour', la película de Haneke, que también es en una sola locación y tiene estos elementos de *thriller* pero un poco más autorales; eso le gustó como referencia”.

Aunque la entrevista tuvo un gran resultado, el proceso de confirmación del proyecto implicó un camino todavía más largo, sorteando lineamientos previos al contrato, entre otros aspectos. Sin embargo, fue la conexión entre ambos creativos lo que permitió acelerar ciertos procesos.

“Hablé por teléfono con Nnamdi y le conté que en verdad quería hacer su película y al poco tiempo, ya estaba listo el contrato. Nnamdi luchó para que yo pudiera estar en su proyecto, abriendo muchas puertas, lo que le agradezco mucho”.



Alejandro Mejía AMC



# LA PAREJA PERFECTA PARA HACER CINE



Z R

NIKKOR Z 24-70mm f/2.8 S II

Z CINEMA  
Nikon | RED



## La importancia de generar vínculos con tu equipo

‘The Knife’ fue la tercera película del director de fotografía en ese año, quien comparte que después de doce meses de intenso trabajo, es de gran importancia hacer una pausa entre proyectos.

“Fue la tercera película que filmaba ese año y terminé muy agotado; no vuelvo a hacer algo así. Son procesos creativos que te exigen mucho rendimiento físico, mental y emocional”.

El cansancio también coincide con el reto de filmar en una ciudad que puede resultar muy diferente a lo que estás acostumbrado.

“El ambiente de Los Ángeles contrasta mucho con la energía de la vida neoyorkina, que es de un carácter más social y con dinámicas más rápidas de trabajo. Después del primer *scouting*, procuré tener una mayor cercanía con mi *crew* por lo que en las siguientes juntas y reuniones, me acerqué a mi *gaffer* para plantearle incluso la posibilidad de irnos juntos a las próximas visitas a locación y aprovechar el camino en auto para caminar y conocernos más. Para mí siempre es importante la parte humana, y como era el primer proyecto en el que todo el *crew* era nuevo, tuve que ganarme su confianza. La experiencia terminó siendo muy positiva”, describe Alejandro, que desde entonces ha mantenido una constancia laboral y de amistad con Hitoshi, *gaffer* de ‘The Knife’.

## Lenguaje visual y narrativa

Otro de los momentos clave en la preproducción, fue la decisión de filmar la película en 35 mm, algo que no era muy común en ese momento específico dentro de la industria, decisión que surgió de un proceso de pruebas técnicas.

“Desde el inicio Nnamdi me dijo que pensaba en filmarlo lo cual me emocionaba mucho. Aun así, decidimos hacer pruebas en digital y análogo para tomar una mejor decisión ya que cualquiera de las dos opciones traería consigo ventajas y desventajas”.

Para Alejandro Mejía, la diferencia está en la manera en la que el espectador se relaciona con la imagen.

“No quería filmarlo en película solamente por el lujo de hacerlo. Pensaba que en una historia que transcurre en una misma locación, entre las mismas paredes y con los mismos actores, después de diez o quince minutos en digital, el espectador podría empezar a aburrirse o distraerse. El negativo en cambio, nos ayudaba a darle una sensación diferente. En análogo hay algo que simplemente te conecta y te hace querer seguir viendo; por sí mismo, tiene un movimiento interno en su propia química. Hay algo que está más allá de lo que las propias palabras pueden explicar”, señala al momento de referirse a la magia del celuloide.



‘The Knife’, fotograma. Alejandro Mejía AMC



Al principio de la conversación para la revista, Alejandro Mejía nos muestra frente a la pantalla en videollamada, ‘El elogio de la sombra’, escrito por Junichiro Tanizaki, y con ello confiesa su gusto por el mundo de la fotografía fija para encontrar en ella referencias que le ayudan a crear conceptos visuales para cada uno de sus proyectos.

‘The Knife’, no sería la excepción para dicho proceso creativo. Así, el director de fotografía comparte que el trabajo de los fotógrafos Todd Hido y Gordon Parks, fueron el punto de partida para encontrar una estética y trasladarla al lenguaje cinematográfico del proyecto dirigido por Nnamdi.

Estas influencias se tradujeron en una estrategia narrativa que cambia gradualmente el punto de vista de la cámara a lo largo de la película.

“El punto de vista era muy importante en esta película ya que conforme la trama avanza, se convierte en algo más subjetivo acercándose emocionalmente a los personajes. Hacia el final, por ejemplo, cuando toda la situación se torna más tensa, la cámara es incluso un personaje más”.

Para el rodaje, Alejandro apostó por un *set* de óptica Hawk Vantage T1 Lenses, una familia de lentes esféricos conocida por su gran apertura y diseño compacto, características que resultaban adecuadas para este proyecto. El cinefotógrafo destaca ante esto, tres cualidades clave en los lentes elegidos: gran velocidad, peso reducido -cualidad que ayudó para operar la cámara en mano-, y una gran distancia mínima de enfoque.



## Conexión emocional y complicidad con la historia

“En esta película tuvimos el tiempo necesario para planear bien lo que queríamos hacer, así que esto también nos dio apertura para la improvisación, lo cual es importante para un proyecto en el que todo se desarrolla en una sola locación. En lugar de pensar sobre cada movimiento, prefería reaccionar orgánicamente a lo que ocurría frente a la cámara”.

Alejandro Mejía comparte una reflexión que encontró en una exposición dedicada al director de fotografía Robbie Muller:

“En la exposición había una serie de cartas que Lars Von Trier le había escrito a Robbie, y en una le escribía lo siguiente: *Quiero que pienses como si nunca hubieras tocado una cámara en tu vida, como si fueras un niño que acaba de descubrirla, y que respondas impulsivamente a esa acción.* Esta idea de reaccionar instintivamente influyó en la manera en la que me aproximé al proyecto. Esa espontaneidad también puede generar una conexión emocional con el espectador”.

Desde un principio y en paralelo a la investigación de referencias visuales y de lenguaje, Nnamdi y Alejandro acordaron que, a pesar de estar narrando un *thriller*, la historia necesitaba desen-

tenderse de las fórmulas que comúnmente acompañan a los géneros cinematográficos.

“Queríamos apegarnos a las particularidades emocionales de los personajes y de las secuencias, más no a las estructuras canónicas del *thriller*”.

En complicidad con la historia, destaca otro aspecto crucial en el desarrollo de este proyecto. Y es que filmar en película implicaba en sí mismo, una concentración mayor a si se hubiera tratado de un largometraje en digital, pues la disciplina y el rigor se propaga de manera horizontal sobre cada rol de trabajo.

“La atención a cada detalle es claramente mayor y al estar en el momento presente, existe entonces una conexión emocional con la escena y lo que estás narrando”.

‘The Knife’ fue filmada en Vision3 500T, con exploraciones propias de lenguaje en referencia a otras grandes cintas como ‘Once Upon a Time in Anatolia’ (Dir. Nurie Bilge Ceylan, 2011), y su característico movimiento en *dolly*, siendo una cinta que progresa en códigos de lenguaje de principio a fin, acorde al momento dramático de la historia; secuencias iniciales en *dolly*, hasta largos y complejos planos secuencia en cámara mano o en steadicam, siempre manteniéndose fieles al significado único de la trama.

**ZEISS**

# Lentes ZEISS Aatma

## Abraza el Alma de tu Cinematografía



Los objetivos ZEISS Aatma están inspirados en las características de algunos de los objetivos ZEISS clásicos más emblemáticos del siglo XX. Su estética clásica evoca emociones con una textura de piel delicadamente pintada, un bokeh intenso con un sutil efecto de burbujas de jabón y transiciones de enfoque fluidas y vibrantes. Combinados con todas las ventajas de los objetivos de cine modernos, los objetivos Aatma permiten a los cineastas imprimir su sello personal en cada fotograma y abrazar plenamente la esencia de su arte.

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



## La oscuridad y el reto de la exposición

Hablar de una correcta exposición implica un juicio de cuestionamiento hacia lo “correcto”, en un ámbito que es subjetivo a la historia y así, la importancia radica entonces en exponer hacia lo que la luz o sombra de la escena exige emocionalmente hablando. Sin embargo, es necesario que esa búsqueda de la narrativa y sus significados, se aborde también desde un exigente conocimiento técnico, las posibilidades del material y de las herramientas al alcance del proyecto. En este caso, filmar una historia que ocurre enteramente en una noche, sería un gran reto para tomar a la oscuridad como un aliado en la narrativa.

“Recuerdo que cuando me invitaron a dar una charla en Kodak, muchos colegas se acercaron para decirme lo mucho que había arriesgado para alcanzar ese nivel de exposición. Fue un gran desafío obtener el punto exacto para contar esas noches en la película. Mi proceso de trabajo siempre fue la técnica de exposición de uno de mis mentores, Ed Lachman, iluminando como si estuviera a 320 ASA, dando un margen a la sobreexposición y así proteger mis sombras”.

Ser honesto con la necesidad emocional de la historia, implica a su vez, sacudir el miedo por la oscuridad.

“Me tocó ser siempre fiel con lo que el guion exigía, respetar sus contrastes y abrazar las sombras, no tratar de filmar desde una protección. Pero para ello, también tenía que modificar mi *mindset* y entender que lo que haces bien en 35 mm se ve espectacular, pero lo que haces mal, se ve cien veces peor que lo que haces con una cámara digital. Tienes que trabajar agregando y no quitando, siendo profundamente consciente de toda decisión”.

En ‘The Knife’ la cámara se traduce en lo más cercano a lo que una coreografía de danza puede ejemplificar, atravesando desde encuadres fijos, hasta planos extremadamente cercanos a los personajes, en donde toca regresar momentos atrás en la escena para poder identificar el momento exacto en el que la cámara había comenzado a moverse. Es tan orgánica y

apegada a la emocionalidad de las secuencias, que la consciencia por la cámara se borra ante el juicio de su espectador.

“La película tuvo momentos de muchas complejidades técnicas y de extrema coordinación. Por ejemplo, escenas de plano secuencia muy largas en las que la cámara podía iniciar en la sala del interior de la casa para después recorrer hasta el patio exterior, ver a los personajes iluminados con las sirenas de las patrullas y después volver a adentro”.

Con un rodaje enteramente nocturno, de cuatro de la tarde a cuatro de la mañana, con la ansiedad que se presentaba en la espera por los *dailies* para conocer lo que se había filmado el día anterior, el director de fotografía mexicano Alejandro Mejía, logró una proeza técnica en su primera cinta dentro del sindicato de Local 600 ICG.

