

Asociación Mexicana de Cinefotografía

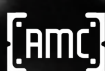
23.98 *fps*®

Ivahn **Aguilar** AMC
En rodaje

César **Gutiérrez Miranda** AMC
'No tengo miedo'

Rodrigo **Sandoval** AMC
10 Preguntas a un cinefotógrafo

Celiana **Cárdenas** AMC
'Cape Fear'



ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA

Número 98 Julio - Agosto 2026



32. Celiana Cárdenas AMC 'Cape Fear'

4. Ivahn Aguilar AMC - En rodaje

15. César Gutiérrez Miranda AMC - 'No tengo miedo'

45. Rodrigo Sandoval AMC - 10 Preguntas a un cinefotógrafo

52. Cristhian I. Lemus - El derecho al estilo

57. Estrenos con siglas AMC

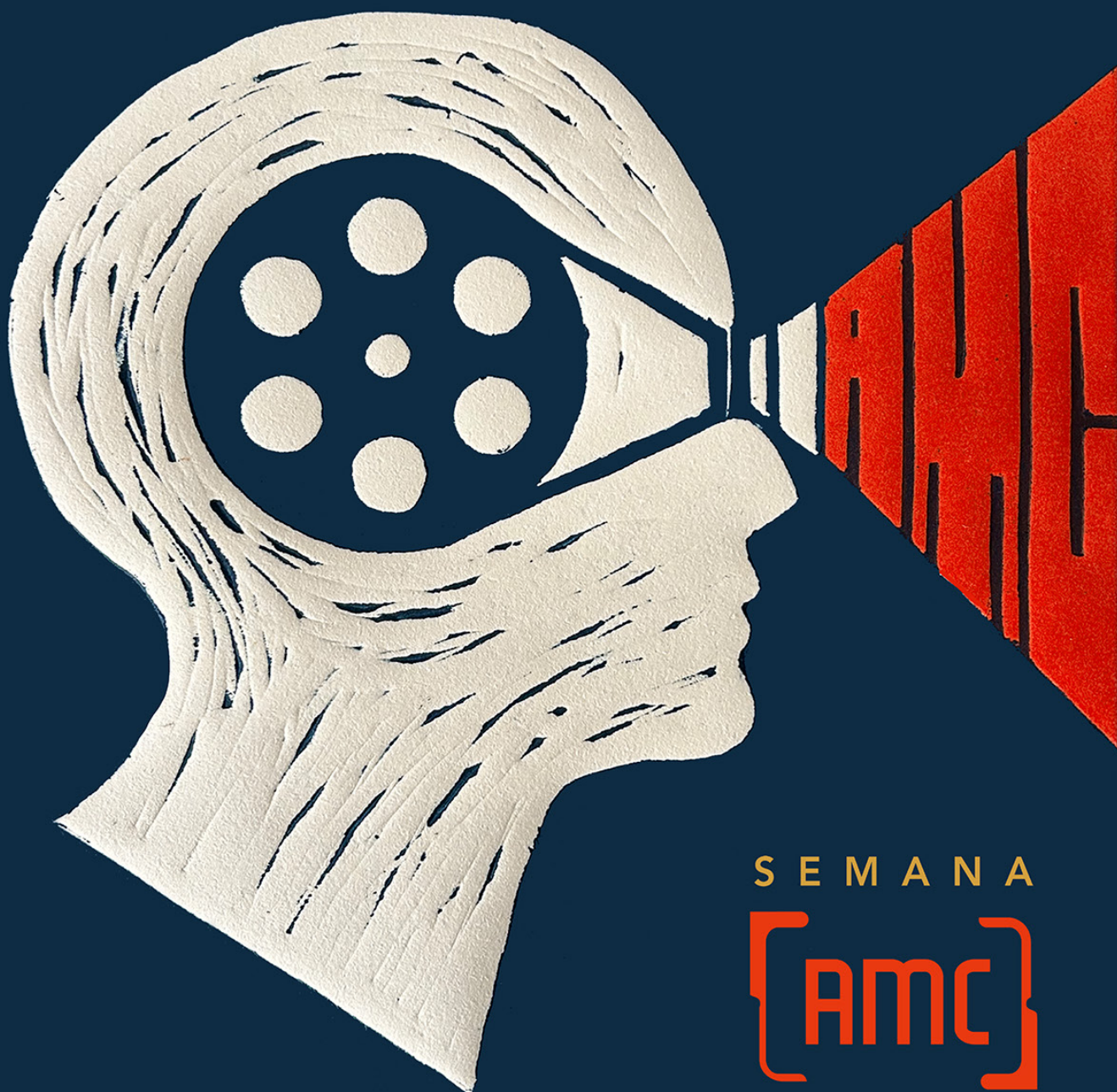
59. Sugerencias de lectura AMC

61. Agenda AMC

63. Redes Sociales AMC



Estudios
Churubusco®



2 - 6 SEPTIEMBRE
CDMX - MÉXICO

S E M A N A



CINEMATOGRAPHY WEEK

2 0 2 6

WWW.SEMANAAMC.COM



IVAHN AGUILAR AMC
En rodaje

Tres hermanas, una romería y la decisión de filmar en esférico

Tras su estreno en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG) en 2024, y su paso por festivales de gran renombre como Raindance y el San Francisco IndieFest, la ópera prima de Mar Novo llega al público bajo la dirección de fotografía de Ivahn Aguilar Naim AMC.

En este largometraje de comedia, y teniendo como telón de fondo los paisajes de Jalisco, se narra la historia de tres hermanas, que en un viaje a través de la naturaleza, regresan a México para, mediante la peregrinación que solía realizar su abuela -el camino a Talpa de Allende, una de las romerías más antiguas del occidente mexicano-, descubrir una revelación de secretos y situaciones que permitirá sanar su relación fraternal.

"Es curiosa la forma en la que llegué a este proyecto", comparte el cinefotógrafo. El vínculo se remonta a 2020, cuando Aguilar colaboró con una productora de Jalisco en un concierto transmitido para una refresquera y posteriormente, en algunos videos musicales. Cuando esa misma productora decidió lanzarse a filmar 'Las Tres Sisters' en 2021, lo llamaron para sumarse.

Encontrar el lenguaje que pide la emoción del guion

El proyecto ya tenía una historia propia antes de que Aguilar llegara. Las tres actrices protagonistas, Valeria Maldonado, Marta Méndez Cross y Virginia Novello, eran también las productoras, y junto con Youssef Delara, las autoras del guion. La historia había nacido de un cortometraje previo, 'Sisters' (2015), que exploraba el *lost in translation* entre el español y el inglés, el *spanglish*, desde la experiencia de ser mexicanas o hijas de latinos en Estados Unidos. Jalisco no era una locación intercambiable: era parte del argumento mismo, necesaria para mostrar México, sus costumbres, su comida, su colorido.

"Después de que me propusieron como posible director de fotografía, tuve una junta con las actrices-productoras, y ellas me pidieron entregarles una carpeta en la que expusiera el mundo visual de esta película. Desarrollé algo muy específico y organizado en cuanto a la búsqueda estética, y afortunadamente les encantó, pues estaba en completa sintonía con lo que pensaban sobre la historia".

Es un método que Ivahn Aguilar aplica antes de conocer a cualquier director. Prepara una presentación propia, con música, pintura, referencias visuales, de cómo él imagina la película. Así, llega a la primera junta con una postura, no con preguntas. Sin embargo, el proceso de colaboración apenas iniciaba, pues aún faltaba tocar base con ideas y aproximaciones junto a la directora.

"Mar Novo fue fantástica de principio a fin. Creo que si la propia película funciona muy bien en cuanto a su tono, tiene que ver por completo con la gran personalidad de la directora", añade Ivahn con respecto a la simbiosis creativa entre las cabezas del proyecto.



Ivahn Aguilar AMC



'Las tres sisters', fotograma. Ivahn Aguilar AMC

"Como cinefotógrafo, tienes varios jefes dentro de cada historia. Por un lado, claramente está el área de producción, a quien debes procurar desde tus decisiones técnicas para que el proyecto vaya encontrando un balance en sus posibilidades de recursos. Pero por otro lado, está la directora o director, con quien estableces una fidelidad creativa de principio a fin. Como director de fotografía tienes muchas labores más allá de iluminar".

Navegar esa tensión entre la ambición artística, la visión de la directora y las necesidades comerciales de la productora, llevó a Aguilar a asumir un rol que trasciende la iluminación: el de mediador entre lenguajes distintos que necesitaban converger en un mismo producto final.

"De alguna manera, me sentía comprometido y honrado con la invitación para darle voz a una historia de tres mujeres dirigida por otra mujer".

A lo largo de las reuniones para desentrañar la forma de narrar esta historia, Ivahn comenta sobre la importancia de mantener un pensamiento crítico frente a toda decisión visual.

"Sentarse a discutir sobre cómo se va a ver la película, es un proceso vital y de mucho cuestionamiento para encontrar el lenguaje correcto que pide la emocionalidad del guion y cada escena. Fuimos a conversar a una cafetería varios días. Mar tenía un excel con todo el desglose de escenas y sabía exactamente en qué momento necesitaba un plano medio, en qué momento un plano abierto. Para mí fue un alivio y una forma de subirme muy rápido a la preproducción, porque Mar tenía ese trabajo hecho, esa visualización, lo

que para mí fue un punto de comunicación para entender la historia".

La batalla del formato: del anamórfico al esférico en gran formato

Al principio, la cinta se pensó desde el uso de lentes anamórficos y la idea por contar con un formato alargado que pudiera favorecer el recorrido de los personajes en su travesía. No obstante, el cinefotógrafo propuso narrar a partir de óptica esférica para darle a la imagen una composición equilibrada en cuanto a la presencia de tres protagonistas en la pantalla.

"A Mar le gustaba la idea de los anamórficos, pero hablamos de las posibilidades que nos brindarían lentes esféricos que nos permitirían composiciones alargadas sin que alguna de las actrices quedara en las aberraciones naturales de estos lentes. Visualmente, la composición se pensó en formas triangulares, y en función de ello, estábamos los encuadres".

La solución de Ivahn fue filmar con lentes esféricos en *open gate*, aprovechando el sensor completo de la ARRI Alexa Mini LF, lo que permitiría a Mar Novo usar distintos *framelínes* de composición durante el rodaje. Esta estrategia permitió equilibrar las necesidades creativas de la directora con las de producción, al ofrecer flexibilidad para el reencuadre sin comprometer la inversión en el diseño de producción y los valores de producción.

La óptica seleccionada fue el juego de Carl Zeiss Supreme Prime Radiance, cuyo recubrimiento T* azul, proporcionó una firma óptica útil para una historia en el mundo de lo místico. Además, el gran formato aportaba una profundidad de campo que aislaba a las hermanas del paisaje sin sacarlas de él y permitía trabajar con focales largas sin perder la amplitud del contexto. La entrega final se compuso 2:1.

En general, cada decisión estética apela a los principios dramáticos de la historia, y en 'Las tres sisters' la narrativa se potencia tras haber encontrado un lenguaje único al tono de la cinta.

"Es nuestro trabajo comprometerlos emocionalmente con la historia para que las decisiones que se tomen, tengan una concordancia con lo que se está buscando contar desde el guion".

Una película espiritual

Más allá de la resolución técnica del formato, Aguilar Naim es explícito sobre la intención emocional que dirigió su acercamiento a la película. Para él, cada proyecto tiene una dimensión espiritual que se imprime en la imagen aunque el espectador no la nombre conscientemente.

Después de dos películas centroamericanas sobre la guerra y sus consecuencias, esta película llegó en un momento personal en el que buscaba emociones trascendentales.

"Todas las películas son espirituales y si yo le imprimo una emoción clara y dirigida, muy

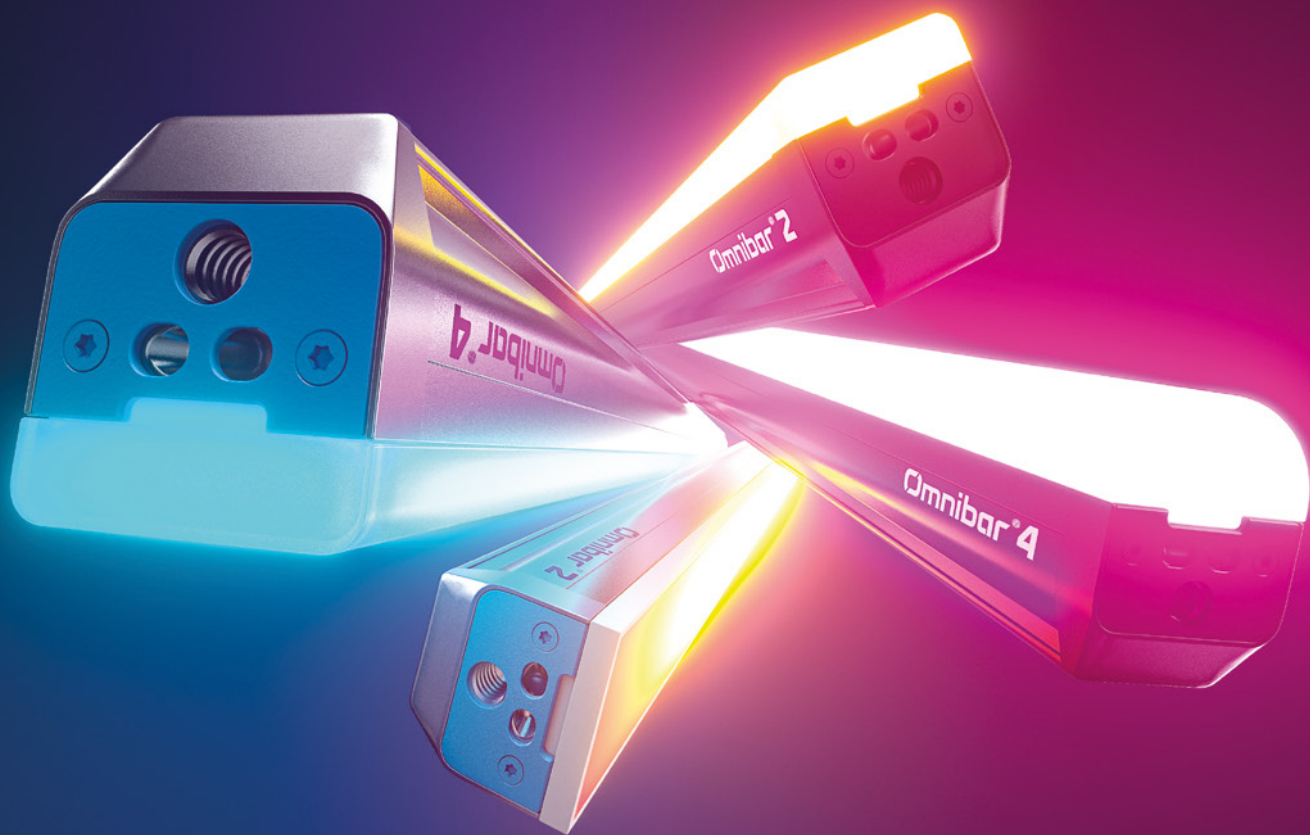
personal, se va a notar, se va a sentir de alguna manera".

