

Asociación Mexicana de Cinefotografía

23.98 *fps*[®]

Claudia **Becerril** AMC
En rodaje

Kenji **Katori** AMC
'Venganza'

Juan Pablo **Ambris** AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

Emiliano **Villanueva** AMC
'México 86'

AMC 23.98 *fps* - Revista bimestral



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA

Número 97 Mayo-Junio 2026



'México 86', fotograma. Emiliano Villanueva AMC

28. **Emiliano Villanueva AMC**
‘México 86’
4. Claudia Becerril AMC - En rodaje
16. Kenji Katori AMC - ‘Venganza’
39. Juan Pablo Ambris AMC - 10 Preguntas a un cinefotógrafo
43. Eduardo Vertty AMC - Filmar con Guillermo del Toro
46. Cristhian I. Lemus - La inteligencia intuitiva y regenerativa
52. Estrenos con siglas AMC
54. Sugerencias de lectura AMC
56. Agenda AMC
57. Redes Sociales AMC



SEMANA



CINEMATOGRAPHY WEEK

2026

Ciudad de México

Septiembre 2 - 6

EL MEJOR EVENTO DE CINEFOTOGRAFÍA EN LATINOAMÉRICA



FERIA DE EXPOSITORES

MASTERCLASSES

MESAS REDONDAS

PROYECCIONES

NETWORKING

DEMOSTRACIONES DE EQUIPO



REGÍSTRATE
WWW.SEMANAAMC.COM



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA



CLAUDIA **BECERRIL** AMC
En rodaje

‘El imperio de los conejos’

Hay proyectos que llegan por los medios esperados: una llamada de producción, un agente, una recomendación; y hay películas que llegan por redes sociales a las dos de la tarde. ‘El imperio de los conejos’, del director turco Seyfettin Tokmak, pertenece a esta segunda categoría. La película sigue a Musa, un niño de doce años atrapado en un entorno que lo aplasta desde antes de que pueda entenderlo. Su padre lo obliga a fingir una discapacidad para acceder a la ayuda del Estado. Un engaño de supervivencia que convierte su infancia en una actuación permanente. Pero Musa encuentra una salida propia en el interior de una mina abandonada, criando conejos. Este espacio subterráneo, oscuro y ajeno al mundo de los adultos, se convierte en su imperio, o lo que Claudia Becerril AMC describiría como su madriguera.

La directora de fotografía conocida por su trabajo en ‘Sin señas particulares’ (Dir. Fernanda Valadéz, 2020), fue convocada para fotografiar la película en circunstancias que difícilmente podrían haber sido más atípicas. Seyfettin la contactó directamente a través de Instagram después de haber visto la película de Valadéz en un festival.

La primera conversación cara a cara entre Claudia y Seyfettin ocurrió por videollamada debido a que el contacto inicial se dio en plena pandemia. Para cuando Becerril pudo poner un pie en territorio turco, ya había construido una relación de trabajo entera en el espacio virtual, algo que no impidió que la conexión creativa con el director fuera sólida desde el principio. Sin embargo, el camino para que la colaboración se materializara, no fue sencillo.

Turquía atravesaba una severa crisis de devaluación monetaria que había reducido drásticamente los fondos disponibles para la pro-



Claudia Becerril AMC



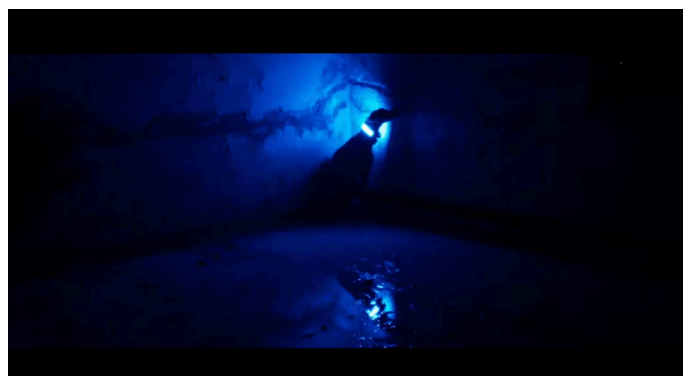
ducción y la pregunta de cómo contar con la presencia de una cinefotografía extranjera no tenía respuesta evidente.

“Me preguntaron directamente si conocía productores mexicanos a quienes les interesara armar una coproducción y fue así como contacté a Carlos Hernández, de Mandarin Cine. Afortunadamente le gustó la idea, le gustó el proyecto y se logró la coproducción”.

Fue así como Claudia Becerril terminó siendo la única representante mexicana en un *set* completamente turco, a excepción de la diseñadora de producción, Tora Aghabayova, proveniente de Azerbaiyán, y los increíbles sonidistas que son iraníes.

“La experiencia fue una locura ya que sólo podía comunicarme en inglés con pocas personas. La situación era muy rara. Incluso, al momento de firmar el contrato, se incluyó una cláusula que contemplaba la posibilidad de que alguien pudiera visitarme desde México si las circunstancias lo requerían, lo que afortunadamente no fue necesario”, recuerda Claudia.

La cláusula nunca se activó, pero su simple existencia habla de lo que significaba embarcarse en este proyecto: cruzar el mundo para fotografiar una película en un idioma, equipo de trabajo y territorio desconocidos.



La infancia como territorio visual

Lo que sí conocía Becerril desde la primera lectura del guion, era la emoción que la historia le provocaba, y esa emoción tenía raíces concretas. “Me conmovió mucho el retrato de la infancia que propone Seyfettin, y aunque mi infancia no es para nada parecida a la de Musa, sí identifico estos puntos de encuentro con el personaje, como el contacto con los animales y la búsqueda por apartarse de ciertas situaciones para encontrar refugio en la naturaleza”.

La palabra madriguera no es casual. Es la que organiza, en buena medida, la propuesta visual de la película. Un espacio interior, protegido, oscuro pero vivo. La mina donde Musa cría a sus conejos es exactamente eso: un lugar donde algo frágil puede existir a salvo del mundo exterior. Y Becerril encontró en esa imagen un eco de algo

con lo que podía relacionarse aunque fuera en coordenadas muy distintas. Así, la barrera del idioma, lejos de representar un obstáculo, terminó abriendo lo que ella describe como “otro tipo de lenguaje”.

“Llega un punto en el que comprendes que el idioma no es la única manera de comunicarse. Logré conectar mucho con varias personas de la película sin entablar conversaciones fluidas, necesariamente. A pesar de que el director y yo nos comunicábamos en inglés, nuestra sincronía funcionó porque provenía de contar con la intención narrativa muy clara para la película. Él estaba muy conectado con la historia y eso facilitó la comprensión de sus intenciones creativas, además de la gran libertad y colaboración permanente que tuvo conmigo”, lo que Claudia reconoce como un regalo para cualquier cinefotógrafo.

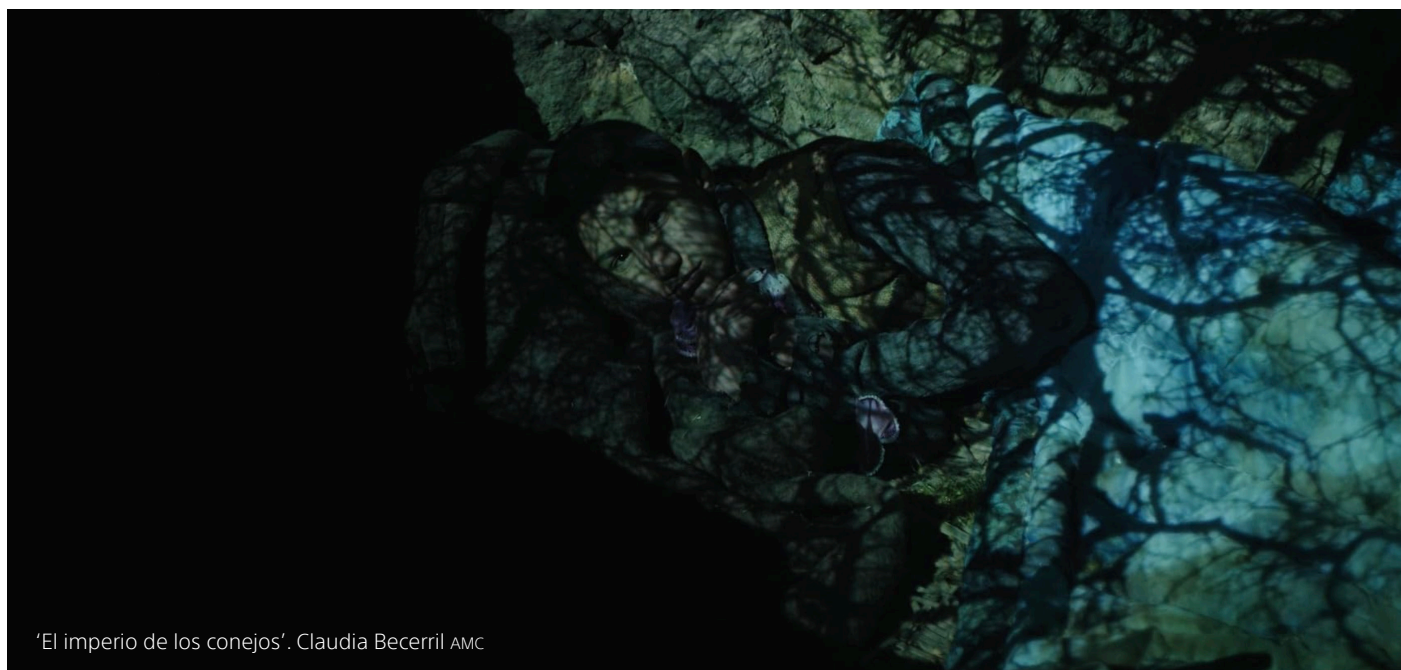
El proceso de preproducción contó con una estancia en Kevan, pueblo en el que se desarrolla la historia, siendo además un lugar directamente vinculado a la infancia del director. Ahí, Seyfettin y Becerril hicieron ensayos con el protagonista, lo que le permitió a la cinefotógrafa comenzar a explorar el espacio desde su propia cámara. La construcción visual de la película no nació de una sala de juntas, sino del contacto directo con el territorio.

“Estuve un buen tiempo en Turquía y ahora que lo pienso a la distancia, ni siquiera me acuerdo de no haber entendido el idioma”.

La crudeza y lo lúdico

Si existiera un concepto que articule la propuesta visual de ‘El Imperio de los Conejos’, Becerril lo encuentra en una sola palabra: crudo. El mundo que rodea a Musa -la escuela, el hospital y su propia casa-, fue concebido desde una estética sin adornos, de líneas claras y con encuadres que ablandan un orden que aplasta al protagonista. Frente a ese mundo, el universo que el niño construye en la mina, entre sus conejos y la oscuridad protectora de la cueva, se caracteriza por una luz completamente distinta, más libre y viva.

