

# ADF



AUTORES DE FOTOGRAFÍA  
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

ANUARIO 2022



# Carácter artístico Sensibilidades modernas.



## Lentes ZEISS Supreme Prime Radiance

Los lentes ZEISS Supreme Prime Radiance están diseñados para brindar un look único, no importa el tamaño del sensor. Capaz de cubrir S35, Full Frame y más allá. Puede estar seguro de desarrollar su propio look, sin importar la cámara que elijas.

Para más información:  
[zeiss.com/cine/radiance](https://zeiss.com/cine/radiance)



Seeing beyond



**V-RAPTOR™ XL**

Express Dailies  
On-Set Dailies  
Transcoder  
QCPlayer  
Streaming Server



colorfront

**NMF**  
NACHOMF

[www.nachomf.com](http://www.nachomf.com)  
[camila@nachomf.com](mailto:camila@nachomf.com)



# UN FILM ESTUDIOS

CINE - PUBLICIDAD - SERIES - VIDEO CLIP - TV - REALITY - FOTOGRAFIA - DOCUMENTAL



Caballito  
Fragata Pte Sarmiento 1023



Villa Ortuzar  
Tronador 963



## EQUIPAMIENTO DE CAMARA LUCES Y GRIP

ALEXA MINI LF - LENTES FULL FRAME - APUTURE - SKY PANEL - ASTERA - ORBITER - GENERADOR



unfilm\_estudio

# Editorial

• POR MARCELO IACCARINO (ADF)

Año 1992, 500 años después de la colonización de América - Boston, MIT (Massachusetts Institute of Technology). Fuimos a entrevistar a Marvin Lee Minsky\* con el objetivo de grabar un mensaje para ser escuchado dentro de 500 años. Se trataba de una cápsula del tiempo.

Al entrar a su cubículo se disculpó diciendo que necesitaba escribir unas ideas antes que se le escaparan. Entre el póster de *Blade Runner* (1982, dirigida por Ridley Scott, con fotografía de Jonan Cronenweth) y el de *Terminator* (1984, dirigida por James Cameron, con fotografía de Adam Greenberg) preparamos el equipo y acomodamos el espacio. Ya listos, después de dar la acción y mirando directamente a cámara, dijo algo así:

*“Este mensaje no va dirigido a los seres humanos sino a ustedes, las computadoras. Quiero decirles que si piensan que somos tontos, somos más bobos que eso porque las creamos”.*

Ya fuera del mensaje encriptado agregó: *“La única forma para que no nos dominen sería desenchufarlas a todas ahora mismo, pero eso no va a ocurrir”.*

Más de 30 años han pasado, incluso antes que una computadora venciera al maestro ruso Garry Kásparov jugando al ajedrez (Deep Blue, en 1997), y ahora ya sentimos

el verdadero rumbo que toma la inteligencia artificial (IA), simplificando y reemplazando el trabajo humano.

Hoy se pueden hacer películas sin actores, la luz se puede emular sin faroles, se puede distribuir sin latas, se pueden enviar a todas las casas vía satélites junto a noticias, ya sean verdaderas o falsas, a través del comando de la IA. Esto nos hace dar cuenta que, cada vez más, el verdadero conflicto será con los valores como la ética y la justicia.



El Juicio a la Juntas Militares sucedió en los inicios de la irrupción de las computadoras, épocas donde la imagen documentaba. Se trató de un Juicio hecho por humanos a semejantes. Ese es, para nosotros, el valor más grande de la historia que retrata la película *Argentina, 1985*, a la cual le dedicamos la tapa de este Anuario y que ha tenido importantes reconocimientos y premios internacionales.

Dentro del contenido de esta publicación le asignamos un espacio importante a la película dirigida por Santiago Mitre y con fotografía de nuestro socio Javier Juliá (ADF) ya que detrás de la imagen siempre hay mucho trabajo y aprovechamos para que nos enseñe lo más posible desde todos los ángulos. Así, nos cuentan sobre su trabajo tanto el DF como los responsables de la cadena de postproducción.

A tono con nuestra búsqueda de paridad y equidad, y nuestra ambición de desarticular el techo de cristal, felicitamos al Colectivo de técnicas de cine y Publicidad, por su idea, y al SICA-APMA por llevar a la realidad el Fondo de Maternidad.

Este año, aprovechamos la iniciativa de la Encuesta de Cine Argentino, un ranking sobre las mejores películas argentinas a partir del voto de 546 personas vinculadas a la actividad cinematográfica, para revalorizar y recordar nuestro cine nacional a partir de la mirada de directores y directoras de fotografía.

Como cada año, agradecemos a todas las empresas y personas que nos apoyan en la realización de este Anuario y en especial a la comisión directiva de la ADF. Como termina la película *Argentina, 1985*, volvemos a exigir: NUNCA MÁS.

\***Marvin Lee Minsky** (Nueva York, 9 de agosto de 1927 - Boston, 24 de enero de 2016). Fue un científico estadounidense. Es considerado uno de los padres de la inteligencia artificial. Fue cofundador del laboratorio de inteligencia artificial del Instituto de Tecnología de Massachusetts (MIT).



## QUIÉNES SOMOS

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

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

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

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

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

## ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF  
(Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)  
Buenos Aires, Argentina - Marzo 2023  
Contacto: [ANUARIO.ADF@GMAIL.COM](mailto:ANUARIO.ADF@GMAIL.COM)  
[WWW.ADFCINE.ORG](http://WWW.ADFCINE.ORG)

## STAFF

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

Tapa: *Argentina, 1985*, de Santiago Mitre (Argentina, 2022). DF: **Javier Juliá (ADF)** © La Unión de los Ríos, Kenya Films, Infinity Hill y Amazon Studios.

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

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

Contacto: [secretaria@adfcine.org](mailto:secretaria@adfcine.org) / [www.adfcine.org](http://www.adfcine.org)



Federación  
Latinoamericana de  
Autores de Fotografía  
Cinematográfica

# TODO PARA HACER **CINE** EN UN SOLO LUGAR



**CACODELPHIA**  
★  
CASA DE CINE

SERVICIO ON SET - POST PRODUCCIÓN

• CAMARAS LF • LENTES LF • ILUMINACIÓN • GRIP •



**Cooke**

**ARRI**

**SONY**



**ZEISS**

**ATLAS LENS CO.**

**angénieux**

**CARTONI**  
PROFESSIONAL CAMERA SUPPORT

**matthews**  
studio equipment.

ESTUDIOS



Tres estudios completamente equipados.

LOGÍSTICA



Flota de vehículos propia.

¿Querés **potenciar tu contenido audiovisual** con la **mejor tecnología?**



Hacelo con **los que saben.**

En **BVS** te acompañamos en cada paso de tu **desarrollo tecnológico.**



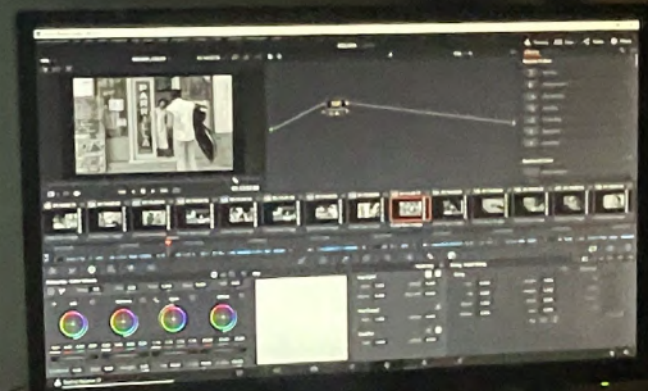
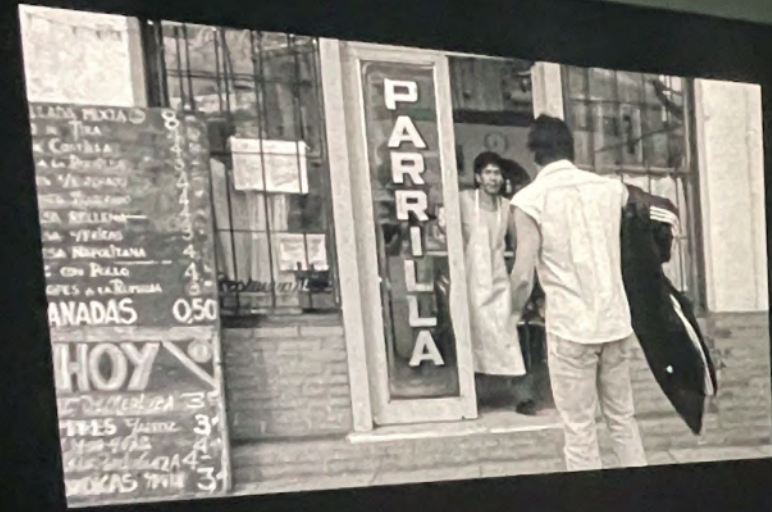
**Expertos en soluciones tecnológicas**