Esa convicción se volvió el criterio que filtró cada decisión técnica. La imagen de la película encuentra algunos de sus principios narrativos en la altura de la cámara, la composición triangular y el movimiento.

"Decidimos que la cámara estuviera a la altura promedio de los ojos de las actrices, pero dependiendo a su vez, de una composición que diera equilibrio con los tres personajes en cuadro para que existiera balance en la importancia de cada una. Sabíamos también que esta historia no requería de una cámara en mano, sino de la mezcla entre *dolly* y *steadycam*".



'Las tres sisters', fotografías. Ivahn Aguilar 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[®]

El diseño del color: tres *looks* y una piel protegida

Antes del rodaje, Aguilar desarrolló un tratamiento de color específico para la película durante días de preproducción en los estudios de Tequila, Jalisco, trabajando junto al colorista. El proceso incluyó pruebas de vestuario en foro con reglas cromáticas específicas por personaje y culminó con tres *looks* distintos según las condiciones de luz previstas para el rodaje.

"Con el colorista Antonio Orozco Garcín, hicimos tres LUTs. Pusimos una iluminación *daylight* en el foro para después hacer algunas pruebas y definimos que los rojos iban a estar en un tono hacia los cerezos, quemados, sin brillantez. Protegimos un poquito los *highlights* en el mismo *look* porque sabíamos que íbamos a estar en exteriores y los verdes tendrían una participación importante en la película, por lo que decidimos que tuvieran más azul que amarillo".

Uno de los retos más delicados del diseño de color, fue encontrar un tratamiento que funcionara de manera equitativa para los distintos tonos de piel presentes en pantalla: las tres actrices protagonistas y Cristo Fernández, cada uno con matices distintos que debían convivir en el mismo encuadre sin que el LUT favoreciera a unos sobre otro. El sol de Jalisco, con muy pocas nubes y abundante luz del cielo, nos exigía manejar el contraste para mantener información en las sombras profundas sin perder la suavidad de las pieles.

El sistema de LUTs predefinidos -uno para exteriores con luz de día, otro para escenas iluminadas con luz de tungsteno y uno para la iluminación de las noche-, permitió a Aguilar tener un monitoreo confiable durante el rodaje y revisar *dailies* cada mañana.



Desarrollo y flexibilidad de planes

El proyecto ganó el Work in Progress Fund de LALIFF y recibió apoyo financiero de Amazon Studios. Eso implicó que surgieran distintos factores, exigiendo velocidad sin comprometer por ello la calidad de lo que se estaba filmando. En otras palabras, las decisiones nuevamente corresponden a un balance de las necesidades estéticas, pero también de lo que está dentro de las posibilidades de recursos.

"Como directores de fotografía, tenemos una responsabilidad por cuidar este emprendimiento y apuesta creativa, por lo que es importante establecer planes precisos para resolver la narrativa visual sin perder de vista que en cualquier momento será necesario reajustar ese mismo plan".

Durante el propio desarrollo del proyecto debe existir una flexibilidad de resolución técnica y creativa frente a los planes de trabajo que, por determinado factor, no pueden resolverse del modo previsto.

"Existían bases de lenguaje para narrar nuestra película y herramientas definidas para cumplir dicha narrativa. Pero a pesar de ello, el trabajo de resolución continúa de manera permanente. Debes ser consciente de la emocionalidad de la historia para entender si tus decisiones están yendo hacia el lugar correcto o si requieres replantear tu aproximación creativa".



De principio a fin, 'Las tres sisters' se caracteriza por la suma de voluntades y esfuerzos en cada una de sus áreas de realización, representando a muchos proyectos cinematográficos que han emergido como emprendimiento financiero y de autogestión, pero que dentro de ese mismo sistema de producción, posibilita una forma de trabajo apegada siempre al cariño y al esfuerzo por conseguir las resoluciones creativas que necesita la historia.

"Bajo este margen, tienes como resultado una película que no fue trabajada para una ruta de festivales, sino únicamente para cumplir el objetivo por el cual la historia fue escrita desde su inicio. 'Las tres sisters' fue pensada para toda la gente a quien le atraviesa la sensación de volver a México y su impacto cultural y emocional. Esa era nuestra meta, y ver que ha tenido un gran recibimiento fuera del país, es un recordatorio de que hicimos las cosas de la mejor manera".

Trailer 'Las tres sisters'

'Las tres sisters'

(2025)

Aspect Ratio: 2:1

Formato: Digital

Cámara: ARRI Alexa Mini LF

Óptica: Zeiss Supreme Prime Radiance

Dirección: Mar Novo

Gaffer: Moy Corona

1er Asistente cámara: Carlos Jimenez

Key Grip: Adalberto Ramirez

Dolly Grip: Luis Baeza

Dit: Ricardo Pérez

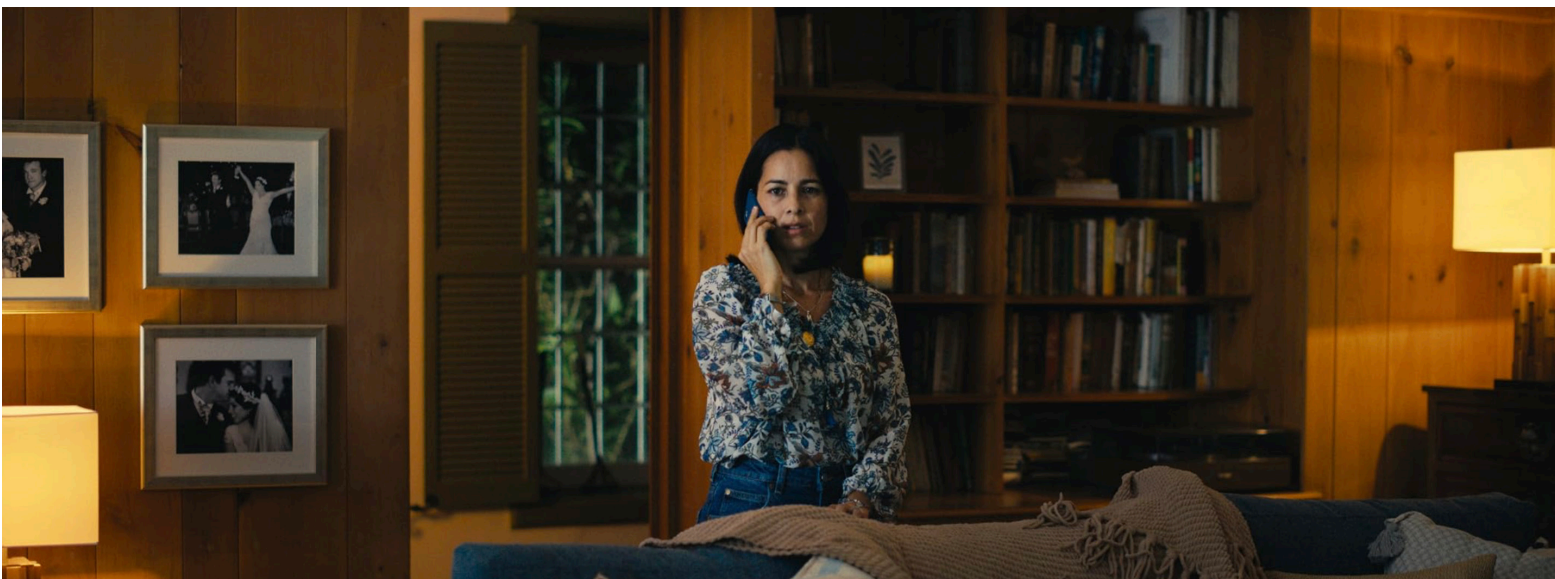
Colorista: Diego Ignacio Flores

Cinefotógrafo: Ivahn Aguilar Naim AMC

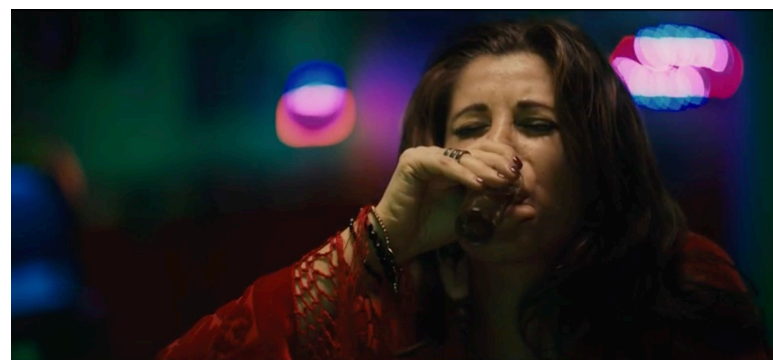
Sigue a Ivahn Aguilar AMC
<https://www.ianaim.com>



'Las tres sisters' Ivahn **Aguilar** AMC



'Las tres sisters' Ivahn **Aguilar** AMC



'Las tres sisters' Ivahn **Aguilar** AMC



(((100% WIRELESS



App



Wireless
DMX



Battery



IP65



QUIK BEAM

QUICK & COMPACT

Built to fit in; designed to stand out. A 200 W equivalent ultra-compact spotlight with swappable QuikBrick batteries, a 13°–60° zoom range, CRMX, and built-in PoE, while consuming only 20 W.



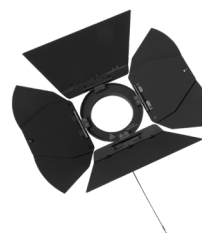
QuikBeam with QuikBrick

A battery that can be removed and inserted in seconds.



NetBox and PowerInjector

The devices to use PoE with QuikBeam.



Barndoors for QuikBeam

8-Way rotational barndoors with integrated SafetyLink.

astera-led.com/quikbeam





CÉSAR **GUTIÉRREZ MIRANDA** AMC
Una historia que regresa

‘No tengo miedo’

Hay novelas que parecen escritas para un lugar que no es el suyo. 'Io non ho paura', del italiano Niccolò Ammaniti, publicada en 2001, transcurre en un pueblo del sur de Italia durante el verano de 1978: tierras secas, campos de trigo y un calor que aplasta todo lo que toca. Y sin embargo, cuando el director Ernesto Contreras se sentó a pensar en dónde ubicar su adaptación para la serie, la respuesta fue México, Veracruz, 1986.

El desplazamiento geográfico y temporal, no es arbitrario. La historia de Miguel, un niño de diez años que descubre a otro niño secuestrado en un hoyo abandonado en medio del campo, habla de algo que no tiene nacionalidad ni época: la crueldad que los adultos son capaces de ejercer en nombre de la familia, del dinero y de la supervivencia. Y eso, en el contexto mexicano, no necesita traducción.

La novela ya había tenido una primera adaptación en pantalla grande dirigida por Gabriele Salvatores, quien trasladó la historia con fidelidad al entorno mediterráneo del libro.

Pero la apuesta de Netflix era otra. El formato de serie con seis capítulos, ofrecía la posibilidad de profundizar en territorios que la película no había podido explorar, como el mundo de los adultos, los motivos del secuestro, la ambición y el miedo que conviven dentro de las mismas familias que se supone deben proteger a sus hijos. Así, la tropicalización al contexto mexicano traía consigo un paisaje completamente distinto al de la novela, dejando el sur italiano, y optando por la humedad densa de una zona cafetalera veracruzana en plena decadencia.

La serie llegó a manos de Ernesto Contreras -director principal y *showrunner*-, a través del propio departamento de desarrollo de la plataforma. Contreras, como ha ocurrido en proyectos anteriores, llamó a César Gutiérrez Miranda AMC para encargarse de la fotografía. No era la primera vez que trabajaban juntos, ni sería la última, pero 'No tengo miedo' representaba un reto particular: narrar una historia de época, ambientada cuarenta años atrás y que debía sentirse como si perteneciera a ese tiempo, no solamente en el vestuario y la ambientación, sino en la imagen misma.



'No tengo miedo', fotograma. César Gutiérrez Miranda AMC



'No tengo miedo', fotograma. César Gutiérrez Miranda AMC

La imagen que recuerda al cine

La primera conversación entre Gutiérrez Miranda y Contreras sobre la estética visual de la serie, partió de una pregunta que podría sonar paradójica: ¿cómo hacer que una producción filmada en digital se sienta como si hubiera sido capturada en celuloide? No como un ejercicio nostálgico ni como un filtro de época aplicado en postproducción, sino como una decisión que atraviesa cada elección técnica desde el principio. Si la historia ocurre en 1986, razonaba César, la imagen debía tener la textura, el contraste y la densidad de color que habría tenido si realmente la hubieran filmado entonces, con las emulsiones disponibles de esa época, con sus limitaciones y sus cualidades específicas.

“Yo quería que la imagen se sintiera como si hubiera sido capturada en cine, como si la hubiéramos hecho en los ochenta filmando con una emulsión de esa época. Quería que tuviera esta sensación de contraste, color y la textura de un material filmico que es diferente al digital, que generalmente es un poco más brillante, un poco más plano. No tenía pensada una emulsión en específico, pero quería que, en general, toda la serie tuviera esa sensación”.