“Encontramos esta diferencia al pensar en nuestras propias infancias. Este choque entre la crudeza frente a un mundo lúdico fue tomando forma al buscar colores y texturas. Cuando eres niño creas tu propio universo, aunque este viva únicamente en tu propia cabeza. El mundo de los niños era más cercano y un poco más libre y la cámara también respondía a esto, mientras que espacios como la escuela o el hospital, es visualmente más cuadrado. Por otra parte, en la casa hay una mezcla de las propuestas ya que también ahí existen momentos violentos, haciendo que la cámara sea testigo de esto”. Dicha flexibilidad, sin embargo, no era un lujo estético, sino una necesidad práctica, pues ninguno de los niños eran actores profesionales, por lo que imponerles una puesta en cámara rígida habría significado perder aquello que la película necesitaba capturar, una naturalidad que solamente existe cuando la cámara no impone.



‘El imperio de los conejos’. Claudia Becerril AMC



Omnibar[®]

Introducing Omnibar, a battery-powered linear LED fixture delivering high-resolution ARRI light quality. Available in two lengths and two colorways, the IP65-rated Omnibar offers easy daisy-chaining, swappable optics, and flexible mounting and control options.



www.arri.com/omnibar

ARRI[®]

Abrazar el espacio físico

Seyfettin Tokmak ha realizado una segunda aparición en su carrera como director de largometrajes de ficción, con 'El imperio de los conejos', pues tras aproximadamente diez años, pudo llevar a cabo una segunda cinta. No obstante, dicho tiempo de desarrollo le permitió abordar su forma de filmar con una extrema claridad. A través de referencias de cintas de Andrei Tarkovsky, o en historias al mundo de las infancias, como Kes (Dir. Ken Loach, 1969), Tokmak buscó abrazar los entornos naturales que albergaban a la historia misma.

En cierta medida, la producción contaba con recursos limitados para los retos técnicos que podría suponer el rodaje del proyecto, sin embargo, la cinefotografía mexicana optó por una mirada naturalista para narrar los universos de Musa.

“Por una parte fue crucial escoger las locaciones correctas para la historia y que emocionalmente estuvieran a la par de la narrativa. Pero por otro lado, debían ser un balance con las herramientas que teníamos para iluminar”, añade Becerril.

Bajo una filosofía al estilo de Junichiro Tanizaki, en 'El elogio de la sombra', se buscó una propuesta visual que continuara narrando lo que los espacios físicos ya podían otorgar, creando mucho volumen a partir del contraste entre la luz y la penumbra.

“Frente a cada locación entendí cuáles eran sus fuentes naturales de luz para reforzar su mismo camino a partir de nuestros recursos. Por ejemplo, si existían ventanas, me concentraba en extender su entrada lumínica en lugar de bloquearla o crear una propia. Cuando tocó trabajar con fuego por la chimenea o fogata, era el mismo sentido, reforzando esa misma luz a partir de nuestras fuentes LED y dirigir los esfuerzos para que luciera natural”.



Para Claudia, la conexión emocional que tuvo desde la lectura del guion se vio potenciada por la relación con la naturaleza, los animales y la idea de encontrar refugio entre estos universos, por lo que iluminar respetando las condiciones de los espacios físicos, resonaba en total sintonía.

“Tuve un largo trabajo de investigación de cada lugar, entendiendo cómo funcionaba la luz y en qué momentos cambiaba dependiendo la hora del día. Eso nos permitió escoger los tiempos exactos para filmar escenas particulares. Los estudios de luz siempre serán fundamentales”.

En relación a los posibles modos de trabajo y las diferencias que podrían existir en distintos puntos geográficos del mundo, la directora de fotografía nos comparte la particular conexión que hubo al lado del jefe de *grips*, separados del equipo del *gaffer*, a comparación de la industria en México.

“En este proyecto en especial, fue fundamental el apoyo que recibí por parte del equipo de *grip*, pues todas las secuencias están trabajadas desde la instalación de muchos negativos y textiles de difusión para las fuentes existentes, o para las que reforzaban ese mismo camino. Más que añadir luz, fue quitar”.

Sobre esta misma línea, y la manera de iluminar, Claudia Becerril AMC nos comparte un poco sobre la filosofía propia que ha ido desarrollando y aplicando en sus historias.

“Creo que ya no busco luchar contra las fuentes de luz que habitan en las locaciones; prefiero em-

pujar por la naturalidad que los hace tan característicos. Es interesante buscar qué es lo que hace tan particular a un espacio y tratar de mantenerlo para tu construcción cinematográfica”.

Mirar con naturalidad al territorio es también una forma de respeto frente a lo desconocido, ofreciendo una capacidad de reconocimiento a lo que podría ser ajeno, pero sobre todo, permitiendo la posibilidad del asombro. Y es en la vivencia de lo| nuevo, donde puede ocurrir la sorpresa, características indiscutibles de historias entrañables en un acto de magia no controlada, sino descubierta porque fue posibilitada.

Desde una perspectiva hilada a la misma narrativa de ‘El imperio de los conejos’, radica un protagonista que batalla frente a la conducta impuesta por el mundo adulto de los hombres. Un niño al que se le condiciona desde antiguas masculinidades, sobre lo que debería ser-hacer. Y allí, en la oscuridad de la madriguera, sucede la libertad, la magia no controlada pero sí abrazada.

Iluminar entonces desde la misma consciencia, es un acto de empatía con el personaje de la historia y su mirada de infante, libre de juicio y en necesidad de libertad, tratando de sobrevivir con respecto a la esfera de lo adulto. Becerril traduce en esta cinta, más allá del idioma de cualquier territorio, para comunicar desde el lenguaje de las emociones entendidas en luz y oscuridad. A través de la cámara, los espectadores encontrarán el mismo refugio que Musa halló en una cueva.



‘El imperio de los conejos’, fotograma. Claudia Becerril AMC

El equipo

La elección del equipo en 'El Imperio de los Conejos', fue una decisión creativa que respondía directamente a las condiciones del rodaje: terrenos de montaña, espacios subterráneos, no actores y una filosofía de luz que dependía de fuentes pequeñas y orgánicas.

Becerril eligió la Sony Venice 2 como cuerpo principal, y la razón tiene todo que ver con el ISO dual que ofrece el sistema. En una película construida sobre la lógica de aprovechar y reforzar la luz existente en el lugar, poder trabajar con sensibilidades altas sin sacrificar la calidad de la imagen, significaba que las fuentes de iluminación podrían ser mínimas. Pero quizás la decisión técnica interesante de todo el rodaje fue el uso del módulo Rialto, un sistema que permite separar el sensor del cuerpo principal de la cámara, reduciendo el volumen en el espacio físico donde se opera. En una película que transcurre en parte dentro de una cueva, que requería meterse literalmente en el hoyo con los actores, y que se filmó en terrenos difíciles, el Rialto no era un capricho técnico sino una necesidad física. Claudia Becerril combinó la Venice 2 con los lentes Cooke Panchro.

Trailer 'El imperio de los conejos'

'El imperio de los conejos'

(2024)

Aspect Ratio: 2.35:1

Formato: Digital

Cámara Sony Venice 2

Óptica: Cooke Panchro

Dirección: Seyfettin Tokmak

Producción: Seyfettin Tokmak

Gabriela Gavica, Carlos Hernández

Diseñador de producción: Tora Aghabayova

1er Asistente cámara: Ercan Kilic

Key Grip: Selim Alan

Dit: Ibrahim Bulut

Colorista: Sercan Ozturk

Cinefotógrafa: Claudia Becerril AMC

Sigue a Claudia Becerril AMC
<https://www.9am.mx/talents/claudia-becerril>



'El imperio de los conejos'. Claudia Becerril AMC

'El imperio de los conejos'

Claudia **Becerril** AMC



'El imperio de los conejos'

Claudia **Becerril** AMC



'El imperio de los conejos'

Claudia **Becerril** AMC



SONY



α
ALPHA

Alta Resolución con velocidad
ILCE-7RM6

8K
HDR

4K
HDR

5-axis
SteadyShot
INSIDE

Exmor RS
CMOS Sensor

BIONZ XR2



G MASTER

Lente zoom telefoto
SEL100400MC



FE 100 - 400mm
F4.5 GM OSS

KENJI KATORI AMC

'Venganza'



'Venganza'

El cine de acción en México sigue siendo una promesa intermitente. Llega a las salas cada tanto, levanta expectativas y vuelve a esconderse. Sin embargo, 'Venganza' (2026), dirigida por Rodrigo Valdés y protagonizada por Omar Chaparro y Alejandro Speitzer, llega a los cines con una propuesta arriesgada. Detrás de cámaras, el director de fotografía Kenji Katori AMC comparte su experiencia en esta película llena de persecuciones, explosiones, combates y una Ciudad de México fotografiada como pocas veces se ha visto en pantalla.

'Venganza', cuenta la historia de Carlos Estrada, un exmilitar de las Fuerzas Especiales Mexicanas, que tras el asesinato de su esposa, se convierte en una fuerza de búsqueda y retribución. Es un relato de resarcimiento en el sentido más

literal del término; vertiginoso y sostenido por la adrenalina. Pero lo que distingue a este proyecto dentro del cine nacional -además de la premisa-, es la ejecución visual que, acorde a su propio cinefotógrafo, se construyó en gran medida a partir de soluciones creativas ante limitaciones técnicas.

El director Rodrigo Valdés, con quien Kenji Katori lleva más de veinte años colaborando, necesitaba a alguien que entendiera exactamente qué película quería hacer.

"Rodrigo quería hacer una película con movimiento, dinamismo y sobre todo, la Ciudad de México como protagonista visual", comparte Kenji.

La cinta de acción, disponible en Prime Video, ha generado conversación precisamente porque algo en ella se siente diferente por ser una propuesta creativa enfocada en el género.



'Venganza', fotograma. Kenji Katori AMC

La ciudad como personaje

Lo que el director Rodrigo Valdés buscaba explorar con ‘Venganza’, provenía de una premisa visual muy clara desde el principio, y que cualquier cinefotógrafo que haya trabajado en la Ciudad de México reconocerá inmediatamente como un reto considerable, pues la ciudad necesitaba ser vista no como un decorado o simple contexto dramático, sino como un protagonista visual en la historia.

“Quería que el espectador sintiera el peso y la textura de la escena con la misma intensidad con la que siente la acción que ocurre dentro de ella”, agrega Kenji.

Para lograr este dinamismo, la producción apostó por un proceso de preparación, que no es muy común en el cine mexicano, contratando a un equipo de especialistas búlgaros y mexicanos, para coordinar a los *stunts* y establecer una rutina de ensayos para que todo quedara perfectamente coreografiado previo al rodaje.

Nada se dejaba a la improvisación, cada secuencia se trabajó en conjunto, entre actores, *stunts*, director y cinefotógrafo.

“Era un trabajo horizontal con muchos ensayos previos. Me sorprendió toda la dedicación que hubo detrás del trabajo actoral, fue de mucha disciplina y compromiso con el género de la película”.

Sin embargo, hay un reto al fotografiar la Ciudad de México, especialmente en la noche, ya que en su mayor parte geográfica es sumamente oscura. La iluminación pública es irregular y raramente produce la calidad o direccionalidad de luz necesaria para crear atmósferas que no impliquen intervención técnica.



