

25
AÑOS

ADF

ANUARIO
2021



Desde hace **más de 18 años creando soluciones** que acompañan el desarrollo de la **industria cinematográfica.**

BVS

Conocimiento
& Tecnología



ARRI®

angénieux®



ZEISS

m matthews
studio equipment.

Editorial

POR MARCELO
IACCARINO (ADF)



ADF cumple 25 años desde que se formalizó. En realidad unos cuantos más desde que comenzamos a juntarnos para hacerla realidad.

Muchos de nuestros objetivos se han ido cumpliendo: formalizarla, conocernos entre colegas, compartir conocimientos, honrar a los maestros que nos precedieron, crear la Federación Latinoamericana, formar parte de la Federación Internacional IMAGO, editar nuestra publicación sin interrupción que recibió la distinción de cultura de la Legislatura porteña. También hemos llegado a realizar nuestro propio festival para el reconocimiento de la labor del DF y buscamos caminos para la paridad de género en el medio, dos objetivos que nos habíamos propuesto desde el inicio. Tal vez abocados a estas acciones y al reconocimiento que tiene la ADF en el medio dejamos un poco de lado uno de nuestros propósitos fundacionales: ser reconocidos como Autores ante la ley.

En cuestión de igualdad de género se ha modificado mucho: hay mayor visibilidad, se han formado comisiones y organizado charlas, y la ADF está presidida por una mujer, pero no hay que distraerse, los femicidios (feminicidios) siguen existiendo.

Por otro lado, pensamos que hay que apoyar, premiar y estimular las producciones sustentables.

Ahora sí, vayamos a este Anuario 2021, de otro año de realidad especial en el que aún la pandemia no nos deja, un año en el que las series siguen ocupando cada vez más espacio, producidas y exhibidas por plataformas quedando aún pendiente la discusión de qué tributo deberían abonar, dado que a partir del cambio tecnológico están en la dimensión desconocida.

Nuestra tapa, hija y madre en la ficción de Paula Hernández, es una imagen que nos hace sentir el título de la película *-Las Siamesas-* y gracias a la cual queda claro el rol del DF Iván Gierasinchuk (ADF), por el que recibió el Premio Sur que otorga anualmente la Academia de Cine de la Argentina.

También dentro de los avances de la tecnología y la inteligencia artificial nos

acercamos a los creadores de la serie *Okupas* y su sorprendente restauración a través de Topaz, un programa de reconocimiento facial que desarrolla la reconstrucción de imagen a partir de cualquier original, que en este caso fue DvCam. Como consecuencia, se pudieron ver las imágenes captadas en 2001 en una plataforma con exigencias de calidad superiores al formato original.

Nos llamó la atención la película *La encomienda*, íntegramente rodada en un estanque en República Dominicana, así que le pedimos a Diego Poleri (ADF) que nos cuente su experiencia. Bueno, y muchas notas más de colegas que nos cuentan sus maneras de trabajar en diversos proyectos concretados este año... esperamos que disfruten esta edición.

Ah, y la del estribo: en diciembre de este año el INCAA queda sin financiamiento debido a la Ley 27.432, promulgada en diciembre de 2017. Es decir, los recursos genuinos del Fondo de Fomento Cinematográfico desaparecen. Diputadas, Diputados, Senadoras y Senadores: exigimos modificar esta situación extendiendo los plazos de los Fondos de Asignación Específica para las entidades que fomentan y regulan la cultura argentina.



QUIÉNES SOMOS

La asociación **Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina (ADF)** fue constituida en 1996 gracias al esfuerzo conjunto de algunos Directores de Fotografía interesados en **promover un intercambio técnico y artístico** tanto en el país como en el exterior. Es una asociación sin fines de lucro ni actividad gremial que reúne a muchos de los más importantes profesionales de la fotografía cinematográfica de la industria del cine nacional.

Tomando como modelo las ya existentes en Europa, esta asociación profesional se perfiló con la idea de **cotejar problemas comunes y buscar soluciones**, por los deseos de **aprender y actualizarse**, y con la intención de **hacer un aporte a la cultura cinematográfica**. Para esto, la ADF mantiene una fluida comunicación con el resto del mundo. Tal es así que fue la primera nación no-europea en formar parte de **IMAGO** (Federación Internacional que agrupa a las asociaciones nacionales de directores de fotografía) y en 2015 se constituyó como país cofundador de la **FELAFIC** (Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica).

Con el objetivo de relacionarse con las nuevas generaciones, ADF creó en 2015 el **festival para Directores de Fotografía**, que en noviembre de 2019 transitó su quinta edición.

Además, desde su fundación, la ADF expandió el conocimiento de la técnica y la pasión por la imagen audiovisual a través de la Revista ADF, una publicación no-periódica con más de 10 años de historia y 32 números editados. Enviada a instituciones, empresas, productoras, asociaciones y demás entidades vinculadas al medio cinematográfico y televisivo local e internacional, fue el medio por el cual se dio a conocer el quehacer de la Asociación y sus temas de interés. Transformada al formato anual se convirtió en el Anuario ADF, una publicación que resume lo más destacado de la fotografía cinematográfica local de cada año.

En agosto 2021, **ADF cumplió sus primeros 25 años de vida**.

ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF
(Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)
Buenos Aires, Argentina - Marzo 2022
Contacto: ANUARIO.ADF@GMAIL.COM
ISSUU.COM/REVISTA_ADF

STAFF

Editor responsable: Marcelo Iaccarino (ADF)
iaccarinomarcelo@gmail.com
Subeditora: Julieta Bilik / julietabilik.com.ar
Diseño y diagramación: Gabi Stern / gastern.tumblr.com
Producción comercial: Marcela Coria
Administración: Josefina Pintado
Secretaría ADF: Nicolás Smalinsky

Tapa: Fotograma de *Las siamesas*, de [Paula Hernández](#)
(Argentina, 2021). DF: Iván Gierasinchuk (ADF) © Tarea Fina

La publicación ADF ha sido declarada de interés cultural por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires. ADF forma parte de IMAGO, Federación Internacional de Directores de Fotografía, y de la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica.

ADF - Asociación civil - Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina. Personería Jurídica Resolución IGJ N° 0001730 del 8 de noviembre de 2011.
Sede social y administrativa: Av. Dorrego 1296, C1414 CKU, CABA.
Móvil: [+54911] 41 66 88 42

Contacto: secretaria@adfcine.org / www.adfcine.org



Federación
Latinoamericana de
Autores de Fotografía
Cinematográfica



DECLARÁ TUS OBRAS
ONLINE EN
WWW.DAC.ORG.AR

WWW.
DIRECTORES.AV.COM.AR

Se hace urgente incluir dentro del Espacio Audiovisual Nacional a las nuevas tecnologías y plataformas digitales de exhibición para fortalecer nuestra Diversidad Cultural y nuestra Industria Audiovisual.

**AVANCES TECNOLÓGICOS PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL ACTUALIZACIÓN NUEVO PARADIGMA
DIGITALIZACIÓN OTT PRODUCCIÓN FEDERAL NUEVOS MEDIOS CREACIÓN DE FUENTES DE TRABAJO
PLATAFORMAS DE EXHIBICIÓN VÍA INTERNET CINE CONTENIDOS AUDIOVISUALES TELEVISIÓN PYMES
DIVERSIDAD DE GÉNERO SERIES VOD CUOTAS DE PANTALLA LARGOMETRAJES PLATAFORMAS DE
VIDEOJUEGOS DISTINTOS CANALES DE EXHIBICIÓN DIVERSIDAD CULTURAL REALIDAD VIRTUAL
MULTIPANTALLAS BIENES CULTURALES RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL NACIONAL**

Conocé la propuesta. Visitá

www.espacioaudiovisualnacional.org

**UNA NUEVA LEY
PARA LA PRODUCCIÓN
AUDIOVISUAL NACIONAL**



**ESPACIO
AUDIOVISUAL
NACIONAL**

CAPER 2022

BROADCAST · CABLE · SATÉLITE · CINE · ILUMINACIÓN · AUDIO

31 OCT - 03 NOV → CONFERENCIAS
01 NOV - 03 NOV → EXPOSICIÓN

BUENOS AIRES · ARGENTINA



@CAPERShow

EL MOMENTO ES HOY

POR VANESSA RAGONE
PRODUCTORA. PRESIDENTA DE LA CÁMARA
ARGENTINA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA

El sector audiovisual representa, económicamente, más de la mitad de las industrias culturales argentinas.

De acuerdo a la información del SINCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina), la actividad audiovisual supera en valor agregado a la actividad pesquera y a la actividad turística, entre otras.

El cine y la producción de contenidos audiovisuales son una actividad cultural e industrial que genera empleo de calidad, que tiene en su matriz la actualización permanente de conocimientos, la innovación incesante de tecnologías y el derrame de recursos hacia otras actividades: gastronomía, seguridad, transportes, actividad inmobiliaria, turismo, construcción, herrería, sector financiero, sindicatos.

Es una actividad altamente bancarizada, con pagos semanales a sus trabajadores y proveedores y sumamente regulada por sindicatos, gremios y sociedades de gestión autoral.

Es una actividad no contaminante, corazón de las industrias englobadas en la “economía naranja”: generadora de enorme valor agregado con muy bajo impacto ecológico.

Su “producto” es un intangible que nunca se consume. Hoy podemos volver a ver una película de Demare, una de Torre Nilsson, una de Leonardo Favio, una de María Luisa Bemberg, tanto como la serie *Okupas*, recientemente remasterizada y disponible en una plataforma de streaming. Porque el “producto” audiovisual no se agota, se convierte en parte de la historia del país. Es un capital que excede lo económico y que debe ser fomentado para su producción y resguardado para su esencial preservación.

Los bienes culturales audiovisuales que produce la Argentina desde prácticamente los inicios del cine nos han hecho conocidos en todo el mundo, desde Gardel a los Premios Oscar y a la “alfombra” de Cannes, nuestro cine ha “viajado” por el mundo entero.

Nuestras películas, nuestras series, nuestros documentales llevan a todas partes la “marca país” que nos identifica, ampliando las fronteras de la Argentina hacia el exterior para contar historias que nos pertenecen. Visibilizan nuestras costumbres, nuestra geografía, nuestros productos distintivos, nuestro decir y nuestro cantar: nos posicionan en mercados internacionales tanto como en festivales prestigiosos.

Películas argentinas tienen sus *remakes* en distintos lugares del mundo, formatos televisivos argentinos son comprados para replicarse en otros territorios, autores literarios argentinos son adaptados en diversos países, guionistas y directorxs de nuestro país son convocadxs para trabajar en la industria audiovisual de toda Iberoamérica, Estados Unidos, Europa. Nuestras actrices y nuestros actores son llamados para protagonizar películas y series desde España hasta América del Norte, nuestros técnicos y nuestras técnicas están entre lxs más requeridos y respetados del continente.



El cine y los diversos contenidos audiovisuales argentinos llevan nuestras historias al mundo y a la vez producen el mayor ingreso de divisas por exportación de todas las industrias culturales.

El cine, y la actividad audiovisual en general, forman parte de un círculo virtuoso económico y cultural que debemos poner a la cabeza de la reactivación de la Argentina pos pandemia.

Lo saben bien los países centrales: el cine y el audiovisual potencian la formación de sus ciudadanos, comunican estilos de vida a todas las latitudes, obtienen reconocimiento y prestigio mundial para el país, generan recursos en toda la cadena de valor, imprimen dinamismo, innovación, creatividad permanente.

En un mundo donde la producción de contenidos para múltiples pantallas es una de las actividades económicas más destacadas, nuestro país debe volver a ocupar su lugar relevante en la geopolítica audiovisual y desde allí, seguir creciendo.

Tenemos, como sector, la oportunidad extraordinaria de ahondar en nuestras raíces cinematográficas históricas (desde lo creativo a lo técnico) y dar un salto de enorme potencia hacia el futuro de una actividad que se encuentra en el centro de las actividades productivas del mundo.

El camino requiere visión estratégica, capacidad de vincularse como sector con las nuevas plataformas, gestión activa del estado y del Instituto de Cine para apoyar películas y series independientes que puedan hacer un recorrido propio y brillar

como habitualmente lo hacen: desde *El marginal* (la serie argentina más vista a nivel mundial en su recientemente estrenada temporada) pasando por *La chica que limpia*, formato que se ha vendido desde USA hasta India, hasta *El secreto de sus ojos*, película ganadora del Oscar a Mejor Película y con un recorrido mundial que continúa hasta hoy con *remakes* en muchísimos países, siempre el estado nacional estuvo presente en sus primeros pasos, apoyando al talento y a las historias que contamos.

Para fortalecer este momento trascendental que vivimos es necesario un trabajo conjunto del sector privado y del Estado para lograr que esta actividad artística, cultural e industrial crezca al ritmo necesario para no perder una oportunidad histórica de colocarnos a la cabeza de la producción audiovisual en la región.

Looking On The Bright Side

Our **Kino Flo** Family
Wishes All Our Friends
and Colleagues a Safe
and Happy New Year!



www.kinoflo.com

KINO FLO
Lighting Systems

SWIT[®]



Distribuidor Oficial | www.teletechnica.com | [@teletechnica.ig](https://twitter.com/teletechnica)

RENDER_01
2688x1728

RENDER_02
2688x1728

RENDER_03
2688x1728

CACODELPHIA
STUDIOS

CACODELPHIA
STUDIOS

CACODELPHIA
STUDIOS

VIRTUAL PRODUCTION

El primer estudio de Virtual Production en Latinoamérica.
Tecnología de punta con los más altos estándares mundiales. Una experiencia de producción revolucionaria.
Equipado con sistemas de trackeo y servidores permitiendo visualizar todo en tiempo real y respetando la perspectiva.

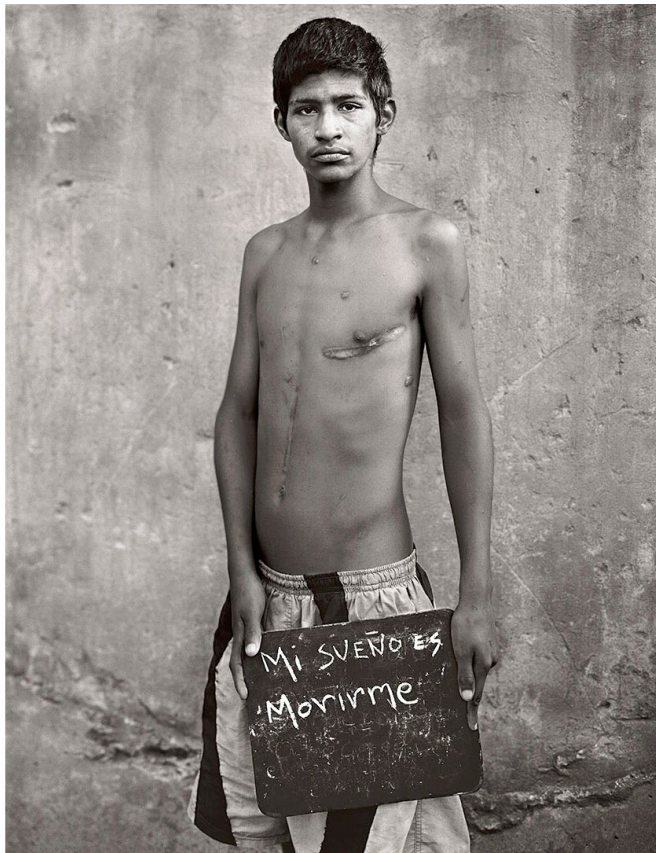
www.cacodelphia.com





MAPA DE SUEÑOS LATINOAMERICANOS

(1992-2020)



¿CUÁNTO DE POLÍTICA CABE
EN UN SUEÑO?
FLORENCIA BATTITI



POR MARTÍN WEBER

Durante casi veinte años viajé por cincuenta y tres pueblos y ciudades de Argentina, Cuba, México, Perú, Nicaragua, Guatemala, Brasil y Colombia. Le pedí a la gente que escribiera un sueño o un deseo con tiza, sobre una pequeña pizarra de madera. Luego hice un registro fotográfico de esas acciones. Pasado el tiempo me pregunté por esas cápsulas de tiempo que habíamos generado en colaboración. ¿Qué había pasado con aquellas personas, sus sueños, sus comunidades, países y el continente? El film, tras otra década de viajes, da testimonio de esa búsqueda y reencuentros.

Mapa de Sueños Latinoamericanos nos enfrenta finalmente con un complejo entrever de la vida cotidiana en América Latina durante un lapso de casi tres décadas. Provocativo en su alcance, este trabajo es más que una serie de acciones, un film, o una simple colección de fotografías, pensamientos y recuerdos. Se ha convertido en una búsqueda para comprender las circunstancias y el contexto histórico de las personas representadas. Este mapa es quizás también una cartografía interior, una invitación a escuchar y ser testigos de este continente, a compartir un viaje que hacen muchos, iluminados de manera cotidiana, por sus sueños y deseos.

Tan poéticas como desconcertantes, imágenes y testimonios responden a aspectos muy duros de la historia de cada país. Revelan el impacto

que las políticas gubernamentales tuvieron, y aún tienen en nuestras vidas. *Mapa de Sueños Latinoamericanos* es un retrato de conjeturas históricas y políticas del tercer mundo; manifiesta la resiliencia del ser humano, nuestro poder de adaptación y la insistente esperanza de un futuro mejor.

En *Mapa de Sueños Latinoamericanos* los escenarios performativos dan lugar a que la ironía y la empatía recuperen el mismo grado de fuerza y presencia. Se exploran las condiciones de vida de los protagonistas en sus contextos personales, políticos, sociales e históricos. Es una invitación a la imaginación y la co-creación, entre el pasado, el presente, y el sueño de posibles futuros.

Cada fotografía opera como si estuviéramos frente a dioramas monocromáticos, entre la realidad y fragmentos de un ensueño. Cada puesta en escena dirige la mirada del espectador hacia el espacio de una experiencia compartida, un encuentro lleno de información, simbolismo y posibilidad.

Más allá de cada registro, estas imágenes son acciones, performances y experiencias, y nos parecen preguntar: ¿Todos tenemos derecho a soñar, o es un privilegio reservado solo para unos pocos seres humanos selectos? Los sujetos son empoderados respondiendo y expresando su sueño, y su futuro imaginado. Cada escena revela condiciones que son debatidas y determinadas por la cultura y la historia.





Según Rodin “*el artista es veraz y la fotografía es la que miente: en realidad el tiempo no se detiene*”. *Mapa de Sueños Latinoamericanos* nos expone sobre las marcadas diferencias que caracterizan las condiciones de vida en todo el subcontinente. Y nos pregunta finalmente como espectadores, por nuestro lugar en el presente.



73
AÑOS

defendiendo los
derechos laborales
y el cine argentino

SICA
APMA
SINDICATO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA
ANIMACION PUBLICIDAD Y MEDIOS AUDIOVISUALES

ALA NORTE



cine digital

✉ info@alanortecinedigital.com
f [/alanortecinedigitalHD](https://www.facebook.com/alanortecinedigitalHD)
🖥 <http://alanortecinedigital.com>
☎ (11) 4718-0732
📞 (11) 2682-4709
📷 @alanortecinedigital

ALQUILER DE EQUIPOS DE FILMACIÓN

SERVICIOS PROFESIONALES

GALERÍA DE FILMACIÓN

PRODUCCIÓN INTEGRAL

POST - PRODUCCIÓN

ASESORAMIENTO TÉCNICO



la remasterización de OKUPAS

BRUNO STAGNARO (coguiónista y director):

Hace cuatro, cinco años entré en contacto con Netflix porque vendimos *Pizza, birra y faso* y en aquel momento ellos manifestaron su interés por *Okupas*. Entonces junto con Jorge Galli, mi socio, empezamos a tantear.

En su momento Ideas del sur había metido *Okupas* dentro de un paquete cuya comercialización había cedido a un intermediario, incluso avanzando sobre los derechos que yo tenía como director del programa. Estaba muy trabado el tema. En ese primer momento la remasterización no prosperó. Ahí me puse como objetivo dejar que se venza el contrato. **Durante mucho tiempo tuve terror de que a alguien se le ocurriera meter mano, cambiar toda la música, poner de archivo y tratar de pasarlo de vuelta.**

Fue pasando el tiempo, este tipo dejó de tener los derechos y logré ir estableciendo un contacto más cercano con la nueva gestión de Ideas del Sur. Me di cuenta que **el programa estaba cajoneado en un lugar medio olvidado y con peligro de que desaparezca porque estaba en tapes.**

El acuerdo con Netflix llevó un tiempo. Estaba muy claro que en las condiciones en que estaba el programa no había forma de proyectarlo en ningún lugar y también estaba muy claro, por lo menos para mí, que requería que fuera el mismo equipo de gente que lo había hecho quien se tomara el trabajo de abrir eso e ir reemplazando con cuidado pieza por pieza.



Fuimos con Jorge a ver los masters de Ideas del Sur. Yo tenía unos **masters dvcam** y ellos unos **en beta digital**. Como habíamos filmado en dvcam los betacam no tenían más información sino que el soporte era un poco más fiel que lo que parecía el dvcam. Después no resultó así en todos los casos.

Las bandas de sonido las encontramos arrumbadas en una especie de depósito que tenían en Ideas. Eran **unos cassettes en un formato digital DAT 32** del año del pedo. En los DAT estaban las mezclas, pero contenidas como si estuvieran dentro del proyecto del Protocols. Fue una enorme alegría porque una parte ya estaba resuelta.

Había que acceder a las bandas de sonido. Teníamos que sacar la enorme cantidad de temas internacionales o, en caso que no se pudieran, arreglarlo con procesos técnicos para limpiar

la música de fondo. Esa era nuestra peor opción porque el diálogo queda muy intervenido por la banda anterior. Para mí tenía sentido si, como condición sine qua non, quedaban tres temas musicales: “Mamma”, el tema italiano y “My girl”.

Llevó varios meses encontrar a alguien que tuviera ese sistema de backup DAT activo. Finalmente logré hablar con el sonidista de Ideas del sur que hizo ese back up y me contactó con Víctor Dalbon, un técnico histórico y productor musical que tenía una máquina vieja andando con un sistema operativo de 2003. **Gracias a él pudimos abrir la banda y escuchar que estaba todo intacto como lo habíamos dejado en el año 2000**, salvo por algunos bloques que no pudimos recuperar. Fue muy lindo volver a escucharlos. Muchas veces las sesiones tenían antes o después comentarios que quedaron grabados. Era como encontrar un arcón con recuerdos muy lejanos.

MARTÍN GRIGNASCHI
(sonidista original y a cargo de la
remasterización):

El nuevo trabajo de sonido 2021 tiene algunos ejes principales: el primero, está basado en el tratamiento del diálogo y las voces. En la versión original el sonido de las voces fue capturado directo a cámara y se mezclaban los micrófonos de los diferentes personajes a veces en un solo canal. Esto significa que el sonidista de locación tenía que mezclar en vivo y tomar algunas decisiones en función de la acción dramática y los movimientos de cámara.

Con respecto al diálogo lo que hicimos fue una limpieza con algunos softwares. Utilizamos el **Rx, de la empresa Isotope**, una herramienta que nos permitió ir en profundidad sobre ruidos molestos e indeseables y sobre la limpieza de muchos fondos que estaban comprometiendo al diálogo. Un elemento que también utilizamos fue una ecualización dinámica para lograr mayor presencia en los diálogos y un sonido más cristalino. Eso le dio una capa de calidad a todo el diálogo.

Otra cosa importante fue el manejo del rango dinámico ya que en aquel entonces teníamos en la televisión uno mucho más acotado que el que tenemos ahora en las plataformas, como en este caso Netflix.

Otro elemento que aplicamos en el trabajo del diálogo fue la utilización de diferentes reverberancias. Nos permitió ejercer espacios sonoros distintos, innovadores o más interesantes. Si bien



en aquella época teníamos reverberancias ahora tenemos al alcance muchísimos más elementos y opciones con calidad muy muy superior.

La segunda etapa de trabajo fue sobre ruidos y ambientes. Aquí también hicimos una pasada muy fuerte en mejorar todos aquellos sonidos que teníamos. El objetivo fue darle más vida, darles más respuesta en frecuencias, mejorar su rango dinámico con los diferentes efectos, generar -siempre manteniendo el espíritu original de la serie- un poco más de calidad.

Por ejemplo, en el capítulo 11 en la escena final con los disparos utilizamos para la nueva versión muchos más elementos para darle mayor

importancia a esos disparos. Toda esa secuencia está reconstruida, mejorada. Hemos reconstruido también vehículos ambientes.

Con respecto al diálogo y la música hay un ítem específico que es muy interesante. En la serie hay muchísimas músicas que sonaban dentro del diálogo tomadas en sonido directo porque hay varias secuencias en que la ficción lo ameritaba. Por ejemplo cuando van a Quilmes y están en el muelle y se escucha una música, eso estaba incorporado en las pistas del diálogo. Eran música conocidas que tuvimos que reemplazar y la pregunta era cómo hacíamos para reemplazarlas sin perder el diálogo porque no habíamos hecho doblaje y estaban en la misma pista junto con el directo.

Primero utilizamos técnicas de restauración para aislar la voz de esa música, separarlas mediante este software de Isotope y luego colocar una música que tenga el mismo tempo, el mismo bit, para generar ese mismo ambiente, esa misma sonoridad. Eso fue una tarea bien ardua y detallista para conseguir un buen resultado.

Uno de los puntos importantes que tuvimos que enfrentar fue **la necesidad de cambiar varias de las músicas que habíamos usado en la versión original. Eso implicaba remezclar y construir esos mismos climas que teníamos con estas nuevas versiones.** Muchas de estas nuevas músicas son fonogramas existentes, pero también hay mucha música generada específicamente. Fue un trabajo súper interesante a nivel artístico y estético.

El objetivo era lograr mantener ese mismo clima, esa fuerza y esa energía. Fue muy interesante lograr conseguir esos fonogramas y sumarlo a Santiago Motorizado para agregar nuevos temas.

BRUNO STAGNARO (coguionista y director):

A *El mató un policía motorizado* los conocí en 2008. Yo producía un programa para Encuentro que conducía el Chango Spasiuk y se llamaba *Pequeños Universos*. Hicimos un capítulo de rock y ahí conocí la música que hacían. Hubo, te diría, química inmediata con ellos porque quince años después cuando necesitaba encontrar a alguien para transformarlo en socio creativo de esta

aventura, pensé en ellos. Pensé en el corte estético de aquel momento de *El mató*: un poco más artesanal y más despojado que lo que lo que hacen ahora, que me encanta pero es distinto.

Fue una decisión fundamental llamarlo a Santiago por el resultado, por la onda que se generó con él, y el hecho de que, aunque yo no tenía idea, él era fanático del programa. A mí me parece que fue como una condición necesaria para que esto se resolviera porque hacía falta que sea alguien que sintiera el mismo amor que sentíamos nosotros por el programa y esa dedicación absolutamente desproporcionada. En el 70% de los casos hay reemplazos de cosas que por ahí vos ni siquiera sabés que está sonando de fondo porque está en un tercer plano dándole ambiente.



MARTÍN GRIGNASCHI
(sonidista original y a cargo de la
remasterización):

Hicimos una mezcla estéreo manteniendo el espíritu original que también había sido estéreo y tenemos una mejora de sonido tanto en los diálogos, como en los efectos, como en la música y logramos un rango dinámico muy superior al de la versión original, y podemos observar que los gritos tienen más importancia, los disparos suenan mejor y la música también tiene su presencia con otro volumen.

BRUNO STAGNARO
(coguionista y director):

En paralelo yo me puse con el tema de **la imagen**. Desde que arrancamos, que fue hace cuatro años, hasta que pudimos empezar a hacer el laburo de imagen, aparecieron estos programas que generan una mejoría notoria del material. Nosotros usamos el **Topaz Video Enhance** de inteligencia artificial que agrega información en el medio de los píxeles. Tenía el dato muy concreto de intentar hacer el escalado con las herramientas tradicionales de After Effects y lo cierto es que se veía muchísimo mejor con Topaz. Fue increíble porque el programa había salido 6 meses antes, ni sé cómo fue que lo encontramos. Recién ahora está más instalado. Dicen que el origen de la empresa es una agencia de inteligencia israelí que diseñó un sistema para ampliar los rostros de las personas en las capturas callejeras y agregarle información para poder hacer reconocimiento facial.

Cuando nosotros arrancamos a hacer las primeras pruebas había una limitación bastante grande que era que el material estaba filmado en entrelazado y este programa solamente trabajaba con progresivo. Ahí tuvimos toda una etapa de investigar cómo era la mejor manera de generar el progresivo a partir del entrelazado. Para hacerlo encontramos un programa gratuito, pero cuando terminamos de hacer la primera bajada, Topaz sacó una versión incorporando el entrelazado. Comparamos las dos cosas y tuvimos que volver a hacer todo dentro del Topaz.

Ahí tuvimos otra cuestión técnica bastante trabajosa. Topaz trabaja con distintos modelos de inteligencia artificial y cada uno brinda beneficios particulares para cada tipo de planos. La manera de hacerlo fue artesanal: hacíamos varias pasadas de cada capítulo y luego eso lo metíamos en el After y por plano elegíamos los mejores sectores de acuerdo a cada modelo de inteligencia. **El programa es súper intuitivo, cualquier persona puede operarlo**. En lo técnico es un programa que te pide muchísimo recurso así que tuvimos que comprar una placa de video bastante poderosa porque hay una relación directa de la placa con el tiempo que le lleva. En un momento **tuvimos la opción de llevarlo a 16:9, pero me pareció mejor mantener el formato**. Ser consistentes con lo que habíamos hecho. El Topaz también te da esa opción.

No hicimos color. Era una de las cosas que quería evitar. Me parecía que estaba bueno respetar esa impronta cruda del programa, sin tratar de embellecerlo.

Una de las cosas más increíbles que tiene el Topaz es el tratamiento sobre el ruido. El original era muy ruidoso, con lógica porque es un material DV, pero el Topaz “lo limpia” y mantiene el color tal cual estaba, excepto el negro que quedaba denso y con textura de cámara más moderna.

Respecto de la imagen, **lo que hicimos todo de vuelta fueron los títulos**. Había algunos nombres que agregar, como el de Santiago Motorizado, y otros que sacar, como los canjes de la época que ya no iban. Por eso la decisión fue hacer los títulos y los rodantes desde cero.

Netflix nos planteó que no quería que se vieran los cortes de bloque por lo que hicimos un laburo con Alejandro Brodersohn, el editor original de la serie. A veces “las uniones” quedaban bien, pero otras no. El caso arquetípico fue en el capítulo tres cuando estaban dándose con los pescados en las playas de Quilmes. Cuando terminaba el bloque aún no había salido el sol y en el siguiente había un sol furioso de la nueva de la mañana así que al unirlos había un salto de continuidad muy marcado. Hubo que reacomodar un poco las piezas para que genere la sensación de pequeña elipsis.

