

ADF



AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA



ANUARIO 2016

26°

EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS PARA LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL PROFESIONAL
CONFERENCIAS . WORKSHOPS . SEMINARIOS . MESAS REDONDAS . MASTER CLASSES

MIE . JUE . VIE
25.26.27 | **OCT**
BUENOS AIRES • ARGENTINA

 **CAPER 2017**
broadcast • cable • satélite • cine • iluminación • audio



+ DE
100
EXPOSITORES



+ DE
400
MARCAS
Internacionales



+ DE
5800
VISITANTES



+ DE
40
ACTIVIDADES de
CAPACITACIÓN
y actualización
TECNOLÓGICA



NACIONAL DE EQUIPAMIENTO Y SERVICIOS PARA LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL
WORKSHOPS • MASTER CLASSES • MESAS REDONDAS • SEMINARIOS
CAPER 2015
broadcast • cable • satélite • cine • iluminación • audio
MIE . JUE . VIE
BUENOS AIRES
+ DE
75
DISERTANTES



consultas@caper.org

www.caper.org

The best just got better



ALEXA SXT

GRAN SELECCIÓN DE FORMATOS DE GRABACIÓN
NUEVO MANEJO DE LOOK ARRI
MONITOREO EN SET SÚPER FLEXIBLE
CALIDAD DE IMAGEN MEJORADA
A PRUEBA DE FUTURO PARA HDR Y 4K



ARRI ALEXA SXT. TRULY CINEMATIC.



www.bvstv.com

www.arri.com/es



GRACIAS

THANK YOU

www.mardelplatafilmfest.com



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación



31° FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE
MAR DE PLATA



Editorial

Con la ADF estamos coincidiendo con el título de la novela de Alejandro Dumas, VEINTE AÑOS DESPUÉS, porque en 1996 entre varios comenzamos a llamar a colegas para juntarnos. Entonces recibíamos variadas respuestas: algunos que se quedaban MUDOS, otros cuya respuesta fue SOY SOLO y algunos más que respondieron -honestamente- NO ME INTERESA.

Pasaron varios años y muchos colaboraron para seguir: un laboratorio, Cinecolor, nos recibió en su casa; Juan Manuel Casolino que nos puso el hombro, el primer apoyo del INCAA gracias al gran TATO Miller y, sobre todo, la dedicación de Ezequiel García (artista experimental) que supo organizarse para entender durante muchos años esta necesidad tan sui generis que nos iba surgiendo a lo ADFs.

En 1997 nos acercamos a Imago, la Federación Europea de Directores de Fotografía, y nos sumamos como miembro asociado. Allí surgió la idea de formar la federación latinoamericana, hecho que cumplimos en los últimos años y gracias al cual nos hemos agrupado con nuestros colegas de Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México, Venezuela, Perú y Uruguay.

Hoy dedicamos una nota a una película RARA, coproducción entre Chile y la Argentina, para dejar en claro que la cordillera nos une, no nos separa. Una película que ganó el premio Horizontes Latinos en la 64ª edición de San Sebastián y el Gran Premio del Jurado en la última Berlinale, y que al verla despliega su imagen latina.

Hace un tiempo, pensando en esta publicación y hablando de estos temas, Sandra Szvalb, mi compañera de vida, me sugirió no perderme el seminario que la Universidad Nacional de General San Martín (UNSAM) organizaría con el cineasta Peter Greenaway hablando de la imagen y el cine. Fue el detonador de una investigación editorial, el hilo para comenzar a construir este anuario. Nos trajo de ejemplo La última cena y gracias a ella seguimos derecho al gran León

Ferrari, pensando en su obra crítica. De ahí pasaríamos a preguntarle a nuestro maestro Félix Monti su opinión y su método para dar vida a las imágenes y a Marcos Zimmermann, que empezó como foto fija en cine, y acaba de dar la vuelta a la imagen para construir relato a partir de fotografías.

A todo esto nos llevaba la charla: a la imagen y también a cómo transmitirla, cómo guardarla, cómo retener su luz. Antiguos sistemas al colodión, la película cinematográfica, y cómo se conserva en el tiempo. La gran problemática del hombre, pero llevada a nuestro ámbito: EL CINE. ¿Cómo conservarlo para las generaciones siguientes? Hablamos con Inés Cullen de la imagen química, hablamos con Beto Acevedo por la preocupación de cómo veremos nuestro cine en el futuro, ya que el último laboratorio de cine argentino cerró en mayo y con ello se acaba la idea de poder seguir viendo las películas que se hicieron en estos últimos 150 años. Argentina es socia de IRAM. La ADF desde hace unos años forma parte de la comisión cinematográfica de IRAM.

Este año se estrenaron en el país muchas películas, 150 más o menos, tenemos unas imágenes y unas palabras de varias, una muestra -lo más aleatoria posible- ante la imposibilidad de cubrir todas que solo decidimos presentar en orden alfabético para no calificarlas. También dedicamos un poco de atención a una colega directora de fotografía para empujar la apertura de nuestro oficio.



HUGO COLACE (ADF), EZEQUIEL GARCÍA Y MARCELO CAMORINO (ADF)

Y dedicamos un espacio a los eventos que generamos durante el año, que fueron varios, y especialmente a la segunda edición de nuestro Festival de Autores de Fotografía Cinematográfica dirigido por Ale Giuliani y Alejandra Martín, que gracias al aporte del INCAA logramos realizar con éxito y con mucha presencia de público, además de haber podido traer como jurados internacionales a dos colegas: Carlos Pacheco (ABC), de Brasil, y Nicolás Ibieta Alemparte (ACC), de Chile.

Este es un anuario lleno de miradas, de experiencias y de voces que busca retratar la ADF que, día a día, juntos queremos construir. ¡Gracias por acompañarnos en este camino!

POR MARCELO IACCARINO (ADF)
EDITOR

#NiUnaMenos

PUBLICACIÓN NO-PERIÓDICA DE ADF (AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATográfica ARGENTINA)
NOVIEMBRE 2016 / ANUARIO.ADF@GMAIL.COM

EDITOR RESPONSABLE: MARCELO IACCARINO
SUBEDITORIA: JULIETA BILIK
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN: GABI STERN /GABISTERN.COM.AR
TAPA: EL INVIERNO, GANADORA DEL PREMIO A LA MEJOR FOTOGRAFÍA EN LA 64ª EDICIÓN DEL FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN

ESTE ANUARIO CUENTA CON EL APOYO DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.
LA PUBLICACIÓN ADF HA SIDO DECLARADA DE INTERÉS CULTURAL POR LA LEGISLATURA DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES.
ADF PERTENECE A IMAGO - FEDERACIÓN INTERNACIONAL DE DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA
ADF PERTENECE A LA FEDERACIÓN LATINOAMERICANA DE AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATográfica.
ADF ASOCIACIÓN CIVIL - AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATográfica ARGENTINA.
PERSONERÍA JURÍDICA RESOLUCIÓN I.G.J. N° 0001730 DEL 8 DE NOVIEMBRE DE 2011.
SEDE SOCIAL Y ADMINISTRATIVA: AV. SCALABRINI ORTIZ 764 2DO PISO. CABA. TEL (+54 11) 4777-7423 INTERNO 118.
CONTACTO: SECRETARIA@ADFCINE.ORG / WWW.ADFCINE.ORG





RARA

Chile + Argentina

Rara es una coproducción argentino-chilena dirigida por la debutante Pepa San Martín que ganó el premio Horizontes Latinos en la 64° edición de San Sebastián y el Gran Premio del Jurado en la última Berlinale. Aquí, compartimos las palabras de Enrique Stindt, su director de fotografía chileno, y de Maximiliano Pérez, el colorista argentino que trabajó en la postproducción.





POR ENRIQUE STINDT, DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Al proyecto llegué en primera instancia a realizar el teaser, el material que sirvió para postular a los fondos; luego establecí una relación creativa y de amistad con Pepa San Martín, la directora, la cual fue progresando hasta consolidarse en el rodaje de *Rara*.

La propuesta inicial fue intentar hacer que la cámara fuera lo más transparente posible, que no se sintiera, que el espectador logre entrar como observador de situaciones íntimas y desde allí acompañe a los personajes.

Buscamos resolver gran parte de las escenas de interiores de la casa de la madre de Sara (la protagonista) en planos secuencia y además en

movimiento, lo cual fue un desafío no menor ya que tuvimos que iluminar interiores en una locación estrecha y sencilla. Hubo planos de 5 o 6 minutos y la sensación, debido al constante movimiento fluido, es que hubo cortes ya que a veces se pasó de una cocina a un living y luego una pieza para terminar en el patio. Por suerte logramos hacer que cosas muy complejas se vieran de manera muy simple.

La elección de cámara tuvo que ver con dar el mejor soporte posible en definición para poder traducir en forma correcta las características de la óptica elegida. Tuve que decidir entre la Alexa mini y la Red Epic Dragon. Finalmente opté por la segunda. Así, con la óptica Canon K-35



© MICHELLE BOSSY

se pudo contrarrestar la hiper definición de la cámara y se obtuvo una imagen más blanda y cálida.

Decidimos en conjunto jugar nos por un solo lente y filmar toda la película con él. Fue el 35mm y nos dio muy buenos resultados. Es un lente bastante flexible gracias al que podíamos tener primeros planos y planos medios y generales en una misma secuencia.

Respecto de los climas lumínicos, la película es súper naturalista, por lo cual la propuesta fotográfica nació también a partir de esa premisa. En interiores resolví todo con luz natural proveniente de ventanas y apoyé con luces prácticas (lámparas de piso y de techo). Los interiores eran realmente complejos de iluminar ya que los techos eran bajos, la casa no era muy luminosa y había planos secuencia coreografiados que pasaban por distintos estados de luz en distintos espacios de la casa. Había tránsitos de interior a exterior patio, donde opté por tamizar todo el jardín para que el traspaso no fuera tan drástico (la latitud de la cámara me lo permitía) En general utilicé muy pocos kilowatts y las luces diegéticas fueron bastante protagonistas. En términos de clima, el concepto que siempre estuvo presente fue “intimidad”.

El rodaje fue bastante fluido y relajado. Cosas que pasan cuando hay una buena preproducción y un gran equipo humano. Para mí



AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRAFÍA ARGENTINA

Creo que la coproducción, tanto en postproducción como en producción, es un factor clave para el desarrollo del cine latinoamericano por un tema de distribución de las películas, Además genera un intercambio interesante de visiones y la posibilidad de abrir el campo laboral. En el caso de *Rara* se hizo la colorización en HD Argentina y fue bastante satisfactoria la experiencia ya que hubo un diálogo fluido y creativo. Como DF me dio la oportunidad de trabajar con coloristas de otro país que tienen otras miradas por lo que siempre es interesante y un gran aporte. [ADF](#)

CÁMARA: RED EPIC DRAGON
FORMATO: WIDE SCREEN, COMPRESIÓN 8:1
LENTE: CANON K-35 DE 35MM



© MICHELLE BOSSY



LA BÚSQUEDA DE LO NATURAL

POR MAXIMILIANO PÉREZ,
COLORISTA DE HD ARGENTINA

Rara ha sido un proyecto de coproducción argentina-chilena porque la postproducción de la película la realizamos íntegramente aquí en HD Argentina. Fue por ello que la particularidad y el desafío de la película fue poder tener avanzado el trabajo antes de la llegada del DF y la Directora, puesto que sólo podían venir a nuestro país por un tiempo limitado.

Por ese motivo se decidió avanzar en la corrección de color con la ayuda de referencias que el DF enviaba vía email desde Chile, y así pudimos trabajar a distancia en una primera dosificación. De ese modo logramos tener un primer acercamiento en correcciones generales hasta tener una aproximación a lo que estéticamente estaban buscando.



La idea cromática de la película fue clara y estuvimos de acuerdo desde el primer momento: mantenerla “natural”. Se trató que la corrección de color sea algo totalmente invisible, acompañar la historia desde el color ayudando a los climas de la película, pero sin intervenir de modo agresivo.

Cuando llegaron el DF y la directora a la sala de corrección, la película ya estaba medianamente avanzada. Esto nos permitió poder concentrarnos en detalles más complejos, ajustar al máximo la coherencia cromática durante toda la película y probar opciones de color sin preocuparnos demasiado por el tiempo de trabajo.

Sabíamos que teníamos situaciones complejas para resolver. La película tiene varios

planos secuencia, muchos de ellos van desde interiores oscuros a exteriores soleados atravesando diversas situaciones lumínicas. El desafío de la película en cuanto a color fue mantener la imagen natural y conservar la relación de contraste y color durante todos los planos secuencia.

El material de registro (Red Epic Dragon) nos permitió recuperar y balancear zonas de altas y bajas luces en situaciones muy difíciles, y de ese modo generar una imagen suave tanto en interiores como en exteriores. Porque Stindt, el DF, buscaba esa imagen suave desde el contraste y el color, un límite sutil en la dosificación que creo es lo que da como resultado una película con una estética natural y realista. [ADF](#)

ANTE TODO LA IMAGEN

La muerte del cine ha sido anunciada una y otra vez. Desde el comienzo, pocos le veían futuro como industria del entretenimiento. Y, mucho menos, como arte. Sus 121 años de historia han refutado todas las hipótesis derrotistas, pero la irrupción de las multipantallas e Internet representan un nuevo desafío: ¿Podrá la proyección en sala oscura sobrevivir a la realidad virtual y sus estímulos? Promediando el siglo XXI, el desafío está planteado. Y aunque pocos recojan el guante, Peter Greenaway, de visita en Buenos Aires con motivo del recibimiento de su Honoris Causa por la Universidad de San Martín (UNSAM), se despachó sobre el asunto. ¿Por qué si la imagen fue el principio, la industria destina el futuro a la narración? Irreverente, políticamente incorrecto y audaz, este cineasta inglés formado en las artes visuales, propone un pensamiento lateral para entender el posible devenir del séptimo arte.



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

POR JULIETA BILIK
SOBRE IDEA DE MARCELO IACCARINO

Lo primero que apunta Greenaway en su clase magistral es que el 31 de septiembre de 1983, con la llegada del control remoto a los livings de todos los hogares del mundo, se produjo una revolución visual digital y empezó el inicio de un cambio que, con el tiempo, derivó en la muerte del cine. Porque para él desde entonces el cine debió convertirse en un arte interactivo y multimedia y abandonar su tradicional pasividad. Pero no lo hizo.

En sus palabras: “El cine está muriendo, si ya no está muerto. Hubo momentos en que fue un estímulo y un instrumento, pero eso ya no está pasando. Comenzó a decaer con el advenimiento de la cultura pop. La generación de las laptop dejó de ir al cine”. Para Greenaway, aunque estamos en la era de las pantallas, no estamos en la era del cine porque la alfabetización y el lenguaje visual están cambiando al compás del desarrollo de nuevas tecnologías a las que el cine no se adaptó. Para el cineasta “ha existido una preocupación constante por satisfacer la necesidad humana de emociones auditivas y visuales. Pero además de cambios -obvios- en los hábitos del público, factores económicos, políticos e incluso arquitectónicos que han reducido la importancia del cine, hay cuatro áreas en las que el cine se ha condenado a sí mismo”. Y a las que llama “las cuatro tiranías de la cinematografía” y define como la tiranía de la narración, la del marco, la del actor y la de la cámara. Cuatro tiranías que están, casi todas, determinadas por la arquitectura misma del auditorio cinematográfico que obliga a los espectadores a estar sentados y quietos en la

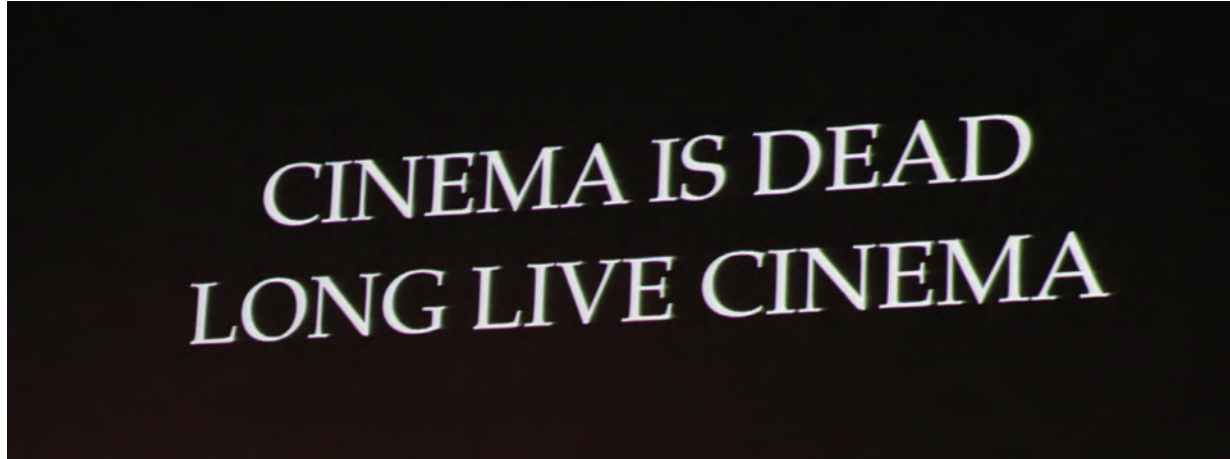
oscuridad mirando todos en una única dirección durante la proyección, perdiendo la visión “natural” del entorno en una actitud que, para él, no tiene explicación lógica ni fisiológica.

Respecto del apego al texto o “la tiranía de la narración”, Greenaway denuncia que no existe un cine de imágenes y que en la actualidad todas las películas están basadas en guiones. “Tenemos que cortar este cordón umbilical que une al cine con las librerías. El cine empezó en 1895 y en estos años todo lo que se ha visto es “texto ilustrado” que para mí no es cine. De hecho, las grandes sagas de los últimos tiempos como *El señor de los anillos* o *Harry Potter* están basadas en best sellers y no son aventuras, son imágenes de historias. Pero si pensamos en los primeros años del cine, en Eisenstein o las vanguardias, no era así. Hoy, la estructura de producción cambió y eso condiciona el contenido de las películas. Uno no puede llevar una litografía y

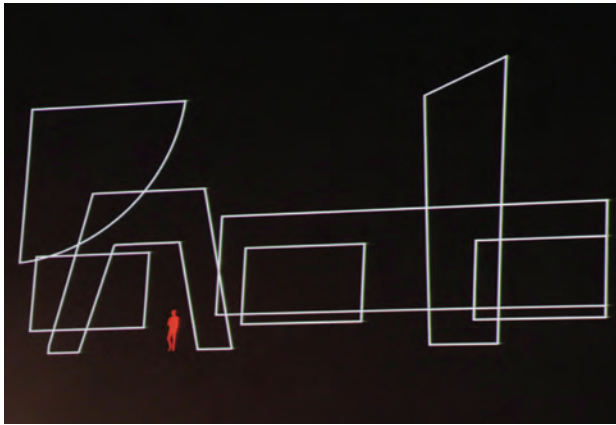
cuatro pinturas y pedirle a un productor dinero para hacer una película porque la mayoría son analfabetos visuales”.

Y se pregunta: “¿Por qué no podemos permitirle al cine que tenga su propia sintaxis, su propia gramática y su propio vocabulario y que estos sean decodificados por la inteligencia visual? ¿Por qué si la pintura no necesita una narrativa se la exigimos al cine? La historia de la cultura acostumbró al público a ir al cine a que le cuenten una historia, pero al salir de la sala muy pocos espectadores recuerdan de qué se trataba porque allí se produce una experiencia emocional-audiovisual, una verdad en sí misma, independiente de una concatenación de palabras. Por eso los espectadores recuerdan atmósferas, nociones, diálogos, puestas en escena que se asocian con un color o un tono, la música. Nadie recuerda la prescripción narrativa, al menos en un 100%, de las películas. Por eso

“El cine está muriendo, si ya no está muerto. Hubo momentos en que fue un estímulo y un instrumento, pero eso no está pasando. Comenzó a decaer con el advenimiento de la cultura pop. La generación de las laptop dejó de ir al cine”.



CINEMA IS DEAD
LONG LIVE CINEMA



creo que la historia es poco importante y, sin embargo, como realizadores y productores gastamos mucho tiempo buscándola. De hecho en la actualidad, hasta la narrativa es on demand”.

Para Greenaway, la segunda tiranía es la del marco de la pantalla cinematográfica. Según explica, en la naturaleza no existen los límites porque los ojos humanos nunca están quietos y tienen una visibilidad de 180°. Por eso su sugerencia es que el cine refleje el entorno de 360 grados en el que vivimos. Y lo que propone es que el espectador esté en movimiento en grandes espacios al aire libre rodeado de múltiples pantallas con diferentes formas y tamaños en las que se proyecten diversas imágenes tomadas con distintas perspectivas.

Luego, se refiere a la tiranía del actor a la cual considera responsable de vehicular la tendencia mimética, antropomorfa y narrativa del cine, y de su mercantilización a través del sistema de estrellas. Finalmente, entiende que la última es la tiranía de la cámara, el aparato que, mediante engaño y omisión, sólo registra una parte de lo real mientras intenta fingir que

“¿Por qué no podemos permitirle al cine que tenga su propia sintaxis, su propia gramática y su propio vocabulario y que estos sean decodificados por la inteligencia visual? ¿Por qué si la pintura no necesita una narrativa se la exigimos al cine?”

lo que muestra es todo lo que se puede ver y que las imágenes que proyecta son en realidad “la mirada” el espectador (que, recordemos, está sometido a la tiranía del marco).

Arquitectura e interactividad

Uno de los mayores desafíos para Greenaway es que el cine abandone su condición pasiva. Para eso se ha dedicado con esmero a modificar, a través de experimentaciones, la arquitectura de la sala cinematográfica.

Lo que sugiere es que haya múltiples pantallas, que puedan ser tridimensionales, con inclinaciones e incluso traslucidas. Porque para Greenaway el cine del futuro tendrá una forma de percepción mucho más cercana a la de los humanos que la actual. Y la revolución digital le propone al séptimo arte dos desafíos: eliminar los marcos y alejarse de la novela del siglo XIX para retomar la idea que tenían sobre él



las vanguardias históricas.

“Quiero poder hacer un cine en tiempo presente y en múltiples pantallas que no responda a la narrativa”, afirma Y rememora sus orígenes en el espacio del circo, cuando éste debió compartir escenario con los acróbatas y los cantantes. Para Greenaway, el cine del futuro deberá volver a vincularse con las actividades en vivo y en tiempo presente, muy distinto al cine narrativo actual vinculado a historias ocurridas en tiempo pasado que “no pueden ser reabiertas”. De esa forma el cine que propone podría ser modificado día tras día para dar una película diferente en cada ocasión, a través de fenómenos de animación y pintura en vivo tal como hoy hacen los Vjs (que brindan espectáculos masivos con muchas pantallas e imágenes lupeadas en actos cercanos a los performático y en espacios más grandes que la sala de cine).

Ante todo, la imagen

Para Greenaway, en el comienzo siempre estuvo la imagen. Pero la humanidad no ha dedicado el tiempo necesario a su interpretación y a su estudio. Por eso, con la revolución digital llega el momento de “educarnos” visualmente.

Lo que Greenaway propone es la ruptura de la unidad tiempo/espacio en el cine, la desarticulación de la perspectiva en la imagen y la idea de que narratividad no es lo mismo que dramaturgia. Para él “el cine ya no tiene que ser historia en imágenes”. Sugiere, en cambio, el desarrollo de una nueva sintaxis con narratividad propia y volver al cine mudo que, según cree, fue el mejor período de la historia del séptimo arte.

Se pregunta: si al comienzo estuvo la imagen y no la palabra, ¿por qué el cine siempre empieza por el guión? Para él, David Griffith fue quien introdujo la narrativa al cine y “ahí comenzó el desastre”. Y rememora que Charles Chaplin y Eiseinstein creían que la introducción del sonido sería muy mala porque el espectador dejaría de usar su inteligencia visual para interpretar la obra y se dejaría llevar solo- por los diálogos y la trama narrativa.

Y concluye en que el film no es el guión aunque reconoce que hay una tradición respecto de su necesidad. “Por ejemplo, para hacer un documental primero hay que escribir un guión, lo cual es totalmente absurdo. Porque en realidad hay que salir al mundo y retratarlo según la propia subjetividad, no imprimirle una mirada prejuiciosa en la escritura antes de recorrerlo”, explica.

Y la música

“Para mí, la pintura es el supremo organizador de todo. Todo lo que vemos en esta sala, incluso las medias, han sido diseñadas y derivan de premisas pictóricas. Giacometti estableció las reglas de todo lo que vemos. Por eso es llamativo que en el mundo occidental las pinturas estuvieran ocultas (en iglesias, palacios y casas particulares) hasta 1860 cuando se inventaron los museos nacionales”.

Greenaway confiesa: “Mi formación fue como pintor y como me sentí muy desilusionado porque la pintura no tenía banda sonora, me dediqué al cine. A veces pienso que no hago cine, sino pintura con banda sonora.”

Y reconoce que uno de sus máximos referentes es John Cage, uno de los compositores más influyentes del siglo XX, considerado popularmente como el Marcel Duchamp de las artes escénicas y musicales. Aquel que, audaz e intrépido, se decidió a mostrar que la música también es silencio, el tiempo mismo transcurriendo. Y que se hizo famoso porque en 1952 tuvo la valentía de llenar un teatro, caja italiana clásica, y hacer que el público aplauda a un pianista que durante cuatro minutos y treinta y tres segundos sólo había estado sentado en el escenario frente a su piano silenciado estableciendo una nueva relación entre narratividad y tiempo. Y para Greenaway esa concatenación entre tiempo y espacio que proponía Cage está muy relacionada con la que él busca desarro-





llar a través de sus experimentaciones visuales con múltiples pantallas en arquitecturas no convencionales.

Para Greenaway, el cine no merece ser considerado el séptimo arte. Mucho menos la cinematografía actual a la que considera concebida como una colección de “cuentos filmados para que los adultos vean antes de irse a dormir”. Lo que quiere rescatar son los conceptos de las

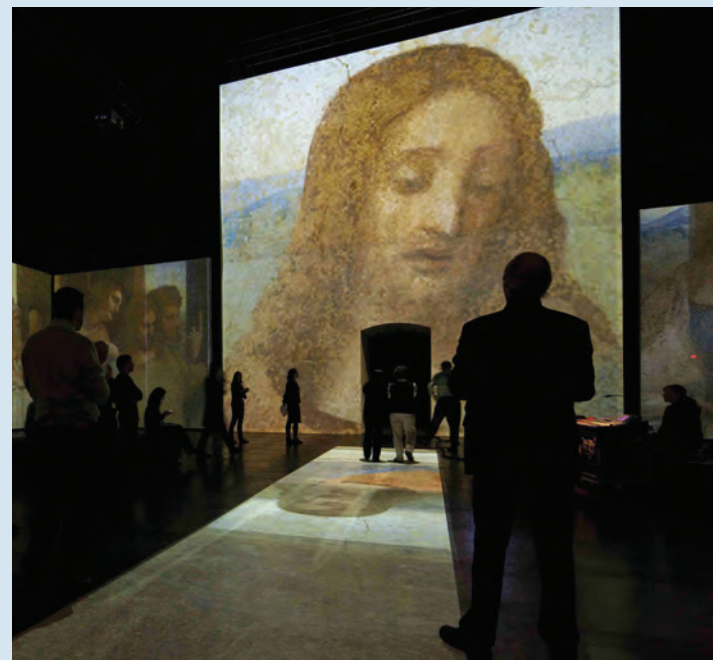
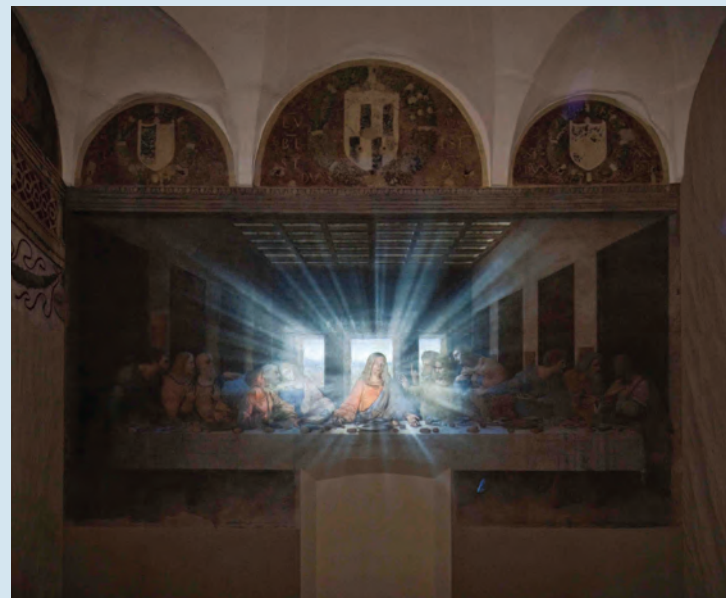
“Mi formación fue como pintor y me sentí muy desilusionado porque la pintura no tenía banda sonora. Así que a veces pienso que no hago cine, sino pintura con banda sonora”.

primeras generaciones de cineastas, las llamadas vanguardias históricas, que tenían para el cine aspiraciones mucho mayores.

Para el cineasta inglés estos primeros 120 años de cine son solamente un prólogo de lo que realmente es posible. Ahora, con las grandes libertades que permite el registro digital y el streaming, Greenaway propone explorar el nuevo medio en todas sus posibilidades. Investigar la revolución digital en sus aspectos técnicos, espaciales y temporales. “Inventar todo de nuevo”. **ADF**

La propuesta: un juego de luces y sonidos

Los proyectos actuales de Greenaway incluyen instalaciones multimedia con las pinturas originales de *La última cena*, de Da Vinci, y *Las bodas de Caná*, de Paolo Veronese, entre otras. De lo que se trata es de proyectar las obras filmadas en múltiples pantallas y aplicarles efectos lumínicos para redescubrirlas. Todo, en galerías que el público puede recorrer mientras suena música clásica estridente.





El cine como filosofía de vida

Peter Greenaway nació en Gales en 1942 y se educó en Londres. Primero se formó como pintor y en 1966 comenzó a hacer películas. Es además de uno de los grandes directores de nuestro tiempo, un innovador y un filósofo del cine.

Su primer largometraje, *El contrato del pintor*, terminado en 1982, lo consagró internacionalmente como uno de los creadores más originales e importantes de la época, una reputación consolidada por sus siguientes películas: *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, *El vientre del arquitecto*, y más recientemente, por *Las maletas de Tulse Luper*, *La Ronda de la noche* y *Goltzius & The Pelican Company*.

Ha hecho además de cine en modelos tradicionales, video-instalaciones multimedia y experimentaciones visuales para el Palazzo Fortuny de Venecia, la galería Joan Miró de Barcelona, el Louvre de París, el Rijksmuseum de Ámsterdam, el Hoffburg en Viena, el Brera de Milán y el Armory de Nueva York. Ha colaborado con compositores como John Cage, Philip Glass y Michael Nyman, entre otros.

El resultado de sus constantes exploraciones del medio cinematográfico es la creación de un rico imaginario influenciado por la pintura renacentista, su arquitectura y la yuxtaposición de la naturaleza, explorando temas como el erotismo y la muerte. Greenaway utiliza referencias al pasado como una manera de hablar sobre la actualidad estableciendo comparaciones con nuestra civilización.

Como un artista creyente del poder subversivo de la imagen, Greenaway expresa una fuerte crítica a nuestra cultura visual experimentando en distintos formatos como las pinturas y las películas, la televisión, los multimedia, la ópera y más recientemente el VJ-ing (la creación de audiovisuales en vivo mediante la combinación de diferentes escenas de películas y la música de un DJ).

León Ferrari

De: ANUARIO ADF 2016 <anuario.adf@gmail.com>
Fecha: 18 de julio de 2016, 11:24
Asunto: León Ferrari
Para: Noé Jitrik <noelico@hotmail.com>

Noé, ante todo muchas gracias por tu atención.

Me gustaría poder enviarte nuestra publicación, si nos enviás una dirección postal podremos acercarte un ejemplar.

Paso a enviarte dos preguntas disparadoras.

1- Cómo recordás la obra que fue presentada por nuestro querido Leon Ferrari en San Pablo?

2- Qué opinión tenía León sobre los pintores clásicos que dejaron su mejor obra sobre temas religiosos, (Da Vinci, Rafael, etc...)

Un abrazo grande.

De: Noé Jitrik <noelico@hotmail.com>
Fecha: 19 de julio de 2016, 15:32
Asunto: León Ferrari
Para: ANUARIO ADF 2016 <anuario.adf@gmail.com>

Estimado amigo,

Te estoy mandando mis respuestas a tus preguntas.

Espero que te sirvan.

1. No la recuerdo: cuando la presentó en San Pablo yo no tenía ninguna idea ni dónde estaba León ni cómo estaba encarando su obra. Años después lo supe cuando él mismo me hizo conocer sus trabajos "letrísticos", asombrosos. El cuadro, la última cena (en minúsculas atendiendo a la versión Ferrari), lo pude ver ahora y no cuerpo a cuerpo. Supongo que no faltaron intérpretes, críticos o no, para quienes era evidente porque estaba ahí, que "su" cena implicaba una crítica radical al mito de Cristo; para unos era blasfemia, para otros anarquismo puro. Sin duda, el propio Ferrari solicitaba que se viera su obra como befa, desmitificadora y denunciadora y que para emitir ese mensaje se valiera de la obra de Leonardo debía deberse a que en ese cuadro está algo así como el nacimiento del mito que hizo tanto daño a través de los siglos. Su grotesca e irreverente paráfrasis tenía, además, me parece, trazos gruesos, muy opuestos a la claridad y delicadeza de sus escrituras o antiescrituras. Pero no puedo disociar las dos líneas —la antirreligiosa no se limitó a ese cuadro sino que fue una verdadera y larga militancia— y pienso que lo que las une es, sobre todo, un rechazo radical al realismo transcriptivo y representacional. La consecuencia es el cruce en toda su obra de dos tendencias de la vanguardia: la conceptual no figurativa y la expresionista. La primera es de comprensión más ardua, la segunda es efectista. Tuvo suerte con ambas.

2. Yo creo, como no podía ser menos, que admiraba profundamente a los maestros del trecento, cuatrocento y siguientes: era un pintor avezado, formado además en una tradición para la cual, los Leonardo, Rafael, Martini, Michelangelo y otros, levantaron el arte pictórico hasta cumbres inalcanzables en los siglos posteriores. Eran un verdadero milagro del cual se apropió en particular la Iglesia y luego los burgueses enriquecidos. Ferrari pensó, en tanto esquemáticamente en mi opinión, que fueron "propagandistas" de una y otros. Tal vez, en el efecto que esas obras producían, no estaba equivocado porque, una cosa era lo que podía decir en un púlpito un cura corrompido y otra lo que emanaba de esas magnificencias. De hecho, las figuraciones de Cristo que aparecen en esa pintura se han instalado como la "verdadera" cara y cuerpo de Cristo. Pero en esa perspectiva, en la que bregó sin descanso en los últimos años, dejó de lado la "contradicción", que no puede no advertirse en toda esa pintura, o sea una secreta reserva, una autonomía de la pincelada respecto de una temática obligada, tanto por razones de imaginario de época como por subordinación financiera, incluso salarial. En mi opinión ese elenco, pese a los esfuerzos de León, sigue indemne, así como la obra del propio León, pese a los torpes ataques reaccionarios de los que ha sido objeto.

COLECCIÓN MUSEO CASTAGNINO+MACRO, ROSARIO



© MARCOS LÓPEZ. ASADO EN MENDIOLAZA. CÓRDOBA, 2001.

Vení a estudiar cámara y fotografía al CFP

Cursos dictados por ADF



Los oficios del cine enseñados por sus técnicos

Info:

cfpinscripciones@sicacine.org.ar

4305-6565/5077



CFPdelSICAAPMA

CFP

CENTRO
DE FORMACIÓN
PROFESIONAL
SICAAPMA

ADF
AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA



www.camarasyluces.com

buenos aires - argentina



ALQUIMIA DE LA IMAGEN

Félix "El Chango" Monti (ADF) revisa su proceso creador, deleva sus secretos en la construcción de las imágenes y su trayecto para lograr una mirada singular. Un recorrido fundamental por su trayectoria y sus principios.



SAN TELMO, 18 DE MAYO DE 2016
POR MARCELO CAMORINO (ADF)

DURANTE EL RODAJE DE *EL MURAL*, 2010

MC: ÚLTIMAMENTE ESTUVISTE HACIENDO BASTANTE TEATRO, ADEMÁS DE CINE.

Félix Monti: Sí, por suerte sí. En realidad, yo comencé a hacer teatro mucho antes de realizar *La historia oficial*, es decir que el trabajo en teatro, digamos, fue más importante para mí y más enriquecedor que el trabajo en cine -salvo lo que fue la gran escuela que tuvimos en la época de trabajo en comerciales sobre todo con Luis Puenzo o con Martín Lobo-. En el teatro comencé allá en los años 81, 82, y es siempre algo que me atrae. El cine es como una gran pasión, un gran medio de comunicación cuando puedo trabajar en algo que me interesa. El teatro es cada escena, cada momento, a veces quizás tiene meses de elaboración, el texto es mucho más fuerte generalmente, en cambio en cine no siempre estamos trabajando sobre textos buenos y suelen ser producidos para ese proyecto únicamente. El teatro te permite profundizar otras formas de pensar, te

acerca a una estructura de pensamiento más profunda.

MC: ¿ESO TIENE QUE VER CON QUE LOS AUTORES SON TAL VEZ MÁS PROFUNDOS?

FM: Claro. Yo siento que soy más intérprete porque estoy trabajando sobre un texto y además me estoy enfrentando con puestas o versiones de varios u otros artistas. Suponte que hacés *El padre*, ahora tenemos la oportunidad en Internet de buscar y encontrar propuestas de otros directores. En el cine pienso que estás trabajando prácticamente al borde de la improvisación.

MC: ¿QUÉ ES LO QUE REPRESENTA PARA VOS EL CINE Y QUÉ ES LO QUE REPRESENTA PARA VOS EL TEATRO? DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LO QUE TE INTERESA TRANSMITIR EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA O DE LA PUESTA DE LUCES EN EL TEATRO.

FM: En realidad es muy similar la situación, es decir, está la posibilidad de trabajar en profundidad en ambos lados. Tal vez hay más posibilidades en teatro ya que posiblemente estás en un proceso económicamente más contenido, trabajás con personas que tienen una gran experiencia. Por ejemplo, yo con Alesso en todas sus puestas. En ese sentido el teatro me da esa posibilidad de estar mucho más protegido en cierta forma. En cine las circunstancias son muy limitadas, es decir si yo tomo las películas que realicé, podríamos decir que solo en un 10% hubo realmente una estructura que me acompañó o que estuve acompañado. Con esto me refiero a la construcción de una escenografía de acuerdo a una estructura dramática y no a la adecuación de un lugar normal de una casa o de un pasillo cualquiera adaptado para construir una historia. Tener una construcción así tipo teatral total, creo me ocurrió solamente en dos películas: una con María Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas*, y ahora con *Al final del túnel*, de Rodrigo Grande, en donde la construcción del escenario tuvo una estructura de acuerdo a una narración cinematográfica dramática dentro del texto.

MC: ¿PENSÁS QUE LAS POSIBILIDADES DE PRODUCCIÓN Y DE DISEÑO DE PRODUCCIÓN, DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA CONSTRUCCIÓN DE TODO LO QUE SE NECESITA PARA HACER UNA PELÍCULA, LIMITA MUCHO EL TRABAJO DE DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA?

FM: Sí, lo limita. En cierta forma cuando hablamos de un cine basado en un realismo o un realismo poético como fue todo el movimiento de la época de los años 40 del cine francés o del neorrealismo italiano, la filmación en la locación



FILMANDO YO, LA PEOR DE TODAS JUNTO A MARÍA LUISA BEMBERG



tiene relación exacta y es válida porque transmite más fuerza, la locación misma transmite una historia. En cambio para mí es violento cuando estás trabajando en una supuesta ficción en escenarios reales pero que están forzados a narrar ese tipo de historia. En teatro tenés la posibilidad de ir construyéndolo de acuerdo a lo que el personaje te está pidiendo, pero en el cine hay veces que el escenario tiene fuerza y ayuda a contar la historia y otras veces nos encontramos con escenarios que no tienen esa respuesta. Esta unión de la escenografía y la expresión del escenario creo que la logramos cuando me reemplazaste en la película de Pino Solanas, *Sur*, donde realmente el escenario interpretaba una historia. Generalmente el escenario trabaja en un equilibrio entre el ideal de la narración, lo que necesita la historia para ser contada, y las posibilidades de producción para producirlo.