“La curiosidad de experimentar algo que no había hecho antes, me motivaba profundamente”.

A través de la Canon 7D y una montura PL, en la que podía probar los mismos lentes utilizados para la cinta, Alejandro podía previsualizar un poco la iluminación de las escenas.

“A su vez, tocaba ejercitar el iluminar a través del *viewfinder* de cristal, para conocer la atmósfera y contraste general de las escenas”.



‘The Knife’, fotografías. Alejandro Mejía AMC

“El trabajo previo para filmar cada noche, fue arduo. La casa fue iluminada en su totalidad desde los techos, para después programar cada luz mediante una consola, ir modificándolas individualmente y construir desde ahí, para después reforzar desde los exteriores con una mezcla de tungstenos y HMIs homogeneizados por filtros verdes”.

La ópera prima de Nnamdi Asomugha se caracteriza por ser una historia que, desde su misterio, abraza la oscuridad como una aliada para la construcción de la tensión emocional. Sus personajes habitan entre las sombras y la luz adquiere otro valor. Como menciona Tanizaki en su libro, *“frente a la penumbra es que obtiene otra profundidad”*.

‘The Knife’ se estrenó en más de doscientas salas de cine en Estados Unidos, filmada en 400 rollos de Kodak, en un *workflow* protegido por la calidad de FotoKem, y bajo el apoyo de Camtec. Alejandro Mejía reflexiona:

“Verla tantos años después me hizo recordar la persona que era en ese momento. Me devolvió el espíritu de motivación y arriesgue. Pude reconocer la valentía absoluta que tuve”, dice sobre un largometraje que por fin se exhibe en pantalla grande.

“The Knife’ también es el comienzo de una amistad y relación creativa con alguien que me abrió las puertas en mi carrera y a quien le agradezco mucho. Es la historia que me hizo ser parte de esa comunidad latina publicada por la revista de la ASC, y el reto que me hizo no sobrepensar, sino abrazar la oportunidad, confiar y no caer en el miedo por el tamaño del proyecto. Me hizo valorar las ganas y la energía de la gente, más que la experiencia, porque la motivación de mi equipo de trabajo me recuerda por qué decidí hacer cine”.

## Trailer ‘The Knife’

**23.98** fps®

## ‘The Knife

Año: 2021

Premiere: 2024

Cámaras: ARRICAM LT

Formato: 3 Perf

Aspect Ratio: 1:85

Óptica: Hawk Vantage T1

Director: Nnamdi Asomugha

Productores: Jonathan T. Baker / Mark Duplass

Gaffer: Hitoshi Tomonori

Operadores de cámara: Alejandro Mejía AMC /  
Kiel Eulberg

Foquistas: Owen Patry / Stephane Renard

Postproducción: Chuck Jean

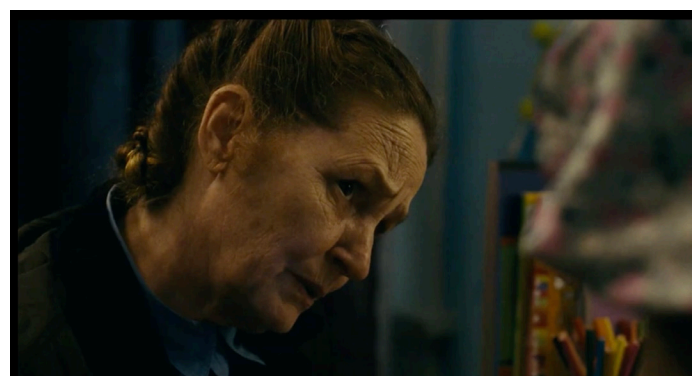
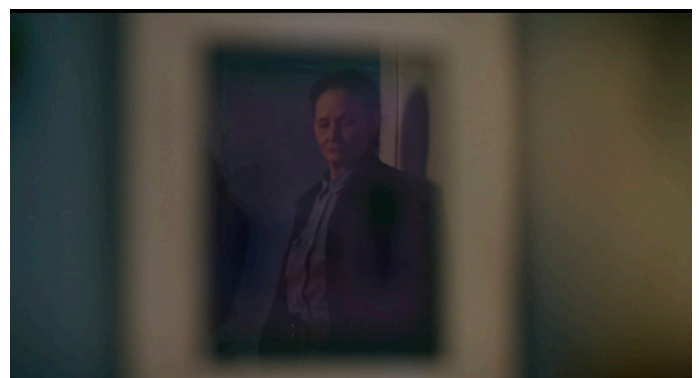
Diseño de producción: Ryan Brett Pucket

Colorista: Alastor Arnold

Cinefotógrafo: Alejandro Mejía AMC

Sigue a Alejandro Mejía AMC

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



'The Knife'  
Alejandro **Mejía** AMC



'The Knife'  
Alejandro **Mejía** AMC



'The Knife'  
Alejandro **Mejía** 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.



JESSICA **VILLAMIL** AMC  
Viaje a través de la memoria

# 'Vainilla'

'Vainilla', ópera prima de Mayra Hermosillo, fotografiada por Jessica Villamil AMC, presenta un drama ambientado en México a finales de los años ochenta e inicios de los noventa, que sigue la historia de Roberta, una niña de ocho años que crece en un hogar conformado exclusivamente por mujeres de distintas generaciones. Desde su mirada, la película muestra el miedo y la confusión al ver cómo su familia se enfrenta a la amenaza de perder su casa debido a una deuda creciente. Esa situación obliga a cada una a confrontar sus propias limitaciones, vínculos afectivos y formas de resistencia. En medio de esta fragilidad, Roberta interpreta el mundo desde su inocencia, convencida de que puede cambiar el destino de su familia participando en un concurso escolar.

La aproximación visual de Jessica Villamil, construye este universo desde una sensibilidad emocional. Con una trayectoria consolidada dentro del cine documental, la directora de fotografía encuentra en 'Vainilla', su primer proyecto de ficción, trasladando su experiencia en la observación de lo real hacia una narrativa cuidadosamente diseñada, en el que cada encuadre busca la organicidad y la cercanía.

A lo largo de este artículo, veremos que el trabajo de fotografía en este proyecto no busca imponer una estética, sino acompañar el proceso interno de los personajes y su historia, permitiendo que el espacio, los rostros y la luz, reflejan el pasaje silencioso entre la inocencia y conciencia.

La llegada de la cinefotógrafa al proyecto fue a través de la productora Paloma Petra -quien también actúa en la película-, y su vínculo con el proyecto se volvió inmediatamente personal.



'Vainilla', rodaje. Jessica Villamil AMC.



“Paloma fue quien me recomendó con Mayra Hermosillo, y cuando leí el guion, sentí que iba a ser un proyecto importante para mí; simplemente hizo *click* conmigo. En ese entonces yo estaba conectando mucho con mi pasado; como cuando tienes un espacio de transición en tu carrera, ves hacia atrás y notas que has crecido de alguna manera. Siento que esto me conecta mucho con la historia; ver de dónde vienes, tu familia, etcétera”.

Esa conexión se convirtió en una brújula visual. Más que pensar la fotografía desde un lugar puramente estético, comenzó a imaginar cómo integrar el espacio a los personajes; cómo permitir que cada rincón reflejara identidades distintas dentro de un mismo universo compartido, en este caso, por tantas integrantes de una misma familia.

“Algo que también llamó mi atención al leer el guion, fue la dinámica entre los personajes que ya propone una dinámica coral compleja. Tantos personajes conviviendo en un entorno reducido, cada una con sus propios deseos, frustraciones y sueños; cada una con su pequeño territorio dentro de ese caos. Era importante darle a cada personaje una identidad. La casa era un personaje más dentro de este universo y uno muy importante y ese espacio debía respirar con ellas”.

## Un viaje a la memoria

La colaboración con la directora Mayra Hermosillo se dio de manera orgánica y en complicidad, puesto que al tratarse de la ópera prima de ambas en el terreno de la ficción, encontraron un territorio compartido desde el cual lograron construir confianza para arriesgarse y descubrir un lenguaje propio para la película.

“Fue interesante porque Paloma Petra y Mayra son actrices, entonces entendían perfectamente el proceso que necesitaba cada una de las integrantes del elenco. Mientras Mayra se concentraba en el cuidado de las interpretaciones y la dimensión emocional de cada personaje, yo proponía cosas que sostuvieran el universo que Mayra tenía en mente. Para ella era importante que la casa se sintiera auténtica, casi como una extensión física de su memoria”.



## Construyendo un mundo

Parte importante del proceso fue mapear la casa real de Hermosillo y trasladarla a una foto, replicando su arquitectura y su espíritu. Este gesto implicaba reconstruir un fragmento de la vida de su directora y convertirlo en escenario cinematográfico. La decisión de rodar el proyecto en foro, planteó desafíos adicionales como el evitar que se percibiera la artificialidad.

Ante tal situación, el trabajo de mesa fue realizado minuciosamente. Tanto Mayra como Jessica, dedicaron tiempo para planear movimientos de cámara y trazos junto a un *shooting* exhaustivo que, posteriormente, se ajustó a un plan de trabajo. La intención era filmar las escenas privilegiando una continuidad cronológica. Esta búsqueda de fluidez reforzaba la sensación de un espacio vivido.

“Todo esto de mapear la casa original de Mayra y después replicarla en el foro, era muy importante para ella. Era algo casi mágico el hecho de trasladar un pedazo de su vida, que además estuvo lleno de cosas importantes y que claramente dejaron huella. Creo que Mayra era muy intuitiva en cómo quería sentir el espacio. Inevitablemente, muchas cosas cambiaron con respecto a nuestro *shooting list*, porque el plan de rodaje era muy grande y ambicioso. Planeamos muchas tomas que después tuvimos que ir eliminando, pero todo este ejercicio nos llevó a pensar que queríamos filmar las escenas lo más corrido posible para mantener la parte de la actuación en su mejor estado”.



La colaboración con el diseño de producción fue clave para sostener esta ilusión. El reconocido diseñador de producción Salvador Parra, se convirtió en un aliado fundamental para que el foro adquiriera una dimensión orgánica cargada de memoria y textura.

“Tener a Salvador fue un gran regalo para la película y sobre todo, para la fotografía”, aludiendo a la posibilidad de concentrarse no solo en iluminar el espacio, sino en habitarlo visualmente.