El punto de partida no era una emulsión concreta sino una familia de materiales. Las Vision 3 y Vision 2, emulsiones de Kodak que Gutiérrez Miranda conoció durante su formación, apuntaban precisamente en la dirección contraria a lo que buscaba ya que eran limpias, controladas; diseñadas para reducir el grano y para hacer la

imagen más prístina. Las emulsiones que le interesaban eran las anteriores -la familia EXR de Kodak y emulsiones previas-, que tenían más contraste, más “suciedad”, produciendo una textura que el ojo reconoce como perteneciente a otra época.

La cámara ARRI Alexa 35, terminó siendo el centro de la propuesta técnica de la serie, elección que el cinefotógrafo no tomó a ciegas puesto que ya la había usado en un proyecto anterior y conocía bien sus cualidades técnicas. Sabía, por ejemplo, el manejo de los exteriores brillantes a través de una curva muy suave de respuesta a las altas luces, que dicho en otros términos, posibilita que las zonas más iluminadas no se quemen de manera abrupta, sino que se difuminen gradualmente produciendo una imagen que se siente menos agresiva, menos digital.



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.

Para una serie ambientada en una zona cafetalera veracruzana, donde buena parte del rodaje ocurriría en exteriores con luz fuerte y directa, esa característica era determinante. Pero lo que terminó de convencer al cinefotógrafo, fue un sistema que la ARRI Alexa 35 tiene y que pocas cámaras ofrecen de manera tan flexible: utilizar los *looks* creativos diseñados por ARRI y tener la posibilidad de utilizarlos por porcentaje. Un conjunto de *looks* que modifican el color y la densidad de la imagen desde la propia cámara. La versatilidad y conveniencia radica en que puedes atenuar al porcentaje deseado.

“Para el proyecto escogimos unos 4 o 5 LUTs, pero había uno en especial que me gustaba mucho porque se acercaba en contraste y color a lo que yo buscaba como imagen cinematográfica y que en la mayoría de las escenas, metía al cuarenta o cincuenta por ciento. En ocasiones lo mezclaba incluso menos; solo una ligera incidencia en la imagen. Esa capacidad de dosificar era exactamente lo que requería una propuesta visual que buscaba la textura fílmica sin caer en la caricatura de época. Optamos por no usar las texturas de grano que ofrece la cámara ya que quedan impresas en el material y eso habría impactado en el flujo de trabajo”.

“Con el sistema de texturas de la ARRI Alexa 35, una textura grabada en cámara queda integrada al material de manera permanente. Si en postproducción el resultado no convence, no hay manera de quitarla. Dejarlo para después significaba mantener esa decisión abierta, con posibilidad de ajuste, hasta que el colorista y yo

pudiéramos ver el material en condiciones controladas y decidir juntos cuánto grano y de qué tipo le quedaba mejor a cada secuencia”.

Sin embargo, lo que sí aplicó en cámara fueron las texturas de limpieza de negros, específicamente Deep Shadow y Shadow, dos configuraciones que la ARRI Alexa 35 ofrece y que actúan como un reductor de ruido aplicado exclusivamente a las zonas más oscuras de la imagen. En una serie que contaba con muchas escenas nocturnas, y que requería trabajar con ISOs altos, esto resolvía uno de los problemas más comunes al empujar la sensibilidad de una cámara digital.

“Tú le pones esa textura y limpia los negros. Es como si agregara una especie de reductor de ruido que actúa solo en la zona de sombras sin afectar la nitidez de la imagen. Entonces, tienes la confianza de que no estás generando ruido cuando usas un ISO tan alto, por lo que queda una imagen con el volumen que necesitas por tu iluminación, pero con un negro limpio”.



‘No tengo miedo’, fotograma. César Gutiérrez Miranda AMC

De esta manera, la elección de la cámara resolvía una parte del problema. No obstante, la otra parte correspondía a la óptica. La decisión del director de fotografía respondió a la misma lógica que había guiado todo lo anterior: quitarle a la imagen digital su inmediatez, esa cualidad demasiado nítida y precisa que delata el presente en una historia que pertenece a cuarenta años atrás.

Los lentes esféricos modernos tienden hacia la resolución máxima, hacia la nitidez en todo el cuadro; a una imagen que reproduce el mundo con una fidelidad que el ojo humano no tiene y que el celuloide nunca tuvo. Los lentes anamórficos trabajan de otra manera, produciendo un *bokeh* particular, con *flares* que el celuloide conocía bien y que el digital reproduce con dificultad. En general, hacen que la imagen respire de una manera más pictórica, menos inmediata.

“Los lentes anamórficos son un poquito más suaves, tienen un *bokeh* llamado de cascada que hace todo un poco más pictórico, un poco menos inmediato. Siento que le aportan mucho a las texturas de los vestuarios, del maquillaje y de las paredes. En general, hacen que en proyectos de época, quiten la dureza, lo nítido y la inmediatez de las cámaras digitales y de los lentes modernos”.

Bajo esa perspectiva, los lentes elegidos fueron los Laowa Proteus, ya conocidos por César desde

su trabajo en ‘El secreto del río’. Sin embargo, la decisión no fue únicamente estética, pues en una producción que se extendería durante meses, la confiabilidad del equipo era tan importante como sus cualidades visuales.

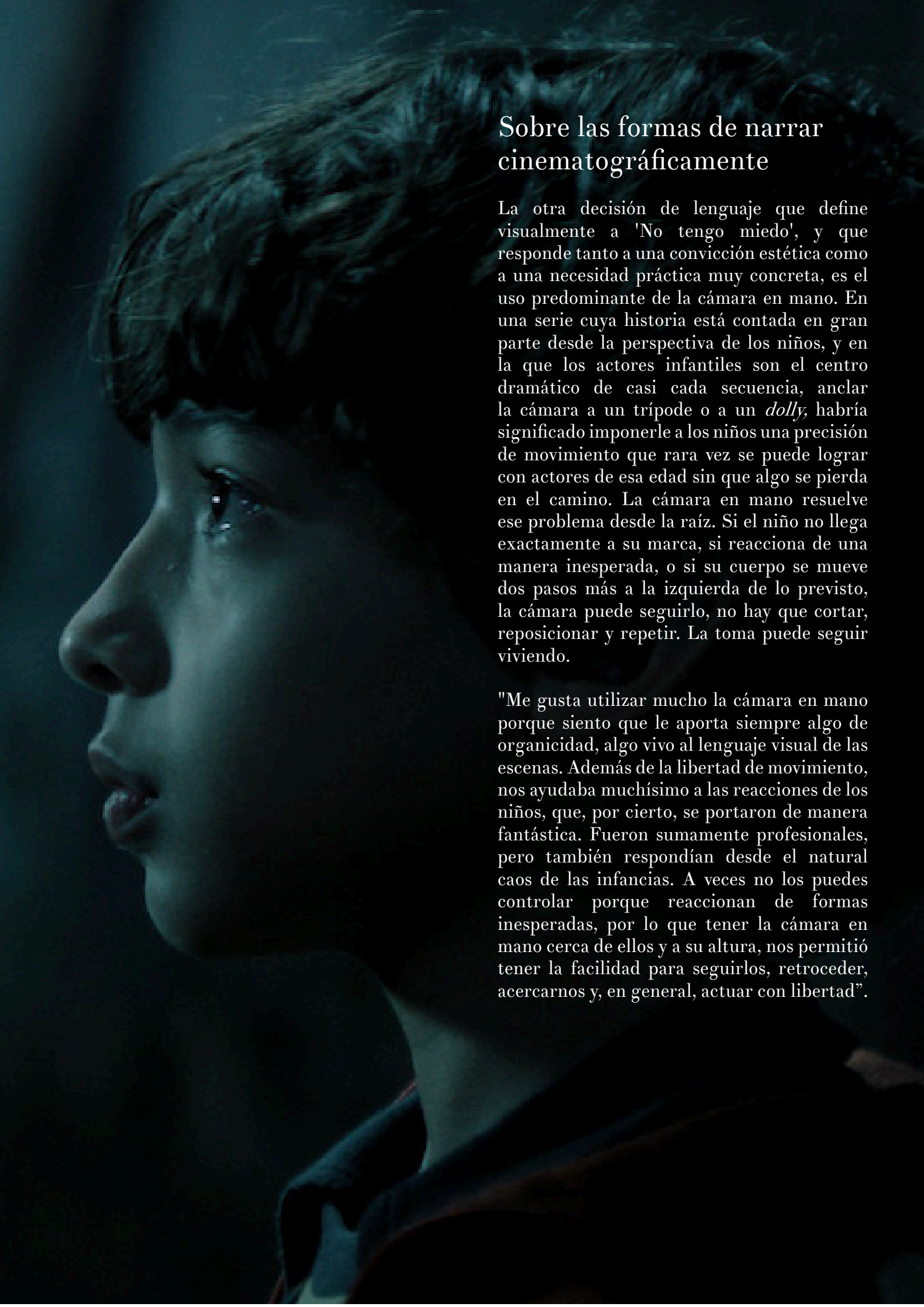
Un lente que produce un *bokeh* hermoso pero que pierde resolución en las orillas del cuadro, o que requiere cerrarse dos pasos para ser utilizable, puede convertirse en un problema logístico y creativo a lo largo de un rodaje largo.

“Son lentes anamórficos con estética y carácter propios, pero que no distorsionan tanto. Son muy confiables para trabajar y permiten tener buena nitidez a lo largo de todo el cuadro, así que puedes tener personajes en las orillas, arriba o abajo, y no pierden la resolución en los extremos como la mayoría de otras ópticas del mismo tipo que sufren mucho de zonas muertas. Además, son lentes muy rápidos que abren a T2, por lo que en las escenas nocturnas, puedes tener un lente anamórfico *full open* y que todo el cuadro esté bien definido sin tener que cerrar a T2.8 o hasta T4 para que la imagen sea servible”.

Esa apertura máxima de T2 fue especialmente valiosa en las secuencias nocturnas, en las que cada punto de luz adicional que entra a la cámara significa poder usar fuentes de iluminación más pequeñas y menos intrusivas.



‘No tengo miedo’, fotograma. César Gutiérrez Miranda AMC



Sobre las formas de narrar cinematográficamente

La otra decisión de lenguaje que define visualmente a 'No tengo miedo', y que responde tanto a una convicción estética como a una necesidad práctica muy concreta, es el uso predominante de la cámara en mano. En una serie cuya historia está contada en gran parte desde la perspectiva de los niños, y en la que los actores infantiles son el centro dramático de casi cada secuencia, anclar la cámara a un trípode o a un *dolly*, habría significado imponerle a los niños una precisión de movimiento que rara vez se puede lograr con actores de esa edad sin que algo se pierda en el camino. La cámara en mano resuelve ese problema desde la raíz. Si el niño no llega exactamente a su marca, si reacciona de una manera inesperada, o si su cuerpo se mueve dos pasos más a la izquierda de lo previsto, la cámara puede seguirlo, no hay que cortar, reposicionar y repetir. La toma puede seguir viviendo.

"Me gusta utilizar mucho la cámara en mano porque siento que le aporta siempre algo de organicidad, algo vivo al lenguaje visual de las escenas. Además de la libertad de movimiento, nos ayudaba muchísimo a las reacciones de los niños, que, por cierto, se portaron de manera fantástica. Fueron sumamente profesionales, pero también respondían desde el natural caos de las infancias. A veces no los puedes controlar porque reaccionan de formas inesperadas, por lo que tener la cámara en mano cerca de ellos y a su altura, nos permitió tener la facilidad para seguirlos, retroceder, acercarnos y, en general, actuar con libertad".



Aunque la cámara en mano fue un elemento distintivo para el proyecto, no fue la única herramienta para narrar el movimiento. César complementó con *steadycam* para los seguimientos más sostenidos y con ciertas posiciones fijas cuando la escena lo exigía, o con movimientos en *dolly*. La filosofía que organiza todas esas decisiones es, en palabras del propio cinefotógrafo, de una claridad casi austera ya que el lenguaje de cámara debe estar al servicio de la emoción de la escena y de los *beats* dramáticos de los personajes, más no imponerse sobre ellos. En ese sentido, la serie no tiene un código rígido que dicte cómo se filman las escenas con adultos con respecto a las escenas con niños, o cómo se diferencia visualmente el presente narrativo del pasado. Lo que hay, es una atención constante a lo que cada momento específico pide.

“Era un lenguaje muy limpio, muy claro. Esa aproximación al lenguaje se trabajó desde el principio con Ernesto Contreras y continuó con Alba Gil y Alex Zuno, directores de los episodios. La idea principal era no perder el aura de misterio que envuelve el relato”.

Construcción de una falsa realidad

'No tengo miedo' es un proyecto caracterizado por el gran manejo de elementos complejos y circunstancias aledañas al proyecto. Bien sea desde el propio reto de contar con niños dentro del elenco y las limitaciones que esto supone para los planes de rodaje con menores horas de trabajo, y el objetivo de filmar en poco tiempo.

“Ahora que la serie se estrenó, puedo decir que que me siento satisfecho por la forma en que se logró mantener una continuidad lumínica de estilo y atmósfera bajo todos los inconvenientes que pueden suceder en un rodaje. En este caso, fue luchar contra el clima tan cambiante e indescifrable de esa región de Veracruz, los cambios de planes, lo horarios reducidos de los niños y tantos imponderables más. Un rodaje siempre será un reto importante”.

A lo largo de sus seis capítulos, la historia mantiene al espectador de principio a fin, dentro del halo de misterio que caracteriza a la narrativa. La humedad del verde paisaje cafetalero se impregna como una tensión dramática durante toda la historia de época. Y ahí, estando frente a la pantalla, la audiencia se integra a un universo narrativo completamente verosímil, real, donde la posibilidad de imaginar que ciertos elementos dentro del encuadre fueron “creados”, es complicado.