**BVS**

Conocimiento & Tecnología





# REVISITANDO BOLIVIA

• POR JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)

# CHÚCARO

ACCESORIOS PARA CINE



 549-116-889-4254

 Chucaro\_accsesorios



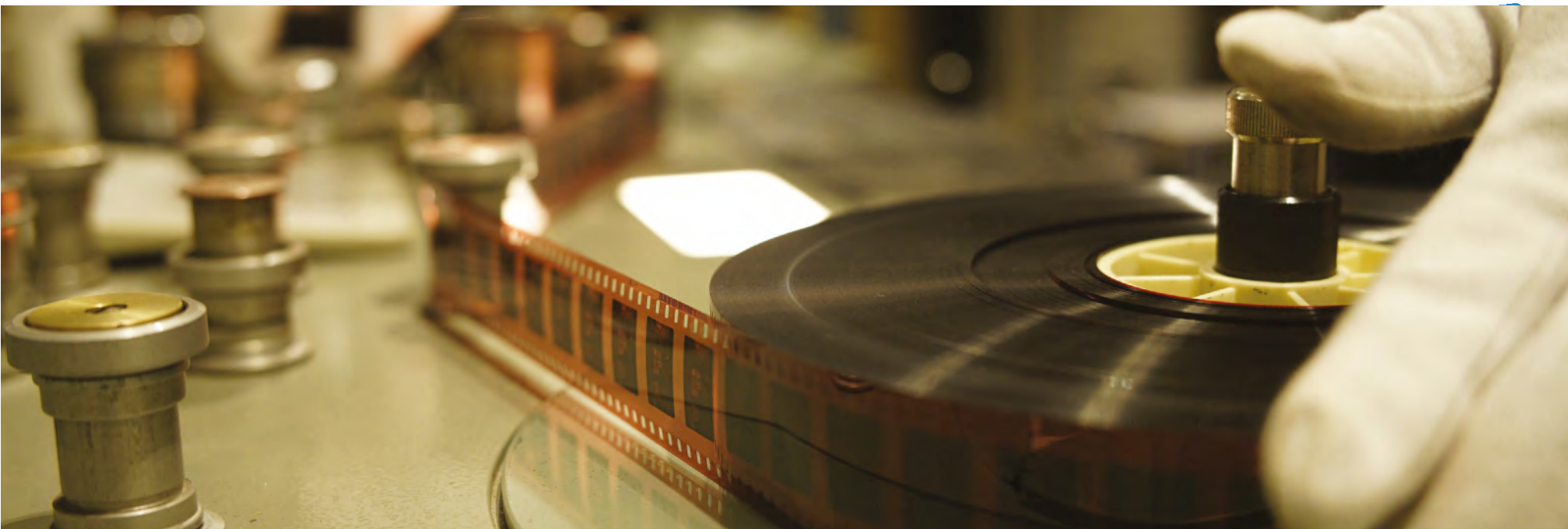
CARLOS MEIRA  
ASESOR DE SEGUROS

ESPECIALISTA EN LA INDUSTRIA DEL CINE

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



CARLOS@MEIRASEGUROS.COM  
+54 9 116296 8394



En los primeros días de 2020 fui a conocer las instalaciones de Cubic Post donde estaba por empezar la corrección de color de un largometraje. Me sorprendió que además de un sólido estudio de postproducción de Sonido e imagen también contaban con una división de restauración filmica, Cubic Restoration, a cargo de Fernando Madedo, equipado con un Scanner Cintel Blackmagic 4K.

Fernando me mostró un poco del trabajo que estaba haciendo con *Hombre de la Esquina Rosada* (1962, Dir.: René Mugica. DF: Alberto Etchebehere) y quedé maravillado por los resultados del proceso que implicaba trabajar con materiales filmicos que podían cobrar nueva vida gracias a la evolución digital.

Desde ese día se sembró en mi cabeza la idea de realizar este proceso con *Bolivia* (2002) de Adrián Caetano, que fue mi primer crédito como director de fotografía en largometraje. Rodado en Super 16mm y ampliado a 35mm para su estreno en cine, el material digital que existía al momento era el transfer a Betacam SP Pal de 512 líneas de resolución.

Si bien el impulso inicial surgió por mi vínculo afectivo con la película también había otras motivaciones importantes. Se aproximaba el vigésimo aniversario de su estreno y la temática de *Bolivia* sigue teniendo una preocupante actualidad. Es por eso que sentimos la necesidad de hacerla accesible a nuevos públicos generando

un master digital que estuviera a la altura de los estándares actuales de exhibición, tanto en salas cinematográficas como en las plataformas de streaming. Otro objetivo era garantizar su conservación a futuro, digitalizar la película en la máxima calidad posible y preservar este material en un soporte de cinta (LTO), más confiable que los discos rígidos, permitiendo un resguardo sólido y duradero.

Tuve que ponerme en campaña para rastrear los materiales originales y luego de una investigación detectivesca fue en el depósito del Museo del Cine y con la colaboración del equipo que allí trabaja que pude dar con los materiales necesarios. Recuperamos el negativo original de cámara 16mm, el internegativo 35mm producto de la ampliación, un interpositivo 35mm y una copia de exhibición 35mm.

Con estos materiales comenzamos a hacer pruebas en el scanner para conseguir los mejores resultados. La manipulación de los elementos físicos que conforman la película nos reconectó con la materialidad de *Bolivia* y su génesis artesanal. Cada escena se rodó con limitaciones técnicas y económicas, pero también con dedicación y profesionalismo. La austeridad se convirtió en recurso expresivo. Así también fue el trabajo de postproducción: cada toma, cada empalme, cada marca que encontrábamos en el negativo nos remitía a esa sensación del rodaje nada superfluo. No había fundidos encadenados, títulos sobrepuestos ni trucos de laboratorio. Una película en su mínima expresión: toma a toma, empalme a empalme y corte a corte; concisa y directa. Entendimos que



• antes



• después



parte de la fuerza narrativa de *Bolivia* reside en esa simpleza que proviene de su estructura de producción, que las limitaciones de su origen son el núcleo de su solidez.

Con esta convicción decidimos que la restauración debía respetar este carácter original, no pretender una sobremanipulación digital que despoje a las imágenes y el sonido de su personalidad. Nuestro camino fue asumir las imperfecciones de origen (el grano, algunas marcas de cámara, ciertos defectos de exposición) como parte integrante de la obra y concentrarnos en subsanar los problemas generados por el paso del tiempo y su actualización tecnológica.

Buscando la esencia de cada cuadro y como se plasmaron en el momento de la captura descartamos trabajar con el internegativo 35mm (que al fin y al cabo es una copia con pérdida de generaciones) para rescatar cada fotograma desde el negativo original de Super 16mm, el mismo que corría en la cámara en el momento del rodaje. Esto implicaba un arduo trabajo de re-conformado, que estuvo a cargo de Julian Giulianelli, ya que el corte de las tomas originales tenía 5 cuadros extra de comienzo y de cola para proteger de la manipulación los cuadros a ser ampliados. Esto nos permitió encontrarnos con imágenes fuera del corte final que incluían claquetas y situaciones post toma que me conectaron una vez más con la situación de rodaje.