“Para mí fue una gran sorpresa ver cómo el foro iba creciendo, desde los colores que habíamos escogido, hasta cada uno de los elementos dentro de los espacios. Como Salvador es muy solicitado solo pudo hacer el trabajo de mesa, y en rodaje trabajamos con Andrea Lopez Pacheco y un gran equipo de decoración y *props* en la toma de decisiones, como la elección de los papeles tapices, la búsqueda de detalles cotidianos u objetos que íbamos encontrando en el camino”.

Las referencias se convirtieron en una herramienta para definir el punto de vista de ‘Vainilla’, particularmente la forma en la que la cámara debía comportarse. El objetivo era encontrar un lenguaje que permitiera mostrar el punto de vista desde la infancia y al mismo tiempo, transmitir una intimidad emocional.

“Vimos algunas películas para entender lo que buscábamos, entre ellas ‘The Florida Project’, ‘Aftersun’, ‘Mustang’, ‘Verano 1993’ y ‘La Ciénaga’. El fin de estas referencias, era encontrar un modelo de sensibilidad en el que la cámara observa sin imponer.

Villamil reconoce el impacto directo que tuvieron estas referencias en su aproximación visual:

“Muchas de las películas que vimos tenían que ver con las infancias y la forma en la que eran retratadas. Buscábamos indagar un poco en la visión de nuestra protagonista y que se sintiera un relato personal. Mayra y yo hablamos mucho de la altura de cámara y de cómo tenía que moverse. Queríamos que se sintiera cercano y que fluyera con los personajes y la casa”.

# SONY

**α**  
ALPHA



Cámara híbrida full-frame  
**ILCE-7M5**

BIONZ XR2

**Exmor RS**  
CMOS Sensor



**G** MASTER

Lente Fijo Teleobjetivo  
**SEL85F14GM2**

FE 85mm  
F1.4 GM II



El color dentro de la propuesta visual se convirtió en uno de los elementos más precisos para reflejar el mundo interno de los personajes. Más que una decisión estética, funcionó como un sistema simbólico.

“Fue como un lenguaje a través de los colores.” menciona Jessica. Este uso expresivo del color se integraba a una búsqueda más amplia por transmitir un espacio vívido. Ante esto, la directora de fotografía lo describe como “encontrar pequeñas cosas de la casa que se sintiera que habían vivido ahí”.

## Posibilidades creativas frente a los obstáculos

Las decisiones técnicas surgieron de la necesidad de sacar el máximo provecho a los recursos y la búsqueda por construir una imagen que reflejara la época pero, en especial, la memoria. En este proceso, la óptica fue uno de los principales elementos para construir el lenguaje visual de ‘Vainilla’.

“Quería una óptica vieja, más o menos de la época. Ya había trabajado previamente con los Nikon en mis trabajos de documental y realmente me gusta mucho cómo difuminan la imagen en los bordes, pero manteniéndose nítida en el centro”. Esta ambigüedad entre nitidez y suavidad, permitió que se conservara una sensación cercana al recuerdo.

A su vez, uno de los mayores retos se encontraba en la iluminación.

“Para mí era muy importante que se sintiera real, que las ventanas se sintieran reales. Esta intención implicaba recrear la apariencia de la casa de referencia y el comportamiento de la luz natural, respetando su dirección y su interacción con la arquitectura”.



Ya sea filmar en locación o en foro, cada decisión trae consigo sus propias complicaciones. En el caso de ‘Vainilla’, las limitaciones físicas del foro obligaron a pensar en soluciones creativas para mantener la naturalidad.

“Lo cierto es que el espacio que nos dieron para construir la casa no era muy grande. Por ejemplo, tuvimos espacios como la recámara de Alicia y Roberta que era como una escuadra. Esa esquina estaba muy castigada y tuvimos que acomodarnos en esos espacios tan reducidos”, recuerda Villamil, señalando cómo la cercanía entre los muros restringía la posibilidad de trabajar con grandes distancias para iluminación.

Frente a este gran reto técnico, a petición de Jessica, la estrategia utilizada fue replicar el comportamiento del sol mediante estructuras móviles que permitieran modificar la incidencia de luz.

“Durante la preproducción fuimos a Torreón para conocer el espacio. Estando ahí, hice un estudio de luz minucioso para después elegir qué queríamos replicar en foro. De esta manera, ya estando en el *set*, se pudieron construir sistemas en el techo que nos ayudaran a mover la luz e ir variando su dirección conforme lo necesitábamos”.

De manera similar, la cinefotógrafa describe la complejidad de crear variaciones de luz en espacios reducidos, pero sobre todo, en espacios que recurrentemente saldrían a cuadro.

“Me preocupaba mucho que pudiera ser aburrida la forma en que mostrábamos las habitaciones o la cocina, por ejemplo. Pero pensando en los detalles que recuerdas de tu propia casa, y las pequeñas cosas que caracterizaban el paso de la luz en esos lugares, tomé una guía de referencia para seguir iluminando cada *set*”.

Desde un sentido también técnico, Jessica Villamil menciona la gran ventaja del uso de reflectores *lightbridge*, permitiendo una naturalidad en la dirección de luz, pero también, una ventaja para el aprovechamiento del espacio.

“Podíamos estar dirigiendo o girando cada *lightbridge* durante la misma toma y provocar una sensación de distanciamiento de la luz, seguir difuminándolos hasta encontrar el punto correcto y tener tales herramientas sin robar tanto espacio dentro del foro”.

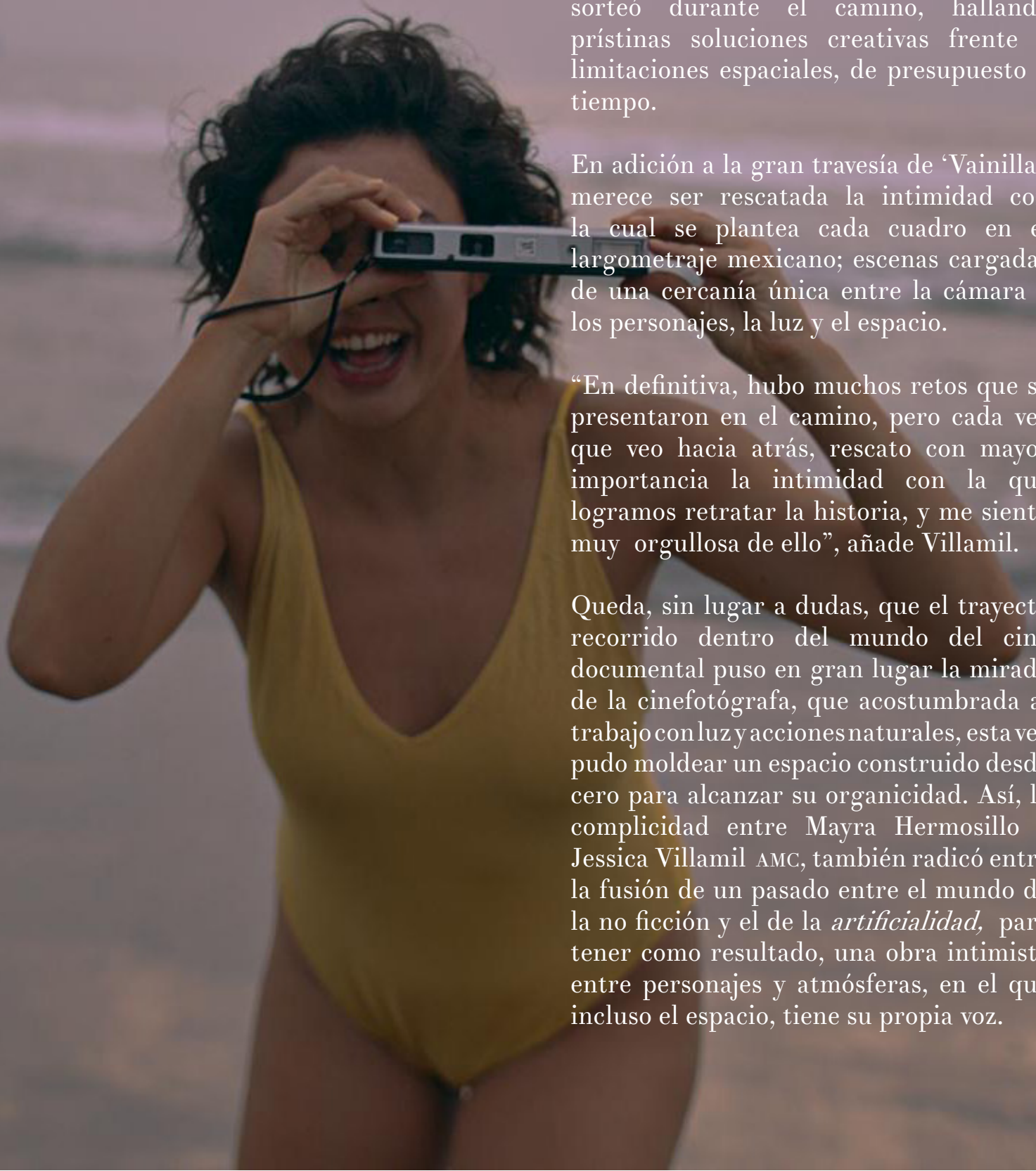
## Compromiso narrativo y emocional

La necesidad de encontrar una propuesta visual correspondiente a la época en la que transcurre la historia, y el cumplimiento técnico de sus retos desde la creación del mundo interior de los personajes, fueron obstáculos que la directora de fotografía sorteó durante el camino, hallando prístinas soluciones creativas frente a limitaciones espaciales, de presupuesto o tiempo.

En adición a la gran travesía de 'Vainilla', merece ser rescatada la intimidad con la cual se plantea cada cuadro en el largometraje mexicano; escenas cargadas de una cercanía única entre la cámara y los personajes, la luz y el espacio.

“En definitiva, hubo muchos retos que se presentaron en el camino, pero cada vez que veo hacia atrás, rescato con mayor importancia la intimidad con la que logramos retratar la historia, y me siento muy orgullosa de ello”, añade Villamil.

Queda, sin lugar a dudas, que el trayecto recorrido dentro del mundo del cine documental puso en gran lugar la mirada de la cinefotógrafa, que acostumbrada al trabajo con luz y acciones naturales, esta vez pudo moldear un espacio construido desde cero para alcanzar su organicidad. Así, la complicidad entre Mayra Hermosillo y Jessica Villamil AMC, también radicó entre la fusión de un pasado entre el mundo de la no ficción y el de la *artificialidad*, para tener como resultado, una obra intimista entre personajes y atmósferas, en el que incluso el espacio, tiene su propia voz.