'No tengo miedo', fotografías. César Gutiérrez Miranda 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





“Haber filmado las secuencias de noche dentro del bosque fue sumamente difícil, porque las áreas a iluminar eran inmensas. Desde el *scouting* comienzas a generarte las preguntas más elementales pero necesarias, como cuestionar de dónde vendrá la luz para este momento, ¿Es la luna o alguna fuente externa?, ¿Cómo se verá la oscuridad? Esas locaciones fueron intimidantes; eran una boca de lobo. ¿Cómo iluminar un espacio tan extenso y no poder justificar una luz artificial como un poste o algo externo?”, adjunta César en referencia a una secuencia de persecución que involucra incluso un helicóptero.

Frente a un reto de tal dificultad, el director de fotografía requiere de una gran capacidad de abstracción visual para entender la justificación del viaje de la luz y la manera en que, sin romper la continuidad y verosimilitud, siga sosteniendo emocionalmente la necesidad de la escena, formando parte natural del universo de ficción construido.

“Para las escenas finales que involucran una persecución de noche en medio del bosque y la llegada de un helicóptero, pasamos por varios procesos de pensamiento descartando posibilidades, ya sea desde una perspectiva presupuestal, hasta de simple eficacia. Para la iluminación base, utilizamos luces grandes en grúas y luces más pequeñas y ligeras colgadas desde los mismo árboles. Posteriormente, para la

luz del helicóptero exploramos varias opciones, desde un helicóptero real, una grúa con una luz móvil operada por alguien, hasta que encontramos que un dron sería lo más idóneo. Ese dron debería ser capaz de cargar una fuente de luz lo suficientemente intensa y nos daría la libertad de movimiento para perseguir a los personajes y recrear, de la manera más realista posible, la presencia de ese supuesto helicóptero”.

Sin embargo, al proceso de rodaje se sumó otra dificultad ya que el dron correcto para dicha operación, contaba únicamente con 14 minutos de duración en su batería, por lo que tras ese tiempo, tenía que bajarse nuevamente, hacer reajustes y volver a filmar dentro de ese margen.



“Elementos que podrían parecer muy simples fueron vitales para resolver esta situación. Por ejemplo, el uso de humo en grandes zonas al fondo de esas escenas, me permitió crear una sensación de brillo para recortar a los personajes en contra de la oscuridad para tener volumen sin tener que sobre iluminar, cuando la justificación y naturalidad son sumamente importantes”.

“El lugar era un bosque gigantesco y añadimos profundidad a través de una fuente de luz que simulaba una lejana carretera, pero que se perdía entre la niebla”.

Otros criterios resueltos desde la mirada del cinefotógrafo, con distintas decisiones técnicas, ayudaron a la construcción de este mundo de ficción, creando toda una realidad que no existía en el espacio físico, manteniendo la mirada que respondía a la decisión gramática del guion.

‘No tengo miedo’ llega a pantallas como una historia que transportará a la audiencia a un mundo caracterizado por una identidad definida, con una mirada que recuerda a la textura del cine, en mezclas de acuarelas dentro del mundo digital.

Trailer ‘No tengo miedo’



‘No tengo miedo’ Año: 2026

Cámara: ARRI Alexa 35

Formato: Digital

Aspect Ratio: 2.20:1

Óptica: Laowa Proteus 2x Anamorphic,

Angenieux 2x Anamorphic Zoom

Showrunner: Ernesto Contreras

Directores: Alba Gil y Álex Zuno

Productores: Eamon O’Farrill, Mónica Lozano

Gaffer: Luis Porcayo

Operadores de cámara: Chels Briseño, Héctor Flores

DP Splinter Unit: Omar García

DIT: Hugo Reyes

Dron: Barnard Steele

Postproducción: Máx Blázquez (ClanD Studio)

Diseño de producción: Ivonne Fuentes

Coloristas: Vanessa Palacios, Lorenzo Zuazua

Cinefotógrafo: César Gutiérrez Miranda AMC

Sigue a César Gutiérrez Miranda AMC
<https://www.cesargutierrezmiranda.com>



23.98
fps®

‘No tengo miedo’. César Gutiérrez Miranda AMC

BUILT FOR THE ELEMENTS.
BUILT FOR SETS.



KINO FLO
Lighting Systems

A STAR RETURNS

CELEB

IKON 12

- 1200W to all color points
- IP65
- TLCI 99
- 4X1



kinofto.com/ikon/



LITETILE[™] SPECTRUM

- New RGB-ACL Color engine
- 8x More Pixels
- lightweight
- Weatherproof

 **LITEGEAR**

LITETILE SPECTRUM

litegear.com/litetile-spectrum/



'No tengo miedo'
César **Gutiérrez Miranda** AMC



'No tengo miedo'
César **Gutiérrez Miranda** AMC



'No tengo miedo'
César **Gutiérrez Miranda** AMC

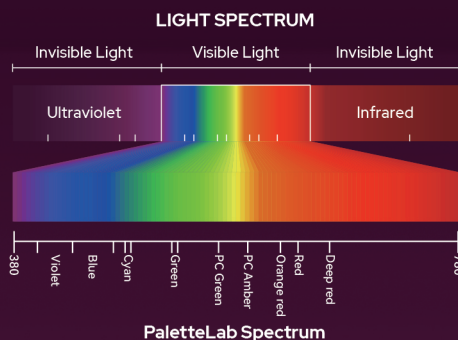




PaletteLab

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.



PL600RF

Redefine Portable Cinema Light
Accurate Colors, Clear Whites



PL1200RF

Revolution in High-Output Color Intelligence
True-to-life Skin Tone Reproduction

- High SSI D32:93/ D55:90
- TM-30 RF 97
- 92% Coverage of Rec.2020
- Godox Curve/Blackbody Curve/Daylight Curve
- IP65 Weather Resistance
- All-in-one Design
- CRMX/App Wireless Control
- Bowens Mount Accessory Ecosystem





CELIANA CÁRDENAS AMC
Fotografía del acecho

‘Cape Fear’

Hay historias que regresan porque el miedo que contienen no ha terminado de decirse. 'Cape Fear' conocida en español como 'Cabo de miedo', es una de ellas. La premisa es tan simple como perturbadora: Max Cady, un exconvicto que sale de prisión tras catorce años, convierte la vida de la abogada que lo defendió y la de su familia entera, en una pesadilla psicológica sin tregua. No busca justicia, sino que ellos sientan lo que él sintió. Los directores de fotografía Celiana Cárdenas AMC y Eben Bolter ASC, BSC, nos llevan a una historia de acecho, de invasión lenta y metódica de los espacios más íntimos, de un terror que no llega de golpe sino que se instala, se queda y va creciendo.

Esta no es la primera vez que 'Cape Fear' llega a las pantallas. La primera adaptación, de 1962, con Robert Mitchum en el papel de Cady, establece el tono de amenaza contenida y violencia latente que definiría al personaje. La segunda, dirigida por Martin Scorsese en 1991, con Robert De Niro en el rol protagónico, llevó la historia hacia un territorio más visceral, con una puesta en escena deliberadamente inestable que convierte la cámara en un instrumento del estado mental de sus personajes. Ambas versiones dejaron una sombra larga en la historia del cine.

La nueva serie de Apple TV+, producida por el

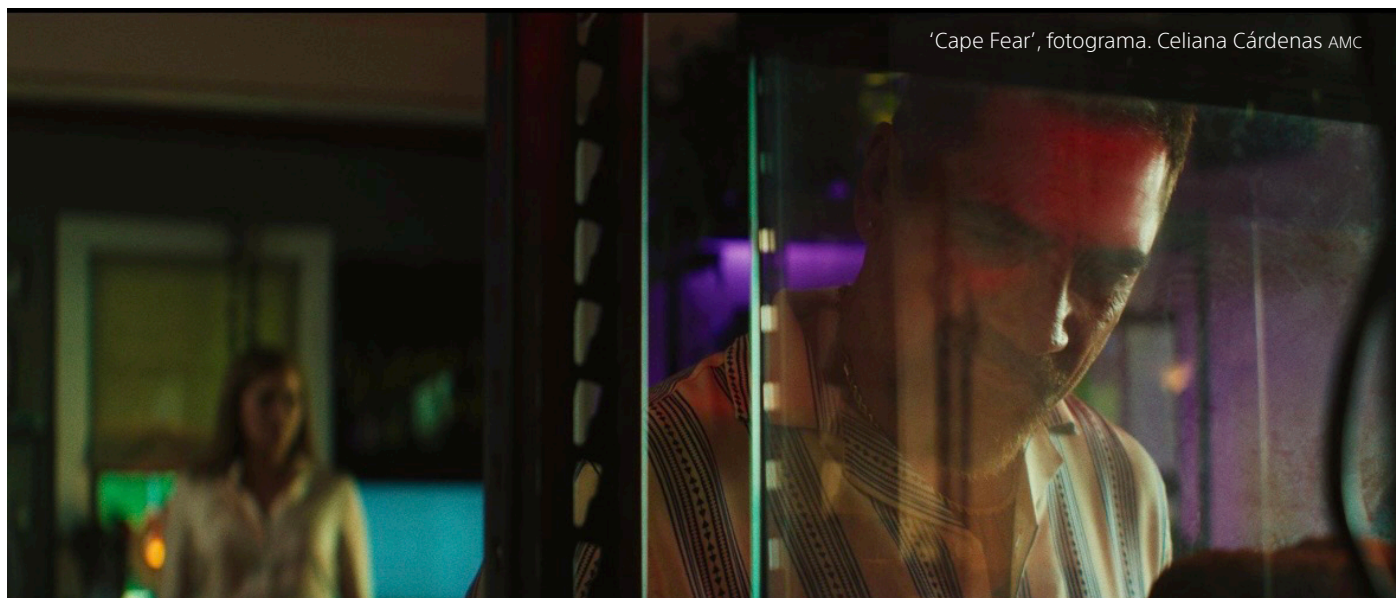
propio Scorsese y Steven Spielberg, llega cargando un peso doble: el del material original y el de sus propias adaptaciones previas. Navegar ese legado sin quedar aplastado por él, fue uno de los desafíos centrales del proyecto. La cinefotógrafa mexicana Celiana Cárdenas, que se incorporó a la serie tras una relación de trabajo ya consolidada con el creador Nick Antosca, en 'Brand New Cherry Flavor' y 'A Friend of the Family', fue una de las responsables de encontrar el lenguaje visual que permitiera a esta nueva visión tener una voz propia.

El camino hacia el cabo del miedo

La trayectoria que llevó a Celiana hasta el proyecto no fue directa ni sencilla, y ella misma la describe con una honestidad poco común sobre los cálculos que implica moverse dentro de la industria del entretenimiento en Estados Unidos. La relación con Antosca venía de años antes, construida proyecto a proyecto, y cuando Nick le anticipó que lo que seguía era la adaptación de 'Cape Fear', la respuesta de Celiana fue inmediata.

“Cuando terminamos 'A Friend of the Family', filmada en Atlanta, le pregunté a Nick sobre lo que seguía para él. Nick sonrió y me respondió: ¿Qué sigue para nosotros? En ese momento le dije que contara conmigo, y así fue como comenzó esta nueva aventura”.





Sin embargo, contar con el apoyo del creador y *showrunner* no era suficiente para garantizar un lugar en una producción que involucraba a Scorsese y Spielberg como productores ejecutivos. Celiana Cárdenas entendió que necesitaba llegar a esa conversación desde una posición sólida, con un crédito que hablara el idioma de esa escala de producción.

“Pensé que necesitaba hacer algo que me pusiera en una posición para competir con los demás directores de fotografía, por lo que junto con mis agentes, decidimos que debía hacer labor con J.J. Abrams”.

La estrategia dio resultado. Celiana pudo presentarse ante los productores ejecutivos como una directora de fotografía que ya había trabajado con Abrams, colaborador cercano de Steven Spielberg y que conocía de primera mano las exigencias creativas y técnicas que implican llevar a cabo una producción de esa escala.

La serie fue dirigida por nueve directores y directoras, y esto creó la complejidad de llevar nueve visiones propias, sin perder el lenguaje narrativo establecido y mantener la estética visual de la serie.

Esta pluralidad le permitió a Celiana y a Eben, explorar en cada uno de los episodios cómo se encontraban los personajes emocional y psicológicamente encontrando maneras de acompañarlos con la luz y los movimientos de cámara. Por ejemplo, el episodio piloto y el segundo episodio tienen lenguajes narrativos deliberadamente distintos entre sí.

En el caso del segundo episodio, a cargo de la directora de fotografía mexicana, se mantiene un diálogo con la versión cinematográfica de 1991, en un lenguaje que fue explícito y consciente. La directora S.J Clarkson llegó al proyecto con una postura muy definida: rescatar los principios de la película original.

"Después de ver el piloto, S.J. me dijo que quería rescatar el espíritu de la película por lo que hay bastantes referencias a la versión de 1991 en nuestro episodio, los movimientos de cámara, los *zooms* rápidos, movimientos bruscos en general. Pero todo tenía una razón de ser, pues funcionaba para dar la inestabilidad emocional que caracterizaba a los personajes”.



Duvo

La fusión perfecta de **alta calidad cinematográfica, versatilidad y tecnología** innovadora en un diseño compacto.

Duvo 25-1000



FUJIFILM
FUJINON

Las referencias visuales de la serie fueron más allá de 'Cape Fear'. Películas como 'Paris, Texas', 'Taxi Driver', 'The Prophet' y 'After Hours', también alimentaron su lenguaje, cada una aportando elementos muy específicos. De la obra de Wim Wenders tomaron el uso de los reflejos, de 'Taxi Driver', los *zooms* largos y amenazantes que intensifican la tensión, mientras que de 'After Hours', su inquietante sensación de ansiedad y paranoia, mientras que de Brian de Palma la manera en que utiliza la cámara como un elemento voyerista.

Color y contraste

Una de las decisiones más reconocibles de la fotografía de 'Cape Fear', y una de las que más distingue esta versión de sus predecesoras, es el uso sostenido del color y del contraste como herramientas narrativas. No se trata de una paleta discreta ni de una imagen desaturada que busque realismo clínico. Es una serie que se permite ser visualmente intensa y que usa el color con intención dramática en cada secuencia.