‘Venganza’, fotograma. Kenji Katori AMC

La respuesta convencional sería llevar grandes fuentes de luz instaladas en grúas para generar espacios lumínicos que funcionen con claridad para cualquier posición del encuadre. No obstante, esto implicaría un aumento gigantesco en el presupuesto.

Es aquí entonces, frente a la inminente alternativa que podría parecer obvia, que Katori tomó el camino opuesto para resolver los retos de las atmósferas de luz de este proyecto, teniendo como resultado una decisión que define en gran medida el carácter visual de ‘Venganza’.

En lugar de iluminar a los actores, el director de fotografía decidió iluminar la ciudad.

“Decidí investigar sobre iluminación arquitectónica, sobre todo, ahondar en cómo se iluminan nuestros espacios públicos: puentes, fachadas, calles. Esto se convirtió en mi punto de partida, y fue importante puesto que me daba pistas para crear una atmósfera continua y lograr una luz ambiente verosímil. Así que no iluminábamos para una secuencia en especial, sino que iluminábamos los espacios reales de la ciudad”.

Las consecuencias de esta decisión se notan en pantalla, pues son los actores los que existen dentro de la jungla de concreto.

“Son parte de la ciudad, no figuras recortadas sobre ella. La textura urbana, los reflejos en los cristales, la gradación entre las zonas iluminadas y la oscuridad. Aquí, la oscuridad deja de ser un obstáculo y pasa a ser un instrumento a nuestro favor, en esta película tenemos mucho contraste. Cuando teníamos locaciones muy grandes usábamos la oscuridad y la luz para crear planos de profundidad”.

De esta forma, lo que representaba un claro reto de suma dificultad terminó convirtiéndose en una herramienta narrativa.

“Muchas veces olvidamos que el volumen también se crea a partir del alto contraste de luz, por lo que si contábamos con ciertas limitaciones de tiempo y espacio, era necesario sacarle provecho a la penumbra”.

La logística en ‘Venganza’ no era sencilla. Filmar secuencias de acción que requieren cobertura casi omnidireccional, donde la cámara puede apuntar en cualquier dirección en cualquier momento,

significa que ninguna fuente de luz puede quedar visible en el cuadro. Todo tiene que estar integrado al espacio antes de que llegue la cámara, oculto en carcasas, instalado en posiciones que permitan iluminar sin ser vistos. Eso implica trabajo extenso de *rigging*, tiempo de instalación y una planificación muy precisa sobre los ángulos que se van a cubrir y desde dónde.

“Teníamos que tirar casi 360 grados, entonces, la mayoría de las luces estaban integradas al entorno. Trabajé muy de cerca con mi equipo. Esa fue de las cosas más difíciles debido a la gran implicación que supuso”.

El equipo de iluminación fue pequeño en escala: luces LEDs, *practicals* ya existentes en locaciones, luces integradas a la arquitectura del espacio, y una premisa de trabajo en la que nada delatara la presencia de un equipo de cine.

Una particularidad de este proyecto, fue que parte de la película se filmó en foro, especialmente algunos interiores de los vehículos durante cada una de las persecuciones. Pedirle a un actor que conduzca a alta velocidad en el Periférico real mientras interpretaba una escena dramática, no era una opción. Los *close ups*, los planos de dos personas dentro de un auto, la tensión que ocurre mientras los coches se mueven, todo se construyó en foro con fondos de croma que recreaban el exterior.

Y allí, aparece otro de los grandes retos resuletos por Katori: crear una atmósfera coherente con la luz que la cámara registró en la locación real.

“Había que reproducir la luz de la ciudad en *chromas*. Ver, por ejemplo, cómo influía el entorno tan diverso de la Ciudad de México en los interiores del auto, en particular cuando interactuaban con fondos en movimiento”.



'Venganza', fotogramas. Kenji Katori AMC

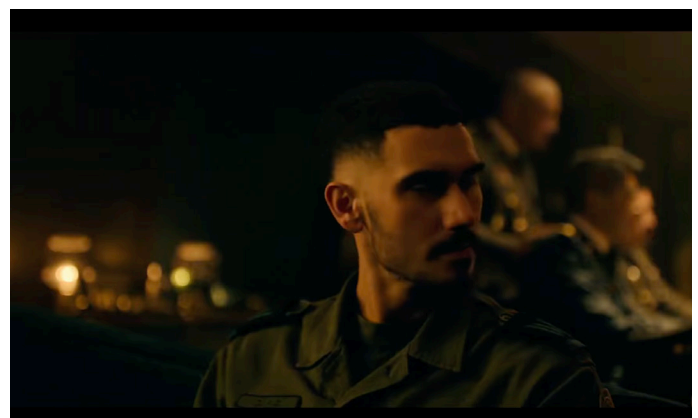
Tiempo limitado y avenidas de noche

La secuencia de la persecución en el Periférico es probablemente el ejemplo más reconocible de cómo 'Venganza' dio la vuelta a las limitaciones para filmar en grande con lo que tenía a su alcance.

La producción contaba con tres cuerpos de cámara, y para esta secuencia, se diseñó un sistema de cobertura múltiple que buscaba capturar la mayor cantidad de ángulos posible en el menor número de pasadas por la autopista. Una camioneta rodeada de seis cámaras para los *plates* que serían usados en vfx, cámaras con *rigs* en los coches, un brazo articulado y cámaras dentro de los vehículos de los actores, todo corriendo al mismo tiempo.

“Cada pasada por el Periférico era irreversible. Desde la señal de inicio los vehículos, los *stunts*, los actores y las cámaras, se ponían en movimiento al mismo tiempo, y lo que se capturaba en ese recorrido, era lo que había. No había tiempo de reposicionar ni de repetir un ángulo que no había funcionado”.

La cinta, ópera prima de Valdés, fue fotografiada a través de la ARRI Alexa 35 y óptica ARRI Master Primes, apostando por un carácter visual brillante y de nitidez, gran *close focus* con los actores y un lenguaje cinematográfico que buscaba romper con los clichés del género de acción. A partir de referencias del cine coreano, particularmente de 'Decision to Leave' (Dir. Chan-Wook Park, 2022), 'Venganza' cuenta con la contemplativa simpleza de escenas que respira sin la necesidad constante del corte excesivo de planos.



Canon

EOS C50

NETFLIX APPROVED:
CANON CINEMA EOS C50



7K
FULL
FRAME

Dual Pixel CMOS AF II

IN-BODY IMAGE STABILIZER × OPTICAL IMAGE STABILIZER

RF
Lenses

The Canon EOS C50, launched in 2025, has become a popular choice of filmmakers and is just one of the Canon cameras on the Netflix approved list, thanks to its 7K full frame CMOS sensor, dual base ISO (800/6400) and workflow compatibility, all in a compact form-factor.

CINEMA EOS

SUMIRE PRIME LENSES

Unique artistically pleasing look with gentle and beautiful skin tones and smooth bokeh, designed for use with large-sensor cinema cameras, including 35mm full-frame cameras.



CN-E14mm T3.1 FP X • CN-E20mm T1.5 FP X • CN-E24mm T1.5 FP X • CN-E35mm T1.5 FP X
CN-E50mm T1.3 FP X • CN-E85mm T1.3 FP X • CN-E135mm T2.2 FP X

* Canon lenses are sold separately.

Pensar fuera de la marca

A lo largo de nueve semanas de rodaje y con la posibilidad de filmar largas secuencias de acción en solo un día, sin posibilidad de repetición, las cabezas creativas de cada departamento ejecutaron un plan de acción de extrema planeación y de gran cuidado al detalle, aprovechando cada una de las herramientas que estuvieran a su alcance.

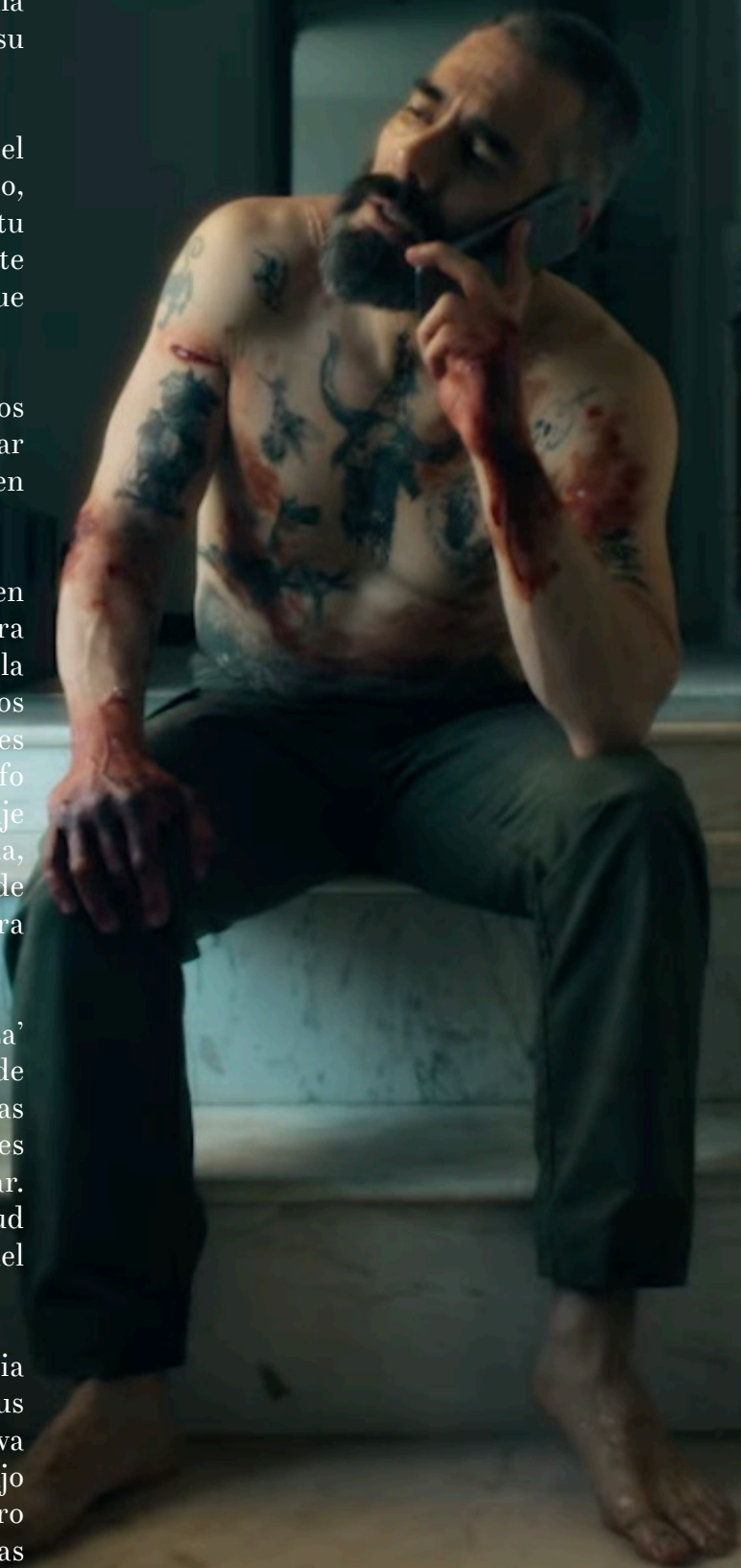
“Si crees en la visión del director, el proceso para filmar es mucho más sencillo, pues estando en la misma sintonía, abres tu mente a resolver cada reto sin determinarte por las limitaciones de presupuesto que puedas tener”.