**OKUPAS SE PUEDE VER
REMASTERIZADA EN NETFLIX.**

SONY


α
ALPHA


Más de 60 lentes mirrorless




Para más información visite:
store.sony.com.ar/camaras

Conectando imágenes e imaginación

@ComunidadAlpha 

@alphabysony_latina 

/sonylatin 

SONY

α
ALPHA



Ultra portabilidad
APS-C



Máximo desempeño
Full Frame



Video profesional
Super 35 mm



Cine Alta 6K
Full Frame

Más de 60 lentes mirrorless



Para más información visite:
store.sony.com.ar/cameras

@ComunidadAlpha

@alphabysony_latin

/sonylatin

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

CHANGO, LA LUZ DESCUBRE

UN DOCUMENTAL DE ALEJANDRA MARTÍN (ADF) Y PAOLA RIZZI (ADF)



¿CÓMO SURGIÓ EL DESEO DE HACER ESTA PELÍCULA?

PAOLA RIZZI (ADF): Hace muchos años cuando vi *Yo, la peor de todas*, de María Luisa Bemberg, ya trabajaba y estudiaba foto fija, al ver los créditos de la película pensé: “Yo quiero hacer lo que hace este señor Félix Monti”. Al año siguiente, 1991, abrió la FUC, me anoté y, para mi sorpresa, ese señor daba clases los lunes a las 8 de la mañana. Ahí estuve, Chango dio un cuatrimestre y dejó en su reemplazo a Marcelo Camorino (ADF). Nunca más abandoné ni a la FUC ni al mundo del cine.

ALEJANDRA MARTIN (ADF): El deseo de hacer este documental surgió en mí por varias razones. Cuando pensé en esta película ya había hecho *Diario de Ana y Mía*, un documental sobre personajes. Hay algo en mí de curiosidad sobre la vida de los otros. Retratar al Chango tiene que ver con mis propios intereses y me sentí muy motivada charlando con Paola que es una apasionada de su obra.

PR: En 2016 en el marco del Festival de ADF decidimos armar una charla sobre el rol de las mujeres en nuestro oficio: convoqué a mis colegas mujeres, pero como no queríamos excluir a los hombres les proponemos que participen, el único que aceptó fue Chango. Alejandra y yo estábamos sentadas juntas escuchándolo maravilladas y en un momento me dice: “Tengo algo para proponerte”. Salimos de ahí y me pregunta: “¿No querés que hagamos un documental del Chango?” Ni lo dudé.





AM: En una charla de ADF escuchando al Chango hablar casi sin pensarlo le dije a Pao que había que hacer un documental sobre él y que lo quería hacer con ella. Cuando le propusimos a Chango su sorpresa fue grande. Antes de empezar a filmar hicimos varios encuentros y ahí fuimos descubriendo a alguien más especial de lo que pensábamos. Hay algo en Chango sumamente atractivo para hacer un documental, más allá del homenaje. Lo más interesante y rico fue encontrarnos con sus contradicciones, con su mirada a veces angustiada y romántica de la creación. Y también fue motivador percibir su deseo tan profundo de estar entre luces y cámaras.

¿CÓMO FUE POSAR LA MIRADA SOBRE UN PERSONAJE COMO EL CHANGO, QUE SE DEDICA, SOBRE TODO, A MIRAR?

PR: Filmamos el documental en 2017. En mi caso ya llevaba más de 25 años observándolo y admirándolo en silencio. Fue lo que menos me costó de todo este largo proceso.

AM: Posar la mirada en Chango, el gran observador, fue raro, tímido y discreto. Con la cámara nos concentramos en su mirada y descubrimos de a poco sus gestos, sus manos entrelazadas, sus miradas al reloj, sus comentarios sagaces. Con el

correr de los días de rodaje Chango se fue acostumbrando a nuestra mirada, a estar microfoneado y, con astucia, a pararse en la luz.

¿CUÁL FUE EL CRITERIO PARA HACER LA SELECCIÓN DE ENTREVISTADOS/AS?

AM: Después de hablar con Chango en la etapa de investigación fuimos a buscar a quienes él más nombra. Primero que nada a Pino Solanas y a Luis Puenzo. Chango los conoce desde su juventud y los considera hermanos. Nos parecía fundamental contar con sus testimonios. Entrevistamos a Lita Stantic para escuchar su mirada como productora:



habiendo trabajado con diferentes DFs lo elige a él para que la acompañe la hora de dirigir. Lita es la productora de *Yo, la peor de todas*, una de las películas que Chango más quiere, donde se sintió más pleno trabajando, ni más ni menos que con María Luisa Bemberg. ¡Cuan valioso hubiese sido un testimonio de María Luisa!

PR: Cuando lo citamos a Chango en un bar de la calle Florida y le propusimos hacer el documental, una de sus pocas frases fue: “Deberían haberlo hecho en los 80”. No nos respondió enseguida y

creo que a la semana nos dijo que aceptaba. Antes de salir a filmar le hicimos una larga entrevista solo grabada con un sonidista y eso nos guio mucho también. Nos ayudó a hacer la columna vertebral de la película. Por otro lado, tanto Luis Puenzo como Juan José Campanella tenían que estar al ser los dos únicos argentinos ganadores de un Oscar a la película extranjera hasta hoy y que justo Chango fotografió. Además de su relación personal con ellos.

AM: Cuando hacés un documental a veces vas a buscar algo en los entrevistados y

terminás encontrando otra cosa. Pensamos que con Campanella podríamos tener algo de su mundo familiar (es su yerno) y resultó mucho más rico su relato fotográfico sobre *El secreto de sus ojos*. Pola, su hermana, fue una entrevista genial que aporta humanidad y sencillez al hombre, más allá del artista. Y siendo Chango un maestro ¿cómo no convocar a un discípulo tan querido como es Marcelo Camorino? Hubiéramos querido entrevistar algún actor o actriz pero no todo se da como uno lo soñó cuando hace un documental. En este sentido obtuvimos sus propios comentarios

sobre su relación con los actores, junto a los de Campanella y Puenzo.

¿CUÁL FUE LA REACCIÓN DE CHANGO AL VER EL DOCUMENTAL?

AM: Chango quedó impactado. Supongo que él ve otra película que todos los demás. No puedo ni imaginarme lo que siente. Empezamos en 2017 y en estos cuatro años Chango fue ganando confianza en nosotras y en la película que hicimos. Chango sabe que fue hecha con respeto, amor y admiración, pero sin obsecuencia. Siento que está agradecido.

PR: Mi percepción es subjetiva. Se entiende que a cualquiera le cuesta verse y escucharse. La intención no es tanto hacer un homenaje si no una celebración de tantos años de carrera.

¿CÓMO LLEVARON ADELANTE LA CODIRECCIÓN? ¿CÓMO FUE LA DIVISIÓN DE TAREAS?

AM: Con Pao nos complementamos. Ella siempre desbordó entusiasmo por este proyecto, en cambio yo soy más atormentada -por decirlo de alguna manera- en el proceso creativo. Trabajamos siempre juntas aunque como la agenda de rodaje estaba pautada por la intensísima actividad de Chango algunos días tuvimos que turnarnos para ir a grabar.

PR: Ale y yo nos complementamos muy bien. Nos tenemos mucho respeto y afecto. Podría decir que fluyó maravillosamente. Somos algo distintas

y la división de tareas creo que surgió de potenciar nuestros puntos fuertes. La dinámica de trabajo se basó en eso.

AM: Una persona fundamental en este documental es Fernando Vega, el editor. Fue con él que encontramos la forma y el relato del documental. Hizo un trabajo minucioso, sensible y riguroso.

PR: Fernando hizo un gran aporte narrativo, fue una pieza fundamental en este largometraje.

¿CÓMO FUE EL TRABAJO DE PRODUCCIÓN PARA LA INCLUSIÓN DEL MATERIAL DE ARCHIVO?

AM: El trabajo de producción de archivo fue una película a parte. En un primer corte tomamos todos los materiales de Youtube en calidades desastrosas. Una vez que el corte estuvo cerrado (o casi) comenzó un trabajo minucioso para conseguir las autorizaciones así como los materiales en alta, acompañados por Laura Tussi y Gloria Diez en esta tarea.

PR: El trabajo de producción de archivo fue muy arduo y se contrataron archivistas.

AM: Fue impresionante que ni bien decíamos que estábamos haciendo un documental sobre Chango se abrían puertas. Aclarando el motivo de nuestra búsqueda nadie se negó a autorizarnos el uso de imagen: ¡Hasta la academia de Hollywood nos envió la entrega de Oscars en alta! Notable fue el rescate de unas latas de positivo de la Quintrala que digitalizamos en Cinecolor. Los materiales





de las películas incluidas fueron facilitados, en general ya digitalizados, por sus dueños. Fue difícil conseguir algunos comerciales de los 70s que finalmente quedaron en pobre calidad ya que no existen negativos ni el material digitalizado. Una de las reflexiones que me llevo luego de seguir este proceso es que no tenemos en la Argentina una verdadera cultura de preservación audiovisual.

¿Y LA POST DE IMAGEN?

PR: La post de imagen, creo que por ser dos directoras de fotografía y gracias al aporte de Nacho, el colorista, fue muy sencilla. Los materiales que conseguimos algunos estaban muy mal y otros muy bien. Los trabajamos por bloques como figuran en la película. Elegir uno y llevar al resto hacia ese lugar. Lo más importante para mí y para Ale era que los largometrajes del Chango se vieran lo mejor posible. El resto acompaña.



CHANGO, LA LUZ DESCUBRE

DIRECCIÓN Y FOTOGRAFÍA: ALEJANDRA MARTÍN (ADF) Y PAOLA RIZZI (ADF)
 EDICIÓN: FERNANDO VEGA
 MÚSICA ORIGINAL: CIRO HARTMANN MARTÍN
 POST DE SONIDO: GASPAR SCHEUER
 CÁMARA: LUCRECIA FERRARO, ALEJANDRA MARTÍN (ADF) Y SERGIO CHIOSSONE
 SONIDO: JUAN JOSÉ SUAREZ, PABLO TRILNIK
 JEFE DE PRODUCCIÓN: NICOLÁS CARNAVALE
 ASISTENCIA DE DIRECCIÓN: SAMANTA BIANUCCI
 PRODUCCIÓN Y GUIÓN: ALEJANDRO HARTMANN



EL PODER DE CREAR LO EXTRAORDINARIO



DISPONIBLE EN VIDIEXCO
Y SU RED DE ALIADOS EN LATINOAMERICA
vidiexco.com

REALIZANDO ARTE CON MENOS LÍMITES



DISPONIBLE EN VIDIEXCO
Y SU RED DE ALIADOS EN LATINOAMERICA
vidiexco.com



VENICE 2



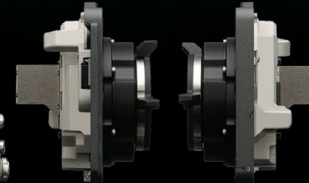
Nuevo Sensor 8.6k
Dual ISO 800/3200



Grabación Interna
16 Bit X-OCN



Bloque de Sensor Intercambiable
Fullframe 6K ó 8.6K



Mismas Prestaciones
populares de VENICE



Master Cinema Distributor para latinoamerica • videixco.com



EN PRIMERA PERSONA

LARGOMETRAJES

EMILIA

FALKLINAS

JESUS LOPEZ

KARNAWAL

LA ESTRELLA ROJA

LAS RANAS

LAS SIAMESAS

LOS JUSTOS

MATAR A LA BESTIA

EMILIA

POR FIGU GÓMEZ (ADF)





Emilia es el primer largometraje de César Sodero y es una especie de revancha para mí. Nos conocemos desde hace mucho tiempo y cuando filmó en 2014 su cortometraje *Una mujer en el bosque*, parte del concurso Historias Breves, no pude hacer la fotografía porque tenía otro proyecto, pero habíamos hablado mucho del guión e incluso habíamos llegado a ir de *scouting*. Por eso me alegré mucho cuando me convocó para filmar *Emilia*.

Lo que más me impacta de César es su capacidad para crear climas y atmósferas: relatos que,

por momentos, rozan lo fantástico. Empezó haciendo producción y siendo jefe de locaciones, pero en paralelo asistió a talleres de escritura y empezó a publicar libros de cuentos. Algo de esas narraciones de climas cinematográficos están presentes en el guión de *Emilia*.

Filmar en su pueblo natal, Sierra Grande en Río Negro, tenía una carga especial para él: conocía mucho la ciudad, tenía muy en claro los lugares donde quería que transcurrieran las escenas. A veces, creo, le juega en contra a un director querer

recrear escenas o climas de su infancia o adolescencia ya que aunque tiene algún recuerdo muy vívido de una situación esa potencia es difícil de transmitir al espectador. Hay que ser valiente y audaz para animarse a cambiar algo que uno ya se imaginó y escribió hace tiempo por otra imagen o situación nueva, pero que transmita aquella sensación primigenia. En ese sentido, Cesar no dudó: cuando tuvo que cambiar algo lo hizo si creía que eso potenciaba el relato. También en el montaje tuvo que cortar escenas enteras que ralentizaban la película o corrían el foco de lo sustancial.



“Lo primero que César me mostró fue un video que filmó hace unos 12 años, en formato mini DV. Tomas fijas de distintos lugares del pueblo, calles, paisajes, construcciones a medio terminar. Esas paredes descoloridas y gastadas me transmitían la aridez del clima, el viento patagónico”.

Lo primero que César me mostró fue un video que filmó hace unos 12 años, en formato mini DV. Tomas fijas de distintos lugares del pueblo, calles, paisajes, construcciones a medio terminar. Esas paredes descoloridas y gastadas me transmitían la aridez del clima, el viento patagónico.

Estas viejas imágenes en 4:3 nos llevaron a pensar en respetar ese formato, pero como muchas veces pasa, las referencias son solo un punto de partida. La película *A Ghost Story*, de David

Lowery, también estaba filmada en ese formato y la analizamos bastante. César quería transmitir una cierta asfixia o desorientación del personaje, pero esa relación de aspecto no funcionaba: nos limitaba mucho en los encuadres.

Además, me mostró fotos de Mariano Botas: imágenes con punto de fuga central, cierta rareza y extrañeza, incluso melancolía; algo de ese clima queríamos capturar. En la previa trabajamos mucho con ese tipo de material que servía para afinar el diálogo y llegar con un lenguaje común al rodaje. Pero

cuando visité la ciudad y empecé a ver imágenes actuales de Sierra Grande, no nos fue fácil encontrar y ubicar lo que teníamos en la cabeza: la ciudad estaba más arreglada y pintada, mejor mantenida.

Para resolverlo intentamos trasladar ese concepto de colores desgastados y paredes descascaradas usando colores más pálidos o pasteles. Obviamente en eso intervino la directora de arte, Delfina Funes Velez, sugiriendo, eligiendo locaciones, repintando paredes o empapelando algunos ambientes.

La intervención de Tarea Fina al mando de Juampa Miller fue fundamental: desde el armado de los primeros scoutings posibilitando planear muy bien todas las secuencias, hasta el montaje

y el diseño del afiche. Creo que César se sintió muy respaldado y contenido por el equipo, tanto técnico como artístico.

Párrafo aparte merece la actuación de Sofía Palomino, que aparece en la mayoría de los planos y que fue clave para encarnar a esa Emilia dubitativa y melancólica.

Creo que *Emilia* es, ante todo, honesta. Cuenta una historia hasta cierto punto biográfica que intenta transmitir la emocionalidad del personaje. Los numerosos festivales en los que participó -Rotterdam, La Habana, Bariloche, Sevilla y Uruguay, por nombrar solo algunos- creo que dan cuenta de esos logros. César pudo filmar lo que quería y cómo quería.

EMILIA

CÁMARA: ALEXA AMIRA PREMIUM 4K
FORMATO DE IMAGEN: 2.35:1
LENTE: LENTES COOKE S4
(18-25-32-40-75-135MM) Y FILTROS
HOLLYWOOD BLACK MAGIC

EQUIPO TÉCNICO

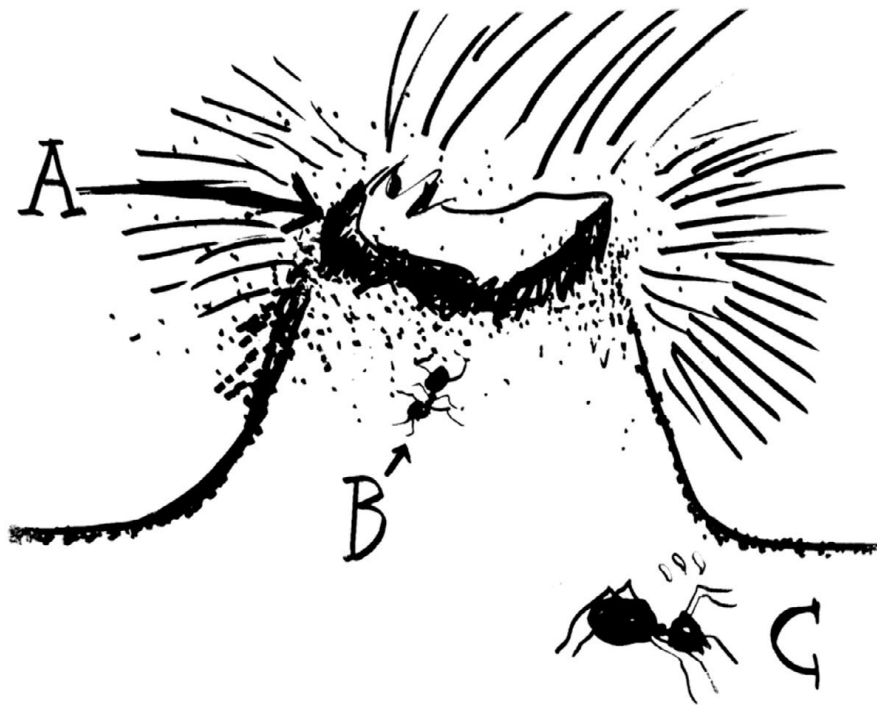
DIRECCIÓN Y GUIÓN: CÉSAR SODERO
PRODUCCIÓN: JUAN PABLO MILLER - TAREA FINA
ARTE: DELFINA VELEZ FUNES
VESTUARIO: JAQUELINE SUÁREZ
SONIDO: EMILIANO BIAÍN Y MARCOS ZOPPI
MÚSICA: MARIANA DEBENEDETTI
MONTAJE: SEBASTIÁN SCHJAER
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PIGU GÓMEZ (ADF)
FOQUISTA: NICOLAS COLLEDANI
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: CAMILA MOYANO
GAFFER: MALCO ALONSO
JEFE DE ELÉCTRICOS: CÉSAR IÑIGUEZ
GRIP: SERGIO NAVARRO
COLORISTA: JAVIER HICK





FALKLINAS

POR PABLO PARRA (ADF)



Falklinas es un ensayo documental que cuenta cinco historias de civiles a los que la guerra de Malvinas les cambió la vida para siempre. Es también un testimonio de la perseverancia y tesón a toda prueba de su director: Santiago García Isler.

La productora del documental Matilde Michanie me conocía por haber fotografiado una película suya, y le propuso a Santiago que nos reuniéramos para charlar de este proyecto que ya contaba con una minuciosa etapa de investigación. Nos entendimos muy bien y al poco tiempo ambos me convocaron para fotografiar el largometraje.

Santiago tenía ya elegidos a cuatro protagonistas: Andrew Graham-Yooll, el periodista anglo-argentino que cuando estalló la guerra volvió del exilio inglés al que lo había empujado la dictadura

militar por publicar en el Buenos Aires Herald los *hábeas corpus* de las personas desaparecidas; Rafael Wollmann, el único reportero gráfico que por obra del azar estuvo presente en las islas durante el desembarco del 2 de abril y logró las imágenes de la rendición de los Royal Marine que dieron la vuelta al mundo; Osvaldo Ardiles, futbolista campeón del mundo con la selección del '78 que hasta ese entonces descollaba como figura del club inglés Tottenham jugando, según sus propias palabras, "el mejor fútbol de su vida"; y Simon Winchester, corresponsal inglés que estaba en Ushuaia con la intención de viajar a las islas para cubrir el conflicto y fue detenido bajo la acusación de espionaje y encarcelado durante tres meses junto con dos colegas.

La idea inicial de Santiago era que Andrew fuera una suerte de anfitrión del documental, un

"Santiago estaba tan interesado en obtener una buena cobertura de cada lugar con viñetas contemplativas como en capturar las entrevistas, que ya planeaba ilustrar en su mayoría con material de archivo. Decidí entonces usar una valija de lentes fijas Leica R para la toma de vistas y un zoom Sony 28-135 para los reportajes, que se sabía serían largos y donde se necesitaría contar con variedad de tamaños de plano".

narrador que además de contar su propia historia presentara las demás porque conocía personalmente a los otros protagonistas.

Santiago tenía la intención de rodar en las islas con Graham-Yooll, de traer a Winchester a Ushuaia para repasar su odisea carcelaria en el lugar de los hechos, de viajar a Inglaterra para entrevistar a Ardiles en el césped del Tottenham Hotspur y por último visitar a Wollmann en su retiro pinamarense para tener su relato de primera mano. Todo ese nuevo material sería ilustrado con material de archivo de la época que Santiago ya había recopilado.

Al sumar al sonidista Gino Gelsi se armó el equipo mínimo de cuatro personas (con Santiago, Matilde y yo). La demanda acorde era utilizar un



equipo pequeño y versátil, sin excederse con mucha parafernalia. Opté por un cuerpo de cámara Sony FS7, equipo compacto y confiable que ya había utilizado con excelentes resultados.

Santiago estaba tan interesado en obtener una buena cobertura de cada lugar con viñetas contemplativas como en capturar las entrevistas, que ya planeaba ilustrar en su mayoría con material de archivo. Decidí entonces usar una valija de lentes fijos Leica R para la toma de vistas y un zoom Sony 28-135 para los reportajes, que se sabía serían largos y donde se necesitaría contar con variedad de tamaños de plano. Había desde ya una diferencia de textura en las ópticas, pero ello a mi entender le venía bien al proyecto porque le otorgaba una sutil cualidad propia a cada situación.

En lo que a iluminación respecta, llevamos un único panel de LED que utilizaríamos en las entrevistas sólo cuando fuera estrictamente necesario, ya que nuestra primera opción siempre sería apelar a la luz natural. De hecho terminamos utilizando el panel una sola vez.

La triste noticia del fallecimiento de Andrew por problemas de salud durante una visita a Inglaterra fue una verdadera sacudida. La decisión de Santiago fue trocar la secuencia de Andrew a una evocación sentida y admirada de su persona, apelando a la voz de su viuda María Niero y a todo el material de archivo disponible. Fuimos a entrevistarla a la casa que ambos compartieron en la ciudad de Larroque, en Entre Ríos, localidad donde Andrew pasó sus últimos años, y también repasamos el archivo personal que le legó a la

Universidad de San Andrés. La película está dedicada a él.

La devaluación post-PASO 2019 significó otro gran golpe para el proyecto. Hubo que descartar los viajes proyectados de Winchester hacia Argentina, del equipo a Inglaterra para la secuencia de Ardiles y a las Islas Malvinas. La charla soñada con Winchester en Ushuaia devino una larga charla por zoom en la que Simon demostró un gran carisma y talento como narrador. Se empezó a gestionar con Ardiles que lo visitara un equipo local para entrevistarlo.

Entretanto se decidió avanzar con la secuencia de Woolmann, que al estar afincado en Pinamar era todavía viable en el presupuesto. Teníamos todo listo para ir: habíamos retirado equipos y



Una vez cerrado el montaje todo el resto de la postproducción de imagen se hizo en HD Argentina, incluyendo la dosificación a cargo de Ignacio Di Martino. La película se pudo estrenar en salas poco tiempo después de que estas fueran rehabilitadas, y también en *streaming* por la plataforma CineAr, donde continúa disponible.

Formar parte de este proyecto fue muy emotivo. Le agradezco a Santiago que me haya descubierto la persona de Andrew Graham-Yooll y los demás protagonistas. Creo que logró aportar una nueva mirada sobre este episodio aciago de nuestra historia, una que vale la pena acercarse a ver.

cargado el vehículo que nos llevaría cuando se decretó la cuarentena por la pandemia. Todo el proyecto quedó en suspenso y recién un año después se pudo retomar y concretar esta secuencia del reportero gráfico en Pinamar.

Esa secuencia resultó ser la última que rodaríamos y la única que se capturó como había sido pensada originalmente. Los intentos de entrevistar a Ardiles, primero mediante un equipo de producción local allí en Inglaterra y luego vía zoom con nosotros, como ya habíamos hecho con Winchester, se cayeron cuando él se contagió de COVID, enfermedad de la que le costaría recuperarse.

El entusiasmo y optimismo de Santiago fue puesto a prueba durante el montaje, etapa en la que debió reformular su esquema narrativo original y

donde se vio obligado a buscar ideas visuales que ilustraran largas secuencias en las que no contó con el material que pretendía. Allí cumplieron un rol fundamental los aportes del dibujante Miguel Rep con sus ilustraciones y los de Martín Zaitch y Malena Vázquez con sus carátulas y separadores animados vía “mesa lúcida”, un dispositivo que combina retroproyección y stop-motion para lograr la sensación de movimiento. Todo ello, sumado a la narración en off del actor Damián Dreizik y la música no tradicional de Alberto Carpo, le otorgó a la película una cualidad distintiva, un tono sin duda novedoso para un tema que ya había sido abordado en varias ocasiones. El afán experimental se vio coronado además con la inclusión en la versión final de una quinta historia que aglutina en distinta proporción elementos tanto de documental como de ficción: la historia de Laura McCoy.

FALKLINAS

CÁMARA: SONY FS7
FORMATO DE IMAGEN:
CAPTURA 4K // DCP 2K 25P
LENTE: VALIJA LEICA R EF
MOUNT: SONY 28-135MM

EQUIPO TÉCNICO

INVESTIGACIÓN, GUIÓN Y DIRECCIÓN:
SANTIAGO GARCÍA ISLER
PRODUCCIÓN: MATILDE MICHANIE
PROTAGONISTAS: ANDREW GRAHAM YOOLL,
OSVALDO ARDILES, SIMÓN WINCHESTER,
LAURA MCCOY Y RAFAEL WOLLMANN
VOZ EN OFF: DAMIÁN DREIZIK
SONIDO: GINO GELSI (ASA)
MÚSICA: ALBERTO CARPO CORTÉS
MONTAJE: EMILIANO SERRA (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PABLO PARRA (ADF)
ILUSTRACIONES: MIGUEL REP
ANIMACIÓN: MARTÍN ZAITCH Y MALENA VÁZQUEZ
COLORISTA: IGNACIO DI MARTINO
GRÁFICA: ROBERTO CUBILLAS



JESÚS LÓPEZ

POR FEDE LASTRA (ADF)

RUBIO CLARO, DORADO COBRIZO

Lo mejor sería describir los sucesos en orden. Maximiliano Schonfeld, director y coguionista de la película junto a Selva Almada, me envió una versión avanzada del guión. Lo leí haciendo pequeñas pausas durante todo un día. Hice anotaciones y preguntas, y también, algunos dibujos.

En la historia un joven que se llama Jesús López, nacido y criado en una aldea de Entre Ríos, muere de manera confusa en una ruta. Conducía en motocicleta. La aldea de la que formaba parte ingresa en un duelo colectivo. Joaquín, primo de Jesús, comienza un proceso de sustitución, que no se dará solo en el plano simbólico. *Jesús López* es una historia de duelos y transmutación. De la

juventud en una aldea en el campo. De motos y circuitos de competición de Fititos.

Conocía de forma muy directa el trabajo de Maxi. Acompañé como foquista a Soledad Rodríguez (amiga que admiro por varios motivos) quien fue la directora de fotografía en sus dos largometrajes anteriores: *Germania* y *La Helada Negra*. Fui varias veces a Entre Ríos a trabajar, en especial a Valle María, que es la locación principal de la película.

El guión portaba una belleza extraña, metafísica. Convivo de manera muy fluída con el pensamiento místico. No tanto por herencia cristiana sino más bien por mi fascinación con el espiritismo y los rituales paganos, los sucesos sobrenaturales en

la película me resultaban motivadores, cercanos. Aunque filmar una carrera de autos y la gran cantidad de escenas en ambientes naturales me parecía una tarea desafiante y nueva.

Conozco el verano y el calor de Entre Ríos. Desde el inicio, imaginé una película untuosa y difusa. Supongo que también debe haber sido una reacción que me permitía pensar cómo lidiar con la dureza de los autos, las motos, los brillos de la chapa. No manejo (ni disfruto de viajar en auto) y viví la mayor parte de mi vida en departamentos dentro de la ciudad. Los vehículos y la naturaleza me resultaban, en principio, un poco ajenos.

Los lentes utilizados fueron los Arri Ultra Prime que, según mi parecer, son ópticas versátiles.





© GEORGINA BAISCH



Había realizado para otras películas pruebas con filtros de cámara e intuí que en este caso iba a funcionar muy bien el set de filtros Black Magic Hollywood ya que aportarían una capa de irrealidad en la construcción de un drama por momentos sobrenatural. Los había descartado en otras películas porque producen un efecto de embellecimiento y cierta distancia de lo real, pero en este caso describían a la perfección el estado anímico de la comunidad en duelo. Tal vez la elección tenga que ver con mi propia experiencia ante el recuerdo de la pérdida de seres queridos, que se aleja mucho de ser una sensación nítida.

La película tenía muchos desafíos técnicos y la decisión de los lentes fue dentro de una gama acotada. Poder decidir la densidad de los filtros fue muy estimulante en el rodaje. Intenté intercalarlos para priorizar las necesidades narrativas

“Durante el rodaje experimentamos una leve saturación con las puestas de Sol. Si bien son muy atractivos, en este caso por la belleza natural de Valle María a veces los atardeceres pueden resultar agotadores o distractivos. Insistimos en utilizar esos segmentos del día como indicios de algo que no termina de morir y algo que comienza a renacer, que es uno de los motivos poéticos de la película”.

de cada secuencia. Y los filtros sumaron una capa dinámica para intervenir desde la cámara. Intercalábamos entre BMH 1/4, 1/2 o Full. Incluso sumamos combinaciones entre ellos. Como todo lo que responde al dominio de la intuición no había un orden ni organización del todo premeditada en el uso de los filtros sino más bien procuré estar abierto a mirar y probar. Disfruto de tener un alto control en la construcción de la imagen, pero he llegado a notar que perderme, por momentos, tiene buenos resultados. Algunas variables como el tipo de luz de

la jornada en la que filmábamos o la etapa en la que nos encontrábamos dentro de la película eran los factores que predominaban al definir las densidades en la imagen.