Para Cárdenas esta decisión tiene raíces técnicas muy concretas. La serie se grabó con la ARRI Alexa 35, y el equipo optó por trabajar con el índice de exposición de 1600 ISO en lugar del nativo de 800 ISO. Sin embargo, esta elección no fue arbitraria, pues, filmada en Georgia donde el sol es extremadamente abrumador y brillante, empujar el índice de exposición hacia arriba permitía controlar la imagen de una manera que reforzaba la atmósfera agobiante que la serie necesitaba.

“Al poner esta cámara en 1600, movemos la curva dinámica y lo que sucede con ello es que perdimos un paso en los negros, pero aumentamos un paso en las altas luces. Eso nos permitió tener una imagen de alto contraste. Si te fijas, no es una luz muy suave, los exteriores son muy duros. Eso era importante”.

No obstante, la decisión técnica responde a algo más profundo que a una preferencia estética. La serie construye una atmósfera de incomodidad permanente que se manifiesta en detalles aparentemente menores. Las calles, por ejemplo, siempre están mojadas aunque no esté lloviendo. Los coches siempre tienen las ventanas

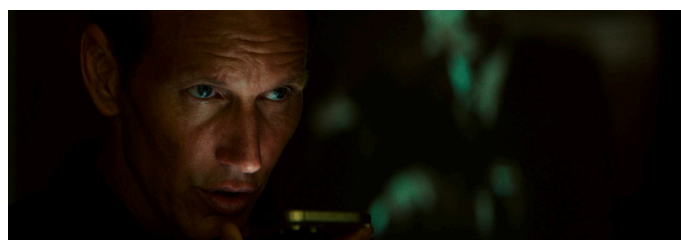
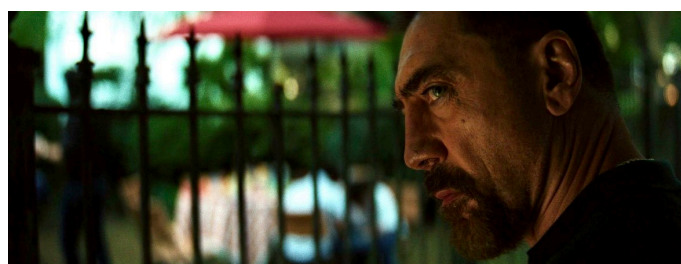
empañadas, los personajes ligeramente sudados en el maquillaje, y la ropa con una humedad que nunca termina de secarse.

“Queríamos crear una sensación de molestia, de incomodidad”.

Esa incomodidad no es gratuita. Es la traducción visual de lo que Max Cady hace con los espacios que habita y contamina: la amenaza no llega de golpe sino que se instala gradualmente, como la humedad, hasta que ya no hay manera de ignorarla.

El gran acierto visual de la serie, de acuerdo con la cinefotografía, es precisamente no haber tenido miedo de mezclar lenguajes. El piloto tiene un lenguaje más contenido con movimientos de cámara lentos, *pannings* medidos, sin grúas ni *zooms* bruscos, que dan paso a la construcción de la tensión del *thriller* clásico. Pero conforme la paranoia crece en los personajes y Max Cady empieza a infiltrarse, no solo en sus vidas sino en su psique, el lenguaje visual se va desestabilizando junto con el personaje.

“Creo que el gran acierto de la serie y la razón por la cual se siente tan distinta, es porque no tuvimos miedo de combinarla. Sin embargo, empieza a crecer la paranoia en estos personajes y empezamos a descubrir con ellos un secreto que todavía no sabemos, pero que ya empezamos a sentir, y la fotografía se encarga de acompañar ese proceso”.



Tres tratamientos, una misma historia

Entre las decisiones más interesantes de la serie, encontramos el uso de tres estilos fotográficos claramente diferenciados dentro de un mismo episodio: la imagen en negativo que abre la serie, la fotografía en color de la línea narrativa principal, y el tratamiento de alto contraste y blanco/negro que identifica a los *flashbacks* de Cady en la prisión.

“Con la parte del negativo, hicimos un homenaje a Martin Scorsese y pensamos que además, era una manera de sorprender al espectador”.

Los *flashbacks* de Cady en prisión recibieron un tratamiento que la directora de fotografía describe como un *bleach bypass*: el grano reventado, los negros más profundos y los blancos sobreexpuestos para “estirar” la imagen.

“Hablamos de no quitar el color al principio, sino de desaturarlo para crear una imagen de mucho más alto contraste”.

Cuando Antosca propuso irse directamente al blanco y negro, Celiana propuso una condición:

“Le pedí que si usábamos ese estilo, tenía que ser un blanco y negro profundo, con sombras profundas. Creí que la iluminación iba a funcionar muy bien desde esa aproximación visual. Para mí, era importante que el blanco y negro se sintiera profundo y a la vez, un poco sobreexpuesto en las altas luces para que hiciera un eco visual con lo saturado de las escenas a color y no fuera a sentirse lechoso y sin profundidad”.



El resultado, después en la corrección de color, terminó siendo una de las secuencias más comentadas de la serie. Pero más allá del tratamiento fotográfico, el *set* de la prisión fue en sí mismo un diseño conjunto entre la cinefotografía, la directora S.J. Clarkson y la diseñadora de producción Jamie Walker McCall. En lugar de crear una habitación rectangular, construyeron un espacio en forma de triángulo, una decisión que el espectador no identifica de manera consciente, pero que produce sensaciones físicas muy concretas de desequilibrio y opresión.

“Hicimos un triángulo. Toda la luz que diseñé para ese *set* dirige la mirada hacia el hombre que está sentado y observando. Y aunque no lo concientizas, se siente en la imagen que algo es distinto. No sabes bien qué es, pero las dimensiones y la forma te van dando ciertas sensaciones emocionales”.

Sin embargo, la decisión visual más inesperada de toda la secuencia tiene origen en algo completamente ajeno al cine.

“Para fotografiar el primer asesinato de Max Cady, cuando se muestra por primera vez su capacidad de violencia, quise traducir visualmente una sensación muy específica: ¿Qué le pasa al cuerpo cuando el miedo y el instinto de supervivencia se activan al mismo tiempo?”, una sensación que Celiana, lamentablemente, conoce en carne propia.

“A mi esposo y a mí nos secuestraron en un taxi durante ocho horas, hace diez años. La sensación que tuve era de un temblor interno en todo el

cuerpo que no podía controlar. No sé cómo describir el nivel de adrenalina que sentí, pero nunca lo he vuelto a experimentar de la misma forma. Esa fue mi mayor referencia para ese momento de la serie”.

La pregunta que siguió fue completamente práctica: ¿cómo se traduce eso en imagen? Los efectos especiales no la convencieron.

“Sentía que ya lo había visto, que era un lugar común. Tenía claro lo que quería transmitir con la cámara pero no sabía bien cómo lograrlo. Después de hablar con efectos visuales y con efectos especiales, sentía poco orgánicas las soluciones que me daban. Uno de esos días en los que estaba tratando de explicarles nuevamente lo que quería, me vi moviendo los brazos de manera vibratoria, y al hacerme consciente del movimiento pensé, *necesito poner taladros en los hand grips de las cámaras de mis operadores*, ya que planeamos que sería cámara en mano. Encontré unos taladros pequeños, les pusimos unos contrapesos en la punta para que hicieran vibrar la cámara de la manera que yo estaba buscando. Así que, aunque no lo crean, me fui a probar taladros. Los que encontré eran gigantes y muy difíciles de operar, Pero mi *Key Grip* tenía uno pequeño, perfecto para montar en el *handd grip* de la cámara”.

El taladro fue montado en los *handles* y operado de manera intermitente durante la secuencia. El resultado es entonces esa vibración sutil que el espectador percibe en los momentos de mayor tensión y violencia de la secuencia.



Cajas de calor para crear efecto frente a cámara en movimiento



Celiana Cárdenas AMC, probando el taladro



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.



For more information please contact:

www.arri.com/alexa35xtreme

Company Logo

Company Name
Additional Information
Street Number
Zip Code, City

Tel. +00 (0)12345678-9
info@company.com
www.company.com

ARRI 

Este tipo de soluciones solo puede surgir de alguien que no parte solamente desde la aproximación técnica, sino de la memoria y de las emociones. Una intuición que resume la forma en que Celiana Cárdenas entiende hoy su oficio: no como la ejecución de herramientas aprendidas, sino como la búsqueda constante de una imagen capaz de traducir una emoción.

“Para mí, la emoción de la escena es desde donde comienzo a conceptualizar y a crear la luz; la composición en el cuadro y los movimientos de cámara. La pregunta es siempre ¿cómo puedo traducir en imagen la emoción que me transmite esta historia? Eso es lo que me lleva a experimentar, a explorar y confrontar a mi ser. Me encanta imaginarme situaciones de luz, crear nuevas formas de mover o colocar la cámara y que me lleven a sorprenderme constantemente”.

“Crear espacios de luz y sombra siempre me ha hecho sentir como una niña jugando a crear mundos. Aún hoy, a los 60 años, fotografiar es un juego que me sigue apasionando profundamente y quiero seguir intentando contar historias que puedan ser únicas, pero se dice, todo depende de la lente con la que las mires”.

Trailer ‘Cape Fear’

‘Cape Fear’ Apple TV Episodios 2, 4, 6, 8 y 10 Año: 2026

Cámara: ARRI Alexa 35
Aspect Ratio: 2.35 : 1
Óptica: Atlas Mercury
Directores: S.J. Clarkson, Reed Morano,
Trey Edward Shults, Stephen Williams
Gaffer: Bob Bates
Key Grip: Eric Damazio
Operador cámara: Jarrett Morgan
Foquista: Keith Pokorski
Diseñador de producción: Jamie Walker McCall
Colorista: Roman Hankewycz

Cinefotógrafa: Celiana Cárdenas AMC

Sigue a Celiana Cárdenas AMC
<https://www.aperturadop.mx/celiana-cardenas-amc>



‘Cape Fear’, fotograma. Celiana Cárdenas AMC

'Cape Fear'

Celiana **Cárdenas** AMC



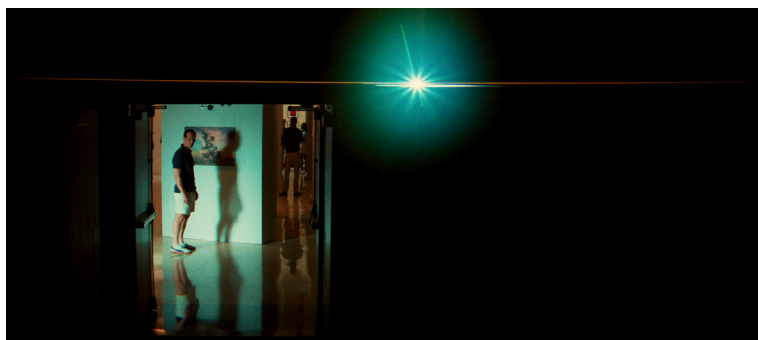
'Cape Fear'

Celiana **Cárdenas** AMC



'Cape Fear'

Celiana **Cárdenas** AMC



COMPATIBILIDAD PARA HACER CINE

Integra tu material fácilmente al flujo de trabajo de RED



Conoce más



Z R

Z CINEMA
Nikon | RED



RODRIGO SANDOVAL AMC

10 PREGUNTAS A UN CINEFOTÓGRAFO



1- ¿Cuál es tu sueño de proyecto?

Desde el inicio, he enfocado mi carrera en la ficción y el documental. Y eso tiene una razón muy importante y profunda en cómo veo los proyectos. Para mí, lo más importante de un proyecto es que hable y comunique más allá de la pantalla. Que cuando lo vea cualquier ciudadano de este planeta se pueda sentir identificado con la historia que se está contando. A mis alumnos siempre les digo la siguiente máxima: “Cuando filmen algo, tienen que pensar que lo va a ver un japonés”. Si a una persona que vive en una cultura social, económica e históricamente muy diferente a la nuestra, le logramos tocar sus fibras más profundas con una historia, con una imagen, con un recuerdo, para mí, la misión está cumplida. Por lo tanto, mi sueño de proyecto son las películas que me dan esa oportunidad de buscar algo dentro de mí que en realidad está dentro de todas las personas. Son los proyectos que me permiten reconocermi en los pies y en el camino de los personajes y que además, haya una libertad creativa para explotar dicha oportunidad única.

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

Uno de los retos más grandes que he tenido en mi carrera fue filmar el año pasado, un documental sobre la vida de los cadetes dentro del Colegio Militar. El documental se llama 'Niños Héroes' (Dir. Emilio Maillé) y compitió en el Festival de Morelia en el 2025.

En las clases de cinefotografía documental es común asignarle a los alumnos ejercicios de filmación de eventos que no puedan controlar. Bueno, pues esta película fue para mí la máxima expresión de dicho ejercicio. ¡No podíamos controlar prácticamente nada, jaja! Pero no solo eso. En ese lugar, todos los acontecimientos que suceden tienen cuatro particularidades: Primero, todos los sucesos pueden cambiar sin previo aviso. Segundo, el 98% de los sucesos involucran a miles de personas (literalmente) moviéndose de un lugar a otro. Tercero, el Colegio Militar es enorme, por lo tanto, moverse o cambiarse de lugar no es algo sencillo. Cuarto, todo, absolutamente todo, sucede muy rápido. El día de los cadetes empieza a las 4:30 de la mañana y no paran de moverse de un lado para otro hasta las 10 de la noche. Viven un ritmo de vida muy intenso y frenético.

Éramos cinco personas en el equipo de filmación. Director, sonidista, productor, director de fotografía y asistente de cámara. Teníamos que estar preparados para filmar todo el tiempo y en distintas configuraciones. En gran parte del documental la cámara se mueve en un estabilizador, otra tanto en mano y otra más, para aspectos del lugar y entrevistas, en tripié. La parte de estabilizador fue la más demandante física y logísticamente. A lo largo del día miles de cadetes marchan, se desplazan, hacen deporte en grandes grupos en distintas áreas del colegio. En medio de todo ese movimiento, nosotros teníamos que seguir a nuestros personajes de un lado para otro. Para eso, configuré la cámara Red Komodo X con una óptica Zeiss Contax (de foto fija para que fueran más ligeros), sobre el estabilizador Zhiyun Crane 3S Pro que puede llegar a cargar hasta 7 kg y que es un estabilizador mucho más pequeño que el Ronin. La cámara con lente pesaba alrededor de 4 kg, y teníamos una configuración que permitía sacar la cámara del estabilizador y ponerla en el tripié en menos de 30 segundos y viceversa. Eso nos permitía ser muy rápidos para poder seguirle el ritmo a nuestros personajes. ¡Evidentemente fue un rodaje físicamente muy cansado! Por la capacidad de aguante de peso del estabilizador, también podíamos usar un lente *zoom* de foto fija y podía cambiar el valor de plano moviéndolo. El estabilizador podía soportar los cambios de peso sin tener que balancear de nuevo.