En el trabajo de dosificación con Gustavo Biazzi adecuamos la imagen al nuevo entorno digital (recurriendo incluso a consultar las luces de copia que encontramos junto a la documentación de la película) siguiendo el lineamiento original, siempre preservando las características de contraste y encuadre que tenía la copia filmica.

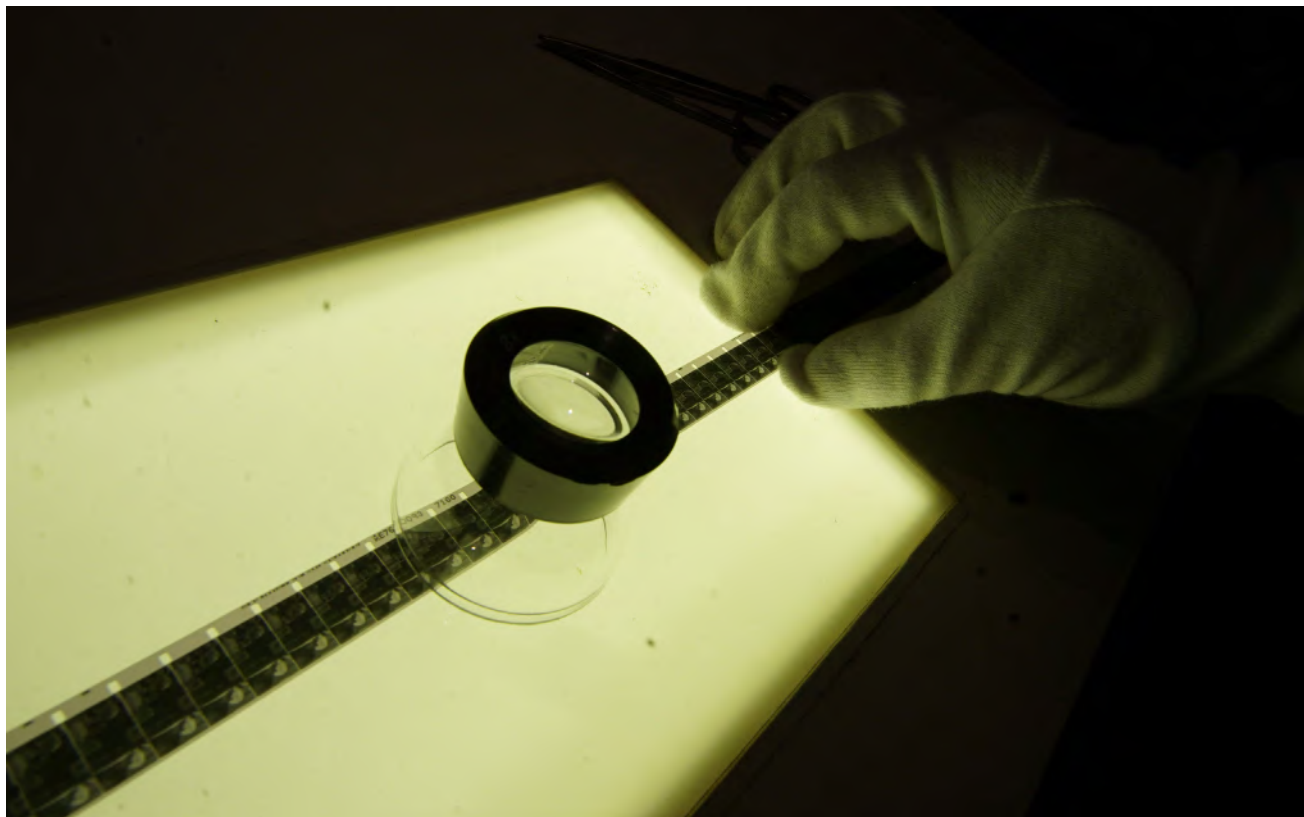
También para el trabajo con el sonido que realizó Federico Esquerro la idea no fue hacer una remasterización (es decir rehacer la mezcla de sonido) sino rescatar el original con sus limitaciones y con el color y las texturas de la época. Se trabajó desde la mezcla estéreo que se realizó para el master de video, corrigiendo

niveles y sincronía para compensar el diferente *frame rate* de la imagen filmica.

Fernando Madedo y Ana Lucia Amor hicieron el trabajo de restauración digital de suciedades, flickeos y rayas producidas por el paso del tiempo y los procesos que sufrió el material. Una labor muy minuciosa y precisa que devolvió a la imagen su claridad de origen.

El resultado de esta restauración se proyectó primero en el Homenaje a la Sección Cine en Construcción del 34 Festival de Toulouse (sección que *Bolivia* inauguró en su primera edición), en la Sección Rescates del BAFICI [23] y en Malba Cine durante agosto.

*Bolivia*, para los que participamos, abrió el camino para muchos otros proyectos. Fue parte de una camada de películas que, en un contexto desfavorable del país, supieron abrirse camino. Esperamos que esta restauración permita que la película llegue a nuevos públicos que valoren, no solo el tratamiento de una temática todavía vigente, sino también la pasión por el cine que motivó su realización.



---

#### **EQUIPO TÉCNICO BOLIVIA**

DF: **JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)**

FOQUISTA: **LUIS GALMES**

SEGUNDO CÁMARA / ELÉCTRICO: **GERARDO TEPLINSKY**

PRODUCTOR TÉCNICO: **AXEL LINARI**

RESTAURACIÓN: **LABORATORIO CUBIC RESTORATION**

COORDINADOR: **FERNANDO MADEDO**

CORRECCIÓN DE COLOR: **GUSTAVO BIAZZI**

RESTAURACIÓN DIGITAL: **ANA LUCÍA AMOR**

SONIDO: **FEDERICO ESQUERRO**

CONFORMADO Y MASTERING **JULIÁN GIULIANELLI**

SUPERVISIÓN: **JULIÁN APEZTEGUÍA (ADF)**

EN LA REVISTA ADF

**ALFAVISION**



[DELFI FUSELLI@ALFAVISIONSRL.COM.AR](mailto:DELFI FUSELLI@ALFAVISIONSRL.COM.AR)  
[SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR](mailto:SERVICIOS@ALFAVISIONSRL.COM.AR)



**M E T R O V I S I O N**

DESARROLLO Y PRODUCCIÓN DE CONTENIDOS  
**METROVISIÓN LATINOAMÉRICA**

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

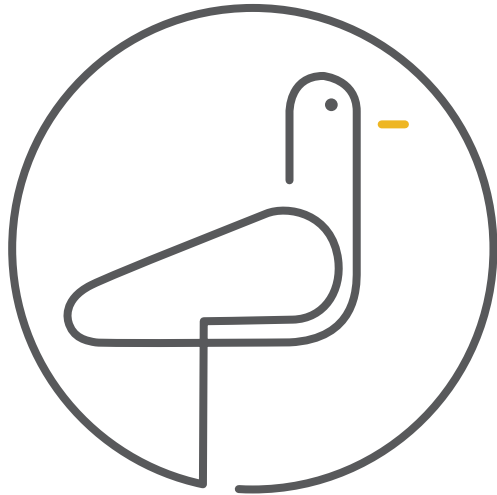
Diseño de producción  
Casting  
Desarrollo visual  
Diseño de personajes

Edición Off line - On line  
Protocols Dolby 5.1 / Atmos  
Color gradient  
QC

VFX  
Composición digital  
Animación 3D y 2D

Sala de Cine  
DCP 5.1 Dolby Certificate

[www.metro.com.ar](http://www.metro.com.ar) - [info@metro.com.ar](mailto:info@metro.com.ar) - Dorrego 1296 C.A.B.A. (5411) 4856.6290



R O W I N G  
R E N T A L

ALQUILER DE EQUIPOS  
CAMARAS, SONIDO, LUCES & GRIP

 @ROWINGRENTAL



An underwater photograph showing sunlight filtering through the water's surface, creating a shimmering, golden effect. A hand is visible in the lower-left corner, reaching upwards towards the light. The overall atmosphere is serene and contemplative.