“‘Vainilla’ es mi ópera prima como largometraje de ficción, y en ella tuve el reto de que también los espacios fueran un personaje más en la historia. Teníamos un cuaderno lleno de referencias visuales para el tratamiento de cada espacio y todos pudimos comunicarnos, de la mejor forma, acerca de lo que necesitábamos lograr. Pero sobre todo, fue un proceso en el que creamos desde nuestras vulnerabilidades y eso es extremadamente valioso”.

Desde su estreno en el Festival Internacional de Morelia, hasta su ovación en el Festival Internacional de Venecia, ‘Vainilla’ es un retrato que se construye desde lo real, inclusive con un carácter de crónica, como mencionó Guillermo del Toro, tras su presentación. Desde la manera en que se mueve la cámara y el modo en que la luz construye sus atmósferas, la historia de esta familia se desenvuelve en el terreno de la honestidad con la forma de narrar.

### Trailer ‘Vainilla’

**23.98** fps®

## ‘Vainilla’

Año: 2025

Cámara: ARRI Alexa Mini LF

Aspect Ratio: 1.85:1

Óptica: Nikon AI-S

Directora: Mayra Hermosillo

Gaffer: David Reyes, Mau Reyes

Steadycam: Josefina Matus

1er AC/ Foquista: Rafael González Guajardo

2do. AC: Dayan Tenorio

DIT: Isaac Mendoza

Diseñador de producción: Salvador Parra

Edición: Sonia Sánchez

Post: Fernando Maganda / Stephanie Villalobos

Colorista: Juan Magaña

Equipo Fílmico: CTT / EFD

Fotografía acuática: Iván Hernández AMC

Cinefotógrafa: Jessica Villamil AMC

Sigue a Jessica Villamil AMC

<https://vimeo.com/jessicavillamil>



‘Vainilla’, fotograma. Jessica Villamil AMC

'Vainilla'  
Jessica **Villamil** AMC



'Vainilla'  
Jessica **Villamil** AMC



'Vainilla'  
Jessica Villamil AMC



**ZEISS**

# Lentes ZEISS Aatma

## Abraza el Alma de tu Cinematografía



Los objetivos ZEISS Aatma están inspirados en las características de algunos de los objetivos ZEISS clásicos más emblemáticos del siglo XX. Su estética clásica evoca emociones con una textura de piel delicadamente pintada, un bokeh intenso con un sutil efecto de burbujas de jabón y transiciones de enfoque fluidas y vibrantes. Combinados con todas las ventajas de los objetivos de cine modernos, los objetivos Aatma permiten a los cineastas imprimir su sello personal en cada fotograma y abrazar plenamente la esencia de su arte.



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



ALFONSO **PARRA** AEC, ADFC  
LA POSCINEMATOGRAFÍA

## Condiciones perceptivas, técnicas y éticas del trabajo del director de fotografía en el régimen audiovisual contemporáneo.

A la memoria de Tomás Pladevall AEC

Como director de fotografía, me pregunto a menudo por qué somos nosotros quienes, en general, reflexionamos menos sobre nuestro propio arte y oficio -la creación de imágenes en movimiento-, mientras esa tarea parece recaer con mayor frecuencia en críticos de cine, literatos o filósofos. Creo que a nadie se le escapa que la cinematografía ha cambiado de manera profunda desde la irrupción de la tecnología digital, y no solo desde un punto de vista técnico, sino también -y de forma decisiva-, en su condición ontológica. Una transformación ontológica implica un cambio en el modo de ser de algo: no únicamente en sus formas externas, funciones o apariencias, sino en aquello que lo constituye como lo que es. No se trata de una variación técnica, estilística o histórica, sino de una alteración de las condiciones mismas de la existencia cinematográfica.

Una transformación ontológica se produce cuando un fenómeno deja de poder definirse mediante los criterios que antes garantizaban su identidad. En este sentido, la poscinematografía designa el conjunto de prácticas, estéticas y regímenes de producción audiovisual que emergen cuando el cine deja de estar definido por su soporte fotoquímico, su dispositivo clásico de proyección, su lógica industrial y sus procesos narrativos, y pasa a operar como un lenguaje desanclado -“líquido”-, transversal a múltiples medios, pantallas y temporalidades.

No alude a un “después del cine” entendido como desaparición, sino a un desplazamiento esencial del cine como medio de creación de imágenes expresivas. La poscinematografía nombra así el estado del cine cuando deja de ser un medio delimitado y se convierte en un lenguaje móvil, transmedia y procesual, definido más por sus operaciones que por su soporte o su dispositivo de exhibición. No es un formato ni una estética concreta, sino un régimen de producción de sentido sin una trazabilidad clara.

Una de las claves de este desplazamiento es la tecnología digital y el marco de la sociedad de consumo ultraliberal en el que se sustenta. La inmediatez, la plasticidad y, en última instancia, la capacidad de prescindir de lo real hacen, que el cine ya no dependa solo del celuloide, ni siquiera de la cámara o de la realidad que se sitúa delante de ella. Lo digital permite generar imágenes, remezclarlas o simular cualquier cosa mediante procedimientos algorítmicos y procesos automatizados. En este sentido, la imagen cinematográfica deja de ser índice del mundo para convertirse en operación. Antes se actuaba sobre la cámara cinematográfica -dar motor, enhebrar, cargar chasis de película-; ahora, con la cámara digital, se interactúa.

Los hacedores de imágenes digitales en movimiento en todo el mundo, son millones. Comparten, en gran medida, las mismas herramientas y una ideología que las sustenta: la sociedad de lo pulido, lo pulcro y lo liso, que encarna una visión de lo positivo donde toda negatividad resulta eliminada (1). La imagen digital representa y, a la vez, genera de forma uniforme esta manera de mirar. Se intuye la trampa que encierra esta tecnología cuando tantos DOP añaden ruido y tramas analógicas simuladas a las imágenes digitales: una operación que intenta restituir una materialidad perdida sin cuestionar el régimen perceptivo que la produce. La trampa conlleva así un vacío en las imágenes, sin otra otredad que la propia subjetividad del que mira. Nada detrás, nada al fondo. Se niega la negatividad del enfrentamiento, condición necesaria para que la imagen pueda conmovernos por la belleza. ¿Por qué no nos impacta la supuesta belleza que llenan las imágenes digitales? Impactar es sacar a uno fuera de sí y colocarlo en otro lugar, donde, por un instante, se conmociona por la suspensión del yo. La belleza no es la estética de algo grabado con gusto o elegancia, sino una forma de revelación.

Dicha revelación depende, entre otras cosas, de la atención y la duración, condiciones difícilmente compatibles con el régimen de inmediatez que estructura hoy buena parte de la experiencia digital: no del ver, sino de la mirada superficial; no de la contemplación, sino del gesto de dar un “me gusta” o deslizar imágenes con el dedo sobre la pantalla del móvil. En este sentido, la condición dominante de la tecnología digital resulta problemática para la posibilidad de revelar belleza en nuestras imágenes. Así pues, el soporte de la cinematografía aparece fracturado en su continuidad histórica tal como se había constituido desde su nacimiento.

El dispositivo clásico, resuelto como sala oscura, proyector y espectador inmóvil en su butaca, ha sido sustituido por las multipantallas, el visionado fragmentado y la interacción constante con lo filmado, ya sea mediante su repetición, pausa o transformaciones creativas ajenas a los creadores iniciales. En este nuevo régimen, la imagen en movimiento deja de organizar la atención para limitarse a circular a velocidades que no permiten sostenerla, anulando así una condición necesaria no solo para la revelación estética, sino también para la adquisición de conocimiento a partir de la información.

Los datos que constituyen la imagen digital, por sí mismos, carecen de espesor: producen información que circula a la velocidad de la luz. Esta condición implica una mutación profunda del tiempo cinematográfico, que abandona las duraciones cerradas y los montajes más o menos lineales de la narrativa clásica, sostenidos por un relato causal estable, para transformarse en una temporalidad abierta e infinita. Las obras devienen así mutables y versionables, articuladas sobre narrativas no jerarquizadas: la película deja de ser un objeto terminado para convertirse en un proceso sin dirección clara, sin principio ni final, destinado al consumo continuo en la red. En este contexto, la noción de autor pierde vigencia. Ya no es necesariamente el director quien crea, del mismo modo que el espectador deja de ser pasivo y ya no ocupa la posición colectiva y fija que le otorgaba la sala de cine.

El espectador ya no ocupa una posición pasiva ni estable, sino que deviene una figura híbrida: usuario, operador, reeditor y testigo. Toda esta transformación esencial del cine redefine las herramientas de la narración y, por supuesto, el

papel del director de fotografía. En este contexto, el plano -entendido clásicamente como una unidad estable y cerrada, con un inicio, un fin, una duración y una posición clara dentro de la estructura narrativa-, deja de operar bajo los mismos principios. El plano nacía en el rodaje y moría en el montaje; es decir, coincidía con su acontecimiento y era responsable de sí mismo. Hoy, en cambio, el plano puede ser reencuadrado, alterado mediante algoritmos, reutilizado en otros contextos y fragmentado y recombinado de manera potencialmente infinita.

El plano deja así de ser un objeto cerrado para convertirse en una reserva de datos visuales. Y los datos, por su propia condición, solo pueden circular y sostener información visual, encontrando serias dificultades para operar en otros terrenos propios del arte y de la transformación estética.

El encuadre que define el plano ya no es definitivo: muchas de sus decisiones pueden tomarse posteriormente en la posproducción, sin necesidad de volver a filmar. De un mismo plano puede modificarse casi todo -su profundidad, su color, su luz o su ritmo-, lo que hace que deje de ser el tiempo de lo vivido o filmado para convertirse en una acumulación, en un síntoma de procesos, en muchos casos automáticos.

Un plano puede aparecer en otra película para la que no fue concebido, circular como un clip o ser editado por usuarios y espectadores, perdiendo su anclaje narrativo, su singularidad, su “aquí” y su “ahora”. Puede ser troceado, ralentizado, acelerado, superpuesto o interpolado, desterrando toda garantía de continuidad temporal. El plano deviene así modulable y pierde su condición de acontecimiento. En el cine clásico se trabaja con la imagen-acto; en la poscinematografía, con la imagen-dato. En la poscinematografía no hay acontecimiento, hay gestión. Bajo esta condición del plano, todo riesgo desaparece: el error se corrige, el tiempo se pervierte y la fragilidad, lo contingente, se simula -algo que lo digital hace muy bien-. Esta situación tiene una consecuencia ética importante: la imagen no puede fracasar, pero tampoco puede comprometerse. Aunque esta condición no se manifieste de manera idéntica en todos los contextos de producción, estructura de forma decisiva el horizonte técnico, perceptivo y laboral de la imagen contemporánea.