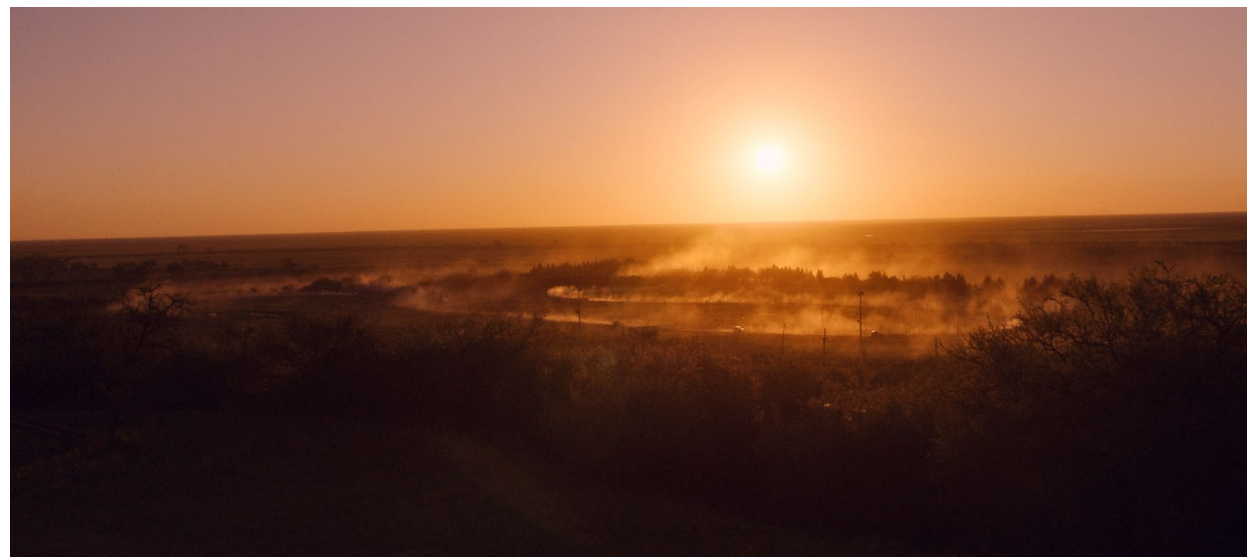
Decidimos, para evitar el Sol en posición cenital, trabajar por la mañana o cerca de los atardeceres y propiciar un clima lumínico de transición. Durante el rodaje experimentamos una leve saturación con las puestas de Sol. Si bien son muy atractivos, en este caso por la belleza natural de Valle María a veces los atardeceres pueden resultar agotadores o

distractivos. Insistimos en utilizar esos segmentos del día como indicios de algo que no termina de morir y algo que comienza a renacer, que es uno de los motivos poéticos de la película.

Intenté mantenerme permeable a elementos que extrañaran la imagen, tanto en el tratamiento de la luz natural (modificando la temperatura color, usando veladuras, partículas de tierra o flers) como en las fuentes artificiales (uso de gelatinas de efecto, rebotes, luces en cuadro). Es decir: ir en sentido contrario de lo prístino. Deseaba que la luz y el *look* general de la imagen desde cámara permitiera estar con los personajes mientras transicionaban a un orden desnaturalizado, más líquido e inestable.

La presencia de Jorge Ávalos en el rol de grip fue fundamental para resolver muchas de las puestas en las que me sentía limitado, en especial durante la secuencia de la carrera de Fiat600. Es muy gratificante imaginar algo durante la previa y poder realizarlo, o encontrarse diseñando algo sobre la marcha sabiendo que será posible. La adaptación de las ideas al presupuesto siempre nos confrontan con limitaciones concretas. Pero la distancia entre la escala de la película y el deseo puede acortarse incorporando a alguien con experiencia y un espíritu propositivo como el de Jorge.

La película se filmó en dos etapas debido a la pandemia. Casi todo el equipo de fotografía cambió en el proceso con excepción de Vicky Pereda que fue siempre la foquista. Vicky fue alguien imprescindible con quien atravesar la experiencia del rodaje. Además de resolver escenas improvisadas y sin ensayo, algo a lo que me tiene mal acostumbrado, es



una compañera rigurosa, atenta y solidaria al momento de reflexionar sobre la película.

En el proceso de rodaje transcurrió el primer año de la pandemia. Unos 8 meses separaron ambas etapas. Fue un año muy solitario, mórbido y también nebuloso. El equipo de personas que conformamos la película es variopinto. Estuvo compuesto por personas fascinantes e intensas, que hicieron, desde mi perspectiva, un gran trabajo. Algunas áreas como el arte (Tatu Ravotti) y el vestuario (Analía Bernabé) las pude disfrutar en rodaje, y otras, como el sonido (Sofía Straface) emergieron de un modo conmovedor con la película terminada. Recuerdo el río, el sonido de muchos pájaros, un lagarto overo que habitaba detrás de las cabañas donde dormíamos, el ruido de motores. Aprendí mucho con la película, en especial a mantenerme presente en cada escena, siendo paciente y dejando que algunas cosas -simplemente- ocurran

JESÚS LÓPEZ

CÁMARA: ARRI ALEXA MINI
FORMATO DE IMAGEN: 2.39 :1
LENTE: ARRI ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: MAXIMILIANO SCHONFELD
GUIÓN: SELVA ALMADA Y MAXIMILIANO SCHONFELD
PRODUCCIÓN: MURILLO CINE (GEORGINA BAISCH Y SAZY SALIM)
ARTE: TATU RAVOTTI
VESTUARIO: ANALÍA BERNABÉ
SONIDO: SOFÍA STRAFACE
MÚSICA: JACKSON SOUVENIR
MONTAJE: ANITA REMÓN
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: FEDERICO LASTRA (ADF)
FOQUISTA: VICTORIA PEREDA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: LISE LOMBARDO E ISRAEL SALAZAR
GAFFER: SALVADOR ABAL
JEFE DE ELÉCTRICOS: ALEJANDRO ALBARENQUE
ELÉCTRICO: LEANDRO PASCUTTO
GRIP: JORGE AVALOS
STEADICAM: ESTEBAN «TIFFEN» GONZALEZ
COLORISTA: LAURENT NAVARRI / LA RUCHE STUDIO
COORDINADOR DE VFX: LA RUCHE STUDIO
VFX: LA RUCHE STUDIO

KARNAWAL

POR RAMIRO CIVITA (ADF)





Hacia finales del 2017 fui contactado por Juan Pablo Felix y su socio Edson Sidonie con la propuesta de filmar esta ópera prima. La historia se desarrollaría en Jujuy e inicialmente se había planificado iniciar rodaje a principios de febrero de 2018.

Como etapa preliminar se programó un rodaje (a unidad reducida) del carnaval en Uquía, pocos kilómetros al norte de Tilcara. Luego del rodaje en Uquía se decidió postergar el rodaje hasta lograr resolver cuestiones de coproducción. Finalmente, los primeros días de febrero de 2019 se logró concretar el inicio del rodaje, comenzando en La Quiaca (Argentina) y Villazón (Bolivia).

Sinopsis de la película: “Durante el Carnaval, cerca de la frontera entre Argentina y Bolivia, un joven bailarín de Malambo se prepara para la competencia

más importante de su vida. Cuando su padre -un ex convicto- regresa, pone en peligro todo al arrastrar a su hijo a su mundo criminal”. Algunos críticos definieron *Karnawal* como un “road movie familiar”. Preferiría definirla como “una familia *on the road*”.

Para el primer viaje a Jujuy (visita de locaciones y filmación del carnaval 2018) propuse utilizar una Sony F55, ópticas Zeiss Ultra Prime y un zoom Angenieux 25-250HR. El resultado de lo registrado durante ese viaje convenció al director y a productores y se decidió utilizar el mismo equipo (aunque un poco más extendido) para la fase del rodaje principal.

Hacia febrero del 2019 el equipo había crecido con respecto al año anterior y se regresó esta vez con dos cámaras lo cual permitió acelerar el rodaje y mejorar

la cobertura de algunas escenas, nada de lo cual hubiese sido posible sin la generosidad y disponibilidad de todo equipo de cámara, grip y luces. El montaje, que llevó varios meses, se realizó en dos etapas: la primera en Brasil y la segunda en Argentina.

Para la postproducción se tenía planeado viajar a Francia (el proyecto había ganado un premio en Toulouse), pero la pandemia lo impidió. Finalmente se pudo iniciar la fase de corrección de color hacia finales de abril de 2020 en el laboratorio El Taller (Ciudad de México). Estando siempre en período de pandemia, esta fase de la postproducción se realizó vía remoto.

La película tuvo su estreno mundial en el Festival de Toronto 2020 y en Argentina en septiembre de 2021.



“Algunos críticos definieron Karnawal como un “road movie familiar”. Preferiría definirla como “una familia on the road”.



KARNAWAL

CÁMARA: SONY F55
FORMATO DE IMAGEN: 2.40:1
LENTES: ZEISS ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: JUAN PABLO FÉLIX
PRODUCCIÓN: EDSON SIDONIE, ANA ALICE DE
MORAIS, DIEGO ROUGIER, JOCELINE HERNÁNDEZ,
GERARDO GUERRA VELASCO Y HILDE BERG
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: EDSON SIDONIE, SILVIA LAMAS
ARTE: DANIELA VILELLA
VESTUARIO: GABRIELA VARELA Y REGINA CALVO
MAQUILLAJE: NANCY MARIGNAC
SONIDO: LENA ESQUENAZI
MÚSICA: LEONARDO MARTINELLI (TREMOR)
MONTAJE: EDUARDO SERRANO, LUZ LOPEZ MAÑE (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: RAMIRO CIVITA (ADF)
DIT: ESTEBAN LORATO, SERGIO PANETTA
ASISTENCIA DE CÁMARA: JUAN IGNACIO GUZMAN
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:
FRANCISCO IURCOVICH
GAFFER: FRANCISCO NISHIMOTO
JEFE DE ELÉCTRICOS: SOLEDAD GARCIA
ELÉCTRICOS: MATÍAS FERRARI Y DAVID OSUNA
GRIP: MARIANO RAZZETO
VIDEO ASSIST: TOMÁS BLASÓN
COLORISTA: ALEXIS RODIL
COORDINADOR DE VFX: IVÁN ESPAÑA
VFX: EL TALLER - CIUDAD DE MÉXICO



LA ESTRELLA ROJA

POR MARCELO LAVINTMAN (ADF)

La estrella roja es el tercer largometraje de Gabriel Lichtmann luego de *Judíos en el espacio* (2005) y *Cómo ganar enemigos* (2014). En ambas me ofreció hacer la fotografía y por distintos motivos no pudo ser. La tercera pues, fue la vencida para mí.

Es una película bastante atípica, difícil de encastrar. Podría decirse que es un falso documental, pero a la vez es totalmente honesta como para que la palabra *falso* le siente bien. Muestra las cartas desde su inicio y propone un juego que funciona y hace, a mi entender, que el espectador acepte las reglas y participe.

En la narración acompañamos de manera no lineal a la espía Laila Salama desde el concurso en la festividad de Purim del que escapa en su niñez, pasando por su instrucción en Londres, su interesada intimidad con Rommel y su activa participación en el secuestro de Eichmann en San Fernando, hasta que llegamos a conocerla representada por una actriz en una película inconclusa de los años 50. Todo esto a través de la mirada curiosa e incisiva del personaje representado por Héctor Díaz (casualmente de nombre Gabriel Lichtmann) quien nos guía por un camino sinuoso hacia la resolución de los enigmas que se plantean.

En lo formal, la película juega también a ser un documental. Hay mucha cámara en mano, climas cuidadosamente “casuales” y apariciones esporádicas del equipo de rodaje representándose a sí mismo.

Sin dudas, el desafío más interesante que planteaba este proyecto desde lo fotográfico (dentro del habitual superobjetivo de darle fuerza a lo que



“El desafío más interesante que planteaba este proyecto desde lo fotográfico (dentro del habitual superobjetivo de darle fuerza a lo que se narra echando mano a nuestras habituales herramientas) era el tratamiento del variado material de “archivo” que generamos”.

se narra echando mano a nuestras habituales herramientas) era el tratamiento del variado material de “archivo” que generamos.

La cobertura del festejo de Purim en el Buenos Aires de 1934, por ejemplo, sumaba consigo el reto de empatarlo con material real de la época. Lo hicimos con cámaras fijas, utilizamos la relación de aspecto 1.37:1 (el académico de aquel entonces) y en postproducción acompañamos

obsesivamente el buen trabajo de Julian Cortizo en el agregado de imperfecciones, tanto en suciedad, roturas y ralladuras del supuesto material fílmico, como en su cadencia arrítmica.

Para el reportaje periodístico en el taller mecánico posterior al secuestro de Eichmann (1960) optamos por suponer que había sido registrado en fílmico en 16mm y le agregamos una textura como de emisión televisiva. Ratio 4:3 obligado. Esto en



la práctica hubiera sido imposible porque en ese entonces no se podía tener registro en video de lo que se emitía: simplemente se emitía. Pero fue la alternativa que encontramos al ideal (que tanto se disfruta por ejemplo en el material de archivo de las apariciones en vivo de los Rolling Stones y Los Beatles en la BBC) que hubiera sido simular un registro en filmico encuadrando el monitor que emitiera en vivo el móvil desde San Fernando.

Para el caso del testimonio a cámara que, promediando la Segunda Guerra Mundial, es tomado por los servicios de inteligencia ingleses a la auténtica Laila Salama (representada por la auténtica





Thelma Fardin) no hubo dudas. La supusimos registrada por una Bolex 16mm (se había inventado, tanto el paso como esa cámara para permitir el registro periodístico más ágil que los peligros de los enfrentamientos bélicos exigían). La relación de aspecto fue 1.33:1 y nos quedamos con las ganas de imitar un cambio de lente en toma: no se había inventado el zoom y esas cámaras venían con una torreta giratoria que permitía cambiar de lente (angular, normal y tele) con solo girarla.

Para los fragmentos de la supuesta película de ficción sobre parte de la vida de Laila Salama filmada por un tal Betesh a fines de los 50 lo primero que nos preguntamos fue si el director era un buen director. Seguimos con esa duda hasta el rodaje y el material que obtuvimos terminó por

concluir en que Betesh era en muchos aspectos un director influenciado por el cine europeo como muchos otros directores argentinos de la época con un *decoupage* cuidado y artesanal (siendo el primero en hacer *storyboard* de un film en estas tierras) y encuadrando 1.66:1 como empezaba a predominar en la incipiente *Nouvelle vague*, pero con un acercamiento (tal vez influenciado por su director de fotografía) hacia el *film noir*; tan en boga por aquel entonces en el cine americano.

De actuaciones exactas como el ya nombrado Hector Díaz se suman las de Rafael Spregelburd, Juan Leyrado, Ana Katz, Julieta Zylberberg, Javier Drolas y Thelma Fardin como Laila Salama.

En definitiva, fue un auténtico goce este proyecto.

Un equipo pequeño en *crew* y equipamiento (allí sí como de documental) para una gran película. Y si hablo del *crew* (aparece detallada más abajo), hablo de la gran estrella del proyecto, tanto desde lo profesional como desde la buena onda y actitud positiva permanente. Un placer trabajar de este modo.

Por último, hablando de *crew* y placer quiero mencionar un detalle muy emotivo para mí: mi hija Carmen fue microfonista varios días en los que se necesitó refuerzo por lo que fue el primer largometraje en el que trabajamos juntos. Más no se puede pedir.

LA ESTRELLA ROJA

CÁMARA: SONY FS7
FORMATO DE IMAGEN: 1.85:1
LENTES: CARL ZEISS 2.1 COLOR + B&N

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: GABRIEL LICHTMANN
GUIÓN: PABLO BESARON Y GABRIEL LICHTMANN
PRODUCCIÓN: ANÍBAL "CORCHO" GARISTO
JEFA DE PRODUCCIÓN: MARÍA EMILIA ABATE
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: NATALIA HERNÁNDEZ
ARTE: ALICIA VÁZQUEZ
VESTUARIO: PHEONIA VELOZ Y GABRIELA VARELA
MAQUILLAJE: MARIELA GARCÍA
DIRECCIÓN DE SONIDO: MERCEDES TENNINA (ASA)
MICROFONISTA: NICOLÁS PAYUETA (ASA)
MERITORIA DE SONIDO: CARMEN LAVINTMAN
MÚSICA: DIEGO VOLOSCHIN
MONTAJE: AGUSTÍN ROLANDELLI Y VIVIANA VEXLIR
DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:
MARCELO LAVINTMAN (ADF)
FOQUISTA: TOBIÁS TOSCO
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: URIEL GÓMEZ
GAFFER: MANUEL CANALES
JEFE DE ELÉCTRICOS: SANTIAGO GITELMAN
GRIP: RAMIRO ARES
COLORISTA: MAXI PEREZ
VFX: JULIAN CORTIZO



LAS RANAS

POR SOLEDAD RODRÍGUEZ (ADF)



Mi trabajo como cinefotógrafa de *Las ranas* consistió, principalmente, en poner el cuerpo, en estar ahí, presente, con todos los sentidos despiertos. Así son en general los trabajos que hago con mi socio de aventuras Edgardo Castro. Él propone situaciones, personajes, locaciones reales y yo estoy ahí. Absorbo todo, agarro la cámara y proceso información mientras miro y escucho, siempre con la

cámara en la mano (o escondida en una bolsa con un agujero para no despertar sospechas).

Este trabajo es de alguna manera una continuación de lo que hicimos juntos en *La noche*, película de 2016. Ahí nuestro modo de estar era más vagabundo, más errante, más parecido a la forma de andar que uno tiene de noche, en la calle, a la intemperie.

Edgardo se lanzaba dentro de las escenas y transformaba todo desde ahí. Y yo miraba. Y no era pasiva mi mirada, era parte de lo que se jugaba en la escena. Era tanto la escena, que desaparecía como mirada, me volvía casi invisible. Y acaso así, más presente.

En *Las ranas* Edgardo ya no estaba en el centro de la escena, organizaba desde afuera, pero nunca



“Mi trabajo como cinefotógrafa de Las ranas consistió, principalmente, en poner el cuerpo, en estar ahí, presente, con todos los sentidos despiertos”.





estaba muy afuera del todo. Era parte de la escena contigua a lo que se ve por cuadro, siempre al borde de entrar en la ficción que estábamos inventando. Ficción que roza con otra cosa, algo en el medio entre ficción y realidad. Estas historias que no son reales y que existen solo porque las miramos con la cámara, si bien son ficción, tienen verdad. Los personajes son personas y las situaciones son reales y nuestro (casi único) mecanismo de ficción es estar ahí y darles un marco.

Dicho esto, importa poco saber que usamos una Sony Alfa con todo tipo de lentes montura EF que conseguíamos (Canon, Carl Zeiss, Nikon). Pese a que no es una cámara con la que me guste

trabajar, fue ideal por su tamaño y versatilidad. El monitor de la cámara es pequeño y conlleva un uso muy poco preciso, la mayoría de las veces usaba la cámara como si fuese de visor paralelo. De ahí que no fuera tan descabellado poner la cámara dentro de una bolsa con un agujero para filmar algunas tomas, mientras hacíamos la cola para visitar supuestos parientes en la cárcel.

Técnicamente no hay mucho más que comentar, si bien la técnica es una parte crucial de nuestro trabajo. La otra (la que más me apasiona en los últimos tiempos) es la presencia, el estar ahí, el dejarme atravesar el cuerpo por la experiencia y transmitirla en encuadres.

LAS RANAS

GUIÓN Y DIRECCIÓN: EDGARDO CASTRO
PRODUCCIÓN EJECUTIVA:
HERNÁN GLATSMAN, CARLOS DE
JESUS CABRAL, GABRIEL MENDOZA,
TOMAS GUIÑAZU Y EDGARDO CASTRO
ARTE: EDGARDO CASTRO
VESTUARIO: FLORENCIA VITON / EDGARDO CASTRO
SONIDO: GABRIEL BARREDO
MONTAJE: SUSANA LEUNDA
FOTOGRAFÍA: YARARÁ RODRIGUEZ (ADF)
CÁMARA: YARARÁ RODRIGUEZ (ADF), INES
DUCASTELLA Y LEONARDO HERMO
CON EL APOYO DE EL PAMPERO CINE / GEMA FILMS

LAS SIAMESAS

POR IVÁN GIERASINCHUK (ADF)





LAS SIAMESAS: MIRAR DE CERCA IMPLICA DISEÑAR

Una película que es un cuento. Un cuento de lo que a muchas familias les emociona o conserna: una madre y una hija en su disputa de amorosa asfixia. De ahí que adaptar un cuento de Guillermo Saccomanno para Paula Hernández como directora siento que tenía eso: la posibilidad de un evento conmocionante.

Así fue que una vez obtenida una adaptación a guión de ese cuento por parte de Paula y Leonel Dagostino (coguiónista) quedaba a la vista que la película era íntima, de realización austera y con un ingenio particular. Debía tener la posibilidad de ser realizada cinematográficamente “diseñada cuadro a cuadro”. Es decir, la posibilidad de

pensar una mecánica de cómo realizarla y cómo hacer lo que es el puntal de la realización audiovisual: la mentira. Que algo parezca estar pasando, pero todo es un truco.

La historia tiene un punto clave donde se desarrolla y es el viaje en sí mismo: “el ómnibus”, el lugar donde los conflictos de madre e hija serán las luchas por sus particularidades y por el desafío que les implica a cada una.

MIRAR DE CERCA LO QUE SE TIENE POR REALIZAR

La fotografía tuvo un hacer dentro de *Las siamesas* de diagrama y funcionalidad de cada una de las partes y su resolución técnica.

En la primera parte hay un uso del lenguaje expresionista en la luz, las diagonales y dónde ocupan los personajes el cuadro. La cámara es FIJA / TRÍPODE / ÁNGULOS y FUGAS MARCADAS.

Esta rigidez continúa dentro del bus con cuadros que van poco a poco dejando ese lenguaje expresionista para ir en busca de narrar simple y de forma enfocada a los textos, las acciones claves y sus respuestas.

Una segunda parte, en el momento del accidente en el que el bus se rompe, la cámara pasa a ser en mano y absolutamente dramática por su visceralidad de enfoque. En plano la cámara se “suelta” y pasa a ser EN MANO y CERCANA, con una óptica similar en todos los planos.



“Así fue que una vez obtenida una adaptación a guión de ese cuento por parte de Paula Hernández y Leonel Dagostino (coguionista) quedaba a la vista que la película era íntima, de realización austera y con un ingenio particular”.

En la tercera instancia se utiliza el lenguaje postal o fotográfico de paisaje: la cámara vuelve a estar fija retratando lo que pasa lejos de la lente. Este último acto de la película cuenta con LA MEZCLA: vuelve algo FORMAL de la cámara FIJA y permanece lo ORGÁNICO de vivir con unos pocos planos en mano. Llegan las postales del mar. Una forma humana de ver.

Esta estructura conllevó a diferentes diseños muy elaborados ya que el tiempo de tres semanas de rodaje pedía una efectividad del tiempo y los recursos.

Esa primera fracción o partición que tiene la película de pasar de cuadros fijos a cuadros en movimientos de la cámara en mano se gestó para que ocurra en pantalla, durante un plano determinado ya bastante avanzada la película para que el cambio sea dramático y sorprendente. El plano estaba fijo enfocado a Clota (Rita Cortese) y como respondiendo a ese accidente la cámara se suelta y comienza a seguir en mano en un código totalmente diferente.

Dentro de estas partes, en la primera RÍGIDA se encuentra todo el viaje en ómnibus durante el día y la primera parte nocturna. El principal

estudio fue entender qué iba a ocurrir con ese viaje, si íbamos a filmar en movimiento. Hicimos el ejercicio de pensar en hacerlo con un clásico chroma key para luego implantar fondos, hicimos el ejercicio de hacerlo con tecnología de realidad virtual en pantallas leds para hacer los fondos en simultáneo al rodaje. La decisión final fue filmar un plano abierto general para obtener la mayor cantidad de ventanillas donde pudiéramos captar la sensación de realidad de los fondos, y además filmamos un plano corto.

De esos planos debíamos obtener la guía para iluminar luego en el estudio sin dejar de lado la vibración de cuadro que tiene la cámara cuando está emplazada fija en un vehículo que, sobre todo por el tamaño de un bus, es muy diferente a un auto o camioneta. El día que realizamos ese plano



“La fotografía tuvo un hacer dentro de Las siamesas de diagrama y funcionalidad de cada una de las partes y su resolución técnica”.

general con las actrices era gris y con llovizna. Las ventanas, incluso en su exposición normal, daban blanquecinas con tonos grises en los horizontes, los verdes del camino muy lavados y solo se veían los del ventanal frontal del bus (cuadro2).

Esa guía a replicar en set lo cambió todo. Al ver que era un día nublado y que dramáticamente aportaba de manera muy profunda empecé a pensar que el método ya no era un chromakey verde, sino que era simplemente usar blanco. De esa manera los asientos negros del bus no tendrían copias problemáticas de verde que eliminar o por luz o por postproducción, y algo que opera siempre en mi cabeza de cortometrajista, *“si lo hago con luz día tamizada y rebotada con la ventana blanca en cualquier caso serviría con su correspondiente sonorización. Con un verde detrás siempre algo van a tener que poner”.*

De ahí que me enfoqué en una conversación con postproducción y arte para tener las normas técnicas que se necesitaban para aplicar este criterio: de DÍA, fondos blancos de luz día, y de NOCHE, negro puro y denso. La idea era que por luminancia en ambos casos se pudieran insertar fondos o sensaciones de movimiento. Con el departamento de arte y utilería hicimos efectos internos, tal como que las cortinillas se muevan y que existan algunas

vibraciones internas que se reforzarían luego al insertar por postproducción ese movimiento de frame que fue obtenido también de la imagen filmada en ruta. Así se consiguió que ese bus llegue a casi destino sin haber recorrido un metro y que madre e hija tengan su templo de lucha.

Para el día se construyeron dos cajas blancas de tela que rodeaban el bus y espejos / pantallas rebotadoras de 1x1 que recogían sol. Siempre por detrás, en la línea de las ventanillas, placas blancas para que ahí se inserte el paisaje, pequeñas sogas transparentes que movían las cortinas y por momentos, al hacer cámara, pensaba el sonido de un bus y me decía “si se usa así incluso parece que estamos andando”. Y así fuimos dando vueltas el ómnibus en su eje para optimizar el sol, pero siempre en el mismo espacio.

Para el ámbito negro de la noche el trabajo fue diferente ya que el afuera no dominaba el interior y las apuestas fueron dos. La primera, conectar el ómnibus a una línea estable de corriente 220 V y transformarla a 12 V y poder usar reemplazando, por las intensidades necesarias, todos los artefactos reales del ómnibus y que esa sea la luz. Creamos el ómnibus que deseábamos con sus luces reales.

La segunda pauta de trabajo: tener desde el afuera efectos de ruta noche (los efectos realizados fueron inspirados en una filmación con celular de un viaje real que hice en ómnibus un tiempo antes) siendo pocas luces de arriba estilo farolas ruterías y algún auto que cruzó, o una rotonda que siempre da esa sensación de “calesita”.

Estas dos combinaciones daban aún más la sensación de asfixia donde el negro era el soporte exterior y donde poco a poco se veían los relámpagos llegar de la tormenta (de dónde salió la tormenta es otra historia).

De esta forma logramos tener una gran porción del rodaje de la película maquinado en estudio y así fue fluido y austero.

Esa noche tenía una necesidad narrativa de que una luz roja de límite de velocidad sonara y

brillara en la noche. Subido a esa sensorialidad de la luz roja, a partir de que el ómnibus se rompió, tomé un concepto: que la luz roja no dejara de estar y continuara estando ahí para excitar el peligro de esa historia. Con una débil sensación de que podía ser una baliza de emergencia, decidí poner mucha luz roja que venía del afuera sin sentido alguno por su volumen de intensidad. Era imposible que eso parezca “naturalista”, pero para mí era algo más, era “*esto es un presagio*”. De ahí que ante cualquier duda del equipo sobre “¿no es mucho para una luz de emergencia o una baliza?”

Mi respuesta siempre fue la misma: “*Claro, es que es el infierno pulsando*” (quizás la inspiración de John Carpenter estaba en mí). Esas fueron las decisiones que deseo asentar en las películas: que estén al borde de parecer reales pero hablen en extremo de otra sensación o plano fantástico.

Transcurrimos todo eso en una pequeña parte de ruta cortada para el rodaje y el afuera del bus contó con dos PAR 64kw, para reforzar las luces reales del omnibus, Bank KinoFlo de tubos en 3200K y 5600K y Skypanel los cuales hacían de





© MARIA EUGENIA CERUTTI



© MARIANO BIASIN



© MARIA EUGENIA CERUTTI

esa luz infernal roja: un elemento clave para la fotografía de esa noche exterior, una lluvia de efecto que iba a dar el condimento final a la tragedia.

La mar al final. Siempre hay que llegar al final, que para *Las siamesas* significó, sin dudas, los deseos, los pensamientos, los recuerdos, las fascinaciones que sentimos y compartimos con Paula Hernández por el mar. Por el mar como paisaje, por el mar por su sal y por el mar en profundidad. De ahí que el final de tercio mezcla postales casi

rusas de paisajes con una cámara en mano suave que acompañan a Stella (Valeria Lois) a descubrir el mar. Por fin, Stella es libre.

El cuadro final de esta película es una puesta en escena donde la protagonista representó a las personas cuando llegamos al mar: ahí al borde, a la inmensidad. Así me imagino se me debe ver cuando paso tanto tiempo mirando el mar, así de lejos la vi a Paula pensando la película y mirando el mar, así es como me gusta mirar a veces: de lejos.

LAS SIAMESAS

CÁMARA: ARRI ALEXA AMIRA
 ÓPTICAS: SET LEICA SUMMICRON /
 CARL ZEISS T 2,1 180MM
 LUMINARIAS: PAR 64 / BANKS KINOFLO
 3200 Y 5600 / SKYPANEL / DEDOLIGHT
 / FRESNEL DE 1KW Y 2KW / HMI DE 6KW / RIFALIGHT

EQUIPO TÉCNICO

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: IVÁN GIERASINCHUK (ADF)
 GAFFER: GUSTAVO ZAKIN
 ELÉCTRICO: MATIAS CARNEIRO
 GRIP: DARIO GUGLIOTTA
 FOQUISTA: BRUNO CARBONETTO
 SEGUNDA ASISTENTE: FLORENCIA MANCA
 VIDEO ASSIST: PAULA MONTENEGRO

LOS JUSTOS

POR AGUSTÍN BARRUTIA (ADF)



Los Justos es una película de Martín Piñeiro, con quien hace ya varios años trabajamos juntos en comerciales. Hace un tiempo hicimos un teaser para una serie web que hablaba sobre un jubilado que al encontrar un bolso lleno de dinero termina armando una «Liga de la Justicia» en el barrio para luchar contra el narcotráfico. Esta serie nunca se realizó; pero fue la génesis de lo que es el largometraje que filmamos en septiembre de 2021, con producción de Rodrigo Kouyoumdijan, de **Rowing**, y Silvia Rodríguez, de Tedigoque.

La película cuenta la historia Atilio (Arturo Puig), Beto (Claudio Risi) y Doña Rosa (Claudia Lapacó) que se conocen en un geriátrico y luego de ver movimientos extraños por parte de unos empleados de una funeraria deciden dar un golpe comando y hacerse de una importante suma de dinero. Los Justos es una comedia con algo de drama y tono policial. Por este motivo con Martín decidimos apostar a una fotografía con carácter, claroscuros y penumbras, evitando caer en la estética de la comedia clásica. Mucho de la película sucede de noche en un geriátrico, un cementerio y en la funeraria lo que ayudó a llevar a cabo esta búsqueda.

En la preproducción compartimos muchas referencias con Martín y Feli Hoya, el asistente de dirección, y armamos documentos que nos sirvieron de guía a la hora de definir conceptos de luz y fotográficos para cada secuencia. Hablamos de cuál iba a ser el punto de vista: comenzaría en Atilio e iría evolucionando hacia el grupo de tres jubilados.