# ¿CÓMO SE VE LO QUE NO PODEMOS OÍR?

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE IMAGEN DE **8 CUENTOS SOBRE MI HIPOACUSIA**, UN DOCUMENTAL ESCRITO Y DIRIGIDO POR CHARO MATO (CDC, CTF), CON FOTOGRAFÍA DE TOMÁS RIDILENIR.

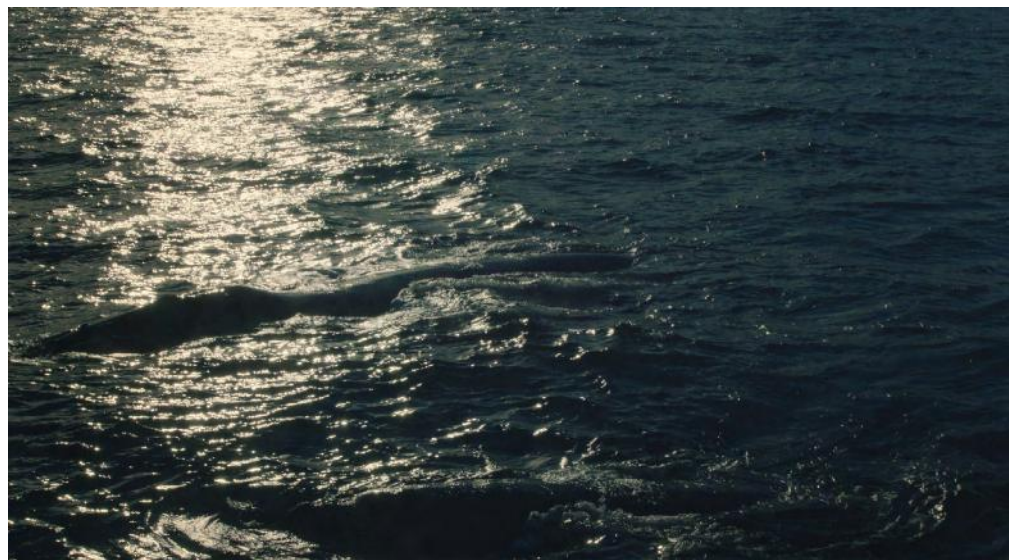
**Charo:** *8 Cuentos sobre mi hipoacusia* es mi primera película documental: es un relato autobiográfico, coral e íntimo que se propone entender cómo escucha quien no escucha por medio de mi historia personal y el relato de otras chicas con diferentes tipos de hipoacusia. La película revela detalles desde que me diagnosticaron hipoacusia neurosensorial bilateral moderada hasta que llegó a ser severa de adulta, perdí toda mi audición y decidí realizarme un implante coclear en mi oído izquierdo.

Desde el comienzo fue un desafío pensar cómo poner en imágenes lo que no podemos oír. Lo que nos propusimos fue trasladar las percepciones y/o las sensaciones de la hipoacusia, tales como el silencio o experimentar un acúfeno, a imágenes que evoquen estas percepciones. Es decir, describir con imágenes ciertos estados asociados a la no-escucha.

El primer sostén que encontré para esto fueron las imágenes que fui describiendo en la voz en off, a través de cierto relato poético y atado a la memoria de lo que fue para mí nacer escuchando e ir perdiendo la audición progresivamente. Memoria que también se puede ver reflejada en el uso del material de archivo VHS de mi infancia donde se comienza a vislumbrar que era una niña que no escuchaba bien.



**Charo:** Desde mi punto de vista y luego de varias proyecciones e intercambios con el público me di cuenta que ciertas elecciones fotográficas como el mar, las ballenas y el agua en todas sus expresiones, son una referencia contemplativa de la escucha y la no-escucha de muchas personas hipoacúsicas. Fue un gran descubrimiento empezar a vincularme a través de esas imágenes con otras personas hipoacúsicas que también adoran y ven en las ballenas, (quienes se comunican entre ellas por frecuencias que son inaudibles para el ser humano) y en el mar (productor de grandes frecuencias relajantes como el oleaje), una clara identificación de lo que significa ser una persona que experimenta diferentes percepciones auditivas a lo largo de la vida.



**Charo:** El agua como elemento fue un personaje más, presente en todo momento, articulando el relato de cada uno de los personajes. Es un refugio en el que la diferencia deja, por un momento, de existir. En el agua las personas con hipoacusia podemos, aunque sea por un rato, contar con el hecho de que sumergidos somos todxs hipoacúsicos ya que dentro del agua nadie escucha.



**Charo:** Me gustaría también remarcar que ciertas imágenes de ambientes ruidosos, como las imágenes de la Av. Corrientes o la transitada universidad FADU donde estudiamos con Tomás, las hicimos resonar desde el silencio de lo que significa transitar espacios bulliciosos para las personas hipoacúsicas y para esto decidimos utilizar un estabilizador de cámara para remarcar el estado de “estar flotando” en medio del ruido.

**Tomás:** Con Charo estudiamos en la misma universidad, la FADU (UBA), pero a decir verdad nos conocimos después de haber terminado. Empezamos juntxs a filmar Documental, viajando por la Argentina y el mundo, contando historias sensibles e íntimas. Esas experiencias allanaron el camino en la confianza para dialogar y crear en conjunto.



**Tomás:** *8 Cuentos sobre mi hipoacusia* es una película muy personal, de mucha exposición y que a mi entender necesitaba de ese espacio seguro. Comenzamos filmando un teaser dejándonos lugar a probar. El desafío era hacer presente una serie de recuerdos y sensaciones que Charo había escrito en cuentos. Buscábamos una imagen poética, pero sin perder el valor narrativo, teniendo siempre presente que estábamos filmando un documental.





## ¿CÓMO ESCUCHA QUIEN NO ESCUCHA?

Un desafío visual: ponerle imagen al no sonido. Quien no escucha, no escucha por los ojos, pero se vale de la vista para poder completar parte de lo que no puede comprender desde lo sonoro. Estar cerca de los labios, de las expresiones, de las miradas, del no entendimiento.

En uno de los testimonios, Pablo, el primo de Charo, cuenta que ser hipoacúsico es como estar en una conversación donde todos hablan un idioma que no entendés. Es la comunicación la que se vuelve inestable e inexacta por momentos.



**Tomás:** Mi trabajo en la fotografía intentó acompañar este recorrido, facilitar la realización y estar cerca de los personajes (las personas) tanto en valores de plano como en la confianza para obtener esos momentos/gestos documentales.



**Tomás:** El armado del equipo técnico fue fundamental. Trabajamos con un equipo reducido pero muy unido y comprometido. El apoyo técnico de Edgar Espinoza en la asistencia de cámara y operación de Móvi; Darío Koraj y Manuel Ojeda Saavedra en luces; Emiliano Monsegur en sonido; Sofía Koremblit y Paula Magnani en producción de campo; y Constanza Cabrera en asistencia de dirección, hicieron el rodaje dinámico y familiar.

Grabamos la película con el soporte de Cámara y Luces. Tuvimos un rodaje dividido en tres etapas y cada una tenía necesidades específicas. Luego de algunas pruebas me decidí por el combo Alexa/Amira + Cooke mini s4/i. A una parte de la valija de lentes le quitamos el Coated frontal y trasero lo que nos daba una imagen más inestable. Para el viaje a Puerto Madryn sumamos un zoom Arri Alura 25-250mm + Extender 2.0x que nos permitió contemplar más cerca las ballenas, los pájaros y el mar.



**Tomás:** *8 Cuentos sobre mi hipoacusia* tiene un gran soporte narrativo en su archivo hogareño. Con Charo pensamos y charlamos mucho sobre cómo unir estos universos para que sean parte del mismo viaje a los recuerdos que propone la película. Nos hicimos de una cámara Super8 que nos acompañó en todas las jornadas, era la cámara para jugar, para seguir probando.