La historia que sigue la venganza de Carlos Estrada, se caracteriza también por contar con varios momentos de horas mágicas en su narrativa, sobre todo, en la hora azul.

“Rodrigo y yo nos concentramos en cómo hacer que la historia condujera naturalmente en su tiempo en pantalla para llegar a esos momentos exactos de luz. Y ahí es cuando también debes comprender que como cinefotógrafo tienes una voz para que el plan de rodaje se adecúe a momentos específicos del día, aprovechar la luz natural y no depender de qué fuentes artificiales puedes rentar para cada escena”.

El proceso de filmación para ‘Vengaza’ se estructuró en tres fases a lo largo de todo el proyecto: realizar *scouting* de las locaciones posibles, hacer *rigging* de luces de manera avanzada, y llegar a filmar. Facetas que implicaban así, una exactitud y claridad determinante por parte del cinefotógrafo.

“Siendo consciente de la importancia de la creatividad, puedes solucionar tus aproximaciones. Si no imaginas cómo se va a ver y cómo funcionará tu luz, el trabajo será muy difícil, pues no podrás ser claro en tus necesidades a la hora de expresarlas a tu equipo de trabajo”.



Ser espectador de esta cinta es posible debido al gran universo construido por los artistas detrás de la historia. Falsos postes de luz, metros de cables ocultos detrás de estructuras naturales de la ciudad, fuentes prácticas en cuadro, son algunos de los muchos elementos con los cuales la arquitectura del espacio se convirtió en el aliado perfecto para construir la imagen de principio a fin.

El logro de las atmósferas trascendió las herramientas técnicas que podrían llevar por nombre.

“Muchas de las escenas en los interiores de los autos, las iluminamos con pequeñas LEDs. Debes pensar en iluminar fuera del nombre de la marca porque posiblemente tus herramientas no están dentro de un maximovil de una gran casa de renta, sino en una tienda de electricidad en alguna calle del centro de la ciudad”.

En un camino que rebasa los clichés de las películas del género de acción, ‘Venganza’ posee voz propia en un carácter distintivo de imagen; texturas y contrastes particulares, abrazadas por la totalidad de una mente creativa en la resolución de obstáculos. Siendo una pieza brillante y apegada a los principios de la misma arquitectura.

“A veces, es necesario recordar que por más grande que pueda parecer el reto, con mayor simplicidad es necesario el iluminar. No complejices tanto las fuentes de luz, abraza los espacios, fortalécelos con tus herramientas y aprovecha la oscuridad”.

‘Venganza’

Año: 2026

Cámara: ARRI Alexa 35

Formato: Digital

Aspect Ratio: 2.0:1

Óptica: ARRI Master Primes

Director: Rodrigo Valdés

Productor: Pablo Cruz

Gaffer: Rafael Mejía

Operadores de cámara: Drew Allen,

Diego Miranda, Carlos Wong

Postproducción: John Castro

Diseño de producción: Daniela Schneider

Colorista: Chema Alba

Cinefotógrafo: Kenji Katori AMC

Sigue a Kenji Katori AMC

<https://www.kenjikatori.com>



Trailer ‘Venganza’



‘Venganza’, fotograma. Kenji Katori AMC



CELEB

IKON

WHO IS THE REAL STAR?

- The fullest spectrum of white light
New and improved broad spectrum

- The brightest colors
Full power to all color points

- IP65
Dust tight and water resistant
Color fidelity in any element

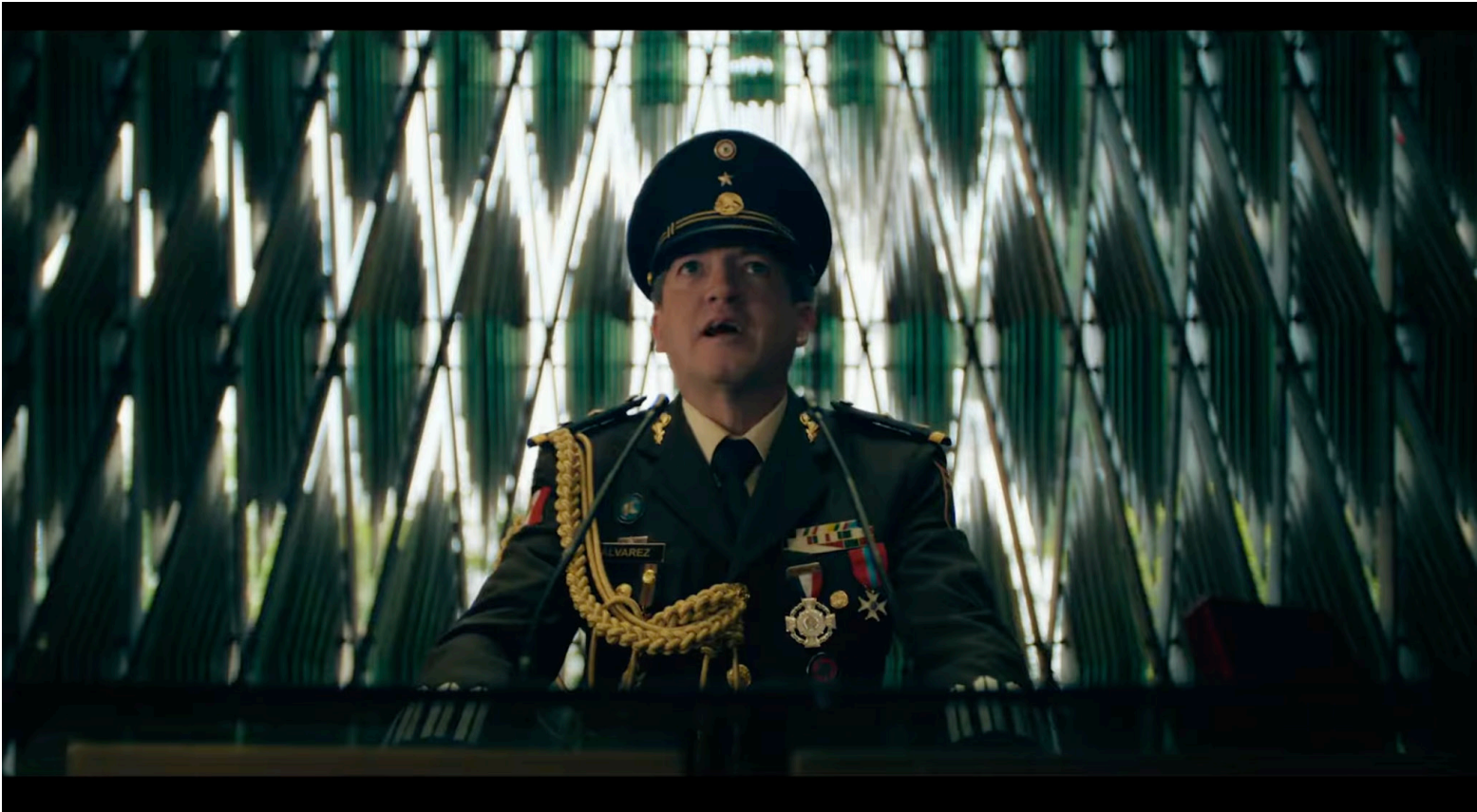


KINO FLO
Lighting Systems



Kinoflo.com/ikon

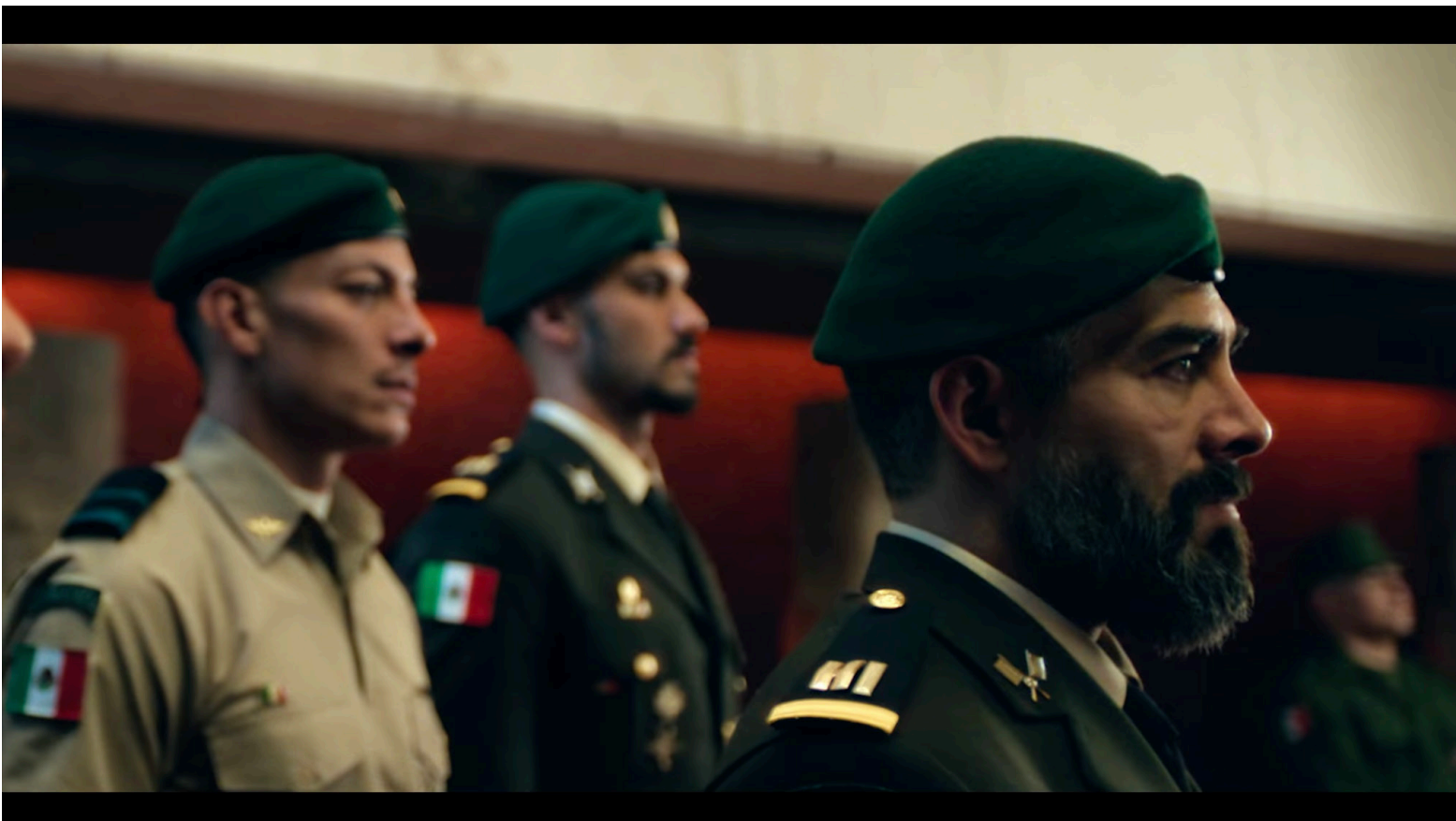
'Venganza'
Kenji **Katori** AMC



'Venganza'
Kenji **Katori** AMC



'Venganza'
Kenji **Katori** AMC





PaletteLab

Full Spectrum, Your Vision

The Next Step in Color Science inside Godox's Revolutionary - PALETTELAB. It delivers full-spectrum performance across the visible wavelength range, based on in-depth spectral analysis of natural daylight—resulting in true-to-life color reproduction and more accurate, natural-looking skin tones on camera.