Junto con Gustavo Biazzì, a cargo de la postproducción, y Esteban Clause, como DIT, armamos





© SANTIAGO MELE

una serie de LUTs para la Alexa Mini LF de **Rowing Rental**, que pudimos probar en la prueba de cámara para ver cómo trabajaba con la caracterización de los actores realizada por Alberto Moccia, el vestuario de Julián Rugolo y el arte de Augusto Latorraca. Luego de ver los resultados de la prueba tomamos la decisión de trabajar con lentes angulares y una cámara más libre, en mano y encima de los actores.

Los lentes fueron unos Cooke s7i, y las distancias focales que más usamos fueron el 18mm y



el 24mm, algunas veces pasando al 35mm si la puesta lo requería. Al buscar un aspecto final de 2.4:1 usamos la cámara en modo OG a 4.3k 16:9 ProRes teniendo luego la posibilidad de reencuadrar si fuese necesario y cuidando los márgenes del 16:9 para los deliveries que se requirieran.

Fueron cinco semanas de rodaje, de las cuales tres sucedieron en el geriátrico. Debido a las limitaciones de tiempo y un plan de rodaje super ajustado, sabíamos que íbamos a tener que trabajar

con una cámara en mano ágil, resolviendo varios planos en una sola puesta. En este punto fue clave el trabajo en la preproducción junto con Martín y Feli Hoya para desglosar el plan, y el aporte del equipo que me acompañó desde un principio: Mili Chain como Gaffer, Alejandro Zurdo Manocchio como Key Grip y Lu Somoza como foquista.

La mayoría de las puestas terminamos resolviéndolas con barracudas de las que colgaban las luces y el resto desde afuera por las ventanas lo cual nos



daba la posibilidad de filmar las escenas en 360° y ágilmente dar vuelta de eje para buscar un contraplano, incluso muchas veces en la misma toma a modo plano secuencia. Teniendo en cuenta que hacíamos pocas tomas por plano y que toda la película se filmó a T2 y en LF fue elemental e importantísimo el trabajo de Lucía, la foquista.

Uno de los desafíos que tuvo la película, más allá de los tiempos acotados de rodaje que a veces impedían ajustar luces para los planos cortos, fue trabajar escenas en clave baja, generando la

sensación de penumbra pero sin perder detalle en las bajas y en los rostros de los actores. Para esto con Mili y el Zurdo resolvimos la mayoría de las puestas con rebotes al techo en barracudas, Kinoflos RGBW y Asteras, que nos daban una base de luz entre 4 y 5 puntos por debajo del diafragma, y con otras fuentes como cenitales y contras generalmente a 2 y 3 puntos de subexposición. La facilidad y practicidad de poder trabajar con luces RGBW y el Luminair nos daban mucha versatilidad para generar climas de luz y cambiar ángulos de cámara.



LOS JUSTOS

CÁMARA: ALEXA MINI LF
FORMATO DE IMAGEN: 2.4:1
LENTE: COOKE S7I

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: MARTÍN E. PIÑEIRO
PRODUCCIÓN: SILVIA RODRIGUEZ Y
RODRIGO KOUYOUMDJIAN
ARTE: AUGUSTO LATORRACA
VESTUARIO: JULIAN RUGOLO
MAQUILLAJE: ALBERTO MOCCIA
SONIDO: HERNAN DANIEL THAMBOURINDEGUY
MONTAJE: MARTÍN BLOUSSON
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: AGUSTIN
ANTONIO BARRUTIA
DIT: ESTEBAN CLAUSSE
FOQUISTA: LUCÍA SOMOZA
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: AGUSTÍN AVALOS
VIDEO ASSIST: FLOR BARBATI
GAFFER: MILAGROS CHAIN
JEFE DE ELÉCTRICOS: MARCELO MONTENEGRO
ELÉCTRICOS: DANIELA LAVAGNA E IVÁN SILVEIRA
OPERADOR DE GENERADOR: MATÍAS MORA
KEY GRIP: ALEJANDRO MANOCCHIO
GRIP: JOSE MANOCCHIO Y GUSTAVO UNGARO
STEADICAM: JOAQUÍN SILVATICCI
COORDINADOR DE VFX: CUBIC POST - GUSTAVO BIAZZI



MATAR A LA BESTIA

POR CONSTANZA SANDOVAL



Matar a la bestia fue un proyecto que tuve el placer de acompañar desde sus primeras imágenes. Con Agustina, la directora, cursamos juntas la facultad (Diseño de Imagen y Sonido en FADU) y todo empezó uniéndonos para la tesis de fin de carrera. Ya había visto lo que ella filmaba, sus colaboraciones como DF en trabajos de compañeros cercanos, y siempre me llamó la atención su forma de mirar, encuadrar y crear climas con los cuerpos y el espacio. Todo lo que hacía siempre tenía misterio y tensión, algo único.

Ambas coincidíamos en nuestras ganas de explorar el universo atmosférico de las películas, tanto desde el sonido como desde la imagen, buscar una forma de narrar diferente: sugerir más que mostrar, inducir, ocultar e ir develando de manera no explícita. Por eso decidimos filmar juntas *No hay bestias*, un

cortometraje ensayo-visual de lo que más adelante sería *Matar a la bestia*. Comenzamos a esbozar elementos que queríamos que estén en la película: encuadres extraños, luces en movimiento, mucha penumbra, climas especiales. Desde aquellas primeras ideas estuve involucrada, junto al director de arte, en los trazos de lo que luego fue el proyecto final.

Matar a la bestia es una película que explora el deseo femenino y también conocer y enfrentarse a ciertos fantasmas. Para ello buscamos metáforas, tanto del universo interior de Emilia como de la amenaza opresiva del exterior, y que esa fuerzas sean vistas y, sobre todo, sentidas en la imagen. Buscamos generar esa sensación húmeda, de selva pesada y fantasmagórica, de cuerpos rebelados, transpirados, texturas en los físicos que se integran al espacio denso, lluvioso y espectral.

El hecho de que todo sucediera en la frontera entre Argentina y Brasil sumó rareza y belleza, ya que la misma tiene rasgos especiales y quisimos mostrar ese submundo con un microclima visual.

Mi trabajo en la fotografía intentó acompañar la maravillosa puesta en escena que diseñaron Agus y Tatu (Agustín Ravotti), el director de arte. Fue un proceso en el que los tres estuvimos, como en aquel cortometraje *No hay bestias*, super consustanciados. Con ellos, quizás por tantos años trabajando juntos, hay acuerdo sin necesidad de mucho diálogo: me inspira y fascina lo que miran, se genera algo que fluye artísticamente con naturalidad. El desafío personal de la película era más de encuadres: cómo resolver que todos estos elementos tuvieran peso, materialidad, quedaran orgánicos e integrados de una manera estilizada, pero también realista.



La luz intentó acompañar esta idea: prioricé la luz natural y mucho negativo, reforzando con alguna entrada de ventana, algo de HMI rebotado o tubos (solo si era necesario). Con Emi Charna, el gaffer, teñimos muchos rebotes del color que, en lo personal, me remite al color de las casas del interior de Misiones: un verde agua desgastado, que pintamos y luego ensuciamos con barro y té. Los teníamos a mano para poder rellenar los rostros transpirados y que brille ese color en sus pieles, como si fuera un rebote de la calle, de algún lugar por ahí.

También usamos muchos rebotes silver buscando ese look de brillos sutiles en las pieles: de post fiesta, exaltación, sudoración y deseo en lxs jóvenes.

Por las noches usamos casi todo tungsteno con lámparas diegéticas en los interiores. Hubo

“Matar a la bestia es una película que explora el deseo femenino y también conocer y enfrentarse a ciertos fantasmas (...) Buscamos generar esa sensación húmeda, de selva pesada y fantasmagórica, de cuerpos rebelados, transpirados, texturas en los físicos que se integraran al espacio denso, lluvioso y espectral”.

momentos en los que tuvimos que insinuar cosas de la historia a través de la luz en movimiento sin mostrar a los personajes que operaban esas luminarias. Por ejemplo: linternas que invadían la casa, autos que pasaban, luces que en la historia flickeaban o andaban mal.

Tuvimos el enorme aporte de María Peralta Ramos, una gran artista de VFX, quien con sus detalles mágicos y su gran talento nos ayudó a construir e integrar esta imagen/clima

fantasmagórico del pueblo. Su aporte en la fotografía de la película fue muy importante y me ayudó a lograr cosas que desde el rodaje parecían dificultosas.

Filmar en Misiones fue maravilloso y alucinante. Si bien en febrero, mes de rodaje, era temporada de lluvia y el sol fue de lo más impredecible -lidiábamos fuerte con ello- con el inspirado y laborioso equipo supimos sortear el calor tropical y las cortísimas horas mágicas de la mejor manera.



© AGUSTINA SAN MARTIN

MATAR A LA BESTIA

CÁMARA: ARRI ALEXA MINI
FORMATO DE IMAGEN: DIGITAL // 3.2K // 1.66:1
LENTE: COOKE PANCHRO

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: AGUSTINA SAN MARTÍN
GUIÓN: AGUSTINA SAN MARTÍN
PRODUCCIÓN: CAUDILLO CINE, ORO FILMS, ESTUDIO GIZ (ARGENTINA, CHILE, BRASIL)
ARTE: AGUSTÍN RAVOTTI
VESTUARIO: LUCIANA BOBADILLA
MAQUILLAJE: MICHELLE CERVERA

DISEÑO DE SONIDO: MERCEDES GAVIRIA JARAMILLO
SONIDO: LAURA ZIMMERMANN
MÚSICA: O GRIVO
MONTAJE: ANA GODOY, HERNÁN FERNÁNDEZ Y AGUSTINA SAN MARTIN
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: CONSTANZA SANDOVAL
FOQUISTA: MARIANO MAXIMOVICZ
VIDEO ASSIST: RODRIGO PELLIZA
DATA MANAGER: CAROLINE SEPÚLVEDA
GAFFER: EMILIANO CHARNA
JEFE DE ELÉCTRICOS: ADRIAN NALLIM
STEADICAM: GUS TRIVIÑO
VFX: MARIA PERALTA RAMOS
COLORISTA: CONSTANZA SANDOVAL Y AGUSTINA SAN MARTÍN

EN PRIMERA PERSONA

SERIES

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS
EL REINO
ENTRE HOMBRES

MANUAL DE SUPERVIVENCIA
MARADONA: SUEÑO BENDITO
MIL COLMILLOS



UN FILM ESTUDIO



WWW.UNFILMESTUDIO.COM

ESTUDIO

Cumplimos
10 AÑOS

SERVICIO DE FILMACIÓN

CÁMARA



LUCES



GRIP



ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS



POR MARIANA BOMBA



Desde que comencé a pensar en esta miniserie documental y las coordenadas para la construcción de su imagen entendí que las fotografías como cuerpo de archivo y los testimonios orales eran el eje de partida y de llegada.

Entendí también que las imágenes que crearíamos junto a Agustina Comedi, gran compañera de trabajo y co-directora de la serie, serían por un lado una especie de “solución líquida” donde pudieran gravitar en su espesor los testimonios y las fotografías y por otro, un registro performático de las protagonistas.

Entendí que las más de 10.000 fotografías que componen el Archivo de la Memoria Trans están atravesadas por un gesto de rebeldía que se materializa en dos momentos: el inicial, cuando ese instante es arrancado del continuum para preservarlo (la cámara *click* registra ese momento íntimo y generoso certificando su existencia) y el final, cuando ese instante es devuelto al continuum y preservado en un cuerpo de archivo colectivo.

Este último gesto es la tarea a la vez maravillosa y sistemática de esa idea iniciática de María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco que sustenta el “Archivo de la Memoria Trans” a la que se suma

la artista visual y documentalista Cecilia Estalles. A esta tarea nos sumamos también con Agustina, como un satélite, al proponer una lectura de los ejes en los que el Archivo centra su trabajo: exilio, besos, plumas y un cuarto eje que propusimos, el de la rebeldía (*reveladas*).

Hay cuerpo de archivo con cicatrices (como define Belén a todo trazo material que deja el paso del tiempo y a veces también la violencia del olvido en las fotografías: humedad, hongos, rupturas), hay entrevistas (sin registro visual de los testimonios, solo las voces de Belén, Cinthia, Edith y Julieta) y para este punto de partida creamos junto a Mariela Rípodas, la directora de arte, esa “solución líquida” con capas de tiempo, colores y texturas y el espacio para el registro performático de cada protagonista.

Verde. Para *Valijas*, en la clave del exilio y la distancia, creamos un túnel de pantallas y píxeles distorsionados con lentillas de aproximación y extensores de diversas longitudes para el registro provisto por Belén desde Hannover, Alemania.

Fucsia. Para *Plumas* registramos el mundo del carnaval a través de pequeños cristales semi obteniendo la imagen y generando imágenes fantasma.



“Entendí que las más de 10.000 fotografías que componen el Archivo de la Memoria Trans están atravesadas por un gesto de rebeldía que se materializa en dos momentos: el inicial, cuando ese instante es arrancado del continuum para preservarlo (la cámara click registra ese momento íntimo y generoso certificando su existencia) y el final, cuando ese instante es devuelto al continuum y preservado en un cuerpo de archivo colectivo”

Buscamos que los espejos y sus reflejos, una lámpara náutica y antifaces sobre el lente generen ese clima de ensueño en un paréntesis de la realidad.

Azul. Para *Besos* diseñamos y construimos junto a Sofía Caussi pequeños dispositivos para sumar texturas en las luces y en las sombras: sustituimos el lente fresnel por un lente de borosilicato facetado, hallazgo de Mariela Rípodas, y creamos banderas de sutiles encajes.

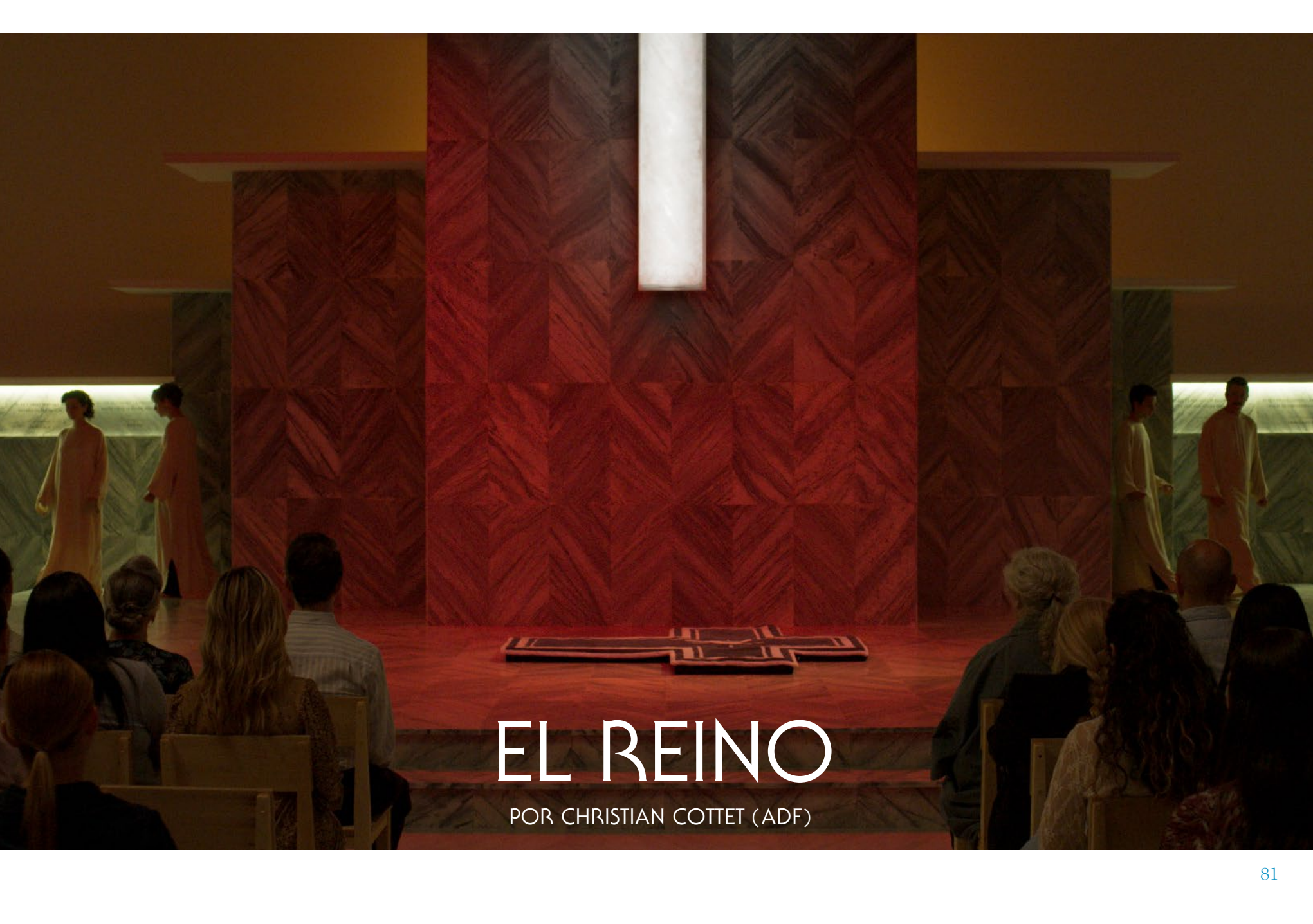


Cyan. El desafío fue *Reveladas*: un capítulo inesperado (porque el documental contiene también lo inesperado) para el cual junto a Vanessa Ragone (fotógrafa y también productora de la serie) generamos copias negativas de fotografías del archivo, y filmamos en detalle el proceso de revelado de cianotipos. La solución acuosa fotosensible formada por el citrato de amonio y hierro y el ferricianuro de potasio, activada por la luz ultravioleta del sol, reveló los retratos de Julieta, nuestra protagonista. Junto a Agustina buscamos ese doble gesto: el de la rebeldía y el del revelado.

ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: AGUSTINA COMEDI Y
MARIANA BOMBA
GUIÓN: AGUSTINA COMEDI Y MARIANA BOMBA
PRODUCCIÓN: VANESSA RAGONE, HADDOCK FILMS
ARTE: MARIELA RIPODAS
SONIDO: GUIDO DENIRO
MÚSICA: ALBANO BOMBA
MONTAJE: MARÍA ASTRASKAS Y VANESA FERRARIO
FOTOGRAFÍA: MARIANA BOMBA
SUPERVISIÓN DE PRODUCCIÓN: JULIETA YADRONIK
COORDINACIÓN DE PRODUCCIÓN:
SARAH FERNÁNDEZ OKS
COORDINACIÓN DE ARCHIVO: MARÍA
BELÉN CORREA Y CECILIA ESTALLES
COORDINACIÓN DE POSTPRODUCCIÓN: ARIADNA ORTIZ
ASISTENTE DE FOTOGRAFÍA: SOFÍA CAUSSI
COLORISTA: INÉS DUACASTELLA
GRÁFICAS Y MOTION GRAPHICS: ROCÍO GALARZA
ONLINE: CAMILA SASSI



EL REINO

POR CHRISTIAN COTTET (ADF)



Luego de un par de entrevistas me encontré ante un proyecto de gran escala como ya indicaba su elenco. Leyendo los guiones sentí que iba a precisar tiempo para internalizar la trama de sus ocho episodios. No conocía a Marcelo Piñeyro pero había visto todas sus películas, incluso antes de dedicarme a la dirección de fotografía. Esos films tenían el mérito de combinar una factura sobresaliente que se metía en temas del inconsciente social.

Este proyecto era un thriller político con diferentes lineamientos visuales para cada personaje. Algunos alternaban una cara pública visible y sin matices con una intimidad más oscura y voluble, mientras que otros se moverían en entornos de más realismo y limitaciones. Asimismo, cada episodio tenía también ideas visuales concretas: por ejemplo, la historia de Julio se contaba en un entorno de

mezquindad que debía verse algo lúgubre y desordenado; en el episodio dedicado a Osorio los puntos de vista serían lejanos y arbitrarios, como más ajenos a la trama y opuesto a esto, en el tratamiento de los dos últimos capítulos, donde hay nuevo acto de campaña, la imagen sería algo así como spot político, todo brillante y ordenado.

En esa etapa preliminar de conversaciones con los directores decidí acompañar también la elección de las locaciones. Eso me permitió seguir adentrándome en la envergadura dramática de la serie, que empezaba a inclinarse por espacios grandes, con muchas posibilidades cinematográficas.

Sería difícil e incompleto situar alguna referencia visual en particular. Tanto Marcelo como Miguel Cohan son dos cinéfilos consumados y con ellos

intercambiábamos todo el tiempo escenas de películas o series que iban apareciendo. Podían funcionar como ejemplos concretos de cómo narrar algo o más inspiracional como disparador de ideas afines. Ante una escena dada siempre me divierte mucho buscar cómo se contó algo similar en otra película. Trato de buscar incluso varios ejemplos como aproximaciones a lo que uno busca y que finalmente termina de aparecer solo en el set.

Recuerdo por esos días la serie *Succession*: nos había gustado mucho el gran trabajo de cámara en mano retratando a una familia del poder, aunque su iluminación cruda y naturalista no era nuestra intención. En el caso de la luz, un acercamiento a la paleta fotográfica lo proporcionó otra serie: *The Deuce*, con colores densos, apenas corridos de los primarios pero sin mucho brillo y negros brillosos.

“En relación a la iluminación, vengo tratando hace tiempo de conseguir que el clima de un lugar sea de acuerdo con la escena, preexistente a la cámara, y que funcione para la mayor cantidad de ángulos posibles (no obstante cuando uno encuadra hay seguro que ajustar algo más). Es un sistema ambicioso pero me gusta mucho, como también filmar con fluidez”.

Toda esa etapa previa fue de mucha, mucha planificación. Más adelante durante el rodaje Marcelo dibujaba plantas de la puesta y también anotaba qué parte de la escena (según los diálogos) cubriría con cada ángulo. Hacía eso con días de anticipación. Para el caso del acto llegamos a usar muñequitos para visualizar un *story board* que ya se había hecho. Fue muy enriquecedor para mí ya que los últimos años participé en proyectos donde la puesta surgía casi en su mayoría en el set. No obstante esas minuciosas listas de planos siempre aparecían cosas que se modificaban o se sumaban, nunca era algo del todo cerrado. Marcelo siempre estaba abierto a nuevas ideas que mejoraran la narración.

Con la iluminación de los escenarios más grandes también boceté las puestas de luz sobre plantas a escala real. Suelo hacer una planta y luego otras con ideas opuestas o usando luces diferentes y de esos ensayos extraigo una síntesis.

Antes de la pandemia llegamos a filmar el acto del comienzo, el templo, y pocas cosas más. Cuando retomamos hubo una nueva preproducción con escenas reescritas para la nueva normalidad. Varios escenarios pasaban a estudio: fiscalía, cárcel y casa de los pastores, entre otros. Fueron meses de intensos zooms con Daniel Gimelberg, director de arte; Micky Buye, directora de

producción; y los directores. Entre otras ventajas el estudio sirvió para plasmar mejor una idea de madriguera con sus recovecos aplicada a la casa de los pastores. Como era una casa ensamblada y construida a la sombra del templo, decidimos que no tendría casi sol directo, incluso sus ambientes se oscurecían a medida que estaban más abajo.

Respecto a la elección de la cámara, tenía muchas ganas de trabajar con la Venice, la había usado en comerciales y la veía muy bien con su dual iso (2500 y 500), un gran rango dinámico, reproducción de color superadora (dentro de la marca) y un raw usable por lo relativamente liviano. Fue una gran elección por su flexibilidad en las imágenes lo que en la corrección de color pude disfrutar más.

Siempre me gustaron mucho los Cooke S4: su manera de resolver los fondos, su no excesiva dureza, el tono piel que logran, etc. Tenía una gran familiaridad con esos lentes y descubrí que estaba la posibilidad de abastecer a las tres cámaras. Incluso se sumó una cuarta cámara ya que la segunda unidad, pandemia mediante, se transformó en unidad paralela (a dos cámaras también) durante casi un mes. Contamos entonces con juegos muy completos provistos por Cámara & Luces, desde el 18 hasta el 180mm.



Creería que solo para emular a alguna cámara de seguridad usamos un zoom algún día.

En las series se busca lograr la calidad de las películas pero se filma en menos días, por eso la inclusión de una segunda cámara es crucial. La mayoría de las veces la segunda es parte integral de la puesta, y en otros casos es muy útil para aportar nuevos ángulos con más opciones de relato. El mayor desafío de este esquema es tratar de elegir el lente adecuado para una escena y defenderlo. La idea era filmar determinados planos cortos con lentes algo angulares. Hay unos planos de Pastor hechos con el 27mm y creo que son muy potentes mostrando su desmesura, pero en ese caso quedaba poca chance de filmar con la otra cámara si no era desde más lejos, y ahí se corre el riesgo de contar “desde fuera de la escena”. De todas formas siempre son decisiones muy atadas a la dramaturgia. En otros casos fue posible hacer planos medio cortos con el 75mm al mismo tiempo que la otra cámara tenía plano entero con el 40 o 32mm.

En relación a la iluminación, vengo tratando hace tiempo de conseguir que el clima de un lugar sea de acuerdo con la escena, preexistente a la cámara, y que funcione para la mayor cantidad de ángulos posibles (no obstante cuando uno encuadra hay seguro que ajustar algo más). Es un sistema ambicioso pero me gusta mucho, como también filmar con fluidez. Justo leí a alguien que lo había conceptualizado llamándolo “*multiple key light approach*”, algo que se adapta muy bien a la filmación con dos cámaras. Significa que el clásico esquema de luz principal, relleno y contraluz (o no) es dinámico, va cambiando según en

qué zona del decorado se encuentre el actor. Si el personaje se acerca a la ventana interactúa de una manera con la luz y si se sienta a la mesa suceden otras cosas. Por eso trato de planificar en un 70% lo que va suceder con la luz, las decisiones restantes las dejo a merced de lo que va sucediendo a los actores en el entorno propuesto. También aplica a veces la idea de Harry Savides de “luz imperfecta”: cuando ciertas posiciones de cámara y personajes se salen de lo previsto pero siguen funcionando dramáticamente dentro de la escena.

La corrección de color tuvo una buena agenda aunque por razones de protocolo se hizo en otra sala contigua a la suite de color. Visualizaba en un monitor HDR y hablábamos por Google Meet con Emmanuel Gramajo (colorista). Fue una corrección de color cercana y remota, pero posible. El flujo de trabajo HDR en ACES visto en los monitores adecuados es algo impactante y nos abre toda una nueva etapa para experimentar, una etapa donde se ve mucho más de lo que acostumbrábamos y surgen muchas más variantes para manipular.

Por último, quisiera mencionar que observo en las series un gran desafío y, en la parte logística, hay una necesidad grande de administrar recursos y el asunto es que eso no nos debilite en lo creativo. No son menores decisiones como qué luces usar en cada momento, cuáles dejar para lo que sigue, en qué escenas privilegiar ciertos lentes y en cuales otras, adaptar la puesta a dos cámaras simultáneas, qué situaciones tendrán continuidad técnica en otra unidad, etc. La colaboración con el equipo es crucial. Tener a dos DF más en el

set: Guri Saposnik, como gaffer, y Manu Rebella, como cámara “A” y DF de segunda unidad, tanto como un equipo de primera línea, fue un respaldo absolutamente necesario.

Proyectos como *El Reino* requieren planificación exhaustiva de lo que sigue la semana siguiente, el mes siguiente, los meses siguientes... esto demanda mucha concentración en cada momento para no desatender el presente de lo que estás filmando.

EL REINO

CÁMARA: SONY VENICE
FORMATO DE IMAGE: 4K 16BITS X-OCN
LENTE: COOKE S4

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: MARCELO PIÑEIRO Y MIGUEL COHAN
GUIÓN: CLAUDIA PIÑEIRO Y MARCELO PIÑEIRO
PRODUCCIÓN: MATÍAS MOSTEIRIN PARA K&S FILMS
ARTE: DANIEL GIMELBERG
VESTUARIO: JULIO SUÁREZ
MAQUILLAJE: CAROLINA OCLANDER
SONIDO: VICTORIA FRANZAN
MÚSICA: NICOLÁS COTTON
MONTAJE: ALEJANDRO BRODERSON Y ROSARIO SUÁREZ
FOTOGRAFÍA: CHRISTIAN COTTET (ADF)
FOTOGRAFÍA SEGUNDA UNIDAD: MANUEL REBELLA
DIT: MARTÍN BENDERSKY
DIT SEGUNDA UNIDAD: SEBASTIÁN GUTTMAN
CÁMARA: MANUEL REBELLA Y MARTÍN “COLO” FIZNER
FOQUISTA: JULIA BURATOVICH Y ALEJO GILES
FOQUISTA SEGUNDA UNIDAD: MARTÍN DOTTA
SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA:
FRANCIS FARREL Y JUAN NASRA
GAFFER: GUILLERMO SAPOSNIK (ADF)
JEFE DE ELÉCTRICOS: MATÍAS LANATTA
ELÉCTRICOS: MIGUEL RIVAROLA, MANUEL
CANALS Y FRAN NIYIMOTO
KEY GRIP: SEBASTIÁN DELLAPAOLLERA
GRIP: CRISTIAN CELARIO, JOSE CORTES
Y DARIO DELLAPAOLLERA
STEADICAM: GUSTAVO TRIVIÑO
COORDINADOR DE VFX: ALEJANDRO VALENTE
COLORISTA: EMMANUEL GRAMAJO

MANUAL DE SUPERVIVENCIA

POR JULIÁN LEDESMA (ADF)





Manual de supervivencia es una serie que narra la historia de Esteban, un abogado de cuarenta años que decide abandonar su profesión y dedicarse a la actuación; ese cambio viene acompañado de las dificultades más previsibles y también de las más inesperadas.

Con Victoria Galardi y Patricia Pernía (directora y directora de arte del proyecto) hablamos sobre la serie desde instancias muy anteriores a que se fuese a producir, durante todo su proceso de gestación. Los tres hemos trabajado juntos en todas las películas que dirigió Victoria, lo que hace que tengamos una buena sinergia.

Desde el principio pensamos sacar a la serie del costumbrismo. Queríamos que la historia pudiese transcurrir en cualquier ciudad o en cualquier país, aunque no por ello ocultar que fuese en Buenos Aires. También la queríamos dotar de elementos de extrañeza que funcionaran como un contrapunto con las situaciones absurdas que ocurrían en el guión. Para eso empezamos a limitar los espacios y los estilos arquitectónicos que se podían ver y no ver. En algunos casos eso modificó incluso el guión, como por ejemplo cuando el velatorio del capítulo dos se trasladó de una funeraria a un club de pescadores. Cuando veo la serie creo que esas decisiones fueron uno de los grandes aciertos visuales.

Una de las características que más me gustaba del guión era como navegaba entre el drama y la comedia, saltando de uno a otro en tan solo una frase de diálogo. Pensando en qué estilo visual sería mejor para esta historia me di cuenta que debía acompañar eso: no tenía que verse como un drama y tampoco como una comedia, sino encontrar su singularidad.