MC: DIGAMOS QUE HAY TEMAS QUE SON RECURRENTES EN CINE Y TEATRO, COMO ES LA PRESENCIA Y LA AUSENCIA, ENTENDIENDO COMO PRESENCIA EN EL CINE, LA IMAGEN QUE SE VE, LO QUE QUEDA EN LA PELÍCULA Y LA PRESENCIA EN EL TEATRO, COMO LO QUE QUEDA VISIBLE PARA EL ESPECTADOR. PARA VOS, ¿QUÉ ES LO QUE MÁS IMPORTA, ESA PRESENCIA O ESA AUSENCIA QUE SUBYACE EN LO QUE NO ESTÁ DIRECTAMENTE EN LA IMAGEN?

FM: Creo que tu pregunta en algún momento sigue siendo nuestra inquietud, que es lo que es, la palabra. La palabra ya sea dicha en forma casual o sea pensada, está expresando todo un mundo interno que tiene que ser construido por lo que a nosotros nos interesa. El cine tiene esa inmediatez tremenda que no permite utilizar estructuras poéticas. Por ejemplo, en

una escena podemos ver a través de una ventana un cielo gris con lluvia y el actor dice “este es un buen tiempo”, ahí sabemos que está trabajando en otro sentido, en contraposición con lo que la realidad le está mostrando. Por lo tanto, siempre lo que subyace es más fuerte que lo que está externo. Pasa en música también, en realidad siempre estamos trabajando sobre un pasado inmediato porque en el momento en que disfrutamos o apreciamos una imagen o una nota en una melodía ya pasó. El instante que realmente nos conmueve o nos hace expresar algo siempre ha quedado en ese pasado inmediato de lo que estamos viendo y ahí creo que es donde se construye todo ese entramado del mundo que sustenta una historia y la parte visual que nosotros vemos.

MC: VOLVIENDO A LA PALABRA. SE DICE, QUE EL QUE ESCRIBE TIENE QUE ESTAR INVENTANDO LAS PALABRAS PARA PODER CONSTRUIR UN TEXTO. ¿DESDE LA FOTOGRAFÍA COMO INVENTÁS LA IMAGEN O DESDE EL TEATRO LA PUESTA?

FM: Ahí entramos en una situación de continua duda o de continua exploración, tanto sea en teatro o en una escena de una película, cuando construimos una luz. En ambos casos partimos de un plan o una idea de lo que es necesario para expresar lo que contamos. En ese momento hay un estadio o una situación en la que aparece algo así como una intuición o una rectificación de todo lo que vos estuviste planeando, es el momento en el que se siente que la luz que estás construyendo y el escenario que hay enfrente, está también contestándote. Puede pasar que esté pidiendo que necesita otra estructura y cambiás esa estructura planeada por otra nueva y es



© GUILLERMO ROMERO

en un instante, que pasa que ni siquiera lo percibís, y lo percibís después cuando ves la imagen. Siento que este momento puede que nazca del texto, del escenario, o muchas veces del texto dicho por el actor que te obliga a seguir un camino que no estaba planeado.

MC: HABLASTE DE DUDA Y ME PARECE QUE LO QUE UNO MÁS NECESITA EN RELACIÓN AL ARTE ES DUDAR, PORQUE DUDANDO CREO SE PUEDE LLEGAR A LA VERDAD. ¿CÓMO HACEMOS PARA LLEGAR A LA VERDAD DE LA IMAGEN O LLEGAR A CREER EN LO QUE SE ESTÁ VIENDO?

FM: Claro, la duda es absolutamente positiva, es una metodología de pensamiento. La duda es aquello que siempre nos preguntamos y tratamos de encontrar al momento de lanzar una luz, en la elección de una lente o lo que fuera. Son preguntas, no certezas. La duda es un elemento necesario de la creación. Además nosotros entramos dentro de una estructura de trabajo totalmente ajena a la que puede tener un pintor o un

escritor ya que implica la responsabilidad frente a una máquina, a una cámara de tiempo de filmación, que te obliga realmente a profundizar ese ejercicio constante de convivir con la duda y a veces me ocurre algo casi irracional de decir no sé porqué, pero tengo que ir para ahí, no tengo tiempo para preguntarme porqué, pero hay algo que me dice que el camino que tengo que seguir es éste y no el que tenía planeado.

MC: O SEA QUE CONSTRUIMOS MÁS CON DUDAS QUE CON CERTEZAS...

FM: Es que la duda es parte de la creación, es decir, es la creación en sí. Si no sos un autómatas, el que no duda no está vivo.

MC: LO RELACIONO CON ALGO QUE LEÍ QUE DICE QUE ES ESENCIAL MANTENER ACTIVA LA CURIOSIDAD SI NO TE VOLVÉS UN ABURRIDO, UN IDEÓLOGO. UNO QUE SABE QUE VA SOBRE TERRENO SEGURO PIERDE VIDA, PIERDE DE VIVIR.

FM: Claro. Yo creo que ahí tenemos ejemplos, además de nosotros mismos en nuestros trabajos, también en trabajos de otros. A mí, lo que siempre me impresionó es cómo poder hacer para dejar de ser el que sos. Realmente toda obra de un artista, como en Picasso que es el más ecléctico a la hora de buscar formas y de buscar elementos para expresarse, de sus obras que van desde los periodos del azul, del rosa, del cubismo, el futurismo, todo está centrado en una sola búsqueda: en la búsqueda de la expresión del hombre o del sentimiento del hombre. Siempre todas sus formas fueron caminos para lo que él necesitaba decir. A mí me impresiona la necesidad de buscar y encontrar las so-

luciones a esas dudas que no paran nunca, que son las que te mantienen realmente creando.

MC: CREO SOS LA PERSONA CON LA CUAL UNO PUEDE, A TRAVÉS DE TU TRABAJO, ENTENDER ESA DUDA Y ESA NECESIDAD DE HACER IMÁGENES. CREO QUE LA INTELIGENCIA, ES UN MODO DE VER.

FM: Claro, la inteligencia pienso que, como modo de ver, es la que concentra todo lo que fue construyéndote a través de la vida, tanto sea en la literatura, en el cine, en la música, en la pintura, todos esos elementos que se van construyendo dentro de tu pensamiento y que se van transformando en tu propio pensamiento. La inteligencia es todo ese volumen de conocimiento que a veces, intuitivamente, va trabajando dentro tuyo y, el poder frente a un hecho o un fenómeno “x”, es esa especie de computadora interna que tenemos que va buscando cuál es ese camino por el que seguir. Creo que la construcción que tenemos nosotros en cine generalmente nos obliga a trabajar mucho sobre esa memoria llamada “memoria base” o memoria de sustentación que no es la memoria emotiva de Stanislavski pero es esa memoria que se une mucho a los sentimientos. En mi caso, está toda la construcción cultural y también está toda la construcción emocional que es de relaciones con mis padres, mi esposa, nietos, hijos, con la calle, con amigos. Es decir, todo un conjunto de relaciones entre el hecho del mundo en el que habito y el mundo cultural que me circunda, que me lleva a construir una forma de razonar o pensar. Creo que son cuestiones realmente profundas las que me planteás... es decir somos solamente pequeños artesanos.

➤ **MC:** PERO DE ALGUNA MANERA ESA POSIBILIDAD DE INTELIGENCIA Y ESA POSIBILIDAD DE VER ES LO QUE NOS PERMITE PASAR DE UN LENGUAJE ESCRITO EN UN GUIÓN O UN LENGUAJE LITERARIO TAL VEZ EN EL TEATRO, A UN LENGUAJE VISUAL, A UNA SERIE DE IMÁGENES.

FM: No recuerdo quién decía que el problema era que había un error en el desarrollo de los pensamientos al decir que el comienzo fue la palabra. El comienzo fue la imagen porque lo primero que le impresionó al hombre antes de hablar fue el amanecer, el incendio, la tormenta.

➤ **MC:** TAMBIÉN SE DICE QUE CUALQUIER LIBRO COMIENZA CON UNA IMAGEN, O SEA SE ESCRIBE A PARTIR DE UNA IMAGEN...

FM: Lo que pasa es que la cultura fue cerrando la imagen y fue centrándose en el texto. Es una cultura a través del texto escrito, es decir que se enseñan muchas cosas sobre el lenguaje pero no se enseña a ver o a mirar cuando es tan necesario uno como otro. Saber mirar es tan importante como saber leer. Saber mirar y saber leer, es saber pensar...

➤ **MC:** SOMOS LA MAYORÍA ANALFABETOS VISUALES, Y ESE ES EL TEMA, OSEA PODEMOS VER PERO TAL VEZ NO PODEMOS INTERPRETAR NI SABER LO QUE SE ESTÁ VIENDO, NI CONOCEMOS LA SINTAXIS QUE SE UTILIZA PARA CONSTRUIR UNA IMAGEN EN RELACIÓN A LA SINTAXIS QUE SE UTILIZA PARA CONSTRUIR UNA FRASE O UN TEXTO... PERO EN LA RELACIÓN ENTRE TEXTO E IMAGEN, PONGO COMO EJEMPLO A LAS ESCRITURAS BÍBLICAS, LAS CUALES NO PODÍAN SER INTERPRETADAS, HACIENDO QUE APARECIERA LA NECESIDAD DE QUE ESE TEXTO TUVIERA IMÁGENES GENERANDO ASÍ

LAS REPRESENTACIONES DE LA BIBLIA QUE HICIERON TIZIANO, REMBRANDT, CARAVAGGIO...

FM: Los grandes muralistas del 400, 500 trabajaron sobre la ignorancia ya que el pueblo en general no leía, entonces las historias eran visuales. Esas pinturas estaban transformándose en texto representado y ese texto estaba representado por todo ese fenómeno de la aparición de la perspectiva y el descubrimiento de estructuras técnicas, por la necesidad de expresar un mensaje más interno, como puede ser el místico, a través de la imagen.

➤ **MC:** ¿CÓMO CONSTRUIES UNA REPRESENTACIÓN DESDE UN LENGUAJE ESCRITO? ¿CÓMO HACÉS PARA REPRESENTAR A LOS PERSONAJES, DE QUÉ MANERA LOS CONSTRUIES?

FM: Es difícil la determinación de cómo yo lo haría, qué es lo que yo haría realmente... Cuando leo un texto trato de entrar dentro del núcleo del conflicto y entra precisamente lo que hablábamos al principio sobre la duda de por qué algo sucede o por qué no sucede. Hay genios impresionantes, para mí Shakespeare, que ha tocado todas las cuerdas del comportamiento humano, es decir todo lo que el hombre puede tener de horrible o bueno.

➤ **MC:** SHAKESPEARE, VIVÍA EN UN PUEBLO, EN UN LUGAR DONDE TODO ERA MUY LIMITADO Y EN UNA ÉPOCA DONDE NO TENÍA MÁS ACCESO QUE APRENDER A LEER Y A ESCRIBIR. ACTUALMENTE, UNO TIENE ACCESO A INTERNET Y A UN MONTÓN DE INFLUENCIAS AUDIOVISUALES QUE TAL VEZ NOS CONDICIONAN A BUSCAR UNA ALTERNATIVA A ALGO QUE NOS TOCA HACER. SHAKESPEARE, A ESTOS CONFLICTOS DE LA



RODAJE DE GRINGO VIEJO, EN MÉXICO



FILMANDO ROSARIGASINOS, DE RODRIGO GRANDE



DURANTE EL RODAJE DE *LA HISTORIA OFICIAL*

CONDICIÓN HUMANA LOS VISUALIZÓ EN SU CABEZA, ESA ES LA INTELIGENCIA QUE ME IMPRESIONA...

FM: Es admirable como él podía conocer una cantidad de cosas de la historia del teatro y la historia de la humanidad. Creo que era un gran buceador de todo lo que le llegaba a mano y además un lector ávido, incluso muchos de los textos se basan en historias anteriores que el reescribió teniendo en cuenta el teatro griego o el teatro romano. Había un tiempo más aprovechado.

➤ **MC:** SI... ESTO LO LLAMO A CONFRONTAR, A REFLEXIONAR, SIENTO QUE VIVIMOS EN UNA ERA GLOBAL PERO EN REALIDAD, SIEMPRE ESTAMOS EN UNA ALDEA... SIEMPRE ESTAMOS DENTRO LO QUE PASA EN NUESTRA CABEZA. A PESAR DE QUE LO GLOBAL ES EL ACCESO A TODA LA INFORMACIÓN QUE SE NOS CRUZA, TAMPOCO SIRVE DEMASIADO SI NOSOTROS NO TENEMOS UNA IDEA O UN PENSAMIENTO...

FM: Sí. Estamos en un camino en el que yo me siento mínimo, tal vez sea por las mismas obras de teatro que estamos encarando o el cine que estamos haciendo, que está contaminado por una presión por aquello que se ve o por aquello que se tiene, más que en el momento. Yo creo que en ese sentido autores como Calderón o Shakespeare no tenían esa presión, creaban su mundo. No decían, lo que ahora sirve son las parejas jóvenes que se divorcian, entonces hay que hacer temas sobre las parejas jóvenes que se divorcian. En esa época no existía ese conflicto, por eso Shakespeare podía hacer *El mercader de Venecia*, *Sueño de una noche de verano* y *Timón de Atenas*, es decir él podía hacer lo que en ese momento necesitaba internamente hacer...

➤ **MC:** EN LA PELÍCULA *AL FINAL DEL TÚNEL* HAY DOS IMÁGENES QUE A MÍ ME RESULTARON MUY SIG-

NIFICATIVAS QUE TIENEN QUE VER SOBRE LO QUE HABLÁBAMOS DE CÓMO INTERPRETÁS A LOS PERSONAJES. HAY DOS PLANOS DE FEDERICO LUPPI, UNO EN DONDE ÉL ESTÁ RECORTADO SOBRE UNA VENTANA Y NO SE LE VE EL ROSTRO, Y OTRO, UNAS SECUENCIAS MÁS ADELANTE, DONDE SE LO VE TOMANDO UN WHISKY CONTESTANDO LA LLAMADA TELEFÓNICA EN SU CASA... ÁMBAS IMÁGENES, TOTALMENTE CONTRAPUESTAS, DE ALGUNA MANERA CONSTRUYEN Y CIERRAN A ESE PERSONAJE: EL PERSONAJE SINIESTRO, OCULTO EN LAS SOMBRAS, Y UN PERSONAJE AÚN MÁS SINIESTRO, PERO VISIBLE, TOMANDO UN WHISKY.

FM: Rodrigo Grande tenía la película dibujada plano a plano y la construcción de todo se basaba sobre algo que él podía fundamentar, en ese sentido las dudas las podíamos discutir... Hay un padre en la película que es Breccia, el dibujante. En general está su mirada plasmada en el contraluz que es un clásico de él. Esta película, y la película que mencioné anteriormente, *Yo, la peor de todas*, fueron las únicas que pude trabajar con una estructura que me completó. En ambos casos, era un escenario construido a partir de un guión, no un escenario que se metió por imposición al libro cinematográfico, sino que el texto determinó la construcción del escenario. Rodrigo plasmó con una habilidad tremenda en sus dibujos, una mezcla de lentes normales y angulares, que ayudaron a la elección de qué tipo de ópticas utilizar durante el rodaje.

➤ **MC:** SÍ, PERO LA SENSACIÓN QUE TENGO ES QUE LA IMAGEN QUE APARECE DOS O TRES SECUENCIAS DESPUÉS DE LUPPI TOMANDO EL WHISKY Y PUTEANDO POR LO QUE ESTÁ OCURRIENDO, ES LA QUE COMPLEMENTA Y FORTALECE LA IMAGEN ANTERIOR.



PREPARANDO UNA ESCENA DE *EL MURAL*

SI ÉSTA ÚLTIMA IMAGEN NO HUBIESE EXISTIDO, LA PRIMERA HUBIESE QUEDADO NADA MÁS COMO UN ESTEREOTIPO DE PERSONAJE MALO, SIN ROSTRO, Y RECORTADO SOBRE UNA FUENTE DE LUZ.

FM: Claro, queríamos ver la doble imagen de este personaje.

MC: ME PARECIÓ UN POCO ARTIFICIOSA LA ESCENOGRAFÍA DE *AL FINAL DEL TÚNEL*. HAY IMÁGENES MUY BUENAS Y ME PARECE QUE EL TRABAJO QUE HICIERON ES MUY BUENO, PERO CREO QUE EL RIESGO DE CONSTRUIR TODO ESCENOGRÁFICAMENTE NOS LLEVA A UNA CUESTIÓN MÁS TEATRAL QUE A UNA IMAGEN DE CINE.

FM: Ahí tendríamos que discutir sobre el peso de la imagen. La imagen teatral es también una imagen cinematográfica. Yo la película la viví durante mucho tiempo y creo que fue un

premio poder hacerla realmente, porque pude buscar hasta dónde puedo llegar, hasta dónde puedo manejar una cámara y una luz. En ese sentido es una película extraordinaria para mí. Después pueden venir las críticas o no, mis críticas las tengo, y el hecho de enfrentar algo así, como en la película de María Luisa, es para mí fundamental. Siempre nosotros en teatro o en cine estamos aceptando convenciones, siempre luchando contra convenciones, esto tendría que ser de tarde, pero es de mediodía, esto tendría que ser de noche y así... En ese sentido el escenario construido para estas dos películas me permitió que pueda manejar el tiempo. Es decir, entra el sol cuando querés que entre, sale el sol cuando querés que salga.

MC: ESTA ES UNA ENTREVISTA DONDE PREGUNTÉ LO QUE A MÍ ME INTERESABA SABER, INDEPENDIENTEMENTE DE QUE SEA PARA LA ADF, SON LOS PROBLEMAS

QUE A MÍ ME OCUPAN Y HE APRENDIDO MUCHO DE VOS: PARAR, ENTENDER ESTOS TEMAS, ESTAS DUDAS...

GIORGIO AGAMBEN ESCRIBE EN RELACIÓN A LO CONTEMPORÁNEO “EL POETA, EL CONTEMPORÁNEO DEBE TENER FIJA LA MIRADA EN SU TIEMPO, PERO ¿QUÉ VE QUIEN VE SU TIEMPO? ¿LA SONRISA DEMENTE DE SU SIGLO? AQUÍ ME GUSTARÍA PROPONERLES UNA SEGUNDA DEFINICIÓN DE LA CONTEMPORANEIDAD: CONTEMPORÁNEO ES AQUEL QUE MANTIENE UNA MIRADA FIJA EN SU TIEMPO, PARA PERCIBIR NO SUS LUCES, SINO SU OSCURIDAD. TODOS LOS TIEMPOS SON, PARA QUIEN EXPERIMENTA SU CONTEMPORANEIDAD, OSCUROS”.

FM: Es verdad lo que dice, creo que el momento actual nuestro es de desconocimiento. Es decir, todo lo que está sucediendo, que se está creando, que se está produciendo realmente es algo que en el momento nosotros no lo percibimos y es posible que nosotros vivamos siempre en un pasado, por ahí inmediato, por ahí más anterior. Aquellos que nos formaron, o las lecturas que nos formaron, en mi caso, son lecturas de casi 60 años atrás, o 50. Es decir, todos esos son los que se han consolidado dentro mío. El momento actual, la crisis actual, es decir, ¿cuál es el hombre actual? Hablando el otro día con Chani, mi esposa, yo decía, ¿qué es lo que siento como el conflicto de este siglo XXI? Entonces pensaba y le decía, es una constante desde la época del hombre de piedra. El conflicto de este momento son las migraciones y las migraciones fueron siempre la historia del hombre; más trágicas, menos trágicas, necesarias por hambre, por guerra, pero las migraciones fueron lo que construyeron la historia desde la época de los primitivos. Y en este momento yo creo que, frente a la banalidad de la política, la destrucción de las ideologías, lo que queda como trágico y visto



FILMANDO UN COMERCIAL CON LUIS PUENZO

como algo tremendo y no vivido intensamente, es la migración. Alguien que por desesperación tiene que atravesar el desconocido Mediterráneo, o cuando lees que quieren llegar a Alemania o quieren llegar a Europa y vos decís, ¿para qué? ¿A dónde van? Es decir, qué idea absurda los lleva a construirse dentro de una historia que realmente no es la solución, en fin, porque es otra muerte, o una muerte distinta. Entonces pienso que eso es lo que se puede decir, todo eso que a nosotros nos tendría que realmente angustiar, y tratar de expresar, es algo que es tan inmediato que no lo identificamos.

MC: HAY UN ENSAYO DE JOHN BERGER, QUE SE LLAMA “CADA VEZ QUE DECIMOS ADIÓS”, QUE HABLA SOBRE ESE TEMA. Y HABLA DE QUE EL SIGLO XX DE ALGUNA MANERA EMPIEZA A SER EL SIGLO DE LAS MIGRACIONES Y EL SIGLO DE LAS DESAPARICIONES. QUERER IR A OTRO LUGAR EN BUSCA DE SITUACIONES DE VIDA MEJOR, PERO SIN SABER SI SE LLEGA A UNA SITUACIÓN MEJOR, O SIMPLEMENTE, SI SE LLEGA.

FM: Claro, el problema de las migraciones del siglo XXI es que la gente es impulsada por hechos violentos y no por la búsqueda de la comida o del terreno de pastura para el ganado, sino que es impulsado por la destrucción. No sé, yo creo que es así...

MC: QUIZÁS ES LA PARTE OSCURA DE LA CONTEMPORANEIDAD QUE NOS TOCA VIVIR Y EXPERIMENTAR. ME GUSTARÍA CERRAR ESTO CON UN PENSAMIENTO QUE ME REPRESENTA Y ES QUE, “LA SÍNTESIS DE UNA PALABRA DENTRO DE UNA POESÍA, ES UNA IMAGEN”. [ADF](#)



HDARGENTINA

T O D O
R O D A J E
P A S A
P O S T P R O D U C C I Ó N
E N H D

DE LA IMAGEN A LA PALABRA

POR MARCOS ZIMMERMANN

“Historias de fotógrafos” nace de trece fotografías. Apoyado en ellas y en la vida del fotógrafo que las tomó, escribí catorce relatos sobre algunas pulsiones que atraviesan el quehacer fotográfico. Hay en estas narraciones un debate sobre lo perdurable y lo efímero de esta actividad, sobre la capacidad de cambiar el mundo o la utopía de este arte y sobre el testimonio o la mentira de que es capaz esta disciplina.

Traté de ser tan fiel a la realidad cuando fotógrafo, como infiel a la verdad en la tarea de escribir. La inevitable relación con la materia en que se sustenta el trabajo fotográfico me obligó a adaptarme siempre a la apariencia real de las cosas, algo que fue violado sistemáticamente en estos relatos. Al contrario que en fotografía, en literatura la verdad puede tomar formas impalpables, desaparecer o transformarse según el deseo del autor y hasta a veces del personaje relatado. Lo que una disciplina explica con la apariencia, la otra lo edifica en la ilusión.

A pesar de las diferencias entre los dos oficios, existe en estos cuentos la misma búsqueda

que guió mi trabajo con una cámara. En ambos intenté una reflexión sobre nuestro país. La diferencia consiste en que, en estas historias, la verdad no se expresa a través de la geometría de una imagen, sino que está expuesta en palabras. Pero la inquietud es la misma. Cuando se recorren tantos caminos como lo hice durante la realización de mis libros fotográficos, muchas veces a uno lo invade la sensación de estar realizando un viaje real y ficticio al mismo tiempo. Real, porque sabemos que recorreremos lugares y formas de vida palpables con nuestros sentidos. Ficticio, porque al atravesar realidades diferentes tan rápidamente, a veces terminamos dudando si aquello que vemos es tal como lo percibimos. Muchas veces me pregunté si la mirada de una mujer cuidando un piño de ovejas en Cochino, la elegancia del habla de un cosechero de tabaco en Oberá o los silbidos de los arrieros de Tandil, no tenían un significado mucho más profundo del que se percibía a primera vista.

Ese ir y venir entre realidad y ficción constituye la sustancia de una narración cualquiera, sea fotográfica o literaria. Nunca somos com-



TRONCO Y LAVABO, DE OSCAR PINTOR

pletamente verdaderos cuando fotografiamos, ni enteramente ilusorios cuando escribimos. La semejanza del trabajo de un fotógrafo o de un escritor que intenta contar nuestra patria con su arte, se encuentra en el registro de los paisajes, lugares y rostros que, como en un rompecabezas de piezas inconexas y distantes, exhibe nuestra tierra.

La Argentina es una suma de países pequeños que por lo general no se tocan. Y la idea de que existe un denominador común que nos une a todos, se apoya en la costumbre de tomar pequeñas porciones del país –tanto en espacio como en formas culturales– y proyectarlas al resto de nuestro territorio, generalizándolas. Tenemos la urgencia de definirnos con una sola palabra, de encontrar un solo signo que nos encarne y hasta de hallar una sola forma



UN ATLETA FUEGUINO, DE JULIUS POPPER



DOS ESPÍRITUS PROTECTORES JUNTO AL HAIN, DE MARTIN GUSINDE

de expresión que nos represente. Pero lo que verdaderamente nos congrega es nuestra diversidad. Esos mundos que encierran los lugares, sombras, hechos y formas de entender la vida esparcidos en nuestro inmenso territorio, que están esperando ser descubiertos, respetados y traducidos a un lenguaje común a todos.

América y Argentina han sido forjadas por inquietudes humanas opuestas en su apariencia, pero iguales en su desesperación: la arbitrariedad de ciertos hombres que se afincaron a una región extraña e inhóspita y la incertidumbre de otros a quienes se les quitó su tierra a la fuerza. Esa tensión está todavía presente en nuestro país. Y, hoy, las contradicciones entre campo y ciudad, civilización y barbarie, ricos y pobres, aborígenes y extranjeros, tierra y progreso, presente y futuro, están más vivas que nunca. Seguimos preguntándonos cuál de esos países somos, cuando en realidad somos, precisamente, esa pregunta: un país sin terminar, un país en tránsito hacia un país.

Tal vez, un día, la Argentina pueda contar sus verdad completa incluyendo estas particularidades. Yo sueño con que mis libros puedan aportar alguna comprensión a estos mundos diversos que la conforman. Estos cuentos son parte de ese esfuerzo. Un intento de echar alguna luz sobre la época, los intereses y las motivaciones que impulsaron a algunos fotógrafos que registraron algunos aspectos del país en el cual les tocó vivir. Y que, estoy seguro, fueron sacudidos por la misma tensión entre verdad y ficción que me acompañó, tanto en mi trabajo como fotógrafo, como en la escritura de estas historias nacidas de sus fotografías. **ADF**



Marcos Zimmermann nació en Buenos Aires en 1950. Cursó estudios de cine en el Centro Experimental del Instituto Nacional de Cinematografía (CERC) y trabajó como fotógrafo de rodaje en películas argentinas y extranjeras como: *Quebracho*, *La Raulito*, *Camila*, *Miss Mary* y *Le Long Man-teaux*, entre otras. Luego vivió en Roma tres años durante los cuales trabajó como fotógrafo freelance.

Desde 1982 está radicado en la Argentina, donde ha realizado trece libros fotográficos de autor que exploran la identidad nacional, entre los que se destacan: "Patagonia, un lugar en el viento", "Río de la Plata, río de los sueños"; "Norte Argentino, la tierra y la sangre"; "Argentina, naturaleza para el futuro", "Plantas autóctonas de Argentina" y "Desnudos Sudamericanos".

Su obra forma parte del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires e integra las colecciones del Kiyosato Museum of Photographic Arts y del Kyushu Sangyo Museum, de Japón; del Houston Museum of Fine Arts, de Estados Unidos; de la Colección Manuel Álvarez Bravo para la Fundación Televisa, de México; de la Biblioteca Nacional, de París; de la John Szarkowsky Collection for the Paine Webber Group, de Nueva York; y de numerosas colecciones privadas.

En 1995 recibió el Premio Pirámide de Oro al mejor trabajo fotográfico y en 1996, el premio al Mejor Libro de Arte Argentino otorgado por la Feria del Libro de Buenos Aires y el premio Leonardo concedido por el Museo Nacional de Bellas Artes. Además, fue distinguido en 2012 con el Diploma Premio Fundación Konex.

Actualmente escribe como colaborador en las revistas culturales *N* y *Radar*, y es autor de cuatro novelas inéditas. Su último libro, "Historias de fotógrafos", fue editado por Sudamericana en 2015.

VE MÁS ALLÁ DE 4K

Ofreciendo una calidad superior de imagen en una intuitiva experiencia de cámara, WEAPON posiciona tu producción lista para la siguiente generación de entrega de contenido.



RED
WWW.RED.COM



Edgard Allan post

Color Grading
 DCP Mastering / Encoding
 Conforming HD - 2K - 4K
 Diseño y Supervisión VFX
 Animación 3D CGI
 Archiving LTO - VTR's

Conesa 1330
 Buenos Aires - Argentina
 + 54 11 4551 1023
 info@eapost.com.ar
 www.eapost.com.ar



 Edgard Allan post

Opticas HCM

Lentes para imágenes diferentes



www.opticashcm.com.ar | opticashcm@gmail.com



NUEVO Set Hawk C-Series
 Anamórficos
 35 - 50 - 75 - 100 - 150

NUEVO Zoom Angénieux
 HR T5 50-500mm
 Anamórfico

José Hermo
 11 - 5420 - 6106
 josehermo@yahoo.com

Santiago Conde
 11 - 3173 - 4599
 gaytaconde@gmail.com



HAWK®

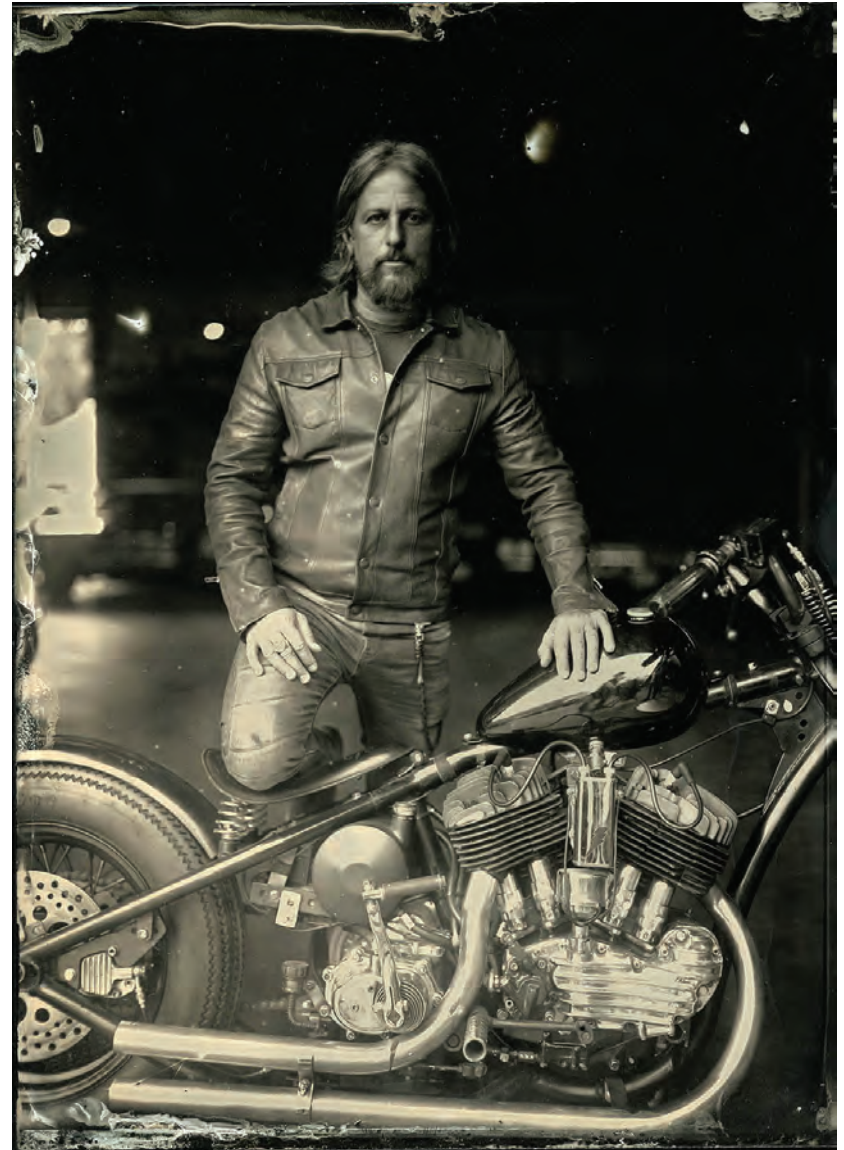


angénieux Century

FÓRMULAS PARA RETENER LA IMAGEN

*Agustín Barrutia, aficionado a los procesos
fotográficos artesanales, cuenta qué es el Colodión
Húmedo, cómo se produce y por qué lo elige.*

ENTREVISTA POR DIEGO POLERI (ADF)





🔧 ¿QUÉ ES Y CÓMO SURGE EL COLODIÓN?

Agustín Barrutia: Te cuento un poco esto. El primer proceso de Colodión fue con vidrio y se llamaba Ambrotipo. En ese entonces primero se limpiaba el vidrio, se lo preparaba y después se echaba el Colodión. Luego del procesado químico y de sacar la foto, ese vidrio quedaba como un positivo directo de cámara. Es decir era un proceso de toma directa en positivo como la Diapositiva. Con los años, por los costos del vidrio y la complejidad del proceso, ya que el vidrio no era industrial como ahora sino más artesanal, se empezó a usar una chapa, que se pintaba de negro con un proceso de asfaltado y luego se cocinaba. Quedaba una chapa con una pintura negra en la que directamente se hacía la foto. También en ese caso quedaba un positivo directo en chapa. Se llamó Ferrotipo, y en inglés: Tintype.

Desde fines de los años cincuenta y principios de los sesenta del siglo XIX fue el proceso más utilizado en fotografía. Gran parte de la clase

comerciante, clase obrera, pudo comenzar a acceder a la fotografía gracias al Ferrotipo. En aquella época se utilizaban chapas de latón o de cobre. El Colodión no es sensible a la luz, es un algodón de pólvora derivado de la Nitrocelulosa diluido en ácidos y solventes. Es similar a una miel transparente. Su particularidad es que al entrar en contacto con el aire se disuelven los solventes y queda algo parecido a un plástico. Su rol es ser el aglutinante de la imagen. Es decir, no es sensible a la luz sino el soporte que va a alojar la imagen, donde sucede la reacción química con otros componentes que se le agregan y con el procesado de la placa. Lo más seguro es comprar el Colodión ya preparado, cuando la Nitrocelulosa ya está disuelta, que es transparente, y luego agregarle dos sales que lo tornan amarillento. Con el tiempo envejece, queda rojo y no se puede utilizar más; la emulsión tiene un determinado tiempo de vida.

🔧 ¿Y QUE LA FOTO SEA DE COLOR OCRE TIENE QUE VER CON EL COLODIÓN?

AB: En realidad tiene que ver con la emulsión, particularmente con el tipo de plata que se usa y con la reacción con las sales. Es más que nada una cuestión química que del Colodión mismo. El Colodión no llega a darle el tono del color sino los componentes químicos que generan la imagen. Las dos sales que se le agregan son: Iodo y Bromo, en diferentes proporciones. Hay diferentes proporciones, diferentes fórmulas, diferentes sales... Puede ser Bromuro-Cadmio, Bromuro-Potasio, Bromuro-Amonio... hay muchos tipos de sales. Si le agregás Iodo y Bromo obtenés el Colodión salado, que tampoco es sensible a la luz porque no tiene ningún componente que lo sea: ni el Bromo, ni el Iodo. La plata es el metal, que sí es sensible a la luz. Al exponerse a la luz se oxida y se oscurece, al igual que en cualquier otro proceso fotográfico. Luego de emulsionado el vidrio, se introduce en un baño de Nitrato de plata, el cual reacciona con el Iodo y el Bromo del Colodión, y se genera Iodo-Bromuro de plata, que es mucho más sensible que el Nitrato de plata solo. La plata sola se oxida,

pero muy lentamente. Con el Iodo y el Bromo se genera el Iodo-Bromuro de plata que es un compuesto químico muy sensible a la luz.

🔍 **ENTONCES DENTRO DE LA CÁMARA VOS INTRODUCÍS ALGO EN ESTADO LÍQUIDO...**

AB: Sí, está húmedo. Por eso se llama Colodión Húmedo. Se vierte el Colodión en la chapa y la introducís en el baño de plata; luego de tres minutos la sacas del baño de sensibilización, exponés la foto y la revelás. Es decir que tenés dos ventanas de tiempo: entre el Colodión y el sensibilizado, y entre el sensibilizado y el revelado. Ese tiempo tiene que suceder con la placa húmeda, si se seca antes del revelado no se revela la imagen porque se cierran los poros y no llega a reaccionar el revelado con la emulsión dentro del Colodión. Y si se seca el Colodión con las sales antes de entrar al baño de plata, no llega a reaccionar el Nitrato de plata con el Iodo y el Bromo. ¿Se entiende? Entonces no se sensibiliza.

🔍 **¿DE CUÁNTO TIEMPO HABLAMOS?**

AB: Depende de la formula y el clima. Hay un montón de variables. El tiempo inicial es corto. Como el Colodión es a base de solventes se seca muy rápido, y en menos de dos minutos tiene que entrar en el baño de plata. En cambio, cuando lo sacás del baño de plata está completamente empapado en agua y la emulsión tarda más tiempo en secarse. Tenés entre 5 y 30 minutos para hacer la toma y revelarla.

🔍 **¿CÓMO SE VUELCA EL COLODIÓN SOBRE LA CHAPA?**

AB: Previo a verterlo en la placa lo mejor es previsualizar cómo será la metodología. Tenés que elegir una esquina para empezar a esparcir la emulsión y siguiendo el sentido de las agujas del reloj, dejar caer el excedente por la última esquina. Después, mover la placa de un lado al otro para evitar las estrías. Este procedimiento se debe realizar de la manera más metódica y repetitiva posible. Idealmente, dependiendo del tamaño de la placa, todo este proceso no debería tomar más de treinta segundos. Cuanto más prolijo sea y menos polvo entre en contacto con la emulsión obtendremos una imagen más limpia. Una vez terminada esta etapa debés ir al laboratorio. Todavía le falta la plata, por eso no es sensible a la luz. Pero podemos ver que es una superficie líquida que con el tiempo comienza a secarse.

Luego de tres minutos en el baño de plata, la placa está medio lechosa. Eso indica que la sensibilización sucedió. Si no sale de esta manera significa que hubo un problema químico y que no está funcionando el proceso. A partir de ese momento, podemos realizar la foto. Se hace una por vez.

Luego de sacar la foto, dependiendo de la luz y el estado químico del colodión, con seis segundos de exposición aproximadamente, vamos a revelar. Si tenemos suerte sale bien en la primera toma. Para comenzar con el revelado se echa el revelador sobre la placa, se calcula de diez a veinte segundos. Dependiendo de cómo fue la exposición, le das más o menos revelado.

No se revela por inmersión sino que se vierte el revelador sobre la emulsión expuesta. Es



importante tener en cuenta la temperatura del ambiente. Si hace mucho calor el revelador es más agresivo. En esta instancia es un negativo porque la emulsión que tiene la placa es de Iodo-Bromuro de plata. Cuando se fija, se disuelven las sales de plata sin exponer que todavía permanecen lechosas, y podremos ver la imagen en positivo. Lo lechoso es justamente el Iodo-Bromuro de plata, la plata no expuesta que se ve cuando sale del baño de plata. La plata expuesta es densidad en la imagen. Dicha densidad, gracias a las características del proceso, permite obtener una imagen positiva directa de cámara. A diferencia del proceso de fotografía B&N tradicional en el que la densidad en la imagen es negra, en el colodión la densidad en la imagen es blanca. Esto significa que donde hubo luz en la toma obtenemos densidad blanca en la placa. Las sombras de la toma en cambio, serán transparencia en la emulsión.

La magia se produce cuando se comienza a fijar la placa y aparece la imagen, se va lo le-

choso y aparecen los negros de la toma, que es la chapa negra por detrás.

■ **LO QUE ME ENCANTA DE ESTAS FOTOS ES LA TEXTURA. ESTO SE PIERDE EN LO DIGITAL, POR ESO SIEMPRE ANDO BUSCANDO LENTES QUE GENEREN ALGO MÁS RELACIONADO A LA PLÁSTICA QUE A LA IMAGEN DIGITAL. CUANDO VI ESTAS IMÁGENES ME PARECIERON ALUCINANTES EN ESE SENTIDO.**

AB: Sí, justamente. Al ser un proceso artesanal, volvemos a lo analógico, hay muchas imperfecciones químicas o de la mano de uno que generan un defecto en la imagen. La fotógrafa Sally Mann, por ejemplo, labura con este proceso y te das cuenta cómo usa todos los defectos del proceso en pos del trabajo de la imagen como arte. Las manchas, la mugre, los velos, que son problemas técnicos, en sus fotos tienen una intención artística. Si esto lo hacés con digital... quizás si sabes usar bien el Photoshop lo podés hacer, pero no tiene la misma magia que la real, que la imagen analógica real.