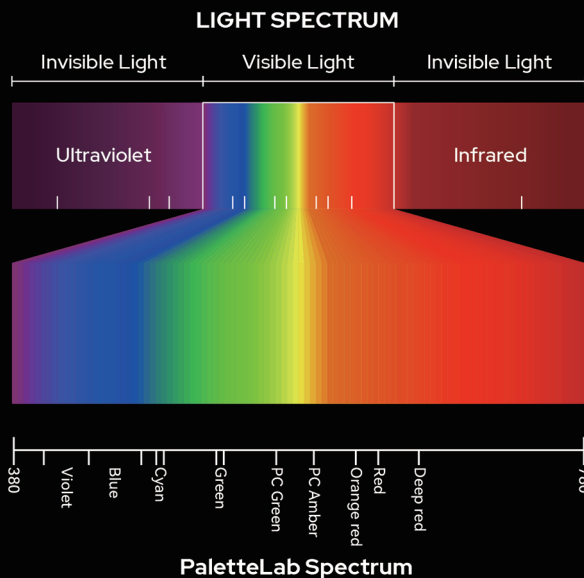
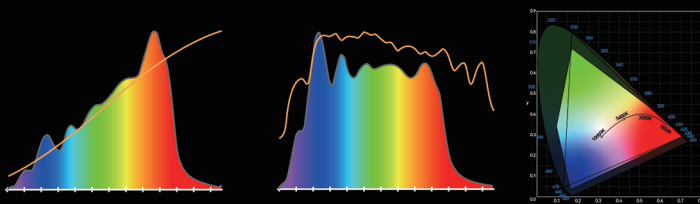
Free from Spectral Gaps

PaletteLab aims for uncompromised white light through Multispectral Optical Coupling Technology. By refining transitions from blue to cyan and from orange-red to deep red, it eliminates spectral gaps to deliver cleaner images, truer colors, and more lifelike results. $R_a \approx 99$ $R_9 \approx 99$ and $TM-30$ $R_f \approx 97$ $R_g \approx 101$

3200K
SSI (Tungsten 3200K):92

5600K
SSI (CIE D55):87

92% Coverage
of Rec.2020



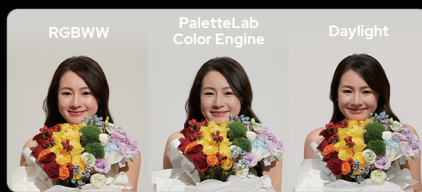
Skin Tones that Read True

Never pushed. Never muted. Never biased.



Full Spectral Continuity

Natural dimensionality without artificial color bias



Color Temperature Locus

Work the way that makes sense for your project





EMILIANO VILLANUEVA AMC
'México 86'

'México 86'

A finales de la década de los ochenta, el sorteo para encontrar sede del mundial de fútbol sería escenario para uno de los actos de mayor impacto en la historia política y cultural de México, pues la sorpresa aparentemente fortuita de recibir un segundo mundial en nuestro país, sería en realidad, una orquesta de movimientos enteramente económicos y políticos.

A través de la voz de Martín de la Torre, (interpretado por Diego Luna), 'México 86' centra su línea dramática en los hilos entrelazados fuera del ámbito deportivo, para ganar la candidatura por el mundial de fútbol. De esta forma, la cinta dirigida por Gabriel Ripstein narra el entreacto del evento más esperado a nivel global, lleno de controversias políticas, irregularidades y secretismos de poder. En este artículo exploraremos el lenguaje visual y las decisiones creativas que desde la cinefotografía al cargo de Emiliano Villanueva AMC, caracterizan a la nueva película de Netflix.

Flexibilidad y adaptabilidad

Tras dos proyectos de ficción trabajando como dupla creativa en las series 'La Máquina' y 'Mentiras', Ripstein y Villanueva desarrollaron un lenguaje, que si bien venía sostenido por una detallada búsqueda de referencias, se enfrentó a la necesidad de mantenerse en una permanente apertura en su toma de decisiones.

"El proceso de preproducción se alargó más de lo esperado, con modificaciones al guion cercanas incluso al rodaje. Sin embargo, gracias a la sincronía con Gabriel desde proyectos previos, pude tener pistas sobre lo que él querría para esta historia", comparte el director de fotografía.

Aunque el rodaje vino como producto a una preparación técnica previa de búsqueda visual, los elementos particulares sobre la forma de emplazar la cámara para cada escena, obedecía en realidad, a una lectura de los espacios y de la colaboración natural con los actores en su propia exploración por cómo montar los trazos escénicos.

"Teníamos claridad sobre la estética general de la imagen, pues aunque fuera una historia de época, no queríamos contarla meramente desde lo vintage y lo referente a ello, sino encontrando su carácter sin que fuera una distracción visual", dice Emiliano Villanueva.



'México 86', rodaje. Emiliano Villanueva AMC





Concentrado por crear atmósferas de luz que apoyaran lo que el espacio físico de la locación podía ofrecer, Villanueva orientó sus esfuerzos en esquemas de iluminación mayoritariamente de 360 grados.

“El plan de trabajo estaba estructurado para que existiera un gran tiempo de trazo escénico y en ir descubriendo qué se sentía natural para los actores en sus desplazamientos para entender entonces la manera correcta para contarlos desde la cámara”.

No obstante, dicha forma de trabajo implica una respuesta caracterizada por rapidez y exactitud. “Como cinefotógrafo necesitas ser sumamente claro con lo que necesitas para cada escena, expresarlo a tu equipo de trabajo y tomar conciencia de que tus decisiones implican tiempo y recursos para el proyecto. Tienes que adaptarte a las diferentes formas de resolución”.

“Tal vez la mejor forma en la que podría funcionar la posición y dirección de una fuente de luz no es la más natural para lo que necesitan los actores en ese espacio acorde a sus acciones en el guion. Es ahí cuando requieres decidir sin soltar la emocionalidad de lo que exige la atmósfera, pero también, encontrar una solución para el trabajo de dirección. Son búsquedas constantes de acuerdos”.

La película ‘México 86’, desarrolla su historia en diversos espacios: oficinas, casas, departamentos, campos de entrenamiento, estadios de fútbol, calles de la ciudad. A todos ellos había que sumar el juego de cambios temporales entre diferentes épocas en el país, lo que significaba un reto técnico por encontrar atmósferas visuales que fueran coherentes a cada una de las locaciones en las que habitaban sus personajes y en concordancia al momento temporal de la trama.



'México 86', fotogramas. Emiliano Villanueva AMC



FUJIFILM
FUJINON

MK 50-135mm T2.9

rendimiento profesional en tus manos.



Eleva la **perspectiva cinematográfica**
de cada proyecto con tu Serie X.

“Para ser claro en tus necesidades, debes también comunicarlas con exactitud a todo el equipo. Teníamos una “Biblia creativa” de referencias visuales que compartimos desde la preproducción, para mantener una estética homogénea hasta el cierre de la postproducción. Desde el inicio le entregué al colorista carpetas organizadas por locaciones con referencias de otras películas. También incluía videos del lugar, la forma en la que podríamos emplazar los encuadres, el tipo de movimiento que queríamos en cámara, y cualquier otro elemento que pudiera dejar en claro lo que necesitábamos”.

Congruencia de intenciones y recursos

Sin importar el tamaño de la producción cinematográfica, la responsabilidad por comprender las posibilidades de recursos es crucial, pues el buen manejo de cada herramienta potencializa la resolución de futuros obstáculos.

“Desde la preproducción y con tu claridad, es fundamental encontrar lo idóneo para la historia, sin confundir que lo idóneo es también la creación de soluciones y alternativas para cada escenario. Cuando te encuentras buscando locaciones, debes escoger las que funcionan dramáticamente para la historia. Es necesario cuestionar cada atmósfera de luz para cada espacio y saber lo que emocionalmente narra cada lugar. Ninguna decisión creativa debe ser gratuita sino congruente a lo que exige el guion. Y para ello, debes usar correctamente tus recursos, comprender los tiempos de rodaje y entender las necesidades que exige el proyecto”, agrega Villanueva.

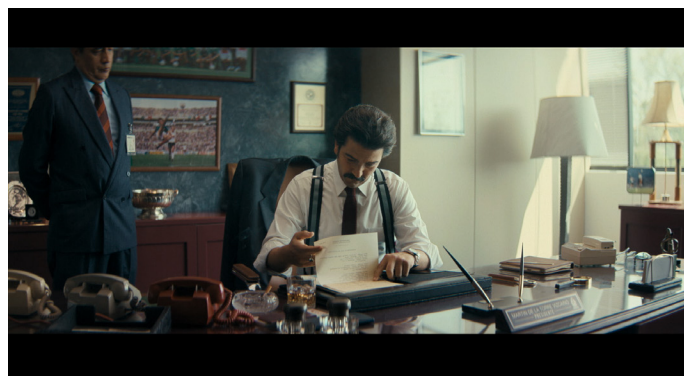
En esta película la lógica se traduce en contrastes concretos entre los espacios que habitan los dos personajes centrales. La casa de ella fue elegida por su luminosidad, la manera en la que la luz atraviesa los ventanales. La casa del personaje de Diego es lo opuesto: opresiva y con una arquitectura que se cierra sobre él.

“La casa de él funciona como una metáfora visual, una especie de mazmorra. Al inicio pensamos que las ventanas pequeñas serían un problema pero realmente era lo que necesitábamos. Un lugar que lo hace sentir incómodo y sin embargo, ahí vive”.

Pese a la búsqueda por diferenciar estos espacios, la casa para el personaje interpretado por Karla Souza no fue llevada hacia los cálidos. Se apostó por una luz neutral, anclada en la hora del día, que solo se permite en su estética tener un momento de mayor calidez en la secuencia inicial para después buscar el realismo como base visual.

Esta misma búsqueda por la congruencia se llevó también al resto de las locaciones, como en los espacios institucionales, en los que la temperatura de color se convirtió en un diferenciador temporal y emocional para la historia.

“Las oficinas de la Federación Mexicana de Fútbol, antes del mundial, fueron fotografiadas con tubos fluorescentes. Cuando consiguen el certamen y van a las nuevas instalaciones, hay otra temperatura de color, los espacios se vuelven más azules, con tubos en el techo mucho más finos. A la vez, hay una cosa menos enfermiza de la piel y un mayor *high key* lumínico”.