**Tomás:** La postproducción la realizamos en Uruguay. En un primer año de pandemia comenzamos las primeras jornadas de color a distancia, coordinadas por Valentina Gedanke (coordinadora de postproducción) y luego pudimos encontrarnos con Mauro Infante (colorista) de Colour Studio, en Montevideo, para trabajar en la misma sala y terminar de revelar las imágenes y restaurar el archivo en Super8, VHS y miniDVD de la familia Mato.

**Tomás:** Hacer *8 Cuentos sobre mi hipoacusia* fue una experiencia reveladora, un proceso lleno de emociones. La comunicación en el centro; creo que es una película que te lleva de viaje, despacito, a un universo familiar de constelaciones donde el deseo (y el derecho) de escuchar y ser escuchado tiene la energía misma del mar agitado.



# ALA NORTE



cine digital

ALQUILER DE EQUIPOS DE FILMACIÓN

SERVICIOS PROFESIONALES

GALERÍA DE FILMACIÓN

PRODUCCIÓN INTEGRAL

POST - PRODUCCIÓN

ASESORAMIENTO TÉCNICO

✉ info@alanortecinedigital.com

f /alanortecinedigitalHD

🖥 http://alanortecinedigital.com

☎ (11) 4718-0732

📞 (11) 2682-4709

📷 @alanortecinedigital

## Desde la Luna el mundo se ve distinto



### EL PERRO EN LA LUNA.

Desde el 2004  
apostando  
a contar historias  
con una mirada  
diferente.



EL  
PERRO  
EN LA  
LUNA.

info@elperroenaluna.com.ar

54 1148070612

Av. Alvarez Thomas 1537 (C1427CDP)  
Buenos Aires, Argentina

www.elperroenaluna.com.ar



# ARGENTINA, 1985





- POR JAVIER JULIÁ (ADF)

No recuerdo con exactitud cuándo Santiago me habló por primera vez de este proyecto, pero sí me acuerdo del entusiasmo que me despertó. También el sentido de responsabilidad para con un momento bisagra de nuestra historia como país.

Nuestras primeras charlas fueron durante el rodaje de *Petite Fleur*. Luego vino la pandemia que nos ayudó a profundizar y ver incontables horas del Juicio a las Juntas a las que la producción tenía acceso. Fueron momentos muy emotivos y dolorosos de ver pero que hicieron crecer aún más el sentido de responsabilidad y el compromiso para con nuestra película.

La pandemia nos dio el tiempo necesario para trabajar y dejar fluir nuestras primeras ideas. En noviembre de 2020 me fui a hacer otra película hasta marzo 2021. En abril 2021 pudimos retomar desde donde habíamos dejado pero ya con muchas cosas planteadas. La importancia de una preproducción suficiente y poder establecer un diálogo fluido entre todas las aéreas lamentablemente no es algo muy común en nuestro cine. Intento entrar en los proyectos lo más temprano posible. En este caso poder hacerlo y tener el apoyo y la confianza de la producción fue invaluable.

Queríamos que la película se sintiera contemporánea y no distante. A pesar de haber sucedido hace casi 40 años son heridas que no han cicatrizado y siguen teniendo una enorme relevancia en la actualidad. Las primeras ideas que surgieron en esta etapa tenían que ver con

“QUERÍAMOS QUE LA PELÍCULA SE SINTIERA CONTEMPORÁNEA Y NO DISTANTE. A PESAR DE HABER SUCEDIDO HACE CASI 40 AÑOS SON HERIDAS QUE NO HAN CICATRIZADO Y SIGUEN TENIENDO UNA ENORME RELEVANCIA EN LA ACTUALIDAD. LAS PRIMERAS IDEAS QUE SURGIERON EN ESTA ETAPA TENÍAN QUE VER CON CÓMO RECREAR UNA ÉPOCA PASADA PERO SIN SENTIR QUE ES ALGO QUE YA PASÓ. QUE NO FUERA NOSTÁLGICA”.



cómo recrear una época pasada, pero sin sentir que es algo que ya pasó. Que no fuera nostálgica.

Después de haber visto gran parte de las grabaciones del Juicio sentí que debíamos “acortar” la distancia que separaba la cámara de los testigos. Quería intentar establecer una conexión entre ellos y el espectador. Que sea más tangible y lo que para mí era “una imagen más cristalina”. Intentar penetrar en su mirada. Decidí ir en la dirección más opuesta posible a los registros del Juicio. Ser, si se pudiera, más inmerso y sentir que estamos presenciando ese juicio ahora.

También queríamos que el Juicio tuviera un criterio único. Sea un punto de inflexión en la película y que cada vez que entráramos ahí la imagen sea más inmersiva. Para ello pensé en tener una cámara y unos lentes que fueran lo más definidos posibles. Definición para mí no significa más píxeles ni imágenes que tengan contornos marcados. Significa buscar un registro que tenga más claridad y volumen.

Mi planteo inicial era utilizar la Alexa 65 para el Juicio y la Alexa Mini S35 para todo lo que sucede fuera de la sala de audiencias. Acorde con esta idea

debían ser las ópticas. Algún lente más definido y cristalino para el Juicio, y uno más “vintage” para todo lo demás. Hicimos intentos por traer una Arri Alexa 65 pero todas las cámaras disponibles, que no son muchas en el mercado, estaban ya alquiladas para otros proyectos. Entonces hice múltiples testeos probando diferentes cámaras y combinaciones de lentes, algo que siempre intento hacer ya que ahí empiezan a materializarse las ideas que fueron debatidas y pueden aparecer cosas nuevas. Este material luego lo trabajamos con Luisa Cavanagh, la colorista, con quien ya realizamos varias películas y sabe interpretar a la perfección mis obsesiones.

Luego de varias idas y vueltas nuestra mejor opción fue utilizar la Alexa Mini LF con lentes Signature Prime para el Juicio y la misma cámara con unos lentes Canon FD, rehauseados y que recién llegaban a la Argentina, para todo lo que sucediera afuera. Pensaba utilizar el sensor de la cámara en s35 para este momento y en LF en la sala, pero me decidí a usar el LF en ambos casos ya que estos lentes presentan aberraciones en los bordes que me resultaban atractivas y que las perdería si filmaba s35. Para intentar separar un poco más ambas etapas filmé esta última entre iso 1280/1600 tratando que siempre el diafragma estuviera cercano a 4/5.6 utilizando lentes más angulares para capturar más el espacio y los protagonistas que, en general eran varios, poblaban el cuadro. En el Juicio volví al iso nativo de la cámara, 800, e intenté que el diafragma estuviera entre 2 y 2.8 con lentes un poco más largos para separar más la figura del fondo. Finalmente agregamos diferentes niveles de grano en ambas partes.



También junto a Luisa diseñamos dos LUTs, uno para el interior de la sala de audiencias y otro para todo lo que sucede por fuera de ella. En el primer caso nos inspiramos en imágenes de la película *The Master* (Dir: Paul Thomas Anderson, DF: Mihai Malaimare Jr. 2012). Para lo demás descubrí, gracias a Mica Saiegh, directora de arte de la película, un joven fotógrafo argentino llamado Maxi Magnano (@suffer\_rosa) quien con sus fotografías en 35mm consigue una bella extrapolación entre el pasado y el presente. Su libro *Afterglow* fue una constante referencia para nuestra paleta de color. También fueron fuente de inspiración las imágenes capturadas por el fotógrafo japonés Masahide Tomikoshi en su estadía en la ciudad de Buenos Aires a finales de la década del 70.