Sin duda alguna, Miriam Sosa, mi asistente de cámara de cabecera, fue clave en esta configuración súper eficiente de cámara, lentes y filtros. Como la Komodo X no tiene ND internos, usamos el ND Variable Schneider True Match MII de 77 mm enroscable, que es un gran filtro variable que no genera aberraciones cromáticas.

A veces es difícil imaginar un lugar con tanta estridencia y movimiento todo el tiempo. Les recomiendo mucho la película para que puedan apreciar un mundo que casi nunca podemos conocer.

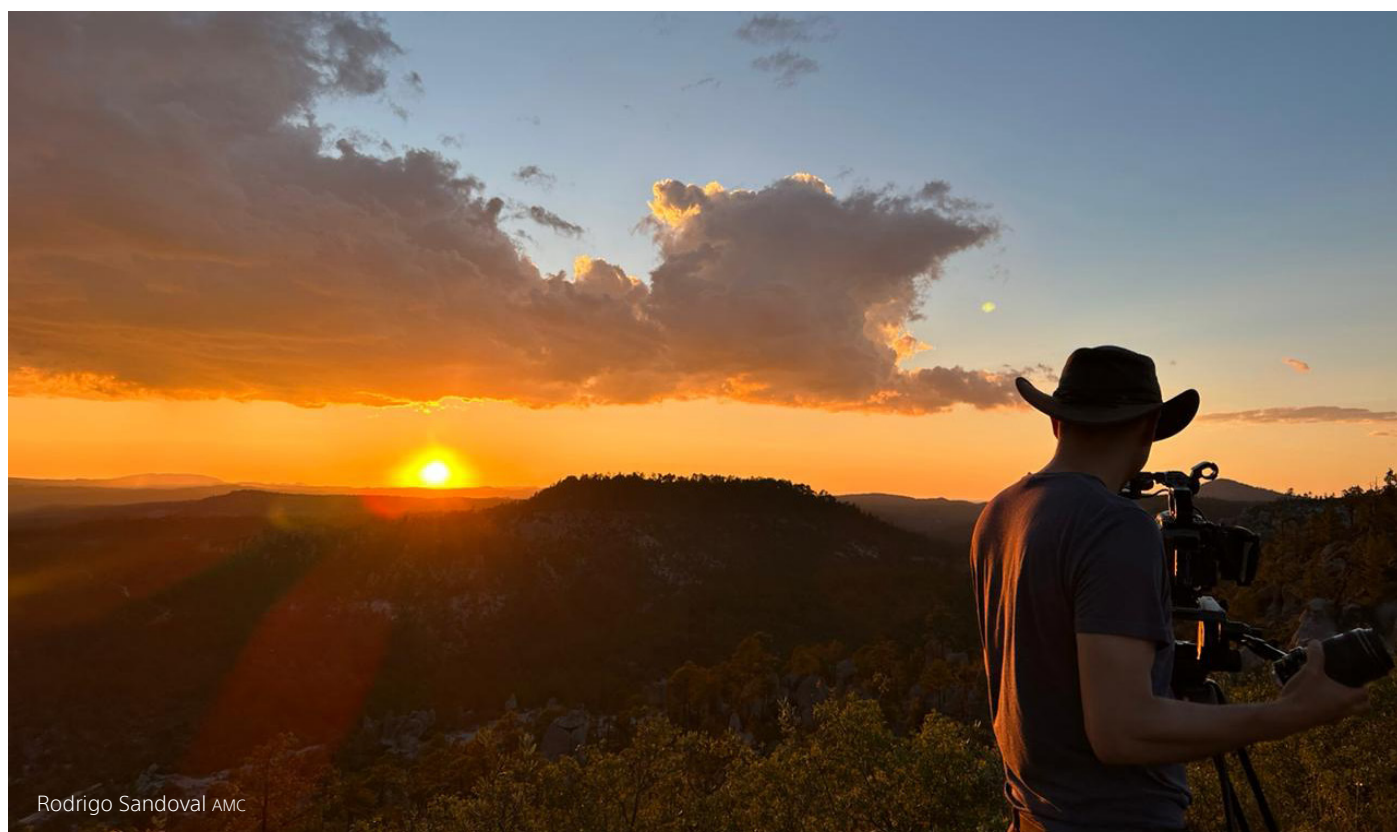
3.- Dejando de la lado la técnica, ¿qué es lo que más te gusta de tu profesión?

Considero que las personas que vivimos económica y personalmente del cine, somos extraordinariamente afortunadas y privilegiadas. Ve el mundo, obsérvalo de verdad; sé consciente de todo el esfuerzo y sufrimiento de miles de millones de personas para sobrevivir un día más sobre la faz de la Tierra. Nosotros hacemos cine, contamos historias, hacemos documentales, ficciones, *video clips*, comerciales. Evidentemente no menosprecio nuestra labor, sino más bien hago un señalamiento a la responsabilidad que tenemos como cineastas, como artistas dentro de este mundo que a veces parece se cae a pedazos.

Más de la mitad de mi filmografía es documental, y en numerosas ocasiones filmo en lugares y con personas en situaciones sociales y culturales al límite. Inclusive, con cierto riesgo de poner en peligro nuestras vidas, me he hecho muchas veces la pregunta: ¿Qué hago aquí? ¿Por qué estoy aquí? Y para mí la respuesta siempre tiene que ver con la responsabilidad que tengo como creador visual. Lo que más me gusta de mi profesión es poder estar en contacto con esa fuerza mayor que muchas veces separa a las personas, pero muchas otras las une de una forma inconsciente e inexplicable.

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

El colorista es una pieza fundamental para la conformación de un concepto visual. Es muy fácil detectar cuando tienes ante ti a un colorista o a un operador de *software*. Antes de pensar en las decisiones, primero hay que pensar en la comunión que existe entre el director de fotografía y el colorista. Para mí es muy rico poder compartir mi propuesta visual y conceptual con la persona con la que voy a trabajar y siempre espero que haya una comunicación en ambos sentidos. De igual forma, es importante que el colorista entienda la motivación de la historia y las emociones de los personajes. Si trabajas con un director, planteando distintas formas de



Rodrigo Sandoval AMC

La textura también cuenta historias.

UTILIZADO EN

SHŌGUN •
JOKER •
OZARK •
ELVIS •
WICKED •

Al hacer la postproducción
de tu película o serie
en **Cinema Máquina**,

LIVEGRAIN

va por **nuestra cuenta.**



CONOCE MÁS EN

www.cinemamaquina.com

filmar una película, con base en la emoción de los personajes, es de suma importancia que quien afine y pula el trabajo de la fotografía, esté muy ligado a dichas razones y que además exprese sus ideas. En varias ocasiones he encontrado aliados y aliadas valiosos cuando se logra este nivel de comunicación entre cinefotógrafo y colorista.

5.- ¿Con qué director te gustaría trabajar?

Con Yasujiro Ozu. Sería el gran sueño personal en mi carrera. Admiro tremendamente su sutileza, y al mismo tiempo, su contundencia al contar sus historias. La universalidad que tienen sus historias se debe a la gran sensibilidad y falta de adornos narrativos presentes en sus películas. Sus historias son sencillas, cotidianas y naturales; llenas de un amor y empatía profundos, lo que realmente vale la pena en la vida.

6.- ¿Cómo preparas una escena?

Depende. Nunca es igual. Depende mucho cómo trabaja el director, de cómo son los actores; si son actores profesionales o si son no-actores, o una mezcla de ambos. También depende del lugar. No es lo mismo filmar en foro que en locación o en un lugar público donde controlas muy pocas cosas o nada. Para mí lo más importante de una

escena radica en la emoción, en los personajes y en la historia. De ahí parto a explorar qué necesito para cada escena. Tanto las luces, la cámara, los lentes y todo el tren del mame de los fotógrafos, pasan a segundo plano, y la primera pregunta que me hago es: ¿Por qué pongo la cámara aquí y no allá?. Yo lo describiría como encontrar tu estrella polar. Si alguna vez no sabes hacia dónde ir, hazte esa pregunta. Las respuestas no serán -al menos para mí-, lentes y filtros, sino más bien una reflexión sobre la naturaleza de la escena. ¿Es un momento reflexivo para los personajes? ¿Es necesario sentirlos cerca o es necesario alienarlos del mundo, del espectador? Tomando en cuenta esas preguntas, es como me relaciono con el proceso de preparar una escena.

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

¡A varias personas! Le pregunto a colegas, a mi equipo de trabajo, a amigos editores, amigos de VFX, a coloristas, a muchas personas. Pero obviamente siempre he tenido mentores a los que vuelvo de forma más recurrente. Uno de ellos es Lorenzo Hagerman ya que fue mi maestro y con el que trabajé como primer asistente durante varios años. Su forma de relacionarse con el mundo a través del lente, me parece excepcional.



Rodrigo Sandoval AMC

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

Para mí es muy importante el respeto. Mi equipo -*gaffer*, *staffs*, asistentes de cámara- y yo, llevamos trabajando juntos dieciocho años. Nos conocemos muy bien y siempre hemos manejado una comunicación con respeto y empatía. Hemos vivido muchas cosas a lo largo de tantos años y, obviamente, hemos tenido situaciones tensas y complicadas, pero siempre trato de procurar un ambiente de trabajo respetuoso y seguro para todas las personas con las que interactuamos. No hay por qué gritar, no hay por qué ofender ni violentar a las personas. Las cosas siempre se pueden hablar de una forma clara, honesta y respetuosa. Como jefes de departamento, somos responsables de la dinámica relacional que se genera dentro de nuestro departamento y que permea a todas las demás personas. No podemos eximirnos de dicha responsabilidad, sea cual sea el caso.

9.- ¿Qué película te hubiera gustado fotografiar?

¡Uf, hay tantas! 'Historia de Tokio' de Yasujiro Ozi, sería una, sin lugar a dudas. 'Blade Runner' de Ridley Scott es otra que me vuela la cabeza. Y algo más contemporáneo, la película mexicana 'El diablo fuma (y guarda las cabezas de los cerillos quemados en la misma caja)' de Ernesto Martínez, que me parece tiene una cinefotografía excepcional además de ser una gran película.

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

Creo que siempre me ha llamado la atención ser periodista, me parece una gran labor humana. También soy un gran aficionado del yoga, así que doy clases cuando puedo.



Sigue a Rodrigo Sandoval AMC
<https://rodrigossandovaldp.com>



23.98
fps®

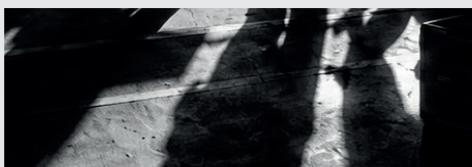


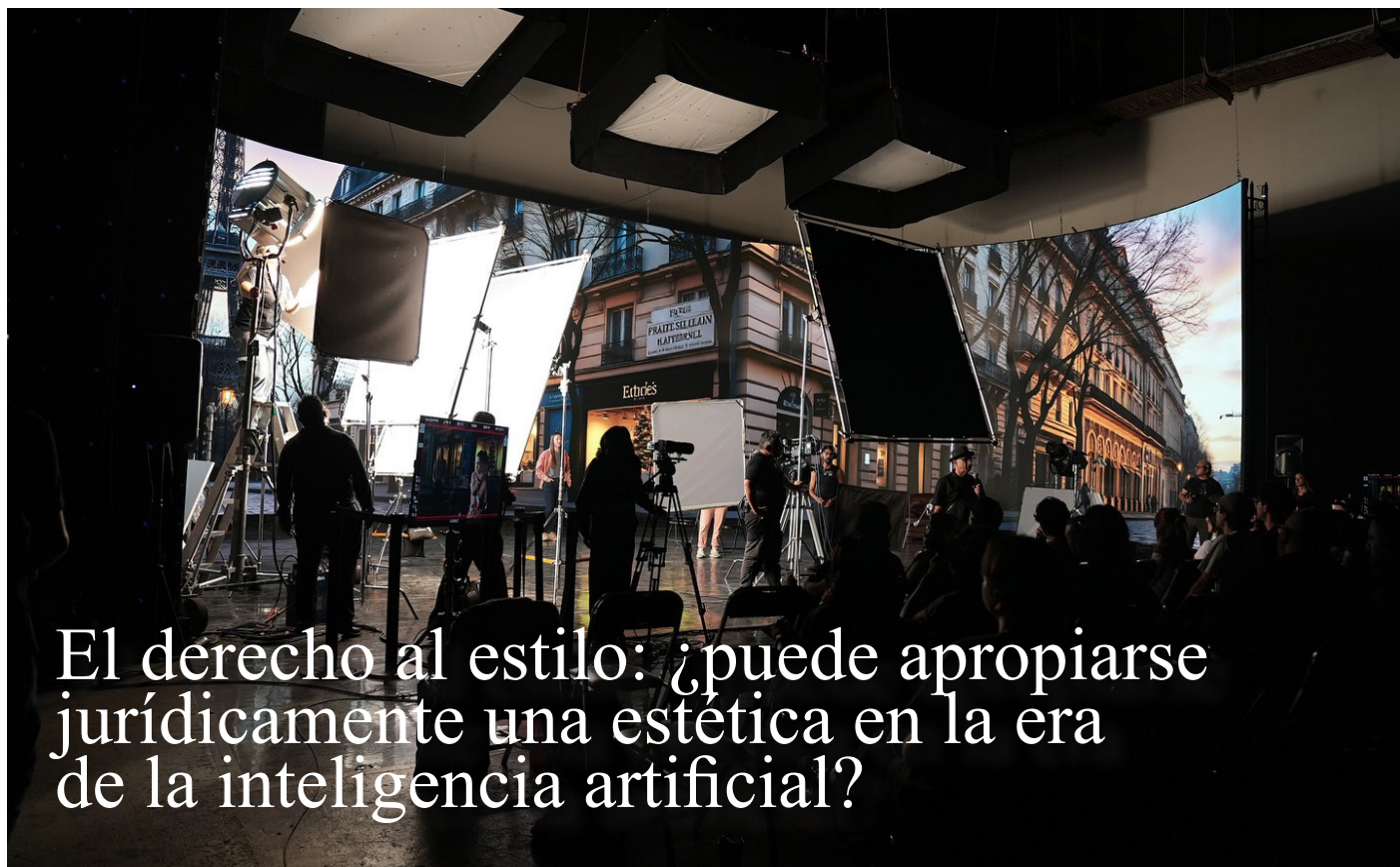
Nos vemos en la **Semana AMC.**

Ven a conocer nuestra última tecnología
Del 2 al 6 de Septiembre en los estudios Churubusco.