Una cámara con sentido

Una de las características más reconocibles del trabajo entre Villanueva y Ripstein (visto en proyectos previos como 'La máquina' y 'Mentiras') es una filosofía específica sobre el movimiento de cámara. Si bien se caracteriza por tener movimiento, hay también una razón detrás; motivaciones permanentes. Para ambos cineastas, el movimiento de cámara no es un ornamento sino un elemento del lenguaje que agrega dinamismo a una escena o que aporta un sentido a la misma.

“Todo tiene un porqué. Si la cámara se mueve, tiene una razón de ser. Si están en una conversación y los personajes no se mueven, no se mueven, a menos que queramos un acento emocional para un momento particular de la escena. Detrás de cada decisión hay siempre una propuesta”.

La decisión de trabajar a dos cámaras también fue parte del acuerdo creativo, aunque no como un recurso permanente sino como una herramienta extra para usarse cuando la escena lo justificaba. Emiliano comenta que tener dos cámaras no significa usarlas siempre a la vez.

“Muchas veces se cree que esto agiliza la captura de las escenas con cobertura, pero en este caso, estábamos muy conscientes de lo que necesitábamos de cada escena. Gabriel es muy prudente con esto. Si tener la segunda cámara va a impedir tener la principal con un angular cerca del personaje, simplemente no tiene sentido”.

En ‘México 86’ ninguna herramienta existe por casualidad, todo se justifica desde la necesidad de la historia. Las atmósferas se anclan a los momentos emocionales y temporales de la narrativa, el movimiento de cámara acorde a la situación dramática de los personajes, todo es producto del acompañamiento permanente a lo que el guion requería. No obstante, la justificación emocional de cada decisión en la imagen es consecuencia natural de las mismas responsabilidades del director de fotografía.

“Si quieres ser congruente con tus atmósferas necesitas involucrarte en cada decisión. En cada proyecto busco un acompañamiento constante con el departamento de arte. Por ejemplo, si habrá una luz práctica dentro del cuadro, investigo desde antes si va a funcionar para la atmósfera misma, si realmente es una fuente de luz para la escena, o simplemente, entender las implicaciones que también tendrá en la imagen”.

De principio a fin, la historia de época que marca un hito cultural y social para el contexto de México en la década de los ochenta fue representada con unicidad y carácter en ‘México 86’. Las líneas temporales transcurren en la congruencia general de la cinta, creando un universo propio a sus personajes y situaciones. Trascendiendo al evento deportivo más famoso del mundo, el espectador podrá adentrarse bajo la penumbra del secretismo y de lo oculto.

“Podría decir que la coherencia de tiempos y atmósferas visuales fueron lo más complicado de este proyecto, y creo que lo conseguimos de gran manera. Es necesario destacar la importancia de una preproducción completa para tu historia. Entender que cada decisión cuenta, desde la locación que narra a tus personajes, hasta la luz práctica que aparece en cuadro. Y es en la toma de decisiones creativas cuando necesitas trascender las resoluciones técnicas fuera del lugar común y de lo que podría ser lo más fácil. Debes permitirte arriesgarte, no perder la capacidad de asombro y de juego a la hora de narrar la historia que estás iluminando.

[Trailer ‘México 86’](#)

23.98 fps®

‘México 86’

Año: 2026

Cámara: ARRI Alexa Mini LF

Aspect Ratio: 2.0:1

Óptica: Atlas Mercury Anamorphic,

Signautre Prime y Zeiss Enzo

Director: Gabriel Ripstein

Gaffer: Edgar Ambriz

Operadores cámara: Adrián Durazo,

Sebastián González

Foquistas: Tania Barajas y Miguel Argumedo

DIT: Miguel Aguilar

Diseñadora de producción: Mónica Chirinos

Edición:

Post: Diego Sánchez

Colorista: César Augusto Villatoro

Cinefotógrafo: Emiliano Villanueva AMC

Sigue a Emiliano Villanueva AMC



‘México 86’. Emiliano Villanueva AMC

'México 86'
Emiliano **Villanueva** AMC



'México 86'
Emiliano **Villanueva** AMC



'México 86'

Emiliano **Villanueva** AMC



CIENCIA DE COLOR

RED



REDCODE
RAW (R3D NE)

Z R

Z CINEMA
Nikon | RED



JUAN PABLO AMBRIS AMC

10 PREGUNTAS A UN CINEFOTÓGRAFO



1.- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

Mi sueño de proyecto sería con amigos que respeto y admiro en todas las áreas del *crew*, y como cereza en el pastel, aportar algo a la historia también.

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

El reto más grande que he tenido fue filmar en los rápidos de Veracruz. Hicimos un *scouting* previo de todo el recorrido del río y un plan exhaustivo detallando donde queríamos filmar, qué parte, en qué lugares. Sin embargo, a la hora de empezar y *setear* nuestra primera posición de cámaras y lanzar a los actores en las lanchas, nos dimos cuenta de que el plan iba a ser imposible de realizar. El agua decide su propio camino y ni una sola vez pudimos repetir la acción igual a cómo la necesitábamos. Rápidamente la decisión fue acotar los lugares y solucionar todo en donde mejor nos convenía por el tiempo que tomaba *resetear* toda la escena.

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

La oportunidad de meterme en mundos a los que nunca hubiera imaginado tener acceso. Conocer gente totalmente diferente a mí en cuanto a creencias, cultura o puntos de vista.

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

No creo que deba de tener la decisión final pero sí aportar a aumentar la visión previamente planeada.

5.- ¿Con qué director te gustaría trabajar?

Jean-Pierre Jeunet y Quentin Trantino.

6.- ¿Cómo preparas una escena?

Leo el guion y me surge inmediatamente una idea. La platico con el director para ver cómo la imaginamos. Ya con conocimiento del espacio



Juan Pablo Ambris AMC

físico, decido mi iluminación y encuadres. Pero sin duda cuando el director marca la escena en *set* con los actores, y veo cómo reaccionan a esa dirección y qué deciden hacer, tomo la decisión final. Llego con una idea clara de lo que tengo que hacer pero estoy listo para improvisar ante esas sorpresas o lo que llamamos “bonitos errores”.

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

Casi siempre, lo primero que hago es recurrir a mi *gaffer* o a mis operadores y asistentes de cámara, por sus diferentes áreas de conocimiento. Pero también acudo a los varios chats de colegas cinefotógrafos y cinefotógrafas.

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

De entrada, tengo paciencia. Dejo que los profesionales en sus respectivas áreas hagan lo que saben hacer. En nuestra profesión hay mucho dinero de por medio y cada minuto cuesta, pero no estamos salvándole la vida a nadie. Para mí, la seguridad y bienestar de todos en el *crew* es lo más importante.

9.- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

‘Delicatessen’.

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

Me imagino sería en algo relacionado con remodelación de casas, en arquitectura o diseño de interiores.

23.98

fps®

Sigue a Juan Pablo Ambris AMC
<https://vimeo.com/mudodp>



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



EDUARDO VERTTY AMC: FILMAR CON GUILLERMO DEL TORO



Por Eduardo Vertty AMC
Fotos: Cortesía de E. Vertty

Hace unas semanas fui convocado a filmar al lado del director Guillermo Del Toro. Más allá de de querer compartir detalles técnicos de la ejecución de esta pieza dentro de las especialidades que tengo como director de fotografía, quisiera compartir la experiencia desde lo emocional.

Filmar durante cuatro días y estar involucrado dentro de las ideas y mundos creativos de Guillermo Del Toro, sencillamente es una experiencia de otro nivel. Planear y programar un movimiento único y repetirlo cuantas veces se necesitaba, por todas las capas que había que filmar, fue un trabajo de precisión por encuadre y tiempo de toma. Combinar técnicas cinematográficas y tecnologías actuales para llegar al resultado final, se dan bajo la visualización, ejecución y creatividad de Guillermo Del Toro. También tuve la oportunidad de trabajar en conjunto con un maravilloso y talentoso equipo de personas de la casa de postproducción que se encargó de los efectos visuales de la película 'Frankenstein' de Guillermo Del Toro,

Este proyecto significó mucho para mí porque me remite al momento cuando conocí a Guillermo Del Toro hace más de tres décadas, cuando yo empezaba a trabajar en una empresa de efectos visuales y fui el *film runner* para la filmación de su cortometraje titulado 'Geometría'. También, me hizo coincidir de nueva cuenta con el director de fotografía Guillermo Navarro ASC, amigo y colega con quien tuve la oportunidad de ser primer asistente de cámara en algunos de sus proyectos poco antes de él emigrara a Estados Unidos.



Eduardo Vertty AMC y Guillermo del Toro

Este proyecto marca el regreso de Guillermo del Toro al mundo de la publicidad como director y actor, continuando su vinculación con la marca de tequila con la que desde hace tiempo ha estado trabajando, y contar nuevamente con la colaboración del director de fotografía Guillermo Navarro ASC.

Quiero agradecer y reconocer a todo un equipo de personal técnico que me apoyó en la parte de montaje y programación de Motion Control. Hacer estos proyectos no depende de uno solo, se necesita todos para que la magia suceda.

Para ver la pieza terminada y el detrás de cámara, pueden consultar los siguientes enlaces:

[Enlace 1](#)

[Enlace 2](#)

[Enlace 3](#)

...y sí, cuando hayan visto los enlaces anteriores entenderán porqué es un lujo filmar al lado de Guillermo del Toro y comprender que es un lujo ser mexicano.



Eduardo Verthy AMC y Guillermo Navarro ASC

Sigue a Eduardo Verthy AMC

Director de fotografía
Supervisor Motion Control
Supervisor de efectos visuales



De izquierda a derecha:

Rodrigo Barbosa - Programador Motion Control, Eduardo Verthy AMC - Supervisor Motion Control, Guillermo Navarro ASC - Director de Fotografía, Guillermo Del Toro - Director, Elizabeth Aguilar - Programadora Motion Control, Agustín Gutiérrez - Montaje Motion Control, Arturo Velázquez "Pines" - Montaje Motion Control



Empowering Filmmaker's **Dreams.**

Crews with Passion, Films with Soul.

EFD studios

efd-studios.com

La inteligencia intuitiva y regenerativa en la era algorítmica: arte, creatividad y derechos culturales



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

Resumen

La expansión de la inteligencia artificial generativa dentro de las artes constituye uno de los fenómenos culturales, tecnológicos y jurídicos más relevantes del siglo XXI. La creación artística ya no se encuentra limitada a la producción humana directa, sino que ahora se desarrolla mediante sistemas algorítmicos capaces de generar imágenes, música, literatura, audiovisual y experiencias inmersivas. Este escenario obliga a replantear la noción clásica de autoría, originalidad, creatividad y protección jurídica de las obras.

El presente artículo propone el concepto de inteligencia intuitiva y regenerativa como una capacidad humana superior que integra intuición estética, ética tecnológica, pensamiento crítico y regeneración cultural. Asimismo, sostiene que el profesional de las bellas artes deberá prepararse no solo técnica y creativamente, sino también jurídicamente, para utilizar la inteligencia artificial como aliada estratégica sin comprometer derechos autorales, identidad cultural ni dignidad humana.

Palabras clave: inteligencia artificial, bellas artes, derechos de autor, creatividad, inteligencia intuitiva, ética digital, arte regenerativo.