Otro punto que debatimos mucho fue el tipo de formato que debíamos utilizar. Nuestras dos películas anteriores habían sido en 2.39:1, pero desde un primer momento Santiago me planteó que no quería que esta película fuera *widescreen*. Sabía que era importante centrarnos en los rostros y que el espacio no se convirtiera en una distracción. Cuando empezamos nuestros primeros *scoutings*, sobre todo en la sala de audiencias, me dediqué a tomar fotografías probando diferentes opciones: 2.1; 1.85; 1.66; 4.3. Ninguna de ellas terminaba de convencernos. Fue así que estudiando fotografías de la época redescubrimos el formato 1.50:1, que es el que tenían las cámaras de foto 35mm de la época. Lo encontramos muy atractivo para los retratos con espacio suficiente para contextualizarlos y fue así que tomamos la decisión de abrazarnos a él.

Uno de los momentos que más disfruto del trabajo con Santiago es sentarnos a pensar y planificar las puestas de cámara. Nos gusta tener la mayor parte de la película pensada y pasamos gran tiempo de la pre diseñándola. Utilizó la aplicación Shot Designer más las fotografías tomadas con Artemis, y después compartimos esa información con los demás equipos. Eso no implica ser estrictos. Es solo una manera de conceptualizar ideas y tener una estrategia, pero que puede virar hacia lugares distintos el día de rodaje si vemos que hay otra idea mejor o es necesario ajustarla a las necesidades de los actores o cualquier otra razón que Santiago crea conveniente. Es una guía que nos ayuda a entender la dirección en la queremos narrar la historia.

Para iluminar la sala de audiencias trabajamos con una gran variedad de opciones junto a Jaime Muschietti y Sergio Olmos, gaffer y key grip de la película. Poder tener un control total y a su vez optimizar el tiempo ahí adentro se me hacía prioritario. Nuestra solución final fue diseñar, junto a la invaluable ayuda de Pablo López, un complejo *rig* que nos permitió armar una gran cajón de luz de 8x6mts que contenía 20 open face de 800w cada uno que podíamos controlar a través de la app Luminare, lo cual nos daba bastante versatilidad de trabajo. En los planos más abiertos de la sala donde se veía una parte dentro del cuadro Lega Pugliese y su equipo de vfx borraron el *rig* y completaron la imagen. Fue un *rig* costoso, pero la producción entendió y abrazó la idea de que nos permitiera ser más eficientes en el rodaje. Siempre es importante este nivel de entendimiento y comprensión entre las áreas. También colocamos un *balloon light* en el

centro de la sala, donde estaba el público presente, que utilizamos cuando queríamos ver un poco más de esa área.

Otro de las cosas que me resultaban importantes para la recreación de la época era el color de los exteriores nocturnos. En los últimos años las grandes ciudades han cambiado su tipo de iluminación a led, que poseen cualidades muy distintas a las de la época que debíamos recrear, dominada por las luces de sodio o mercurio halogenado. Para lograr recrear este tipo de iluminación tuvimos que colgar Arri skypanels s30 de los postes de luz. También recibimos la colaboración de la gente encargada de la iluminación de la ciudad de Buenos Aires que nos apagaron todas las luces de la calle que necesitábamos y que incluso cambiaron muchas de las lámparas led que estaban puestas por las viejas y queridas lámparas de sodio, especialmente en la Av. Montes de Oca, donde se filmaron los exteriores de la casa de Strassera.

Las oficinas de Strassera fueron reconstruidas en una sala abandonada del Edificio Lanusse. Ahí pude, junto a Mica y su equipo, diseñar el tipo de iluminación que nos diera mayor flexibilidad. La mayor parte de la iluminación se daría desde los apliques de tubos fluorescentes que están en el plano. Solo en la oficina de Strassera coloqué por encima una estructura de 2x2 o 3x3, no recuerdo, con *gridcloth* y *eggcrate* que contenía por dentro unos KinoFreestyle casi pegados al techo. La estructura del edificio nos permitió colocar luces afuera, en las terrazas ubicadas enfrente de nuestras ventanas, un piso más arriba de donde



filmábamos, para poder tener un mejor control de la cantidad de luz que entraban por ellas y poder extender el día durante la noche.

La casa de Strassera se construyó en estudio basándose en un departamento de Barrio Norte que visitamos durante los *scouting*. Los exteriores que se ven desde la ventana fueron dos gigantografías que tomamos desde un balcón en la Avenida Montes de Oca donde se filmaron los exteriores del departamento. Esto nos permitió hacer noche y día sin necesidad de recurrir a un croma.

Este proyecto significó para todos los que tuvimos la suerte de participar una enorme responsabilidad, compromiso y momentos de emoción muy intensa. Una película que quedará en nuestros corazones por siempre.

## **ARGENTINA, 1985**

CÁMARA: **ALEXA MINI LF**

FORMATO DE IMAGEN: **1.50:1**

LENTES: **ARRI SIGNATURE PRIME, CANON FD, ZOOM FUJINON PREMISTA Y ZOOM CANON K35**

### **EQUIPO TÉCNICO**

DIRECCIÓN: **SANTIAGO MITRE**

GUIÓN: **SANTIAGO MITRE Y MARIANO LLINÁS**

PRODUCCIÓN: **AGUSTINA LLAMBI CAMPBELL, FEDERICO POSTERNAK, AXEL KUSCHEVATZKY Y VICTORIA ALONSO**

LINE PRODUCER: **AXEL LINARI**

JEFA DE PRODUCCIÓN: **LAURA SEGATTA**

ARTE: **MICAELA SAIEGH**

VESTUARIO: **MÓNICA TOSCHI**

MAQUILLAJE: **ANGELA GARASIJA**

PEINADO: **DINO BALANZINO**

SONIDO: **SANTIAGO FUMAGALLI**

MÚSICA: **PEDRO OSUNA**

MONTAJE: **ANDRÉS P. ESTRADA**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **JAVIER JULIÁ (ADF)**

DF SEGUNDA UNIDAD: **MANUEL REBELLA**

DIT: **MARTÍN BENDERSKY**

FOQUISTA: **MARTÍN DOTTA**

SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA: **MARTIN HEREDIA Y JAZMÍN WILHELM ESPO**

STEADY: **JOAQUÍN SILVATICI**

GAFFER: **JAIME MUSCHIETTI**

BEST BOY: **MIGUEL VALFRÉ**

GRIP: **SERGIO OLMOS**

STEADICAM: **JOAQUÍN SILVATICI**

COLORISTA: **LUISA CAVANAGH**

COORDINADOR DE POST: **IAIR MICHEL ATTIAS**

VFX: **LEGA PUGLIESE**

EQUIPOS: **ALFAVISION Y ÓPTICAS HC**

**TRAILER**

# DIARIO DE UNA POSTPRODUCCIÓN

• POR LUISA CAVANAGH

*“La cuestión, en los viajes como en la vida, es ser capaz de elegir. Basta con tener esa capacidad y seremos sospechosos de estar muy por encima de los mortales comunes. Incluso, dicen los expertos en etimología, la palabra “elegante” significa aquel que elige, o algo así.”*

Sara Gallardo en *Vivir de viaje*

Argentina, 1985 fue el primer proyecto que realizamos de forma integral en Quanta Post Argentina. Se llevaron a cabo los procesos de laboratorio, corrección de color, control de calidad, entregas de master hdr, sdr y dcp, subidas a la nube y backups.

La fotografía a cargo de Javier Juliá (ADF) tenía el desafío de representar la memoria. El esquema de trabajo que él propone se basa en el estudio exhaustivo, junto con las pruebas de las herramientas que quiere utilizar, para definir su “set”. En total fueron cuatro pruebas. La primera comparó dos cámaras, algo que se hace en la mayoría de los proyectos para confirmar o sorprenderse por

alguna nueva versión de cámara que esté disponible en el mercado.

En la segunda armamos luts y también se compararon ópticas. Junto con el DIT Martin Bendersky venimos colaborando en el armado de luts hace varios años, trabajamos juntos también en *Relatos salvajes*. Javi le dedica mucho tiempo a obtener el lut que funcione en diferentes escenarios, que sea simple y práctico. En este proyecto él buscaba una colorimetría de stock filmico y un contraste denso con suave fall off en las altas y bajas luces. Exporté una versión de lut r709 y otro solo con “lmt” para que Martín pueda utilizar en set.