■ **OTRA PARTICULARIDAD INTERESANTE ES EL CONTRASTE...**

AB: Eso depende de la preparación del Colodión. Si es fresco es muy contrastado y muy sensible, cuando envejece pierde contraste y empezás a tener más detalle en las luces bajas.

■ **¿DE CUÁNTO TIEMPO HABLAMOS?**

AB: Un mes... dependiendo de la fórmula, de dos semanas a un mes con algunas formulas; y de 6 meses a 2 años con otras.

■ **¿CÓMO LLEGASTE AL COLODIÓN?**

AB: Yo laburo mucho en cine y en publicidad, más en cine que en publicidad, pero al mismo tiempo siempre estuve metido con la fotografía analógica o la fotografía fija para mis trabajos. Como un desarrollo más personal. Sacaba fotos, compraba cámaras, probaba diferentes rollos, formatos, procesos. Después comencé a sacar fotos en placa y en formato medio. Cuando era pibe y estudiaba cine, incurSIONÉ en todo lo que es fotografía analógica. Y en ese proceso de investigación llegué a los procesos de fotografía alternativa o procesos de fotografía antigua que ahora están medio de moda; cada vez hay más gente que hace Cyanotipos, trabaja con Papel Salado o el mismo Colodión. Yo llegué medio de casualidad, por un libro que compré en un viaje a Nueva York hace quince años. Me compré los tres libros de Ansel Adams y un libro de procesos alternativos. Comencé a leerlo, me copé y me lancé a hacer algunos procesos: Cianotipo, Van Dyke y Papel Salado. Todos procesos de copiado artesanal. Empecé con el Cianotipo, inventado por John Herschel en 1842, el mismo que inventó el fijador fotográfico en 1820. Gracias a él podemos tener imágenes que permanezcan en el tiempo.

Todos estos procesos son de contacto. Cada procesado lleva su emulsión particular. Le ponés el negativo encima, lo expones a la luz del sol o a una fuente de rayos UV y aparece la imagen. Es por ennegrecimiento directo. En estos procesos: Cianotipo, Van Dyke, Papel Salado y Calitipo no se usa revelador.

Así me fui metiendo en esto de las técnicas de fotografía antigua e hice bastantes años copiado artesanal, sacaba fotos en placa blanco y negro, y las copiaba en Cianotipo y Papel Salado especialmente. Hice también algo de Albúmina, pero sobre todo estos procesos.

Y un día, de casualidad, conocí a Alejandro Martínez, que ahora es muy amigo mío. Acompañando a otro amigo que se quería comprar una cámara, nos metimos en varios locales y en uno estaba Alejandro que tenía una cámara para vendernos. Fuimos a su casa y resultó ser un coleccionista muy importante de fotografía. En aquella época, como hace quince años, estaba trabajando como fotógrafo de reproducción de cuadros, de obras de arte. A partir de ahí me empecé a embeber de la fotografía del siglo XIX, de la que yo sabía muy poco. Él tenía fotos, libros, cámaras, lentes, Petzvals y cámaras de madera. Además, hacía Daguerrotipos, entonces aprendí el proceso y comenzamos a hacerlo juntos.

Pero era la crisis del 2001-2002 y él se fue a vivir a España dejándome todo su equipo de Daguerrotipo. Seguí practicando, logré hacer algunos, pero como es muy tóxico abandoné el proceso. El contacto con Ale continuó y en nuestras charlas siempre aparecía el Colodión. Y se dio la casualidad que un gringo que se llamaba Travis Hocutt vino a la Argentina a ensañarle a González Palma, un fotógrafo guatemalteco que vive en Córdoba y tiene mucho renombre internacional como artista. Travis era un pibe joven, tenía 22 años. Cuando llegó a Buenos Aires intentó comprar todos los químicos para irse a Córdoba a dar el taller pero no podía conseguirlos, entonces comen-

zó a buscar en Internet y de alguna manera llegó a mis fotos que tenía subidas. Me contactó, yo le di una mano para encontrar las cosas y le propuse que además diera un taller acá. Lo dio y después yo seguí por mi cuenta. Era un proceso que a mí me interesaba pero acá no había nadie que estuviera haciéndolo.

👉 **¿TE INTERESA EN PARTICULAR ESTE PROCESO POR EL RESULTADO DE LA IMAGEN?**

AB: Sí, más que nada por el resultado. El proceso me parece curioso, me divierte que sea todo tan artesanal, pero fundamentalmente me interesa la calidad de la imagen. Tiene otra profundidad que la fotografía en film o digital.

👉 **¿Y ESO TIENE QUE VER CON EL TIEMPO DE EXPOSICIÓN?**

AB: Sí, yo creo que sí. Hay algo del tiempo de la exposición y también sucede algo distinto por la sensibilidad a la luz del proceso. Hay algo en el retrato en Colodión que resalta ciertas características del modelo que no las ves en una foto digital o en una foto blanco y negro analógica. Si sacas fotos a una persona con pecas o con una piel muy curtida por el sol, le aparecen todas las manchas. Resalta todo lo que refleja la luz UV. Para obtener estos resultados lo ideal es un lente blanco, sin tratamiento (porque los otros absorben los rayos UV) y no usar ningún filtro. Por ese motivo generalmente los lentes que mejor funcionan son los antiguos. Podés usar lentes modernos, pero tenés que hacer pruebas para ver cuánta luz perdés por todos los elementos que tienen.

👉 **¿VOS AHORA DAS TALLERES?**

AB: Sí. Al principio hice varios años fotos experimentando el proceso. Laburando en cine y en publicidad no me queda mucho tiempo para el resto de las cosas, recién estos dos últimos años le pude dedicar más. Hace cuatro, cinco años no había nadie que diera estos talleres acá, y como varios amigos me empujaron para hacerlos un día empecé.

👉 **EL AÑO PASADO HICISTE UNO MUY BUENO EN EL CENTRO CULTURAL KIRCHNER.**

AB: Sí, eso fue gracias a Verónica Cura, que trabajaba ahí con Leandro



Borrell. Fue una muy linda la experiencia, lástima que ahora con el cambio de gobierno...

🔍 ¿Y QUÉ CÁMARA UTILIZÁS?

AB: En general una de madera más moderna a la de Colodión. Es una cámara de placa seca, de Gelatinobromuro, de 1920. La de Colodión es de 1850.

Y en lentes hay una variedad importante. Yo uso un Petzval muy antiguo, que tengo la duda de si es de toma o de proyección. El diseño de este lente es de 1840, 1842. Justo después de la aparición y descubrimiento del Daguerrotipo como proceso. Antes del Petzval no había objetivos compuestos; me refiero a que tengan dos pares de elementos. Anteriormente eran todos objetivos simples, acromáticos, que tenían dos elementos juntos con un diafragma muy cerrado adelante. Como tenía muchas imperfecciones tenían que ponerle una tapa adelante, como un diafragma. Parecía una tapa con un agujerito, y vos le cambiabas los tamaños de acuerdo a cuánto querías cerrar el lente. Pero ya comenzaba con un diafragma de 22 o 16. Tenía muchas aberraciones esféricas, cromáticas...

El Petzval es el primer objetivo de retrato; creo que la Academia de Francia había sacado un concurso para el diseño de un objetivo luminoso y Joseph Petzval, que era un óptico austríaco del imperio austrohúngaro, no ganó pero diseñó un lente con un diafragma mucho menor. El que tengo tiene 2.8 y medio de apertura para que te des una idea. En comparación a los de 16 que había en esa época significó un cambio considerable. Y además permitió hacer fotografías de re-

tratos. Antes no se hacían porque los tiempos de exposición eran de diez a quince minutos.

Cuando me refiero a un elemento compuesto es porque tenés un juego de dos elementos en el frente y dos elementos atrás. Es el primer lente calculado matemáticamente. Y la particularidad que tiene la imagen es que tiene mucha definición en el centro y es suave en los bordes. Tiene mucha aberración esférica en los bordes. Ahora el Petzval se puso de moda en fotografía fija. Salieron un par de lentes modernos con el diseño antiguo de Petzval. Yo suelo usar estos lentes porque son muy luminosos, mismo en comparación con los lentes contemporáneos.

🔍 ¿UTILIZASTE EL SISTEMA PARA OTRO TIPO DE TOMAS QUE NO SEAN RETRATOS? LEÍ QUE POR 1860 LA CLASE MEDIA, MEDIA ALTA, SE IBA A RETRATAR. LAS LLAMABAN VISTAS, COMO SI FUERAN UNA TARJETA PERSONAL.

AB: Sí, poco. Por el laburo en cine no me dio todavía el tiempo para empezar a hacer tomas en exteriores. Es muy demandante, requiere mucho tiempo y si quisiera hacerlo tendría que tomarme una semana, por ejemplo, y eso nunca llega. Porque si llega uno se tiene que poner al día con otras cosas, ¿no? Es muy difícil, pero sí hice la experiencia de salir a sacar fotos por la ciudad o dar talleres en otros espacios. Un par de veces también saqué fotos con un fotógrafo de modas, hicimos fotos de motos y motoqueros. Quedaron muy lindas esas fotos, son de un club que hay en San Isidro. Como él es parte de ese club, fuimos a sacarle fotos a las Harleys. Pero cuando comencé a dar talleres, estos trabajos quedaron más abocados

a la parte de la docencia. Y el laburo lo puse más en cine.

🔍 ¿PENSASTE SI HAY ALGUNA MANERA DE APLICAR ESTO, O ESTE RESULTADO, EN LA IMAGEN MOVIMIENTO ACTUAL DEL CINE? O EN PUBLICIDAD...

AB: En el proceso en sí, no. Es muy difícil porque no hay manera de trasladar el Colodión a una imagen en movimiento, pero quizás sí en la óptica. Hay algo bastante particular en el tono, por ejemplo. No tiene blancos plenos, suelen ser todas en clave baja. Pero creo que es una estética con tanta personalidad que en cine tomaría demasiado protagonismo. Como esas películas tipo comic, que son pintadas encima. Está bueno como experiencia pero me da la sensación que termina distrayendo. Quizás para alguna historia en particular podría llegar a funcionar, habría que buscar una curva de contraste que se acerque al tono del Colodión. Pero lo veo difícil. Lo que sí, siempre pensé en los lentes. Vengo jugando con esa idea de conseguir lentes Petzval. Hay distintas distancias focales y siempre pensé en armarme un set de lentes que sean Petzval. Más que nada para un clip o algún proyecto muy específico de algún director que esté más del lado de la imagen, de la técnica. Para algo más experimental.

🔍 Y ME COMENTABAS QUE SALLY MANN USABA TAMBIÉN EL PROCESO DE COLODIÓN.

AB: Sí, sus fotos son muy plásticas. Yo creo que éste y todos los procesos artesanales están en auge porque le da esa textura especial, que en la imagen digital es difícil de conseguir. Además, porque hay mucha gente sacando fotos.

Todo el mundo tiene una cámara en el bolsillo, el celular mismo. Hoy con una cámara digital de quinientos dólares se pueden sacar las mismas fotos que sacás con una de cinco mil. Por eso mucha gente se está volcando a estos procesos. Por la búsqueda de algo más único, una huella propia más allá de la foto y el encuadre que saquen en sí. En Buenos Aires hay varios haciendo Colodión, serán cinco o seis. Además hay en Río Gallegos, Mendoza y en otros lugares del país. Y en el resto del mundo está plagado de gente que está haciendo estos procesos. Después hay que ver cuánto dura...

🔦 **¿Y LA IMAGEN EN LA FOTO SALE AL REVÉS DE LO QUE FOTOGRAFÍAS?**

AB: Sí, porque el lente invierte todo: izquierda y derecha, arriba y abajo. El lente proyecta la imagen invertida. Es como el ojo, que invierte la imagen y luego el cerebro da vuelta todo. Funciona de esa misma manera. En las cámaras Reflex tenes el pentaprisma y el espejo: el espejo invierte de izquierda a derecha y el pentaprisma de arriba hacia abajo. Como éstas son directas te queda la imagen al revés.

🔦 **Y ESO TAMBIÉN LE DA CIERTA PARTICULARIDAD, SIMILAR A LA IMAGEN QUE UNO PUEDE VER EN EL VISOR DE UNA HASSELBLAD 6X6, ¿NO? ES ALGO PARECIDO AL RESULTADO DE ESTAS FOTOS, QUE ES MUY LINDO EN TÉRMINOS PLÁSTICOS.**

AB: Sí, claro. Tiene una profundidad especial. No es lo mismo que ver por un visor electrónico. Hay algo de ver a través del lente, del Reflex, que te da otra profundidad. La luz que entra por el lente, refleja y te llega directamen-



te al ojo; en cambio, en una cámara digital vos estás viendo una interpretación de esa realidad que hace el chip. Esa interpretación te distancia de la particularidad que tienen estas cámaras al mirar por sus lentes.

🔦 **CLARO, TODO LO DIGITAL YA TIENE ESE PROCESO PREVIO.**

AB: Salvo la Alexa Studio que tiene el obturador óptico, y creo que hay una Sony que también lo tiene.

🔦 **VEO QUE TENÉS UNA COLECCIÓN DE CÁMARAS, DE TODO TIPO Y TAMAÑO...**

AB: Sí, desde que arranqué con estos procesos empecé a comprar y a comprar. La mayoría son de formato medio, tengo algo de formato grande también, y sumergibles, una Nikonos. Tengo Rolleis, una Polaroid, Stereos... una mezcla de todo.

🔦 **¿TODAS FUERON USADAS? ¿DE TODAS TENÉS ALGUNA FOTO?**

AB: Sí, de la mayoría. De algunas no porque no funcionan. Las compré para repararlas pero nunca lo hice. Me divierte el objeto, en ese sentido soy un poco fetichista de la cámara como objeto. **ADF**

IMÁGENES EN PRIMERA PERSONA



ATAÚD BLANCO

POR ALEJANDRO GIULIANI (ADF)



© NAHUEL SZELIGA



© NAHUEL SZELIGA

Fui compañero de Daniel de la Vega en la ENERC y habíamos trabajado juntos en la postproducción de *Hermanos de sangre* así que nos conocemos hace mucho tiempo.

En el guión que me llegó había un 50% de noche. Pienso que es posible que los que lo escribieron estuvieran influenciados ya que hay un prejuicio que cree que el terror es más efectivo de noche. Como yo no vengo del cine de género ni tampoco me gustan en lo personal estas películas, no estoy influenciado por ese estereotipo y me propuse (en mi trabajo) hacer una película y no una película de género. Por lo tanto, las propuestas salieron de la visión del director, de acuerdo a lo que iba pidiendo el guión y condicionadas por lo que la producción podía ofrecer.

Más allá de que la película empieza como si fuera un conflicto de familia urbana, se transforma en una película rural. Tiene un conflicto rural y casi todos los eventos de festividades rurales son diurnos y más los que mantienen una historia ancestral. Esa es una de las razones por las que se pasó la escena del rito final a día. También tomamos como referencia *The wicker man*, donde el sacrificio -también rural- es de día. Las locaciones y los permisos de minoridad fueron acentuando esta idea.

Gran parte de la película es en exterior día y para las situaciones de interior como el taller y la carpintería lo que teníamos como propuesta era tener todas las luces fuera del set para que la cámara pueda improvisar con los actores sin que se interponga ningún farol. De ahí que algunos planos queden un poco naif fotográficamente hablando.

Una de las cosas que llama la atención es que, aunque la película es de terror, la imagen es luminosa. Lo cierto es que nunca me propuse generar terror con la imagen ni potenciar este sentimiento. Creo que el terror de esta pieza está en el guión y el trabajo visual solo acompaña a la estructura narrativa. Por eso podemos dividir a la película en tres momentos visuales distintos.

La primera parte, donde se intenta contar un conflicto familiar, elegimos enmarcar la historia en 1.85:1 para que la imagen sea más cotidiana, con colores y objetos más reales intentando buscar un lenguaje costumbrista.

Luego hay una segunda etapa en blanco y negro donde no hay precisión del formato pues el gran porcentaje de negro se funde con los bordes haciendo el off de la imagen parte de ella, intentando que el espectador y protagonista no sepan donde se encuentran hasta que se empieza a desarrollar la escena.



Y una tercera etapa en la que usamos 2.40:1 para contar el resto de la historia intentando acercarnos a un road-movie-western rural. Ahí trabajamos con una imagen, tanto de color como de arte, un poco más surrealista para acentuar una dualidad del lugar en el que está transcurriendo la historia (en otro plano de la realidad).

El plano 360 que acompaña muy bien la transformación del personaje ni estaba en el guión técnico ni fue una propuesta misma. Una suma de decisiones bien tomadas fue el resultado de esta toma, en mi opinión una de las más logradas. Este día se iba a filmar con decenas de niños una escena larga con muchas limitaciones de tiempo, por los niños y la locación. Por lo tanto se decidió filmar a dos cámaras y con la

“Una de las cosas que llama la atención es que, aunque la película es de terror, la imagen es luminosa. Lo cierto es que nunca me propuse generar terror con la imagen ni potenciar este sentimiento. Creo que el terror de esta pieza está en el guión y el trabajo visual solo acompaña a la estructura narrativa”.

posibilidad de independizarse e improvisar. Por lo tanto, se hizo una propuesta lumínica acorde a esta improvisación y lo mismo con la locación donde se pudo esconder la filmación para poder filmar 360 grados si era necesario. Además, ese día incorporamos para ese día el steady cam (no solo el aparato sino un excelente operador con ideas y propuestas) y gracias a todos estos factores se llegó a esta toma. Lo que sí estaba planeado de antemano era la cámara lenta.

Estas dos jornadas que se filmaron en esta locación se rodaron a dos cámaras y como del modelo que estábamos usando para la película, la Panasonic Varicam súper 35mm, había solo un ejemplar en la Argentina, estas situaciones se filmaron con dos cámaras iguales Red One y solo se usó la Varicam para el plano de alta velocidad. La idea de usar este recurso en esta toma fue potenciar esos momentos que se hacen interminables tanto en las alegrías como



ATAÚD BLANCO

en los momentos que uno no quiere vivir y no puede salir de ese estado (y como momentos alegres no tuvimos, lo usamos acá).

Cuando el protagonista no encuentra a su hija, es otro momento de angustia que se resuelve cuando aparece, pero cuando encuentra el rodete sabe que la historia es diferente por eso ahí usamos la cámara lenta.

CÁMARA: **PANASONIC VARICAM SUPER 35MM**
LENTES: **ULTRAPRIME Y UN 18-80 MM. T2.6 ARRI / ALURA**

DIRECCIÓN: **DANIEL DE LA VEGA**
GUION: **ADRIÁN GARCÍA BOGLIANO & RAMIRO GARCÍA BOGLIANO**
PRODUCCIÓN: **NÉSTOR SÁNCHEZ SOTELO Y DANIEL DE LA VEGA**
ARTE: **CATALINA OLIVA**
MONTAJE: **MARTÍN BLOUSSON, DANIEL DE LA VEGA Y HERNÁN MOYANO**
FOTOGRAFÍA: **ALEJANDRO GIULIANI (ADF)**
FOQUISTA: **LUCAS TIMERMAN**

SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA: **MAURO ARIZZI Y PAUL THIELEN**
MERITORIO DE CÁMARA: **PAULA MONTENEGRO**
OPERADOR DE STEADICAM: **NICOLÁS MEYER, EDUARDO TORRE OBEID Y JUAN LIMA**
TÉCNICO HD: **EMILIANO GÓMEZ**
GAFFER: **NAHUEL SZELIGA**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **JULIO G. A. "CALI" MÁRQUEZ**
ELÉCTRICOS: **DIEGO GONZALO PORTO Y ARIEL BONDA**



EL CANDIDATO

POR LUCIO BONELLI (ADF)

Conocí a Daniel Hendler hace muchos años cuando él hacía su primer protagónico en Argentina en *Esperando al Mesías* y yo empezaba a hacerme un lugar en el cine trabajando como gaffer. Con el correr de los años seguimos compartiendo muchos proyectos más -*El fondo del mar*, *Los Paranoicos*, *Fase 7*, entre otros- y construyendo una relación que excedía lo profesional.

Un miércoles por la noche me llama Dani para decirme que empezaba a filmar el martes siguiente en Uruguay y que el director de fotografía con el que venía trabajando no podía continuar con el proyecto por un problema personal. Le expliqué -disculpándome- que era imposible, que estaba en rodaje y que terminaba el viernes por la noche. Lo que para mí era una respuesta negativa, para él fue una buena noticia y al instante me respondió: “Ah perfecto, el sábado a la mañana sale un barco para acá, podrías venir en ese”. Me tomé tan de sorpresa que le contesté: “Dale, buenísimo. Nos vemos el sábado”. Nos despedimos y recién ahí fui consciente de la locura que acababa de hacer: confirmar mi presencia en un rodaje sin absolutamente nada de previa y sin saber ni siquiera de qué se trataba la historia.

Me tranquilizaba pensar que con Dani ya habíamos hecho muchas películas juntos y que nos conocíamos muy bien. Aunque esta sería la primera vez que trabajaría con él como director su largometraje anterior me había gustado mucho y confiaba en su humor y en su talento. Y no me equivoqué, el guión me encantó -como todo fue tan rápido, lo terminé de leer en el viaje a Montevideo-. Se trataba de una comedia sutil y absurda sobre el hijo de

un empresario famoso que se quiere dedicar a la política.

Del puerto me pasaron a buscar y fuimos directo a la locación. Un lugar único, imponente, un palacio de principios del siglo XX en medio del campo uruguayo, a tres horas de la ciudad

Como la película estaba planteada para filmarse toda en ese lugar, ese mismo sábado pudimos conocer todos los decorados. Queríamos aprovechar el poco tiempo que teníamos: un día lo usamos para recorrer los escenarios, otro para conversar sobre el guión y el planteo estético, y recién el lunes logramos armar las puestas de cámaras de toda la primera semana lo cual nos dio un poco de tiempo para seguir planeando las semanas siguientes a medida que avanzaba el rodaje.

Una de las particularidades de la puesta de cámara fue el uso combinado de zooms con movimientos de Dolly al que nosotros bautizamos el sistema carro-zoom. Gran parte de la película se filmó usando este recurso. En algunas ocasiones, para generar complejas coreografías entre la cámara y los actores, y en otras, para acentuar la tensión que se generaba entre los personajes. Como la mayoría de las escenas tenían entre 3 y 12 actores había que optimizar la puesta para poder cubrir a todos en el poco tiempo que teníamos. De todas formas, lográbamos avanzar rápido ya que el elenco era excelente y las indicaciones de Dani eran claras y precisas.

Si bien yo era el único argentino del equipo técnico, el grupo de actores estaba bastante repartido entre argentinos y uruguayos. Entre



FOTO DE RODAJE



FOTO DE RODAJE



“Una de las particularidades de la puesta de cámara fue el uso combinado de zooms con movimientos de Dolly al que nosotros bautizamos el sistema carro-zoom”.

los primeros estaban Diego de Paula, Ana Katz, Ricardo Merkin, Verónica Llinás, Alan Sabbagh, Pepe Arias y entre los uruguayos Matías Singer, Roberto Suarez, Cesar Troncoso, Chiara Hourcade y Fernando Amaral, entre otros.

La cámara que usé fue una Arri Alexa con un zoom Arri Fujinon Alura 18mm-80mm. La filmamos en formato 1.85:1 ya que no queríamos perder la altura que tenían los techos y lo majestuoso de la locación. Por motivos presupuestarios se filmó en ProRes 444 y no en Arri Raw.

El equipo técnico y el equipamiento lo heredé del fotógrafo anterior, no tuve tiempo ni chance de modificar nada. Me tuve que adaptar a un pedido de luces que no era el mío,

pero por suerte era bastante completo y variado. La gente con la que me tocó trabajar era muy profesional y me hicieron sentir que era parte del grupo desde el primer momento. Y esto fue muy importante ya que teníamos que convivir durante las cuatro semanas que duró el rodaje en un pueblito de campo que se llama Sarandí del Yi.

En cámara contaba con Karin Porley como focuista, Rodrigo Vidal como segundo asistente y Manuel Rilla era el Dit. El gaffer fue Bruno Alzaga y los eléctricos Martín Varela y Rodrigo Guarino. Un verdadero dream team uruguayo.

Si bien a la directora de arte, Mariana Pereira, la conocí un día antes de que empezar a filmar,

armamos un gran equipo y pudimos construir el universo de la película rápidamente.

Una vez comenzado el rodaje todo fluyó naturalmente. Apelando a la experiencia y a la buena comunicación con Dani no se sintieron los resabios de esa preproducción apurada en tres días. Era un grupo muy unido y se conocían trabajando desde hace mucho tiempo, lo cual hizo que el rodaje fuera muy eficiente y muy agradable, a la vez.

Como no iba a poder estar disponible para realizar el retoque de color en la fecha planeada, llamé, una vez más, a mi gran amiga Paola Rizzi (ADF) para que me reemplace en esta etapa (¡ya es la novena vez que lo hace!). Tam-



bién, contamos con la experiencia y el buen ojo de Javier Hick, colorista de Manza Cine, la casa de postproducción. El resultado no podía ser mejor, entre los dos le dieron a la imagen un cuerpo y una profundidad que me dejó muy contento.

Por suerte, lo que en un principio fue un salto al vacío, terminó siendo una experiencia muy gratificante y enriquecedora. Trabajar con Dani y todo el equipo fue un placer. El resultado final es excelente: la película me gusta mucho, es muy divertida y las actuaciones son magníficas. Encontramos en muy poco tiempo un lenguaje y una estética muy acorde a lo que necesitaba esa historia.

EL CANDIDATO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **DANIEL HENDLER**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **MICAELA SOLÉ**
JEFA DE PRODUCCIÓN: **PATRICIA OLVEIRA**
ARTE: **MARIANA PEREIRA**
SONIDO: **DANIEL YAFALIÁN**
MONTAJE: **ANDRÉS TAMBORNINO**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **LUCIO BONELLI (ADF)**
FOQUISTA: **KARIN PORLEY**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **RODRIGO VIDAL ASISTENTE**
DIT: **MANUEL RILLA**
GAFFER: **BRUNO ALZAGA**
ELÉCTRICOS: **MARTÍN VARELA Y RODRIGO GUARINO**
COLORISTA: **JAVIER HICK**

CÁMARA: **ARRI ALEXA EN ProRes 444**
LENTE: **ZOOM ARRI FUJINON ALURA 18MM-80MM**
FORMATO: **1.85:1**



EL ESLABÓN PODRIDO

POR FERNANDO MARTICORENA



© MARTIN ROMERO



Este es mi primer largometraje de ficción como director de fotografía. Algo que sorprendió a varias personas con las que tuve la oportunidad de charlar sobre la película. Hace más de veinte años que mi pasión es la imagen y las artes visuales en general. Y todo ese bagaje, todas las películas, fotos y pinturas que han pasado por mis ojos están expuestas de alguna manera en la fotografía de *El eslabón podrido*.

Javier Diment me convocó principalmente por consejo de Claudio Beiza de quien fui gaffer en muchas de sus películas. Y por lo tanto el desafío y la responsabilidad fue doble.

Este es el tercer largometraje de Javier como director y es su obra más sutil y madura, donde la idea de crear un mundo a su medida era una de las claves para que toda la historia se sostuviera y fuera verosímil.

Una de las pautas principales que me atrajo del guión, fue que el pueblo “El Escondido” era una comunidad rural sin luz eléctrica. Un lugar detenido en el tiempo. Y uno de los pe-

dididos del director fue siempre el de hacer los interiores solo con luz de velas y fogones.

La primer referencia que vimos fue *Madre e hijo*, de Sokurov. Allí, la atmósfera que crea Aleksei Fedorov es más bien oscura, monocromática y los planos se desenvuelven algunos sin movimiento de cámara y otros en largos planos secuencia. Otra referencia con la que nos conectamos en la atmósfera de la historia y en el arte más que en la fotografía en sí, fue *Winter's bone*, de Debra Granik.

Al ser mi primer trabajo como fotógrafo, soñaba con poder utilizar los recursos que había tenido la oportunidad de ver en las películas donde había trabajado, pensando sin restricciones presupuestarias.

En *El eslabón podrido*, la cosa empezó muy arriba ya desde el área de producción casi sin condicionantes. Así fue que pensamos en escenas con drone, steady, grúa con cabeza caliente y un panther para todo el rodaje. Incluso teníamos muchas secuencias de bosque noche,

en las que ocurrirían los asesinatos, que originalmente eran bajo una lluvia intensa y luego llegamos a pensarlas bajo una copiosa nevada. Imaginé sky ballons por sobre las copas de los árboles y nadie me bajaba a tierra.

El hondazo fue cuando empezamos a darnos cuenta que el presupuesto estaba sobredimensionado. Entonces pasamos de la estructura hollywoodense a la más pura esencia de cine independiente. Así y todo traté de mantener la idea de la luz suave cenital por sobre los árboles pensando mil artilugios con un compañero fundamental: mi gaffer Maxi Moreyra. Pasamos desde globos de helio de publicidad iluminados desde abajo con un HMI primero de 6k, luego de 4K, hasta llegar a uno de 1.2K. Finalmente pasamos el presupuesto por los tanques de helio y nos dimos cuenta que no era viable.

Más tarde imaginamos un camino de bolas chinas colgadas de los árboles con lámparas frías de bajo consumo. Hicimos pruebas y el problema era el tiempo de armado, aunque llegamos a comprarlas. Luego no dio el presu-

puesto ni para pagar las jornadas nocturnas. Me negaba a la noche americana, nunca me pareció creíble. Finalmente, se redujo a pocas secuencias nocturnas pero casi todas cerca de las casas del pueblo donde podía justificar las fuentes de luz y, por supuesto, en ninguna hubo lluvia.

La elección de la cámara no fue simple. Desde un primer momento quise trabajar con la Arri Alexa por su ergonomía y su imagen cinematográfica, pero no pude convencer a Javier de que resignara los 5K de la Red Epic por la bella textura de los 2K de la Alexa. Él necesitaba la tranquilidad de poder tener reencuadres y movimientos de posproducción, los cuales sinceramente me aterran. Aunque finalmente usó ese recurso, lo manejó con gran delicadeza y prácticamente es imperceptible.

También se utilizó mucho como segunda cámara la Red One, en las manos expertas de Federico Luaces y Nicolás Colledani. El objetivo era acelerar el proceso de rodaje obteniendo más planos de la misma escena o como una segunda unidad, al mejor estilo guerrilla.

Debo aclarar que tampoco me gustan las escenas a dos cámaras ya que implica casi siempre que alguno de los dos planos que se graban tenga una iluminación poco afortunada. Así es que en esos casos siempre intentamos grabar desde el mismo eje ambos planos evitando el clásico plano-contraplano. Decisión compartida con el director.

Los lentes que usamos fueron los Ultraprime 1.9 de HD Argentina, que aunque resultaron muy duros en combinación con la Epic, me



daban un buen manejo de los flares que salían de las fuentes de luz en cuadro. Originalmente mi intención era trabajar con los Carl Zeiss 2.1 de una textura y definición más suaves, pero en las pruebas que hicimos lavaban la imagen demasiado al exponerlos a los reflejos del sol que quería para las escenas del bosque.

“La elección de la cámara no fue simple. Desde un primer momento quise trabajar con la Arri Alexa por su ergonomía y su imagen cinematográfica, pero no pude convencer a Javier de que resignara los 5K de la Red Epic por la bella textura de los 2K de la Alexa.”

Nuestro lente de cabecera fue el 32mm. Combinado con un formato 2.39:1 da una sensación interesante para los planos generales, sin deformar y además funciona muy bien en primeros planos con inclusión del fondo.

El trabajo en rodaje fue generalmente en base a la improvisación y salvo la locación principal (la casa de los protagonistas) que fue la única

que tuvo un tiempo de reflexión y un trabajo en conjunto con la directora de arte Sandra Iurcovich y su equipo, lo demás fue casi siempre resolver imprevistos. Pero la idea que siempre dirigía mis decisiones era la de generar una atmósfera dramática, a veces opresiva y otras veces visualmente bella, que contrasta-

ra con las horribles situaciones de abuso que se viven en la historia.

Cuando el desafío de la iluminación a vela y fuego estuvo bajo control, se presentó el momento de cambiar los climas. En la historia, el cabaret del pueblo consigue tener luz eléctrica. Allí además de en la fotografía hay un punto de quiebre, también se da en el guión ya que



EL ESLABÓN PODRIDO

DIRECCIÓN: **VALENTÍN JAVIER DIMENT**
GUIÓN: **VALENTÍN JAVIER DIMENT, SEBASTIÁN CORTÉS Y MARTÍN BLOUSSON**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **DANIEL BOTTI, VANESA PAGANI Y SILVIO DIMENT**
ARTE: **SANDRA IURCOVIOCH**
PEINADO Y MAQUILLAJE: **DIEGO ROSELLI**
SONIDO: **SEBASTIÁN GONZÁLEZ**
MÚSICA ORIGINAL: **SEBASTIÁN DÍAZ**
MONTAJE: **MARTÍN BLOUSSON**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FERNANDO MARTICORENA**

CÁMARA 2: **FEDERICO LUACES**
CÁMARA 2DA UNIDAD: **NICOLAS COLLEDANI**
OPERADOR HD: **FEDERICO LUACES**
FOQUISTAS: **RODRIGO SÁNCHEZ, LUCÍA VALLARINO, ALEJO FRÍAS, NATALIA BRUNO**
SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA/VIDEO ASSIST: **TATI HERNÁNDEZ**
GAFFER: **MAXIMILIANO MOREYRA**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **FAVIO RODRIGUEZ**
ELÉCTRICOS: **SANTIAGO GITELMAN, JUAN PABLO CAMPERO, ALBERTO BRUNET**
COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)**

los personajes se acercan a su destino final. Optamos entonces por una iluminación más tosca, colores chillones, sombras más duras, contraste más alto. En concordancia con una película más cercana al género Gore que siempre manejó Diment. Ese contrapunto creo que fue uno de los grandes aciertos tanto en la fotografía como en toda la historia: lograr que a partir de un momento dado y sin que parezca fuera de lugar el cuento pase de costumbrista, aunque oscuro y denso, a un desenfreno de sangre y muerte.

En este sentido el trabajo de color, que hicimos en HD Argentina con el gran Maxi Pérez fue fundamental. Enseguida comprendió cuál era nuestra búsqueda y se sumó a esa idea aportando técnica y sensibilidad.

Todo el proceso de realizar mi primer largometraje estuvo rodeado de pasión, frustración, gozo, ansiedad y un indescriptible orgullo al verlo plasmado en una pantalla grande rodeada de público. No puedo esperar para volver a pasar por ese odisea hermosa que es dar luz a una historia.

Agradezco a todo el equipo de fotografía y cámara por haber bancado semejante proceso. Siempre con la mejor predisposición. Gente de cine, como se dice.

CÁMARA: **RED EPIC MISTERIUM X 5K**
LENTE: **SET DE LENTES ARRI ULTRAPRIME T1,9 (16, 24, 32, 50, 85, 135MM)**
FORMATO: **2.39:1**



EL INVIERNO

POR RAMIRO CIVITA (ADF)



© SANTIAGO MELAZZINI

El rodaje de *El Invierno* se dividió en dos partes: las escenas del invierno fueron filmadas en agosto y las escenas del verano entre noviembre y diciembre de 2015. En este proyecto se intentó diferenciar lo más posible las dos estaciones a través de la presencia de la nieve que, incidentalmente, el año pasado fue muy escasa. Quien haya visitado la Patagonia estará de acuerdo que la vastedad del paisaje y su luz ofrecen una inmensa variedad de escenarios para admirar.

En esta película el paisaje de la Patagonia es tan protagonista como los personajes que conforman el relato. Encontrar la locación que se ajustase a la idea del director fue fundamental aunque debido a la escasez de nieve durante el invierno pasado, hizo falta “construir” las es-

cenias invernales filmando en varias locaciones muy distantes entre sí para lograr el relato.

Desde el inicio, el director propuso utilizar un formato panorámico y tuve la inmediata sospecha de que utilizado en la Patagonia no sería un formato del todo desacertado. Finalmente, *El Invierno* se filmó en formato 2.39:1 con una Arri Alexa EV, en ProRes 4444.

Hicimos nuestro mejor intento en capturar la esencia del lugar y su gente. Creo que lo que se logró registrar es una mínima parte de esa realidad. Por suerte lo que resta por ser capturado en la Patagonia es infinito.

CÁMARA: ARRI ALEXA EV
LENTES: ÓPTICAS FIJAS COOKE SPEED PANCHRO, ZEISS STANDARD, Y ZOOM ANGENIEUX
FORMATO: 2.39:1

EL INVIERNO

DIRECCIÓN: EMILIANO TORRES
GUIÓN: EMILIANO TORRES Y MARCELO CHAPARRO
PRODUCCIÓN: EZEQUIEL BOROVINSKY, ALEJANDRO ISRAEL, RAPHAËL BERDUGO Y EMILIANO TORRES
ARTE: MARINA RAGGIO
VESTUARIO: NATALIA VACS
SONIDO: SANTIAGO FUMAGALLI, PIERRE-YVES LAVOUÉ Y FEDERICO ESQUERRO
MÚSICA: CYRIL MORIN
MONTAJE: ALEJANDRO BRODERSOHN (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: RAMIRO CIVITA (ADF)
FOQUISTAS: BENJAMIN DELGADO Y JUANI GUZMAN
AYUDANTE DE CÁMARA: IGNACIO ACEVEDO
DATA MANAGER: AGUSTÍN SVARZCHTEIN
ELÉCTRICOS: SANTIAGO MELAZZINI Y JUAN TIZON



GILDA, NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR

POR DANIEL ORTEGA (ADF)

Cuando comenzaron las reuniones con Lorena Muñoz, directora y coguionista, mis tempranas impresiones sobre la primera lectura del guión fueron que *Gilda*, *No me arrepiento de este amor* era una película íntima, femenina, llena de detalles sensoriales de la percepción de la propia Gilda (Miriam Alejandra Bianchi interpretada por Natalia Oreiro), su cambio rotundo hacia el universo de la cumbia y los problemas que eso conllevó en su vida familiar.

Desde un principio los lineamientos de Lorena eran enfocarnos en “la mujer Gilda” y no en el “Mito Gilda”. La idea era contar los pormenores de su vida familiar, su lucha dentro de un mundo lleno de designios familiares y su manera de desenvolverse en otro mundo duro para una mujer: el de la cumbia en los años 90s.

Junto con Lorena y Daniel Gimelberg, el Director de Arte, decidimos encontrar una identidad para cada segmento de su vida. A

© CONSTANZA NISCOVOLOS



su infancia temprana, vinculada con el recuerdo feliz, le aplicamos una textura similar a la de la película 16mm con grano y negros levantados de su talón (pensando en una curva sensitométrica). Para su adolescencia, la época en que perdió a su padre, aplicamos un clima frío, desenfocado y triste, también con grano de 16mm. Al jardín de infantes donde trabajaba le dimos un look triste, azul y desaturado. Para la casa de su propia familia donde su marido Raúl siempre la esperaba para discutir elegimos una dominante ocre con poca luz. El universo de la cumbia estuvo lleno de color, pero también cargado de lugares oscuros e indefinidos como los personajes que la rodeaban y a los cuales Gilda supo enfrentar (por ejemplo El Tigre, interpretado por Roly Serrano). En ese universo, hicimos alusión a una estética llena de colores fluorescentes, usamos una paleta ecléctica y a la cual podríamos conectar con “la estética amazónica”. El mundo amazónico originario (antes de la llegada de los españoles y la religión católica) planteaba en el mismo plano la magia y la realidad ya que dioses y humanos convivían. De todo aquello se desprendió esa estética de la cartelera de la cumbia que marca el entorno de Gilda aunque no representa su mirada.

Con Lorena vimos gran cantidad de películas de referencia ya que nunca habíamos trabajado juntos y queríamos encontrar un punto de vista en común para esta historia. Entre esas películas puedo destacar: *Una mujer bajo influencia*, de John Cassavetes; *8 Mile*, de Curtis Hanson; *El Luchador*, de Darren Aronofsky; *La mujer de arena*, de Hiroshi Teshigahara; y *La escafandra y la mariposa*, de Julian Schnabel.

Lorena quería contar toda la película en planos secuencia de cámara en mano lo cual me disuadió de mi primera idea de rodar la película con lentes Anamórficos ya que al principio habíamos empezado a investigar la idea de usar los lentes Kowa Anamórficos, de origen Japonés, que son livianos y tienen todas las aberraciones que buscaba. Incluso tenía varias propuestas estéticas sobre cómo manipular este recuerdo fragmentado en la cabeza de Gilda con el uso de lentes Clairmount Shift and Tilt.