No se trata aquí de una condena ontológica de lo digital, sino del análisis crítico del régimen de



producción, circulación y control en el que estas imágenes operan.

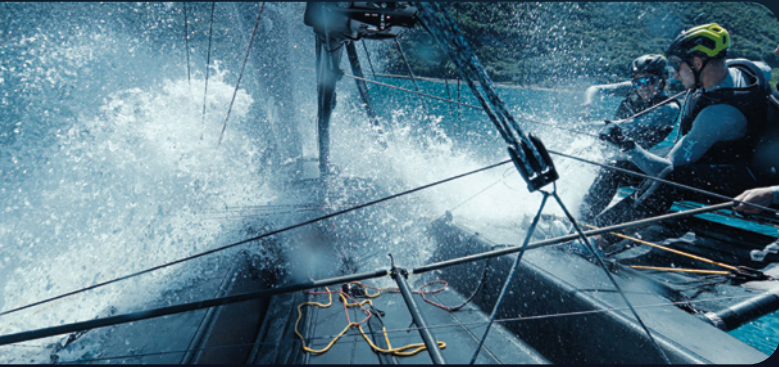
No solo el plano ha cambiado de estatuto; la luz también lo ha hecho. De fenómeno físico, la luz pasa a registrarse como información: simulación, metadatos y parámetros. Ya no garantiza verdad, sino coherencias; ya no representa, sino que funciona y se somete a los procesos de producción. La luz había ocurrido siempre antes de la imagen, y esta era su consecuencia, garantizando una relación causal con el mundo. La luz era el índice y la imagen la huella: algo había estado ahí.

Con la poscinematografía, la imagen digital ya no necesita una situación lumínica real para existir: la luz deja de ser causa para convertirse en una variable más dentro de un sistema. La luz es ahora discreta y calculable -vectores, capas, curvas, nodos, máscaras-, lo que implica su aislamiento tanto del espacio como del tiempo. La luz se arregla: las noches se iluminan gracias a sensores altamente sensibles y se ajustan después en posproducción; el día se oscurece y la coherencia lumínica se posterga, en muchos casos, para más adelante.

La decisión de qué ver y cómo ver se desplaza así del rodaje a la posproducción y, con ello, se pierde la dimensión ética de la luz. Ahora importa que la luz “funcione”, un término propio de la lógica del consumo, lo que hace que deje de responder a

lo real para someterse a un régimen de legibilidad. Y la pregunta que, como DOP, me parece inevitable es: ¿qué significa filmar cuando la luz ya no responde prioritariamente al mundo, sino a un régimen de legibilidad que la precede, inscrito en un sistema propio de coherencias?

Esta transformación ontológica de la luz no solo afecta a su origen o a su tratamiento, sino también a las decisiones ópticas que estructuran la percepción del espacio. La sociedad que señala Byung-Chul Han -la de lo pulido, lo brillante y el cansancio-, tiene también su reflejo en nuestras imágenes, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Resulta sintomático, por ejemplo, que en los últimos años hayan proliferado lentes con los valores T más abiertos posibles -el T1.5 de Sigma, el T1.8 de ARRI o el T0.95 de Leica-, aperturas que ya no serían necesarias con sensores digitales tan sensibles como los actuales. Este exceso de apertura se ha normalizado en buena parte del cine y las series contemporáneas: desde la insistencia en el primer plano desenraizado del espacio en ‘Euphoria’, hasta la intimidad aparentemente humanista pero ópticamente aislada de los rostros en ‘Nomadland’; pasando por el uso reiterado del desenfoque como forma de opacidad emocional en ‘The Son’, o por la disolución del espacio-tiempo como experiencia borrosa de la memoria en ‘Aftersun’. Así, si antes la utilización de los valores más abiertos del diafragma era una operación “defensiva”, destinada a resolver un problema técnico de falta de luz en la exposición -es decir,



# 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** 

una carencia-, hoy esas aperturas máximas producen un exceso. No se trata de un exceso cuantitativo, sino perceptivo: un exceso que borra literalmente la profundidad de campo, fragmenta el espacio y elimina el valor de la nitidez como construcción de espacio-tiempo.

El espacio deja entonces de organizar la imagen para convertirse en fondo: una superficie uniformizada y pulida por una textura “lisa” que pone en tela de juicio cualquier jerarquía espacial, debilita la composición y sustituye la claridad por una experiencia sensorial inmediata, ligada a un cierto narcisismo negativo. En este contexto, “el diafragma abierto elimina la hondura, la interioridad, la mirada” (2).

Las imágenes así concebidas hacen que los rostros no sean expresivos -en un sentido esencial-, sino que exhiban el vacío interior de los personajes: primeros planos ópticamente precisos, pero semánticamente opacos, donde la cercanía ya no produce comprensión y el rostro “pulido” se transforma en faz, en máscara hueca, sin trasfondo ni profundidad (3).

Esta deriva contrasta radicalmente con el cine clásico y moderno, donde la profundidad de campo no era un residuo técnico ni una limitación, sino una condición ontológica de la imagen. No porque ese cine estuviera exento de contradicciones, determinaciones industriales o decisiones normativas, sino porque en él la imagen aún se definía por su vínculo causal con el mundo filmado. En Dreyer, el rostro solo adquiere densidad porque habita un espacio continuo que lo sostiene; en Mizoguchi, el mundo se despliega en profundidad como campo moral; en Antonioni, la relación entre figura y fondo construye el tiempo mismo de la experiencia, y el espacio nunca se disuelve, sino que pesa.

No es casual que ciertas películas contemporáneas, como ‘First Cow’ o ‘Portrait de la jeune fille en feu’, se inscriban conscientemente en esta genealogía: aun trabajando con sensibilidades bajas de luz y aperturas amplias, rehúsan borrar el espacio y preservan la distancia, la duración y la coexistencia entre cuerpos y entorno. Allí, el diafragma no se abre para aislar, sino para hacer coexistir; no para borrar el mundo, sino para sostenerlo como condición de sentido. En ese cine, ver mejor equivale a comprender mejor.

En la poscinematografía dominante, por el contrario, esta lógica se niega: el desenfoque radical deja de ser una decisión puntual y se con-

vierte en la afirmación de un régimen perceptivo inestable que renuncia a organizar el mundo como espacio legible y sustituye la comprensión por pura inmediatez sensorial. Esta mutación perceptiva no constituye un problema estilístico aislado, sino una condición estructural que redefine, necesariamente, el lugar del director de fotografía.

Todo ello nos afecta en nuestro arte y oficio, y lo hace de formas diversas. En el cine clásico, el director de fotografía cumplía una función ontológica clara: garantizar que la imagen existiera como huella luminosa coherente del mundo filmado, como imagen-materia (4). En la poscinematografía, la transformación esencial se produce cuando la imagen deja de definirse por su origen físico y pasa a hacerlo por las operaciones que la producen, la modifican y la hacen circular. De este modo, el DOP ya no captura imágenes, sino que configura condiciones, diseña procesos y trabaja dentro de un ecosistema de múltiples ventanas de exposición. Traducir esta transformación en el rol específico del director de fotografía exige abandonar la definición heredada -“responsable de la imagen”- y formular otra más precisa, acorde con el estado actual de la creación audiovisual. En esta nueva condición de la cinematografía conviene huir de nostalgias y asumir que la cámara ya no es el origen soberano de la imagen, que la exposición adecuada ya no define por sí sola al DOP y que el rodaje ha dejado de ser el momento decisivo.

El DOP pasa así de preguntarse “cómo se ve y se construye el plano” a interrogarse por “bajo qué condiciones este conjunto de imágenes puede existir, transformarse y seguir siendo reconocible”. Esto incluye, por supuesto, las decisiones propias de la captura, pero también aquellas que afectan a laposproducción, el visionado y la circulación.

El director de fotografía se convierte entonces en el responsable de que la imagen no se disuelva. No se trata de estilo, sino de una identidad visual operativa en sentido estricto. En este contexto, el DOP no “ilustra” la visión del director u otros, ni embellece el relato o le otorga una condición estética, sino que diseña las condiciones bajo las cuales las imágenes se dan, se transforman y siguen siendo reconocibles como tales.

Podríamos arropar al DOP con todo lo indicado más arriba, pero la realidad, como siempre, es terca y mucho más compleja. La visión unilateral y aplastante que impone la industria -la gran

**EFD** studios



MÉXICO · COLOMBIA · EE.UU · ESPAÑA

# Empowering Filmmaker's **Dreams.**

Cámara

Grip

Producción Virtual

Grupos Electrógenos

Iluminación

Postproducción

Foros

Educación

[efd-studios.com](http://efd-studios.com)

industria-, especialmente la norteamericana, sobre las periferias, ansiosas de emularla, establece unas condiciones que limitan todo lo que un DOP de la poscinematografía puede realizar.

En la mayoría de estos contextos -series, plataformas, coproducciones y mercados periféricos- la estética de la imagen y su proceso de aparición vienen determinados por los productores ejecutivos y los *showrunners*, de modo que las cámaras, los flujos de trabajo y las LUTs creativas llegan ya predeterminados. En estas condiciones, el director de fotografía no puede elegir la cámara o las lentes que considera adecuadas, no define el flujo de trabajo y, en muchos casos, ni siquiera supervisa el color o el máster final.

Y esto no es una anomalía, sino una condición extendida en gran parte del mundo cinematográfico, con contadas excepciones que aparecen tanto en el seno de la gran industria -pese a que sus modelos de negocio se sostienen en la distribución de masas y el control de datos como en aquellos contextos que, precisamente por no estar plenamente sometidos a una lógica industrial, permiten todavía un margen de decisión creativa.

En el régimen industrial contemporáneo, el director de fotografía no garantiza el “ser” de la imagen, sino que administra su viabilidad material dentro de un marco impuesto. Trabaja, en muchos casos, para imágenes ajenas, evitando su colapso y sosteniendo un mínimo de coherencia física, temporal y perceptiva. No diseña el sistema, pero impide su absoluta degradación.