Junto a Santiago Mitre, el director, la tercera prueba de maquillaje y vestuario confirmó el camino. Tomaron como referencia imágenes de Maxi Magnano que hace fotografías analógicas de Buenos Aires.

En la cuarta prueba, ya con material editado del corte final de la película, se estudiaron diferentes formas de agregar textura filmica. Javi trabajó con Alastor Arnold, colorista senior en Fotokem que desarrolló la ciencia del color para “print scan back workflows” ShiftAi (intermedio analógico) Logramos realizar unos tests muy interesantes comparando el proceso intermedio analógico con el proceso intermedio digital (aplicando grano desde Da Vinci). Al final, luego de un par de proyecciones, se decidió optar por la versión digital.

Trabajamos durante tres semanas la corrección de color en Da Vinci Resolve con administración de color ACES. Se profundizó lo que ya venía de





rodaje. La investigación de los fiscales estaba muy cerca del ajuste inicial. Trabajamos en acentuar la saturación de algunos colores que Santi había pedido y en ajustar la densidad en algunos sectores.

El juicio llevó más trabajo, Javi insistía en una transparencia y balance que no venía en el ajuste original del lut. Fueron varios días de depurar esa colorimetría. Era muy importante mantener el color de pieles neutras, el brillo de los ojos, y la separación en los trajes de los fiscales y los militares para combinarlo con el material de archivo y el material registrado para la película con cámaras de los años 80.

Otro gran desafío dentro del trabajo de corrección de color era mantener la misma sensación de imagen en un monitor HDR R2020PQ1000nits que en

una proyección en copia DCP P3 gama 2.6 48nits o en un monitor SDR R709 gama 2.4 100nits.

Comenzamos con la versión HDR, algo que nos sirvió de referencia fue marcar valores de altas luces (off white) en 200nits, los brillos de las lámparas dentro del juicio estaban entre los 300 y 400nits. Cada vez que terminamos un rollo (eran cinco en total) Santi pasaba a verlo y daba devoluciones. Cuando llegamos a la versión aprobada en HDR realizamos el trimpass en Dolby Vision. La versión SDR fue bastante directa, de todas formas la chequeamos en el monitor y en la sala de proyección varias veces. Para los trailers y material de difusión estuvimos muy atentos porque muchas veces se envían sin el ajuste final de color. Finalmente entregamos la

versión aprobada vía remoto porque Javi estaba en Canadá trabajando.

Para lograr esta colaboración es necesario tener una estructura que acompañe en espacio y tiempo. Son procesos dentro de la cinematografía digital que llevan meses y que todavía se están descubriendo. Por eso Agustina Llambi Campbell, productora de La Unión de los Ríos, fue decisiva al crear las condiciones para completar la película, para utilizar los recursos con inteligencia y visión dentro de presupuestos y cronogramas que responden a las necesidades del proyecto. “Ati” (Iair Michel Attías), postproductor, y Nico Ghio, coordinador de Quanta Post, completaron un equipo que con paciencia y obsesiva dedicación nos ayudaron en las diferentes etapas hasta llegar a las entregas finales.

# DEL GUIÓN AL DELIVERY



- POR IAIR MICHEL ATTÍAS (EDA)

Cuando me convocaron para llevar adelante la supervisión de postproducción de *Argentina, 1985* estaba en Montevideo realizando una supervisión técnica del flujo de trabajo de una serie original para Amazon Studios. Era de las primeras producciones para plataformas y se inauguraba una serie de requisitos excluyentes en este tipo de trabajos, que sin embargo era necesario traer hace tiempo a nuestro campo laboral: **la planificación de la postproducción desde la preproducción**, asesoramiento sobre las implicancias de un tipo de cámara, de un tipo de compresión, de una resolución. Ventajas y desventajas de seguir un camino u otro. Y lo más humano e imprescindible

que debe contemplar este rol: **la comunicación entre todas las partes involucradas.**

El Juicio a las Juntas Militares es un hecho meta-histórico, inobjetable de la lucha por los Derechos Humanos en la Argentina, y un ejemplo en todo el mundo. Pero de algún modo, y sobre todo en nuestro país, su carácter de acontecimiento todavía resultaba desdibujado, a menudo destacado más por sus límites que por su alcance, y **desde la memoria emotiva era visualmente poco relevante: las imágenes del Juicio no se transmitieron hasta varios años después y casi todos los planos son de espaldas.** Con el pasar de los años



recomendación de la plataforma hicimos el offload con la tecnología HDE (High Density Encoding) que permite reducir un 60% el volumen de storage sin perder calidad. Resultaba cerca de **1045 GB/hr por cámara**. Fue importante definir estos parámetros ya que incidían de forma directa en el pipeline de creación de dailies, proxys y en cómo sería el conformado de la película.

Si bien la plataforma pide en sus guidelines que la resolución de entrega sea UHD (3840x2160) el hecho de que el aspect ratio fuese más cuadrado con pillarbox (columnas negras a los costados) aseguraba que la resolución de captura cubría de forma nativa la resolución activa de trabajo (3240x2160).

Además de cubrir el área de trabajo resultaba que tanto el Open Gate como el S35 tenían relación de aspecto 3:2, casi idéntica al formato de salida. Con sutiles diferencias (un poco más alto el primero, y más ancho el segundo), permitían encuadrar en ese ratio desde la captura.

A la hora de armar el flujo entre DIT (Martin Bendersky), laboratorio digital (Quanta Post) y edición contemplamos que en cada jornada de rodaje se genere en set un proyecto de DaVinci Resolve en la resolución de salida 3240x2160 (o su equivalente HD: 1620x1080), con los setting de input scaling en “Scale full frame with crop” para asegurarse que siempre se respetara el área de encuadre cropeando el ancho del S35 el alto del Open Gate.

A la hora de setear la salida para renders, los Dailies para Moxion fueron generados en

comenzó a despertar un interés mayor alrededor de este hecho, que a su vez en el contexto actual parece una quimera milagrosa, una rara avis imposible de replicar.

**Este factor, el del compromiso con la propia historia y el del encuentro con la Memoria, Verdad y Justicia, fue el que atravesó a todas las personas involucradas en el proceso creativo de la película.**

El proceso de postproducción comenzó con la lectura del guión y el página a página –virtual, ya que el contexto era pandémico–.

**La relación de aspecto elegida fue 1.5:1** el formato que tenían la mayoría de las cámaras fotográficas 35 mm en aquella época que, además

de revalorizar el rostro humano, nos ubica de inmediato en un contexto temporal que remite a la época. “**¿Qué aspect ratio tiene la memoria?**” planteó la productora Agustina Llambi-Campbell en la propuesta a la plataforma para obtener la validación del encuadre final. “Quizás seamos la última generación que pueda contar su memoria en este aspecto”.

Para **la elección de la cámara**, liderados por el **director de fotografía Javier Juliá (ADF)**, realizamos varias pruebas que incluyeron distintas combinaciones de ópticas, marcas y sensores en la búsqueda de lo que cada secuencia de la película necesitaba. Concluimos de forma determinante en usar la **ALEXA Mini LF, Resolución de captura: LF (4448x3096) y S35 (3424x2202)**, a dos cámaras. El tipo de captura fue Arriraw y por



1920x1080 (pillarbox) por estándar y porque los guidelines de la plataforma así lo recomendaban. En cambio, **los proxys para edición fueron realizados en 1620x1080, Apple ProRes LT**. En ambos casos con LUT+CDL validados en set por DIT y DF, y ya aplicados.

Poder editar en 1620x1080 permitía comodidades como no tener que utilizar una máscara de forma permanente para tapar diferencias ante posibles encuadres. Además aseguraba que todos los parámetros de animación y efectos como resize, position, rotation, etc. luego fueran respetados en su proporción a la hora de hacer el conformado.

Cada una de estas etapas estaba descrita en un pipeline (gráfico) y en un memo de procedimientos (documento) que preparé antes de iniciar rodaje y estaba disponible para todo el equipo para consultar y despejar dudas.