Atletas #2, Colonia
Country Club
Alcaldía Coyoacán,
CDMX, C.P. 04210





El derecho al estilo: ¿puede apropiarse jurídicamente una estética en la era de la inteligencia artificial?

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

Introducción

La expansión de la inteligencia artificial generativa está transformando no solo los procesos de creación, sino también algunas de las categorías tradicionales sobre las que se ha construido el Derecho de autor. Hoy es posible solicitar a un sistema de inteligencia artificial que genere una imagen, una composición musical, una secuencia audiovisual o un diseño «al estilo de» un creador determinado y obtener un resultado que, sin reproducir necesariamente una obra concreta, evoque de forma inmediata su universo estético.

Este fenómeno plantea una pregunta jurídica particularmente relevante: ¿puede un creador reclamar algún derecho sobre aquello que reconocemos como su estilo?

Tradicionalmente, la respuesta del Derecho de autor ha sido restrictiva. Se protegen las obras originales, pero no las ideas, técnicas, métodos, estilos considerados de forma abstracta. En el ámbito europeo, el Tribunal de Justicia de la Unión Europea ha construido el concepto de

obra protegida alrededor de la existencia de una «creación intelectual propia de su autor», criterio desarrollado, entre otras, en las sentencias Infopaq (C-5/08), Painer (C-145/10) y Cofemel (C-683/17).

La inteligencia artificial, sin embargo, introduce una variable que obliga a reconsiderar el problema: la posibilidad de reproducir de manera masiva, inmediata y comercialmente explotable, los elementos que hacen reconocible a un creador sin copiar necesariamente una obra individualizada.

Desarrollo

El estilo artístico puede manifestarse mediante combinaciones recurrentes de color, iluminación, composición, ritmo, textura, encuadre, lenguaje, estructuras narrativas, técnicas de interpretación o decisiones sonoras. Muchos de estos elementos, considerados individualmente, pertenecen al lenguaje común de la creación y no pueden ser apropiados exclusivamente por una persona.

Esta exclusión tiene una justificación fundamental: la cultura se construye sobre influencias. Reconocer derechos absolutos sobre estilos podría impedir que nuevos creadores aprendieran, reinterpretaran o transformaran lenguajes estéticos anteriores. El cubismo, el surrealismo, determinados recursos cinematográficos o los géneros musicales no pueden convertirse en monopolios privados. No obstante, existe una diferencia relevante entre inspirarse en un creador y explotar industrialmente su identidad estética.

Aquí aparece uno de los desafíos que plantea la inteligencia artificial. Un sistema generativo puede analizar grandes cantidades de contenido y producir resultados capaces de reproducir determinados patrones estéticos de manera prácticamente ilimitada. Así, una empresa podría generar imágenes que evoquen claramente la estética de un ilustrador, fotografías asociables al lenguaje visual de un fotógrafo o música que recuerde de forma deliberada la identidad sonora de un compositor, sin utilizar necesariamente una obra concreta de manera reconocible.

El conflicto deja entonces de limitarse a determinar si existe reproducción o transformación ilícita de una obra. Surge una cuestión distinta: ¿puede existir explotación del creador sin explotación jurídicamente identificable de una obra determinada?

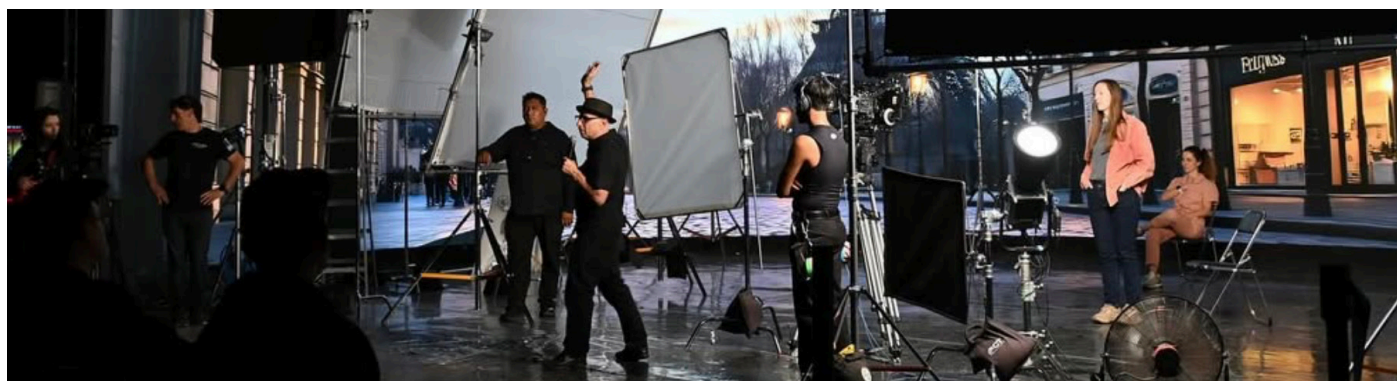
La cuestión tiene especial relevancia porque el estilo puede adquirir un importante valor económico. En determinadas industrias creativas, lo que se contrata no es únicamente una obra futura, sino precisamente la capacidad del profesional para producir un resultado asociado con su identidad creativa. Esto ocurre con directores de fotografía, diseñadores, ilustradores, compositores, fotógrafos, arquitectos, realizadores o artistas visuales.

La U.S. Copyright Office ha reconocido parte de esta transformación al analizar los problemas derivados de la inteligencia artificial. Su informe *Copyright and Artificial Intelligence, Part 1: Digital Replicas (2024)*, estudia cómo las nuevas tecnologías permiten reproducir características personales como la voz o la apariencia y concluye que existen ámbitos en los que el marco estadounidense resulta insuficiente. Posteriormente, *Part 2: Copyrightability (2025)* abordó la relación entre intervención humana, inteligencia artificial y protección autoral.

Aunque voz, imagen y estilo son jurídicamente categorías diferentes, existe entre ellas una cuestión común: la posibilidad tecnológica de reproducir atributos estrechamente asociados con la identidad de una persona y explotar económicamente esa asociación.

En Europa, el Reglamento (UE) 2024/1689 sobre Inteligencia Artificial ha comenzado también a construir obligaciones específicas para determinados proveedores de modelos de IA de propósito general, incluyendo obligaciones relacionadas con el cumplimiento del Derecho de autor de la Unión y con la publicación de información suficientemente detallada sobre los contenidos utilizados para entrenar dichos modelos. Sin embargo, ninguna de estas transformaciones permite afirmar actualmente la existencia general de un «derecho de propiedad sobre el estilo».

Y probablemente tampoco sería conveniente crearlo en esos términos. Una solución más equilibrada podría consistir en distinguir entre estilo e identidad creativa. El primero seguiría perteneciendo, como principio, al espacio libre de la creación; la segunda podría recibir protección cuando exista una apropiación suficientemente individualizable, sistemática y comercialmente relevante que permita a un tercero beneficiarse de la asociación que el público establece con un creador determinado.



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

Esta protección no tendría necesariamente que construirse exclusivamente desde el Derecho de autor. Los derechos de la personalidad, los derechos morales, la protección de datos en determinados supuestos, la competencia desleal, las normas sobre publicidad y las futuras regulaciones específicas sobre inteligencia artificial podrían conformar un sistema complementario de tutela.

Conclusión

La inteligencia artificial generativa está haciendo visible una frontera que el Derecho de autor tradicional podía mantener relativamente estable: la diferencia entre proteger una obra y proteger aquello que hace reconocible a su creador.

Reconocer un derecho absoluto sobre el estilo supondría un riesgo para la libertad creativa, la circulación cultural y la evolución natural de las artes. Pero mantener una ausencia absoluta de protección podría permitir el extremo contrario: que sistemas automatizados reproduzcan industrialmente identidades estéticas construidas durante años y sustituyan económicamente al creador precisamente mediante la explotación de aquello que lo diferencia. El reto jurídico consiste, por tanto, en encontrar un punto intermedio.

Quizá el futuro no pase por reconocer un «derecho de propiedad sobre el estilo», sino por desarrollar un derecho frente a determinadas formas de apropiación de la identidad creativa.

La pregunta que deberá resolver el Derecho contemporáneo ya no es solamente si una inteligencia artificial ha copiado una obra. Es también si resulta legítimo que pueda aprender, reproducir y explotar comercialmente aquello que permite reconocer a su creador sin necesidad de copiar ninguna de sus obras.



Referencias

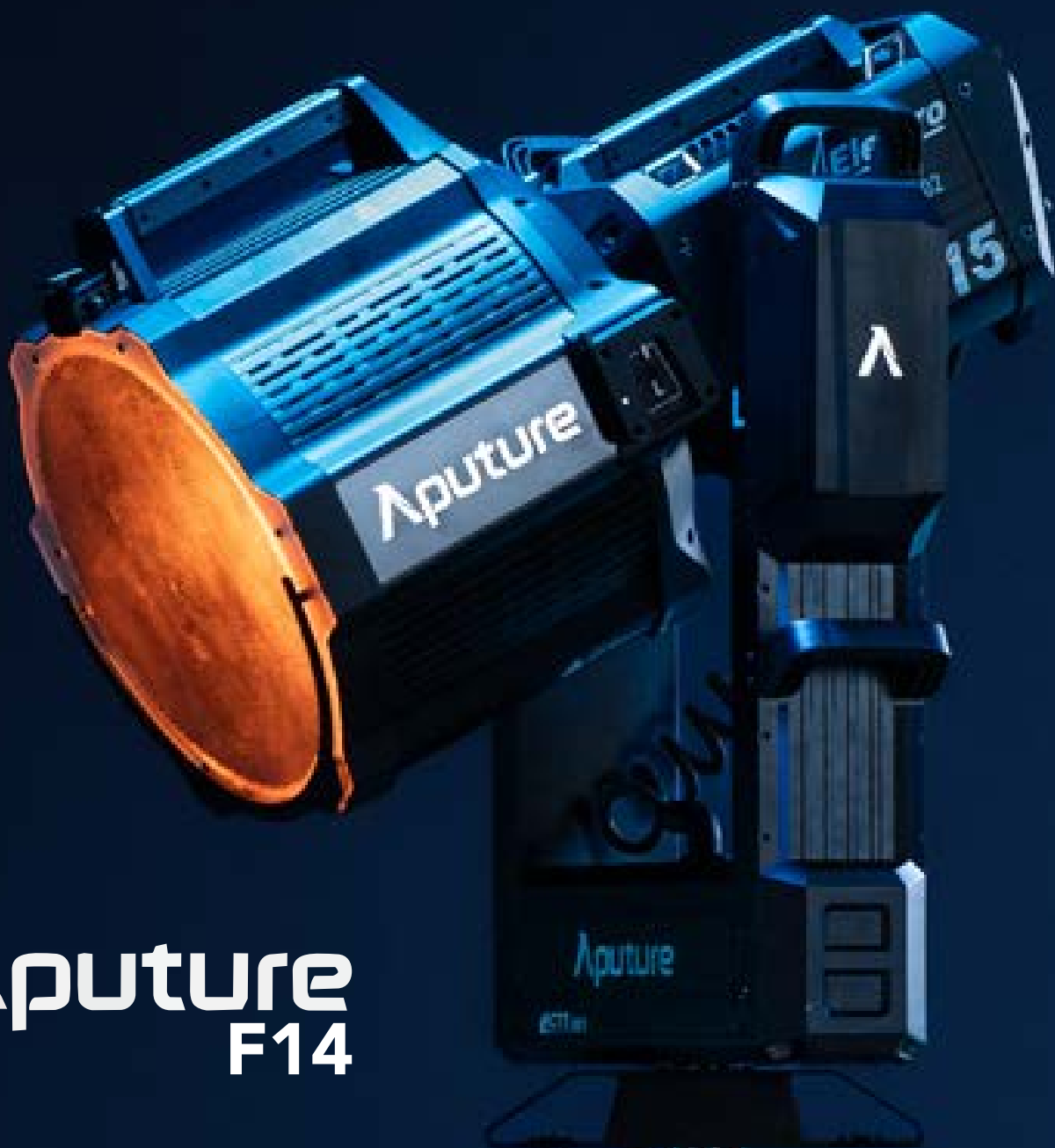
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea, sentencia de 16 de julio de 2009, Infopaq International A/S v. Danske Dagblades Forening, C-5/08.
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea, sentencia de 1 de diciembre de 2011, Eva-Maria Painer v. Standard VerlagsGmbH y otros, C-145/10.
- Tribunal de Justicia de la Unión Europea, sentencia de 12 de septiembre de 2019, Cofemel – Sociedade de Vestuário SA v. G-Star Raw CV, C-683/17.
- Reglamento (UE) 2024/1689 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de junio de 2024, por el que se establecen normas armonizadas en materia de inteligencia artificial.
- U.S. Copyright Office (2024), Copyright and Artificial Intelligence, Part 1: Digital Replicas.
- U.S. Copyright Office (2025), Copyright and Artificial Intelligence, Part 2: Copyrightability.
- World Intellectual Property Organization (WIPO), WIPO Conversation on Intellectual Property and Artificial Intelligence.