El DOP se convierte así en un intérprete técnico, en un mediador de exigencias muchas veces contradictorias. Ya no define qué es la imagen, sino bajo qué restricciones puede todavía existir como cinematográfica.

Hoy, el director de fotografía es una figura estructuralmente subordinada que opera en el punto de máxima concreción de la imagen, asegurando su filmabilidad y su legibilidad dentro de ontologías visuales decididas por otros. Plantear la pérdida de autoría como una condición estructural implica abandonar definitivamente la nostalgia del autor y analizar la creación audiovisual desde sus relaciones materiales de poder, no desde sus mitologías profesionales.

Esta pérdida de autoría no se produce por accidente, sino que es activamente promovida por los sistemas de producción para garantizar la

continuidad estética entre episodios y temporadas, permitir el intercambio de equipos y mantener una previsibilidad industrial junto a una estabilidad del producto destinado al consumo. En este marco, una visión personal o un carácter individual no son un valor añadido, sino un obstáculo para esos objetivos.

Lo que existe en el modelo actual es una autoría distribuida: las decisiones se fragmentan en instancias que no dialogan entre sí -aunque se hablen-, organizadas por una jerarquía de poder que impone el acatamiento de toda tarea artística. La paradoja es que, en este contexto, se exige responsabilidad al DOP sobre la imagen, pero con un poder cada vez menor sobre ella, ya que no la controla. La autoría desaparece, pero la responsabilidad simbólica permanece.

Esta forma de ser director de fotografía resulta catastrófica y produce un efecto autodisciplinario: se reduce toda posibilidad de disenso estético, se neutraliza la crítica interna y se convierte el estilo en plantilla y la creatividad en cumplimiento. La pregunta ya no es “¿qué imagen quiero crear?”, sino “¿hasta dónde puedo llegar sin romper el marco impuesto?”.

Así, la imagen deja de responder a una intención para hacerlo a una lógica sistémica. Deja de ser la expresión de una mirada y pasa a ser el síntoma de una estructura.

La pérdida de autoría no es una crisis del creador contemporáneo, sino una condición estructural del régimen audiovisual actual, en el que las decisiones estéticas se fragmentan, se jerarquizan y se externalizan hasta que la obra deja de tener un autor identificable y pasa a ser la manifestación de un sistema. No se trata, por tanto, de preguntarse cómo recuperar la autoría, una cuestión que suele conducir a ficciones románticas.

La pregunta relevante es qué formas de pensamiento, ética y práctica son posibles cuando la autoría -la creación autoral- deja de ser el fundamento del trabajo creativo. No se trata de una ética orientada a la solución, sino de un modo de habitar críticamente una condición que no hemos elegido.

Lejos de ser solo una reflexión simbólica, esta forma de entender el proceso de creación de la imagen está plenamente incorporada a la organización del trabajo: contratos por episodio o por bloques, ausencia de control sobre el máster final, segmentación estricta de funciones y la sustitución posible -y prevista- de los DOP.

La estructura laboral presupone que nadie debe

ser imprescindible. El talento, la creatividad y las miradas heterodoxas se convierten así en un obstáculo para la reproductividad del sistema.

El proceso de creación de la imagen se divide de manera extrema: el DOP filma y, en muchos casos, queda reducido a un gestor de equipos y tiempos en el set; un equipo distinto genera los *dailies*; otro ajusta el color; otro adapta formatos y entregables técnicos. Cada uno de estos eslabones trabaja con plazos cerrados, responde a un supervisor diferente y carece de una visión del conjunto. El resultado es que nadie tiene acceso a la obra en su totalidad.

Laboralmente, esta situación genera una fuerte tensión estructural y personal, ya que el DOP firma su función y su nombre queda asociado a la imagen, pero carece de poder real sobre el resultado final. Dejar de ser responsable de la imagen produce así una asimetría entre visibilidad y capacidad de decisión, y la imagen deja de ser una propuesta para convertirse en un cumplimiento.

Además, este sistema poscinematográfico, inscrito en un marco habitual de alta competencia, contratos más o menos breves y escasa protección laboral, conduce a una forma de censura estética. No porque los DOP carezcan de la capacidad de formular y defender sus propuestas, sino porque estas pueden implicar la pérdida del trabajo. En este contexto, la pregunta ya no es “¿qué imagen es necesaria?”, sino “¿qué imagen no me pondrá en riesgo de perder el trabajo?”.

El proceso mediante el cual los equipos no se consolidan, los directores y los DOP rotan y resultan intercambiables impide la acumulación de criterio, la evolución de una estética interior y la posibilidad de una creación autoral a largo plazo. En este contexto, la imagen no encarna una intención ni cristaliza una mirada, y deja de responder a una responsabilidad unificada en el DOP.

En síntesis, la pérdida de autoría en el audiovisual contemporáneo no constituye una crisis creativa, sino el efecto directo de un régimen laboral basado en la fragmentación del trabajo, la estandarización técnica y la sustitución planificada de los profesionales. Esta forma industrial no es nueva; basta recordar el sistema de estudios de Hollywood de los años treinta, cuarenta y cincuenta del siglo pasado -Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros., Paramount Pictures, 20th Century Fox, entre otros-, que producía en cadena, con una estricta división del

trabajo y bajo un estilo impuesto por cada estudio, donde la autoría quedaba diluida en la marca. En ese contexto, el DOP no era autor, sino un obrero especializado.

Al igual que entonces -y como ocurre hoy-, la imagen no buscaba revelar, sino sostener un sistema narrativo orientado a la producción de beneficios. El autor no era el cineasta, sino el estudio; hoy, ese lugar lo ocupan las plataformas. Sin embargo, existe una diferencia decisiva entre aquella forma de ser del DOP y la actual. La industria contemporánea no solo elimina la autoría, sino el acontecimiento mismo del gesto fotográfico. La época de los estudios respondía a una lógica disciplinaria, la del “deber”; el presente, en cambio, se rige por la lógica del rendimiento personal y la autoexplotación, donde se aparenta una autoría que no existe, pero se exige una implicación total cuando apenas se decide nada.

Se produce así una paradoja: mientras en el Hollywood clásico el sistema era autoritario, pero transparente en su jerarquía, el sistema actual es flexible, pero borra cualquier huella del gesto. Antes se sabía que se era un engranaje; hoy se construye un entorno en el que se demanda creatividad al mismo tiempo que el marco la neutraliza. Y esto nos afecta no solo como creadores de imágenes audiovisuales, sino como sujetos de una experiencia material con la luz, el tiempo y el cuerpo.

¿Es posible hoy un hacer fotográfico que asuma conscientemente esta herencia industrial sin caer ni en la nostalgia ni en la simulación de autoría?

La ética poscinematográfica no debería orientarse a recuperar la autoría. El DOP profesional no controla la obra, pero sí puede decidir cómo trabajar dentro de esa pérdida de control.

La ética se desplaza así del qué al cómo. Una primera decisión, fruto de la honestidad con uno mismo, consiste en no fingir autoría allí donde no puede haberla: no apropiarse simbólicamente de decisiones ajenas, no presentar como estilo propio lo que no es más que una plantilla industrial y no confundir la ejecución “correcta” con ninguna forma de expresión personal.

Se trata de localizar no las zonas de control, sino las de responsabilidad: identificar qué depende de cada uno, asumirlo con rigor y no responder por aquello que queda fuera de esos márgenes. Esta ética se juega fundamentalmente en lo material: una exposición defendible, la preservación de la información y la toma de decisiones reversibles. Esta posición pragmática de la ética profesional

permite evitar tanto el cinismo como la obediencia total y sumisa. Cumplir el marco impuesto, pero señalar riesgos reales o documentar críticamente decisiones problemáticas, dejando constancia técnica cuando sea necesario, nos permite seguir valorando y cuidando nuestro propio oficio, lo que constituye una forma de resistencia -individual, eso sí-.

Esta valoración implica, por ejemplo, no banalizar decisiones técnicas, no aceptar estándares que destruyen el trabajo a largo plazo y no normalizar prácticas que degraden la imagen.

Es también una responsabilidad -especialmente para los DOP de cierta generación- transmitir el saber de la fotografía desde el marco contemporáneo que aquí se ha desarrollado, sin perder la perspectiva histórica. No desde un conocimiento superficial y espectacular, ampliamente difundido en las redes, sino desde la puesta en común de criterios, la explicación de las decisiones y la asunción de sus consecuencias. Del mismo modo, resulta necesario no alimentar visiones románticas, retrógradas y miopes del mundo profesional en el que las generaciones más jóvenes desarrollan hoy su carrera.

Sigue a Alfonso Parra AEC, ADFC  
<https://www.alfonsoparra.com>



23.98 *fps*®

Notas:

(1) Seguimos aquí, los ensayos de Byung-Chul Han: La salvación de lo bello y la sociedad del cansancio editados en español por Herder

(2) (3)m 'La salvación de lo bello' de Byung-Chul Han pg. 27

(3) Término acuñado por José Luis Brea en 'Las tres eras de la imagen', editado por Akal/Estudios visuales (2010).

Otras referencias:

'El espectador emancipado' de Jacques Rancière. Ed. BordesManantial

'El origen de la obra de arte' de Martin Heidegger. Los caminos del bosque. Alianza editorial

'Análogo y digital' de Otl Aicher. Ediciones GG Atrapad la vida.

'Lecciones de cine para escultores del tiempo', Andrei Tarkovski

mágenes latentes. La fotografía en transición. Joan Fontcuberta. Ed. Galaxia Gutenberg

'Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo'. Joan Fontcuberta. Ed. Galaxia Gutenberg

'La muerte del cine' de Paolo Cherchi Usai. Ed. Laertes.

'¿Qué es un autor?' De Michael Foucault. Ed. El cuenco de plata

'Contra la interpretación' de Susan Sontag. Ed. Penguin Random House.

Agradezco a Adriana Bernal ADFC, Juan Pablo Bonilla, Emilio Fontaine, Jorge Igual y Paola Rizzi, su paciente lectura y comentarios críticos.

# Premista

FUJIFILM  
FUJINON

80-250mm T2.9-3.5

28-100mm T2.9



Captura nuevas perspectivas sin perder la claridad.

**Siente la diferencia en cada toma.**



# Incentivos fiscales a la actividad fílmica en México: inversión, industria audiovisual, soberanía narrativa y cultural

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

## I. Introducción

México ha vuelto a apostar por una fórmula conocida: utilizar el derecho tributario para atraer producciones, dinamizar el sector cinematográfico y audiovisual, y reposicionar al país en la competencia global por los rodajes. La idea, en sí misma, no es errada. El problema suele estar en la forma en que el poder público mexicano la presenta y administra: con anuncios de alto impacto político, lenguaje de relanzamiento histórico y una técnica institucional que con frecuencia aparece después, incompleta o insuficientemente consolidada.