Así, el camino estaba marcado: la luz debía agregar extrañeza, desnaturalizar los espacios y convertirlos en otros espacios. Ser la luz de *la serie* y no de *la escena*. Entonces empecé a jugar con elementos básicos que se repetirían: contraluces fuertes, siluetas, claves bajas. Comedia mirada con la lupa del



“Una de las características que más me gustaba del guión era como navegaba entre el drama y la comedia, saltando de uno a otro en tan solo una frase de diálogo. Pensando en qué estilo visual sería mejor para esta historia me di cuenta que debía acompañar eso: no tenía que verse como un drama y tampoco como una comedia, sino encontrar su singularidad”.



MANUAL DE SUPERVIVENCIA

CÁMARA: SONY FS7 Y SONY VENICE
 FORMATO DE IMAGEN: 16:9 // 4K
 LENTES: CARL ZEISS 2.1

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: VICTORIA GALARDI
 GUIÓN: VICTORIA GALARDI Y PAULA SCHISELMAN
 PRODUCCIÓN: MAGMA CINE Y MOVISTAR PLAY
 PRODUCTORES EJECUTIVOS: NATHALIA
 VIDELA PEÑA, JUAN PABLO GUGLIOTA Y
 JOANNA LOMBARDI POLLAROLO
 ARTE: PATRICIA PERNÍA
 VESTUARIO: ANALÍA BERNABÉ
 MAQUILLAJE: LUCÍA SCARSELLETTA
 SONIDO: MARTIN GRIGNASCHI
 MÚSICA: JUAN TOBAL
 MONTAJE: ALBERTO PONCE, DELFINA
 CASTAGNINO Y MISAEL BUSTOS
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: JULIÁN LEDESMA (ADF)
 FOQUISTA: SOFÍA SARASOLA
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FRANCES
 FARREL Y SOLEDAD FRANCHINI
 GAFFER: CRISTIAN FERNÁNDEZ
 ELÉCTRICOS: HÉCTOR SANTILLAN Y NICOLÁS CANALE
 GRIP: CRISTIAN CUPAYOLO
 COLORISTA: ALEJANDRO ARMALEO (CAPÍTULOS
 1 AL 4) Y JORGE RUSSO (CAPÍTULOS 5 AL 8)
 COORDINADOR DE POSTPRODUCCIÓN:
 VALENTINA MORENO

drama. No importaba si la escena transcurría en un estudio de abogados, una guardería, un bar o una castinera; la luz iba a ser la misma, con los mismos tres o cuatro elementos jugando constantemente. En una serie con escenarios tan diversos esta idea contribuyó a unirlo todo.

Los primeros cuatro capítulos se filmaron con la cámara Sony FS7 en 4K y los últimos cuatro con la Sony Venice en 4K. En ambos casos se utilizaron un set de lentes Carl Zeiss 2.1. En general me gusta usar ópticas viejas. Aunque no reniego de las modernas, todavía mantengo una añoranza de la imagen que lográbamos con el 35mm. Hoy, las cámaras digitales, los lentes modernos y los televisores o proyectores donde

se ven las películas o series son tan definidos que cualquier cosa que vaya en contra de eso me resulta bienvenida. En *Manual de supervivencia* quise llevar esta idea más lejos, filtrando la imagen permanentemente con filtros Classic Soft, a veces uno solo y a veces dos o tres. Quería buscar una imagen que fuese “impresionista”, donde la luz se pudiese manifestar montada en una textura que la amalgame. Estos filtros, además de suavizar la imagen, generan un halo sobre las fuentes intensas de luz, formando una doble imagen. El efecto emula una imperfección del lente, como si no tuviese la capacidad de definir esos bordes. Para mí, esa imperfección funcionó como un leitmotiv visual, como el “alma” de la imagen en la serie.

A man with a short haircut, wearing a white and black uniform, is holding a submachine gun. He has a determined and intense expression, with his teeth bared. The scene is set in a room with teal lighting, featuring fluorescent lights on the ceiling and walls. The overall mood is gritty and action-oriented.

ENTRE HOMBRES

POR DANIEL ORTEGA (ADF)



La historia está basada en el libro *Entre Hombres* de German Maggiori, quien además participó en la escritura del guión de la serie junto a Pablo Fendrik, el director.

En 1996 en una fiesta negra plagada de sexo, drogas y chicas trans (interpretadas por Marianne Littieri y Marian Moretti), una prostituta (Bianca Oliveti) muere de sobredosis. Todo queda registrado en una cinta de VHS, plantada por *El Tucumano* (Claudio Rissi). Esas imágenes comprometen a todos los invitados, entre ellos al senador Achabala (Luis Machin) que está camino a la candidatura como gobernador por lo cual unos policías, Alberto Garmendia (Gabriel Goity) y Sergio Almada (Diego Velazquez), buscarán esa cinta para borrar todo rastro de evidencia y

en ese periplo se verán envueltos en la venganza, la sangre y la ilegalidad de ese universo donde la violencia es moneda corriente.

La historia está contada desde varios puntos de vista: por un lado, el grupo de Mosca y el Zurdo, (Nico Furtado y Diego Cremonesi); por el otro por el de Brando, El Muerto y Kingo (Lautaro Bettoni, Alan Daicz y Braian Ross); y además por el de los policías.

Tuvimos una softpre muy generosa junto a Pablo y a los directores de arte, Juan Cavia y Walter Cornás, buscando qué tipo de *approach* le íbamos a dar a la imagen de la novela para poder situarnos en 1996. Las búsquedas de Pablo eran claras desde el principio, eso nos ayudó mucho y cuando le

proponíamos algo aceptaba rápidamente porque estábamos muy comprometidos con el proyecto. Al principio busqué referencias en películas de Scorsese, David Fincher, Sam Pekimpah, De Palma y Tarantino que ayudaron a encontrar el tono. También utilicé obras de la serie “pinturas negras”, de Goya. Todos teníamos nuestras referencias y las sumábamos.

Visitamos una cantidad extenuante de locaciones antes de concluir donde filmaríamos: Santiago Serret era el encargado del área. Teníamos reuniones conjuntas con producción (Vero Cura, productora ejecutiva, y Augusto Grecco, jefe de producción).

La historia transcurre en su mayoría en los suburbios de la zona sur del Gran Buenos Aires: Quilmes, Solano, Avellaneda. Para ello diseñamos un patrón de color y texturas que representara la época según nuestras conclusiones. La luz de sodio, por ejemplo: esa luz amarillenta y rojiza que solía iluminar las calles, o también el exceso de humo en los interiores productos de los cigarrillos son parte de esas texturas atmosféricas que debíamos trabajar para estar inmersos en este submundo del hampa bonaerense.

Trabajamos con los lentes Cooke anamórficos X2 y filtros HBM que le daban una imagen más cinematográfica. También utilizamos un set Carl Zeiss Super speed, un Zoom Angenieux Anamorfico 50-500mm y otros zooms esféricos.

Hicimos varias pruebas estéticas y técnicas antes de llegar a las conclusiones finales. Cuando uno propone lentes anamorficos en una serie siempre

tiene que tener argumentos lo suficientemente sólidos y plantarse en la idea: por suerte Pablo es fanático de este formato y junto a Vero Cura me ayudaron en la defensa de mi elección.

El aspect ratio terminó siendo 2:1 para que rinda el anamórfico en la pantalla 16:9. Grabábamos 20% en esféricos cropeados y el 80% en anamórfico (esto fue así porque en ese entonces la Venice solo grababa hasta 30fps en el formato 5.7 para anamórficos y lo que se filmaba en *slow motion* había que grabarlo con los esféricos). Pablo Benst (DIT del proyecto) fue una pieza clave para estas pruebas.

Las cámaras eran operadas por Mariano Pariz y Miguel Caram. A veces operaba Camila Lucarella y otras yo ya que cuando las unidades hacían split debíamos reconfigurar. También operaron steadycam Nico Mayer y Gus Trivinio.

Las cámaras utilizadas fueron dos Sony Venice de Cámaras y Luces. La segunda unidad la fotografiaba Mariano Pariz y la dirigía Gabriel Medina, director de *Los Paranoicos*.

La imagen de la serie tiene una búsqueda cinematográfica de estética cruda: a veces realista, otras veces estilizada o afectada para lograr transmitir los universos emocionales de los personajes, que en su mayoría están enturbiados por el uso de drogas y violencia desmedida.

Por suerte encontramos un Lut bastante acorde a lo que queríamos. Donde opera Colocci, personificado por Roly Serrano, la luz de persiana

“La imagen de la serie tiene una búsqueda cinematográfica de estética cruda: a veces realista, otras veces estilizada o afectada para lograr transmitir los universos emocionales de los personajes, que en su mayoría están enturbiados por el uso de drogas y violencia desmedida”.

americana da tintes detectivescos. En el pool que frecuenta la banda de Kingo todo es frío y hostil, no hay un lugar cálido ni afectivo y no existe presencia femenina alguna. En la escena de tortura del falso Pájaro la luz era dura y cruda. En la orgia todo está teñido de un naranja parecido al fuego. En la escena de la aparición en la vida de Bradon de la joven satánica todo es rojizo.

Crear universos tan disímiles suele ser un costoso trabajo de producción y logística. Por ejemplo, en la escena del exterior boliche de cumbia y estación de servicio acudieron más de 200 extras a quienes hubo que retocar el vestuario -excelente trabajo de Pato Conta y su equipo-, y recrear peinado y maquillaje de la época que también se destacaron. La coordinación de la AD Mariela Osorio fue tremenda. Además tuvimos que iluminar todo desde cero ya que era un lugar semi-abandonado. Pusimos más de 60 tubos en el techo de la estación de servicio y las luces del boliche (que era un garage en realidad) las recreamos con más de diez luces robóticas y diez Sky Panels programados por el gaffer: Juan Tizon. En la calle colgamos con grúas otros diez Sky Panels 60 con el key grip Coky Tristan. Los manejábamos con un iPad: teníamos control de color, saturación e intensidad. Además, teníamos fresneles de 10k, 5k y 2k. Todo debía estar libre

de artificio y parecer real ya que filmamos con dos steadicams con lentes angulares al mismo tiempo. Fue muy importante el planeamiento y organización previa para poder trabajar rápido.

Trabajamos en escenas de persecución y asesinato del Pájaro con dos grúas Cherry Peaker con Sky Panels y HMI montados arriba.

En la primera escena, donde está la chica trans parada en el medio de la calle interpretada por Marianne Lettieri, intervenimos todos los postes de luz poniendo Sky Panels de 60 y en el medio de la calle a unos 100 metros un fresnel de 10k para simular el auto viniendo.

En la locación del pool y casino donde se comete el robo y tiroteo final, el departamento de arte hizo un excelente trabajo al crear un bar que había sido un club y todas las paredes y techos tenían apliques nuestros: las luces de tubos son Sky Panels de 120 que nos iban a servir para las tomas de alta velocidad del tiroteo.

El tiroteo nos llevó una semana de rodaje y había una cantidad impresionante de sangre diseminada por el lugar. También, un dummy casi decapitado del actor Guillermo Arengo que hace del Monje: un trabajo excelente de prótesis de Marcos Berta.

En su mayoría fueron locaciones apartadas de la ciudad. Hacía mucho frío, pleno invierno, y tuvimos que filmar de noche muchas horas: fue un trabajo extenuante, pero valió la pena.

Muchas escenas de autos se hicieron combinando VFX y tomas reales con un resultado fabuloso (VFXBOAT y CINECOLOR). El dosificado de color lo hicimos con el colorista Emmanuel Gramajo y trabajamos en ACES para un finish en HDR (High Dynamic Range). Los altos estándares de HBO Latam hicieron que debamos ser muy precisos y meticulosos en los aspectos técnicos para llegar a nuestro objetivo estético.

La colaboración con Pablo Fendrik fue estupenda: es un gran director y sabe con precisión lo que necesita. Fue una experiencia muy grata en todos los niveles a pesar de las inclemencias del clima y las largas noches de rodaje. Una historia a la que se le puso mucho corazón y se nota en el producto final.



ENTRE HOMBRES

CÁMARA: SONY VENICE
FORMATO DE IMAGEN: 2.1 ANAMORFICO, COLOR ACES.
LENTE: COOKE ANAMORPHIC, CARL ZEISS SUPER
SPEED, ZOOM ANGENIEUX 50-500 MM ANAMORPHIC

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: PABLO FENDRIK
GUIÓN: PABLO FENDRIK Y GERMÁN MAGGIORI
PRODUCCIÓN: DIEGO ANDRASNIK, VERÓNICA CURA, AUGUSTO GRECO (HBO LATIN AMERICA, POL-KA PRODUCCIONES)
ARTE: WALTER CORNÁS Y JUAN CAVIA
VESTUARIO: PATRICIA CONTA
MAQUILLAJE: PAZ ALBO
MAQUILLAJE FX: MARCOS BERTA
FX: FRANCO BURATTINI
SONIDO: JULIAN CATZ Y LEANDRO DE LOREDO
MÚSICA: CACHORRO LÓPEZ Y JUAN BLAS CABALLERO
MONTAJE: ALEJANDRO PARYSOW

FOTOGRAFÍA: DANIEL ORTEGA (ADF)
DIT: PABLO BERNST
CÁMARA: MIGUEL CARAM
Y MARIANO PARIZ
FOQUISTA: CAMILA LUCARELLA
Y DIEGO MENDIZABAL
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: FRAN ROSSO,
BRUNO CARBONETTO Y MARU KASEF
VIDEO: CLARA RIPOLL Y MIRANDA BARRON
GAFFER: JUAN TIZON
JEFE DE ELÉCTRICOS: MATIAS CARNEIRO
ELECTRICOS: SIMON LEGUIZA, MIGUEL RIVAROLA,
CRISTIAN ARROYO Y ROBERTO ESCALANTE
GRIP: JORGE COKI TRISTAN
STEADICAM: NICOLAS MAYER Y GUSTAVO TRIVIÑO
COLORISTA: EMMANUEL GRAMAJO
COORDINADOR DE VFX: MARTIN ELIAS
IGLESIAS Y MARIANO SANTILLI
VFX: VFX BOAT - CINECOLOR ARGENTINA
2DA. UNIDAD
DIRECCIÓN: GABRIEL MEDINA
FOTOGRAFÍA: MARIANO PARIZ



MARADONA,
SUEÑO BENDITO

POR ROLO PULPEIRO

El día que me acerqué por primera vez a las oficinas de la producción de la serie me abrieron la puerta de un salón vacío en el que había una gran mesa vidriada cubierta con una veintena de gruesas y pesadas carpetas con fotografías que eran el archivo íntimo y personal que Diego Maradona había cedido al proyecto. Cerraron la puerta y me dejaron ahí solo durante un tiempo a esperar que Alejandro Aimetta, el director, llegara para reunirse conmigo.

Ni ese breve tiempo (ni ningún otro) iban a alcanzar para saciar mi curiosidad al estar frente al testimonio único y más real del mosaico de



imágenes que ilustran y narran del mejor modo (a través de él), no solo la historia de nuestro país en los últimos 50 años -y la mía propia como admirador devoto al mito y contemporáneo suyo-, sino toda su trayectoria y vivencias a lo largo del planeta y atravesando sus múltiples vidas.

Me preguntaba si era cierto: si esas fotos originales copiadas a papel en todos los tamaños, formatos, colores y texturas imaginables las habían reunido la Tota, Claudia o las nenas. Pretender reflejar el impacto que causó ese momento en mí sería en vano. Sólo comparable, como un ingrediente más, con las ocasiones que había tenido de estar junto a él durante un año en el rodaje del documental de Emir Kusturica.

Esta vez iba a tratar de alternar lo público y notorio de su figura –lo real como archivo efectivo buscando integrarlo a través de recrear aquello donde el archivo no tiene alcance ni presencia–, con lo íntimo y privado que sobrevuela el imaginario colectivo. Valiéndose de la ficción y de un elenco de grandes intérpretes, el relato se iba a proponer completar un tramo de esta biopic inmensa y aparentemente inabarcable.

Hoy, con la serie ya estrenada, creo que la decisión más acertada, entre tanta minuciosidad que se puso en cada aspecto de la recreación, la encuentro en el hecho de haber ido a rodar a las locaciones reales. Concebir la historia de la familia en sus casas de Villa Devoto y Paternal –el interior de Fiorito fue hecho en estudio– da un aporte que sin duda potencia el verosímil para el trabajo de todo el elenco así como para el equipo técnico. Estar entre las



“Hoy, con la serie ya estrenada, creo que la decisión más acertada, entre tanta minuciosidad que se puso en cada aspecto de la recreación, la encuentro en el hecho de haber ido a rodar a las locaciones reales”.

paredes que albergaron historias supuestas tantas veces contadas nos dejó una sensación de vivencia única, como la que cuento al acercarme al proyecto, frente a sus álbumes de fotos.

Me ocupé de llevar adelante la fotografía de la línea de tiempo presente del relato durante su internación en Uruguay en enero de 2000 y de los flashbacks que de allí se desprenden de todo su pasado en la Argentina: desde su infancia en Villa Fiorito pasando por el contexto político, Casa Rosada, Plaza de Mayo y el apartado Malvinas hasta su partido homenaje en cancha de Boca a finales de

2001. Para tal desafío vi cuanto archivo pasó delante de mis ojos gracias a la exhaustiva búsqueda y elección que se hizo durante la preproducción.

El director me acompañó en la decisión de rodar en Large Format aunque para el momento en que empezábamos (enero 2019) no era aún frecuente el uso de esas cámaras ni ópticas full frame en el país. Hicimos largas jornadas de pruebas en C&L donde mezclamos formatos diversos. Para el discurso de apertura del Mundial 78 así como para entrevistas de TV, estadios, vestuario y entorno probamos cámaras de tubo Sony M3 y CCD Betacam Ikegami con

conversor análogo-digital, más una Sony Z1 handycam para las grabaciones de video familiar. Probamos Alexa LF, Mini, Amira y Red Weapon Helium (crop center) con óptica Zeiss Ultra Sup16mm.

Para los años 70 y 80's usamos Cooke Mini S4 uncoated, Zeiss High Speed 1.3 1.4 y 2.1 así como una larga lista de filtros de uso habitual en aquel entonces como ser Promist, Low Contrast, Softnet, Antique, Sepia, Coral, Star Effect, y Grades Green y Magenta (estos últimos acabamos utilizando combinados en cada extremo del cuadro para las prácticas de la Selección).

Finalmente, la línea temporal del presente la rodamos con Alexa LF, el set de Zeiss Supreme Primes y Zoom Angenieux EZ-1. A todo esto sumamos focales largas para juego en partidos: Angenieux HR 25-250 + Duplicador, Zoom Century 150-600, Cooke Varotal 25-250 y Century Series 2000 400mm. También utilizamos para algunas escenas de montaje un bodycam con una A7sII.

Este verdadero “lío” de texturas visuales y formatos son los que se adueñan de cada uno de los singulares momentos que ilustran los diversos pasajes de una vida rica y nutrida, como la de Diego. Un mosaico que se integra de manera muy acabada con la colaboración entre los DF's que hicimos el proyecto. Dejo mi especial agradecimiento a todo el crew argentino de cámara, luz y grip que me acompañó e hizo posible cada uno de todos los días de nuestro rodaje.



POR HUGO COLACE (ADF)

Cuando el director de producción de BTF, Rodrigo Cala, me llamó para hacer el rodaje en Punta del Este de la serie *Maradona: sueño bendito*, confieso que dudé un poco. Tenía que continuar el trabajo fotográfico de otro colega (Rolo Pulpeiro) y esto en los DFs siempre produce cierta inquietud, sobre todo por no conocer al director y su forma de trabajo.

Ya en la primera reunión, encontrarme con Sebastián Orgambide (director de arte) fue un alivio porque nos conocemos desde hace mucho tiempo. Luego, la charla preliminar con Alejandro Aimetta (director y showrunner) fue un momento de claridad en cuanto a objetivos y propuestas.

La primera frase que me dijo Alejandro, riéndose, fue: “*Te toca hacer la imagen inicial del primer capítulo y la escena final de la temporada, pero quédate tranquilo*”. Un par de charlas con el propio Rolo me despejaron las dudas porque, en teoría, mi trabajo no debía tener continuidad con lo hecho en Buenos Aires por él.

Las series suelen ser complejas por la dimensión productiva y ésta no fue la excepción. De hecho, rodamos algunas escenas en Uruguay que, en la ficción, se desarrollan en Buenos Aires. Extraordinaria fue la tarea de la producción en Uruguay y todo el equipo técnico. Hasta ahí yo creía que esa era toda mi tarea en la serie. Nos despedimos en el Buquebus hacia Buenos Aires, pero la vida te da sorpresas.



“Trabajamos incorporando una herramienta del DaVinci Resolve para controlar el programa de forma remota. El sistema está pensado para trabajar con equipos equivalentes en dos ubicaciones separadas. Es importante que las condiciones de visionado de la colorista y el DF sean las mismas, a nivel de monitor y calibrado, como fue nuestro caso”.

Al poco tiempo y con el equipo ya instalado en Nápoles me llamaron de la productora para acompañar a Alejandro en una segunda unidad allí y en todo lo que se iba a hacer en México, incluidas las peripecias del Mundial '86. No lo dudé. Mi corazón maradoniano ya aceptaba la propuesta antes que mi cerebro siquiera la pensara.

Me gustaba la idea de compartir el trabajo con equipos italianos y mexicanos. Mantenía la tranquilidad de estar acompañado con las cabezas de equipo argentinas con las que me había sentido muy cómodo en la aventura uruguaya.

Repetimos equipos de cámara, ópticas y luces en los tres países. Alexa LF, Mini LF, con ópticas Zeiss Supreme Primes, Zoom Angenieux HR 25-250 con Duplicador y Teleobjetivos específicos para el rodaje de los partidos que fueron abundantes, tanto en Nápoles como en México DF.

En Nápoles mantuve charlas continuas con el director de fotografía de la primera unidad: Ferrán



Paredes Rubio. Mi idea era poder interpretar su punto de vista y respetar la continuidad en algunas locaciones o en escenas que tenían cierta atmósfera, como por ejemplo las que se desarrollan en los cabarets que frecuentan los personajes.

Fue muy complejo el movimiento de tanto equipo humano y técnico. No solo en fotografía y cámara, me refiero también al resto de los departamentos. Era descomunal el despliegue de arte, vestuario, maquillaje/peinado, sonido y dirección, sobre todo en el acompañamiento de figuras importantes y manejo de extras. Como corolario de esta aventura, tuve la posibilidad de ser convocado por Alejandro Aimetta para trabajar en el color de los diez capítulos de esta

temporada. Una gran responsabilidad ya que tuve que interpretar las ideas de cada colega en todo momento de la historia y en cada locación.

Además, este trabajo inauguró para mí una cuestión no menor: trabajar en forma remota desde los estudios de Non Stop con la colorista Diana Cuyas que estaba en Eclair, Barcelona. Trabajamos incorporando una herramienta del DaVinci Resolve para controlar el programa de forma remota. El sistema está pensado para trabajar con equipos equivalentes en dos ubicaciones separadas. Es importante que las condiciones de visionado de la colorista y el DF sean las mismas, a nivel de monitor y calibrado, como fue nuestro caso.

Corregimos color en simultáneo con los dos monitores HDR y probamos Duotono, QT, viñetas negras y de desenfoco, sumando todo lo relacionado con las mezclas de texturas del material de archivo, con lo que habíamos grabado con las Alexa LF y otras cámaras. Por supuesto que luego pasó por la supervisión de Alejandro quien además hizo sus observaciones de VFX, Sonido y del propio color. Esto nos dio la tranquilidad de que el producto final tuvo la impronta del director y showrunner, a pesar de la diversidad de conceptos y decisiones estéticas de cada uno de los responsables de área.

MARADONA: SUEÑO BENDITO

SET DE LENTES: COOKE S4
ZEISS SUPREME PRIMES FULL FRAME
ZOOM ANGENIEUX FF Z1 45-135
CARL ZEISS 1.4

DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

ROLO PULPEIRO - RODAJE EN BUENOS AIRES
CARLES GUSI (AEC) - RODAJE EN BARCELONA
FERRÁN PAREDES RUBIO - RODAJE
EN NÁPOLES (1RA. UNIDAD)
HUGO COLACE (ADF) - RODAJE EN PUNTA DEL
ESTE, NÁPOLES (2DA. UNIDAD) Y MÉXICO





CARLOS MEIRA
ASESOR DE SEGUROS

ESPECIALISTA
EN LA INDUSTRIA DEL CINE.

CAUCIÓN, SEGURO DE EQUIPOS, PERSONAS,
ART Y RESPONSABILIDAD CIVIL.

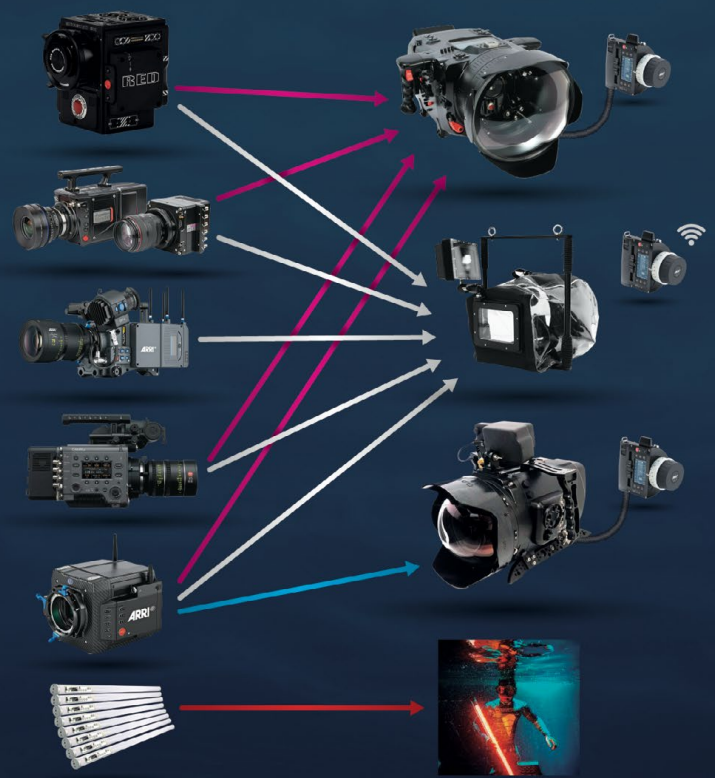
DUCTION

CTOR CARLOS@MEIRASEGUROS.COM

+54 9 11 6296 8394

SCENE

MATIAS MESA ADF-SOC



ARRI

NUEVO



A close-up portrait of a man with a dark beard and intense, light-colored eyes. He is looking slightly to the left of the camera. The background is a dense, dark thicket of trees and branches, creating a somber and mysterious atmosphere. The lighting is dramatic, highlighting the texture of his beard and the intensity of his gaze.

MIL COLMILLOS

POR MATÍAS NICOLAS (ADF)

Mil colmillos es la primera ficción producida por HboMax en Colombia, junto a Rhayuela Films, dirigida por Jaime Osorio y Pablo González. La serie relata la historia de un comando de élite colombiano que es enviado en una misión a la selva amazónica para terminar con el líder de un secta y supone un recorrido epopéyico de los protagonistas.

A partir de mis trabajos y experiencias en efectos visuales y producciones de acción y terror, fui convocado como director de fotografía del proyecto. El rodaje comenzó en agosto de 2018 y fueron cuatro meses de filmación haciendo un capítulo cada dos semanas. La preproducción comenzó en junio de ese mismo año ya que las características del rodaje implicaron una gran coordinación general para alcanzar el esquema de planificación pautado por el equipo de trabajo.

La propuesta estética del director Jaime Osorio estaba relacionada con sus filmes anteriores, *El Páramo* (2011) y *Siete Cabezas* (2017), e inspirados en tramas de terror psicológico, proponiendo un clima de tensión. A partir de esto buscamos darle una identidad propia a la serie a través de un proceso exploratorio que nos llevó a encontrar referencias y experiencias visuales como *Son of Saúl* (2015) para el trabajo de cámara, y *The Pacific* (2010) para el trabajo lumínico de las escenas diurnas y nocturnas.

La gran mayoría del rodaje fue nocturno y en locaciones muy extremas, como las minas de Zipaquirá, las cuevas de la Danta, Manizales, Armero (un pueblo sepultado por una erupción volcánica en 1985), la selva del Tolima, entre

otros. Otra parte fue en Bogotá ya que algunas escenas necesitaban de grabaciones en estudios por los efectos visuales.

Los desafíos de rodar una serie de estas características fueron muchos, pero sin dudas uno de los principales fue pensar y plantear la estética lumínica de la selva en un contexto heterogéneo y oscilante de planos secuencias, persecuciones, peleas, equipos de visión nocturna y escenas de riesgo con tiempos acotados y un elenco grande.

La narrativa visual proponía generar un clima atrapante, magnético, laberíntico e indescifrable. Para ello evitamos los lugares comunes y recreamos un ambiente oscuro y real que produjera en

la audiencia una tensión envolvente. A través de la oscuridad y los juegos de luces y sombras, y de una sensación de calor, de agotamiento y pesadumbre planteamos una atmósfera caótica aunque -paradójicamente- para lograrla necesitábamos de un orden riguroso.

A su vez, rodar en exteriores y en un contexto selvático supone una complejidad adicional por las características y condiciones del terreno irregular. Además de su atractivo en términos visuales, los espacios necesitaban ciertas condiciones y accesibilidad que permitieran un esquema de trabajo plausible: facilitar la operación sin condicionar la propuesta visual con una crew de 400 personas y un amplio despliegue técnico.





DE LO SUBJETIVO A LO OBJETIVO: PROPUESTAS TÉCNICAS

Para materializar el espacio subjetivo y romper el plano de la conciencia de los protagonistas planteamos un acercamiento visual de color, a través de luts en rodaje, que a partir de la intensidad cromática transmitiera la trama psicológica de la serie.

El equipo eléctrico se transformó, junto con la postproducción, en uno de los tantos bastiones del set. El montaje y desarme de cada escena

requería de una coordinación minuciosa y una dinámica elástica que permitiera establecer un perímetro de trabajo confortable y libre.

La distribución de los equipos fue otro aspecto clave para lograr una puesta de luces interesante y alineada con la narrativa de la serie. El juego de luces, logrando claros oscuros y medias sombras, nos permitieron materializar el espacio simbólico.

Fue necesario un despliegue de dos unidades de rodaje, así como un parque de luces de gran

escala, y la filmación de dos a cuatro cámaras en simultáneo, dependiendo de la escena. Para algunas situaciones se produjeron e iluminaron maquetas, cuidando los detalles e instrumentando los efectos necesarios para mantener la continuidad pictórica y que el contexto de rodaje no afectara la propuesta visual.

En otros espacios necesitamos de una amplia infraestructura lumínica como grúas, rigs e instalaciones de mayor complejidad operativa, así como de un análisis previo específico de cada espacio



“Los desafíos de rodar una serie de estas características fueron muchos, pero sin dudas uno de los principales fue pensar y plantear la estética lumínica de la selva en un contexto heterogéneo y oscilante de planos secuencias, persecuciones, peleas, equipos de visión nocturna y escenas de riesgo con tiempos acotados y un elenco grande”.

para seleccionar el equipamiento adecuado a cada escenario que incluyó globos gaffair, skypanles, softboxes, entre otros elementos.