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](https://www.instagram.com/csilem)



Aputure
F14



RENTA DE EQUIPO CINEMATográfico

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



www.cttrentals.com

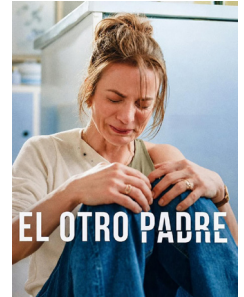
PROYECTOS CON SIGLAS AMC



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

'El otro padre', serie con la fotografía de Jerónimo Rodríguez-García AMC y Gerardo Barroso AMC, estrenó en Netflix.

[Trailer](#)



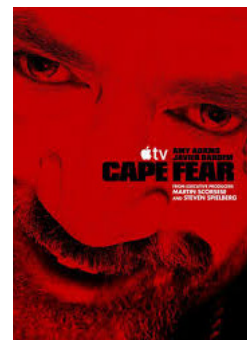
'En el camino', película fotografiada por Ximena Amann AMC, nominada al Ariel por la misma, estrenó en cines.

[Trailer](#)



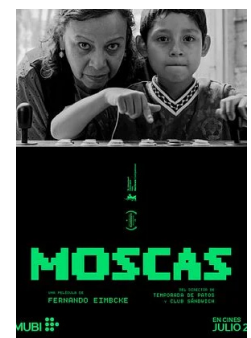
'Cape Fear', serie con fotografía de Celiana Cárdenas AMC, estrenó en Apple TV.

[Trailer](#)



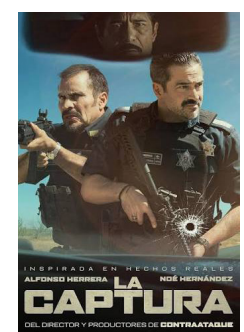
'Moscas', película fotografiada por María Secco AMC, SCU, estrenó en cines.

[Trailer](#)



'La captura', fotografiada por Alberto Casillas AMC, estrena en Netflix.

[Trailer](#)



PIXEL

MARKETPLACE VENTA AL PÚBLICO

Renovamos nuestra tecnología y ponemos a la venta **equipo profesional** seleccionado.



Teradek



Grabadores



Smart Scopes



Monitores



Ovide Evo



¡Entre otros más!

*Imagen únicamente ilustrativa



EQUIPO PROFESIONAL

Usado en producciones reales y en excelente estado.



REVISADO Y PROBADO

Antes de su entrega por nuestro equipo técnico.



CONFIANZA PIXEL

Respaldo de una empresa profesional del medio



EQUIPO LÍMITADO

Aprovecha esta oportunidad antes de que se vaya.

¡PREGUNTA POR NUESTROS EQUIPOS!

PARA MÁS INFORMACIÓN

Revisa nuestro catálogo escaneando el código QR o escríbenos por WhatsApp. ☎ 55 7960 3723

Y consulta la lista completa de equipos disponibles, detalles y condiciones.



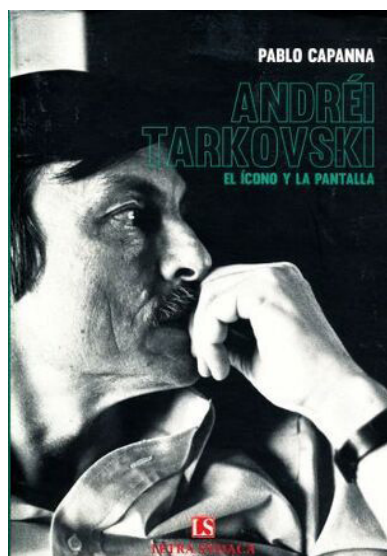
SUGERENCIAS DE LECTURA

Próximo a la 3ª Semana AMC, te recomendamos este par de títulos para continuar con el conocimiento de los que nos apasiona: el cine.

Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla Autor: Pablo Capanna

En este libro, la vida y obra de Tarkovski -sin lugar a dudas el más famoso e influyente director de cine soviético luego de Eisenstein- son abordadas en profundidad, pero con un estilo que Capanna maneja como pocos, más próximo al espectador reflexivo que al oficio del crítico académico. 'Andréi Tarkovski: el ícono y la pantalla', proyecta en cada página el itinerario y los avatares de un cineasta que escapa a cualquier reduccionismo.

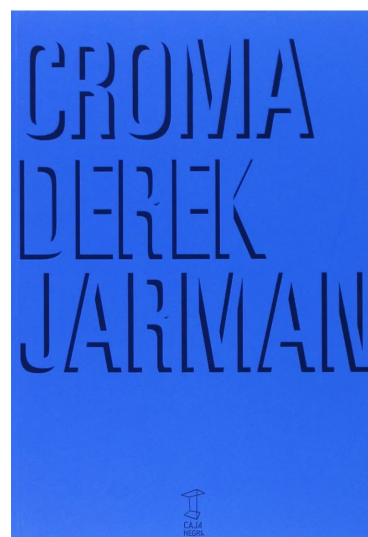
Editorial: Letra Sudaca
Ú-Tópicas
Precio: \$480.00



Croma Autor: Derek Jarman

Durante años, las películas de Derek Jarman circularon entre pocos enterados, los miembros de una fiel comunidad de afines. *Queer* antes de que *queer* fuera un rótulo de moda, su militancia contra la avanzada *thatcherista* y en favor de los derechos de la diversidad sexual, hacían de su cine un plato difícil de digerir para el gran público pero también para la crítica, muchas veces inmersa en prejuicios homofóbicos. El medio del cine político, tampoco podía asimilar en ese momento su gusto erudito por la cultura clásica y mucho menos otros intereses superficiales, como la jardinería, el punk, el pop, el videoclip y, claro, el sexo.

Editorial: Caja Negra
Gandhi
Precio: \$504.00



23.98_{fps®}



SEMANA
[AMC]
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

[AMC]
ASOCIACIÓN MEXICANA
DE CINEFOTOGRAFÍA



Te invitamos a ser parte de la 3ra Semana AMC en el mes de septiembre. También, disfruta de los festivales que tendrán lugar este bimestre del año.

3ª Semana AMC Septiembre 2 al 6

En la tercera edición de la Semana AMC, podrás disfrutar de proyecciones, exhibición de lo último en equipo fotográfico, conferencias y talleres con los cinefotógrafos y cinefotógrafas AMC y la comunidad fílmica del país y el extranjero.

<https://www.semanaamc.com>

53 Festival Internacional de Cine de Noruega Agosto 22 al 28

En 1973, un grupo de voluntarios con Bjørn Bjørnsen y Olav Sandsmark había recibido fondos de la Asociación Nacional de Cines Municipales para organizar un festival de cine. Gestores de los cines, los políticos, los profesionales del cine y la prensa, además de un numeroso público, asistieron a la presentación del programa que se llevaría a cabo entre el otoño y el invierno.

<https://www.filmfestivalen.no>

74 Festival Internacional de Cine de San Sebastián Septiembre 18 al 26

El actor argentino Ricardo Darín, protagoniza el cartel de la 74ª edición. Entre los premios a entregar, están la Concha de Oro, el Premio Especial del Jurado, la Concha de Plata a Mejor dirección, interpretación protagonista e interpretación de reparto, entre otros.

<https://www.sansebastianfestival.com/es/>

83 Festival Internacional de Cine de Venecia Septiembre 2 al 12

Organizado por la Bienal de Venecia, se celebrará en el Lido de Venecia. El objetivo del festival es fomentar el conocimiento y promover el cine internacional en todas sus formas: como arte, entretenimiento e industria, en un espíritu de libertad y diálogo.

<https://www.labiennale.org/en/cinema/2026>

51 Festival Internacional de Cine de Toronto (TIFF) Septiembre 10 al 20

Considerado como uno de los festivales más importantes del mundo, presentará cerca de cuatrocientas películas en sus diferentes categorías. Este festival es popularmente conocido por ser la antesala a la carrera de los Oscar, ya que todas las ganadoras salen de aquí.

<https://www.tiff.net>

64 Festival de Cine de Nueva York (NYFF) Septiembre 25 a Octubre 12

Celebración anual de las películas internacionales más destacadas de la temporada. Desde su creación en 1963, ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de la cultura cinematográfica.

<https://www.filmlinc.org>

FORMACIÓN ESPECIALIZADA EN CINEFOTOGRAFÍA Y
CINEMATOGRAFÍA

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.

INSTAGRAM: @ACADEMIAAMC

ACADEMIAAMC@CINEFOTOGRAFO.COM

REDES SOCIALES

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

Rosa Hadit Hernández

<https://www.rosahadit.com>



Gerardo Guerra

<https://www.gerardoguerra.com>



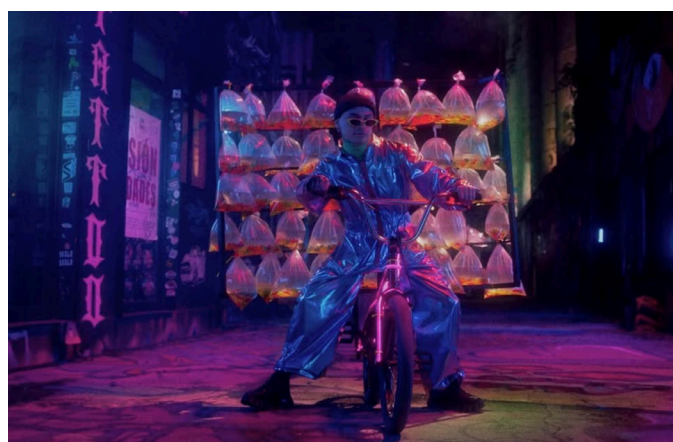
Bruno Gaeta

<https://brunogaeta.com>



Ernesto Zarur

<https://www.eranzarur.com>



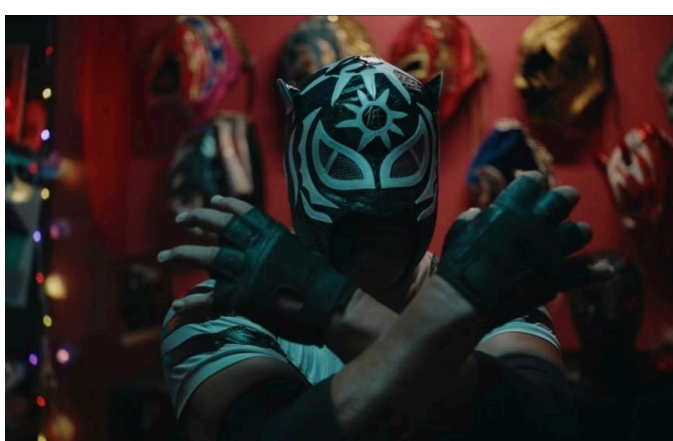
Olivia Luengas

<http://www.olivialuengas.com>



Cristian Solano

<https://www.cristiansolanodp.com>





La matatena

Asociación de Cine para Niñas y Niños, A.C.

31° Festival Internacional de CINE para NIÑOS (...y no tan niños)



sábados y domingos del 8 al 23 de agosto 2026

Cineteca Nacional, Sala Julio Bracho CCU, Cinematógrafo del Chopo, Cinemanía, Museo Yancuic, Faro de Oriente, Faro Aragón, Faro Miaatlán, Faro Tláhuac, Municipio de Ecatepec, Canal 22, Canal Once, Capital 21, TV Migrante



Cultura
Secretaría de Cultura

Círculo Nacional de
Festivales
por la Paz



GOBIERNO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO
CAPITAL DE LA TRANSFORMACIÓN

SECRETARÍA
DE CULTURA



www.lamatatena.org

f AsociaciónLaMatatena

LaMatatenaAC

Proyecto apoyado por el Programa de Apoyo a Festivales Culturales y Artísticos, PROFEST. Este programa es público ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

CONSEJO DIRECTIVO

ALFREDO ALTAMIRANO
PRESIDENTE

IVÁN HERNÁNDEZ
VOCAL

JAIME REYNOSO
SECRETARIO

DIANA GARAY V.
PRESIDENTA

LUIS GARCÍA
VOCAL

JERÓNIMO RODRÍGUEZ-GARCÍA
VICEPRESIDENTE

CLAUDIA BECERRIL
VOCAL

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 NAVARRO
GUILLERMO GRANILLO

SOCIOS VITALICIOS

DONALD BRYANT
ARTURO FLORES

RENÉ GASTÓN
JORGE SENYAL

SOCIAS Y SOCIOS ACTIVOS

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
BRUNO GAETA
MARIO GALLEGOS
RICARDO GARFIAS
FREDY GARZA
PEDRO GÓMEZ MILLÁN
GERARDO GUERRA
CÉSAR GUTIÉRREZ MIRANDA
ROSA HADIT HERNÁNDEZ
MARÍA SARASVATI HERRERA
ÓSCAR HIJUELOS
ERWIN JÁQUEZ
KENJI KATORI
JUAN CARLOS LAZO
JOSÉ ANTONIO LENDO
ERIKA LICEA
ERNESTO LOMELÍ
MATEO LONDONO

DARIELA LUDLOW
OLIVIA LUENGAS
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
ARIANA ROMERO
CARLOS F. ROSSINI
SERGUEI SALDÍVAR
SANTIAGO SÁNCHEZ
RODRIGO SANDOVAL
LUIS SANSANS
ISI SARFATI
JUAN JOSÉ SARAVIA
MARÍA SECCO
EDUARDO R. SERVELLO
CRISTIAN SOLANO
SOPHIA STIEGLITZ
DAVID TORRES
ERNESTO TRUJILLO
EDUARDO VERTTY
JESSICA VILLAMIL
EMILIANO VILLANUEVA
ALEXIS ZABÉ
JAVIER ZARCO
ERNESTO ZARUR

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

Fotografía portada:

Celiana Cárdenas AMC
'Cape Fear'

'No tengo miedo', fotograma. César Gutiérrez Miranda AMC



Síguenos en nuestras redes sociales



@cinefotografo



@amc_cinefotografo



@amccinefotografo



@cinefotografo



www.cinefotografo.com



info@cinefotografo.com