Introducción

Toda revolución tecnológica transforma inevitablemente las formas de producción simbólica. La imprenta modificó la circulación del conocimiento; la fotografía alteró la pintura; el cine transformó la narrativa visual; y la inteligencia artificial comienza a redefinir la creatividad misma.

Sin embargo, la IA representa una ruptura cualitativamente distinta porque interviene en actividades históricamente consideradas exclusivas de la conciencia humana: composición musical, escritura, ilustración, diseño, cinematografía, actuación sintética y simulación estética.

La UNESCO ha advertido que la inteligencia artificial puede ampliar las capacidades creativas, pero también generar riesgos relacionados con apropiación cultural, homogeneización estética y vulneración de derechos de autor (UNESCO, 2025).

En consecuencia, el artista contemporáneo enfrenta un doble desafío: aprender a colaborar con sistemas inteligentes y preservar la dimensión humana, ética y jurídica de la creación artística.

Inteligencia intuitiva y regenerativa: una propuesta conceptual

Inteligencia intuitiva

La inteligencia intuitiva puede definirse como la facultad humana de comprender relaciones simbólicas, emocionales y culturales que no pueden reducirse a cálculos algorítmicos.

En las bellas artes, esta inteligencia se manifiesta mediante:

- sensibilidad estética;
- percepción emocional;
- imaginación narrativa;
- intuición escénica;
- interpretación simbólica;
- conciencia cultural;
- experiencia corporal.

Aunque la IA puede imitar estilos y producir composiciones complejas, carece de experiencia vivida, conciencia emocional y memoria existencial. Por ello, la intuición humana continúa siendo el núcleo diferenciador de la creación artística auténtica.

Inteligencia regenerativa

La inteligencia regenerativa implica la capacidad de producir arte orientado no únicamente al consumo, sino también a la reconstrucción humana, cultural y social.

Esta perspectiva se opone a modelos extractivistas donde la IA:

- sustituye artistas;
- replica estilos sin autorización;
- homogeniza culturas;
- automatiza sensibilidad;
- precariza el trabajo creativo.

Desde esta óptica, la IA debe utilizarse para fortalecer diversidad cultural, democratizar

herramientas creativas, preservar patrimonio artístico y ampliar procesos colaborativos interdisciplinarios.

La inteligencia artificial y la redefinición jurídica de la autoría artística

Crisis contemporánea de la autoría

Uno de los principales problemas jurídicos contemporáneos consiste en determinar quién es autor de una obra generada mediante inteligencia artificial.

Las legislaciones tradicionales de derecho de autor fueron construidas bajo un paradigma antropocéntrico en el cual únicamente la persona humana puede ser considerada autora.

En México, el Instituto Nacional del Derecho de Autor interpreta la protección autoral a partir de la creación humana conforme a la Ley Federal del Derecho de Autor. De manera semejante, el sistema europeo protege la “creación intelectual propia”, mientras que la doctrina estadounidense exige *human authorship*.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual ha reconocido que aún no existe consenso internacional sobre la titularidad jurídica de obras generadas autónomamente mediante IA.

Entrenamiento algorítmico y uso no autorizado de obras

Los modelos de IA generativa suelen entrenarse mediante millones de obras protegidas por copyright.

Ello ha originado litigios internacionales contra empresas tecnológicas por:

- uso no autorizado de obras;
- reproducción estilística;
- explotación económica indirecta;
- minería masiva de datos culturales.

Casos recientes contra Stability AI, Midjourney y DeviantArt han abierto debates fundamentales sobre consentimiento autoral, datasets, licencias algorítmicas y apropiación estética.

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

La problemática jurídica ya no gira exclusivamente en torno a la copia literal, sino también respecto de la imitación automatizada del estilo artístico.

Derechos morales y dignidad del artista

Desde la tradición jurídica continental europea y latinoamericana, el derecho de autor protege no solamente intereses patrimoniales, sino también la personalidad del creador.

Los derechos morales comprenden:

- paternidad;
- integridad;
- divulgación;
- modificación;
- oposición a deformaciones lesivas.

La generación masiva de obras derivadas mediante IA puede afectar directamente:

- reputación artística;
- identidad estética;
- autenticidad cultural;
- vínculo espiritual entre autor y obra.

Por ello, diversos especialistas sostienen que la regulación futura deberá reconocer mecanismos de:

- trazabilidad algorítmica;
- transparencia de datasets;
- consentimiento informado;
- etiquetado de obras sintéticas;
- protección del estilo artístico.

Preparación jurídica del profesional de las bellas artes

El artista contemporáneo deberá desarrollar competencias jurídicas mínimas para proteger su actividad profesional en entornos digitales y algorítmicos.

Alfabetización jurídica digital

El profesional de las artes deberá comprender:

- derechos de autor;
- copyright;
- derechos conexos;
- licencias Creative Commons;

- contratos digitales;
- NFTs y blockchain;
- regulación de IA;
- protección de datos personales;
- derecho a la imagen;
- deepfakes y simulación biométrica.

La ignorancia jurídica en contextos digitales puede traducirse en pérdida de control sobre obras, explotación no autorizada y apropiación de identidad artística.

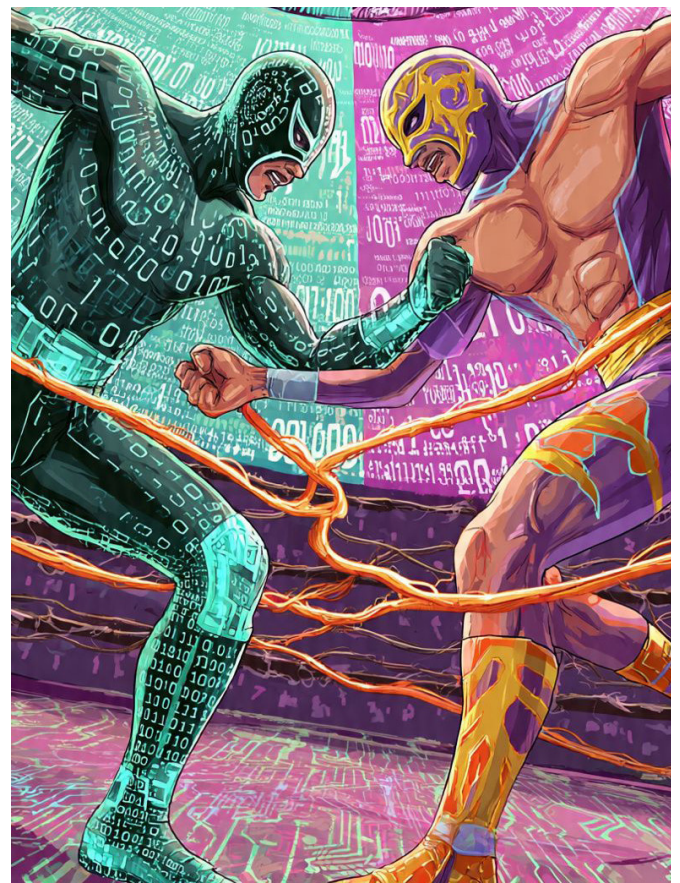
Protección contractual frente a IA

Los contratos creativos contemporáneos deberán incorporar cláusulas específicas relacionadas con:

- uso de IA en producción artística;

- entrenamiento de modelos;
- cesión de datasets;
- explotación de voz e imagen;
- reproducción sintética;
- consentimiento biométrico;
- regalías derivadas de IA.

Especialmente en cine, música y artes escénicas, surgirán nuevas figuras contractuales relacionadas con dobles digitales, recreación póstuma y clonación vocal.



Derecho comparado y regulación emergente

La Unión Europea aprobó el AI Act, considerado el primer marco regulatorio integral sobre inteligencia artificial.

Dicho instrumento incorpora principios relativos a:

- transparencia;
- supervisión humana;
- gestión de riesgos;
- protección de derechos fundamentales.

Aunque el AI Act no regula exhaustivamente los derechos de autor artísticos, sí establece obligaciones relevantes respecto al uso de datos protegidos y sistemas generativos.

Hacia una ética artística de colaboración humano-IA

El problema central no consiste en determinar si la IA puede producir arte, sino qué tipo de humanidad surgirá de esa interacción tecnológica. La inteligencia intuitiva y regenerativa exige que el artista:

- mantenga autonomía crítica;
- no delegue completamente la creación;
- preserve experiencia humana;
- proteja diversidad cultural;
- utilice la IA como extensión y no sustitución.

La autenticidad artística futura dependerá menos de la destreza técnica y más de la profundidad simbólica, conciencia ética y capacidad interpretativa del creador humano.

Conclusión

La inteligencia artificial inaugura una nueva etapa en la historia de las artes y obliga a replantear categorías jurídicas fundamentales como autoría, originalidad, creatividad y propiedad intelectual.

Frente a este escenario, el profesional de las bellas artes deberá evolucionar hacia un perfil interdisciplinario que combine sensibilidad estética, alfabetización tecnológica, pensamiento crítico y formación jurídica.

La IA puede generar formas; sin embargo, únicamente el ser humano puede conferirles memoria, experiencia, trascendencia y sentido cultural. El futuro de las artes dependerá no solamente de la sofisticación tecnológica, sino de la capacidad humana para dirigirla ética, estética y jurídicamente.

Referencias

- 1- Anantrasirichai, N., & Bull, D. (2020). Artificial intelligence in the creative industries: A review. arXiv. [arXiv](#)
2. Cetinic, E., & She, J. (2021). Understanding and creating art with AI: Review and outlook. arXiv. [arXiv](#)
- 3- Epstein, Z., Hertzmann, A., Herman, L., et al. (2023). Art and the science of generative AI. arXiv. [arXiv](#)
- 4- Floridi, L. (2023). The ethics of artificial intelligence. Oxford University Press.
- 5.- Gervais, D. (2020). The machine as author. *wa Law Review*, 105(5), 2053–2090.
- 6.- Lessig, L. (2004). Free culture. Penguin Random House.
- 7.- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (2024). Artificial intelligence and intellectual property. [OMPI](#)
- 8.- UNESCO. (2025). Inteligencia artificial: ¿La muerte del arte? *UNESCO Courier*. [UNESCO Courier](#)
- 9.- Unión Europea. (2024). Artificial Intelligence Act. [AI Act Europeo](#)
- 10.- Instituto Nacional del Derecho de Autor. (2024). Ley Federal del Derecho de Autor. [INDAUTOR](#)

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

[Instagram: csilem](#)

Petzval

TLS

58mm T2.1 CF 2" PL FF



85mm T2.3 CF 3" PL FF



RENTA DE EQUIPO CINEMATográfico

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



www.cttrentals.com

PROYECTOS CON SIGLAS AMC



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

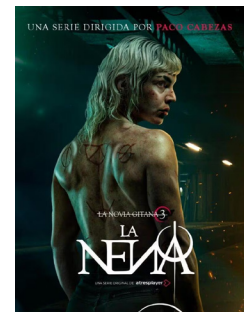
‘Deseo’, es una película con la fotografía de Marc Bellver AMC, que estrenó en cines en mayo.