El Decreto por el que se otorga un estímulo fiscal a la producción cinematográfica y audiovisual, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 16 de febrero de 2026, estableció un crédito fiscal de hasta 30% del costo total del proyecto o proceso de producción (Presidencia de la República, 2026). Desde una perspectiva económica, el objetivo es evidente: volver más atractivo filmar en México frente a otras jurisdicciones que desde hace años compiten agresivamente mediante rebates, créditos fiscales y devoluciones parciales. Desde una perspectiva jurídica y cultural, sin embargo, la cuestión es más compleja: atraer inversión no equivale auto-

máticamente a fortalecer una industria nacional, y mucho menos a garantizar soberanía narrativa.

## Desarrollo:

México no parte de cero. Ya contaba con EFICINE, sustentado en el artículo 189 de la Ley del Impuesto sobre la Renta y desarrollado mediante reglas administrativas específicas para proyectos de inversión en producción y distribución cinematográfica nacional (Servicio de Administración Tributaria [SAT], 2025). El nuevo decreto amplía el campo hacia lo audiovisual y reconoce una realidad de mercado que ya no se agota en el cine para sala, sino que incluye series, formatos híbridos, contenidos para plataformas y esquemas de producción transnacional. Ese giro normativo puede ser pertinente, pero también abre una duda razonable: si estamos ante una política realmente integral o ante otra reconfiguración parcial presentada como novedad estratégica.

La experiencia reciente del propio Estado mexicano obliga a leer el tema con cautela. El Informe de gestión gubernamental 2018–2024 del IMCINE muestra que la política audiovisual ya había transitado por procesos de reordenamiento institucional, incluyendo nuevas

modalidades de apoyo a obras cinematográficas y audiovisuales, así como metas de acceso, producción, difusión y exhibición a nivel nacional (Instituto Mexicano de Cinematografía [IMCINE], 2024). Esa trayectoria demuestra que el problema no es únicamente la existencia de incentivos, sino la continuidad, coherencia y estabilidad del diseño público. En México, el sector suele resentir menos la ausencia total de apoyos que la oscilación constante entre instrumentos, programas y narrativas sexenales.

Ahí está uno de los puntos más delicados. En materia audiovisual, la improvisación cuesta industria. Un incentivo puede anunciarse como gran innovación, pero si no se articula con criterios claros de elegibilidad, supervisión, transparencia, seguimiento y resultados, termina funcionando más como emblema político que como política pública madura. Y el audiovisual no necesita solo estímulos; necesita previsibilidad.

La comparación internacional lo confirma. En Canadá, por ejemplo, el sistema no se limita a ofrecer un beneficio genérico: distingue entre producción canadiense y servicios de producción. El Canadian Film or Video Production Tax Credit contempla un crédito reembolsable de 25% del gasto laboral elegible para producciones certificadas, mientras que el Film or Video Production Services Tax Credit prevé 16% del gasto laboral canadiense calificado para servicios de producción (Government of Canada, 2026a, 2026b). Esa diferenciación es importante porque muestra que el incentivo no solo busca gasto en territorio, sino también preservar un núcleo de producción nacional con identidad propia.

En el Reino Unido, la lógica es similar aunque más sofisticada. El sistema de Audio-Visual Expenditure Credits permite a películas y programas televisivos elegibles reclamar créditos específicos, bajo reglas que conectan el beneficio fiscal con criterios de certificación cultural británica o coproducción reconocida (UK Government, 2025). Es decir, el incentivo opera como palanca económica, pero también como herramienta de política cultural. No se trata solo de atraer proyectos; se trata de decidir qué tipo de producción quiere sostener el Estado y bajo qué condiciones de pertenencia cultural. Esos modelos dejan una lección clara para México: los incentivos funcionan mejor cuando la política

industrial y la política cultural no se contradicen. El riesgo mexicano está precisamente en separar ambas dimensiones. Si el nuevo estímulo se reduce a captar gasto y vender al país como locación competitiva, su efecto puede ser útil pero limitado. Puede traer inversión, sí, pero no necesariamente consolidar una cadena nacional de valor, ni mejorar de forma estructural la posición de creadores, técnicos, proveedores, postproductores, estudios o distribuidores locales.

## Conclusión:

Con todo lo anterior, sería un error descartar el nuevo esquema. Bien administrado, puede producir efectos importantes: atraer capital productivo, activar empleo especializado, fortalecer servicios técnicos, estimular proveeduría nacional y ampliar la presencia de México en circuitos internacionales de producción. También puede mejorar las condiciones para que el país deje de competir solo por costos y empiece a competir por capacidad instalada, calidad técnica y valor cultural. El problema no es el incentivo; el problema sería administrarlo con la ortodoxia política de siempre: anuncio primero, arquitectura después.



Por eso la discusión de fondo no debería agotarse en la pregunta de cuántas producciones llegarán, sino en otra más exigente: qué tipo de industria quiere construir México con este estímulo. Si la respuesta es únicamente financiera, el país corre el riesgo de convertirse en una plataforma eficiente para narrativas ajenas. Si la respuesta incorpora criterios de desarrollo sectorial, circulación, fortalecimiento autoral y permanencia institucional, entonces el incentivo podría convertirse en algo más valioso: un instrumento para consolidar industria sin renunciar a la soberanía narrativa y cultural.

En el fondo, el desafío no es técnico sino político-jurídico. México ya entendió que el audiovisual es una industria estratégica. Lo que todavía debe demostrar es que puede tratarlo como tal sin reducirlo a un recurso coyuntural de comunicación gubernamental. La oportunidad existe. La madurez institucional, en cambio, aún está por probarse.

## Biografía consultada:

Government of Canada. (2026a). Canadian Film or Video Production Tax Credit.

[Link](#)

Government of Canada. (2026b). Film or Video Production Services Tax Credit.

[Link](#)

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2024). Informe de gestión gubernamental 2018–2024.

[Link](#)

Presidencia de la República. (2026, 16 de febrero). Decreto por el que se otorga un estímulo fiscal a la producción cinematográfica y audiovisual. Diario Oficial de la Federación.

[Link](#)

Servicio de Administración Tributaria. (2025, 23 de diciembre). Acuerdo por el que se emiten las reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional.

<https://wwwmat.sat.gob.mx/cs/Satellite?blobcol=urldata&blobkey=id&blobtable=MungoBlobs&blobwhere=1461176521968&ssbina-ry=true>

UK Government. (2025). Claim Audio-Visual Expenditure Credits for Corporation Tax.

[Link](#)

British Film Institute. (2025). About UK creative industry expenditure credits.

[Link](#)

Government of Canada. (2025). Film and video tax credits – CAVCO.

[Link](#)

Government of Canada. (2026a). Canadian Film or Video Production Tax Credit.

[Link](#)

Government of Canada. (2026b). Film or Video Production Services Tax Credit.

[Link](#)

Instituto Mexicano de Cinematografía. (2024). Informe de gestión gubernamental 2018–2024.

[https://www.imcine.gob.mx/documentos/informe\\_de\\_gestion\\_gubernamental\\_imcine\\_2018-2024.pdf](https://www.imcine.gob.mx/documentos/informe_de_gestion_gubernamental_imcine_2018-2024.pdf)

Presidencia de la República. (2026, 16 de febrero). Decreto por el que se otorga un estímulo fiscal a la producción cinematográfica y audiovisual. Diario Oficial de la Federación.

[Link](#)

Servicio de Administración Tributaria. (2025, 23 de diciembre). Acuerdo por el que se emiten las reglas generales para la aplicación del estímulo fiscal a proyectos de inversión en la producción y distribución cinematográfica nacional.

<https://wwwmat.sat.gob.mx/cs/>

## 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](#)

ARRI<sup>®</sup>  
ALEXA 35

ARRI<sup>®</sup> CTT

FPS 24.000  
SHUTTER 144.0  
EI 800  
ND  
WB 4800K+0.0

ARRI<sup>®</sup>  
CTT

ARRI<sup>®</sup> BUD-1

LEFT HAND THREAD

SwingShift

CENTURY PRECISION OPTICS

CTT

EXP & RENTALS

RENTA DE EQUIPO CINEMATográfico

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



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

# Fuera del frame



Por Sofia Felix  
Fotos: Cortesía de Sofia Felix

En el cine pasamos gran parte del tiempo pensando en el cuadro.

En lo que entra.

En lo que se queda fuera.

Cuidamos cada elemento del encuadre con precisión: la luz, los objetos, las miradas, los movimientos. Todo tiene que estar en su lugar. Todo tiene que tener sentido.

Pero rara vez nos detenemos a pensar en lo que queda fuera del frame.

A veces evitamos hacerlo.

Tal vez porque se verían los stands de las luces, la terminación del foro o, si estamos en exterior, alguien caminando por donde no debería.

Sin embargo, lo que queda fuera también podría ser maravilloso.

Vivimos en una industria donde constantemente nos nombramos a través de títulos: el director de fotografía, el director, la productora, la directora de arte, el actor.

Y en ese proceso dejamos de vernos como personas.

Incluso en la forma en que hablamos de los demás. A veces no es lo mismo decir el director Alejandro González Iñárritu que decir Alejandro González Iñárritu, que es director. En la primera frase el título parece contenerlo todo. En la segunda, el título es solo una parte de alguien que es mucho más.

Lo mismo ocurre si decimos la directora Tatiana Huezo. Pero Tatiana Huezo también es muchas otras cosas: una persona, una amiga, una hija, alguien que duda, que siente, que imagina.

Porque detrás de cada título hay una historia.

Es irónico...

Nos encantan las historias. Por eso hacemos lo que hacemos -dicen-.

Sin embargo, pocas veces nos detenemos a mirar las historias de quienes nos rodean.

Y no hablo desde el morbo ni el chisme.

Hablo de recordar que detrás de cada máscara que usamos para movernos por el mundo hay mucho más de lo que alcanzamos a ver.

Tal vez haya miedos.

Tal vez decisiones difíciles.

Tal vez alguien que dejó su casa, su familia o su ciudad para apostar todo por un sueño.

Tal vez haya noches de duda.

De persistencia.

De cansancio.

Cosas que, desde afuera, son imperceptibles a nuestros ojos.