Finalmente, la abstracción fue quedando de lado y se volvió una película más figurativa. Como cámara elegimos la Alexa Mini (Cámaras & Luces Rental), grabamos a 3.2K en ProRes HQ 444 luego de varias pruebas donde desechamos la idea de grabar en Raw, ya que la gente de VFX BOAT (Sebastián Toro y Santiago Svirsky) me sugirieron que no hacía falta grabar en Raw, sobre todo por el peso de los archivos. Quisiera destacar el trabajo extraordinario que hicieron, súper creativo en las completivas de público en los recitales y hasta en detalles mínimos como cambiar una mirada a cámara de alguna actriz, además de los Beauty shots.

A su vez, creo que los trabajos de Julio Suárez (vestuarista) y de Alberto Moccia (maquillador y peinador) fueron excelentes para la transformación de Natalia en Gilda.

Hicimos una búsqueda muy precisa a la hora de elegir lentes, filtros y la forma en la cual íbamos a iluminar a Natalia. Teníamos que lograr el parecido más cercano posible a la verdadera Gilda y por otro lado debíamos cuidar a Na-



© CONSTANZA NISCOVOLOS

talia ya que tuvo que filmar todos los días (42 jornadas), de los cuales tres semanas fueron de noche en condiciones de frío, lluvia y exteriores lo que hace que el cuerpo se desgaste mucho y tanto la piel como sus músculos faciales podían verse afectados.

Es por eso que en primera instancia logré encontrar su mayor parecido con Gilda iluminándola a 45° con una sola fuente de luz y eliminando casi todo tipo de relleno. Fue algo difícil de mantener ya que había muchos planos secuencia donde ella se movía por distintos ambientes. Pero gracias a varios artificios pequeños fabricados por Daniel Cieurleo, el gaffer de la película, quien tuvo un trabajo durísimo ya que además de esas sutilezas lumínicas también tuvo que armar más de 10 shows desde cero. Fue un tremendo trabajo de él y de los eléctricos.

Los lentes Carl Zeiss High Speed 1.3 me ayudaban a llenar el plano con flares y abe-



“Quería una imagen con atmósfera tangible y un cuadro lleno de texturas porque, salvo las escenas de ella en la casa con Raúl, quería que las demás tengan un tinte onírico y hasta irreal, en el que siempre se ve una luz (sol o fuente artificial) que “iluminara” a Gilda en su lado creativo y empírico”.

raciones que quería mantener de mi primera búsqueda con los Kowa. También usamos el zoom Angenieux Optimo 24-290mm para la escena de la llegada al búnker del Tigre, la cual queríamos contar al estilo William Friedkin en *Sorcerer*. Y también usamos en algunas escenas el set de lentes Clairmount Shift and Tilt, antes mencionados.

A estos lentes le sumé filtros: Hollywood Black Magic y Glimmerglas, además de una linterna para hacer flare a modo de preflashing en escenas de alto contraste y donde no tenía la posibilidad de usar máquina de humo o craquera.

Quería una imagen con atmósfera tangible y un cuadro lleno de texturas porque, salvo

las escenas de ella en la casa con Raúl, quería que las demás tengan un tinte onírico y hasta irreal, en el que siempre se vea una luz (sol o fuente artificial) que “iluminara” a Gilda en su lado creativo y empírico.

Al haber tanto plano secuencia y en mi afán de hacer la cámara lo más liviana posible, ya que el 90 % de la película fue cámara en mano, usamos Follow Focus inalámbrico y Camila Lucarella (foquista) estaba en el monitor mientras yo me movía acompañado de Coki Tristan, el grip. Los dos son amigos y compañeros en los últimos cuatro o cinco largometrajes que fotografié y por eso puedo confiar ciegamente. Mariano Roth (segundo de cámara), Francis Farrell (video assist) y Nicolás Pittaluga (DIT)

fueron quienes completaron este maravilloso equipo de cámara.

Hay varios planos que fueron diseñados para ser compuestos en post producción por la gente de VFX BOAT. Por ejemplo, los planos secuencias en Steadicam operado por Gustavo “Chuz” Triviño dentro del jardín de infantes. Otros fueron los que están en la primera escena de la película donde se ve desde adentro del carro fúnebre una triste imagen lluviosa y a los fans de Gilda apoltronados en la luneta trasera tratando de ver el cajón. Esa toma requirió todo el día y lo hicimos a dos cámaras frizando el movimiento de los fans (que eran los verdaderos fans de Gilda). En esa secuencia los dolientes retiraban del interior del auto fúnebre el féretro de Gilda donde tenía la cámara gripeada en el cajón que luego se desprendía

y “volaba” por encima de los dolientes. Luego de pensar muchas opciones, para la parte en la que “volaba” elegimos la grúa con Hot Head de Danilo Pontoriero. La toma final contó solo con esos dos planos para los que requerimos la voluntad de actores y extras de quedarse quietos mientras cambiábamos la cámara. El trabajo de VFX BOAT fue fundamental.

En la película hay una cantidad de shows que van creciendo y que filmamos de diferentes maneras y ángulos, dependiendo de la locación. Algunos a dos cámaras, contando con la presencia del gran Miguel Caram en la segunda cámara, Marcela Martínez, en el foco y Martin Dotta, como segundo. La mayoría de los extras eran fans verdaderos de Gilda, una sabia decisión de Lorena ya que los planos cortos estaban cargados de “verdad” y eso es algo

que no se consigue fácilmente si la persona que está siendo filmada no pone el corazón. Además, contamos un poco con exteriores noche el mundillo de la cumbia.

La escena del accidente la filmamos en el Autódromo de Buenos Aires, una muy buena decisión de Javier Leoz, productor de la película, ya que teníamos 3 kilómetros de recta y algunas curvas para hacer la cantidad de tomas que necesitábamos ya que de otra manera hubiesen sido muy difícil de filmar por tiempo y seguridad. Crear una escena de ruta noche con lluvia con un micro de larga distancia es muy difícil de hacer en una ruta nacional o provincial habilitada. Además de ser una escena complicada por motivos técnicos, también lo era en el terreno emocional ya que los músicos de Gilda eran representados en la película por los músicos originales de la cantante y sobrevivientes de aquel accidente.

La dosificación de color se hizo en Cinecolor y la colorista fue Georgina Pretto, quien además de ser colorista es DF y eso hizo mucho más rápido el trabajo porque contábamos con un deadline apesurado. También me dio una mano Nicolás Pittaluga, ya que mientras dosificaba me encontraba haciendo la preproducción de otra película.

CÁMARA: **ALEXA MINI**
FORMATO: **2.39:1**
LENTE: **CARL ZEISS HIGH SPEED 1.3 - ZOOM ANGENIEUX OPTIMO 24-290MM - CLAIMOUNT SHIFT AND TILT.**

GILDA, NO ME ARREPIENTO DE ESTE AMOR

DIRECCIÓN: **LORENA MUÑOZ**

GUIÓN: **LORENA MUÑOZ Y TAMARA VIÑES**

PRODUCCIÓN: **MAXI DUBOIS Y BENJAMÍN ÁVILA**

ARTE: **DANIEL GIMELBERG**

VESTUARIO: **JULIO SUÁREZ**

MAQUILLAJE Y PEINADO: **ALBERTO MOCCIA**

SONIDO: **JAVIER FARINA**

SERVICIO DE POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: **TRES SONIDOS (ARGENTINA)**

MONTAJE: **ERNESTO FELDER (SAE) Y ALEJANDRO**

BRODERSOHN (SAE)

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **DANIEL ORTEGA (ADF)**

DIT: **NICOLÁS PITTALUGA**

FOQUISTA: **CAMILA LUCARELLA**

SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA: **MARIANO ROTH**

VIDEO ASIST: **FRANCIS FARRELL**

2º UNIDAD DE CÁMARA CAMARÓGRAFO: **MIGUEL CARAM**

FOQUISTA: **MARCELA MARTÍNEZ**

SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA: **MARTÍN DOTTA, JUAN**

ROSENDE Y JOAQUÍN SILVATICI

VIDEO ASIST: **CLARA RIPOLL**

ELÉCTRICOS: **DIEGO FLORES Y MARTÍN CLAVIJO**

OPERADOR DE GENERADOR: **ANTONIO “TONY” AGUILERA**

CORRECCIÓN DE COLOR SCRATCH: **GEORGINA PRETTO (CINECOLOR)**

COORDINACIÓN DE POST: **JOSEFINA CASTILLO CARRILLO Y**

ALEJO SARAVIA

VFX: **SEBASTIÁN TORO Y SANTIAGO SVIRSKY**



HIJOS NUESTROS

POR PABLO PARRA (ADF)



© SOFÍA FONTELA

La historia de *Hijos Nuestros*, guionada y dirigida en conjunto por Juan Fernández Gebauer y Nicolás Suárez, narra el periplo de Hugo Pelosi, un ex jugador de fútbol interpretado por Carlos Portaluppi. Hugo es un hincha fanático de San Lorenzo devenido taxista luego de que una lesión lo marginara de las canchas, y al que los años y los kilos se le vinieron encima. Un encuentro fortuito con Silvia (Ana Katz), una pasajera, y su hijo Julián (Valentín Greco) de once años que juega al fútbol en torneos barriales, le abre la posibilidad de darle un volantazo a la vida apática que lleva.

Junto a Nicolás y Juan comenzamos las charlas varios meses antes del rodaje de la película; incluso tuvimos oportunidad de rodar en el interín un cortometraje juntos para *Historias Breves: El Dorado de Ford*. Ya desde el principio la intención era contar la historia desde el punto de vista de Hugo, siempre en locaciones reales y con una cámara muy cercana que lo acompañara en todo momento, dándole preeminencia al plano secuencia y aprovechando para ello el formato scope. En la iluminación

la búsqueda apuntaría a distinguir claramente el entorno de Hugo del de Silvia a través del tratamiento del contraste y de la paleta de colores de la luz, en general inclinándonos por un naturalismo, pero permitiéndonos también ser más estilizados en ciertas situaciones como las noches en la casa de Hugo.

Sugerí plasmar la propuesta de la “cámara acompañante” de Hugo vía el uso de focales cortas y la cámara en mano hasta casi el final, donde una situación que atraviesa el protagonista precipita un abordaje de cámara distinto. El 24mm se convertiría en el lente por default para casi toda la película y el easy-rig en el accesorio más utilizado por la cantidad de planos secuencias planteados. Dado que gran parte de la trama transcurre en el interior del taxi (el entorno en el que Hugo desarrolla su cotidianidad y que es su marca de identidad más fuerte a lo largo del film) nos decidimos por un paquete de cámara RED EPIC, cuyo tamaño nos convenía mucho para trabajar en el reducido espacio interior del vehículo y tenía un peso amigable para encarar los planos largos. Optamos por una combinación con la valija de lentes esféricos Zeiss T 2.1 Standard Prime MKII, que suavizaban notoriamente la dureza característica de la RED otorgándole una textura mucho más agradable sobre todo a las pieles y rostros.

Durante el rodaje utilizamos dentro del taxi un sistema de cuerdas flexibles para suspender la cámara que nos permitió panear, tiltar y hacer travelings-in a la vez que sustrajo la mayoría de los movimientos bruscos. Se pudo manejar de manera muy fina el encuadre y ello nos animó a explorar todas las sutilezas que

fue brindando Carlos Portaluppi en su actuación. Sus primeros planos en la película logran transmitir el peso que todos esos años de frustraciones cargan sobre sus espaldas.

Para rodar las escenas diurnas en el auto armábamos un itinerario procurando mantener siempre el sol de contraluz y para las nocturnas otro según la temperatura de color dominante que queríamos para los fondos. Para iluminar los interiores del auto por la noche nos servimos de cintas de LEDs de temperatura de color y ángulo muy específicos que íbamos disponiendo según el encuadre donde más nos convenía.

En las dos locaciones más importantes de la película, la casa de Hugo y la casa de Silvia, se plantearon tratamientos diferentes. Se otorgó una calidez “otoñal” y una suavidad de contraste en la casa de Silvia vía el uso de la luz rebotada de HMIs filtrados con 1/2 CTO en una amplia tela blanca percal desde el balcón, cuyo ventanal actuó como fuente principal en todas las escenas diurnas. Las cortinas de este ventanal, que el director de arte Ignacio Luppi eligió teniendo en cuenta la tonalidad a la que se quería llegar en el living de Silvia, tenían además un matiz cálido que se sumó al que brindaba el CTO, dando como resultado final la atmósfera que buscábamos. En la cocina utilizamos Kinoflos filtrados para obtener una calidez menor, casi neutra. En la casa de Silvia la luz es siempre más envolvente.

Por el contrario, en la casa de Hugo buscamos acentuar los contrastes, sobre todo en las escenas nocturnas, donde hay amplias zonas de penumbra. Allí utilizamos la luz directa de dedolights y



les dimos una dominante cálida, pero optando por un filtraje de matiz más amarillo-verdoso, mucho menos “amable” que el de la casa de Silvia. Para las escenas diurnas en la casa de Hugo atenuamos el contraste pero siempre dejando un acento de luz directa fuerte, y con el matiz de color más frío que el blanco neutro.

Otra locación que Hugo frecuenta y donde hicimos varias escenas es el bar San Lorenzo. Allí intervinimos muy poco la luz fluorescente de tono verdoso existente: reforzamos con Kinonos las mesas donde los personajes se sientan a charlar y sumamos apenas un poco de luz cálida directa desde el exterior (filtrada para dar un matiz de sodio ámbar) que acentuamos en la cena que comparte el trío protagonista. La presencia de Silvia y Julián le aporta siempre un matiz de calidez a los entornos más fríos de Hugo; es una sensación que buscamos resaltar

“Sugerí plasmar la propuesta de la “cámara acompañante” de Hugo vía el uso de focales cortas y la cámara en mano hasta casi el final, donde una situación que atraviesa el protagonista precipita un abordaje de cámara distinto”.

adrede, procurando a la vez no ser demasiado ostensibles. Es la búsqueda de ese naturalismo forzado al que hacíamos mención.

Otra escena que nos dio pie para ejercer ese abordaje en la iluminación fue la de la confirmación. Allí planteamos una leve sobreexposición en el personaje del obispo que lleva adelante la ceremonia interpretado por Daniel Hendler. Tenía también sendos contraluces bastante altos que pusimos para resaltar su vestimenta religiosa.

Para la secuencia de la prueba en San Lorenzo nos tocó un día de nubosidad leve lo que

nos vino bien porque atenuó la dureza del sol directo sin eliminar del todo la direccionalidad de la luz. Allí planteamos una cobertura a dos cámaras: la ÉPIC sobre las gradas con un lente zoom Varotal 25-250 para capturar los planos abiertos y una Canon5D libre para recorrer todo el borde del campo con un zoom 70-300mm, buscando exclusivamente planos cortos para inserts.

Ya en el epílogo de la película un hecho que atraviesa el protagonista motiva un cambio en el planteo de cámara: se abandona el easy-rig para pasar a un uso estricto del trípode con cámara fija y focales más largas, favoreciendo



un abordaje más tradicional de montaje por cortes. La última toma larga es la del final de la película, que inmóvil sobre trípode toma al personaje de Hugo desde un plano general hasta un primerísimo primer plano. Allí vivimos a usar el Varotal, esta vez suplementado por un motor microforce para poder ir modificando la distancia focal a medida que Portaluppi se acercaba a la cámara. La toma se tiró muy poco antes de la caída del sol, con la

intención de captar el alumbrado público que se encendía antes de que se hiciera de noche.

En la corrección de color nos concentramos, sobre todo, en afinar los planteos propuestos en el set. Empezamos por la escenas nocturnas de Hugo en su casa para establecer el patrón a partir del cual acomodar todo el resto. Una vez que lo tuvimos, fue más fácil abordar el tratamiento del entorno de Silvia, que tendría un contraste

menor y una paleta cálida más suave. Seguimos por la pizzería, donde reforzamos el matiz verdoso de los tubos y fuimos completando luego secuencia por secuencia todo el resto. Dedicamos un tiempo importante a afinar los niveles en los interiores diurnos del auto, y por último llegamos también a hacer algunas pruebas de proyección con agregado de grano, una idea que finalmente descartamos.

La película tuvo su estreno en el marco de la Competencia Oficial Argentina del 30° Festival Internacional de Mar del Plata, donde las proyecciones en DCP fueron impecables. Allí se ganaron dos premios importantes de los jurados paralelos y hubo una muy entusiasta recepción del público que dio pie a un boca a boca gracias al que se llenaron todas las funciones. Quedamos muy contentos e ilusionados con el camino que se iniciaba.

Se trató de un proyecto verdaderamente muy estimulante y donde la producción de Georgina Baisch y Sazy Salim, que se preocuparon en todo momento por el equipo y por la película, fue ejemplar. Les agradezco enormemente a ellas y a los talentosísimos Juan Fernández y Nicolás Suárez por haberme convocado, y a todo el equipo técnico que me acompañó en la aventura. Hoy todos estamos orgullosos de *Hijos Nuestros*.

CÁMARA: RED EPIC
LENTE: CARL ZEISS T 2.1 STANDARD PRIME MKII
FORMATO: REDCODE RAW 4K (CAPTURA). INTERMEDIO DIGITAL 2K (MASTER Y DISTRIBUCIÓN). ASPECT RATIO DE 2.35:1

HIJOS NUESTROS

DIRECCIÓN: JUAN FERNÁNDEZ GEBAUER Y NICOLÁS SUÁREZ
GUIÓN: NICOLÁS SUÁREZ
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: GEORGINA BAISCH
PRODUCCIÓN: GEORGINA BAISCH, JUAN FERNÁNDEZ GEBAUER Y NICOLÁS SUÁREZ
ARTE: IGNACIO LUPPI
SONIDO: GASPAR SCHEUER
MÚSICA: FERNANDO MARTINO Y MATÍAS SCHISELMAN
MONTAJE: ALEJANDRO CARRILLO PENOVÍ (SAE)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: PABLO PARRA (ADF)
FOQUISTA: JULIA BURATOVICH

SEGUNDA DE CÁMARA: CAMILA LÓPEZ POZNER
GRIP: DARÍO GUGLIOTTA
GAFFER: MATÍAS LANATTA
ELÉCTRICOS: MANUEL JUNCKER, FABIO RODRÍGUEZ (JORNADAS DE REEMPLAZO Y REFUERZO)
MERITORIO: JOAQUÍN LUCESOLI
DOSIFICACIÓN DIGITAL, VFX, CONFORMADO Y DCP: SINSISTEMA
SUPERVISIÓN: BRUNO FAUCEGLIA
COLORISTA DA VINCI: RODRIGO SILVESTRI
VFX: NICOLÁS TOLER Y PABLO HERRERA



KRYPTONITA

POR MARIANO SUÁREZ (ADF)



© IDEAFIJA



El trabajo en la película *Kryptonita* estuvo condicionado por varias razones de carácter estético y presupuestario. En lo estético tuvo que ver con la visión que le queríamos dar a este cuento de superhéroes del conurbano y en cuanto a lo presupuestario (que no se aleja de cualquier película nacional media), nos puso los pies sobre la tierra y nos hizo obligó a un mejor aprovechamiento de los recursos con los que contábamos porque en esta película teníamos un presupuesto muy acotado.

Cuando Nicanor Loreti me ofreció la película, no podía creer la historia que quería contar y tenía conocimiento del libro original, escrito por Leonardo Oyola. La idea era hacer una transposición fiel transposición. No es fácil toparse con historias de superhéroes en el cine argentino. Por eso sabía que la película tendría pretensiones altas con respecto a su estética. Entonces, hablando con la casa de alquiler que más se adecuaba al proyecto, decidí usar la cámara Red Epic MX con una valija de Compact Prime.

Esta cámara nos permitía un seteo muy compacto y también comodidad para realizar los movimientos de cámara en mano que deseábamos. La usamos en su máxima resolución de grabación (5K) con un formato 2.40:1, y así me aseguré tener la mejor calidad de imagen. Este formato apaisado lo vengo usando en mis últimas películas para simular cierta espectacularidad y le sumo el filtro Streak Blue que me permite simular los flare anamórficos.

Los lentes utilizados no fueron de mi mayor agrado, ya que me daban una imagen muy dura pero con procesos que realicé en postproducción llegué a la textura final que deseaba. Además, con Nicanor queríamos sacar provecho de la cámara lenta para ciertas situaciones estilísticas como la presentación de algunos personajes. Para esos casos llegamos a grabar a 100 cuadros.

La película también tiene situaciones de pelea ayudadas por los movimientos de cámara en mano que le agregaban más vertiginosidad a la acción y a los que acompañamos con una

velocidad de obturación elevada para darle calidad en las líneas de la imagen. También realizamos ramping de velocidad para darle más ritmo a estos momentos de acción.

Con respecto a mis referencias fotográficas tenía un desencuentro entre dos películas completamente opuestas. Quería el movimiento y tamaño de plano de *Safe House*, de Daniel Espinoza (movimientos violentos en planos bastante cerrados y la sensación de estar encima de los personajes) y la imagen de *Man of the Steel*, de Zack Snyder (con mucho grano, aplanada con respecto a las capas de definición entre los VFX y el material grabado, y con un uso sutil de la saturación del color).

Con respecto al diseño de la luz tenía en claro que no quería que se viera como una película más, tenía que darle un look distinto: más cómic, con colores fuertes y también con un contraste marcado. Mi intención era también ser expresivo con la iluminación. Como la película transcurre en su mayor parte en una sala

de terapia intensiva, con mi gaffer diseñamos toda una iluminación desde parrillas con algún chiquitaje en piso para siempre tener un relleno lateral y algún contraluz para los personajes principales. Eso nos daba esa dramática en la iluminación, pero también más rapidez y la libertad de moverme como quería. La película se grabó en cinco semanas con jornadas de 8 horas y 45 minutos y como Nicanor es muy rápido y sabe lo que quiere con los actores, en general sacábamos tomas 1 a 1. Y cuando repetíamos, los ajustes eran mínimos.

El color en *Kryptonita* tiene un protagonismo importante. Por lo general mantuve una iluminación de tubos fríos (5600 grados kelvin) para generar un lugar frío adentro del hospital y en el exterior nocturno una dominancia amarilla ya que es el color que azota a los superhéroes en los cómics y saca a relucir lo peor de los temores de los personajes. El parque de luces para estos exteriores fue escaso por la extensión en los fondos utilizados y por la oscuridad de los lugares reales que simularían el frente del hospital (la película se filmó en una sola gran locación, así se evitaron traslados y por esta razón tuvimos que mentir la fachada del hospital en una parte trasera de la locación donde no había instalación eléctrica).

Utilicé dos HMI (de 2,5k y 4k) además de dos fresneles de 2k abiertos como relleno. Además del amarillo, a cada personaje lo identifiqué con un color cuando cuentan los flashbacks sobre la historia de Nafta Súper. En esos fragmentos nos tomamos la libertad de explorar más la estética de cómic en la utilización de los VFX: ya sea con los encuadres, el color,



“El color en Kryptonita tiene un protagonismo importante. Por lo general mantuve una iluminación de tubos fríos para generar un lugar frío adentro del hospital y en el exterior nocturno una dominancia amarilla ya que es el color que azota a los superhéroes en los cómics y saca a relucir lo peor de los temores de los personajes”.

la velocidad de cuadros o el recorte del croma con un fondo irreal. Gracias a estos efectos lográbamos alimentar más la duda de la verosimilitud de la historia de Nafta Súper.

El proceso de postproducción de imagen para mí es muy importante. Si bien me gusta dejar todo bastante diseñado desde el rodaje, hay mucho que retoco en la postproducción y sobre todo se dio así en *Kryptonita*. El color lo hice con los Hermanos Dawidson, que además de tenerla muy clara en la postproducción, también son directores. Ellos me entendieron. A la película le dimos un look: le sacamos definición en las líneas del digital, le agregamos un grano interesante simulando la textura del filmico y además le subimos el contraste. Saturamos las pieles y lo demás lo desaturamos

logrando sacarle el color a los espacios en los que los personajes se movían. Este hospital debía dar la sensación de un lugar en el que no te darían ganas de estar y esto es un poco lo que le pasa al protagonista de la película.

LA SERIE

Cuando me junté con Nicanor para cranear la realización de la serie sabíamos que nuestro piso de calidad era la película. Turner quería esa calidad y estética para su señal. Nuestra máxima preocupación era el caudal de material que podíamos generar con dicha calidad en menos tiempo. Esta vez nos regíamos bajo normas sindicales de televisión, pero haciendo cine encubierto. Las jornadas fueron de ocho horas durante tres me-

ses, donde generamos ocho capítulos de casi 40 minutos, lo que fue, básicamente, como generar cuatro películas en el tiempo de dos.

Elegimos la misma cámara y los mismos lentes para que la imagen tuviera la misma textura. Repetimos la casa de alquiler (Provideogrip) porque nos dio una mano inmensa. Ellos se adecuaron a un precio irreal para la realización de esta serie y me dieron todo el parque de luces con el que ya había contado en la película. Mi equipo fue el mismo: Carlos Díaz como gaffer y Lucas Timerman en el foco. Se sumó al equipo Juan Muñoz en gripería. Pude agregar una segunda cámara para jornadas donde realizamos escenas de peleas. También utilicé los mismos filtros en cámara y la velocidad de cuadros en ciertas escenas. Pudimos contar con un lente 15 milímetros para escenas donde queríamos retratar la locura. Lo que cambié con respecto a la película fue el formato que pasó a ser 1.85:1 porque así me lo exigieron desde el canal.

KRYPTONITA

DIRECCIÓN: NICANOR LORETI

GUIÓN: NICANOR LORETI, CAMILO DEL CABO. BASADO EN LA NOVELA HOMÓNIMA DE LEONARDO OYOLA

COMPAÑÍA PRODUCTORA: CRUDO FILMS, PICNIC

PRODUCTORES: JIMENA MONTEOLIVA, NICANOR LORETI

PRODUCTORA EJECUTIVA: JIMENA MONTEOLIVA

PRODUCTORES ASOCIADOS: AYAR BLASCO, NATALIA META, NICOLÁS TOSHO, JOAO PEDRO FLECK

ARTE: CATALINA OLIVA

VESTUARIO: LAURA CACHEROSKY

Esta vez filmamos en varias locaciones y, a diferencia de la película, se profundizó en la historia de cada personaje de la banda de superhéroes. Profundicé más el trabajo con el color, no solo el que identifica a cada personaje sino también la gama que debe tener cada clima en las locaciones donde se mueven. Básicamente de ningún lugar utilicé la luz que ofrecía. En todos se trabajó el clima desde cero comandado por la utilización de luces diegéticas y dialogado todo con Catalina Oliva, la Directora de Arte. Mi máximo reto fue el trabajo en los exteriores días. El clima de la película era nocturno y oscuro; la serie corría con la misma suerte pero por cuestiones presupuestarias se debió cambiar a día todos sus exteriores. En la película no habíamos trabajado el “clima día” de esos superhéroes. Esto fue un reto para mí, ya que tenía que crear un exterior día acorde a la densidad de las situaciones que sufrían estos personajes. Lo único que teníamos en claro era que no debía ser una luz común.

SONIDO: SEBASTIÁN GONZÁLEZ

MÚSICA: DARIO GEORGES

MONTAJE: NICANOR LORETI

FOTOGRAFÍA: MARIANO SUÁREZ (ADF)

FOQUISTA: LUCAS TIMERMAN

SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA: CONSTANZA SANDOVAL

GAFFER: CARLOS DIAZ

ELÉCTRICOS: JULIAN CANTARO Y JAVIER INSCHAUSPE

GRIP: MARIANO Y EMILIO RAZETTO

MATTE PAINTING: NANO BENAYÓN

El finish que le buscamos a la serie fue bastante similar al de la película. En este caso, se cambió de casa postproductora a SinSistema y el color lo hizo Rodrigo Silvestri. Como en la película, también le aclaré que le pierda el respeto al material, que lo rompa, quería que logremos la mayor textura y crudeza posible en la imagen. Teníamos que lograr hacernos dueños de las imperfecciones.

Lo más importante que tuve en cuenta cuando diseñé la estética de la serie fue que no tenía una noción de un terminado ideal de imagen para una señal donde el material que llega al aparato televisivo del público no depende del canal, sino del cable operador que pisotea la imagen a gusto. Ese es un factor que excede mis posibilidades porque no hay un estudio o instrumental que permita calcular ese error y mucho menos sin contar en mi equipo de rodaje con un DIT.

Siempre concebí la serie para que el televidente la vea en una señal high definition. Sin embargo, la serie quedó mucho más prolija y con mejores sutilezas que la película. La mejor elección fue repetir el equipo humano y técnico de la película. El grupo fue una pieza fundamental para que todo fluya en los pocos tiempos que teníamos de realización. El mejor aprovechamiento de los pocos recursos que tuvimos dio un gran resultado. *Kryptonita*, como su hermana *Nafta Súper*, fue una linda experiencia y una gran desafío.

CÁMARA: RED EPIC MX
LENES: COMPACT PRIME
FORMATO: 2.35:1



LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS

POR FEDERICO LASTRA



© PAULA SUÁREZ

El guión de la película es una adaptación basada en la novela homónima de Humberto Costantini. Leí ambos por primera vez y casi simultáneamente en 2013. La historia es un thriller que transcurre en la ciudad de Buenos Aires a mediados de los setenta durante la dictadura cívico-militar argentina que se inició en 1976 (la primera edición de la novela es de 1984).

Con los directores nos pusimos de acuerdo en que los recursos para reconstruir la época serían heterogéneos, siempre y cuando la evocación de los 70's confluyera en una comprensión "universal" de la década. No era necesario subrayar los símbolos que refieren directamente a la dictadura: no mostraríamos militares, tanques, policías, armas o violencia explícita; teníamos claro que de eso no trataba nuestra historia.

Visualmente, la película podría dividirse en tres actos; el primero narra la vida monótona y mecanizada de un hombre común. Los encuadres son frontales, mayoritariamente fijos y anodinos; se reedita sutilmente en la imagen cierta fórmula de las comedias picarescas argen-

tinias de fines de los 70's, una de tantas en las que Olmedo trabaja en una oficina beige hasta que una sensual mujer aparece para alterar su vida aburrida de hombre promedio. En los interiores usamos como luz principal tubos fríos con difusión y filtros cosméticos (Rosco 186); los exteriores tienen continuidad con esa propuesta, mostrando una ciudad moderada en saturación y contraste, básicamente gris; el rango dinámico de la cámara era lo suficientemente amplio como para modular la imagen que necesitábamos sin tener que tamizar exageradamente, bastaba grabar en los horarios adecuados.

El segundo acto comienza con un viaje en auto en el cual el protagonista recibe una información que produce el giro que le da sentido al resto de la narración. Esta escena fue la que más conversamos durante la pre-producción, tal vez la más dificultosa en términos de decisiones porque intuíamos que algunas de esas decisiones se desbordarían sobre la estética general de la película, y así fue. Teníamos algunas premisas para esta escena: era un diálogo de aproximadamente diez minutos simulando un vehículo en marcha; se grabaría en un set con chroma; no habría interposición de luneta frontal ni vidrios de ventanas laterales, y debía haber una transición de atardecer a noche durante ese lapso.

El tratamiento de época que habíamos decidido llevar adelante era flexible. Revelar el dispositivo del chroma comenzó a construir la materialidad de esta escena, es decir, un vehículo desnaturalizado fue parte de la matriz desde donde se avanzó. En todo caso siempre entendimos que nuestro trabajo era evocar la

década y no hacer una reconstrucción naturalista. Había una profunda convicción en el trabajo de los actores y a partir de eso admito cierta impunidad para resolver muchas de las dificultades ya que nunca dudé de la autenticidad de lo que se estaba contando. También utilizamos luces intermitentes sobre los rostros de los personajes para presentar la ciudad (Flame Red 164 y Peacock blue 115 Rosco) sin atender a un criterio uniforme sino más bien respondiendo a una coherencia dramática.

Luciana Piantanida, la productora ejecutiva de la película, dijo durante el proceso algo que para mí fue revelador: si el espectador sorteaba el pequeño esfuerzo que implicaba la imagen de esta escena, se mantendría dentro del relato. Recordé a Rod Taylor en *La máquina del tiempo* y el primer libro de fotografía que compré: "Cindy Sherman (Retrospective)" Ed. Thames y Hudson 1997. Asumimos así, entre lo que se decide y se acepta, que una imagen verosímil no era en este caso necesariamente la opción más adecuada. Esta escena habilitó muchas posibilidades para plantear las noches en un relato de época con recursos limitados: las estrategias debían ser simples en cuanto a la ejecución, pero pregnantas. El desafío era construir y avanzar sin pensar que el presupuesto estaba por debajo de lo necesario y en ese sentido, todos asumimos en la preproducción y como un desafío cuál era la película posible.

El tercer acto lo marca la noche, las caminatas por la calle, el bar, el cine y el puerto. El primer trabajo que nos ocupó en los exteriores fue des-iluminar (solo en los barrios periféricos donde encontrábamos luces de sodio las



© ANDREA TESTA

utilizábamos como base). Pero por lo general, apagábamos el alumbrado de leds y a partir de ahí ejecutábamos nuestro diseño: una luz principal o base, con la que definíamos el diafragma y el WB; la elección de un balance neutro nos permitía establecer nuestra medida para relacionar la densidad del resto de las luces sobre las que aplicábamos filtros de efecto con difusiones (214 Full Tough Spun, 480 Full Atlantic frost, 251 Quarter White Difusión, 216 White Difusión, todos de Rosco).

En general, usamos un contraluz y “trazos” puntuales con filtro Yellow 101 (Rosco) y en algunos casos lo utilizábamos para pintar los fondos para que los personajes se recortaran sin usar contraluz. Hay una intermitente pero notoria presencia de luz roja Flame Red 164 (Rosco) como signo indicial de peligro tanto en el “in” como en el “off”: comienza en la oficina durante el llamado que cambia el rumbo del relato como una luz pequeña (de lo que parece una máquina detrás de un vidrio) y se va repitiendo: desde la luz de un semáforo en el auto hasta un plano rojo pleno en el baño del bar (momento de autoconciencia del pro-



tagonista) en el que asume el riesgo de la decisión que está a punto de tomar.

Hay una voz interior en la novela que fue transpuesta en el guión por medio de acciones y que se plasmó en la película a través de un minucioso trabajo de interpretación del actor. Me gusta creer que algo de ese pensamiento rumiante del personaje en la pieza literaria

“Hay una voz interior en la novela que fue transpuesta en el guión por medio de acciones y que se plasmó en la película a través de un minucioso trabajo de interpretación del actor. Me gusta creer que algo de ese pensamiento rumiante del personaje en la pieza literaria persiste en el rojo de la imagen”.

persiste en el rojo de la imagen. Además, los directores tenían claro que la dictadura estaba dentro de Sanctis y no en forma de palabra.

Los exteriores fueron diseñados como si fuesen grabados en estudio (una impronta que se reforzó en la elección de locaciones). Incluso los planos abiertos parecen tener un techo próximo y el aspecto general es de una ciudad opresiva

y no actual. Era importante la constante sensación de inminencia. Tener grandes porciones de la imagen sin registro (negras) y el uso de perspectivas con fugas truncadas por muros impiden dar forma a un horizonte posible: todo se trata de Sanctis y su voluntad. Expusimos en ISO 800 y el nivel de ruido fue muy aceptable, incluso en situaciones en las que no podíamos realizar una iluminación de base por la magni-

tud del espacio o los recursos con los que no contábamos, y solo podíamos reforzar lo que la locación ofrecía. Usamos un filtro Black Promist de ¼ durante todo el rodaje, aunque esto fue más notorio durante las noches y no solo aportó esa difusión característica a las luces altas dándole a la imagen cierto aspecto “brumoso”, sino que también actuó sobre las zonas bajas de la señal quitándoles nitidez.



El tratamiento sonoro de la película es el elemento que más eficazmente construyó los climas durante la noche. Sabíamos que en muchas de las escenas para sentir la tensión y el miedo era más importante intuir que ver. Focalizar en la irrupción de los pasos de Sanctis en la noche era fundamental. La fotografía, por momentos, debía ser silenciosa en cuanto a la iluminación pero cohesiva en el tratamiento de cámara; el formato

2.39:1 creemos, habilitó fuertemente la presencia del off, en especial en las secuencias de persecución. La idea era amplificar cierta sensación de acecho en las sombras. El formato también colaboró con el diseño de encuadres que obligaban a restringir algunos elementos como el asfalto (las calles en los 70's eran en su mayoría adoquinadas), cartelería y señalética que atentaban contra el verosímil que habíamos acordado.

LA LARGA NOCHE DE FRANCISCO SANCTIS

GUIÓN Y DIRECCIÓN: **ANDREA TESTA Y FRANCISCO**

MÁRQUEZ

PRODUCCIÓN: **PENSAR CON LAS MANOS**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **LUCIANA PIANTANIDA**

ARTE: **JULIETA DOLINSKY**

VESTUARIO: **JAM MONTI**

MAQUILLAJE Y PEINADO: **VALERIA BREDICE**

SONIDO: **ABEL TORTORELLI**

MONTAJE: **LORENA MORICONI (EDA)**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FEDERICO LASTRA**

GAFFER: **SALVADOR ABAL**

FOQUISTA: **GUIDO TOMELO**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **PEPE PERALTA**

STEADI: **GUSTAVO TRIVIÑO**

ELÉCTRICOS: **JULIÁN GARCÍA BARROS Y CÉSAR SEGHEZZO**

OPERADOR DE GENERADOR: **CARLOS ARAMAYO**

COORDINADOR DE VFX: **BRUNO FAUCEGLIA**

COLOR: **ADA FRONTINI (SIN SISTEMA)**

La idea de que uno tiene que estar a la altura de su deseo implicó para mí en este proceso involucrarme, estar presente en todas las formas posibles. No recuerdo tanto el frío o lo mucho que trabajamos cuando pienso en Sanctis. Lo que más recuerdo es una sensación: durante esas 5 semanas, y a diferencia del protagonista, ni por un momento me sentí solo en mis decisiones.

La imagen de la película la hicimos Julieta Dolinsky (directora de arte), Germán Naglieri (ambientador), Marina Gurman (asistente de arte), Jorge Sesan (utilero), Ada Frontini (colorista), Salvador Abal (gaffer), Julián García Barros y César Seghezzo (eléctricos), Carlos Aramayo (operador del generador), Guido Tomeo y Pepe Peralta (foquista y segundo asistente de cámara), Gustavo Triviño (steady), Jam Monti (vestuarista), Valeria Bredice (maquilladora y peinadora), Danisa Munguia (locaciones), Bruno Fauceglia (coordinador de VFX), Abel Tortorelli (director de sonido), Andrea Testa y Francisco Márquez (directores), Luciana Piantanida (productora ejecutiva) y por supuesto, yo también que colaboré en tanto Director de Fotografía.

CÁMARA: **RED SCARLET X**

LENTE: **ZEISS COMPACT PRIMES CP.2**

FORMATO DE PROYECCIÓN **DCP 2K (GRABACIÓN RAW 4K)**



LA ÚLTIMA FIESTA

POR MAURICIO RICCIO (ADF)



En febrero de 2016 fui convocado por la productora Buffalo Films S.A., de Esteban y Hori Mentasti, para fotografiar un nuevo proyecto. La propuesta me sedujo desde la primera lectura de guión por lo complejo de algunas escenas y la riqueza de poder elaborar muchos climas. Pero más allá de eso, me interesó el género que es muy poco habitual para nuestro cine. Me tocaba otra comedia de acción y aventuras. Yo ya había participado en dos proyectos de similares características, pero no de esta magnitud.

A Nicolás Silbert y Lalo Mark, los directores, no los conocía, aunque había visto su película anterior *Caidos del mapa*, proyecto que me llamó la atención por su cuidado en la imagen. Nuevamente, como ya lo había hecho en los dos casos de *Socios por accidente*, me encontraba trabajando con una dupla de directores. Por suerte coincidimos en un 90% en cómo se tenía que ver la película y no hubo mayores dificultades al ponernos de acuerdo.

Una de las primeras consignas de los directores fue su deseo de que fuese una película muy colorida desde la luz, no tanto desde el vestuario ni el arte. Siempre me pareció irreal esa mezcla de luz de luna fría en un interior cálido donde predomina la luz ambiente, pero decidí romper con ese prejuicio y acoplarme al pedido de ellos. No me arrepiento en absoluto, fue algo que incorporé en muchas de las escenas y que le da una impronta particular a la imagen.

Si bien la película termina siendo una comedia, no queríamos que se viera como tal. Unos de mis referentes fue *Band of robbers*, de Aaron y Adam Nee, fotografiada por Noah Rosental. Estábamos más en la búsqueda del thriller. De hecho la historia cobra un giro hacia ese género cuando los personajes comienzan a tener problemas.