En algunas escenas buscando alternativas dados los condicionantes de una locación agreste y remota, la utilización de linternas por parte de los protagonistas fue un elemento que permitió introducir una nueva variante a la composición de luces. La creatividad fue una constante en el set para lograr acomodarnos de manera funcional a un escenografía natural heterogénea y, por momentos, traicionera.

Una de las locaciones más grandes y exigentes fue la represa hidroeléctrica de Manizales. Es un espacio en ruinas, difícil de abordar pero muy interesante y motivante para rodar. Allí, los planos de filmación eran amplios y requerían de un rodaje en secuencia. Dadas estas características

utilizamos luces móviles con un esquema triangular de Hmi's Arrimax montados en grúas y ubicados estratégicamente el día anterior. Climas húmedos, aberrantes e inclementes eran los que propusimos recrear. En esta misma locación necesitábamos generar una sensación de tormenta eléctrica para lo que utilizamos una batería de elementos: Lightning Strikes, hmi's, skypanels, globos, lluvia y viento artificial, entre otros.

Finalizar el rodaje me produjo una satisfacción única: había dirigido una serie innovadora, pionera en Latinoamérica. Aún más satisfacción sentí en su estreno, ya que por varias cuestiones y una pandemia se estrenó con cuatro años de demora. Hoy, con un reconocimiento del público, de la crítica y con una experiencia única, recordamos y homenajeamos a su creador y director: Jaime Osorio (1975-2022) que dejó su legado en *Mil colmillos* y en el equipo que lo acompañó en su recorrido.

MIL COLMILLOS

CÁMARA: SONY F55
FORMATO DE CAPTURA: 4K RAW
LENTE: ULTRA PRIME

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: JAIME OSORIO MÁRQUEZ
Y PABLO GONZÁLEZ
GUIÓN: JAIME OSORIO Y GUILLERMO ESCALONA
PRODUCTOR: FEDERICO DURÁN AMOROCHO
DISEÑO DE PRODUCCIÓN: ÓSCAR NAVARRO
ARTE: MARÍA ANDREA ÁNGEL
VESTUARIO: JULIÁN GRIJALBA
MAQUILLAJE: LAURA COPÓ
DIRECTOR DE PROTÉSICOS: ANDRÉS RAMÍREZ
DISEÑO SONORO: CARLOS E. GARCÍA
MÚSICA ORIGINAL: CAMILO SANABRIA
MONTAJE: FELIPE GUERRERO (ECCA) Y ALEJO ALAS
FOTOGRAFÍA: MATIAS NICOLAS (ADF)
FOTOGRAFÍA UNIDAD 2: SANTIAGO SANCHEZ
CÁMARAS: JHON MARIO MÁRQUEZ, GABRIEL GAVIRIA,
YADIR GOMEZ Y LUIS ALFREDO CÁRDENAS
FOQUISTAS: RONALD POLOCHE GIL, ALEJANDRO
MORA, OMAR ALFREDO VEGA, MAURICIO
RESTREPO BELTRAN Y ALEJANDRO FLORES
SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA: JESÚS
REYES, MARÍA FERNANDA CARILLO, ANDRÉS
FRANCO Y ALEXANDER RUEDA
DITS: LAURA CAMILA CORTÉS Y
MANUELA ALARCÓN GOMEZ
GAFFERS: CESAR CASALLAS MONGUI
Y CARLOS BRAVO CAMPEROS
KEY GRIP: YEISSON ROPERO CORREDOR
SUPERVISOR HDR: RICARDO MATAMOROS (SVC)
COLORISTA: LABO DIGITAL - JOSE ESPINOSA
VFX: HECTOR ACOSTA Y GUILHERME RAMALHO

ADF

25
AÑOS

AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA



#COMPARTIENDOMIRADAS

WWW.ADFCINE.ORG

 @ADFCINE

 /ADFARGENTINA

 /ADF.ARGENTINA



Encontrá a la profesional,
proveedora de servicio,
docente o estudiante
que mejor se adapte a tu
producción audiovisual.

 plataformamua.com.ar

LA RED SOCIAL LABORAL DE MUJERES AUDIOVISUALES

BIBLIOTECA Y CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN Y ARCHIVO
BEATRIZ A. Z DE GAFFET

BIBLIOTECA Y HEMEROTECA
ESPECIALIZADA EN CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
DE ACCESO PÚBLICO Y GRATUITO

biblioteca@enerc.gov.ar / MORENO 1199 . CABA



INCAA
INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES
AUDIOVISUALES

labo



Bienvenidos y bienvenidas a **Labo**, a nuestro flujo de trabajo **From Record To Play**.




Labo mantiene un modelo **one-stop shop** que agrega valor, disponibilidad e intemporalidad a los contenidos y propiedad intelectual de nuestros clientes, ofreciendo una amplia gama de servicios para la creación y postproducción de contenidos audiovisuales, ya sea en formato análogo o digital, desde el primer claquetazo en el set, hasta el estreno en cualquier ventana de exhibición e incluso su preservación a futuro a través de nuestro laboratorio fílmico que ofrece servicios como, restauración, revelado, digitalización, entre otros.

Contamos con oficinas locales en **México, Colombia, Brasil, Argentina, Chile** y **Perú**. Con el fin de ofrecerte todos nuestros servicios a nivel Latinoamérica.

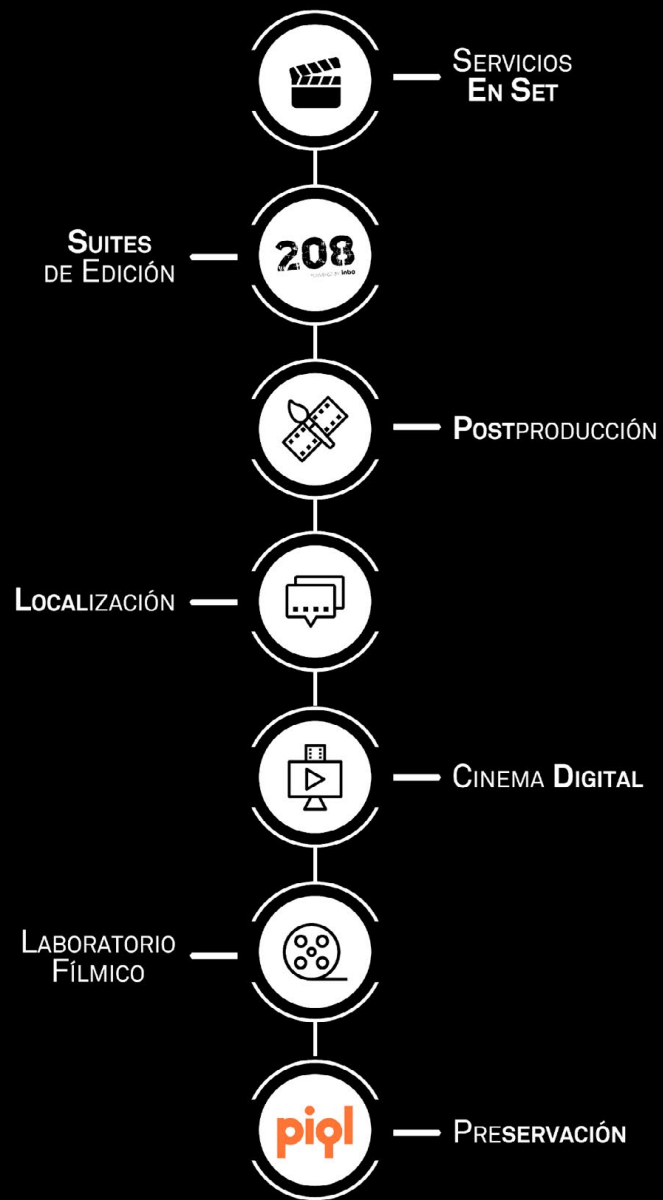
Contáctanos

labo.mx

contacto@labodigital.com.mx

 Labodigital  Labodigital  Labooficial

FROM RECORD TO PLAY.



CONNECTED





POR NACHO MAZZINI

Connected fue un proyecto de música electrónica interpretada por una orquesta sinfónica en forma presencial. Cuando me enteré de que este proyecto era una realidad y que se iba a hacer en el Teatro Colón de Buenos Aires le propuse a Hernán Cattaneo y a Buena, su productora/socia en el proyecto, documentarlo en la más alta calidad posible. De entrada surgió la fantasía de que se transmitiera por Netflix, pero como decía, a esa altura era sola un sueño.

Los shows en el Teatro Colón se realizaron a finales de febrero de 2018 y dos semanas antes del primer show me dieron el OK para hacer el docu. Los registramos a modo crew de guerrilla/videoclip con cinco cámaras RED y una de 16mm.

Me acuerdo que hicimos la reunión de preproducción con un asado en casa y nos pusimos de acuerdo en ir a la guerra. Las empresas de rental Musitelli, de Uruguay, y Alfavision, de Argentina, se sumaron con mucha onda al proyecto y nos apoyaron con los fierros, lentes y demás. Matías Collado y Pablo Desanzo sumaron sus cámaras también. Las tomas del final con los títulos fueron con

Epic Dragon colgadas a modo cenital de la parrilla de luces.

Por suerte contamos con la ayuda de Danilo de AVelocidad que nos prestó una grúa para las tomas de los ensayos: allí montamos una RED Monstro con los Leica .08 de Musitelli que dio un efecto interesante ya que no cubría el full frame del sensor pero quedó muy bien, sobre todo cuando lo editamos y macheamos con el 16mm escaneado en Cinecolor. Las escenas de steadycam en el Colón las registró Nico Meyer.

También se documentó el show que se hizo al aire libre en los bosques de Palermo una semana más tarde. Ese show lo dirigimos con Pablo Desanzo y Matías Collado con dos RED con sensor Helium, a modo guerrilla de nuevo.

Toda la edición la hizo el mago de Manuel Dondas. Amasó 24 terabytes de material sin haber presenciado los shows y sacó una pieza de 42 minutos que levantó alta la vara y ayudó a venderlo. El finishing se realizó en Cinecolor en 4K con la ayuda de Emma Gramajo, colorista del documental.

El resto ya es historia y lo pueden ver en Netflix :-).

OBJETIVO: ROCKEAR EL COLÓN

POR PABLO DESANZO (ADF)

Un día recibo un mensaje de Nacho Mazzini. No sabía que quería, pero seguro iba a ser muy divertido. Así fue. Enseguida me contó el proyecto que tenía en mente y quedé totalmente sorprendido: Hernán Cattaneo en el Teatro Colón tocando con más de 70 músicos clásicos. Después de esa sorpresa inicial, enseguida me llegó otra: ¡el show se iba a hacer en dos semanas! Inmediatamente nos pusimos a trabajar en el diseño y el concepto.

En las primeras charlas me contó que el director iba a ser Milton Kremer, lo cual me puso contento. Milton es un gran director con una mirada estética *avant garde* y rockera, una conjunción perfecta para el proyecto. En las primeras reuniones hablamos de la propuesta estética del proyecto, la idea fue rockear el Colón, desconstruirlo y mostrarlo tal cual es pero con una mirada no tan solemne y más moderna. En las primeras reuniones decidimos que queríamos hacer un documental diferente: mezclar texturas, romper la imagen, mezclar captura digital con el grano del filmico. Para eso hicimos trabajar bastante al equipo de producción.



Nacho tiene muy buena relación con la gente de RED CAMERAS y desde el comienzo ofrecieron su ayuda; inmediatamente se sumaron los amigos de ALFAVISION, MUSITELLI y Danilo de ALTA VELOCIDAD ofreciendo sus equipos de manera desinteresada.

Siguiendo con el concepto de “rockear el Colón” nos decidimos por usar lentes muy modernos mezclados con lentes antiguos, siempre buscando armar conjuntos. El registro para el documental se dividía en tres partes: ensayos previos en la casa del músico, el ensamble con la orquesta de música clásica y el show.

Para la primera parte Milton quiso buscar la mirada más intimista del DJ: indagar en su pasado, en su familia y en el equipo musical. Ahí surgió la idea de usar mucho 16mm ya que el negativo podría darnos esa atmósfera. Como se sabe, ya no

se usa mucho material filmico por lo que salimos a buscar latas por todos lados: yo tenía algunas guardadas en la heladera al igual que varios amigos y entre todos conseguimos un buen stock, casi cuatro horas de material. Ahí nos encontramos con otro dilema, al no saber el estado de cada lata teníamos que hacer pruebas sensitométricas para saber cuál era el correcto uso de cada una. Por suerte CINECOLOR y la queridísima Inés Cullen nos dieron una mano para resolver ese dilema.

En los ensayos buscamos una estética de guerrilla para darle más frescura. Queríamos que pareciera que las imágenes fueron filmadas por una persona con su teléfono o una *handycam*.

Por el contrario pensamos que los shows deberían ser filmados de manera más académica, pero sin perder el espíritu festivo de la música del artista. Nos decidimos a armar una puesta donde



hubiesen cuatro cámaras seteadas de manera ortodoxa para un show y dos cámaras buscando imágenes de manera más desprolija. Esas dos cámaras iban a estar moviéndose todo el tiempo, buscando rostros de gente, yendo tras bambalinas. En ese momento nos dimos cuenta que necesitábamos un operador de *steadycam*. Por suerte convocamos a Nicolás Mayer y nos dijo que sí inmediatamente. Las imágenes captadas por él nos dieron una mezcla de sofisticación y vértigo muy bella. Retrató a la gente y a la arquitectura del Colón de una manera muy sensible.

Antes de comenzar los shows tuvimos una sorpresa de último momento, la gente de RED CAMERAS nos mandó una RED MONSTRO FF, la cual todavía no había salido a la venta. Estábamos muy contentos y emocionados, pero surgió el interrogante de qué lentes usaríamos porque al ser una tecnología nueva en ese entonces no

había ópticas que cubrieran el formato. Por suerte MUSITELLI, de Uruguay, adelantándose a los nuevos cambios tenía un juego de Leica R. La satisfacción fue enorme.

Lamentablemente no tuvimos tiempo de hacer pruebas como me hubiese gustado ya que los shows comenzaban el mismo día que llegaron estos equipos. Al ver material luego de terminada la primera jornada nos dimos cuenta que la cámara y el formato nos dieron un nivel de detalle asombroso.

Fueron jornadas súper intensas y a la vez muy emocionantes. Poder presenciar y registrar un show de música electrónica de alto nivel combinada con música clásica en unos de los teatros más emblemáticos del mundo son experiencias únicas en la vida. Estoy muy agradecido a Nacho y a Milton por dejarme ser parte de ese universo hermoso que creamos en *Connected*.

CONNECTED

CÁMARA: RED WEAPON HELIUM 8K

EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: MILTON KREMER

GUIÓN: MANU DONDAS

PRODUCCIÓN: NMF FILMS / BUENA

PRODUCTORES EJECUTIVO: NACHO MAZZINI

PRODUCTORES ASOCIADOS: CRUZ PEREYRA

LUCENA Y NACHO AMATO

COORDINADORA DE PRODUCCIÓN: ESTEFANIA ISELLI

ASISTENTES DE PRODUCCIÓN: CAMILA

MONTEFIORE Y DELFINA MONTEFIORE

SONIDO: MARTIN LITMANOVICH

MÚSICA: HERNÁN CATTANEO, OLIVERIO

SOFIA Y PAUL BAUNDER

MONTAJE: MANUEL DONDAS

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: PABLO DESANZO (ADF)

DIT: SEBASTIÁN TORO

CÁMARA: NICOLAS MAYER, MATIAS COLLADO,

MILTON KREMMER Y FELIPE MOZQUEDA

FOQUISTA: RODRIGO SANCHEZ

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: MALENA

BORUCHOWIZ, SAMUEL JOSIAS AGUIRRE,

AGUSTIN NORRY, JONATHAN ALBERTO

BILIBIO Y ALEJANDRO TARRAF

GRIP: PABLO RIOS

GRUA: DANILO PONTORIERO

STEADICAM: NICOLAS MAYER

COLORISTA: EMMANUEL GRAMAJO (CINECOLOR)

SCANE0 16MM: UNIVERSIDAD DEL CINE

TRANSFER 16MM: EDU SIERRA

BVS

Conocimiento
& Tecnología



Signature Zoom

Consistent Performance.
Signature Look.



ARRI SIGNATURE ZOOM LENSES. TRULY CINEMATIC.

ARRI®



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

info@asasonidistas.org

asasonidistas

asasonidistas

www.asasonidistas.org



ACADEMIA
DE LAS ARTES
Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS
DE LA ARGENTINA

info@academiadecine.org.ar

www.academiadecine.org.ar

AcademiaCineArgentina

@academiadecinearg

00:00:10 00:00:20 00:00:30 00:00:40 00:00:50

eda

Asociación Argentina
de Editorxs Audiovisuales

info@edaeditores.org

www.edaeditores.org

Seguinos en

00:00:00:15



Revivi el contenido del 1º Congreso
Iberoamericano de Edición Audiovisual
en: www.congresoedicionaudiovisual.org

Las asociaciones que integran la Federación Latinoamericana de Fotografía Cinematográfica felicitan a las compañeras y compañeros de la ADF por sus 25 años de existencia y principalmente por el trabajo que desempeñan en la promoción del arte cinematográfico.

La ADF ha sido una pieza fundamental en fortalecer el contacto entre las y los profesionales de América Latina y un constante apoyo en el trabajo de nuestra comunidad, lo que nos llena de orgullo y ánimo.

Invitamos a todas/os a conocer y participar de las actividades de la FELAFC a través de nuestras redes sociales y de nuestra página web www.felafc.org.

LARGA VIDA A LA ADF!

felafc_cine www.felafc.org



PRESENTANDO

Premista

VIVIENDO EN GRANDE
CAPTURA TU VISIÓN CINEMATOGRÁFICA

19-45MM T2.9 | 28-100MM T2.9 | 80-250MM T2.9-3.5

GRAN FORMATO





Federación
Latinoamericana de
Autores de Fotografía
Cinematográfica

UNA HISTORIA DE UNIÓN LATINOAMERICANA

En el contexto de la CAPER de 2014 y en torno a una MasterClass dictada por César Charlone surgió una cena de camaradería con compañeros de la ADF, en la que el mismo Charlone, sumado al colega peruano Pili Flores-Guerra y nosotros dimos nacimiento a la idea de agruparnos para tener una comunicación más fluida entre los directores de fotografía de América Latina.

La idea de una federación ya era una semilla aunque en ese momento no sabíamos ni cómo, ni para qué, solo teníamos esa idea: “Que juntos podríamos construir algo interesante para el desarrollo de la cinematografía latinoamericana”.

Esta idea germinó, empezamos a entrar en contacto con las distintas asociaciones de Latinoamérica e

hicimos un primer encuentro presencial para ver qué es lo que nos estaba sucediendo. Fue en 2015, en el marco del **19° Festival de Cine de Lima** y participaron la DFP (Perú), ABC (Brasil), ADFC (Colombia), SCU (Uruguay), SVC (Venezuela) y ADF (Argentina). Entonces, se redactó el Acta Fundacional de lo que hoy es la **FELAFC**.

En mayo de 2016, y con la participación de la recién fundada ACC (Chile), en el Salón de la Luz en Bogotá (Colombia) nos reunimos por segunda vez para confirmar lo acordado en Lima y definir que la Secretaría iba estar en gestión de la SVC (Venezuela), representada por Ricardo Matamoros. Ese mismo año se incorporó la AMC (México) y dos años después la CCC (Costa Rica), quedando así conformada la actual Federación.

Los brotes se vieron en nuestro primer encuentro en Lima en el que nos pusimos de acuerdo en que la Federación se creara con los siguientes fines y objetivos: *1. Coordinar los esfuerzos necesarios para lograr el reconocimiento de los directores de fotografía como autores de la fotografía cinematográfica en el ámbito latinoamericano.*

2. Fomentar de manera coordinada el surgimiento, fortalecimiento y desarrollo de las asociaciones que agrupan a los autores de fotografía cinematográfica en América latina.

3. Apoyar las iniciativas de formación y actualización del conocimiento a través de las asociaciones locales.

4. Contribuir a la promoción, difusión y reconocimiento del trabajo y logro de sus miembros.

5. Cooperar en el mejoramiento, homologación e implementación de criterios, prácticas y procesos utilizados para producir, distribuir, proyectar y difundir, así como conservar y preservar el producto del trabajo del director de fotografía en la obra cinematográfica.

Con el paso del tiempo se fueron desarrollando asiduos encuentros presenciales y más adelante virtuales con una agenda anual programada para lograr tener gestiones efectivas y nutritivas para la región.

DE ETAPAS Y NUEVOS PROCESOS

FELAFIC posee en su trayectoria tres etapas las cuales coinciden con las distintas secretarías que coordinaron su funcionamiento. La primera, en manos de la SVC representada por Ricardo Matamoros, donde la federación tuvo el gran trabajo de construir la imagen y forma de la misma, sin muchos ejemplos de lo que éramos. Allí se forjaron los muy sólidos cimientos sobre los que hoy continúa desarrollándose la federación.

Una segunda etapa fue la administración de la AMC representada en la figura de Guillermo Granillo en la que la federación, con un mayor peso específico, desarrolló y potenció los vínculos entre las asociaciones logrando que la FELAFIC tenga producción propia de contenidos. Un paso cualitativo.

Hoy comienza una nueva etapa con el traspaso de la secretaría a la ABC con las siguientes intenciones “Nos hemos propuesto, en una primera etapa, hacer de esta federación un nodo de información y formación sobre cinematografía integrando las diversas regiones de América latina e invitando a sus profesionales y estudiantes a comunicarse. Históricamente nuestra región ha estado bloqueada por barreras de mercado e imposiciones colonialistas que han impedido que podamos conocer y reconocer nuestras formas de mirada. Creemos que esta condición es posible de ser revertida, pero para ello debemos comprender la realidad de la organización profesional. Saber qué asociaciones están en formación, cuáles son sus etapas de progreso y, principalmente, motivar a aquellas que aún no están organizadas a hacerlo e integrar la FELAFIC. Una tarea que, sin duda, nos colocará en un ejercicio de diálogo con nuestros colegas. Finalmente, entre muchos de nuestros objetivos están los de contribuir y coordinar los esfuerzos necesarios para lograr el reconocimiento, promoción, difusión del trabajo de las directoras y directores de fotografía como autores de la fotografía cinematográfica en el ámbito latinoamericano”.

Como FELAFIC hoy continuamos reunidos con el afán de seguir fomentando el desarrollo de la cinematografía latinoamericana desde el lugar que nos toca: un grupo de asociaciones representadas por personas.



ABC. Associação Brasileira de Cinematografia



ADF. Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina



ACC. Asociación Chilena de Cinematografía



ADF. Asociación de Directores de Fotografía Cinematográfica de Colombia



AMC. Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica



CCR. Autores y Autoras de Cinematografía de Costa Rica



DFP. Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica Peruanos



SCU. Sociedad de Cinematografía del Uruguay



SVC. Sociedad Venezolana de Cinematografía



AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA
ARGENTINA /ADF/

La Sociedad Argentina de Cinematógrafos (ADF) fue fundada en 1996 gracias al esfuerzo conjunto de algunos Directores de Fotografía interesados en promover el intercambio técnico y artístico tanto en el país como en el exterior. Es una asociación sin ánimo de lucro y sin actividad gremial, que agrupa a muchos de los más importantes profesionales de la cinematografía nacional.

ADF se creó con la idea de compartir problemas comunes y buscar soluciones, así como el deseo de aprender y actualizarse, y -como colegas de países con niveles de producción significativos- hacer una contribución a la cultura cinematográfica. Para ello, ADF mantiene una comunicación fluida con el

resto del mundo: fue el primer país no europeo en formar parte de IMAGO. Y, en 2015, se convirtió en uno de los países cofundadores de la FELAFIC (Federación Latinoamericana de Cinematógrafos).

Desde sus comienzos la ADF trabaja sin pausa en sus dos pilares estructurales: la difusión y el reconocimiento del acervo del director de fotografía en la Argentina. Entre sus logros más destacados se encuentran la publicación de la Revista ADF, devenida en Anuario; la creación de un festival de cine; su activa participación en redes sociales; su rol en formación y desarrollo a través de master classes y talleres; y el acercamiento de sus socios con las empresas de la industria.

WWW.FELAFIC.ORG/ADF-ARGENTINA
WWW.ADFCINE.ORG
[@ADFARGENTINA](https://www.instagram.com/ADFARGENTINA)



Associação Brasileira de Cinematografia

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DE CINEMATOGRAFIA
/ABC/

La Associação Brasileira de Cinematografia (ABC) fue fundada el 1 de enero de 2000 con el objetivo de promover el intercambio de ideas e información para democratizar y multiplicar el perfeccionamiento técnico y artístico del cine y audiovisual brasileños. Tras casi 22 años de existencia, la ABC tiene hoy alrededor de 450 integrantes, que desempeñan funciones en diferentes áreas de la cinematografía, además de una larga trayectoria de actuación en diferentes áreas del sector.

Desde la década de 1970, fueron realizados varios intentos para fundar la asociación, pero a pesar del deseo y compromiso de diversos profesionales en el pasado, la ABC sólo se consolidó a fines de la década de 1990, principalmente con la llegada de la internet y la posibilidad de constitución de una asociación que podría actuar de forma virtual.

A diferencia de la mayoría de asociaciones del mundo enfocadas en la cinematografía, ABC tiene la característica de reunir no solo directoras y directores de fotografía, sino también profesionales de todas las áreas técnicas como arte, sonido y postproducción, incluyendo docentes y estudiantes.

Tide Borges es la primera profesional que no trabaja en fotografía en asumir la presidencia de ABC, además de ser la primera mujer en ocupar el cargo. La ampliación de una mayor representación de otras áreas, así como la diversidad de

género, raza, sexualidad y región, es uno de los principales proyectos de la actual administración, que junto con los grupos de trabajo, en particular el GT Inclusión, busca desarrollar políticas y cambios con acciones como la implementación del nuevo Estatuto, Reglamento Interno y Código de Ética que entró en vigor a principios de 2022.

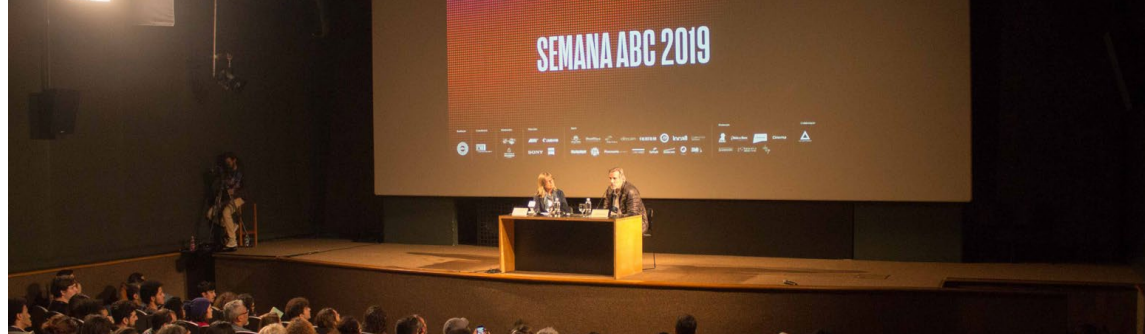
Actualmente, ABC está asociada a IMAGO (Federación Internacional de Cinematógrafos), entidad que tiene a Mustapha Barat ABC en el consejo, y a la FELAFC (Federación Latinoamericana de Fotografía Cinematográfica), que será secretariada por ABC en los próximos dos años. **La secretaria de la FELAFC**, coordinada por el director de fotografía Llano (ABC), representa una gran responsabilidad para ABC, que está desarrollando un plan de trabajo que busca acercar y fortalecer asociaciones, profesionales y narrativas latinoamericanas.

La asociación realiza una serie de **actividades** como talleres, círculos de conversación y encuentros. A través del foro exclusivo para personas asociadas, el sitio web, las redes sociales (Facebook, Instagram y YouTube) y el Informe ABC -boletín electrónico enviado a alrededor de 2.000 personas-, además de eventos como Sessão ABC, Premio ABC, Semana ABC y ABC Cursos de Cine, la asociación busca actuar tanto para difundir como para desarrollar el sector cinematográfico y audiovisual del país.

 WWW.FELAFC.ORG/ABC-BRASIL

WWW.ABCINE.ORG.DR/SITE/

 [@ABCINE](https://www.instagram.com/abcine)



ASOCIACIÓN CHILENA
DE CINEMATOGRAFÍA /ACC/

La Asociación Chilena de Cinematografía (ACC) se constituye a fines de 2015. **Si bien la historia de la cinematografía en Chile se remonta a 1925, la ACC es reciente**, contando hacia 2021 con 60 asociados (solo 6 de ellos mujeres).

La historia de la ACC está ligada al contexto histórico de la cinematografía chilena. Por ejemplo, al comienzo los profesionales se formaban en el extranjero o incluso en forma autodidacta, pero luego la formación se trasladó a las instituciones de educación superior (universidades y centros de formación técnica). También influyó la transición del cine analógico al digital. Más recientemente, la pandemia del coronavirus destruyó las fuentes de trabajo por largo tiempo (que ahora están en recuperación), lo que indica que la cinematografía en Chile vibra al mismo compás que sus asociaciones hermanas.

La idea misma de una asociación chilena también ha ido cambiando con el tiempo. Muchos de nuestros asociados viven y trabajan fuera de Chile. Otros tantos que tienen residencia en Chile se desplazan por varios países en función de las producciones en que participan.

Nuestra asociación es extremadamente técnica y especializada en la generación de imágenes para cine y televisión. El nivel de información que maneja un director de fotografía hoy en día es, simplemente, impresionante.

Dentro del espíritu de generar instancias de debates y conversación sobre cinematografía es que hemos realizado distintas actividades que permiten construir relaciones de largo plazo. Una de ellas, que realizamos año tras año desde 2018 durante el mes de enero, es “Ampliar la Mirada”, cuyo objetivo principal es hacer un workshop con profesionales de primera línea.

Con todo, queda mucho por hacer. El trabajo conjunto con las asociaciones de otros países ha sido limitado, aunque FELAFC ha sido un gran apoyo, pero **hay que avanzar más en la integración regional.** Hay muchos problemas comunes, como los derechos de autor, la poca participación de directoras de fotografía o las políticas públicas de fomento al cine latinoamericano en contextos globales, por nombrar algunos.

 WWW.FELAFC.ORG/ACC-CHILE

ACC-CHILE.COM

 [@ACC CHILE](https://www.instagram.com/acc_chile)



ASOCIACIÓN DE DIRECTORES
DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA DE
COLOMBIA /ADFC/

La ADFC fue fundada en julio de 2008 por un grupo de Directores de Fotografía que vieron la necesidad de **crear una Asociación que no solamente velara por los intereses de los autores de la imagen, sino que también sirviera de escenario pedagógico para fortalecer el oficio y promover cambios en la profesión.**

En estos trece años hemos logrado consolidarnos como una de las Asociaciones más sólidas del gremio del cine en Colombia y **hemos sentado las bases para que en un futuro se nos reconozca como coautores de la creación filmica.**

Al día de hoy la ADFC tiene 45 miembros activos, dos miembros honorarios y 16 miembros adherentes donde además de directores de fotografía

junior hemos recibido a quienes construyen la imagen cinematográfica con nosotros, es decir: coloristas, operadores de cámara, operadores de steadycam y postproductores visuales.