[Trailer](#)



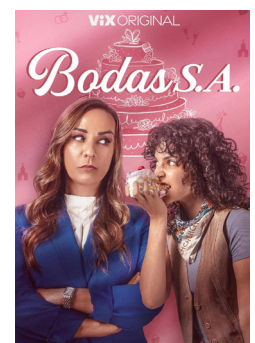
‘La Nena’, serie que presenta su tercera temporada, contó con la fotografía de por Julio Llorente AMC, que estrenó en Disney+.

[Trailer](#)



‘Bodas, S.A.’, serie con fotografía de Leslie Montero AMC y Jordi Planell AMC, estrenó en ViX.

[Trailer](#)



‘¿Quieres ser mi novia?’, fotografiada por Daniel Anguiano AMC, disponible en Prime.

[Trailer](#)



‘Hasta el fin del mundo’, película fotografiada por Ernesto Lomelí AMC, estrena en cines en julio.

[Trailer](#)



ON-SET & POST SERVICES

EN **PIXEL** Y **DEPOST**
FORMAMOS PARTE DE:

MÉXICO 86

Con Pixel en los **Servicios en Set** y con la **Postproducción** de **DePost** comandada por Diego Sánchez (@diegobisb).

«Desde que leí el guion, la historia me cautivó porque es original, entretenida y apasionante. Estoy seguro que la van a disfrutar independientemente si les gusta el futbol, o no.»

Diego Sánchez | Postproductor

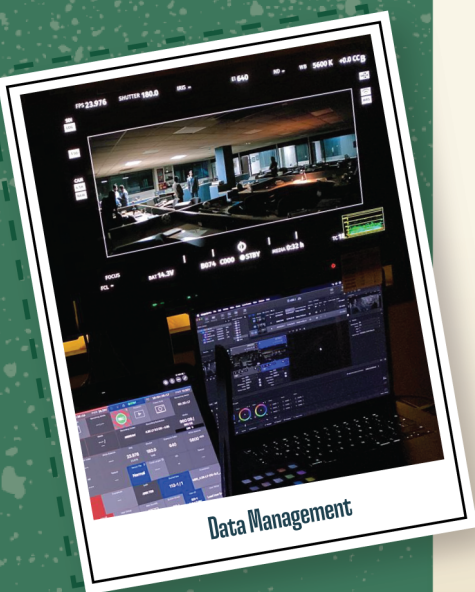
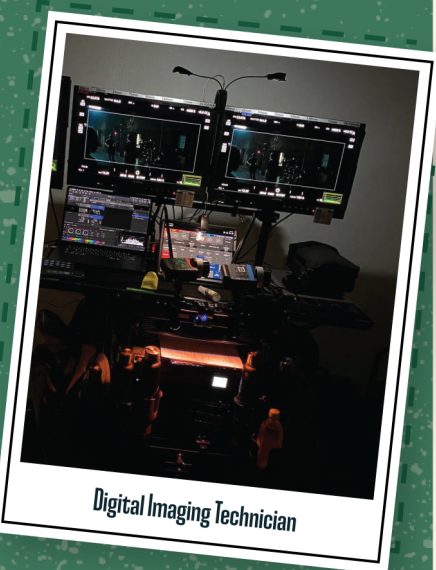
CREW PIXEL

DIT: Miguel Ángel Aguilar Martínez (@soul7085)

DATA: José Luis Blancas Hernández (@j_lhdz_)

OP.VTR: Jhordy Michell Paz Guerra (@bestandcult)

ASSIST.VTR: Jorge Alberto Castillo Padilla (@jcastillo2921)



PIXEL

D
de Post

SUGERENCIAS DE LECTURA

Te recomendamos estos dos títulos para este nuevo bimestre. Estamos seguros de que disfrutarás estas lecturas.

Reflections: On Cinematography Autor: Roger Deakins

Deakins ofrece a sus fans y cinéfilos una mirada única a su vida y a su improbable camino hacia la inmortalidad en Hollywood. Los lectores descubrirán cómo “el chico de Torquay, Inglaterra” superó una infancia difícil para ingresar en la escuela de arte; su entrada fortuita al mundo del cine documental (incluida una regata alrededor del mundo); la grabación de innovadores videoclips como “Rock It” de Herbie Hancock; y su singular carrera cinematográfica, que incluye sus largas colaboraciones con los hermanos Coen, Sam Mendes y Denis Villeneuve.

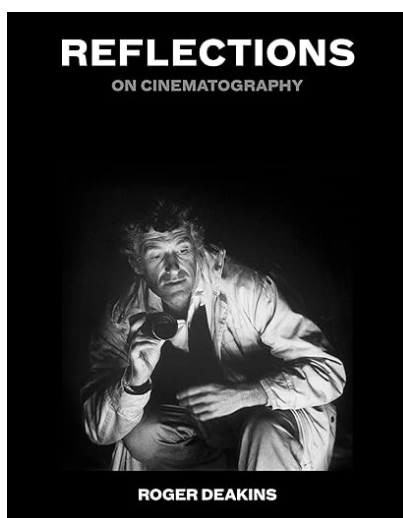
Editorial: Grand Central
Amazon
Precio: \$615.00

El jodido arte de hacer Cine Autor: Juan Manuel Méndez

‘El jodido arte de hacer cine en el tercer mundo... y no morir en el intento’, es un enfoque sobre la experiencia de hacer una película en condiciones adversas.

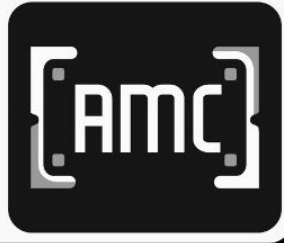
Este libro nos enseña (de una manera práctica, franca y amena) los pasos que hay que tomar en cuenta para lograrlo. Por medio del ejemplo real de un cineasta nacido en Guatemala, que tuvo una idea y logró plasmarla en film, pasando por un serie de problemas y complicaciones. Mediante ejemplos y anécdotas, ver cómo el arte de hacer cine no es cosa fácil, que necesita de talento, dedicación y trabajo en equipo, para llegar a ser un proceso muy enriquecedor en lo personal y en lo profesional.

Editorial: ViZconde
Amazon
Precio: \$350.00



23.98 fps®

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



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA

AGENDA AMC

Junio - Julio 2026

Los festivales de cine y cortometrajes alrededor del mundo, impulsan, difunden y reconocen a los cineastas emergentes y consagrados. Te invitamos a estar pendiente de los que se llevan a cabo este bimestre.

Festival de Animación de Cine de Annecy Junio 21 al 27

Creado en 1960, presenta varias secciones competitivas: largometrajes, cortometrajes, producciones de televisión, publicidad, filmes de estudiantes y animaciones hechas para internet. El premio principal es el Cristal de Annecy, entregado al mejor largometraje.
<https://www.annecyfestival.com>

54 Festival Internacional de Cine de Huesca Junio 5 al 13

El certamen, que tiene como sede principal el Teatro Olimpia, consta de tres secciones oficiales a concurso dedicadas al cortometraje: el Certamen Iberoamericano, el dedicado al Documental y el Internacional. También los premios especiales “Pepe Escriche” y “Ciudad de Huesca”.
www.huesca-filmfestival.com

30 Festival Internacional de Cine de Fantasía Julio 16 a agosto 2

Realizado en Montreal, cuenta con programación innovadora y a un público entusiasta y fiel. Especializado en cine fantástico, de acción y de terror, también acoge obras singulares que desafían las etiquetas de género.
<https://fantasiafestival.com/en/>

25 Festival de Cine de Tribeca Junio 3 al 14

El Festival de Tribeca tiene lugar en Nueva York. Es un festival competitivo, con secciones para competencia internacional además de producciones locales que abarcan el cine de ficción y documental.
<https://tribecafilm.com>

37 Festival Internacional de Cine de Marsella Julio 7 al 12

Dirigido por Jean-Pierre Rehm, propone un programa de 150 películas a aproximadamente a 25.000 espectadores, en cines, teatros, bibliotecas, galerías de arte y en anfiteatro al aire libre a lo largo de toda la ciudad.
<https://fidmarseille.org/en>

42 Festival de Cortometrajes de Hamburgo Junio 2 al 7

Uno de los festivales de cortometrajes más consolidados y prestigiosos de Europa. Fundado en 1986, el festival presenta cada año más de 400 cortos en una programación que apuesta por la diversidad formal, la radicalidad estética y la libertad creativa.
<https://festival.shortfilm.com/en>

REDES SOCIALES

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

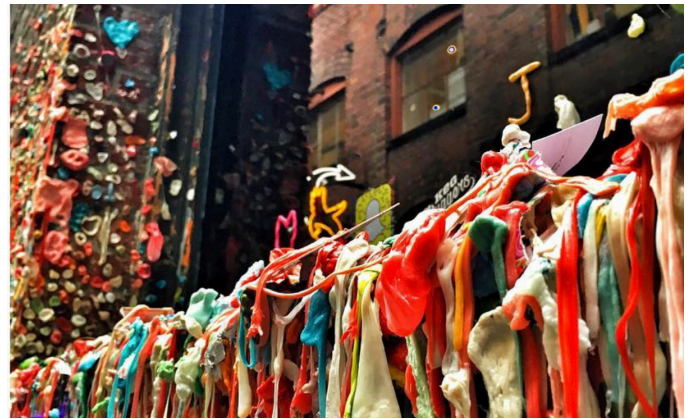
Javier Zarco

<https://javierzarco.com>



Carlos R. Díazmuñoz

<https://cinema3.com>



Hilda Mercado

<https://hildamercado.com>



Rodrigo Prieto

<https://www.littleminx.tv/rodrigo-prieto/>



Javier Morón

<https://www.javiermoronamc.com>



Gerardo Madrazo

<https://www.madraxdp.com>





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
MARIÉL 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
ERWIN JÁQUEZ
KENJI KATORI
JUAN CARLOS LAZO
JOSÉ ANTONIO LENDO
ERIKA LICEA
ERNESTO LOMELÍ

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

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

SOCIOS AETERNUM

GABRIEL FIGUEROA
HENNER HOFMANN
JACK LACH
ALEX PHILLIPS BOLAÑOS
JORGE STAHL

EDUARDO MARTÍNEZ SOLARES
PEDRO TORRES
RUBÉN GÁMEZ
ÁNGEL GODED
SANTIAGO NAVARRETE

CARLOS DIAZMUÑOZ GÓMEZ
TAKASHI KATORI
MIGUEL GARZÓN
TOMOMI KAMATA
MARIO LUNA

EDITORA
Solveig Dahm

DEPARTAMENTO LEGAL
Lic. Cristhian I. Silva Lemus

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

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

Sugerencias:
gerencia@cinefotografo.com

Suscripción gratuita
www.cinefotografo.com/23.98/registro/

EQUIPO TÉCNICO Y COLABORADORES

Alfredo Altamirano AMC
Solveig Dahm
Milton R. Barrera
Luis Enrique Galván
Cristhian I. Silva Lemus
Eduardo Vartty AMC
Juan Pablo Ambris AMC

Fotografía portada:

Emiliano Villanueva AMC
'México 86'



'Venganza', fotograma. Kenji Katori AMC

Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com