Unos de los grandes retos fue cumplir con un plan de trabajo tan intenso: rodamos durante seis semanas, pero había días que teníamos que cumplir con escenas que a veces superaban los

30 planos diarios. Para resolverlo tuvimos que diseñar con Julián Cantaro, mi gaffer, la asistente de dirección y el área de producción una logística de avanzadas y pre-lightings muy precisa.

Usamos una segunda cámara para las escenas de acción y para las que había muchos extras. Sabíamos que esa cámara se transformaría a veces en una segunda unidad con mi staff de eléctricos divididos: gaffer en primera unidad, jefe de eléctricos en otra, y yo corriendo de un set al otro. Por suerte sólo fueron pocas jornadas de este tipo.

Afortunadamente pude contar con todo el equipamiento necesario y algo que es poco común: todo lo que usamos a excepción de los lentes era equipo de estreno. Es un lujo trabajar así. Usé toda la serie M de Arri desde M90 a M18, fresneles L7 Arri Led, dedo Light Led y mis caballitos de batalla, los Kino flo.

En muchos casos tuve que diseñar una puesta de luces que sirva para resolver casi toda las escenas con unos mínimos retoques entre un plano y otro. Contar con fuentes de luces como un M90, sumado a que todas las lámparas eran nuevas, me permitía tirar una única fuente de luz a través de una ventana y con el resto emular el rebote de esa fuente sobre distintas superficies con sólo poner parte de un grifolin en el piso o telgopor y, en algunos casos, una tela negra para absorber luz en marcos de forma lateral.

Tener un sensor con gran rango dinámico me permitió trabajar de esta forma: resolviendo puestas de manera simple y dejando libre el set en casi 180 grados. Como cámara usé una

Arri Alexa mini para ambas unidades compartiendo siempre el mismo set de lentes.

Encuadramos para 2.39:1. Mi primera intención fue registrar en Arriraw, pero terminamos haciéndolo en ProRes4444 XQ en una resolución de 3.2K por el flujo de trabajo. Usé lentes Cooke Panchro/i porque me gusta ese leve tono cálido en las pieles y el tipo de flare que dan.

El operador de cámara fue Lalo Mark, uno de los directores, con quien pasé a tener un trato muy particular ya que también integró el equipo de fotografía.

La mayor parte de la película transcurre de noche, con muchos exteriores y planos abiertos. El único exterior día transcurre durante la hora mágica, una escena que implicaba medio día de rodaje para lo cual había planificado lo contrario a lo que solemos hacer: arrancar por los planos cerrados para poder tamizarlos y oscurecer fondos colgando grandes estructuras con telas negras y luego hacer el plano abierto durante la hora mágica.

Ese día resultó nublado al límite de la lluvia así que todo lo que había planificado lo tuve que descartar y, para la tranquilidad de los directores y productores, arrancamos con el plano master por lo que no pude tener las luces del alumbrado público encendidas, aunque ya sabía que contaba con la post y la magia del colorista, Maxi Pérez de Alta Definición Argentina, para poder encenderlas.

Otro de los retos que me tocó afrontar fue algo que sugerí para la comodidad de todos,

“Una de las primeras consignas de los directores fue su deseo de que fuese una película muy colorida desde la luz, no tanto desde el vestuario ni el arte. Siempre me pareció irreal esa mezcla de luz de luna fría en un interior cálido donde predomina la luz ambiente, pero decidí romper con ese prejuicio y acoplarme al pedido de ellos”.

algo que a mí me permitía poder iluminar como lo tenía planificado. Se trataba de unas escenas dentro de una van en movimiento y de noche con seis personajes, muchos planos y paneos de un personaje a otro. Resolví hacerlo en estudio, ya que unos de los productores asociados dispone de sistemas de paneles de Led para estudios de TV. Él me había comentado que habían importado unos de 3mm que colocados a dos metros de distancia no dejan ver los led. Ahí fue cuando pensé en hacer Back Projection. De todos modos, quería hacer una prueba para lo cual durante la pre rodamos durante una noche los planos que necesitaba: dos hacia los laterales, frontal, trasero a la altura de las ventanillas y uno hacia arriba para aplicarlo en otro que usaría de techo. De esta manera lograba reflejos sobre el parabrisas de la van.

Durante la prueba de cámara lo hice con un auto y con una persona de producción simulando manejar el coche. Había puesto unos dedo light de led con gelatina Uraban sodium para simular la luz del alumbrado público. Ahí me di cuenta de que el back de led proyectaba luces hacia el interior del coche y también sobre el personaje, así que decidí hacerlo combinando ambas fuentes de luces.

En rodaje usé una pantalla de seis metros de largo por cinco de alto y girábamos la van según los fondos que necesitábamos. También



© VICKY POLAK





pude usar uno más pequeño colgado, para hacer los reflejos sobre el parabrisas.

Durante el rodaje trabajamos muy de cerca con el supervisor de VFX Esteban Ponce. Una escena en particular requería de un trabajo de VFX muy preciso: el protagonista arroja un marco de un cuadro circular a modo de frisbee hacia un sujeto que los apunta con un arma, el marco golpea su mano hasta quitarle el arma, previo disparo que impacta sobre el protagonista.

Para resolver esta escena hicimos un traveling out con nuestros protagonistas desenfocándose a medida que nos alejábamos para luego aplicar el marco girando en primer plano. Rodamos estos planos a 200 cuadros por segundo porque teníamos que hacer trampa, luego hicimos el contraplano, un traveling in hacia el sujeto del arma también con el frisbee en primer plano.

Nunca me había tocado iluminar en VFX. Tuve que aplicar sobre el marco en movimiento las luces similares a cómo las había ubicado en el set y seguir respetando esa mezcla de luces frías de los ventanales con las cálidas de una gran araña y de los apliques de las paredes.

Otra escena que podría citar como un desafío fue una pequeña casa ambientada en el interior de un barco. Un cuarto de aproximadamente cuatro metros por tres y techo muy

bajo, que casi nos tocaba la cabeza. En esta locación, decidí reforzar unos plafones con tubos de kinos y ubicar a los personajes de manera estratégica. Colocamos lámparas como fuentes de luces reales incorporadas al decorado, con la ayuda de Yamila Fontán, a cargo de la dirección de arte, con quien tuvimos una muy buena química para poder elaborar en conjunto los climas de cada escena.

La última fiesta fue el proyecto más grande y complejo que me ha tocado fotografiar y unas de mis experiencias más gratificantes. De esos rodajes donde, al llegar el último día, se respira un clima de nostalgia.

CÁMARA: **ALEXA MINI**
LENTE: **COOKE PANCHRO/1 T2.8**
FORMATO: **2.39:1**
MODO DE GRABACIÓN: **PRORES 4444XQ 3.2K**

LA ÚLTIMA FIESTA

DIRECCIÓN: **LALO MARK Y NICOLÁS SILBERT**
GUIÓN: **LUCAS BUCCI, NICOLÁS SILBERT, TOMÁS SPOSATO Y AGUSTINA TRACEY**
PRODUCCIÓN: **HORI Y ESTEBAN MENTASTI**
ARTE: **YAMILA FONTÁN**
VESTUARIO: **CAROLINA LANGER**
MAQUILLAJE: **MARIÁNGELES CAPPARELLI**
SONIDO: **IGNACIO GOYÉN**
MONTAJE: **NICOLÁS GOLDBART**
FOTOGRAFÍA: **MAURICIO RICCIO (ADF)**
CÁMARA: **LALO MARK**

CÁMARA 2: **MARTÍN FISNER**
PRIMER ASISTENTE DE CÁMARA: **JERÓNIMO DEL CASTILLO Y CAROLINA ROLANDI (CÁMARA 2)**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **AGUSTINA TRINCAVELLO**
VIDEO ASSIST: **SANTIAGO ABATE**
KEY GRIP: **GERMÁN IRURZUN**
GRIP: **MATÍAS FERRARI**
GAFFER: **JULIÁN CANTERO**
ELÉCTRICOS: **JULIO ESTEVES, SEBASTIÁN SARLENGA, SIMÓN LEGUIZA, DANIEL RING**
OPERADOR DE STEADICAM: **GUSTAVO TRIVIÑO**

ASISTENTES DE STEADICAM: **CLAUDIO ITURRIETA Y MAXIMILIANO MONTERO**
VFX: **PIROMANAÍA FVX**
SUPERVISOR: **LANFRANCO BURATINI**
ASISTENTE: **ALBERTO JACENUIK**
COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ (HD ARGENTINA)**
FOTO FIJA: **VICKY POLAK Y FLORENCIA DANIEL**



LOS GANADORES

POR DIEGO POLERI (ADF)



La puesta en escena “socialera”

En 2007 filmamos con Néstor Frenkel *Construcción de una ciudad*, donde Néstor conoció al Dr. Mario, odontólogo entrerriano, conductor de radio, jugador de paddle, coleccionista en general y director de cine en la era del Super 8, entre otras actividades. Años más tarde el Dr. se convirtió en el protagonista de la siguiente película que compartimos, *Amateur*. En ese rodaje el Dr. Mario nos mostró su colección de premios de diversos tipos, tamaños y categorías. A partir de esa experiencia Néstor se dedicó a la investigación del mundo de los premios para terminar filmando *Los ganadores*.

Los ganadores retrata el amplio universo de las entregas de premios en categorías como radio, televisión por cable y diseño de páginas web, llegando a premiar también discos mu-

sicales inconclusos y programas sobre la pesca de la Corvina Negra. Todo esto a lo ancho y largo del país.

Nos encontramos con gente que quería ganar, compartir el momento y dedicar unas palabras a quienes los habían ayudado a llegar hasta ahí.

Cuando empezamos a visitar algunas de esas entregas en clubes de barrio, asociaciones de fomento, salones de hoteles o restaurantes rutereros entendimos que teníamos que sumarnos sin intervenir demasiado los espacios, utilizando la luz disponible, apoyando cuando hiciera falta, pero sin modificar las condiciones de luz existentes, generalmente luces de tubo o bajo consumo cenitales y algunos leds de colores.

Nuestras fuentes de luz propias fueron dos artefactos Pampa para rellenar cuando hiciera falta, que utilizamos cuando registramos entrevistas. De esta manera nos “mezclábamos” en los eventos como parte del staff de grabación de video o fotografía; nos convertíamos en los “socialeros”.

Utilizamos siempre la cámara en trípode (Sony F3) con un Zoom RED 50–150mm y eventualmente un 100mm DigiPrime para las entregas de premios. Con estas distancias focales podíamos obtener planos cortos siguiendo al protagonista por todo el salón sin movernos demasiado de la posición elegida. El set de lentes se completó con el Zoom RED 17–50mm que usamos principalmente para las entrevistas.

“Nuestras fuentes de luz propias fueron dos artefactos Pampa para rellenar cuando hiciera falta, que utilizamos cuando registramos entrevistas. De esta manera nos mezclábamos en los eventos como parte del staff de grabación de video o fotografía; nos convertíamos en los socialeros”.



La escena central de la película es la entrega de los Premios Estampas de Buenos Aires, Himno Nacional y cena incluida, en la Asociación de Fomento Devoto. Para esta escena decidimos utilizar tres cámaras (Sony F700) con varios lentes zoom Canon para poder capturar distintas situaciones y tener una imagen homogénea y poder trabajar más “livianos”. Para esta escena se sumaron como camarógrafos Matías Iaccarino (ADF) y Lucas Marcheggiano, mientras que Matías Buzzalino como gaffer se encargó de sumar seis artefactos de tubo desde un balcón hacia el salón para contar con más luz en la escena y no trabajar con los diafragmas totalmente abiertos pensando en el foco.

También filmamos el proceso de la construcción física del Premio Estampas de Buenos Aires partiendo desde el pedazo de madera hasta





el grabado manual del nombre del premiado en la chapa de metal, una especie de deconstrucción inversa del símbolo “Premio”. Para esto utilizamos un 100mm macro de Canon, tanto en la carpintería como en los planos del pantógrafo.

Al no poder controlar demasiado la iluminación en los espacios, fue importante elegir una curva gamma de contraste baja para la captura y prestar mucha atención al balance de blanco en cada caso. Todo lo terminó de ajustar Mario Pavés, colorista del proyecto, en Da Vinci.

LOS GANADORES

DIRECCIÓN Y GUION: NÉSTOR FRENKEL
PRODUCCIÓN: SOFÍA MORA / VAMOS VIENDO CINE
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: DANIEL WERNER
SONIDO: FERNANDO VEGA, HERNÁN GERARD
SONIDO DIRECTO: GUIDO DE NIRO
MÚSICA: GONZALO CÓRDOVA
MONTAJE: NÉSTOR FRENKEL
FOTO Y CÁMARA: DIEGO POLERI (ADF)

CÁMARA ADICIONAL: MATÍAS IACCARINO (ADF) Y LUCAS MARCHEGGIANO
GAFFER: MATÍAS BUZZALINO
VFX Y CORRECCIÓN DE COLOR: MARIO PAVEZ
GENERACIÓN DE DCP Y LTO: MANZACINE

CÁMARAS: SONY F3 Y SONY F700
LENTE: ZOOM RED 17-50MM Y ZOOM RED 50-150MM
FORMATO: 1.85:1



LOS INOCENTES

POR HUGO COLACE (ADF)



La historia de *Los Inocentes* transcurre entre 1850 y 1870. Cuenta la vida que llevaban los esclavos afrodescendientes en esa época, a través de un personaje principal: Eloísa, interpretado por María Nela Sinisterra, una excelente actriz colombiana.

La película está estructurada como suspenso al comienzo, pero luego va tomando un camino de irrealidad. Cuando tras 15 años de ausencia Rodrigo regresa a la casa donde nació, el maltrato de su padre, la enfermedad de su madre y los errores del pasado lo persiguen a él y a Bianca, su bella esposa. Eloísa, la joven esclava traída de Centroamérica, regresa de la muerte y elige a Bianca como instrumento

para vengar las muertes de inocentes perpetradas en esa tierra.

Comenzamos el rodaje en la escuela San José de Martín Coronado, provincia de Buenos Aires. Allí filmamos los interiores de la casona principal y el interior de la capilla que luego se incendia. La mayoría de los exteriores los hicimos en La Martona, en Cañuelas. Además, hubo decorados construidos especialmente en un estudio en Avellaneda.

Fue una filmación atípica con muchos efectos especiales (agua, fuego, humo, viento, relámpagos, sangre, etc.) luego reforzados y ampliados en VFX.

Fue también una experiencia de producción notable, dado que Mauricio Brunetti, director y productor, no escatimó esfuerzo y voluntad para llevar las cosas al punto que él deseaba. Filmamos con dos Alexa casi todo el rodaje y, en algunas escenas de exterior noche, llegamos a anexar una Red Epic como tercera cámara. Para los movimientos usamos Panther, Steadicam, grúa y algo de cámara en mano.

Las fuentes de luz fueron diversas: desde una lámpara de 100w dimerizada para los efectos de luz de vela en movimiento, pasando por LEDs Rosco y Panel Bi-Color, tungstenos y HMI de diferentes potencias y formas, hasta los Lightning Strike para efectos relámpago y



“colas de pez” para efectos de luz de fuego en los primeros planos de rostros. La ayuda del Gurí Saposnik como Gaffer y sus colaboradores, más la mirada atenta del DIT Fede Frazer, fue fundamental para llegar a la meta que nos habíamos propuesto.

El trabajo de corrección de color fue muy intenso. Con el colorista Roberto Zambrino estuvimos dos semanas en la sala principal de Cinecolor. Allí pudimos darle forma final a la imagen que me había planteado hacer desde un comienzo. Trabajé con muchas máscaras y alto contraste para lograr la atmósfera opresiva y dura que requería esta historia.

“El trabajo de corrección de color fue muy intenso. Con el colorista Roberto Zambrino estuvimos dos semanas en la sala principal de Cinecolor. Allí pudimos darle forma final a la imagen que me había planteado hacer desde un comienzo. Trabajé con muchas máscaras y alto contraste para lograr la atmósfera opresiva y dura que requería esta historia”.



LOS INOCENTES

DIRECCIÓN: MAURICIO BRUNETTI
GUIÓN: MAURICIO BRUNETTI & NATACHA CARAVIA
PRODUCCIÓN GENERAL: MAURICIO BRUNETTI Y FERNANDO
SOKOLOWICZ
PRODUCTORA EJECUTIVA: VICTORIA AINSESTAR
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN: INÉS VERA
ARTE: GRACIELA FRAGUGLIA
VESTUARIO: JULIO SUÁREZ
DISEÑO DE MAQUILLAJE Y PEINADO: ALBERTO MOCCIA
MAQUILLAJE: CAROLINA OCLANDER

SONIDO: JOSÉ LUIS DÍAZ
MÚSICA ORIGINAL: EMILIO KAUDERER
MONTAJE: ELENA RUIZ
FOTOGRAFÍA: HUGO COLACE (ADF)
CAMARÓGRAFO: DIEGO WOREL
DIT: FEDERICO FRAZER
FOQUISTA: RICARDO "GORRIÓN" CONSENZA
GAFFER: GUILLERMO GURÍ SAPOSNIK
GRIP: CHRISTIAN BONINI
DIRECTOR DE VFX: GONZALO "GG" GUTIÉRREZ

FX EFECTOS ESPECIALES: NASA (HARRY FARIAS Y
GUILLERMO PEREYRA)
COLORISTA: ROBERTO ZAMBRINO (CINECOLOR)
FOTO FIJA: MARÍA GOWLAND

CÁMARA: ARRI ALEXA Y COMO SEGUNDA CÁMARA: RED EPIC
LENTE: SET CARL ZEISS ULTRA PRIME (T1.9) DE 16-24-
32-40-50-85-135 Y ADICIONAL 180MM. ZOOM COOKEDE
25-250MM (T3.7) CON MICROFORCE DIGITAL.
FORMATO: 1.85:1



LULÚ

POR DANIEL HERMO



Lulú es la historia de dos chicos enamorados, Lucas y Ludmila, que viven en una plaza y transitan por la ciudad libremente. Lucas trabaja recolectando cebo de las carnicerías y en su tiempo libre comete delitos menores. Ludmila usa una silla de ruedas para pedir monedas en los semáforos cuando tiene necesidad de dinero o de pasar el tiempo. Ambos forman una dupla muy particular.

Lulú fue mi primer largometraje de ficción como director de fotografía, pero no era la primera vez que trabajaba con Luis, por lo que ya estaba familiarizado con su estilo de trabajo. Él tiene una forma muy particular y dinámica de trabajo, lo que da lugar a la espontaneidad; que es un ingrediente que aporta mucho a la historia.

La ciudad fue uno de los protagonistas en esta película. Es por esto que cuando pensé en la luz, surgió la idea de armar estructuras livianas que acompañaran de manera ágil tanto a la cámara en mano como al steadicam. El steadicam se usó solo en algunas ocasiones para los grandes recorridos, pero la cámara en mano fue el recurso que atravesó toda la película y estuvo a cargo de Martín Fisner.

La cámara elegida para este propósito fue la Sony F3, (con un grabador externo y lentes Carl Zeiss 2.1) que, por su tamaño y versatilidad, nos permitía filmar sin la intromisión de la gente; lo que nos hacía pasar casi inadvertidos como los personajes de la película, a los que la vorágine de la ciudad les pasa por al

lado casi sin tocarlos ni mirarlos, indiferente. Todo esto aportó una solidez a la trama que a mí personalmente me moviliza.

Creo que es un efecto que logra acercar al espectador; al que se le brinda la oportunidad de sentir la ciudad en movimiento y transitar el andar junto a estos personajes. Para sostener este clima se buscó en todo momento mantener un equipo reducido que nos permitiera amalgamarnos con el paisaje y no romper con el ritmo y la fluidez real de la ciudad que, a mi parecer, se logró plasmar en la historia.

Para los exteriores nocturnos se usaron generadores portátiles y luces a batería que, junto con las luces de la ciudad, nos proporcio-



naban naturalidad. Todo esto entraba dentro de la estrategia de evitar grandes despliegues de equipamiento. Me refiero, por ejemplo, a decorados que hubiesen interferido con el aura de la película. Hay que destacar el gran trabajo de Ignacio Sarchi en la producción. La concepción de la ciudad como un gran set de filmación fue una de las premisas y lo que se tenía presente a la hora de la composición de los planos.

En cuanto a las locaciones interiores, mi idea a la hora de componer los planos fue otorgar la mayor libertad posible a Luis Ortega, tratando de acompañar todas sus propuestas. La adaptabilidad y la buena predisposición de todos hizo posible que se logaran escenas en lugares

que tal vez no eran tan amigables y que, sin embargo, quedaron muy bien.

La paleta de colores acompañaba la parte gris de la ciudad, salvo en escenas donde se inclinaba más hacia los ocres, siempre en un tono medio, no había colores puros. Cabe destacar la labor de Beatriz Di Benedetto quien diseñó el vestuario que estaba perfectamente sincronizado con la paleta y la narración. Así como también, el trabajo del director de arte Juan Giribaldi. Fue fundamental la buena comunicación entre todos ya que hizo que pudiéramos lograr mejores resultados.

Con respecto a la corrección del color, traté de focalizar en aspectos puntuales como la no-

“La cámara elegida fue la Sony F3 (con un grabador externo y lentes Carl Zeiss 2.1) que, por su tamaño y versatilidad, nos permitía filmar sin la intromisión de la gente; lo que nos hacía pasar casi inadvertidos como los personajes de la película, a los que la vorágine de la ciudad les pasa por al lado casi sin tocarlos ni mirarlos, indiferente”.

che donde atendí a la mezcla de temperaturas que logran un efecto más desprolijo. Se trató de evitar una imagen limpia. La idea era que la imagen presentara la misma línea estética que se persiguió en los demás aspectos antes mencionados: pensar en una imagen sin mediaciones, que nos aproxime más a este relato en su cruda esencia.

Estoy complacido con el resultado. Un fin logrado gracias al trabajo en equipo y un objetivo claro compartido por todos los que nos sumamos a este proyecto. Para mí, fue una experiencia distinta y enriquecedora.



LULÚ

DIRECCIÓN Y GUION: **LUIS ORTEGA**
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **IGNACIO SARCHI**
JEFE DE PRODUCCIÓN: **FRANCISCO LARRALDE**
ARTE: **JUAN GIRIBALDI**
VESTUARIO: **BEATRIZ DI BENEDETTO**
SONIDO: **CATRIEL VILDOSOLA**
MONTAJE: **ROSARIO SUÁREZ**

FOTOGRAFÍA: **DANIEL HERMO**
CÁMARA: **MARTIN FISNER**
FOQUISTA: **IGNACIO NATIELLO**
KEY GRIP: **JORGE TORRES**
GAFFER: **MARCELO VAZQUEZ**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **JAIME MUSCHIETTI**
ELÉCTRICOS: **ORLANDO HEREDIA Y FEDERICO SANTAMARINA**

CÁMARA: **SONY F3**
LENTE: **CARL ZEISS 2.1**
FORMATO: **16:9**



RESURRECCIÓN

Por CLAUDIO BEIZA (ADF)



© ÁLVARO MONTALVO GONZÁLEZ

Cuando Gonzalo Calzada me contactó para ofrecerme la dirección de fotografía de su película, lo primero que me tentó fue el hecho de que transcurriera en el siglo XIX en una casona de las afueras de Buenos Aires. Esto implicaba que las fuentes de luz no serían eléctricas sino ígneas. Además, el género fantástico/terror hacía el cual la trama iba derivando a medida que leía el guión me abría un universo de imágenes y climas que difícilmente podría experimentar en una película naturalista. Por último, me fascinó que estuviera anclada en un momento de nuestra propia historia: ocurre en el tiempo de la fiebre amarilla que se desató en 1871 durante la presidencia de Sarmiento.

Gonzalo tenía la idea de hacer una película que si bien recurriera a la tradición del terror gótico, pudiera reflejarlo desde una estética argentina, post rosista y no copiar totalmente el estilo europeo de los clásicos del género. En esto fue fundamental el trabajo del director de arte



Sebastián Roses y su equipo que lograron transformar la Quinta Roca en Burzaco, que era nuestra locación principal, en ese universo deseado.

Si bien la cámara que deseaba utilizar para esta película de época era la ARRI Alexa por su respuesta en las bajas luces y su textura, tuvimos que rodar con una RED Epic Dragon. La parte positiva fue que en escenas que necesitaba un gran rango dinámico utilicé su función HDR que me permitió recuperar información en la etapa de postproducción.

Con respecto a los lentes, cuando hicimos las pruebas de iluminación con velas sobre fondos oscuros, resultó que las ópticas entre 32mm y 50mm producían múltiples reflejos internos que eran muy molestos, principalmente en distancias cercanas a los dos metros. Los lentes que mejor respondieron en estas condiciones fueron los Cooke S4 así que fueron los elegidos.

Decidí empezar con una fotografía que diera un clima naturalista e invernal cuando el protagonista llega a la casona, para luego ir llevándola a un claroscuro más claustrofóbico a medida que avanza su enfermedad y a partir de la resurrección enrarecer fuertemente la imagen. Esto último lo generé cruzando las curvas desde el Look de cámara.

También hay una evolución en la elección de las ópticas. La película empieza con lentes normales y planos generales que dan un aire pictórico y a medida que la historia se enrarece aparecen lentes más angulares y se acentúa la angulación de cámara.

Una cosa que se imaginaba Gonzalo era la presencia de humo incluso en los interiores. Esto me disparó la posibilidad de unificar los diferentes climas; quema de telas apestadas mezcladas con la niebla invernal, en los exteriores, y los humos de los fuegos con los vapores

de las tisanas, en los interiores. Esto cumplía con los deseos del director de que el aire tuviera una densidad y al mismo tiempo me dio infinidad de recursos de iluminación tanto en los momentos naturalistas como en los fantásticos.

Por ejemplo, en varios exteriores noche decidí, en vez de iluminar los árboles y dejar el cielo negro, invertir e iluminar el humo/niebla y dejar silueteado el bosque, lo que dio un mejor clima fotográfico. En otro momento, cuando Aparicio está delirando de fiebre en la cama y se le aparece Remedios, la idea era que quedara ambiguo si ella estaba realmente ahí o si era una alucinación. En ese caso llené la habitación de niebla y coloqué dinkys en el piso de contraluz dejando a la nena casi silueteada mientras pasaba tras las telas del dosel.

Para esta escena fue fundamental el aporte del camarógrafo Miguel Caram que junto a su equipo prácticamente desmantelaron el decorado para poder lograr lo que se buscaba. Son innumerables las tomas que Miguel logró plasmar e incluso mejorar aplicando su experiencia y entusiasmo.

Para la iluminación artificial quería usar velas, fanales o quinqués que fueran realmente las fuentes de luz principal y “mentir” lo menos posible. Para esto, mi Gaffer, el Chango Díaz, armó fuentes de Leds calibrados que escondió en estos objetos. En la escena donde Aparicio recorre los túneles, el fanal que lleva en la mano es prácticamente la única fuente de luz y esto ayudó a dar la sensación de encierro que quería transmitir el director.

En cuanto a las luminarias estándar de cine, utilicé una combinación clásica de HMI y tubos, y también algunos tungstenos porque me permitía dimerizarlos para producir el efecto fuego.

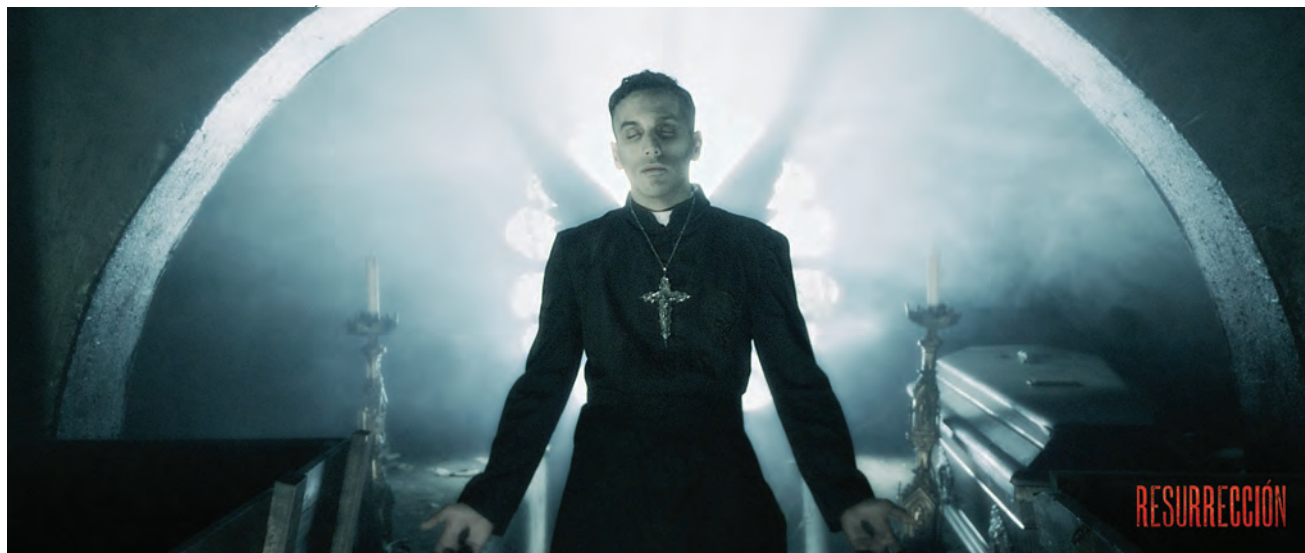
Desde el principio sabíamos que la película necesitaba una gran cantidad de VFX debido, por un lado, a los efectos fantásticos y por el otro, a la necesidad de generar el clima de época. Pero a esto se agregó una complicación extra; la casona estaba en Burzaco, la capilla en el centro de San Fernando y la cripta, que se comunicaba con la capilla en la ficción, en los sótanos de la casona.



© ÁLVARO MONTALVO GONZÁLEZ

“Para la iluminación artificial quería usar velas, fanales o quinqués que fueran realmente las fuentes de luz principal y “mentir” lo menos posible. Para esto, mi Gaffer, el Chango Díaz, armó fuentes de Leds calibrados que escondió en estos objetos”.





Para resolver esto se construyó un modelo 3D que fue aplicado en las tomas del parque de Burzaco y cuando rodamos en San Fernando se borró lo que rodeaba a la capilla para luego aplicar el bosque. En esto trabajamos en conjunto con Ale Narváez, el montajista que también coordinó los efectos de postproducción. Además de la utilización de chromas, tomamos

medidas de distancias y alturas, velocidades de travelling, posiciones de cámara, ópticas utilizadas y direcciones de la luz que luego fueron usadas para el modelado y las completivas.

En la etapa de postproducción trabajé con la colorista Ada Frontini en SinSistema. Con ella terminamos de encontrar el clima fotográfico

para cada etapa de la historia. Además logró eliminar en las tomas exteriores la incipiente primavera que llegó al final del rodaje para darle el clima invernal que la película necesitaba.

Como conclusión, puedo decir que fue una magnífica experiencia haber trabajado en este proyecto, el hecho de que esta película fuera de época y de género fantástico/terror, me permitió generar una gran cantidad de climas diferentes y volver a experimentar con la luz y las puestas de cámara. Además, el clima de trabajo fue muy creativo y placentero. Un excelente grupo tanto en lo profesional como en lo humano.

RESURRECCIÓN

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **GONZALO CALZADA**

ARTE: **SEBASTIÁN ROSES**

VESTUARIO: **MARÍA LAURA VEGA**

MAQUILLAJE: **REBECA MARTÍNEZ**

MÚSICA: **SUPERCHARANGO**

MONTAJE: **ALEJANDRO NARVÁEZ**

FOTOGRAFÍA: **CLAUDIO BEIZA (ADF)**

CAMARÓGRAFO: **MIGUEL CARAM**

FOQUISTA: **MARCELA MARTÍNEZ**

2DO ASISTENTE DE CÁMARA: **MARTÍN DOTTA**

GAFFER: **CARLOS DÍAZ**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **SALVADOR JOAQUÍN ABAL**

ELÉCTRICOS: **JORGE ALFREDO MARTÍNEZ, WALTER DANIEL**

SAAVEDRA, JAVIER NAVARRO

KEY GRIP: **SEBASTIÁN DELLAPAUERA**

GRIP: **JOSÉ CORTÉS**

COLORISTA: **ADA FRONTINI (SIN SISTEMA)**

CÁMARA: **RED EPIC DRAGON**

FORMATO: **4K RAW 2.39:1**

ÓPTICAS: **SET DE LENTES COOKE S4
(14/18/25/32/50/75/100)**



DEL EPISODIO UNA NOCHE EN EL COLEGIO

TERROR 5

POR MARCELO LAVINTMAN (ADF)



© DANIEL WERNER



DEL EPISODIO GRITOS

La noche como aliada

Terror 5 cuenta cinco extrañas historias que suceden la misma noche, en la cual una de ellas, la más atada a tiempos y espacios reconocibles, atraviesa a las demás y brinda cierta linealidad a la estructura. Aunque no por eso la película presenta menos extrañeza.

Este trabajo fue mi primera incursión en el cine de terror y espero que el crecimiento que el mismo está teniendo se sostenga para así tener nuevas posibilidades de incursionar en él. Es que es un género que ofrece libertades y posibilidades creativas que otros no brindan. La dosis de irrealidad e imprevisibilidad que lo caracterizan permiten construir una lógica propia de la imagen que hace pensar que, para nuestro trabajo, se cuentan con más recursos que los que en apariencia se tienen.

Y en el caso de *Terror 5* específicamente, el hecho de tratarse de cinco episodios, aún cuando estos no están narrados de modo lineal, multiplicó esa diversidad de recursos y me permiti-

tió, en complicidad absoluta con los hermanos Rotstein, directores del proyecto y Alice Vazquez y Walter Cornás, directores de arte, tomar caminos disímiles en cada uno de ellos.

Así mientras el relato en el telo (TTT, *Terror total en el telo*) reboza de colores saturados y contraste con movimientos de cámara fluidos; el episodio de la previa en la casa (*Srta. Virga*) es deliberadamente desprolijo de cámara, con un planteo de arte más despojado (aunque absolutamente buscado y logrado), una imagen menos contrastada y la paleta de colores comprimida en un espectro de tonos más pequeño. Por otra parte éste es un relato con varios personajes interactuando y dicho planteo les generaba más libertad a los actores para moverse dentro del cuadro.

En *Una noche en el colegio* (rodado en el Lenguas Vivas, de Palermo) utilizamos su arquitectura racionalista, típica de los '60 y '70, a favor de la composición. Y lo hicimos valiéndonos del encuadre, donde la simetría juega bastante más que en los otros episodios. Y de la luz. Aunque en este episodio en particular no estaría mal de-

cir de su ausencia; esto es, de las sombras que vistieron la extraña realidad que se cuenta.

Elegimos dos colores entre los muchos que suelen vestir las noches, como elementos de código para atravesar los cinco 5 relatos: un naranja con una leve predominante verdosa típico de las fuentes de sodio que están desapareciendo en la ciudad; y un azul claro bastante cianótico tomado del verosímil de lo nocturno si se acepta la "licencia cromática".

Este juego se aprecia especialmente en *Marina o Mariana*, el relato de los amigos en los autos y en el episodio *Gritos* sobretodo en la escena del cementerio.

Gritos es el episodio que atraviesa a los otros cuatro. Se divide en dos partes bien diferenciadas y ambas se convirtieron en verdaderos desafíos a nivel lumínico por motivos exactamente opuestos. Por un lado, el cementerio era una superficie de 20.000 metros cuadrados a ser vista sin ningún tipo de iluminación propia que mereció una puesta de luces por fuera de la

escala del proyecto. Y por el otro, la zona aleaña al Congreso de la Nación donde, debido a la cantidad de tomas a realizar en las jornadas de que disponíamos, decidimos utilizar -básicamente- la luz disponible y solo agregar algún que otro relleno con luces propias para poder acelerar los tiempos de rodaje y así obtener gran cantidad de material, vital para la construcción del relato. En general siento que salimos bastante bien parados de ambos desafíos.

Si bien el presupuesto era ajustado, logramos acceder a un equipo de cámara que, de algún modo, estaba por encima de nuestras posibilidades gracias a la buena predisposición de Fede Ricaldoni. Rodamos con una cámara Arri Alexa y un set (apodado por nosotros lado B por sus distancias focales) de Ultra Prime (20, 40, 65 y 135mm) más dos Carl Zeiss 18 y 85mm MkIII y un zoom Angenieux 25-250mm especialmente pedido una jornada para dos tomas de una escena la casa.

“Aunque todos los episodios suceden y fueron rodados de noche, la buena respuesta que tiene la combinación de la Alexa y los Ultra Prime en condiciones de baja luz, me permitieron contar con un parque de luces mínimo, llegando al punto de no tener generador en la gran mayoría de las escenas”.

Sentimos que el formato panorámico era el que más acompañaba el relato. Utilizamos pues la relación de aspecto 2,40:1 cropeada de la imagen 16:9 obtenida con los lentes esféricos. La película fue rodada en 2K Pro Res 4:4:4 y a 24 cuadros por segundo.

El hecho de que todos los episodios suceden y fueron rodados de noche, sumado a la buena respuesta que tiene la combinación de la Alexa y los Ultra Prime en condiciones de baja luz, me permitieron contar con un parque de luces mínimo (al punto de no tener generador en la gran mayoría de las escenas). La utilización del extremo de la escala de diafragmas y la observación del resultado final habla maravillas del

trabajo de Juliana González, primera asistente de cámara, y del talento de Maximiliano Perez, colorista de HD Argentina quien nuevamente me acompañó en un proyecto.

Respecto al mito de la complejidad que para los DF tiene trabajar con dos directores quiero decir que en el caso de los hermanos Rotsstein es un hecho prácticamente imperceptible debido al fuerte grado de cohesión que existe entre ellos. Además, fue vital para el trabajo de fotografía la confianza que depositaron en mí.

Estoy muy conforme con el resultado obtenido. La película tiene mucha fuerza y estilo. Y excelentes actuaciones. También estoy muy

DEL EPISODIO MARINA O MARIANA



DEL EPISODIO TTT, TERROR TOTAL EN EL TELO





DEL EPISODIO SR.TA. VIRGA

contento con mi trabajo en las áreas de iluminación y cámara, y sobretodo muy agradecido de haber formado parte del proyecto.

La mirada de los directores

POR LOS HERMANOS ROTSTEIN

El desafío con el cual nos enfrentamos en el momento de pensar la película era el mismo que buscamos en las películas que nos gustan: que la cámara funcione como un perso-

naje más. Que los planos sean narrativos para generar una segunda línea de lectura que está ahí para el que quiera descubrirlo. No es que sea fundamental, pero sentíamos que de eso se componen las películas de género. Sin embargo, el gran dilema era si había que pensarla como una película de terror. Al recurrir a los maestros como Hitchcock, Friedkin o De Palma, ninguno de ellos filma un género sino que parten de sus personajes y de su punto de vista. He ahí el verdadero desafío que enfren-

tamos como directores. Encontrar una verdad en cada historia y hacernos eje en ella. Generar planos narrativos que, pegados uno detrás de otro, formen un gran universo completando *Terror 5*. Para eso fue fundamental el aporte de Marcelo Lavintman quien, cinéfilo como nosotros, aportó desde su mirada los climas que cobran magia cuando la película empieza a tomar forma en la edición. Aunque se llame *Terror 5* para nosotros no es necesariamente una película de terror. En cada historia hay un drama, personajes y conflictos a punto de estallar. Para nosotros son historias casi sin primer acto, entramos a ellas en el promedio de su segundo acto y en ese estado también está la luz y la cámara y el universo que compone *Terror 5* en su totalidad.