Asimismo, la ADFC es parte de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Directores de Fotografía (FELAFC) desde su creación en 2015 con el interés principal de fortalecer el rol del cinefotógrafo en la región y de promover la profesionalización de nuestro oficio. Dentro del marco del Salón Internacional de la Luz se han realizado la Asamblea y la Muestra Cinematográfica FELAFC .

Desde 2019 la ADFC es miembro activo de la Federación Internacional, IMAGO, además de tener a una de sus asociados en la vicepresidencia de la misma. Para la ADFC siempre ha sido prioritario ser parte de las organizaciones nacionales e internacionales que agrupan a los directores de fotografía, porque entendemos que es la única manera

de hacer avanzar nuestro oficio en el ámbito de la creación, la técnica y los derechos laborales.

Adicionalmente a la labor como agremiación existe una preocupación por las labores de educación y divulgación sobre los oficios de la luz. Por ello **desde 2018 la ADFC se integró con el Salón Internacional de la Luz**, evento anual especializado en la dirección de fotografía y sus oficios, y uno de los eventos de fotografía cinematográfica más importantes del mundo, que viene desarrollándose desde 2009.

Además, la ADFC viene realizando en los últimos años eventos que resaltan la labor del director de fotografía en el seno mismo de la industria y de cara al público en general.



WWW.FELAFC.ORG/ADFC-COLOMBIA

WWW.ADFC.COM.CO



[@ADFC.DP](https://www.instagram.com/adfc.dp)



**ASOCIACIÓN DE AUTORES Y
AUTORAS DE CINEMATOGRFÍA
DE COSTA RICA /CCR/**

La intención de crear la CCR quedó asentada en **promover el quehacer de las fotografías y fotógrafos cinematográficos como una manifestación artística, así como procurar la profesionalización del gremio**, defender los derechos intelectuales, compartir con colegas de otras asociaciones y sembrar la pasión por el cine y la dirección de fotografía en un país donde la industria está en crecimiento.

Después de varios intentos –emprendidos años atrás por otras generaciones– en el 2020, cuando la mayoría de la gente de cine quedó varada, hubo tiempo para explorar, estudiar y escribir los lineamientos para que naciera la CCR.

En la concepción de los estatutos retomamos objetivos tanto de la AMC (Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica), como de la ADF (Autores de Fotografía Cinematográfica de Argentina).

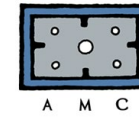
“Definitivamente se acercaban a lo que nosotros buscábamos: por ejemplo, algo que nos llamó la atención es que el proceso de inclusión de nuevos socios fuera por invitación. Esto hace que sea una

cuestión de méritos, lo que demuestra que se alcanzó un nivel artístico y profesional que no se puede pasar por alto. Los requisitos de afiliación fueron uno de los temas sobre los que más reflexionamos y discutimos en nuestras primeras reuniones”.

“Algo que también nos llama mucho la atención de la AMC y la ADF es que cuentan con muchas socias y es algo a lo que aspiramos. Sentimos que las mujeres siempre han estado muy de lado en esta profesión y en México, Argentina y Brasil ha crecido mucho el impulso a que las mujeres se involucren en la dirección de fotografía. **En este momento nuestra asociación solo cuenta con una socia activa: Ana Lucía Jiménez Hine (CCR)**”.

“**La CCR dará seguimiento a una Ley de Cine, actualmente empantanada por el cabildeo de las plataformas de streaming y las cableras**, entre otras, que se niegan a pagar un mínimo impuesto el cual serviría para apoyar el fondo a la producción cinematográfica. El quehacer es vasto”, señala Andrés Campos (CCR).

WWW.FELAF.C.ORG/CCR
WWW.CCRCINE.COM
 @CCRCINE



**SOCIEDAD MEXICANA DE
AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRFICA /AMC/**

Era 1992. La firma en el acta constitutiva de Don Gabriel Figueroa sellaba un largo esfuerzo para crear la primera AMC. Junto al notario se encontraba Henner Hofmann cuyo liderazgo fue fundamental para dar a luz a aquella Asociación Mexicana de Cinefotógrafos.

La AMC fue quedando en un marasmo que concluyó en el año 2000 en el que la legislación de nuestro país estableció que todas las asociaciones inactivas debían desaparecer. Cuatro años más tarde la siguiente generación retomó la idea de reabrir la asociación, trabas legales lo impidieron y ello dio pie a crear esta agrupación como sociedad en lugar de asociación. Y es que ante la jurisprudencia mexicana, una asociación sólo puede recibir ingresos por donativos a diferencia de una sociedad que funciona como una empresa en la que todos los **agremiados son socios de la misma**. Así quedó fundada la Sociedad Mexicana de Autores de Fotografía Cinematográfica a la que llamamos cariñosamente AMC pero, estrictamente hablando, es un seudónimo.

La primera acción que tomó la recién formada sociedad fue crear la página web manteniendo la existencia de la AMC de forma completamente virtual. Otra de las labores iniciales fue realizar pruebas comparativas entre material filmico y cámaras digitales marcando desde entonces **uno de los principales objetivos de nuestra sociedad: compartir conocimientos**.

En septiembre de 2009 editamos el primer número de la **revista 23.98**, publicación digital que se divulga sin costo de forma bimestral y que al 2021 cuenta con 70 publicaciones.

En 2016 la AMC ingresó a la FELAFC. En 2019 Guillermo Granillo fue nombrado Secretario General de la FELAFC por un periodo de dos años, realizando dos muestras de cine de la Federación, en 2019 y 2021, y los talleres FELAFC/AMC.

En 2018 la AMC publicó en change.org un comunicado llamando a las casas productoras y productores a tener mejores condiciones laborales en las producciones audiovisuales **En septiembre de 2021 realizamos la primera exposición fotográfica de miembros de la AMC** y hemos creado el compromiso de publicar a finales de 2022 el libro que muestre las obras de esta exposición.

A corto y mediano plazo se tiene planeado crear un festival AMC; generar seguro social y seguro para el retiro de los agremiados, y crear un manual técnico en español.

Actualmente estamos trabajando en la creación de una Sociedad de Gestión Colectiva para ejercer y capitalizar los derechos autorales de los cinefotógrafos, además de evitar perder la categoría de autores.



WWW.FELAFC.ORG/AMC-MEXICO

WWW.CINEFOTOGRAFO.COM



[@AMC_CINEFOTOGRAFO](https://www.instagram.com/AMC_CINEFOTOGRAFO)



ASOCIACIÓN
DE AUTORES DE
FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFICA
PERUANOS /DFP/

Fue allá por agosto de 2013, dentro del marco del “17 Festival de Cine de Lima de la Pontificia Universidad Católica”, cuando reunidos no más de una docena de amigos profesionales y creadores de fotografía cinematográfica, apadrinados por la reconocida buena voluntad y disposición del Maestro César Charlone, vimos dar a luz ese viejo proyecto que veníamos cocinando desde hacía ya un buen tiempo: juntarnos, asociarnos de una buena vez para ponernos a pensar en nosotros, en lo que sabíamos hacer y en lo cada vez más urgente de poner aquello en valor: “las artes y ciencias de la fotografía cinematográfica”.

Así nacimos, en medio de la audiencia más grande que juntó alguna vez el Festival de Cine de Lima: cientos de gentes de todas las edades, amigos del cine ganosos de saber de este “nuevo lenguaje”, sobrecargando pasillos, escaleras y ascensores para decirnos historias de luz y movimiento, en esa sala del quinto piso a la que, de la mano y palabra de César, desde entonces hemos llamado **Ciudad de Luz**.

Dos años después, el 2015, cuando aún no terminábamos de “armar luces ni setear cámara”, nos picó el bicho del crecimiento, del “juntos somos más”, y junto a Gierasinchuk y Giuliani de Argentina, Pacheco y Trotta de Brasil, Echeverry

de Uruguay, Matamoros y Henao de Venezuela, tan lejos tan cerca Colombia y Chile, y nuestro ejército de incondicionales de por acá, en el mismo lugar de aquella primera vez, nuestra Ciudad de Luz, pero esta vez durante el “19 Festival PUCP”, firmamos el Acta Fundacional de lo que hoy es la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica (FELAFC), que ahora reúne a nueve países.

Desde entonces **venimos luchando las mismas batallas que nos unen a todas la Asociaciones alrededor del mundo: defender nuestros derechos intelectuales y nuestros intereses morales y patrimoniales vinculados a la Autoría de la Imagen**, y llevando a cabo acciones relativas al crecimiento profesional y al desarrollo de la imagen y el audiovisual, en lo artístico, técnico y cultural, entre tanto más.

Hoy somos 25 entre Activos y Vitalicios, a punto de abrir en el verano una cuota de Adherentes mujeres y hombres cinefotógrafos, asistentes y amigos de la imagen, y un escalafón importante y necesario de Socios Históricos: siempre huellas a seguir. Y hoy, a 8 años de fundados nos preside, por segundo periodo consecutivo, Micaela Cahuaranga Schreiber (DFP), nuestra única mujer fundadora.

Pili Flores-Guerra (DFP)



WWW.FELAFC.ORG/DFP-PERU

WWW.DFP.PE/



[@DFP.PERU/](https://www.instagram.com/DFP.PERU)



MICAELA CAJAHUARINA (DFP)



SOCIEDAD DE
CINematografía DEL
URUGUAY /SCU/

La Sociedad de Cinematografía del Uruguay (SCU) fue fundada en el año 2016 con el propósito de **reunir a los cinematógrafos nacionales generando un ámbito de intercambio y discusión sobre la Cinematografía** promoviéndola como forma de arte y actividad profesional.

La SCU es una organización cultural, educativa y profesional, sin fines de lucro, ajena a cualquier tipo de actividad gremial. Sus miembros acceden por invitación y deben ser activos y reconocidos Directores de Fotografía cuyo trabajo demuestre excelentes características artísticas y profesionales.

 WWW.FELAFc.ORG/SCU-URUGUAY

SCUCINE.COM

 [@SCU.CINE](https://www.instagram.com/SCU.CINE)



SOCIEDAD VENEZOLANA DE
CINematografía /SVC/

La Sociedad Venezolana de Cinematografía es una Asociación Civil sin fines de lucro que agrupa a los profesionales que se dedican a la Dirección de Fotografía Cinematográfica en Venezuela y **tiene como objetivo principal lograr los más altos estándares técnicos, creativos, morales y éticos en todos los ámbitos de la profesión cinematográfica.** La misión de la SVC es promover y proteger los intereses de estos profesionales en función de contribuir al mejoramiento de su condición integral; fomentar la calidad y la excelencia como resultado de su labor, su competitividad y su bienestar además de servirle de apoyo frente a la naturaleza cambiante del medio en el cual se desenvuelve. La SVC busca también influir positivamente en las relaciones con los demás artistas, profesionales y técnicos de las distintas especialidades que intervienen en los procesos de producción que corresponden al ámbito de responsabilidades del Director de Fotografía.

El objetivo general de la SVC es apoyar todo aquello que conlleve a un mejor desempeño y resultado en el ejercicio de la Dirección de Fotografía cinematográfica, fundamentado sobre valores y criterios de calidad y excelencia. En este sentido avalará la idoneidad de sus miembros para responder a los retos que plantea el ejercicio de la Dirección de Fotografía Cinematográfica en el entorno de competencia, así como también de los medios y procesos asociados a la imagen.

Las iniciativas y progresos que La Sociedad Venezolana de Cinematografía (SVC) ha logrado

desarrollar en Venezuela para lograr cambios definitivos sobre los derechos de autor han sido bastante significativos, pero sin embargo atropellados por una realidad institucional sumida en una crisis muy poco comprendida por nuestros colegas latinoamericanos. Creemos que es necesario un mayor compromiso de la comunidad de asociaciones de la FELAFc, además de mantener su propósito inicial de funcionar como estructura para fomentar de forma coordinada el surgimiento de asociaciones en aquellos países que todavía no existen y para cooperar en el fortalecimiento y desarrollo de las que ya están en funcionamiento. **Es nuestro sentir que un número mayor de asociaciones fortalecidas sería la base cierta y sostenible para la consolidación de un mercado y una industria regional robusta, próspera y autónoma.**

Siendo la FELAFc un eje de coordinación de los intereses que tenemos las asociaciones latinoamericanas en común, ésta puede ayudarnos a alcanzar los objetivos que de otra manera tardaríamos más en establecer de manera permanente. Respetando y valorando la diversidad de nuestra región, **la FELAFc es una oportunidad única para reconocernos como cineastas latinoamericanos** e impulsar con mayor éxito los objetivos acordados entre todas las asociaciones que la conforman. Adicionalmente, la FELAFc debe ser el reflejo de lo que la mayoría de los Directores de Fotografía latinoamericanos desea en conjunto.



WWW.FELAFc.ORG/SVC-VENEZUELA

WWW.SVC.WEB.VE



[@SVCINE](https://www.instagram.com/SVCINE)

ucine.edu.ar

#EstudiaenlaFUC



Una institución diferente
con prestigio internacional

30
AÑOS



UNIVERSIDAD
DEL CINE

¿CÓMO SE FILMÓ *LA ENCOMIENDA*?

DIEGO POLERI (ADF) ENTREVISTADO POR ALE GIULIANI (ADF)



AG: ¿CÓMO LLEGASTE A ESTE PROYECTO?

DP: En 2019 viajé a República Dominicana a filmar una película convocado por Alejandro Chomski: *El país de las últimas cosas*. En ese momento se me acercó un productor italiano que resultó ser Ettore D'Alessandro, protagonista y productor de la película, con un proyecto para que desarrolle y dirija Pablo Giorgelli. El proyecto era sobre la relación entre sobrevivientes de un accidente mar adentro y contemplaba filmar en el estudio/tanque de agua de los estudios Pinewood en República Dominicana. A finales de 2020 viajamos con Pablo y, pandemia mediante, filmamos *La encomienda*.

AG: ¿TUVIERON ALGUNA REFERENCIA ESTÉTICA? ¿Y TÉCNICA?

DP: A Pablo le interesaba el encuentro y el desarrollo de la relación entre los protagonistas. Si bien la película sucede todo el tiempo en altamar no era tan importante para el proyecto la cuestión técnica. Pablo tenía la idea de concentrarnos en las relaciones humanas en el contexto de ese naufragio, su decisión era filmar “cerca de los personajes”. Después de algunas pruebas y películas juntos usamos lentes normales para lograr esa proximidad en las miradas, expresiones y diálogos, que son pocos. *La encomienda* se corre del cine catástrofe. Como era un proyecto todo filmado en el agua tuvimos que asesorarnos. La película se filmó en un tanque de agua que tiene 70 x 70 metros (5600 metros cuadrados) con un metro sesenta de profundidad en toda la superficie, menos en el centro que tiene un sector de 20x20mts. con una profundidad de 5.



La particularidad del estudio es que uno de sus lados da al Mar Caribe logrando el fondo infinito del mar real. La primera cuestión técnica diferente al resto de las películas es que uno tiene un solo fondo disponible para posicionar la cámara. Para los planos y contraplanos en vez de mover la cámara movíamos a los personajes.

AG: CONCEPTUALMENTE ES FILMAR COMO CONTRA UN CROMA.

DP: Exacto. A eso se le suma la dificultad de ser un rodaje en exterior donde no se puede cambiar la dirección del sol (risas). Para los contraplanos tuve dos ideas: la más ridícula, esperar a que pase todo el día para filmar los contraplanos lo cual era una locura en la organización del plan de rodaje además que en el Caribe es muy cambiante el clima; y la segunda fue en los contraplanos usar un

plano corto que me permitía usar un tamizador (con unas plataformas que había en el estudio o los trípodes dentro del agua) para bloquear la luz del sol e iluminar desde el lado opuesto simulando otra dirección. Usamos HMI PAR 18Kw y 12Kw para competir con la luz tan fuerte y cenital durante la mayor parte del día.

AG: ¿CUÁL ERA LA COBERTURA PARA TANTOS EXTERIORES?

DP: La única cobertura eran las escenas en la cabina del barco. Cuando se complicaba con el clima nos metíamos. Había que acomodarse. Con Pablo hay una experiencia previa de filmar juntos y como en esta película hay pocos elementos, pocos personajes y pocos cambios de vestuario no era tan difícil hacer cambios en el plan de rodaje.



AG: ¿QUÉ TUVISTE QUE TENER EN CUENTA PARA EMPATAR EL MAR VERDADERO CON LA PILETA?

DP: El horizonte es una línea que por momentos se nota. Eso depende de cuántas olas se generen. El estudio tiene cuatro máquinas de olas ahí adentro. Son pistones muy grandes que se accionan mecánicamente y generan movimiento en el agua. Uno puede ir ubicando esas máquinas e incide en cuánto se ve esa línea divisoria. Hay otro tema con el color del agua: como son distintas profundidades el color cambia. Desde el principio supimos que debíamos corregirlo en postproducción. Además usaba la profundidad de campo y el desenfoque para que no se notara la división en algunas situaciones de mar calmo. Igual en un 85% la película pasó por vfx, que consistieron en empatar esos colores del agua y en borrar esa línea entre piletas y mar. Usamos puntos de tracking para el día y la noche. El vfx se hizo acá en la Argentina: lo hizo Leonardo Quartieri, de Tatu Studios. Decidimos usar trípodes con pelotitas de tenis para las escenas de día y con leds para las de noche en una especie de rejilla que tiene el estudio donde cae el agua hacia el lado del mar. Trabajamos con Bhima Ghandica (DIT) haciendo Live Grade que ayudó mucho a encontrarle el look. Luego acá en Buenos Aires, en Boat, hicimos la corrección de color definitiva con Javier Hick.

AG: ¿EL BOTE Y EL BARCO ESTABAN FIJOS O FLOTANDO?

DP: Flotando. La parte del barco que sobrevive a la explosión es una estructura realizada por el equipo de arte que flota sobre unos bidones, hecho todo de madera muy liviana. Para poder

poner la cámara sobre la estructura construimos un casco de barco bastante más grande que el que se ve en la película. En general la cámara está en mano aunque a veces apoyada en la rodilla o el hombro. Como las máquinas de olas generan mucho ruido, cuando hacíamos planos sin que se viera el agua yo movía la cámara así evitábamos usarlas y teníamos los audios. En el bote era muy pequeño el espacio. Lo que hicimos fue armar una estructura adicional que me permitía ganar una distancia con los actores y no tener que usar lentes angulares. Hicimos sólo dos o tres planos más generales del barco flotando desde “tierra” con la cámara en trípode.

AG: ¿CÓMO FUE LA DINÁMICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA ESCENA?

DP: Primero siempre hacemos un trabajo de escritorio. En este caso lo hicimos con Mariano Biasin, que trabajó como asistente de dirección en *Las acacias* e *Invisible* y acá acompañó como continuista. Durante la previa allá los tres hicimos un guión técnico con fotos. Es una película dentro de un sistema de estudios, vivíamos a minutos del espacio donde se construían los decorados y las oficinas para la preproducción estaban dentro del estudio. Eso nos permitía ir a mirar, sacar fotos y probar. En el set a veces las cosas cambian: por lo general se necesitan menos planos que los que uno imaginó en el papel.

AG: ¿Y QUÉ OTRAS COSAS ALTERABAN EL PLAN DE RODAJE?

DP: El clima era el máximo conflicto. Había muchos cambios en el mismo día. Cuando un rayo cae a menos de dos kilómetros hay que evacuar el

estudio. Los responsables del estudio/tanque son Bolívar Sanchez y Manuel Herrera, que además operó la cámara en las escenas subacuáticas del comienzo de la película. Son coordinadores marinos y se encargan de todo lo que se mueve en el agua y de la seguridad de los que nos metimos dentro del tanque... Ayudaron mucho con sus consejos y experiencia. Me recomendaron usar traje de neoprene aunque hicieran 40 grados a la sombra. Yo estaba muchas horas metido en el agua así que lo mejor era ayudar a regular la temperatura del cuerpo con el traje. Además tenía que tomar mucha agua para no deshidratarme. “Osiris” Cabreja Lopez, el gaffer, y todo el equipo, excepto yo, tenían experiencia en rodajes en el agua y en el tanque y mucha coordinación con el equipo marino para moverse sobre o dentro del agua. Por cada eléctrico que tiene que poner debajo del agua un farol hay un buzo que lo asiste. Al crew estándar de una película se le agregaban como 20 personas más.

AG: ¿CÓMO TE LLEVASTE CON TANTA GENTE?

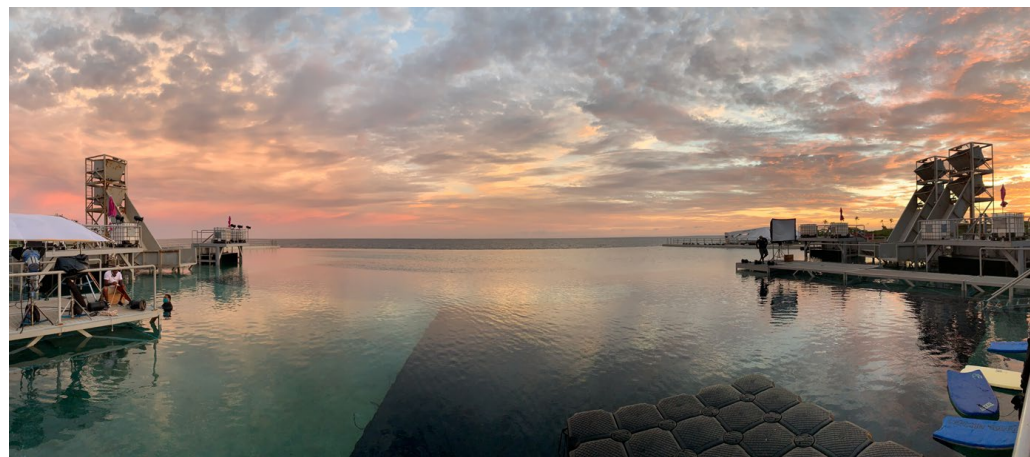
DP: Muy bien. Lo primero a tener en cuenta es la paciencia. Todo tarda cuatro veces más que en tierra.

AG: ¿CÓMO SE FILMA LA PIEL NEGRA?

DP: No recuerdo haber trabajado muy distintos los niveles de luz en los planos conjuntos. Sí tuve que iluminar bastante más de noche cuando el personaje de Henry, un joven haitiano, estaba solo.

AG: ¿Y EL VEROSÍMIL?

DP: La película si bien tiene toda esta parafernalia alrededor tenía que ser una película naturalista. Tenía que parecer que ellos estaban ahí y



sentirse una luz naturalista. De día si bien hubo que trabajarlo porque el mediodía es muy duro en el Caribe fue más fácil. De noche hubo que pensar más. Usamos balloon lights con lámparas de HMI de 4 Kw montados en grúas desde unas calles laterales que tiene el estudio.

AG: ¿Y DENTRO DE LA CABINA DEL BARCO CÓMO FUE EL TRATAMIENTO?

DP: Eso fue más parecido a un estudio. Tuve las ventanas abiertas e iluminé desde ahí afuera y pedí que el techo de la cabina se saque y se ponga, sea móvil. Entonces de noche ponía una tela e iluminaba desde arriba como si estuviéramos en un interior aunque seguíamos en el tanque.

AG: ¿Y EL TRABAJO EN LA PILETA? ¿CÓMO SE MANEJA EL ADENTRO Y AFUERA DEL AGUA PARA FILMAR?

DP: Cuando llegué la pileta estaba vacía, es una cosa que llenan para las semanas que dure la película. Es agua filtrada que se extrae del mar para que aguante. La primera semana estaba cristalina y a la tercera semana ya tenía una textura interesante a pesar del tratamiento que le hacen. Nunca habían filmado tanto tiempo seguido, el mismo proyecto. Por la diferencia de profundidades el color del fondo es más claro dentro del tanque y oscuro en el mar. Lo que terminamos haciendo para emparejar previo a la post fue poner telones negros en el piso en algunos sectores que elegimos. También en algún momento las fueron moviendo los buzos. Uno elige donde armar pasarelas y plataformas. Son estructuras móviles que los buzos van ubicando. Está bueno tenerlo pensado de antemano porque durante el rodaje se tarda mucho en reubicar.

También decidimos dónde ubicar las máquinas de olas y las torres que generan un splash, ola grande, para las escenas de tormenta.

AG: CUANDO UNO HACE CÁMARA EN MANO EN EL AGUA.... ¿LA HACE FLOTANDO?

DP: Sí, flotando en este almohadón con una válvula de tanque de oxígeno que, o la inflás o le soltás el aire, y de acuerdo a eso la cámara se hunde más o menos... Yo lo había hecho con una Canon 5D en el Tigre y un almohadón que compré en el once hace varios años. Hablé con Matías Mesa (ADF) experto en estas cuestiones y me recomendó este inflable profesional.

AG: ¿TENÍAS MIEDO QUE SE MOJARA?

DP: No, porque eso iba dentro de un estanco, un splash bag, con un monitor estanco. Se puede sumergir hasta un metro y medio abajo del agua y hay que abrir a cada rato para disipar el calor que se genera dentro de la bolsa.

AG: ¿Y QUÉ TIENE CONTRA EL LENTE?

DP: Tiene un vidrio plano bien pegado. El lente se apoya contra ese vidrio. Es un tema porque se empaña por la condensación dentro de la bolsa. Cada tanto tenés que parar para limpiar o desempañar. Por suerte tuve un equipo de cámara que ya había trabajado en el agua. La segunda de cámara, Stephanie Briones, era buzo también.

AG: Y CUANDO FILMABAN DENTRO DE LA CABINA, ¿TAMBIÉN USABAS ESE VIDRIO?

DP: En las escenas de tormenta sí, en las otras no.

AG: ¿Y LA PANDEMIA?

DP: La película la filmamos en octubre y noviembre de 2020, plena pandemia. Se iba a hacer antes y por el aumento de casos de COVID no se pudo. Finalmente pudimos viajar en un vuelo Pablo Giorgelli y yo, con el aeropuerto casi cerrado y sólo ese vuelo saliendo esa noche. Empezaban los hisopados, allá había toque de queda a partir de las 17hs, cerraba todo. En ese momento no estábamos acostumbrados y funcionó bien el protocolo que armaron en Pinewood, a cierta distancia ya es extraño igual, parábamos a comer y te sacaban sangre para hacerte el test.

LA ENCOMIENDA

CÁMARA: ALEXA MINI OPEN
GATE 3.4 / ARRIRAW
LENTE: COOKE S4I

EQUIPO TÉCNICO

DIRECTOR: PABLO GIORGELLI
ARTE: LORELEY SAINZ
SONIDISTA: DENIS GODY
DIRECTOR DE SONIDO: MARTIN LITMANOVICH
PRODUCIDA POR ETTORE D'ALESSANDRO (ECHA FILMS), RAFAEL ELIAS MUÑOZ (LANTICA MEDIA) Y JUAN PABLO MILLER (TAREA FINA)
COORDINACIÓN MARINA BO SANCHEZ Y MANUEL HERRERA (PINWOOD DSDR)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: DIEGO POLERI (ADF)
1ER. ASISTENTE DE CÁMARA: IVAN A. REYNOSO
2DO. ASISTENTE DE CÁMARA: STEPHANIE BRIONES
DIT: BHIMA GANDICA
ASISTENTE DE VIDEO: LEAFAR MONTERO BREA
GAFFER: JOSE ORLANDO CABREJA LOPEZ (OSIRIS)
BEST BOY GRIP: MOISES VILLAVISAR GUTIERREZ
KEY GRIP: PRÓSPERO RAMÍREZ VALDEZ
VFX: LEONARDO QUARTIERI
COLOR: JAVIER HICK PARA BOAT MEDIA

EL PERRO QUE NO CALLA





METROVISION

SERVICIOS DE PRODUCCIÓN INTEGRAL LIVE ACTION - VFX - ANIMACIÓN

CONTAMOS CON UN EQUIPO DE TALENTOS ESPECIALIZADOS
QUE SE ADAPTA A LAS NECESIDADES DE CADA CLIENTE.

Diseño de producción
Casting
Desarrollo visual
Diseño de personajes

Edición Off line - On line
Protools Dolby 5.1
Color gradient
QC

VFX
Composición digital
Animación 3D y 2D

Sala de Cine
DCP 5.1 Dolby Certificate

“Algunas de las decisiones estéticas de la película tenían que ver con apagar la luz para concentrarnos en un tema, en un asunto. Que la imagen sea en blanco y negro es parte de una serie de decisiones primeras y directas que se dieron a la hora de hacer la película. Es parte de su identidad más primaria. Tiene que ver con el intento de trabajar con lo imprescindible y con poder dar de baja la información que no sea estrictamente necesaria para volver a una escala más humana que en esta película es Sebastián [Daniel Katz], el protagonista excluyente. Amo los colores, me gusta trabajar con esa escala, con esa posibilidad de expresión, pero creo que en este caso y con estos directores de fotografía [Gustavo Biazzi, Guillermo Nieto, Marcelo Lavintman (ADF), Fernando Blanc y Joaquín Neira], que son personas con un talento maravilloso, era una manera de poder quitar del camino cualquier índice que nos lleve al consumo habitual de un relato. El blanco y negro se luce un montón y existe desde siempre, pero genera a priori la sensación de “voy a tener que hacer algo distinto”, correrse de la sensación de cerebro automático. Eso es lo que busco: desandar los caminos tradicionales para encontrarme con los espectadores. La sensación es que hay tanta experiencia de cómo consumir audiovisual que ni están ahí: están en WhatsApp mientras “miran”. Eso no me sirve. En el cine me gusta trabajar alguna suerte de hipnosis para la cual necesito a la otra persona presente”.

ANA KATZ, DIRECTORA.

EL PERRO QUE NO CALLA

GUIÓN: ANA KATZ Y GONZALO DELGADO
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: LAURA HUBERMAN
DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA: GUSTAVO BIAZZI, GUILLERMO NIETO,
MARCELO LAVINTMAN (ADF), FERNANDO BLANC Y JOAQUÍN NEIRA
DIRECTORA DE ARTE: MARIELA RÍPODAS
MONTAJE: ANDRÉS TAMBORNINO
DIRECCIÓN DE SONIDO: JESICA SUÁREZ



PUESTA BÁSICA

POR JAVIER RAMALLO

Sólo necesitaba de un chispazo para comenzar a alumbrar desde la oscuridad más profunda aquello que anhelaba, aunque no le pudiese poner nombre aún. “¿Qué es la luz entonces?” Pensó en presencia, en refugio, en claridad, en calor. En encuentros. Y pensando en la luz se acordó de la Puesta Básica, que de básica no tenía nada.

Pensó en la **Luz Principal** marcando el camino. Aquella que lo guiaba desde la hora más oscura con sus destellos. Luz fuerte en momentos de incertidumbre. Firme y potente, que despabila y zamarrea. Era la luz más pasional que lo anclaba a la realidad, era su cable a tierra.

Una **Luz de Relleno**, serena y paciente, lo hacía acordar a los puntos medios, tan necesarios a veces. Luz conciliadora, llena de matices. Era la luz que le daba la posibilidad de encontrar texturas donde sólo había una sombra rígida. Era la ternura de un degradé que comenzaba a surgir como balance necesario.