Entonces la pregunta aparece inevitablemente:

¿Qué somos más allá de ser directores de fotografía?

¿Qué dice de nosotros lo que hacemos?

Y no hablo de las películas ni de los frames bonitos.

Hablo de quiénes somos realmente fuera del set.

Porque muchas veces solo mostramos una pequeña fracción de lo que somos.

Durante meses estuve pensando cómo quería plantear el taller “Del miedo a la cámara”. Y mientras más lo pensaba, más claro tenía algo: lo técnico no era lo que realmente me movía.

No era hablar de lentes, ni de cámaras, ni de esquemas de iluminación.

Lo que me movía era algo más profundo.

Cuando pensaba en la Sofía de hace unos años, en colegas, en personas con las que he hablado en sets o pasillos... siempre aparecía lo mismo: el miedo.

El miedo a demostrar quiénes somos.  
El miedo a no ser suficientes.  
El miedo a equivocarnos frente a otros.  
El miedo a que nos juzguen.

Y ese miedo es muy fuerte cuando vas empezando en esta industria. Porque quieres hacerlo todo perfecto. Quieres que te recuerden como alguien capaz, alguien que sabe, alguien que merece estar ahí.

Entonces empiezas a construir una versión de ti mismo que encaje con esa expectativa.

Intentas actuar como crees que debería actuar ese rol:  
la directora de fotografía,  
“el maestro de la luz”,  
la persona que “sí sabe”.

Pero con el tiempo algo se vuelve evidente.

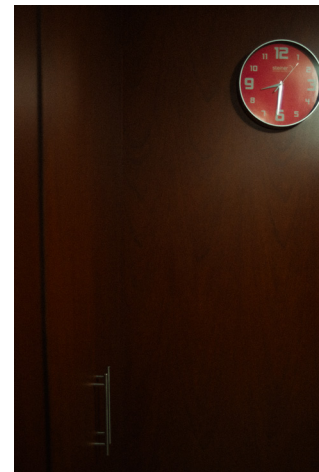
Nada de eso es completamente real.

Porque al final, lo único que realmente queda somos nosotros.  
Con nuestras dudas.  
Con nuestras imperfecciones.  
Con todo lo bueno... y también con todo lo que todavía estamos aprendiendo. Tal vez abrir el cuadro -aunque sea un poco- también sea una forma de recordar eso.

Que antes que cualquier título, antes que cualquier crédito, antes que cualquier frame...

somos personas tratando de encontrar nuestro lugar.

Tal vez el verdadero reto no sea encuadrar mejor... sino aprender a mirarnos entre nosotros.



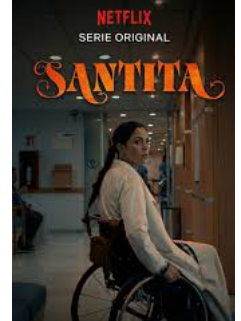
# PROYECTOS CON SIGLAS AMC



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

‘Santita’, serie con la fotografía de Marc Bellver AMC e Iván Hernández AMC, estrena en Netflix en abril.

[Trailer](#)



‘Como agua para chocolate’, segunda temporada, fotografiada por Ximena Amann AMC, estrenó en HBO Max.

[Trailer](#)



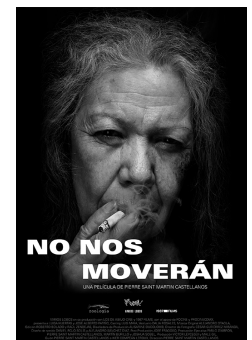
‘Sabores de libertad’, documental con la participación de Juan José Saravia AMC, estrena próximamente.

[Trailer](#)



‘No nos moverán’, fotografiada por César Gutiérrez-Miranda AMC, disponible en Mubi.

[Trailer](#)



‘Niños del hombre’, película fotografiada por Emmanuel Luebzki AMC, ASC, disponible en HBO Max.

[Trailer](#)



# MAXIMIZA TU PRODUCCIÓN CON EL MODELO **ALL-IN-ONE**

Servicios certificados para una eficiencia total

## ALL-IN-ONE: LA SOLUCIÓN COMPLETA ON-SET



### 01. DIT:

**DIT bilingüe:** Color Grading en vivo, Gestión de LUTs, y Control de cámara.



### 2. DATA MANAGEMENT:

**Data Management:** Respaldo doble (RAID 6), Verificación Checksum bit-por-bit, e Integridad de datos garantizada.



### 3. VIDEO ASSIST & QTAKE OFICIAL:

**Video Assist:** Monitoreo Multi-stream, Reproducción en tiempo real, herramientas avanzadas & QTake certificado.

## BENEFICIOS

### Remote Streaming



Transmisión segura con Pixel remote, para visualización de alta calidad, cero latencia.

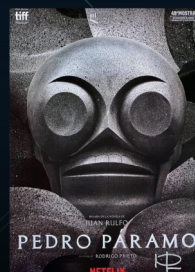
### PIXEL BUS



Estación móvil todo-en-uno para flujos de trabajo más rápidos y eficientes.

\*Optimiza tus Running Shots\*

## ALGUNOS DE NUESTROS PROYECTOS



# SUGERENCIAS DE LECTURA

Para continuar enriqueciendo el espíritu, esperamos nuestra sugerencias de lectura sean de tu agrado.

## Cineastas emergentes Mujeres en el cine del siglo XXI Autoras: Annette Scholz y Marta Álvarez

Esta publicación se acerca a la obra realizada por directoras iberoamericanas en este siglo, dando a conocer las vertientes, formatos y tendencias cultivados por estas nuevas creadoras.

Se analiza asimismo el estado actual del cine femenino en España, Argentina, México, Chile, Colombia, Cuba y Paraguay, combinando de esta manera el estudio de países con una fuerte industria cinematográfica y otros en los que ese sector está todavía en desarrollo. El volumen incluye un DVD con cortometrajes y material didáctico que permite su uso en el aula.

Editorial: Iberoamérica Vervuet  
U-Tópicas  
Precio: \$610.00



## Luz, sombra y movimiento Autor: Volker Schlöndorff

Este es un sincero y generoso autorretrato de quien, junto con Fassbinder, Kluge, Herzog y Wenders, es uno de los cineastas más relevantes del joven cine alemán. Reconocido por sus adaptaciones de grandes autoras clásicas y autores clásicos de la literatura europea como Robert Musil, Bertolt Brecht, Heinrich von Kleist, Marguerite Yourcenar, Heinrich Böll y Marcel Proust, pasó al primer plano de la cinematografía mundial con 'El tambor de hojalata' (1979, basada en la novela de Günter Grass), por la que obtuvo la Palma de Oro en el Festival de Cannes y el Oscar a la mejor película extranjera, el primero otorgado a un alemán en la posguerra.

Editorial: U.N.A.M  
U-Tópicas  
Precio: \$72.00



**23.98** fps®



ASOCIACIÓN MEXICANA  
DE CINEFOTOGRAFÍA

# AGENDA AMC

## Abril- Mayo 2026

Los festivales difunden, impulsan y promueven el cine en todo el mundo. Te dejamos algunos que tendrán lugar este bimestre.

### 41 Festival Internacional de Cine de Guadalajara Abril 17 al 25

La emisión 41 del afamado festival, contará con la presencia de socias y socios AMC con proyectos en competencia. Les deseamos mucha suerte.

<https://ficg.mx>

### 79 Festival de Cannes Mayo 12 al 23

Uno de los festivales más famosos del mundo, otorgará este año, palmas de oro por trayectoria. El presidente del jurado de esta emisión, será Park Chan-wook.

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

### 50 Festival Internacional de Cine de Hong Kong Abril 1 al 12

Con una programación de lujo que celebra su Jubileo de Oro, los organizadores han anunciado que 'We Are All Strangers', la nueva obra del aclamado director singapurense Anthony Chen, será la encargada de abrir el certamen.

<https://www.hkiff.org.hk>

### 65 Festival Internacional de Cine de Cartagena FICCI Abril 14 al 19

Fundado en 1960, el FICCI es el festival de cine más antiguo de América Latina. A lo largo de su historia, se ha caracterizado por acoger y promover el riesgo y la renovación de la dramaturgia y la caligrafía cinematográfica de Iberoamérica y el mundo.

<https://ficcifestival.com>

### 23 Festival Internacional de Cine de Alicante Mayo 23 al 30

El festival incorpora un nuevo jurado de Fashion Films y mantiene secciones para cortometrajes LGTBI, animación y documentales.

<https://www.festivaldealicante.com>

### 42 Wicked Queer Film Festival de Boston Abril 3 al 16

El Wicked Queer Film Festival de Boston, es uno de los encuentros más relevantes y longevos del cine LGBTQ+ en Estados Unidos.

<https://www.queer.film/wickedqueer>

# 23.98

fps®

# REDES SOCIALES

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

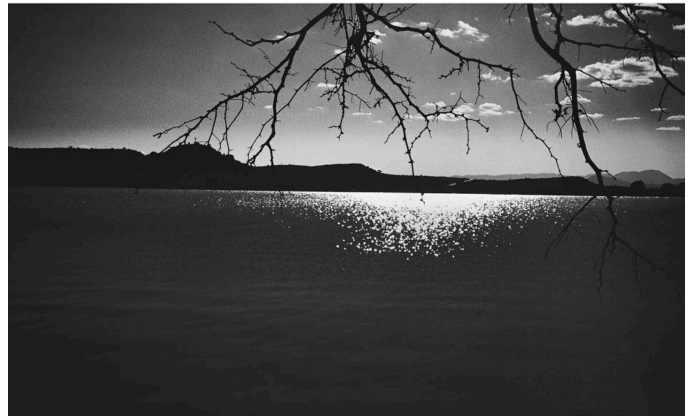
**Alejandro Chávez**

<http://alechavez.com>



**José Antonio Lendo**

<https://www.joseantoniolendo.com>



**Gerónimo Denti**

<https://www.geronimodenti.com>



**Michel Amado**



**Ximena Amann**

<https://www.ximenamann.com>



**Óscar Hijuelos**

<https://vimeo.com/oscarhijuelos>





---

## 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  
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@cinematografo.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  
Alfonso Parra AEC, ADFC  
Sofía Félix

Fotografía portada:

Jessica Villamil AMC  
'Vainilla'



'The Knife', fotograma. Alejandro Mejía AMC

## Síguenos en nuestras redes sociales



@cinematografo



@amc\_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinematografo



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



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