CÁMARA: **ARRI ALEXA**
 LENTES: **SET ULTRA PRIME DE 20, 40, 65 Y 135MM. CARL ZEISS DE 18 Y 85MM MkIII. ZOOM ANGENIEUX 25-250MM**
 FORMATO: **2.40:1**

TERROR 5

DIRECCIÓN: **SEBASTIÁN & FEDERICO ROTSTEIN**

GUIÓN: **SEBASTIÁN ROTSTEIN CON LA COLABORACIÓN DE NICOLÁS GUEILBURT**

PRODUCCIÓN: **SEBASTIÁN ROTSTEIN, FEDERICO ROTSTEIN, DANIEL WERNER Y SEBASTIÁN PERILLO**

ARTE: **WALTER CORNÁS Y ALICE VÁZQUEZ**

VESTUARIO: **LA POLILLA**

MAQUILLAJE Y CARACTERIZACIÓN: **NÉSTOR BURGOS**

SONIDO: **MANUEL DE ANDRES Y GUIDO BEREMBLUM**

MÚSICA: **PABLO BORGHI**

MONTAJE: **NICOLÁS GOLDBART Y FEDERICO ROTSTEIN**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **MARCELO LAVINTMAN (ADF)**

VFX: **CONTROL STUDIO, CAVEMAN POST, TOMÁS PERNICH, MURILLO FILMS**

FOQUISTA: **JULIANA GONZÁLEZ**

SEGUNDO AYUDANTE DE CÁMARA: **MALENA ZANAZZI**

REFUERZO FOQUISTA: **CARLA LUCARELLA**

GAFFER: **MATÍAS LANATA Y ADRIÁN SILVA**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **MANUEL CANALES**

ELÉCTRICOS: **ANDRÉS LUTZ Y FABIO RODRÍGUEZ**

GRIP: **JOCHA PALACIOS**

REFUERZOS DE GRIP: **SERGIO OLMOS Y JUAN PABLO GUEVARA**

STEADICAM: **GUSTAVO TRIVIÑO**

ASISTENTE DE STEADI: **CLAUDIO ITURRIETA**

OPERADOR DE GRÚA: **MARIANO MOLINA**

FX: **PIROMANIA FX**

COORDINADOR: **LANFRANCO BURATTINI**

POSTPRODUCCIÓN DE IMAGEN: **HD ARGENTINA**

COLORISTA: **MAXIMILIANO PÉREZ**

EDICIÓN ON LINE: **RAMIRO GONZÁLEZ**

GENERACIÓN DE DCP: **MACARENA LÓPEZ HERNANDORENA**



EVA NO DUERME

POR IVÁN PABLO GIERASINCHUK (ADF)



lo transformó en formas, recursos, ideas, principios, diseño de trabajo y producción.

Íntegramente filmada en estudio (todos decorados creados para nuestra necesidad, para nuestra fantasía) se dio un cruce fuerte entre fotografía, arte, vestuario, maquillaje y dirección. Debíamos gestar los escenarios en función de cuadros penetrantes para la mirada del espectador, tolerar la secuencia, que los actores puedan desarrollar su acción en ese espacio y la cámara transitar el movimiento que fuese necesario. En eso radica el sentido del movimiento de cámara. Un cuerpo muerto se descompone, no se mueve más, pero sus ideas trascienden, pasan a vivir eternamente en movimiento.

La materia que trasciende

Eva no duerme, de Pablo Agüero es una película sobre la materialidad y la trascendencia. Eso sentí desde el primer día que leí el guión. La materia como instrumento para la experimentación fotográfica y la trascendencia de esa experimentación. Materia y trascendencia *post mortem* de un ser humano como instrumento dramático.

La película relata los 30 años posteriores a la muerte de Eva Duarte de Perón y lo que ocurrió con su cuerpo, su cadáver: desde ser momificado hasta ser botín de guerra entre los antagónicos grupos políticos de la Argentina.

Desconozco los motivos por los cuales al realizar una película voy en búsqueda de mis propias referencias. En este caso se invirtió tiempo en un cruce fuerte de referencias visuales entre

todos los departamentos artísticos. Aunque yo sabía que mirar imágenes gestadas por otros era una forma de perder el tiempo.

El planteo de Pablo desde la dirección era hacer una película en tres actos, con 15 o 16 escenas y cada escena completa en un plano secuencia. Esta propuesta requería un orden sobre el cual trabajar: la acción dramática, la puesta en escena de dicha acción y ver cómo una se creaba junto a la otra en escenas de entre 5 y 14 minutos de duración en un solo plano, algunas sin un solo movimiento de cámara, y otras con un carro de travelling de una extensa cantidad de metros o una grúa que entraba a una situación durante 9 minutos.

Al día de hoy ese recurso no es como la película terminó saliendo de la sala de montaje y el hecho de pensar en principio en los planos secuencias

PRIMER ACTO: El Embalsamador

ACTO DE VISIÓN LATERAL, MOVIÉNDONOS EN EL EJE X.

Cuenta el proceso de momificación del cuerpo. Su desarrollo fue con movimientos laterales de Dolly para los que creamos “circuitos” dentro del set contemplando que por momentos para poder hacer la toma se debían mover paredes para jugar a traspasarlas o incluso debía haber alguien tapando parte de las vías del Dolly. Un auténtico trabajo de maquinaria cinematográfica de estudio.

Experimentamos previamente con la materia: vapor, efectos especiales de humedad, sangre, líquidos de diferentes pesos específicos para ver cómo se movían entre sí. En una palabra, el fluido, esa fue la materia a trabajar para mí como fotógrafo y así sentía que debía ser la cámara, un fluir en un ambiente lúgubre. En efecto, momificar es el acto de cambiar los

fluidos del cuerpo, por lo tanto se trataba de fluir con espesura y densidad.

La luz era la llama, la resplandecencia como elemento. El cuerpo muerto emana una luz particular y en el caso de Eva sentía que resplandecía. Fuego: supuestas entradas de luz exterior y llamas alimentaron la luz escénica. Utilicé velas reales, mecheros de gas, tungsteno de 100w, fresneles de 5kw y 2kw.

SEGUNDO ACTO: El Transportador

UN ACTO DE ENTRADAS Y SALIDAS, MOVIÉNDONOS EN EL EJE Z. MOVIMIENTO LINEAL DE INGRESO Y EGRESO. LA PENETRACIÓN.

Se relata cómo años después el cuerpo de Eva fue trasladado por un militar extranjero para hacerlo desaparecer en el exterior. Transcurre íntegramente dentro de un camión militar, original y de época (alrededor de los años 50). El mismo fue cortado, mutilado y preparado para que una grúa Foxy con un cabezal Escorpio pueda entrar y salir de la escena.

Implicó realizar luces de movimiento exteriores y generar la sensación de transitar en línea recta. Para eso se utilizaron espejos, tubos fluorescentes y lámparas par 64 de 1kw además de un set de luces en movimiento conectados a una consola de dimmer.

Cuán real fuese esa sensación lumínica exterior no era el punto, el punto estaba anclado en una sensación de movimiento anímico de los personajes. Así suceden todas las imágenes de este acto: frontales, de avance o retroceso en línea recta por la grúa, por el sentido hacia

donde avanza el vehículo, por las miradas entre ellos y por su enfrentamiento final frente al cajón que transporta el cuerpo de Eva.

Los cuerpos de ambos actores, un adulto y un joven, eran muy similares, pero con 30 años de diferencia. Sale el sol es un momento dramáticamente destacado en el acto ya que ambos contaban su realidad frente a esta actividad que realizaban.

La escena está establecida a la supuesta vera de un río, durante un amanecer luego de una noche de tránsito para salir de la ciudad con el cuerpo. Este amanecer tuvo varios puntos desde dónde ser creado, ya que se pensó si debía ser verdaderamente en el río, con chroma, con mattepaiting, un decorado mixto de mattepaiting y construcción, es decir que se barajaron infinitas posibilidades. Tras pensar semanas, incluso ya comenzado el rodaje, seguíamos sin saber cómo producirlo, situación que si bien fue tensa para la producción resultó un trabajo profundo de creación. Son esos momentos en los que siento que estoy verdaderamente dentro de un equipo de humanos dispuestos a crear saltando al vacío de las ideas.

Concluí que lo más importante de esa escena era la luz dramática original, o sea el sol, todo lo demás podía no estar, ni el río, ni el verde exterior, ni nada más. Lo importante para mí era una escena de diálogo y lucha física de 10 minutos donde pasáramos de noche (luz interior, camión) a un amanecer donde el sol invada el carro militar. Así fue, finalmente desarrollamos un sistema por el cual un fresnel de 10kw asciende de manera manual un metro y al mismo

tiempo, desde una consola, opera el fundido bajando la luz interior del camión (tan sólo un bombillo tungsteno de 100w) y subiendo la intensidad del 10kw. De este modo se hace sentir ese mix hasta que el sol invade la escena a través del parabrisas frontal del vehículo.

TERCER ACTO: El Dictador

... Y EN EL TERCER ACTO: EL EJE Y.

Este acto relata cómo un grupo de izquierda argentino, Montoneros, secuestra al General Aramburu para recuperar el cuerpo de Eva, oculto fuera de la Argentina. Dicho acto se desarrolla por completo en un sótano donde el secuestrado es interrogado, su psiquis se va quebrando y comienza a contar su saber e incluso a contar la atrocidad que se espera para la Argentina durante los años posteriores.



© LALA IEZZI



Construimos un sótano de una casa que nos permitiera estar dentro con parte del techo móvil para poder entrar con la luz. Apelamos a efectos de utilería concretos y acentuamos fugas en determinadas puestas. Una pared completa era móvil, tan sólo una, ya que deseábamos poder tener un punto de vista desde uno de los laterales y acentuar el tiempo, el tedio, el encierro y la locura.

Usar cámara en mano fue la decisión que tomamos para establecer este acto. Luego de rodar la primera escena, siendo la tercera y última semana de rodaje, de inmediato desperatamos con la idea de que la cámara debía ir fija en trípode y en pocos momentos panear, lo cual transformaba al lugar y a sus habitantes en seres de la profundidad, como yo los veía, cual insectos que se mueven rápido en un espacio pequeño y de golpe quedan estáticos,

casi muertos en apariencia.

La luz de este sótano provenía de una lámpara galponera que sumamos al decorado y es visible como elemento para el espectador, jugando un papel dramático importante, tanto al encenderse como al moverse. En la oscuridad fluían mínimos puntos de luz que provenían de las filtraciones del piso superior.

Utilicé bombillos tungsteno de 100w, tubos dulux individuales sueltos y una maleta dedo-light. Nunca más de 1500w en las puestas.

Este es un acto muy perturbador para realizar ya que al operar la cámara debía pasar más de seis minutos tenso dentro del diálogo para luego panear y seguir a un personaje raudamente a velocidad insecto en carrera y, finalmente, volver paso a paso, con una cámara casi detenida al mismo lugar inicial.

El PRESENTE de la historia

Este presente tiene un relator, su voz e imagen encarnan a Emilio Massera, parte de la junta militar responsable del genocidio organizado entre civiles de la oligarquía argentina poniendo en el poder a los militares. Este presente y este personaje fueron rodados en el cementerio de Avellaneda, en una misma noche y fue, de hecho, con lo que comenzamos el rodaje. Momento que ata, vincula el resto de los actos y da por enterrado el cuerpo de Eva.

CÁMARAS: **ARRI ALEXA Y RED EPIC**
LENTEs: **LEICA SUMICROM T 2 Y ZOOM CANON 300MM**
FORMATO: **1.85:1**

EVA NO DUERME

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **PABLO AGÜERO**
PRODUCCIÓN: **VANESSA RAGONE, JACQUES BIDOY Y MARIANNE DUMOULIN, JBA PRODUCTION Y HADDOCK FILMS**
PRODUCTOR ASOCIADO: **PYRAMIDE**
ARTE: **MARIELA RIPODAS**
VESTUARIO: **VALENTINA BARI**
MAQUILLAJE: **VERÓNICA SABATINI**
PEINADOS: **NORBERTO POLI**
SONIDO: **EMILIANO BIAÍN Y FRANCIS WARGNIER**
MÚSICA: **VALENTÍN PORTRON**
MONTAJE: **STÉPHANE ELMADJIAN**

FOTOGRAFÍA: **IVÁN PABLO GIERASINCHUK (ADF)**
GAFFER: **CHRISTIAN COLACE**
ELÉCTRICOS: **MAXIMILIANO MOREIRA Y MIGUEL RIVAROLA**
KEY GRIP: **DARIO GUGLIOTTA**
ASISTENTE DE GRIP: **SERGIO NAVARRO Y SERGIO OLMOS**
FOQUISTAS: **RICARDO COSENZA, LALA IEZZI, MANUEL RAVELA Y JONAS COSTA**
ASISTENTES DE CÁMARA: **MAURO FERNANDEZ ARIZZI Y MALENA ZANAZZI**
OPERADOR HD: **JAVIER HICK**
OPERADOR DE GENERADOR: **ALEJANDRO CACOPARDO**

Es clave la imagen con la que una película abre su telón. El espectador viene de afuera, de la calle, de su casa, de su vida, y es responsabilidad de esa primera imagen desterrar todo el mundo de realidad para permitirle al espectador sumergirse en la ficción, en el relato.

Decidimos que el plano de inicio del film sería una secuencia extensa desde un plano general a un primer plano de este personaje.

Para esta toma utilicé un Canon 300mm en una calle de 400 metros, donde los personajes caminaban 100 metros hasta llegar a un primer plano. Es una imagen que al día de hoy me produce mareos hipnóticos. Simple, un mechero de fuego para camping bajo la óptica, la cámara baja y el mismo paneo ascendente a medida que el personaje avanza produjo inicialmente la visión de la reverberación del fuego para luego dejar ver con claridad el rostro. Confieso al día de hoy que aunque me parece un recurso simple y antiguo, bien aplicado genera un misterio profundo.

Cámara y lentes

La elección de la cámara fue verdaderamente una incógnita, ya que por ideas preconcebidas de rangos dinámicos, espectro visible, etc., la elección fue utilizar la ARRI Alexa, excepto para la escena del presente en el cementerio, en ese caso fue una RED Epic por una necesidad de producción.

Luego, en la corrección de color realizada en París en los laboratorios Eclair, comprendí que la RED Epic tenía el contraste esperado por mí e incluso el tipo de definición. Hoy, atra-



vesando varias proyecciones del film en sala, esas dos formas de imagen que generan ambas cámaras mezcladas en el tiempo de la historia son un aporte a la estética y dramaturgia de la película. Arman diferentes tiempos y no son similares en nada, sólo pertenecen al mismo texto dramático.

Para los lentes elegí el set de Leica Sumicrom T 2. Sin dudas, el baluarte de la fotografía en la película, ópticas que siento tienen tiempo, tienen vida. Aportan una profundidad espacial y una sensación de volumen extraordinaria. Con un color que no podría definir hacia qué tendencia varía, pero es muy particular. Definen prístinamente sin tener un sharp extremo, que en la carrera por la super-definición del hoy digital hace que las ópticas a veces sean bisturís en sus definiciones.

A pocos días de comenzar el film, todo lo que necesitaba de referencias para la película llegó. Mi padre murió. Miré la luz del hospital donde murió, la luz que entraba en la morgue sobre el cuerpo frío, un cuerpo que brillaba. Lo trasladé a un cementerio para cremar, recordé la cantidad infinita de amaneceres que vi despuntar en el río con él y me di cuenta de que ahora comprendía, tan sólo dos semanas antes de rodar, qué significa experimentar con la materia, con la vida. Y qué significa la trascendencia de alguien al morir y sus ideas permanecer en la vida de los que aún estamos vivos. El movimiento, la llama eterna.



Asociación Argentina de Coloristas Audiovisuales

Unidos para Profesionalizar y jerarquizar la profesión de Colorista Audiovisual, promover su capacitación y defender los derechos intelectuales de sus asociados.

www.aacoloristas.org

aacoloristas@gmail.com

www.facebook.com/Asociacion-Argentina-de-Coloristas-Audiovisuales-186199965058135

ASA

ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

Somos un grupo de Sonidistas Audiovisuales que se propuso conformar una Asociación (ASA) que nos represente y respalde profesionalmente como colectivo, y que ocupe un lugar dentro del espectro de asociaciones vinculadas a la industria audiovisual.

Entre nuestros objetivos buscamos: valorar y jerarquizar nuestra profesión, mejorar nuestras condiciones de trabajo, promover espacios de formación e intercambio de saberes, establecer una red que fomente la comunicación entre colegas, y entablar un diálogo fluido con otras Asociaciones, Institutos (INCAA), y Sindicatos (SICA y SAT).

Anhelamos consolidarnos desde un lugar donde la prioridad sea la de aunar esfuerzos. Donde podamos abrir e incorporar al debate lo específico y amplio de nuestros quehaceres.

En la actualidad contamos con más de 100 socios, muchos de ellos referentes de la actividad a nivel nacional, hecho que sumado a la inscripción legal nos otorga una representación genuina y potente.

Nuestro desarrollo depende principalmente de la participación activa de los asociados en la gestión de proyectos. Por eso es importante que todos los colegas que estén interesados en ser parte de ASA nos contacten.

www.asasonidistas.org

info@asasonidistas.org

eda

Asociación Argentina de Editores Audiovisuales

info@edaeditores.org

www.edaeditores.org

Seguinos en    



Asociación Argentina de Directores de Arte de la industria y medios audiovisuales

www.aadarte.com.ar

DE LA QUÍMICA A LA IMAGEN

Técnica química en Cinecolor durante los últimos 25 años, en esta entrevista Inés Cullen repasa sus comienzos, cuenta cómo vive la transición del analógico al digital y cuánto aprendió de los directores de fotografía. Además detalla su protocolo de trabajo y se refiere a dos cuestiones fundamentales: restauración y preservación.

ENTREVISTA REALIZADA POR MARÍA INÉS TEYSSIÉ (ADF), MARCELO IACCARINO (ADF) Y JULIETA BILIK





➡ ¿CÓMO FUE TU FORMACIÓN?

Cuando terminé el secundario en Luján, ya tenía decidido que quería estudiar en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires. Es así que ingresé en el año '73. Hice la Licenciatura en Ciencias Químicas y cuando cursaba tercer año, a través de mi primo, Horacio Corti, doctor en química, que trabajaba en el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), recibí la propuesta que le pasó otro doctor en química muy reconocido, Ernesto Calvo, profesor en ese momento en la UTN junto con el doctor Fernando Huberman, gerente de producción de Laboratorios Alex. Y ahí fue el contacto, la triangulación... necesitaban un estudiante de química avanzado que tuviese rendidas las materias analíticas, la base necesaria para hacer los análisis químicos en un laboratorio dedicado al cine. Tuve una entrevista con Huberman, él sabía de lo que estábamos hablando, yo estudiaba en una universidad en la que prácticamente el 80% del alumnado no podía trabajar porque teníamos teóricos, prácticos y laboratorio de cuatro horas. Entonces le dije que no, que para mí trabajar ocho horas era imposible, entonces me preguntó por qué quería trabajar y la respuesta era obvia, para autoabastecerme. En ese tiempo vivía en Jáuregui, en el campo, a 10km de Luján y viajaba todos los días en el tren Sarmiento. Finalmente, a los pocos días de esa primera entrevista, recibí un llamado de Huberman, me ofrecía trabajar cuatro horas y sin horario. ¡Increíble! hubo días en los que ingresaba a las seis de la mañana a Alex y me iba a las diez a la facultad, y otros días que entraba al Laboratorio a las siete de la tarde y salía a las once de la noche. Alex estaba ubicado en Mendoza y Dragones, una zona complicada

en esa época, pero la verdad es que nunca tuve miedo ni problemas, lo cierto es que cruzaba el parque y llegaba a la facultad... muy agradecida al doctor Huberman porque me facilitó terminar la carrera y con trabajo. Cuando terminé de estudiar en el '80, ya se había creado Cinecolor con una gran migración de personal de Alex a este nuevo Lab y ahí ingresé. En Cinecolor estuve dos años y más tarde surgió la posibilidad de ingresar al INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial), al Departamento de Química para trabajar con técnicas de Resonancia Magnética Nuclear, Infrarrojo, Cromatografía en Fase Gaseosa y Esterilización con Óxido de Etileno. Fue una etapa muy interesante de aprendizaje y crecimiento, se armó un grupo muy bueno no solo desde el punto de vista técnico sino también humano. Allí trabajé durante ocho años y cuando la situación económica se volvió complicada a fines del '89 cambié de trabajo. Me fui a trabajar a un programa de las Naciones Unidas, como secretaria de una psicóloga, con un duelo bastante fuerte por dejar mi carrera, pero tenía que subsistir... aunque reconozco que también aprendí mucho, se abrió un mundo nuevo. A los dos años recibí un llamado de mi compañero y amigo del laboratorio químico, tanto de la época de Alex como de Cinecolor, Jorge Amengual, y volví al Laboratorio. Y desde entonces estoy en la empresa, hace ya veinticinco años...y tuve que cambiar mi cabeza, desde lo que significaba hacer un análisis químico, como empecé en Alex, hasta intentar y descubrir detalles en una pantalla de cine.

➡ ESO ES DEL ÁREA DE TRABAJO, PERO ¿QUÉ CONTACTO TENÍAS HASTA ESE MOMENTO CON EL CINE COMO ESPECTADORA?

Muy poco... yo vivía en el campo cerca de un pueblo, en Jáuregui. Recuerdo que mis hermanas mayores me llevaban al Club Social Villa Flandria donde se proyectaba cine, pero son recuerdos difusos.

■ ES DECIR, TU CONTACTO EMPEZÓ EN CINECOLOR...

Efectivamente, hace veinticinco años y a través de los fotografías, que fueron mis profesores.

■ ¿Y QUÉ TE ACORDAS DE ALEX? ERA UN LUGAR DE ENCUENTRO QUE NO SE VOLVIÓ A RECREAR

No, no se volvió a repetir. Recuerdo ingresar a Alex y ver a Daniel Garín, a Belvedere, a Macías, a los cortadores de negativo, a los editores sentados ahí, en ese hall enorme esperando el material procesado... Apenas entré al sector de revelado e impresión, me enseñaron cómo tenía que caminar por los pasillos oscuros con las manos extendidas para no llevarme por delante a nadie. Además, me acuerdo del buffet: era un lugar increíble de encuentro de los clientes con la gente del laboratorio.

■ YO VENÍA PENSANDO UNA COSA: POR UN LADO TODO TU BAGAJE Y TODO TU TRABAJO VIENE DE LAS CIENCIAS EXACTAS, Y POR EL OTRO LADO TUVISTE QUE VINCULARTE CON LO ARTÍSTICO Y LO ESTÉTICO A TRAVÉS DE TU VÍNCULO CON LOS DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA. ¿CÓMO TE ADAPTASTE?

Porque me gusta la imagen y terminó siendo una deformación profesional entrar en el cine y no acordarme exactamente cómo terminan las películas. Tengo una obsesión por mirar la imagen. Aún ahora con la captura digital estoy

todo el tiempo pensando en las zonas bajas, las zonas altas, si hay grano o ruido, si hay poco o nada. La prolijidad en la imagen a mí me gusta.

■ ¿QUÉ QUERÉS DECIR CON LA PROLIJIDAD?

Me estoy refiriendo a que la captura digital, a mi entender, desplazó el eje... Ahora se puede borrar y volver a rodar en digital sin el costo que implica el material filmico. Entiendo que para los fotógrafos el cambio del analógico al digital se notó, igual que para nosotros. Hubo una transición entre lo analógico y lo digital que afectó y forzó a los DFs a capturar una imagen digital de la misma calidad que en analógico. Creo que las herramientas básicas para tener una buena imagen que siempre se utilizaron en lo analógico hay que aplicarlas en lo digital y hasta con más cuidado. Por ejemplo, el agua en los adoquines en escenas nocturnas para que la luz se vea más reflejada, que haya un factor de contraste que realce la imagen, ropa con más brillo... Los fotógrafos ya lo lograron... De a poco, esa transición se fue superando en la imagen. Estoy segura de que se pueden hacer cosas buenas con lo digital, ojalá se pudiera capturar siempre en 35 o en 16mm y trabajar en la post producción digital, como hacen las grandes producciones de afuera. Si no hay presupuesto, teniendo en cuenta estos tips, se puede lograr una imagen digital muy buena.

■ AHORA QUE HABLÁS DE ESTO, DE LA RELACIÓN ENTRE EL DIGITAL Y EL ANALÓGICO, ¿CÓMO ENTENDÉS VOS QUE SOS QUÍMICA QUE LA IMAGEN QUEDE REGISTRADA EN UN DISCO RÍGIDO DONDE SE TRATA MÁS DE UN PROCESO FÍSICO QUE QUÍMICO?



Lo digital en la pantalla lo veo más plano, pero me acostumbré.

➤ **HAY TAMBIÉN UNA COSA CULTURAL DE LA INFORMACIÓN DE LA MIRADA QUE TENEMOS NOSOTROS Y QUE ES DISTINTA A LA QUE TIENEN LOS MÁS JÓVENES. EN LA ÚLTIMA PELÍCULA DE TARANTINO QUE FUI A VER AL CINE Y ESTÁ CAPTURADA EN 70 MILÍMETROS, TUVE LA SENSACIÓN DE QUE EL CINE TODAVÍA EXISTE.**

La mayoría de las películas que fueron a los Oscar este último año tuvieron captura filmica. Tomé película por película mencionada en el American Cinematographer, (cómo estaba capturada, con qué cámara) y el resultado señaló que en 2013 había un 30% de películas capturadas digitalmente, 50% de películas capturadas en filmico y el resto respondía a una captura mixta. En el 2015 ya se fue a un 70% en digital, 20% filmico y el resto mixta.

➤ **¿CUÁL FUE EL APURO POR LO DIGITAL? ¿LOS EFECTOS ESPECIALES, LAS SUPERPRODUCCIONES?**

El costo del material filmico (aún capturando en tres perforaciones) y el cambio tecnológico.

➤ **¿CÓMO EXPLICARÍAS ESO QUE DIJISTE DE TU APRENDIZAJE: QUE FUE CON LOS FOTÓGRAFOS Y QUE A TRAVÉS DE ELLOS SUPERASTE “LA BARRERA QUÍMICA”?**

La propia dinámica del trabajo me exigió un aprendizaje constante, adaptar los propios conocimientos a las demandas específicas del DF en cada proyecto para acompañarlos desde el Lab. Los procesos alternativos fueron generados por los fotógrafos, no por nosotros. Así como cambiamos del analógico al digital también tu-

vimos que cambiar del oficio del cine a la profesión del cine y eso lo dieron en gran medida las universidades y las escuelas de cine.

➤ **VOS FUISTE LA ENCARGADA DE “PROFESIONALIZAR” EL LABORATORIO. ¿CÓMO FUE TU CAMINO?**

No, no fui yo sola. Fue un trabajo de equipo con Beto Acevedo, Mario Zambrino y todo el grupo técnico de Cinecolor Lab, cada uno aportando desde su lugar. Fue un orden y un proceso que llevó su tiempo pero que nos unió y nos dio, y nos sigue dando, grandes satisfacciones. En el '91, cuando ingresé a Cinecolor, Eduardo Sierra, colorista, me explicó la importancia del LAD en el Laboratorio y le estoy muy agradecida por su valiosa ayuda. En mi caso fue la base necesaria para relacionar mi tarea en el proceso de revelado dentro del flujo de trabajo analógico del Laboratorio. Nicolas Casolino, de Kodak, fue otro de mis buenos profesores.

➤ **LO IMPORTANTE ES LA CAPACITACIÓN TUYA, LA FUERZA QUE LE PUSISTE PARA QUE ESTE LABORATORIO SIGA.**

En un principio cuando empecé a viajar por trabajo a los laboratorios del grupo era porque había un problema. Después los viajes pasaron a ser parte de una rutina, teníamos que viajar dos veces al año a cada laboratorio del grupo en la región, auditados por Kodak anualmente. Comenzamos a elaborar informes de las visitas a pedido de Alejandro Heredia, Gerente General, y se lo agradezco porque personalmente me ayudó mucho a organizar mi trabajo. Además, con estos viajes fue creándose una sinergia con cada colega en los distintos países. Estoy totalmente a favor del trabajo en equipo, una mo-

dalidad que permitió el funcionamiento de los laboratorios del grupo a lo largo de todos estos años. Ahora prefiero estar, los jóvenes lo saben, en una segunda línea, porque ellos son los que conocen en detalle lo digital. Aprendo de ellos y hay un respeto y un compromiso mutuos.

➤ **Y CON RESPECTO A LA DURABILIDAD EN EL TIEMPO ¿TAMBIÉN PENSÁS QUE LO FÍLMICO SIGUE SIENDO LO MÁS SEGURO?**

Para mí sí, hasta el momento el material filmico sigue siendo lo más seguro.

➤ **¿Y LA SEPARACIÓN SIRVE PARA QUE EL MATERIAL DURE EN EL TIEMPO?**

Claro, para preservar. Es lo que se está usando en el mundo: preservar en blanco y negro con material “Separación Blanco y Negro”.

➤ **POR TODO LO QUE DECÍS PARECE QUE LE DEDICASTE MUCHO EN LA VIDA. CONTANOS UN POCO.**

Sí, mi vida... pero fue una elección y lo disfruto. Mi padre era un irlandés muy católico, nunca nos decía nada de manera muy directa pero evidentemente, junto a mi madre, me transmitió principios como la honestidad, el trabajo y la educación. Y la verdad yo pienso que no hay otro camino. Egresé de un colegio de Hermanas Vicentinas, en quinto año éramos 28 alumnas, 20 de nosotras seguimos carreras universitarias en Buenos Aires y hoy somos todas profesionales.

➤ **UNA COSA QUE TE QUERÍA PREGUNTAR ES HAY MODAS DE IMÁGENES, PELÍCULAS QUE MARCARON UN MOMENTO Y FUERON REFERENTES COMO MA-**



TRIX O EL PADRINO, POR NOMBRAR ALGUNAS. ¿VOS SENTIS QUE EN ESTOS VEINTICINCO AÑOS DE CINECOLOR HUBO ALGUNA TENDENCIA EN EL CINE ARGENTINO?

No sé si te puedo responder la pregunta porque mi trabajo está muy relacionado con lo que pide el fotógrafo. Durante estos años fueron pidiendo procesos alternativos de revelado: desde salto de bleach, hasta forzados y subrevelados por temperatura. En lo personal, siempre se plantearon estos desafíos que a mí me gustan, me interesan.

ME PARECE QUE TU ROL TIENE QUE VER CON UNA PARTE TÉCNICA Y OTRA ARTÍSTICA. ¿QUÉ RECEPCIÓN TENÍAS CON LOS FOTÓGRAFOS DE ANTES Y CUÁL TENÉS CON LOS FOTÓGRAFOS DE AHORA?

Con los fotógrafos de antes, aprendí con ellos, eso está claro. Antes de la captura digital se hacía una curva sensitométrica del material

virgen para ver en qué condiciones estaba el material, cuál era su gamma, su factor de contraste máximo, si estaba en buen estado o si estaba vencido, etc. Por otro camino venían las pruebas de exposición y transmisión de lentes que hacía el fotógrafo y trabajábamos en conjunto para evaluar estas pruebas sobre la curva de referencia. Ahora, con la captura digital, la relación cambió, pero estamos armando con ellos las fichas técnicas de los largometrajes con las nuevas herramientas. Fue una sugerencia de Marisa Murgier y Lucas Guidalevich, y me encanta colaborar en este punto.

CONTANOS SOBRE TU ACTIVIDAD DOCENTE. DEBE SER MUY ENRIQUECEDOR COMBINAR AMBOS ÁMBITOS: LABORATORIO Y ENSEÑANZA.

Efectivamente, es como vos señalás, en el seminario que damos en Cinecolor para alumnos de la FUC, junto con Lucas Guidalevich, Víctor Vasini, Paola Rizzi y Cecilia Madorno,

los chicos aprenden a hacer curvas sensitométricas. Entonces, cuando están frente a una imagen pueden imaginar la curva, no importa que haya sido una captura digital. Ellos ubican en el cuadro el talón, la parte recta y el hombro de la curva, es decir las bajas luces, el gamma, las altas luces, si explotan o no, etc. Ahí el criterio es aprender del mundo analógico. Empezamos a analizar la curva sensitométrica en función de la imagen, aunque capturen en digital el criterio va a ser el mismo. De hecho, lo están practicando y lo ven porque el seminario comprende ambos módulos, analógico y digital. En esta transición entre creo que ya estamos encaminados.

¿Y EN CUANTO AL TRABAJO DE RESTAURACIÓN?

En el Laboratorio tenemos archivadas las curvas sensitométricas de los largometrajes filmados en los últimos 25 años, como así también los datos de sonido. Para el análisis de los materiales filmicos anteriores a esta etapa, el personal especializado del departamento de preparación de material filmico tiene que hacer un trabajo arduo de identificación comenzando por el tipo de soporte (base nitrato o acetato). Aplicamos un protocolo de trabajo que incluye su ingreso al Laboratorio, su preparación para su posterior digitalización y un informe detallado del estado físico del mismo (perforaciones, empalmes, presencia de Síndrome de Vinagre en el caso de ser base acetato, etc.). Venimos trabajando e investigando con mucho entusiasmo en esta área porque para nosotros es un orgullo ser parte del trabajo de conservación y preservación de nuestro patrimonio cultural. [ADF](#)

CINEMATECA Y PRODUCCIÓN: ¿VAN DE LA MANO?

POR BETO ACEVEDO

Cuando comencé a trabajar en la industria cinematográfica, a principios de 1981, quería que todas las películas y publicidades pasaran por “mi laboratorio”. No era por voracidad. Era infinito el orgullo profesional que me producía que técnicos, productores, fotógrafos y directores de cada proyecto vinieran a realizar el trabajo a Cinecolor. No comprendía que **nuestra industria es la suma de técnicos que vamos y venimos en círculos que siempre nos encuentran en lo técnico y en lo social.**

Y creo que al Estado le paso algo parecido a lo que a mí en aquellos comienzos. El Estado siempre se ocupó de la producción, pero nunca de cuidar lo que producía. Desde la década del '40 viene fomentando la industria audiovisual nacional, pero no se ocupa de preservarla y conservarla como corresponde. Tampoco lo hicieron los privados, salvo contadas excepciones.

Volviendo a lo autorreferencial, a fines de los '90 comencé a empaparme de la problemática gracias a Fernando Martín Peña y Octavio Fabiano. Ellos, en 1999, fueron (junto a otros grandes protagonistas) los que impulsaron desde APROCINAIN (Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual), la creación de la CINAIN (por

la Ley 25119 reglamentada en 2010), aunque todavía sin concreción. Desde aquel '99 no bajamos los brazos y seguimos trabajando por la Cinemateca tanto desde lo privado (Kodak/Cinecolor) como desde lo público -la gestión de Coco Blaustein en el Museo del Cine y desde hace varios años Paula Félix Didier-; sumando el empuje irrefrenable de Peña y el Instituto (aumentando en las últimas gestiones el presupuesto y las acciones sobre el tema) y cooperando a través del Festival de Mar del Plata e Incaa TV.

Hemos rescatado y preservado muchas películas; pero nada alcanza. **Se perdió el 90% del cine mudo y el 50% del sonoro argentino**, y cada día se siguen perdiendo películas analógicas, ya sea por degradación, síndrome de vinagre, contracción u otros males, como la desidia. Lo mismo sucede con las versiones en diferentes formatos de video, fruto de la falta de información para su preservación. La situación, dicho sea de paso, se ha agravado en los últimos meses con el cierre del laboratorio Cinecolor Olivos, en mayo pasado.

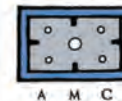
En lo personal, tengo cifrado optimismo en que la nueva gestión del INCAA pueda atravesar las barreras que otras gestiones no pudie-

ron y que, de una vez por todas, **se concrete la ley y estemos en condiciones de preservar nuestro patrimonio audiovisual.** El nombramiento del delegado Fernando Madedo (PCI), encargado de activar los pasos que la ley determina es un buen síntoma, y las acciones por él realizadas así lo confirman.

Asimismo, **abogo por la utilización de toda la infraestructura del laboratorio Cinecolor como recurso de la Cinemateca.** Tanto en lo que hace a los equipos como a su personal, hoy fuera de la actividad. Copiadoras, reveladoras, telecines, videoanalizadores, lavadoras, mesas de preparación, trucas ópticas y equipos especiales para materiales con contracción, como así también dos salas de proyección. En definitiva, equipos e infraestructura para la puesta en valor, visualización, restauración, preservación y archivo de nuestro patrimonio audiovisual. Deberán -quienes corresponda- determinar si la idea puede ser sustentable y definitiva, o complementaria para un proyecto a largo plazo.

Lo cierto es que no podemos dilapidar nuestro patrimonio audiovisual por más tiempo. Tengo la convicción de que esta vez, entre todos, lo lograremos. [ADF](#)

FEDERACIÓN LATINO AMERICANA DE AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA - FELAAFC -



Reconociendo y apoyando la labor del Autor de Fotografía Cinematográfica Latinoamericana



CACODELPHIA

CASA DE CINE

www.cacodelphia.com

SERVICIOS DE PRODUCCIÓN
EQUIPOS • DIT SERVICE • LOGÍSTICA

Cooke S4/2

SKYPANEL
SOFT LIGHTING | REDEFINED

ALEXA MINI

ARRI

m
matthews
studio equipment

dedolight
PRECISION LIGHTING INSTRUMENTS

LO

Cooke

CARTONIE
PROFESSIONAL CAMERA SUPPORT

AVENGER



Blackmagicdesign

CAMINANDO -CON UN STEADICAM- JUNTO AL CINE ARGENTINO

STEADIFILM
WWW.STEADIFILM.COM.AR

CONTACTO: STEADIFILM@YAHOO.COM

GUSTAVO "CHUS" TRIVIÑO: 11.5226.9754
NICOLAS MAYER: 11.6686.3764

Trabajando junto a la
industria en la
implementación y
actualización de nuevos
estándares técnicos.

GERENCIA DE TECNOLOGÍA /
UNIDAD DE DIGITALIZACIÓN Y
NUEVAS TECNOLOGÍAS AUDIOVISUALES

 Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación

 INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

enseñando
cine
desde 1965

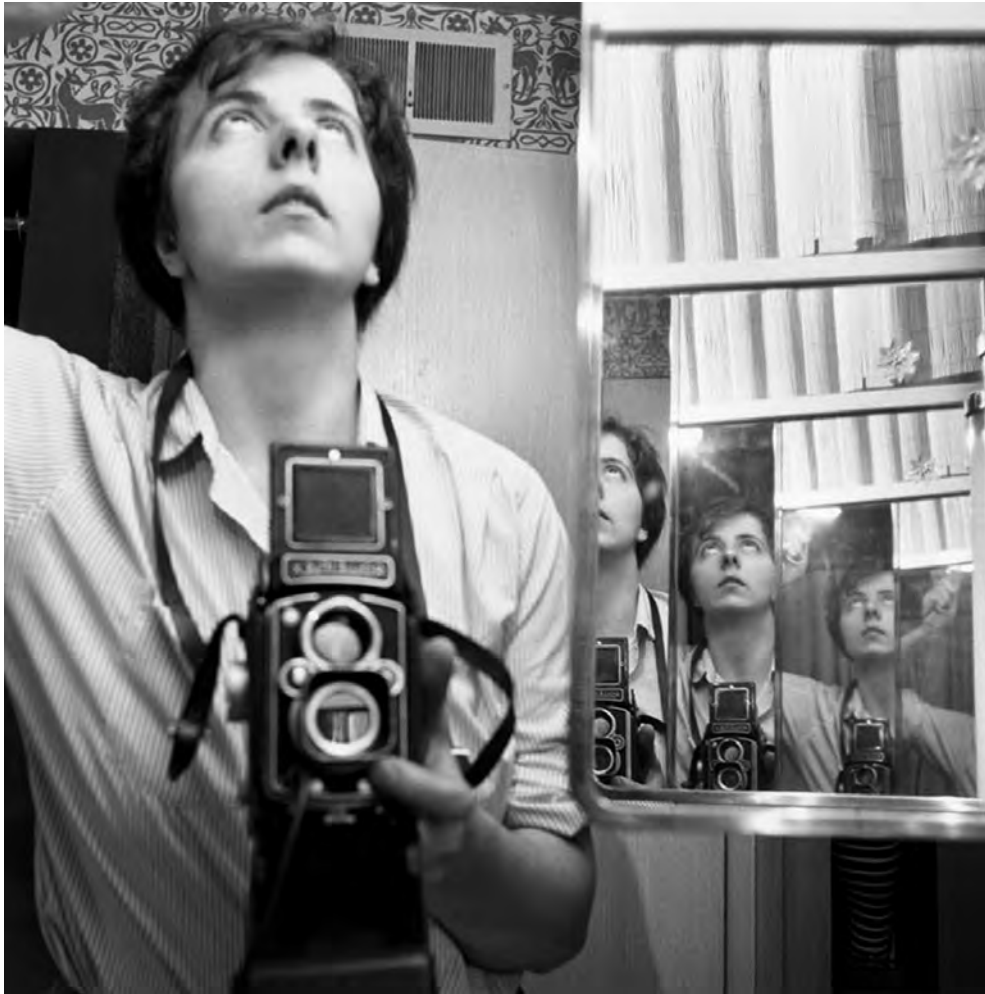
ESCUELA NACIONAL
DE EXPERIMENTACIÓN
Y REALIZACIÓN
CINEMATOGRAFICA

7 Carreras cinematográficas |
4 Sedes regionales (Centro, NOA / NEA / Cuyo) | Cursos
Intercambios internacionales | Clases magistrales | Concursos

 WWW.ENERC.GOB.AR
 FACEBOOK.COM/ESCUELADECINE
 @ENERC

 INCAA  ENERC

IMÁGENES DE MISTERIO



VIVIAN MAIER (1926, NUEVA YORK - 2009, ILLINOIS)

POR ROGELIO CHOMNALEZ (ADF)

Luego de observar su enorme obra fotográfica y corroborarlo en paralelo con su misteriosa vida privada, tuve el pie para volverme yo también un investigador igual que John Maloof, ese descubridor casual de gran cantidad de negativos de esta desconocida “niñera” fotógrafa. Maloof, un agente inmobiliario, buscaba en 2007 fotos de Chicago para ilustrar un libro de su autoría, cuando de casualidad en una subasta frente a su casa adquirió por unos 400 dólares una caja llena de negativos desconocidos. Como autora figuraba una tal “Vivian Maier”. Maloof comenzó a revisarlos y como no le servían para su libro, los dejó de lado por un largo tiempo. Unos meses más tarde preso de su curiosidad comenzó a escanear muchos de ellos que le llamaron la atención y así fue descubriendo que allí había un trabajo y una mirada interesantes. Busco en Google “Vivian Maier” y no encontré nada; siguió escaneando, subió algunas imágenes a Internet y así logró contactarse con otros coleccionistas de los que adquirió más negativos de Maier ya decidido a reconstruir su obra completa y descubrir quién era esa mujer detrás del lente. El resultado fue *Finding Vivian Maier*



(2013), un largo documental que codirigió con Charlie Siskel y que en 2015 fue nominado a los Oscar en la categoría mejor documental.