Encendido un **Contraluz** veía cómo todo se dibujaba de otro modo. Sentía esa luz fuerte y puntual entrando de forma inusual, recortando y destacando por sobre todo esas cualidades que lo recordaban especial. Luz de contrastes, separando del resto, haciéndolo único.

Desplegó su mirada alrededor. Entonces fue esa **Luz de Fondo**, la que lo puso en contexto. Le recordaba donde estaba parado. Esa luz que le permitía

iluminar más allá de sí mismo. Aquella que le ayudaba a ver qué tan lejos se extendía el camino

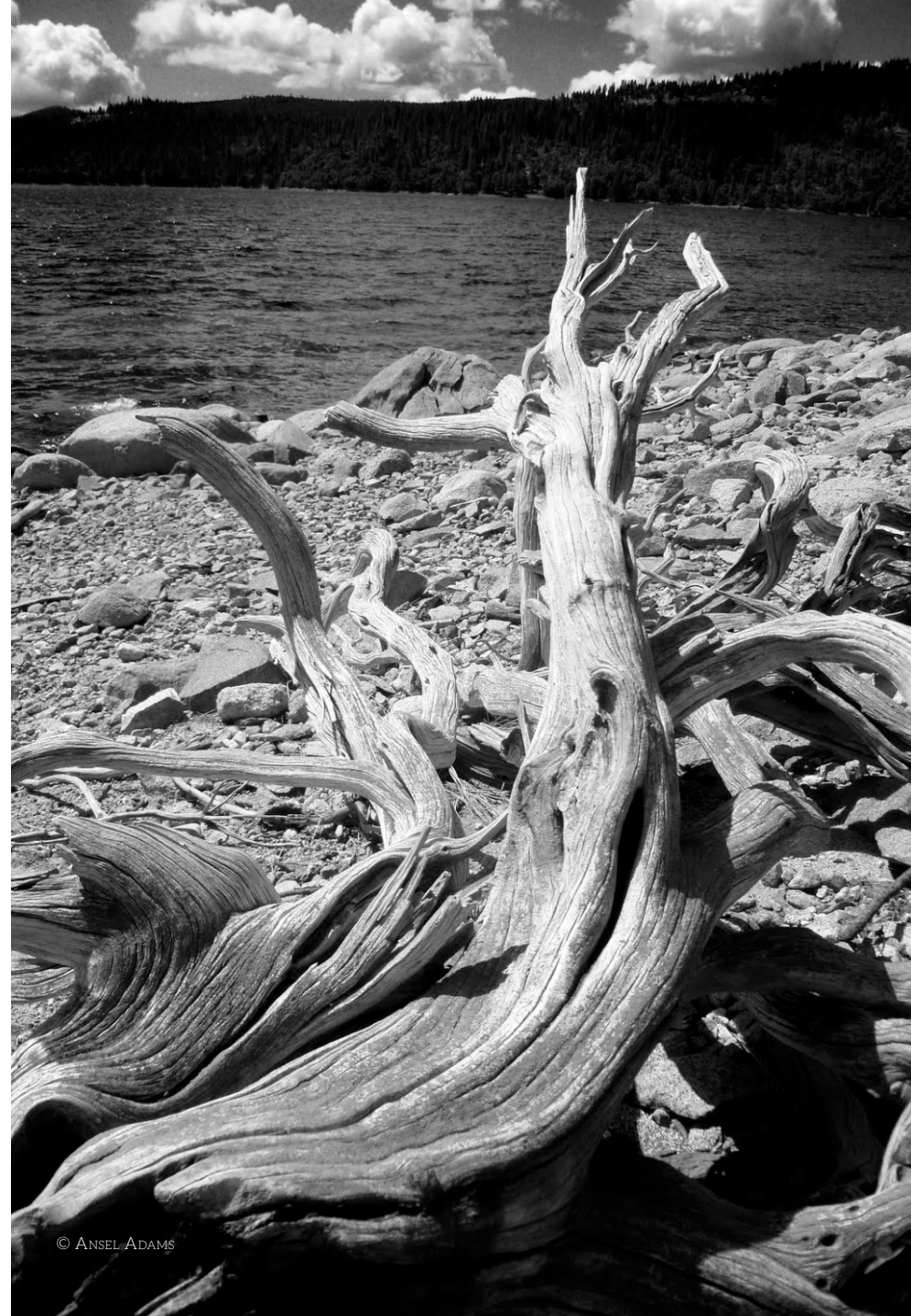
Comenzó a observar esa obra esculpida de luz. La cadencia que fluía a partir del encuentro de las luces. Los colores diversos que en el medio se formaban. Colores que siempre imaginó, pero que sólo en ese momento cobraban sentido.

Sintió la necesidad de ser parte, de retenerlo y abrazarlo todo. De no dejar escapar ni un destello. Atento a los movimientos, paciente para regular y exponer, enfocó con el corazón y disparó entrecerrando los ojos. Comenzó a moverse entre las luces y vio como **todo nuevamente podía ponerse en perspectiva cuando se dejaba iluminar**. Aquella que fuera su luz principal ahora podía ser contraluz y viceversa. Sólo era cuestión de animarse a verse desde otro lado.

Por último, notó las sombras. Aquellas que él mismo generaba con cada movimiento, con cada paso que daba. Sombras que a menudo había intentado esquivar, pero que esta vez comenzaba a abrazarlas y a percibir las como inevitables, como signo certero del paso de toda esa luz que había en su camino.

Y entendió entonces que a veces, sólo desde la plena oscuridad, se puede apreciar mejor la luz. Cerró los ojos y pensó de nuevo en las luces de su vida.

NOVIEMBRE 2015





FESTIVAL 22° BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE (BAFICI)

17 AL 28 DE MARZO, CABA

El jurado ADF integrado por **Carla Lucarella**, **Christian Cottet (ADF)** y **Delfina Margulis Darriba** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional a **Laura Imery Almario** por su trabajo en el largometraje *Dopamina*.



DIÁLOGO "DIRECTORAS DE FOTOGRAFÍA", EN 11° FESTIVAL DE CINE DE MUJERES DE SANTIAGO DE CHILE - FEMCINE

27 DE MARZO, SANTIAGO DE CHILE (ONLINE)

En el marco del 11° Festival de Cine de Mujeres de Santiago de Chile - FEMCINE se realizó un diálogo entre Directoras de Fotografía de Latinoamérica, en el que disertaron **Paola Rizzi**, Presidenta de la ADF y **Constanza Sandoval**, Socia de la ADF junto a **Maura Morales** y **Francisca Saéz Agurto**. Moderó **Cynthia García Calvo**.



ACTIVIDADES ESPECIALES DEL BAFICI TALLER "MICRÓFONO ABIERTO"

20 DE MARZO, CABA

Les socios **Victoria Panero (ADF)** y **Emiliano Penelas (ADF)** dictaron en el marco del 22° BAFICI un taller para niños titulado "Micrófono abierto": un acercamiento lúdico al trabajo de las y los directores de fotografía cinematográfica.

ACTIVIDADES 2021

MARZO

ACTIVIDADES ESPECIALES DEL BAFICI CHARLA "ESTRATEGIAS Y POSIBILIDADES PARA PENSAR LA PARIDAD DE GÉNERO EN LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL"

25 DE MARZO, CABA

En la charla participaron **Paola Rizzi**, presidenta de la ADF; **Karina Carbonatto**, vicepresidenta de AADA; **Natacha Valerga**, presidenta de SAE; **Mariana Quiroga Bertone**, presidenta de EDA y **Julia Buratovich**, integrante del Colectivo de Técnicas de Cine y Publicidad. Conversaron sobre la paridad de género en la producción audiovisual actual. Moderó **Florencia Tundis**, coordinadora del área audiovisual de Economía Femeni(s)ta y Guionista (ENERC).

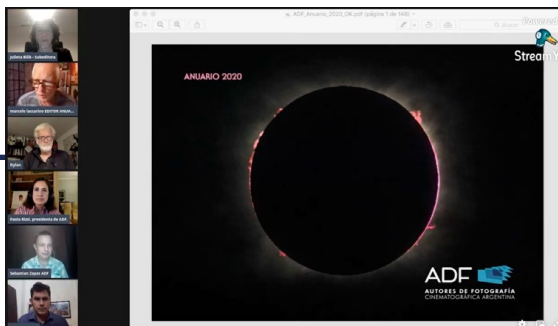


FESTIVAL "LA MUJER Y EL CINE"

8 AL 11 DE ABRIL

El jurado ADF integrado por **Patricia Batlle (ADF)**, **Sofía Nicolini Llosa** y **Malco Alonso** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía a **Constanza Sandoval** y a **Joaquín Neira** por su trabajo en los cortometrajes: *El nombre del hijo* (Dirección: Martina Matzkin) e *Instrucciones para Adela* (Dirección: Laura Huberman y Manuela Martínez), respectivamente.





PRESENTACIÓN DEL ANUARIO ADF 2020

10 DE ABRIL, ONLINE

Se realizó de forma online la presentación de la edición 2020 del anuario de la ADF. En la misma participaron su editor: **Marcelo Iaccarino (ADF)**, subeditora: **Julieta Bilik, Paola Rizzi (ADF)** y **Sebastián Zayas (ADF)**, **Franco Meconi** y **Dylan Williams**.



CURSOS ATELIER BUCARESTE (BRASIL)

ABRIL - SEPTIEMBRE 2021, SAN PABLO (ONLINE)

Gracias a la invitación de **Atelier Bucareste** entre abril y septiembre del 2021 más de 20 socios de la ADF participaron de los cursos online dictados por el director de fotografía brasileño Alziro Barbosa (ABC). También por el mismo acuerdo la ADF pudo brindar becas para estudiantes de la ENERC y de la Universidad del Cine (FUC) para ocho de estos cursos.

LATFEM

CAPACITACIÓN ONLINE SOBRE GÉNERO, VIOLENCIA Y DISCRIMINACIÓN ADF - LATFEM

19 Y 26 DE JUNIO, ONLINE

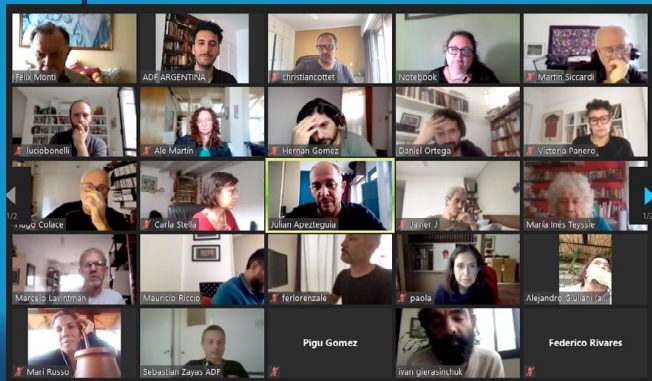
Se realizó de forma online una capacitación con la docente Marina Mariasch (LATFEM) durante dos sábados consecutivos para trabajar sobre las temáticas de género, violencia y discriminación dentro del ámbito cinematográfico.

4TO. FESTIVAL SANTIAGO DEL ESTERO FILM FEST

22 AL 26 DE JUNIO, SANTIAGO DEL ESTERO

El jurado ADF integrado por **Juan Manuel Casolati**, **Federico Rivarés (ADF)** y **Cecilia Madorno (ADF)** otorgó el **Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía a Constanza Sandoval** por su trabajo en el film *La botera* (Dirección: Sabrina Blanco) y una mención especial a **Raúl Coronel** y **Javier Favot** por su trabajo en el film *Deja que las luces se alejen* (Dirección: Javier Favot).

ABRIL



ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DE LA ADF

24 DE ABRIL, ONLINE

En un encuentro virtual muy agradable, los socios y la comisión directiva de la ADF se reunieron para hacer un repaso de las actividades y logros del 2020 y proyectar las actividades a llevar a cabo durante 2021.

Se eligieron autoridades para el período 2021-2023 con votación unánime, teniendo la nueva Comisión la siguiente composición:

PRESIDENTA: **PAOLA RIZZI (ADF)**
VICE PRESIDENTE: **HUGO COLACE (ADF)**

JUNIO

TESORERO: **SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)**
SECRETARIA GENERAL: **VICTORIA PANERO (ADF)**

VOCALES: **ALEJANDRA MARTÍN (ADF)**, **LUCIO BONELLI (ADF)**, **CARLA STELLA (ADF)**, **ALEJANDRO GIULIANI (ADF)**, **MARIANA RUSSO (ADF)**, **PIGU GÓMEZ (ADF)**, **FÉLIX CELESTINO Y MONTI (ADF)**

VOCALES SUPLENTE: **MARTÍN SICCARDI (ADF)**, **CHRISTIAN COTTET (ADF)**, **MAURICIO RICCIO (ADF)**, **FEDERICO RIVARÉS (ADF)**, **IVÁN GIERASINCHUK (ADF)**

COMISIÓN REVISORA DE CUENTAS: **MARCELO LAVINTMAN (ADF)**



CICLO DE CHARLAS ADF: ENTREVISTA A ROGER Y JAMES DEAKINS (TEAM DEAKINS)

13 DE JULIO, ONLINE

Entrevista realizada por la presidenta de la ADF **Paola Rizzi** a los prestigiosos **Roger y James Deakins** sobre su notable carrera cinematográfica y la forma que tienen de pensar la fotografía y la cinematografía en general.



8VO. FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO MADRYN MAFICI Y MAFICI LAB

18 AL 29 DE SEPTIEMBRE, PUERTO MADRYN

Martín Turnes (ADF), Malco Alonso y Fabián Flores premiaron a **Gergely Pohárnok** por su trabajo en el largometraje *Sole* dentro de la Competencia de Óperas Primas. También le dieron una mención ADF a **Gustavo Biazzi** por su trabajo en *La Dosis*.

Mariana Russo (ADF), Nico Miranda (ADF) y Ángel Arozamena (ADF) premiaron a **Sandro Chessa** dentro de la Competencia de Cortometrajes de ficción por su trabajo en *Inverno*.

Mariano De Luca fue parte del Laboratorio MAFICI Lab donde brindó asesoramiento a proyectos en desarrollo. **Martín Turnes (ADF)** fue parte del Jurado Oficial de la Competencia de Operas Primas.



5TO. FESTIVAL DE CINE LUZ DEL DESIERTO

1 AL 8 DE OCTUBRE, AVELLANEDA

El jurado ADF integrado por **Hugo Colace (ADF)** y **Sebastián Zayas (ADF)** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a **Gustavo Biazzi** por su trabajo en el film *Algo con una mujer* (Dirección: Luján Loico y Mariano Turek)



7MO. "FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS ALTURAS"

1 AL 10 DE OCTUBRE, JUJUY

El jurado ADF integrado por **Carla Stella (ADF), Luis Cámara y Nahuel Matías Srnec** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes de Ficción a José Alayón por su trabajo en *Blanco en blanco*.

El jurado ADF integrado por **Leonardo Val (ADF), Nicolás Gorla (ADF) y Malco Alonso** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes Documentales a Alberto Balazs por su trabajo en *Piedra sola*.

En el marco del festival **Nahuel Matías Srnec** dictó una charla titulada "La corrección de color en el documental".



CURSO "FOTOGRAFÍA PARA PREMIUM MEDIA" DICTADO EN EL MARCO DEL FUC LAB VIRTUAL

5 DE OCTUBRE AL 23 DE NOVIEMBRE, ONLINE

Junto a la Universidad del Cine (FUC) se realizó un curso en el cual participaron como docentes los socios **Federico Rivarés (ADF), Pigu Gómez (ADF), Marcelo Lavintman (ADF) y Javier Juliá (ADF)**. Realizaron una introducción al mundo de la dirección de fotografía en las grandes producciones de series y películas.



18° FESTIVAL "TANDIL CINE"

21 AL 31 DE OCTUBRE DE 2021, TANDIL

Nuestro socio **Nico Miranda (ADF)** junto con representantes de diferentes asociaciones cinematográficas participaron del Jurado Oficial del 18° Festival Tandil Cine, el cual dio el Premio Centinela a "Mejor largometraje", "Mejor Director" y "Mejor Actor". En el marco del festival **Nico Miranda (ADF)** dictó la charla "Dirección de fotografía en primera persona. El paso a paso hasta llegar al rodaje".



PREMIOS SUR 2021

25 DE OCTUBRE, CABA

Nuestro socio **Iván Gierasinchuk (ADF)** recibió el premio SUR a la Mejor Dirección de Fotografía, otorgado anualmente por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina por su labor en la película *Las Siamesas*, de la directora Paula Hernández.



PREMIOS KONEX 2021: ESPECTÁCULOS

26 DE OCTUBRE, CABA

Los socios de la ADF **Julián Apezteguia (ADF)**, **Iván Gierasinchuk (ADF)** y **Javier Juliá (ADF)**, junto a Eli Sirlin y Leandra Rodrigues, fueron elegidos por la Fundación Konex en el rubro "Iluminación" como parte de las 100 personalidades más destacadas de la última década del Espectáculo Argentino (2011-2020).



CHARLA "UN PASAJE POR LAS SERIES DESDE LA FOTOGRAFÍA" BVS MEDIA CONNECT

18 DE NOVIEMBRE, CABA

Se realizó una charla en el marco del "BVS Media Connect 2021" en la cual disertaron nuestros socios **Victoria Panero (ADF)**, **Christian Cottet (ADF)** y **Hugo Colace (ADF)**.



4° GRABA FESTIVAL AUDIOVISUAL IBEROAMERICANO DE MENDOZA

2 AL 7 DE NOVIEMBRE, MENDOZA

El jurado ADF integrado por **Federico Rivarés (ADF)**, **Fernando Marticorena (ADF)** y **Nahuel Matías Srnc** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Iberoamericana de Largometrajes a **Iván Gierasinchuk (ADF)** por su trabajo en *Las siamesas* (Dirección: Paula Hernández).



36° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

18 AL 28 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

El jurado ADF conformado por **Cecilia Madorno (ADF)**, **Pablo Desanzo (ADF)** y **Yarará Rodríguez (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes a **Claire Mathon** por su trabajo en *Petite Maman* (Dirección: Céline Sciamma).



PREMIOS CÓNDOR DE PLATA

28 DE DICIEMBRE, CABA

Nuestra socia **Georgina Pretto (ADF)** recibió el premio Cóndor de Plata a la Mejor Dirección de Fotografía, otorgado anualmente por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, por su trabajo en la película *La muerte no existe y el amor tampoco*, del director Fernando Salem.



PREMIO ASTOR PIAZZOLA A LA TRAYECTORIA - FÉLIX "CHANGO" MONTI (ADF)

19 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

En el marco del 36° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata nuestro socio **Félix "Chango" Monti (ADF)** recibió el Premio Astor Piazzolla a la trayectoria por su destacada carrera.

FELAFC

27 DE NOVIEMBRE DE 2021

FANTASMA VUELVE AL PUEBLO

Argentina • DoP: Martín Turnes ADF • 460 butacas disponibles

Tras varios años en una ciudad retorna ahora sin ocupación, planes ni metas. Luis Miguel, su gran amigo de la adolescencia, ahora convertido en empresario, le da un puesto de trabajo, y le encomienda una tarea simple pero de vital importancia: Buscar un cerdo para ser faenado el fin de semana.

Reservar butaca

Ver tráiler

4TA. MUESTRA FELAFC - DESCUBRE LA FOTOGRAFÍA LATINOAMERICANA

26 DE NOVIEMBRE AL 4 DE DICIEMBRE, ONLINE

Se realizó de forma online la cuarta muestra de cine de la FELAFC. El film que se proyectó y representó a la ADF fue *Fantasma vuelve al pueblo* fotografiado por nuestro socio **Martín Turnes (ADF)**.

OUTSTANDING
OPTICAL PERFORMANCE



LEITZ ZOOM

LEITZ – Proud supporter of the ADF
WWW.LEITZ-CINE.COM



AJAF CINEMA

ALQUILER
DE EQUIPOS PARA CINE
Y TELEVISIÓN

ESTUDIO DE FILMACIÓN

www.ajafcine.com

horacio@ajafcine.com

 [ajaf_cinema_srl](https://www.instagram.com/ajaf_cinema_srl)

011 4756 - 2995 / 4477

SteadiFilm

Caminando con un Steadicam
junto al Cine Argentino



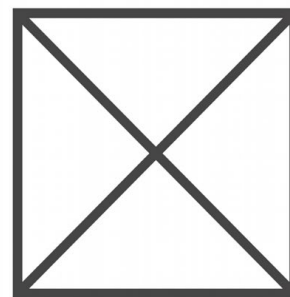
www.SteadyFilm.com.ar
steadifilm@yahoo.com

Desafiamos al Futuro



ECAP

ESCUELA CINEMATOGRAFICA AUDIOVISUAL PROFESIONAL



Manza Cine.

Post.

Corrección de color.
Laboratorio digital. Vfx.
Offline. Online.
DCP. Grabación LTO.

Transcoding.

Conversiones para offline.
Avid. Final Cut. Premiere.

Proyecciones.

Proyecciones cinematográficas.
Proyecciones al aire libre.
Festivales de cine.

W. manzazine.com.ar

F. facebook.com/manzazine

M. info@manzazine.com.ar



Canon

angénieux



HAWK



LAOWA

RICHARD
GALE
OPTICS



www.opticashc.com.ar | [@opticas_hc](https://instagram.com/opticas_hc) | info.opticas78@gmail.com

ÓPTICAS HC

cinecolor

ARGENTINA

UHD 4K HDR Dolby Vision // DCP 4K // Quality Control

 [instagram.com/cinecolorargentina](https://www.instagram.com/cinecolorargentina)

 [@cinecolorargentina](https://www.facebook.com/cinecolorargentina)

www.cinecolor.com.ar



Grip
Estabilización
Remote arm & car rigging

avz_grips 

arielvelezgrip@gmail.com 

+54 9 1169736453 

El **Museo del Cine** está dedicado a la preservación, investigación y difusión del arte cinematográfico argentino. En 2021 cumple 50 años y lo festeja en su sede en el barrio de la Boca. ¡Los esperamos!



www.buenosaires.gob.ar/museodelcine

ASOCIACIÓN DE AMIGOS
www.museodelcineba.org



MUSEO DEL CINE

AVENGER



Distribuidor Oficial | www.teletechnica.com | [@teletechnica.ig](https://www.instagram.com/teletechnica.ig)

REPRESENTANTE
Oficial
DE LAS MARCAS
MÁS RECONOCIDAS



VENTA Y ALQUILER DE INSUMOS CINEMATOGRAFICOS

DISTRIBUIDOR OFICIAL

ROSCO

VELVET



Aputure

lightstar

dop Choice

FILMGEAR

Palpa 2828 (1426) Capital Federal, Argentina Tel (011) 4551-4494 WhatsApp 11-5624-2522
ventas@cinestore.com.ar www.cinestore.com.ar [@ cine_store](https://www.instagram.com/cine_store) [f /cinestoreok](https://www.facebook.com/cinestoreok)



SONY

M METROVISION

VIDIEXCO

UNIVERSIDAD DEL CINE

ALFAVISION

cinecolor
ARGENTINA

VELVET

M CARLOS MEIRA
ASESOR DE SEGUROS

FUJINON

CHÚCARO
ACCESORIOS PARA CINE

MATIAS MESA
ADF-SOC

CAPER 2022
BROADCAST CABLE SATELITE CINE ILUMINACION AUDIO

AJAF
CINEMA

ROWING
RENTAL

OPTICAS HC

CINE
STORE

bvs
TECHNOLOGY
SOLUTIONS

Leitz

TLT
TELETECNICA

ARRI

KINO FLO
Lighting Systems

AVZ

SICA
APMA
INSTITUTO DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA
ASOCIACION PROFESIONAL Y TECNICA ARGENTINA DE
DIPLOMATAS PUBLICIDAD Y MEDIOS AUDIOVISUALES

DAC
Directores Argentinos
Cinematográficos

NMF
NACHOMF

labo

UN FILM ESTUDIO

ALA NORTE
cine digital

CACODELPHIA
CIUDADE DE CINE

ZEISS

Manza
Cine.

EL PERRO
EN LA
LUNA



THE
VITEC
GROUP

SAE SOCIEDAD ARGENTINA
DE EDITORES
AUDIOVISUALES

La SAE reúne a profesionales de la edición
audiovisual con una misión clara:
Impulsar el desarrollo del arte del montaje
y jerarquizar la figura de la persona que edita.

www.saeditores.org

info@saeditores.org

  /saeditores

PARA EL ARTE DE LA CINEMATOGRAFÍA



IMAGO is the global hub providing the direct connection between like-minded cinematographers worldwide, encouraging collaboration and is the perfect vehicle for creative and technical discussions.

IMAGO reaches a community of professional cinematographers from 53 countries, fostering the Art of Cinematography at a National and International level. We are proud to have Argentinian Cinematographers as a part of the **IMAGO** family.

www.imago.org

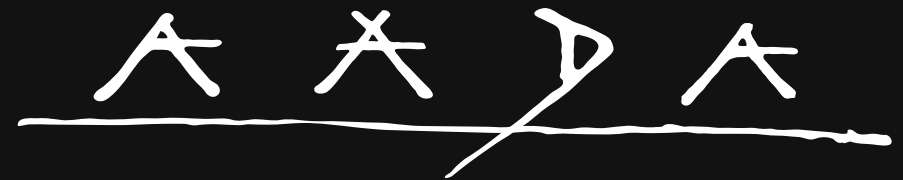


DISEÑO ESCÉNICO ARGENTINO

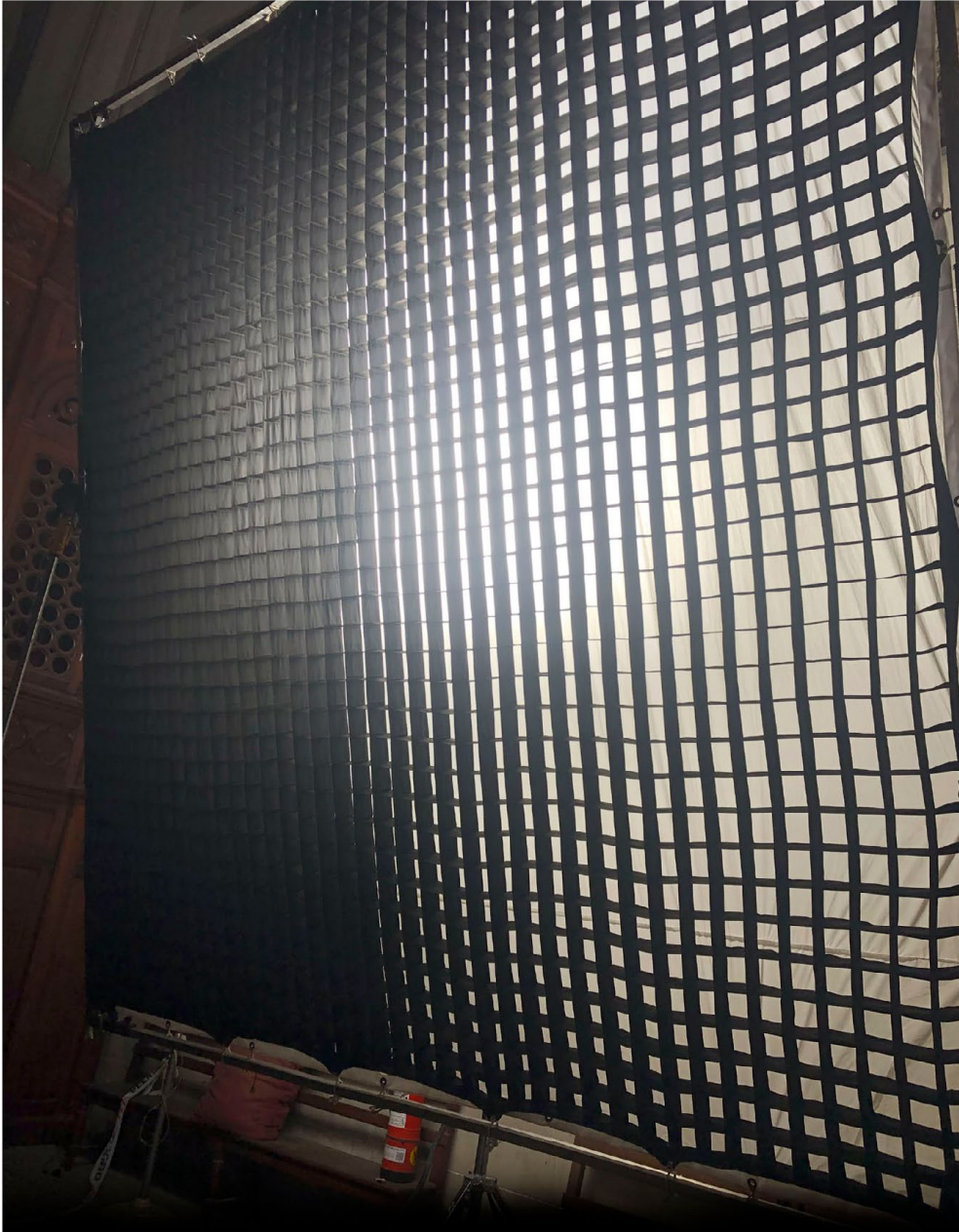


Vestuario, Iluminación, Escenografía, Video
www.adeaescenicos.com

Sumate #LaEscenaSeHaceEnEquipo



Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales



549-116-889-4254



Chucaro_accsesorios

CHÚCARO 

ACCESORIOS PARA CINE

servicios@alfavisionsrl.com.ar

TELÉFONO DE CONTACTO

20876035



DOMINGO DE ACASSUSO 4753, MUNRO

ALFAVISION

ALQUILER DE LUCES, CÁMARAS Y GRIP

Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

Bello Aspecto. Control Total.

ZEISS



Los lentes ZEISS Supreme Prime Radiance permiten a los cinefotógrafos crear imágenes con flares hermosos, consistentes y controlados mientras mantienen el contraste y evitan la pérdida de transmisión. Ofrecen una imagen con carácter y todos los atributos de un lente moderno: cobertura de formato largo, velocidad de apertura, robustez y un foco suave y confiable.



#DEFENDAMOSNUESTRA CULTURA

NECESITAMOS QUE EL CONGRESO DE LA NACIÓN SANCIONE UNA LEY DE PRÓRROGA A LOS IMPUESTOS ESPECÍFICOS QUE FINANCIAN LA CULTURA NACIONAL.

SIN ELLA, LA SOBERANÍA CULTURAL ESTÁ EN PELIGRO.

HACE CUATRO AÑOS RIGE LA LEY 27.432 QUE ESTABLECE QUE EN DICIEMBRE 2022 QUEDARÁN SIN FINANCIAMIENTO EL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, EL INSTITUTO NACIONAL DE TEATRO, EL INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA, LAS BIBLIOTECAS POPULARES A TRAVÉS DE LA CONABIP Y PROGRAMAS DEL ENACOM COMO LOS FOMECA.

DIPUTADAS, DIPUTADOS, SENADORAS Y SENADORES: EXIGIMOS MODIFICAR ESTA SITUACIÓN EXTENDIENDO LOS PLAZOS DE LOS FONDOS DE ASIGNACIÓN ESPECÍFICA PARA LAS ENTIDADES QUE FOMENTAN Y REGULAN LA CULTURA ARGENTINA.