Como muchas otras veces donde la pantalla trasciende su propósito, el misterio que narra Maloof-Siskel en la película en torno a la vida de la artista se volvió tan interesante como su obra. Nacida en Nueva York en 1926, pasó su infancia entre Francia y EE.UU., y en 1956 se mudó definitivamente a Chicago donde trabajó como niñera por más de 40 años. Con una cámara Rolleiflex siempre colgada de su cuello, tomó en forma obsesiva y compulsiva una enorme cantidad de fotos que nunca mostró a nadie. Hasta ahora se han podido rescatar cien mil negativos blanco y negro, dos mil rollos de película blanco y negro y otros 700 en color, ¡todos sin revelar! Su trabajo, intenso, complejo e inquietante, muestra escenas callejeras de Chicago y Nueva



York entre 1950 y 1990 y constituye un fabuloso documento urbano de época.

En su investigación, Maloof dio con el paradero de personas que la conocieron. Entrevistó a algunas de ellas y sus testimonios fueron incluidos en el documental. Sus antiguos empleadores opinaron que era solitaria, excéntrica y misteriosa, con algún lado oscuro que la pudo haber afectado de niña. La familia Gensburgs, para la que Vivian trabajó 17 años, regaló a Maloof dos grandes cajones con pertenencias de Maier que iban a tirar. Este tesoro no sólo contenía más negativos, sino todo tipo de objetos diversos como boletos, recibos, recortes de diarios, varias cámaras fotográficas de 35mm y una filmadora Super 8, entre otros. Según parece, Maier sufría un “síntoma de retención” que no le permitía desechar nada.



En una de las películas en Super 8 que Maloof encontró, Maier había filmado su idea del paso por la vida: “Tenemos que dejar sitio a los demás. Esto es una rueda, te subís y llegás al final, entonces alguien más tiene tu misma oportunidad y ocupa tu lugar, hasta el final, una vez más, siempre igual. Nada nuevo bajo el sol”.

Cuenta la leyenda que hacia el final de su vida Maier quedó sin vivienda, pero los tres hijos Gensburgs, a los que había cuidado de niños, le pagaron el alquiler de un apartamento y cuidaron de ella hasta su muerte en 2009. Que ocurrió -paradójicamente- dos años después de que sus primeros negativos fueron rescatados, pero varios antes de que su nombre atravesara la alfombra roja de los Oscar y se imprimiera en la historia de la fotografía del siglo XX. [ADF](#)

FESTIVAL LUZ

DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRÁFICA

Entre el 18 y el 24 de agosto tuvo lugar la Segunda edición del Festival LUZ organizado por ADF. Este año en tres sedes (el Cine Gaumont, la FUC y la Casa Nacional del Bicentenario), fue una semana completa dedicada a la Fotografía Cinematográfica que incluyó proyecciones, charlas y workshops. Un espacio de encuentro, aprendizaje y reflexión.

Lo que se vio

POR ALEJANDRA MARTÍN (ADF), A CARGO DE LA PROGRAMACIÓN

Muchas veces a los directores de fotografía nos preguntan qué hacemos. Y es en ese momento cuando ensayamos la respuesta tantas veces dicha: o bien la versión larga, abarrotada de ejemplos, o la más corta y resumida para salir del apuro.

En general terminamos el diálogo con la sensación de no haber transmitido ni la magnitud ni en qué consiste nuestro trabajo dentro de una película.

Desde la ADF creamos el Festival LUZ para poder compartir con la comunidad nuestro

trabajo como directores de fotografía a partir de mostrar nuestra mirada plasmada en películas y así transmitir este tan bello trabajo: la Dirección de Fotografía Cinematográfica.

Una película es el resultado de una compleja y delicada trama de artes, oficios y tecnología. En LUZ hemos dado protagonismo a los Directores de Fotografía para presentar obras en las que hayan participado. En esta, nuestra segunda edición, recibimos más de un centenar de cortometrajes, videoclips y video arte de todo el continente.

Además, este año pegamos un estirón. Hubo funciones dentro y fuera de competencia. Por un lado una muestra de cortos curada por la Asociación Brasileira de Cinematografía (ABC), una





muestra a la que llamamos Panorama Latinoamericano (con cortos de DFs pertenecientes a la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica, FELAFC) y una selección de cortos históricos de miembros de la ADF (rescatando piezas rodadas en 35 mm, como *Cuesta Abajo*, con foto de Alejandro Giuliani (ADF), *En Ausencia*, de Marcelo Lavintman (ADF) y *Aluap*, que fue mi tesis de la ENERC).

También hay que mencionar nuestra sección competitiva, que viene creciendo a pasos agigantados. Este año los programas fueron tres, todos con un excelente nivel estético y técnico. No fue sencillo elegir. Junto con Lucas Schiaffi, Pablo Parra, Matías Iaccarino, Martín Bendersky, Diego Robaldo y Lucio Bonelli debatimos y, finalmente, tuvimos a nuestros 21 participantes.

Consideramos que una buena fotografía significa más que una estética agradable o un buen trabajo técnico. La Fotografía Cinematográfica debe estar pensada, trabajada y expresada en función de la historia, de la narración. De esta manera es que el Director de Fotografía se convierte también en autor. Cada pieza au-

divisual tiene una mirada única e irrepetible, y nuestros seleccionados dan cuenta de esto:

El precio (Emiliano Charna) en el que destacamos sus interiores oprimentes y exteriores de cielos blanquecinos. O el teatro iluminado como corte dramático en *Brisas mesanas* (Tomás Cortés Rosselot). Ese universo de texturas en la monocroma *Lux aeterna* (Alejandro Vallejo Vilate) y el formato claustrofóbico como los vínculos en *La distancia entre los médanos* (Gala Negrello). El irónico y doloroso paso del tiempo en *Cuchipanderos* (Clara Bianchi) con esos primeros planos tan expresivos; y una puesta casi teatral que, como una tragedia griega, muestra la violencia de género en *Venganza* (Yareidy Rivas). El collage audiovisual que tan poéticamente nos sumerge en el dolor de una *Muerte Blanca* (Matías Illanés) o la delicadeza lumínica en miniatura en el *El insomnio del artista* (Carlos Alberto Hitos). La exquisitez de un atardecer casi en tiempo real, en el documental *El infierno de Beatriz* (Luis Migliavacca) y una iluminación cruda como la gélida relación padre-hija en *Ahora que vuelvo a casa* (Andrés Felipe Morales Duarte). Ese clima tan cálida-

mente bucólico para contar *El inicio de Fabrizio* (Sebastián Gallo) o ese universo totalmente ajeno a este planeta creado con luz en *Breve historia del planeta* (Matías Fabro). El preciosísimo en el encuadre e iluminación del musical *Soak* (Luciano Badaracco) y esa nocturna densidad que desde el comienzo abrumba en *No era silencio* (Christopher Jonathan Bisman). *La isla de Elba* (Martín Varela Andreoni), pequeña pieza que es sumamente sensorial o esa luz tan protagonista que retrata cada ambiente en la casa de *No hay bestias* (Constanza Sandoval). La luz del miedo en la escalofriante *Alguien en casa* (Leandro Pascutto) y los inquietantes encuadres de *Nueva vida* (Pablo Paniagua Baptista). *Tal vez la próxima* (Santiago Mouriño) y su luminosa y tensa despedida. *Vendaval* (Paula Montenegro) y su luz conmovedora, insinuante y triste. El elegido por el jurado, *O Sinalero* (Jacob Solitrenick), con su minucioso trabajo de encuadre e iluminación.

Gracias a cada uno de ellos por ser parte de esta aventura única en la región.

¡A seguir creciendo! **ADF**

Los premios

El Jurado, integrado por Marcelo Iaccarino (ADF), Luciana Quartaruolo (miembro de la Asociación Argentina de Directores de Arte, AADA), Carlos Pacheco (representando a ABC, la Asociación Brasileña de Cinematografía), Maximiliano Adrián Pérez (colorista en HD Argentina) y Nicolás Ibieta Alemparte (miembro de la recientemente formada Asociación Chilena de Cinematografía, ACC), otorgó el Premio a la Mejor Dirección de Fotografía a Jacob Solitrenick (ABC) por su trabajo en *O Sinalheiro* que, “con una excelente fotografía integrada en la trama, crea a través de la luz todos los climas necesarios para la comprensión de la historia”. Y una mención especial a Carlos Alberto Hitos, de Tucumán, por su labor en el cortometraje de animación *El Insomnio del Artista* en el que destacaron “el perfecto uso de la técnica de iluminación y un excelente ajuste entre la acción animada y la fotografía”



MARCELO IACCARINO
(ADF)



NICOLÁS IBIETA
ALEMPARTE (ACC)



LUCIANA QUARTARUOLO
(AADA)



CARLOS PACHECO (ABC)



MAXIMILIANO PÉREZ

Luz serial

POR LUCAS SCHIAFFI (ADF)

“Los ponentes de esta mesa explicaron cómo se produce la génesis de los proyectos y cómo se desarrolla el concepto visual en la preproducción, a través de la colaboración entre el Director y el DF, por medio de propuestas, referencias y pruebas. Se habló del trabajo a 1, 2 y 3 cámaras y del uso de lentes fijos y zooms.

Posteriormente se debatió sobre cómo el desarrollo tecnológico modifica las condiciones de nuestro trabajo, permitiéndonos utilizar una curva de mayor latitud, como por ejemplo s-log, ampliando las posibilidades de registro en el set y exigiendo un mayor trabajo en la postproducción, con resultados más satisfactorios. Esto redefine el rol de lo que antes era el Jefe Técnico u Operador de HD, acercándose al del DIT, para mayor control del producto final. Se concluyó que este desarrollo tecnológico más reciente y constante no es algo nuevo sino parte de la transición del analógico al digital”.



Las luces y las cosas

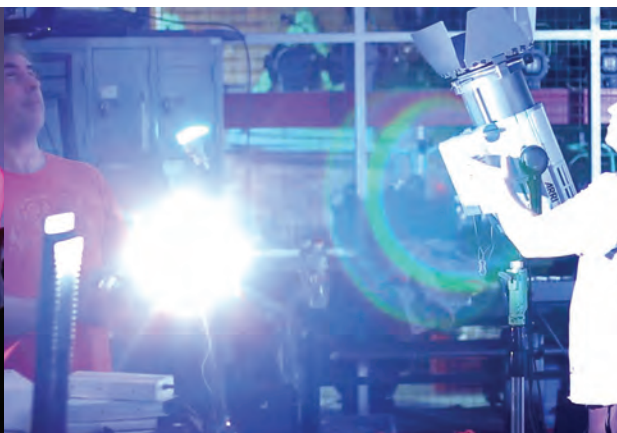
POR JUAN ROUST

“La unión de Director de Fotografía y Director de Arte no hace más que unificar el criterio de la imagen en cualquier medio audiovisual. Los problemas se solucionan juntos a pesar de presupuestos bajos, tiempos cortos de preproducción o relaciones conflictivas internas dentro de los equipos. Aportan al Director su conocimiento artístico y técnico en base a un guión y, conjuntamente, llevan a cabo la estrategia que tendrá la Producción para la construcción de decorados o la ambientación de locaciones, espacios físicos que servirán como contenedores de múltiples escenas. La importancia que se le dé a este trabajo en conjunto es fundamento para demostrar que la Industria audiovisual en la Argentina no sólo depende de buenos guionistas, productores o directores, sino también de autores estéticos de la imagen”.

No fue magia, fue VFX

POR JUAN MANUEL CASOLATI

“En la charla pudimos exponer las ventajas y los cuidados que surgen de involucrar VFX en una producción, ya sea para ahorrar tiempo o costos, o para realizar tomas que sería imposible hacer en cámara. Además, hablamos sobre el apoyo que puede ser el Supervisor de VFX para el DF desde la preproducción, facilitando el trabajo en muchas ocasiones. Además, gracias a mi experiencia de haber estado involucrado en VFX desde los orígenes de su utilización en la Argentina pude ver la evolución constante de este área audiovisual en el país y compartirlo durante la charla.”



No tema, es sólo un DCP

POR SEBASTIÁN TORO

“La charla partió de un resumen de cómo cambió la herramienta de captura primero (con la aparición de cámaras de cine digital) y luego la distribución, con el reemplazo de los proyectores de película por los que se conectan a un servidor que carga los DCP. Además, hubo una descripción y conversamos cómo es que surgió el DCP como formato de distribución de cine y repasamos los procesos anteriores a la autoría del mismo dentro de lo que es la postproducción de una película”.

La luz del miedo

POR DANIEL DE LA VEGA

“La luz del miedo fue un encuentro de varios profesionales de la industria que se dedican, activamente, a la producción de cine de género. La charla versó sobre las dificultades de impulsar este tipo de proyectos en la actual coyuntura del INCAA; sobre la importancia del trabajo en equipo y el respeto mutuo necesario entre las áreas de Dirección y Fotografía para

alcanzar un resultado de excelencia que llegue a un público cada vez más exigente que está acostumbrado a las grandes producciones que propone el mercado anglosajón”.

POR SEBASTIÁN ROTSTEIN

“Fue una mesa donde se pudo hablar de la luz desde diferentes puntos de vista; la dirección, el guión y la dirección de arte. Como parte de un todo que apunta a llevar a buen puerto todas las voluntades. Desde las decisiones estéticas a las decisiones de producción, pasando por el vínculo personal y profesional entre un director y su DF”.

LED, cámara, acción

POR VALERIA TOCHI

“El taller de LED se proponía abordar esta tecnología desde sus inicios, explicando su funcionamiento y desarrollo a través del tiempo desde una modalidad didáctica. Por eso planificamos la charla basándonos en 3 ejes. La primera parte fue sintética y abordó aspectos históricos. La segunda parte trataba conceptos técnicos como funcionamiento, ali-

mentación, CRI, etc; y la tercera, que era para nosotros la más importante, fue de contenido práctico en la que los asistentes podían comparar los LEDs con otras fuentes de iluminación como el HMI, luces de tungsteno o tubos fluorescente. También mostramos ejemplos de películas y trabajos realizados por Alan Badan con esta tecnología y mostramos experimentos caseros.

Para mí fue muy interesante participar en la planificación de este taller porque a partir de eso me puse a buscar información que me permitió profundizar mis conocimientos sobre esta tecnología hacia la cual tenía bastantes prejuicios. También fue un placer trabajar junto a Pablo Casal, Alan Badan y Alejandro Giuliani (ADF) que, además de ser excelentes personas, son muy buenos profesionales”.

El secreto de sus miradas

POR PAOLA RIZZI (ADF)

“El rol de la mujer, su acceso a la educación e inserción laboral son temas que en este momento de la humanidad están más presentes



que nunca. Las directoras de fotografía somos una ínfima -pero representativa- parte de todo esto y en el mundo del cine, según varias estadísticas internacionales, representamos el menor porcentaje dentro de todos los rubros, apenas un 2%. Estos números y varios grupos de mujeres técnicas que en distintos países se están asociando, fueron el punto de partida de nuestra charla.

Estuvimos presentes siete de las diez ADFs, y las que no pudieron estar físicamente participaron de nuestra previa vía mail. Todas estuvimos de acuerdo en una cosa: somos privilegiadas por muchos motivos, pero sobretodo por poder ejercer nuestro oficio en la Argentina. La maternidad y la compatibilidad laboral son posibles gracias a nuestras leyes, y no cobramos menos por ser mujeres. Ahora bien, ¿tenemos la misma cantidad y calidad de proyectos? Más de una lo ha logrado. Para mí son excepciones, para otras sólo falta tiempo. Casi todas somos de la misma generación y por ahora no hay recambio aunque cada vez más se están egresando mujeres de las escuelas de cine, ¿qué será de ellas? A muchas que somos docentes esto nos preocupa.

La charla resultó intensa y positiva ya que no todas pensamos igual y eso generó abrir aún más el tema. Creo que todas nos fuimos a casa con mucho para reflexionar y, en mi caso, sabiendo que esto es sólo el principio”.

Para ver la charla completa seguir el link: <https://www.youtube.com/watch?v=fvgZynpX5Xw>

Duro de filmar

POR NICOLÁS MOISÉS IBIETA ALEMPARTE (ACC)

“En un estudio de grabación con gran concurrencia comenzamos esta charla abordando los referentes, los estilos y las ideas sobre cómo grabar escenas de acción y, más específicamente, Artes Marciales y coreografías de peleas. Nos concentramos en la preproducción y el visionado de ensayos grabados que muestran el método y la planificación para llegar a la mejor ejecución en el día de rodaje. Hablamos de los ángulos de cámara y los registros de los Stunts, para lo cual nos dio su testimonio el Kato Stunt Group liderado por Hugo Oscar Quiril. Mostraron una coreografía que ellos prepararon y así pudimos ver, de forma práctica, cada ángulo de cámara.



También hablamos de temas como la velocidad de obturación, la profundidad de campo y las ópticas ideales para usar en estas escenas. Finalmente estuvo Lanfranco Burattini que mostró elementos tipo Props o réplicas y materiales para usar como armas falsas en peleas. Además habló del trabajo con efectos especiales, armas y explosivos, en general. Fue una gran experiencia y ojalá se repita con otras especialidades de nuestro trabajo como directores de fotografía”.

Luz que vende

POR DEMIÁN RODENSTEIN

“Hablamos de la relación del DF con las agencias y el cliente, sobre por qué se elige a un DF y no a otro y cuáles son los motivos que hacen que los vuelvan a elegir. También se discutió sobre si hay vanguardia posible en el cine publicitario: ¿Se puede inventar algo nuevo? Y sobre la relación entre el DF y el director, su intercambio con el director de arte y el productor, y el rol del productor en la publicidad.

[Para ver videos sobre el Festival chequear ADF Argentina en Vimeo.](#)



POR GUSTAVO TARETTO

“Fue una conversación constructiva e interesante sobre cómo se relacionan en la publicidad tres áreas claves de la actividad: fotografía, dirección y creativos. Fue un gran ejercicio escuchar y aportar diferentes puntos de vista. Un gran problema de los trabajos en equipo suele ser no entender al otro. Se habló de la paradoja de los problemas de comunicación trabajando -justamente- en un área de la comunicación”.

La música de la luz

Fue una charla que dio Iván Wyszogrod (compositor de música para largometrajes y cuatro veces ganador del Premio Sur) en la Casa Nacional del Bicentenario. Los temas tratados fueron las claves entre las composiciones musicales para cine y las atmósferas visuales; y cómo colaboran estos lenguajes para que el público “conecte”.

No todo lo que brilla es oro, a veces es RED

Fue un workshop demostrativo con cámaras RED que se realizó en los estudios de la FUC. Se efectuaron pruebas de rango dinámico y sensibilidad utilizando las tres variedades de OLP-F's (Skintone, Highlight, Standard y Low Light Optimized), pruebas con iluminación mixta y pruebas de alta velocidad. Fue una demo práctica monitoreada usando Foolcontrol en OSX, creando y manipulando looks en tiempo real. Además de las RED Weapon 6K y la RED Scarlet W 5K, se presentó en exclusiva para la Argentina el nuevo sensor RED Helium 8K Super 35.

ALFAVISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR



ODEON
UN DESARROLLO DE INCAA Y ARSAT



LAS PANTALLAS DEL CINE ARGENTINO

[/incaatv](#)
[/odeonvod](#)
[/espaciosincaa](#)

INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



ASOCIACIÓN DE
DIRECTORES
DE CINE

La ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE CINE PCI | PROYECTO CINE INDEPENDIENTE posee una importante representatividad en el sector audiovisual desde el año de su creación en 1999, siendo integrada por un centenar de directores de cine, muchos de ellos también productores y socios de importantes empresas audiovisuales.

[pcicine.com](#) / [facebook.com/PCIncine](#) / [twitter.com/pcicine](#)

LA IMAGEN DE EQUIPO

Una entrevista a
Yarará Rodríguez (ADF)

Por LUCAS SCHIAFFI (ADF) Y JULIETA BILIK

■ **LUCAS SCHIAFFI:** *LA MUJER DE LOS PERROS* Y *EL INCENDIO*, DOS DE TUS ÚLTIMAS PELÍCULAS, SON TOTALMENTE DISTINTAS, INCLUSO EN SUS ESQUEMAS DE PRODUCCIÓN. UNA ES BIEN NATURALISTA Y LA OTRA TIENE UNA CARGA TREMENDA. SÉ QUE *LA MUJER DE LOS PERROS* SE FILMÓ A LO LARGO DE TRES AÑOS, ESO DEBE HABERTE CONDICIONADO MUCHO.

Yarará Rodríguez: Sí. *La mujer de los perros* tuvo un montón de cosas que fueron más difíciles que en una película normal. Yo no elegí casi nada. No elegí técnicas, usamos la cámara que teníamos. Igual era la Canon 7D que ya la usé mucho, le tengo bastante cariño y siento que nos entendemos. Además, estaba sola y los lentes eran los que nos prestaban en ese momento. A veces era filmar un día cada dos meses y nos prestaban unos plásticos que yo me quería morir. La elección pasaba por otro lado. Sin embargo me siento ahí representada y tuve mucho más control sobre otras cosas.

■ **LS:** SÍ, YO CREO QUE LA MAYORÍA DE LAS VECES SALE LO MEJOR DE UNO CUANDO HAY PROBLEMAS...



YR: Todo imprevisto y la falta de control sobre casi todo. Éramos tres personas y nueve perros. Había momentos que podíamos llegar a ser más pero nuestro núcleo mínimo eran Laura [Citarella] y Verónica [Linás], las directoras. Y además Verónica actuaba. Laura estaba conmigo o con algún perro y yo con la cámara. Aparte había que manejar esa mecánica de los perros, que se iban corriendo y esas cosas. Había momentos en que Verónica salía corriendo intentando despegar a un perro de una oveja, porque ahí pasaba cualquier cosa, ¿viste? Era como el fin de la ciudad. Pasaban vacas, ovejas, y había un perro que cada tanto se morfabo algo. En la película se ve justo el borde. Si vos pudieras trazar desde arriba un mapa

verías que la zona en la que filmamos es donde termina la ciudad. De hecho, Verónica vive ahí y a dos cuadras de su casa no hay nada. Y el dique está atrás, pero nada más, es campo que ni siquiera está loteado.

■ **LS:** CIVILIZACIÓN Y BARBARIE. ES SÚPER OBSERVACIONAL LA PELÍCULA. PERO NO ES OBSERVACIÓN COMO BÚSQUEDA DE OBJETIVIDAD, SINO BASTANTE METIDA.

YR: Todo el tiempo charlábamos de eso, de ese borde también entre un documental y una ficción y la palabra que siempre nos surgía era “fábula”. Es un personaje muy ficticio metido en una situación, en un montón de lugares que eran reales y la idea era filmar eso. También la distan-



cia era distinta: no era ni desde un lugar documental ni tampoco de hacer planteos de ficción. La película se fue encontrando a ella misma a través del tiempo y fue tomando una forma muy única, pero no fue una decisión de antemano.

➤ **LS:** DE IMPROVISACIÓN Y DE BÚSQUEDA. ¿CÓMO FUE LA ESCENA DE LAS MOTOS? ¿CÓMO LA ENCONTRARON? TIENE UN VÉRTIGO TOTAL EL RESULTADO CINEMATOGRAFICO.

YR: Sí. Eso pasa ahí. Y quizás eso es lo bueno, que las cosas que de verdad pasaban me atravesaban a mí y eso se nota. Es un lugar en el dique y todos los domingos la gente de ahí va, es de recreación. Y se arman unos charcos y todos van a mostrarse. Fue muy fácil de filmar porque para todos lados pasaba algo increíble. De filmar mucho en esos lugares aprendí a perderme y a quedarme con lo que me engancha y bancármela, por más que no esté pasando nada. Y los perros también te dan mucho eso, hay un montón de material en el que yo estoy con los perros y por ahí pasa nada pero quedó.

➤ **LS:** BUENO, LO QUE DECÍAS DE DEJARTE ATRAVE-

SARSE TAMBIÉN ES ESO, ¿NO? ES ESTAR AHÍ Y NO SER UN OBSERVADOR QUE NO SE QUIERE PERDER COSAS.

YR: Claro, es como que hay una elección y una corazonada, pero te podés equivocar. Mismo hay un montón de planos que no eran parte de nada, que eran “mientras que pasaba otra cosa”. Me ponía a filmar algo que a mí me interesaba y finalmente está en la película. Como que ayuda a crear toda esa atmósfera y no tiene que ver con nada, no estábamos justo contando nada de la narración. Al principio no entendía bien cómo hacerme invisible. Estar ahí con la cámara y que no me miraran. Al principio me costaba un poco más y después ni lo pensaba. Pasaron tres años en total...

➤ **LS:** DIJISTE QUE “EL CINE QUE HACEMOS SE CONSTRUYE COMO HILERAS DE LADRILLOS, SIEMPRE SOBRE RASTROS DE ALGO ANTERIOR, A VECES VISIBLES A VECES SOLO UNA SENSACIÓN”. ¿CÓMO ES ESO?

YR: Quizás no conozco muchas otras formas de laburo. Creo que esa es la que me sale. En *La helada negra* me pasaba que había trabajado antes con el director así que de ahí venía “el ladrillo”.

➤ **LS:** CLARO, YA ESTABAN EN EL SEGUNDO PISO.

YR: Sí, se manejaban otras cosas, pero ya había una base que ni había que charlarla. Creo que a mí una de las cosas que más me gusta de ser directora de fotografía es esa colaboración, la dupla que se arma con un director y compartir una visión y generarla entre los dos. A eso me refiero con ladrillo sobre ladrillo: algo que te tira el otro y te hace pensar distinto a como vos lo ibas a hacer. Es como un desafío que no entendés bien cómo y de repente va. Es una imagen mucho más poderosa de lo que vos te habías imaginado y tiene que ver mucho más con lo que estás contando.

➤ **LS:** MÁS QUE DE LA TÉCNICA, HABLÁS DE ESA COSA DEL EQUIPO, CASI DEPORTIVA, ¿NO?

YR: Me ha pasado otras veces de no poder trabajar así y me siento medio maniatada, no sé bien qué es lo que hay que hacer. Si puedo aportar se abre un mundo. Hay algo que se hace más real. Por ejemplo, *El movimiento* es totalmente distinta porque el director es el que más me propone cosas y su cabeza es muy diferente de la mía.

➤ **LS:** ¿EL ENCUADRE ES 4:3 Y LA PELÍCULA EN BLANCO Y NEGRO?

YR: Sí. Benjamín [Naishat], que es el director, tenía una idea muy clara de lo que él quería. Quería ese formato 4:3 y que fuera blanco y negro. Ahí yo no tuve nada que ver. Después sí fue más elegir los lugares y trabajar el blanco y negro, era la primera vez que lo hacía. Todo el tiempo pensar en tonos, usé unos filtros de cámara de color, hice pruebas... Pero estaba muy charlado con las chicas de arte y con el vestuarista para ir traduciendo a tonos, porque filmé en color para tener más gamas.

➤ **LS:** ¿Y CÓMO FUE ENCUADRAR EN 4:3?

YR: Me costó muchísimo. No podía componer a los costados, entonces salieron muchos planos en altura. La profundidad tratada más a lo largo que a lo ancho aprovechando la fuga vertical.

➤ **LS:** ¿Y USARON REFERENCIAS?

YR: Sí. Igual me cuesta bastante usar referencias visuales porque después nunca me sale hacer exactamente eso.

➤ **LS:** PERO TE DA CÓDIGO LA REFERENCIA.

YR: Total. Hay una película, no sé de quién es, que se llama *Hard To Be A God* que es muy interesante. Es como medio de ciencia ficción, futurista, pero parece del pasado y es en blanco y negro y tiene un gran tratamiento de la textura. Y a partir de verla se me ocurrieron varias cosas de cómo encarar el blanco y negro. Todo fue muy charlado con la directora de

arte. Por ejemplo, en una escena hay una pintura fosforescente que cuando se ilumina con luz negra brilla, que fue una propuesta de ella.

➤ **LS:** ¿Y CON QUÉ CÁMARA FILMASTE ESA PELÍCULA?

YR: Con una Alexa. Me gusta bastante el grano que tiene. Había escenas de noche y como no teníamos tantas luces para hacer exteriores noche hay momentos en los que no se ve. Tenés que hacer un esfuerzo y hay un ruido, ni siquiera es grano, pero me gusta. Fue un riesgo también porque había cosas que se me iban de las manos. Era muy poco tiempo, la filmamos en once días. Había hecho unas pruebas, pero siempre eran mucho más chicas. Después, cuando estábamos en el medio del campo exterior noche con tres faroles había unas oscuridades que no había tenido en cuenta. Pero me sorprendió para bien. No sé si es correcta la película en el aspecto técnico, pero a mí me gusta. También es la película que se podía hacer con los recursos que teníamos. Lo mismo me pasó con *La noche*, que se estrenó este año en el BAFICI, que también fue filmada medio así con lo que había y durante un año de ir cada tanto a ciertos lugares.

➤ **LS:** RESPECTO DEL *EL INCENDIO*, A MI JUICIO HAY UNA CERCANÍA CON LA SITUACIÓN QUE CONSTRUYE UNA VERDAD QUE ACOMPAÑA LO QUE PASA ENTRE LOS ACTORES. ¿CÓMO LO TRABAJASTE?

YR: La idea era hacer de cada escena un plano-secuencia en pos de los actores. La idea era que ellos actuaran e hicieran lo que quisieran y que la película y la cámara se acomodaran a eso. Hubo varios ensayos antes a lo que yo iba

con una cámara de fotos. Era muy física la película. Tuvimos la locación unas semanas antes de empezar a filmar y ensayamos ahí toda la película. Fue de vital importancia porque pudimos armar toda la puesta de cámara. Algo que no tuvimos en cuenta fue que aunque hicimos todos los ensayos en el departamento cuando fuimos a filmar, la cámara "real" era mucho más incómoda, era gigante, de estudio. Usamos la F65 porque era la única que teníamos ya que nos la prestaba la FUC. Era enero además, así que fue un trabajo de mucha demanda física para mí. De ir acomodándonos. Los pasillos eran chicos, no nos entraba ni el carro y había cajas... era todo el tiempo el chiste de los cuatro payasos adentro del auto, ¿viste? Porque salíamos de repente seis de adentro del baño atrás de Pilar Gamboa, la protagonista. Ella con un acting increíble y cuatro atrás corriendo, tirándose al piso, salvando cables, era una locura. Fue bastante coreográfico detrás de las cámaras.

➤ **LS:** RESPECTO DE LA BÚSQUEDA FOTOGRÁFICA HAY TODA UNA EVOLUCIÓN DE LAS PENUMBRAS. ¿PARTIÓ DEL GUIÓN ESA IDEA?

YR: Sí. No sé si había tanto un guión que evolucionara a algún lado pero era claro que crecía. La película eran tan intensa y tan cruda que yo quería también que tuviera ese contraste en la imagen, y si salían de un interior a un exterior quería que explotara. También prefería que fuera cámara en mano y no fuera steady porque eso ayudaba a crear algo de tensión, además de los momentos de "no ver". Queríamos que algo de la imagen resultara un poco incómodo.

➤ **LS:** ¿Y POR QUÉ DECIDISTE USAR STEADI EN *LA HELADA NEGRA*?

YR: Con Maximiliano Schonfeld, el director, veníamos de hacer otra película que se llamó *Germania*, que también fue con una 7D, pero estática, clavada en el trípode todo el tiempo. Y para esta segunda película Maxi ya venía con la idea de sacar la cámara del trípode y hacer unos movimientos. Su manera de ser es mucho más prolija y su manera de contar también. Entonces, no había mucho espacio para la cámara en mano. Lo bueno fue que con el steady la película ganó muchísimo porque ayudó a reforzar la idea del pseudomisticismo. Le da complejidad, le aporta capas y la cámara se desprende solo en algunos momentos...

➤ **LS:** LEÍ EN LA NOTA DE LA WEB DE ADF QUE USASTE DE REFERENCIA A ANDREW WYETH. ¿CÓMO TRABAJASTE LA TEXTURA PARA ESTAR CERCA DE ESAS REFERENCIAS?

YR: De trabajar con referencias, prefiero siempre trabajar con pinturas porque te ponen código pero, por mi manera de ver, no se me pegan como las otras, que siento que me quitan libertad. Con la pintura me pasa algo más climático, que es en general lo que me gusta buscar en las películas. Por eso la referencia a la pintura de Andrew Wyeth me ayudó con el clima, la textura, la luz, esos campos iluminados...

➤ **LS:** LA PALETA...

YR: La paleta fue fundamental. Eso fue lo que más me ayudó. Fue muy buscado: los co-



lores, el contraste, aunque no es tan contrastada hay como unos brillos. Las imágenes de Wyeth fueron como una guía más amplia, no tan puntual.

➤ **LS:** ¿Y EN LA POST CÓMO TRABAJASTE?

YR: La película para mí desde el principio era con dorados y ocres entonces intenté reforzar esos tonos. Trabajé con Damián Benetucci en Cinecolor y probamos un montón de cosas para enfatizar eso, pero los colores los respetamos mucho, aunque teñimos de un velo tipo púrpura muy sutil.

➤ **LS:** Y LAS REFERENCIAS, ¿TAMBIÉN INFLUYERON EN LOS ENCUADRES?

YR: Sí, las posturas de ella tirada entre los fardos y mirando casi tres cuartos para atrás las había visto en los cuadros.

➤ **LS:** ¿Y CÓMO FUE LA RELACIÓN CON ARTE Y VESTUARIO?

YR: Para mí, todo lo relacionado con la dirección de arte es como mi otro ojo. Los directores de arte me ayudan a ver y dejo que me aporten muchas ideas. En *La helada negra* estábamos buscando todo el tiempo texturas. Hubo



© SEBASTIÁN ARPESELLA

mucha previa para encontrar la transparencia justa y antes de cada plano nos pasábamos cuarenta minutos acomodando los fardos, todo el tiempo intentando que hubiese humo o vapor y cada vez que aparecían rejagas, Alberto [Suárez, el director de arte] tenía tres de distinta malla para ofrecer... Respecto del vestuario lo que me pasó fue que al principio yo no entendía muy bien la propuesta. Bea [Beatriz Di Benedetto] estuvo muy presente en toda la previa, es una persona con muchísima experiencia y que estaba muy atenta. En todas las reuniones que tuve con ella nunca habló de vestuario, quería saber quién era cada personaje, de dónde venía, cómo era su historia, qué pasaba en cada escena, básicamente creación de personaje. Y tardé en darme cuenta cómo había sido su búsqueda. La ropa de Ailín era increíble, estaba hecha como por capas. No era exactamente linda, pero el trabajo de la lana y la ropa contaba: claramente no era comprada, era como medio gitana, de un personaje que vive de un lugar a otro, que va juntando ropa, que va agarrando, que le van regalando. Estaba siempre la idea de la superposición. Ella es distinta al ambiente campestre y estaba vestida distinto también.

➤ **LS:** ¿CÓMO TRABAJASTE ESA DIFERENCIA DESDE LA LUZ? ¿LA ENFATIZASTE, LA CUIDASTE MÁS?

YR: Sí, un poquito. He intentado iluminarla un poco pero iluminando los exteriores, darle un brillo especial, algunos contras. Todo medio sutil. Ayudando a esta idea de la realidad no del todo real.

➤ **LS:** ¿CÓMO ELEGÍS EQUIPAMIENTO PARA TUS PROYECTOS?

YR: Cada película tiene su cámara, yo creo que trabajé con todas y en general me adapto. Me dan ganas de usar la Red como para tener un poquito más de chances en las bajas...

➤ **LS:** LE HAS SACADO EL JUGO A LA 7D...

YR: Es mi caballito de batalla. Es increíble que se pueda hacer una película con eso. La agarrás en una mano, no necesitás nada más. No es lo ideal, uno quiere también jugar con miles de otras cosas, pero llegado el caso resuelve.

➤ **LS:** ¿TE PERMITE SER MÁS INVISIBLE?

YR: Te permite ser. *La mujer de los perros* solo se podría haber hecho con una cámara así y vi el DCP en sala y la imagen no está mal. Tiene unos contrastes interesantes, una latitud que si la sabés trabajar tiene potencia. No me encanta, pero me parece que te da un montón para lo chiquitita que es.

➤ **LS:** ¿CÓMO SE DA LA RELACIÓN CON TUS COLABORADORES?

YR: Cada vez que encuentro alguien, que no me fue fácil, vuelvo a trabajar. No son muchos las verdad, pero como hay confianza puedo hilar fino con ellos. Yo vengo más del área de cámara porque fui asistente bastante tiempo. Entonces ahí puedo resolver problemas. Pero el gaffer tiene que saber diez mil veces más que yo. Eso me facilita un montón: que resuelvan lo que quiero pero de una manera mucho más brillante que como yo lo proponía. Ahí sé que me puedo relajar, pido el resultado y después me dedico a las sutilezas.

➤ **LS:** Y CUANDO NO ES STEADI, ¿SIEMPRE OPERÁS VOS LA CÁMARA?

YR: Siempre. Para mí es fundamental. Me encanta componer y me sentiría bastante en un chaleco de fuerza si no pudiera hacerlo. Más cuando hago cámara en mano que decido muchas cosas en el momento.

➤ **JULIETA BILIK:** ¿CÓMO FUE EL TRATAMIENTO EN *HISTORIA DEL MIEDO*, UNA PELÍCULA MÁS CERCANA AL GÉNERO, CON ESOS CLIMAS TAN EXTRAÑADOS Y UN GUIÓN DE HIERRO?

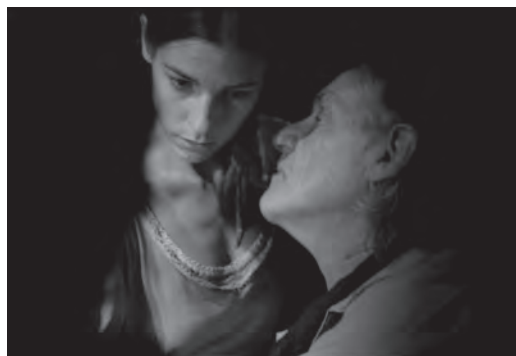
YR: Trabajamos un montón ahí con Benjamín cuidando cada detalle. Nada era documental. Todo era bastante planeado y sabíamos perfectamente qué íbamos a hacer. Hicimos un guión técnico bastante de hierro también. Y había que crear esos climas más de tensión que de miedo. Para eso trabajamos bastante en la puesta.

➤ **JB:** PARECE QUE EL DISEÑO DE PRODUCCIÓN INFLUYE MUCHO EN TU MANERA DE TRABAJAR Y QUE EN GENERAL VOS TE VAS ADAPTANDO LAS PROPUESTAS, ¿PUEDE SER?

YR: Mirá, si me gusta una película hago lo imposible para que esa película se haga. No tengo mucho problema en adaptarme. Y de hecho crecí haciendo películas, mi manera de filmar siempre fue esa: buscando. Creo que cada película tiene su cámara, que no es que, “Ay, yo solo trabajo con la Alexa”. Me gusta pero si no se puede, no se puede, y es mucho más importante que se haga la película. Más allá de la destreza como fotógrafa, me interesa mucho esta dupla con el director y lo que cuenta la película. Yo creo que si me interesa no me importa, podría hacer una película con un celular, no tengo problema. Y sí, depende siempre de la producción.

JB: ¿QUERÉS CONTARNOS ALGO DE TU FORMACIÓN Y TUS COMIENZOS?

YR: Yo estudié en la FUC. Antes había hecho fotografía fija y me gustaba mucho el cine. Pero era chica y no conocía a nadie. Ahí empecé a investigar en escuelas de cine y me anoté en Imagen y Sonido de la UBA, pero estuve un año y medio y no vi una cámara. Una vez nos estaban explicando cómo enhebrar una cámara de 35mm con una fotocopia pegada en el pizarrón a 150 personas. Entonces dije “No, yo necesito tocar, ver más de cerca”, y ahí fui a la FUC. Creo que lo que más me ayudó fue el hacer constantemente. Y mucha de la gente con la que trabajo ahora es un grupo que hicimos ahí. Esta manera de laburar en grupo la conocí en la facultad. De hecho, la primera película que hice, *El amor primera parte*, fue ahí, estando en la FUC. Después tardé un montón de tiempo más en hacer... hice *El estudiante*,



pero éramos cuatro también. Y sentía que pasaban los años... mientras trabajaba en publicidad, era asistente de cámara y sentía que iba avanzando como tortuga. Y de repente, ahora miro para atrás y de la manera que pude, pero habré hecho quince películas que es un montón. Pero fue todo muy de a poquito y películas muy chiquitas también. Pasito, pasitos y aprendiendo. Y siento que me falta aprender muchísimo todavía.

JB: RESPECTO DE TU CONDICIÓN DE MUJER. ¿QUERÉS HACER ALGÚN COMENTARIO?

YR: Hay varios puntos que te podría hablar de eso. Uno es el de los colaboradores. A mí creo que una de las cosas que me costó mucho fue encontrar colaboradores. Me pasó de trabajar con gente que al ser yo mujer y era más chica ahora no creo que tuviera ese problema me ninguneaba. Entre la novatez y ser mujer, viví cierto ninguneo. No es lo mismo si sos un DF que si sos una DF. Creo que igual ahora también cambió bastante porque había algo de esto que era muy de oficio. A mí me gusta mucho trabajar con gente que le interesa el cine de esta manera también, en equipo. No sé si hay una mirada femenina, pero sí hay un plus de dificultad al in-



tentar hacer un trabajo que es mayoritariamente de hombres. Todo, digo, desde la manera que te vestís en rodaje o hasta mi forma de ser en rodaje es mucho más dura. Porque tiene que ver más con la acción, con estar en un rol que es un poco más masculino. Y con explotar eso.

JB: ¿TE COSTÓ?

YR: Al principio un poco más. Como trabajaba con directores con los que crecí no fue tan difícil que me llamaran. Ahora es como que no siento que sea un impedimento. Yo creo que a las personas que me llaman les interesa algo de mi trabajo, más allá de que sea mujer. Creo que cada vez es menos un condicionamiento y que es a nivel general, más allá del cine. Hay un montón de campos que se fueron ganando en el hacer. La tendencia es positiva. Hay una mentalidad más abierta. Lo que sigue siendo complicado es el tema de tener hijos y esas cosas, para los rodajes es un poco incompatible. Pero creo que es un tema de la mujer a nivel general. Porque en todas las profesiones pasa lo mismo, no está considerado que la mujer sea tan productiva como el hombre, desde el punto de vista de un sistema más capitalista patriarcal. **ADF**

PROYECCIÓN A LARGO PLAZO

Sobre el Subcomité de Cinematografía IRAM

POR MATÍAS IACCARINO (ADF)

La formación, hace tres años, del Subcomité de Cinematografía IRAM fue un hecho bisagra para los profesionales que formamos parte de cada uno de los eslabones de la industria cinematográfica argentina. Significó la creación de un espacio legitimado, en el que confluyeron la experiencia y el conocimiento de entidades públicas (INCAA, INTI) y asociaciones profesionales (como ADF, SAE y EDA, entre otras) con el objetivo de generar y mantener actualizadas las normas para proteger y preservar la calidad del acervo audiovisual nacional desde sus soportes de proyección y archivo hasta su reproducción.

El Subcomité sentó las bases para empezar a construir, a largo plazo, un sistema de normas y metodologías que permitan cuidar y mejorar la calidad audiovisual técnica de nuestro país. Y a su vez, a nivel internacional, se convirtió en participante activo del Comité de Cinematografía del Organismo Internacional de Estandarización (ISO).

El camino no fue –y no es– fácil ya que son muchas las partes que tienen que ponerse de acuerdo. Además, la recopilación e investigación de material es una tarea ardua, que se suma a la articulación de un grupo de gente heterogéneo que en su gran mayoría realiza esta tarea ad honorem. Las primeras reuniones sirvieron para organizarse, conocerse y establecer los objetivos de trabajo. El primero fue la revisión y la puesta a punto del nuevo protocolo de entrega de material al INCAA. Se trabajó mucho en este borrador con el objeto de llegar a una forma que contemplase el cuidado a largo plazo de las películas subsidiadas.

Luego de numerosas reuniones e intercambios se llegó a un acuerdo final y se aprobó un protocolo de entrega de material que solicita no solo el DCP de la película sino también una cinta LTO, con información que incluye el material de sonido e imagen pero sin la compresión del DCP. En este sentido, como directores de fotografía, nuestra mayor preocupación estuvo dada por la decisión de cuál sería el espacio de color en el que se preservaría el material ya que es éste el embudo que con el paso del tiempo puede llegar a obstaculizar las futuras copias de las películas rodadas en esta época.

El protocolo también contempla la necesidad de asegurar un fluido recambio tecnológico del material que se conserva. La solución presentada por el INCAA consistió en un acuerdo con ARSAT, en el que ARSAT no sólo se comprometía a guardar el material LTO sino también a ir transfiriéndolo según los avances tecnológicos de los soportes de preservación.

Si bien en la actualidad el protocolo está terminado, lamentablemente aún no se encuentra vigente. Hoy en día, las películas argentinas se están guardando en DCP y esto es algo alarmante porque estamos perdiendo la posibilidad de mantener “los negativos” que brinda la era digital. La necesidad de solicitar el material en LTO es fundamental ya que el DCP es un formato de distribución que se volverá obsoleto en algún momento no muy lejano.

En paralelo, el Subcomité comenzó la elaboración de dos normas: por un lado, la norma IRAM 32600 de Cinematografía sobre “Diseño de salas de cine eficaces” y, por el otro, la norma IRAM 32601 de Cinematografía sobre “Salas de cine. Proyección de cine digital”.

El objetivo de la primera es establecer una guía de recomendaciones sobre cómo debería ser una sala de cine ideal desde el punto de vista estructural y edilicio para que la experiencia de cada espectador en ella sea óptima. La comisión está trabajando en un documento extenso que podrá funcionar como guía no solo para la construcción de una sala de

cine en el futuro sino también como base para realizar mejoras en salas ya existentes.

La segunda de las normas tiene como objeto establecer parámetros y valores concretos de medición de sonido e imagen para garantizar una correcta proyección. De esta forma será posible establecer si una sala se encuentra en condiciones de proyectar una película manteniendo sus características originales y se podrá tener una referencia estandarizada a nivel nacional para testear el estado de las salas cinematográficas de todo el país.

En este sentido es muy importante mencionar el trabajo del INTI en el Subcomité ya que, con sus ingenieros especializados, aporta la metodología y los sistemas de trabajo de la física y la ingeniería. Además, un gran número de especialistas van haciendo sus aportes periódicamente según las necesidades del Subcomité. Uno de los invitados más importantes de este año fue Paula Félix Didier, directora del Museo del Cine. Ella trajo a colación la alarmante situación en la que se encuentra el acervo audiovisual argentino, no solo del siglo pasado sino también de los últimos años. Esto se debe a la compleja obsolescencia programada que caracteriza a la era digital, en la que los recambios de tecnologías y equipamiento avanzan más rápido que las posibilidades presupuestarias y reales de archivar y preservar el material.

En conclusión, el encuentro periódico entre profesionales del medio audiovisual es enriquecedor y muy valioso, pero debe ser acompañado de políticas a largo plazo que sirvan de cimiento para poder llevar adelante las normas y proyectos que se están gestando. Ojalá entendamos la importancia de llegar a un acuerdo real y eficiente entre INCAA-ARSAT y que la implementación de la Ley de Cinemateca Nacional es una necesidad trascendente: de ayer, hoy y mañana. **ADF**

COMISION TÉCNICA ADF INTEGRADA POR MATÍAS IACCARINO (ADF), LUCAS IACCARINO, MALI COLASSO Y PABLO PARRA (ADF)

ALFA VISION



SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR

Ya somos parte de tu equipo

Ahora llega la **App de la Guía**
Tu nueva herramienta de **Producción**

GUIA DE CINE VIDEO Y ARTES AUDIO VISUALES

- PRODUCTOR TRANSMEDIA
- PRODUCTORES DE LINEA
- PRODUCTORES EJECUTIVOS
- REFLECTORISTAS
- SONIDISTAS
- SONIDO
- TÉCNICO HD
- UTILERÍA
- UTILEROS
- VESTUARIO

www.guiacineyvideo.com.ar

SAE

SOCIEDAD ARGENTINA
DE EDITORES
AUDIOVISUALES

www.saeditores.org
info@saeditores.org
facebook.com/saeditores

ADF ACTIVIDADES | 2016 |



PRESENTACIÓN ANUARIO ADF 2015

12 DE ABRIL, EN LO DE JOAQUIN ALBERDI, UNA VINOTECA DE PALERMO

En un encuentro muy grato que reunió a socios y miembros de la comunidad audiovisual -como asociaciones profesionales, productores y personalidades de la industria- presentamos nuestro Anuario 2015 que, con 112 páginas a color, reúne artículos y entrevistas sobre lo más destacado que ocurrió el año pasado en la fotografía cinematográfica nacional. De distribución gratuita, el Anuario está pensado como un material de consulta y divulgación sobre nuestra labor profesional y cuenta con el sello de ADF que lleva más de 19 años imprimiendo su revista que, a partir de ahora, pasará al formato digital.



BAFICI 18

DEL 13 AL 24 DE ABRIL, EN VARIAS SEDES DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Una vez más, la ADF destacó la mejor dirección de fotografía entre todas las películas de la competencia internacional. En esta ocasión, el jurado estuvo compuesto por Mariana Russo (ADF), Pablo Parra (ADF) y Rogelio Chomnalez (ADF) y entregó el premio al belga Olivier Vanaschen por su labor en *Je me tue a le dire*.



CHARLA EN EPA CINE

DEL 25 AL 29 DE MAYO, EN EL CINE TEATRO HELIOS DE EL PALOMAR

Lucas Schiaffi (ADF) y Carlos Wajzman participaron de la Primera Edición del Festival Internacional de Cine Independiente de El Palomar (EPA CINE). Allí dictaron una charla titulada "La fotografía en el cine" en la que analizaron la dirección de fotografía de películas programadas.



ASAMBLEA GENERAL DE LA FELAFC EN EL SALÓN INTERNACIONAL DE LA LUZ

DEL 23 AL 29 DE MAYO, EN BOGOTÁ, COLOMBIA

En el marco de la VII edición del Salón Internacional de la Luz, en Colombia, tuvo lugar un nuevo encuentro de la Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica en la que se presentó la agenda de temas para el 2016. Participaron Carlos Pacheco (ABC, de Brasil), Pili Flores y Eduardo Cayo (DFP, de Perú), Sergio Castaño y Mauricio Vidal (ADFC, de Colombia), Ricardo Matamoros (SVC, de Venezuela), Nicolás Ibieta Alemparte (ACC, de Chile) y nuestro vicepresidente Alejandro Giuliani (ADF).



UNCIPAR

18, 19 Y 20 DE JUNIO, EN PINAMAR

Alejandro Giuliani (vicepresidente de ADF) formó parte del jurado de la Competencia Nacional de Cortometrajes de la 38ª edición de las Jornadas argentinas e internacionales de cine y video, junto con Gustavo Taretto (director), Máximo Soto (miembro del Concejo de Cine de Argentores), Laura Casabe (directora), Pablo Sala (compositor) y Juan Carlos Desanzo (director).



JORNADA DE PRESERVACIÓN ORGANIZADA POR ATE-INCAA

2 DE JUNIO, EN LA SEDE CENTRO DE LA ENERC

La ADF participó en una jornada de capacitación sobre preservación del patrimonio audiovisual argentino organizada por ATE-INCAA en la que oficiaron de expositores Beto Acevedo y Lucas Guidalevich, gerentes de cinematografía y operaciones respectivamente de Cinecolor Argentina; Paula Félix Didier, directora del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken; Fernando Martín Peña, director del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y reconocido investigador y divulgador; y Sebastián Toro y Pablo Parra en representación de la ADF. El moderador fue Nicolás Vetromile, coordinador del Centro de Producción Audiovisual del INCAA. Durante la jornada, que contó con una amplia convocatoria de público que colmó el microcine de la ENERC, se analizó el panorama actual de la preservación en la Argentina, se hizo un racconto de lo que vía el esfuerzo y dedicación de particulares y privados se logró hasta ahora en esa materia, y se desarrolló en profundidad lo que debería ocurrir de ahora en más para poder seguir avanzando en el tema, todo ello contemplando las diversas facetas técnicas, éticas y políticas que implica la actividad.



10ª EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTAÑA USHUAIA SHH (FICMUS)
DEL 25 AL 28 DE AGOSTO, EN USHUAIA

Con películas de todo el mundo, invitados especiales, actividades paralelas como muestras fotográficas y charlas sobre montañismo; secciones educativas para niños y adolescentes; y un récord de 4000 espectadores, el FICMUS demostró que tiene motivos para seguir creciendo e incluyó -por primera vez en esta edición- el premio ADF a la mejor fotografía que entregó nuestro socio Guido de Paula (ADF) al documental *Península Mitre* que relata la travesía de los hermanos Azulay buscando surfear olas en la inhóspita península del este fueguino. Más información en www.shhfestival.com



FAH! FERIA DE ACTORES
12 Y 13 DE SEPTIEMBRE, EN EL DISTRITO AUDIOVISUAL

Pigu Gómez (ADF) participó como disertante de la charla “Dirección de fotografía cinematográfica. El actor en escena, su relación con la cámara y la luz” en el marco de FA!, la primera convención de la industria del entretenimiento centrada en la inserción laboral de los actores. Habló de la relación entre el actor y el DF, marcando las diferencias que existen entre el trabajo en cine y en televisión.

Más información en www.feriadeactores.com



SEMINARIO SOBRE DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA

4 Y 5 DE OCTUBRE, EN LA SEMANA DEL CINE ARGENTINO EN SALTA

Leonardo Val (ADF) dictó un seminario con nociones básicas sobre la dirección de fotografía que incluyó análisis de fragmentos filmicos. Moderó Gaspar Quique Silva (ADF).



CAPACITACIÓN PARA ESTUDIANTES DE CINE

9 DE MAYO, EN LA ESCUELA PROFESIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES ELISEO SUBIELA

Nuestro socio honorario José María Hermo (ADF) brindó una charla sobre nuestra labor profesional en la que despejó dudas a los alumnos. Fue una experiencia muy enriquecedora.





TALLERES ADF-ENERC-UNRN

TALLER EN EL MARCO DEL FESTIVAL AUDIOVISUAL DE BARILOCHE (FAB)

22 Y 23 DE SEPTIEMBRE, EN ESCUELA MUNICIPAL DE ARTES LA LLAVE, BARILOCHE

Pablo Parra (ADF) y Daniel Mendoza (ADF) brindaron un taller introductorio de iluminación en las instalaciones de la Escuela Municipal de Artes La Llave. Hubo prácticas de rodaje y análisis de material. El taller fue coorganizado por la ENERC, la UNRN y la ADF.

TALLER ADF EN EL BOLSÓN

20 Y 21 DE SEPTIEMBRE, EN LA CASA DE LA CULTURA Y EL BICENTENARIO DE EL BOLSÓN

Coorganizado por la ADF, la ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica) y la UNRN (Universidad Nacional de Río Negro) tuvo lugar un taller intensivo de dos jornadas de seis horas cada una, a cargo de Pablo Parra (ADF) y Ángel Arozamena (ADF) con la colaboración de Horacio Dolcini (docente de Dirección de Arte de la UNRN). Dirigido a estudiantes avanzados de la carrera de Diseño Artístico Audiovisual, se abordaron las diferencias entre una puesta “naturalista”, en la que cada fuente de luz estuviera justificada, y otra en el mismo espacio en la que se pudiera jugar con algo más estilizado o “expresionista”.



PASIÓN POR EL ENCUADRE

DESDE EL 7 DE SEPTIEMBRE, EN LA CASA DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL (SEDE DE DAC, DIRECTORES ARGENTINOS CINEMATOGRAFICOS)

Un seminario de cinco encuentros dictado por socios de ADF -y pensado para directores- en el que se abordaron temas como la elección de las herramientas para cada proyecto (lentes, cámaras digitales, Steadicam y otros sistemas de estabilización), el trabajo con el DIT, la importancia de la postproducción, el diseño de los efectos visuales, y la relación entre el DF y director.

“Directores y DFs solemos encontrarnos en bares, casas u oficinas productoras durante la génesis de cada proyecto cinematográfico. Las primeras suelen ser charlas aproximativas a la idea de cómo registrar las imágenes de lo que será una película; qué estilo de iluminación, cámaras, lentes, movimientos, qué tipo de decorados... Esta vez los DFs nos acercamos directamente a la Casa del Director Audiovisual para amplificar y reproducir esas charlas con la idea de trascender lo particular de cada proyecto y poder compartir nuestra experiencia con los Directores para seguir avanzando en la conformación de un lenguaje común; transformar en imágenes tantas palabras escritas y dichas desde el guión hasta el día del estreno”. Por Diego Poleri (ADF).



15 años al servicio de la Industria Cinematográfica.

Fitz Roy 2013 (1414), CABA, Bs. As. (011) 4776-7797
www.cinestore.com.ar ventas@cinestore.com.ar

SEGUINOS EN /cinestoreok cine_store @cinestore



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE EFECTOS VISUALES

+ talento
+ capacitación
+ participación

www.avfx.org.ar
info@avfx.org.ar
f t v in /argvfx

cueuno

- ESTUDIO VIRTUAL DE ILUMINACIÓN
- PROGRAMACIÓN DE CONSOLAS DE ILUMINACIÓN
- DISEÑO DE ILUMINACIÓN DE ESPECTÁCULOS
- ASESORAMIENTO PARA FILMACIONES
- ELECCIÓN DE MATERIAL PARA ESPECTÁCULOS APLICADO A LA FILMACIÓN
- PROGRAMACIÓN Y OPERACIÓN DE LA CONSOLA DE LUCES PARA EL RODAJE
- ASESORAMIENTO A DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA, EN ILUMINACIÓN NO CONVENCIONAL EN FILMACIONES

WWW.CUEUNO.COM.AR



ADF AUTORES DE FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA ARGENTINA

ENCUENTRA NOVEDADES, ENTREVISTAS Y NOTAS DE DIRECTORES DE FOTOGRAFÍA

WWW.ADFCINE.ORG



SEMINARIO DE ILUMINACIÓN DE ESPECTÁCULOS

12 DE OCTUBRE, EN CUEUNO Y PRG, PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Sandro Pujía, un reconocido diseñador de iluminación de espectáculos, dictó un seminario exclusivo para socios de la ADF en el que ofreció un acercamiento a la técnica y las herramientas de esa actividad con información técnica y demostración práctica en dos de las casas de alquiler locales más importantes del rubro.



CONVENIO INCAA-ADF

Por cuarto año consecutivo, la ADF selló un acuerdo de colaboración con el INCAA. En la foto, el presidente del INCAA, Alejandro Cacetta, y Hugo Colace (ADF), el presidente de la ADF, firman el convenio.



CHARLA EN POSTA LUMÍNICA

31 DE MARZO, EN EL DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS DE LA UNA

Félix “El Chango” Monti (ADF) y Alejandro Giuliani (ADF) dieron una charla sobre luz y fotografía en cine en el marco de una jornada dedicada al diseño lumínico que organizó la Licenciatura en Diseño de Iluminación de Espectáculos de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

PANTALLA PINAMAR

5 AL 12 DE MARZO, EN PINAMAR

Marcelo Lavintman (ADF) participó de la 12ª edición de Pantalla Pinamar, el Encuentro Cinematográfico Argentino-Europeo en el que se proyectaron alrededor de un centenar de títulos.



PRIMER FORO AUDIOVISUAL

30 DE JUNIO Y 1 DE JULIO, EN LA SEDE CENTRO DE LA ENERC

La ADF estuvo presente en la primera edición del Foro Audiovisual que tuvo el eje de discusión “Distribución, Exhibición, Difusión y Públicos” y fue coordinado por la Asociación de Directores de Cine PCI, nucleado por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, y recibió el apoyo de SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) y el auspicio del INCAA. Durante dos jornadas de discusiones articuladas en ocho mesas de trabajo y junto a la participación de los foristas se plantearon diagnósticos y propuestas para la mejora de la actividad audiovisual en sus desarrollos económicos y modernizaciones legislativas.

Más información en www.foroaudiovisual.org

DARÍO PETER FERNÁNDEZ TRIVIÑO (1971-2016)

“Nos pasa siempre en este oficio que tenemos muy pocas chances de conocer a fondo a los colegas que hacen lo mismo que nosotros en la industria. El tener el mismo rol nos impide compartir el set y es allí donde el conocimiento del otro generalmente sucede en nuestra pasión. De todas maneras, siempre nos vamos enterando en el set por las voces de nuestros amigos en común de anécdotas, chistes, actitudes y virtudes que sin siquiera haber compartido tiempo en común hacen que ya todos sepamos de todos.

Pero en una ocasión particular me sucedió algo que realmente me dejó sorprendidísimo sobre la calidad humana y ética de Pet. La verdad es que al momento y por lo que me estaba sucediendo no llegué a notarlo, pero cinco minutos después me di cuenta (quizás una de mis grandes deudas hoy es no habérselo dicho porque generosidad y ética como las que recibí en ese momento es muy difícil de encontrar en nuestra tarea) y desde entonces hago un duro esfuerzo por intentar aprender la lección. Aunque no sé si habré llegado a lograrlo.

Lo que pasó fue que estaba rodando un largo afuera y en determinado momento el director ofuscado -como nunca vino a criticar en público y de manera maleducada la tarea del equipo de cámara. Sabemos que esas cosas suelen suceder y después entendemos que



quizás sea la expresión de otra cosa, pero lo cierto era que en ese momento el maltrato que estábamos recibiendo era grave y fue así como reaccioné parando el set, apartando al director y dándole un día a la producción para generar mi reemplazo. Renuncié, sabía que serían las 24 horas de trabajo de más mala onda que podría tener y mi bronca y frustración eran realmente increíbles.

Nunca me imaginé que a solo segundos de mi decisión traumática ya se había tomado producción el trabajo de atajar esa bomba y mientras yo volvía a ubicarme en posición, soplando bronca como perro rabioso y más pensando que mirando por el viewfinder, me empezó a sonar el celular que estaba en mi

bolsillo. Miré y era Pet. Estaba claro que ya había sido convocado con urgencia para embarcar lo antes posible el primer avión para reemplazarme en el rol.

Atendí el teléfono y su primera frase fue: “Rafa, ¿que pasó?”. Desde ese momento dedicó 20 minutos para contenerme, moderarme, desafectarme y relativizar el incidente. Me instruyó sobre cómo recomponer mi relación dañada con el director y me explico cómo generar las condiciones con producción para hacerles creer que su viaje estaba en proceso y dejarlos tranquilos mientras yo, supuestamente con él, garantizábamos el trabajo. Mientras, entre mi velocidad cardíaca, la rabia que tenía y mi sensación de frustración con lo que me pasaba

solo atiné a dejarme guiar por su plan y cortamos sin si quiera decirnos “chau”. A la media hora de aquella llamada y ya comenzando a desinflar mi bronca, reconocí ese gesto de generosidad y ética absoluta. Pet tenía todas las posibilidades, no sólo de aprovechar un negocio de los que siempre necesitamos sino también de conquistar un nuevo cliente. Pero no lo hizo e intentó, por todos los medios, que me recuperara.

Su lección fue gigantesca y en muchas situaciones en las que las cosas podrían seguir como se dieron allá ahora río, recordando aquella gran lección.

Pet, un millón de gracias por lo que hiciste en aquel momento por mí, siempre me quedó tatuado a fuego; y un millón y uno de disculpas por no habértelo dicho como lo digo hoy. Los exitosos no sólo son eximios en su arte sino que deberán ser mejores como humanos; y allí y ese día me demostraste ser un gigante”.

POR RAFAEL SAHADE

“Fuiste mi maestro, pero no sólo de la cámara y el steadicam. Fuiste un maestro en cómo comportarse en el set, cómo comportarse en la vida. Maestro de ética, de moral. Un maestro que siempre confió en mí y me empujó a ir por más, a ir por lo que yo quería, por lo que me gustaba. Siempre atrás pendiente con cuidado y a veces con más nervios que yo. Como un padre enseñándole a manejar al hijo, solo que con mucha más paciencia. Me enseñaste todo sin guardarte nada, siempre con buen humor, alegría y hablando las cosas de frente, como debe ser. ¿Qué más decir? Que te extraño y que tengo millones de momentos, caras, anécdotas, enseñanzas, emociones; y que cuando digo millones no estoy exagerando. Gracias Piti por tu amistad y por todo lo que me diste en estos años, mucho de lo que soy es por vos. ¡Ya nos volveremos a encontrar amigo del alma!

POR NICO MAYER



FESTIVALES NACIONALES

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

www.incaa.gov.ar



ESTRENOS ADF

PELICULA	DIRECTOR	D.F.	ESTRENO
Resurrección	Gonzalo Calzada	Claudio Belza (ADF)	Enero
Camino A La Paz	Francisco Varone	Christian Cottet (ADF)	Enero
8 Tiros	Bruno Hernandez	Julián Apezteguia (ADF)	Enero
El Aire	Santiago Guidi	Carolina Rolandi	Febrero
El Rey Del Once	Daniel Burman	Daniel Ortega (ADF)	Febrero
Expediente Santiso	Brian Maya	Mauricio Riccio (ADF)	Febrero
Una Noche De Amor	Hernán Guerschuny	Marcelo Lavitman (ADF)	Febrero
La Visita	Mauricio López Fernández	Diego Poleri (ADF)	Marzo
Soleada	Gabriela Trettel	Hugo Colace (ADF)	Marzo
El movimiento	Benjamin Naishtat	Yarará Rodríguez (ADF)	Marzo

PELICULA	DIRECTOR	D.F.	ESTRENO
Me casé con un boludo	Juan Taratuto	Julián Apezteguia (ADF)	Marzo
No hay tierra sin mal	Belén Bianco	Manuel Bascoy	Abril
La Guardería	Virginia Croatto	Marcelo Iacarino (ADF) e Ignacio Masllorens	Abril
Al final del túnel	Rodrigo Grande	Félix Monti (ADF)	Abril
Mecánica Popular	Alejandro Agresti	Marcelo Camorino (ADF)	Abril
Angelita, la doctora	Helena Trittek	Lucio Bonelli (ADF)	Abril
Tiempo muerto	Mauricio Brunetti	Hugo Colace (ADF)	Abril
Caída del Cielo	Nestor Sanchez Sotelo	Diego Robaldo (ADF)	Mayo
Hijos nuestros	Juan Ignacio Fernandez Gebauer, Nicolas Suarez	Pablo Parra (ADF)	Mayo



ALA **NORTE** | cine digital

Luz, sonido, cámara - Alquiler de equipos

+54 11 4718-0732 | www.alanortecinedigital.com

PELICULA	DIRECTOR	D.F.	ESTRENO
El hilo rojo	Daniela Goggi	Sol Lopatin (ADF)	Mayo
KM 0 Ficciones Urbanas	Mario Levin	Mariana Russo (ADF)	Junio
La helada negra	Maximiliano Schonfeld	Yarará Rodríguez (ADF)	Julio
Permitidos	Ariel Winograd	Félix Monti (ADF)	Agosto
Los inocentes	Mauricio Brunetti	Hugo Colace (ADF)	Agosto
Inseparables	Marcos Carnevale	Horacio Maira (ADF)	Agosto
No me mates	Gabriel Arbós	Hugo Colace (ADF)	Agosto
El limonero real	Gustavo Fontán	Diego Poleri (ADF)	Agosto
La fidelidad	Eduardo Yedlin	Marcelo Iaccarino (ADF)	Septiembre

PELICULA	DIRECTOR	D.F.	ESTRENO
Gilda, No me arrepiento de este amor	Lorena Muñoz	Daniel Ortega (ADF)	Septiembre
La pesada valija de Benavidez	Laura Casabe	Mariano Suárez (ADF)	Septiembre
El muerto cuenta su historia	Fabian Forte	Leonel Pazos	Septiembre
Justo en lo mejor de mi vida	Leonardo Fabio Calderon	Martín Errea (ADF)	Octubre
Operación México, un pacto de amor	Leonardo Bechini	Marcelo Iaccarino (ADF)	Octubre
La última fiesta	Nicolas Silbert, Leandro Mark	Mauriccio Riccio (ADF)	Octubre
El invierno	Emiliano Torres	Ramiro Civita (ADF)	Octubre
Las Ineces	Pablo Meza	Carla Stella (ADF)	Octubre







MAXICRANE

Equipamiento para Cine y Video

Grúas, HotHeads, Sliders, Motion control, Follow focus...






<http://maxicrane.com>

info@maxicrane.com

COMISIÓN DIRECTIVA

Presidente
Hugo Colace
hugocolace@gmail.com
www.hugocolace.com

Vicepresidente
Alejandro Giuliani
alegiuliani66@gmail.com
www.alejandrogiliani.com

Tesorero
Marcelo Lavintman
lavintman@gmail.com
www.marcelolavintman.com

Secretario General
Ivan Gierasinchuk
ivangierasinchuk@gmail.com
www.gierasinchuk.com

Vocales
José María Gómez
pigulumino@yahoo.com.ar
vimeo.com/user19233734

Marcelo Iaccarino
iaccarinomarcelo@gmail.com
vimeo.com/marceloiaccarino

Félix Monti
felix.monti@gmail.com
www.felixmonti.com.ar

Victoria Panero
vpanero@yahoo.com
vimeo.com/user6923523

Diego Poleri
dipoleri@gmail.com
www.diegopoleri.com

Lucas Schiaffi
lucas.sch2@gmail.com
facebook.com/lucas.schiaffi

Revisora de cuentas
Paola Rizzi
carolinarizzi@yahoo.com.ar

MIEMBROS ACTIVOS

Julian Apezteguía
julianapezteguia@gmail.com
www.julianapezteguia.com.ar

Angel Arozamena
angel@pocimasdigitales.com.ar
www.pocimasdigitales.com.ar

Javier Arroyo
javierarroyofoto@gmail.com
www.javiarroyo.com

Claudio Beiza
claudiobeiza@hotmail.com

Lucio Bonelli
luciobonelli@gmail.com

Hernán Bouza
contacto@hernanbouza.com
www.hernanbouza.com.ar

Natasha Braier
nat@natashabraier.com
www.natashabraier.com

Marcelo Camorino
cincoseis@gmail.com

Emiliano Cativa
emicativa@gmail.com
www.emilianocativa.com

Rogelio Chomnalez
rchomnalez@gmail.com
www.rogeliochomnalez.com.ar

Ramiro Civita
ram@ramirocivita.com
www.ramirocivita.com

Christian Cottet
info@ccottet.com
www.cottet.com

Guido De Paula
guidodepaula@yahoo.com

Pablo Derecho
pderecho@gamil.com
vimeo.com/pabloderechoadf

Martín Errea
erreadf@gmail.com
www.martinerra.com.ar

José Luis García
joluiga@gmail.com
www.joluiga.com

Matías Iaccarino Szvalb
iaccarinosz@gmail.com
www.matiasiaccarino.com

Javier Juliá
df@javierjulia.com
www.javierjulia.com

Julián Ledesma
julianledesma@gmail.com
www.elmex.com.ar

Sol Lopatín
sollopatin@yahoo.com.ar
www.sollopatin.com

Guido Lublinsky
guidolublin@yahoo.com
facebook.com/guido.lublinsky

Horacio Maira
horaciomaira@gmail.com
www.horaciomaira.com.ar

Alejandra Martín
alemartinfoto@gmail.com
alemartinfoto.blogspot.com.ar

Stephanie Martin
martinstephanie@me.com
www.stephaniemartin.com

Daniel Mendoza
hola@danimendoza.com.ar
www.danimendoza.com.ar

Matías Mesa
matiasmesa@mac.com
www.matiamesa.com

Ati Mohadeb
atimohadeb@gmail.com
vimeo.com/user10426010

Mariano Monti
marianomonti@gmail.com
vimeo.com/marianomonti

Hector Morini
hectormorini@gmail.com
www.hectormorini.com.ar

Matías Nicolas
movimatt@gmail.com
www.matiasnicolos.com

Daniel Ortega
danielortega1@gmail.com
www.danielortegadp.com

Pablo Parra
pablodparra@gmail.com
www.pablodparradf.com

Alejandro Pereyra
pereyrae@hotmail.com
www.facebook.com/alejandro.pereyrae

Gabriel Perosino
gperosino@gmail.com

Gabriel Pomeraniec
gabriel@25pfilms.com
www.25pfilms.com

Mauricio Riccio
mauricioriccio@gmail.com
www.mauricioriccio.com.ar

Federico Rivares
federivares@gmail.com
https://vimeo.com/157060542

Diego Robaldo
diegorobaldo@me.com
www.diegorobaldo.com

Yarará Rodríguez
polen.rodriguez@gmail.com

Max Ruggieri
maxruggieri@hotmail.com
www.maxruggieri.com

Mariana Russo
mari_russo@yahoo.com

Martín Siccardi
martin@martinsiccardi.com.ar
www.martinsiccardi.com.ar

Gerardo Silvatici
gsilvatici@gmail.com

Carla Stella
carstella@hotmail.com
liberenelcanal.wix.com/
carlastelladf

Mariano Suárez
marianopsuarez@gmail.com
www.marianosuarez.com

María Inés Teyssie
mteyssie@gmail.com
mariainsteysie.blogspot.com.ar

Nicolás Trovato
ntrovato44@gmail.com
www.nicolastrovato.com

Martin Turnes
martinturnes@gmail.com
www.martinturnes.com.ar
Leonardo Val
valeonardo@gmail.com
vimeo.com/leoval

Germán Vilche
vilche.german@gmail.com
www.germanvilche.com

Guillermo Zappino
guillemozappino@yahoo.com.ar

ADHERENTES

Directores de Fotografía

Alan Badan
info@alanbadan.com.ar
www.alanbadan.com.ar

Agustín Barrutia
abarrutia@gmail.com

Manuel Bascoy
manuelbascoy@gmail.com
www.mbascoy.com

Ben Battersby
ben.battersby@mac.com
www.benbattersby.com

Martín Bendersky
bender4484@gmail.com
vimeo.com/104341019

Francisco Bouzas
francisco.bouzas@gmail.com

Luis Cámara
luiscamara@arnet.com.ar

Federico Cantini
federicocantini@gmail.com
www.federicocantini.com

Fernando Cattáneo
iracattaneo@gmail.com
www.iravisual.com

Agustín Claramunt
agustin.claramunt@gmail.com
www.agustinclaramunt.com

María Laura Collasso
malicollasso@gmail.com

Germán Costantino
germancostantino@hotmail.com
vimeo.com/user5435104

Mariano De Luca
marianodeluca@gmail.com
www.marianodelucadp.com

Leandro Filloy
info@leandrofilloy.com
vimeo.com/leandrofilloy

Javier Guevara
guevara.df@gmail.com

Santiago Guzmán
santinicoguzman@gmail.com

Leonardo Hermo
leonardo.hermo@gmail.com
www.leonardohermo.com

Leonel Pazos Scioli
leonelpazos@gmail.com
www.leonelpazos.com.ar

Franco Pinochi
tanopinochi@yahoo.com.ar

Luis Reggiardo
luis.reggiardo@gmail.com
vimeo.com/luisreggiardo

Alejandro Reynoso
alereynoso_td27@yahoo.com.ar
www.alereynoso.com

Demián Rodenstein
demi5.6@gmail.com
www.demianrodenstein.com

Atahualpa Rojas
atahualpa@atahualpa.com.ar
www.atahualpa.com.ar

Guillermo Romero
guiyero@gmail.com
www.guillermoandresromero.com

Guillermo Rovira
guillermoarovira@gmail.com
guillorovira.blogspot.com.ar

Dario Sabina
dsabina7@yahoo.com
www.dariosabina.com

Gaspar Silva
quiquesilva@gmail.com
vimeo.com/133233534

Nahuel Srnc
nahuelsrnc@gmail.com
https://ar.linkedin.com/in/nahuelsrnc

Tebbe Schöningh
info@tebbeschoeningh.com
www.tebbeschoeningh.com

Sebastián Ulrich
sebutrich@gmail.com

Fernando Viñuela
fervinuela@hotmail.com

Carlos Wajzman
carlos.wajzman@gmail.com

Carlos Zapparelli
czappa2@yahoo.com.ar

Colaboradores

Beto Acevedo
bacevedo@cinecolor.com.ar

Malco Alonso
malcocomunicaciones@hotmail.com

Damián Benetucci
dbenetucci@cinecolor.com.ar
www.damianbenetucci.com

Oswaldo Rodolfo Calvo
calvo34@gmail.com

Josefina Castillo Carrillo
josephineable@gmail.com

Luisa Cavanagh
luisacavanagh@gmail.com

Inés Cullen
icullen@cinecolor.com.ar

Gustavo Fernández Triviño
gustrivi@yahoo.com
www.steadifilm.com.ar

Amparo González Aguilar
amparogaguilar@gmail.com
vimeo.com/amparogaguilar

Esteban Irisarri
esteban.irisarri@gmail.com
estebanirisarri.blogspot.com.ar

Alejandra Lescano
vimeo.com/alejandralescano

Juan Lima
juansteadi@gmail.com
www.juansteadi.com

Camila Lucarella
camila.lucarella@gmail.com

Andrea Messina
andimessina@gmail.com
www.andimessina.com

Daniel Ring
danielring@gmail.com

Daniela Ríos
mdanielarios@hotmail.com

Magdalena Ripa Alsina
magdaripaalsina@gmail.com

Carolina Rolandi
carorolandi@gmail.com

Jorge Russo
pentimento2005@gmail.com

Lucas Sambade
lsambade@gmail.com
www.sinsistema.tv

Guillermo Saposnik
guillernik@gmail.com

Eduardo Sierra
sierracolor@gmail.com

Sebastián Toro
son77toros@gmail.com
www.vfxboat.com

Roberto Zambrino
rzambrino@cinecolor.com.ar

SOCIOS HONORARIOS

Ricardo Aronovich
Ricardar@wanadoo.fr

Nicolás Casolino
nicolascasolin@gmail.com

Rodolfo Denevi
rdenevi@fibertel.com.ar

José María Hermo
josehermo@yahoo.com

Alberto Rubinstein
arubinstein@ultravision.com.a

Juan José Stagnaro
jjstagnaro@sinctis.com.ar

SOCIOS EN LA MEMORIA

Carlos Badan

Adelqui Camusso

Victor Caula

Aníbal Di Salvo

Darío Fernández Triviño

Ariel Ludin

Pedro Marcialeti

Roberto Mateo

Alejandro Pérez

Rinaldo Arsenio Pica

Ricardo Younis

SOCIOS PROTECTORES



BOCETO PARA JOSÉ.
INTERIOR DE LA CASA DE SAN MARTÍN EN CUYO, 2013.
POR MARCELO SALVIOLI



**3º FESTIVAL
DE CORTOS**

ADF



**PARA DIRECTORES
DE FOTOGRAFIA**

AGOSTO 2017
MAS INFO EN: ADFCINE.ORG



Adolfo Aristarain

Juan Taratuto

Teresa Costantini

Edgardo Borda

Carlos "Negro" Luna

Luis Puenzo



LA GRAN NOCHE DEL AUDIOVISUAL

≡≡≡ Premios DAC 2016 ≡≡≡

¡Gracias a toda la comunidad audiovisual por
compartir con nosotros una noche tan excepcional!



58°

1958 / 2016
ANIVERSARIO
DÍA NACIONAL DEL DIRECTOR AUDIOVISUAL
23 DE JULIO

DECLARÁ TUS OBRAS DE CINE Y TV ONLINE www.dac.org.ar
0800-3456-DAC (322)

VISITÁ EL SITIO DEL AUDIOVISUAL



www.directoresav.com.ar

BUSCANOS EN LAS REDES [/dac_directores](https://www.facebook.com/dac_directores) [/DacDirectoresArgentinosCinematograficos](https://www.facebook.com/DacDirectoresArgentinosCinematograficos) [/dacdirectoresar](https://www.pinterest.com/dacdirectoresar) [/-DACbuenosaires](https://www.instagram.com/-DACbuenosaires) [/dac_directores](https://www.youtube.com/dac_directores)