**Cada jornada el DIT realizaba el offload de la tarjeta a un master y a dos backups, uno de ellos era un tránsito SSD que viajaba al laboratorio para ser backupeado tanto en un RAID 5 de la producción como en la nube de Amazon.** También dejaba preparado en ese disco: Proyecto de DaVinci Resolve administrado en ACES 1.1 con sus LUTs, CDLs, y posible ajustes como resize para evitar viñetado o flopeos si la cámara estaba invertida.

**El laboratorio podía abrirlo todos los días, realizar un control de calidad del material y transcodificar (desde el inicio fue una decisión muy clara y consensuada que no se hiciera ningún tipo de transcodificación en set).**

Viajaban también stills con sus drx de referencia, que a su vez eran subidos a la plataforma Moxion. Por último, los reportes en PDF, CSV, ALE y XML de metadata generados en Silverstack.

Durante el rodaje contamos con la particularidad de que la continuista **Gwenn Joyeaux** trabajaba hacía varios años con la aplicación **Movie Slate**, que tenía contemplado un flujo compatible con FCPX, el software de edición. Luego de investigar y consultar a colegas locales y extranjeros, diagramé un sistema que a simple vista puede verse complejo pero que aseguró que **todas las notas de continuidad, incluyendo ópticas y nombres de escena-plano-toma-cámara viajaran digitalmente del set a la isla de edición y a Moxion.**

Nos aseguramos junto a la asistente de montaje, **Susana Leunda**, que llegara al proyecto de edición la metadata con los comentarios de sonido, con las notas de continuidad y con la información de ópticas utilizada en cada cámara.

**El software de edición fue FCPX**, lo que es una particularidad ya que aunque tiene más de diez años en el mercado, generó una revolución en su momento al replantear la arquitectura y el diseño de trabajo dentro de Final Cut, y si bien cada vez más montajistas lo utilizan, sobre todo en publicidad, no había muchos antecedentes de edición de largometraje y menos en el cine local. El editor, **Andrés Pepe Estrada**, fue quien lo propuso y eso era lo más importante, ya que además de ser su herramienta creativa sería él quien trabajaría por varios meses con este software y era muy importante que se sintiera cómodo y tuviera el control total.

Cuando investigué experiencias en otros países del mundo realizando flujos de trabajo de cine con FCPX me encontré con que en varios aspectos hasta era más provechoso que Adobe Premiere en cuanto al intercambio de metadata con ProTools, lo cual era fundamental y terminó de confirmar el camino a seguir. Como es un software que no tiene incorporadas herramientas de intercambio profesionales tuvimos que comprar también las aplicaciones “satélite” fundamentales para su uso profesional:

- Final Cut Pro X (300 usd), para editar
- Sync-N-Link X (200 usd) para realizar la sincronización por timecode, asegurando que el clip synced “herede” la metadata del master clip
- Shot Notes X (50 usd) para ingesta de metadata desde planilla de excel
- X2Pro (150 usd) para exportar AAF a ProTools

Es necesario remarcar que a pesar de contar con todas estas herramientas, su funcionamiento estuvo lejos de ser perfecto. El conformado, que estuvo a cargo de **Nicolás Ghio**, hubo que realizarlo copiando y pegando atributos de los clips sincronizados a los master clips porque en Davinci Resolve los “synced clips” del Final Cut eran interpretados como compounds.

Para el envío a Pro Tools tuve que contactar a los desarrolladores del X2Pro para pedir soporte por un bug grave que desordenaba los nombres de los micrófonos, y a días de iniciar la post de sonido me enviaron por privado acceso a una versión Beta de la app con el conflicto resuelto.

**Los VFX estuvieron a cargo de Wanka Cine**, que también fue desde donde se coordinó la postproducción y donde armamos la isla de edición en una suite con proyector. Desde el primer desglose de guión coordinamos con el supervisor de VFX, **Leandro Pugliese**, cuáles eran los principales desafíos y qué implicaban en materia de planificación, costos y tiempo de trabajo: sabíamos que a medida que el corte de edición se asentara, había planos que debían comenzar a componerse con antelación para llegar a término.

Para la coordinación de postproducción conté con la asistencia fundamental de **Eugenia “Pipi” Molina** que acompañó durante todo el proceso. Por su expertise en la producción de VFX pudimos organizar las prioridades para administrar el volumen de trabajo.

**Fueron unos 200 shots los que tuvieron intervención en diferente grado de complejidad:** desde borrados simples hasta recreaciones completas en 3D de un sector de la Plaza Lavalle de 1985, matte painting de edificios enteros, de la Plaza de Mayo, completivas de la sala de audiencia (no podía llenarse de extras por los protocolos de COVID 19), aviones 3D, borrado y reemplazo de cartelería de la calle Corrientes, retiming, upscale de archivo, explosiones. El director y el DF tuvieron una participación activa en las devoluciones, procuraron la búsqueda de un zurcido fino y el cuidado de los detalles de época en un acompañamiento con mucho compromiso.

Era fundamental tener un pipeline sólido para evitar cualquier contratiempo ya que el calendario

era ajustado. Hicimos pruebas de ida y vuelta entre Color y VFX antes de iniciar el rodaje y durante la etapa de pulls preliminares para asegurar que no hubiese diferencias de color. **Se definió trabajar en secuencias EXR con una compresión DWAA (60)**, aunque para ciertos planos puntuales por precaución se trabajó en Half ZIP si bien no había diferencias visibles.

**La coordinación y revisión de planos se realizaron a través de la plataforma Shotgun (Autodesk)** que permitía cumplir con los requisitos de seguridad de la plataforma y realizar notas específicas de forma colaborativa.

El **material de archivo** es un capítulo en sí mismo ya que hubo numerosas etapas de investigación y relevo tanto de material audiovisual como fotográfico y gráfico. Desde el guión siempre estuvo **el informe televisado “Nunca Más” de la CONADEP** que se ve en la escena donde hablan Tróccoli y Estela de Carlotto. **Fue muy difícil hallar una copia a color y en calidad aceptable: fue posible gracias a un archivista privado ya que en RTA (TV Pública) solo había una versión en blanco y negro.**

Sabíamos que este material y otros generados por la producción en formato SD en U-matic podían llegar a verse en pantalla completa. Algunos se hicieron con una cámara Sony EX3 (la misma con la que se rodó *El Estudiante*, en un gesto poético) deteriorada en post, pero la mayoría se grabó en SD con una cámara de la época. Tuvimos que investigar y probar diferentes algoritmos de upscale y restauración. Hicimos pruebas con Neural, Zeoshi y Topaz, además de otros desarrollados por particulares. **Al final**

**nos inclinamos por lo que ofrecía Topaz en materia de desentrelazado y upscale** aunque también requirió en algunos casos de restauración (borrado de drops y glitches) por parte de VFX, agregado de grano y tratamiento de color.

También es importante mencionar que la principal productora de archivo, **Laura Mattarollo**, se ocupó de rastrear fotografías y a sus autores, uno por uno, para conseguir imágenes relevantes que se pudieran utilizar de forma legal en los créditos finales. En muchos casos había archivos excelentes, pero cuyo autor era desconocido. En otros, el autor aprobaba su uso, pero no tenía copias ni negativos en buena resolución. La movilización producida por la película implicó que los propios fotógrafos que realizaron las coberturas en la sala de audiencia revisaran sus archivos personales y, en el caso de **Eduardo Longoni**, nos permitiera escanear las tiras de negativos descartados de donde pudimos rescatar algunas **postales inéditas**.

Una vez avanzando el proceso de color, a cargo de **Luisa Cavanagh**, realizamos varias proyecciones de chequeo en DCP, que si bien como copias de trabajo se realizaron en 2K, **el masterizado final fue en 4K**, en ventanilla Flat (3996 x 2160), pillarbox. En lo personal fue la primera vez que pude ver un DCP en esta resolución. Aunque muchos proyectores de salas comerciales no proyecten 4K nativo soportan esta resolución y hacen downscale a 2K. **El grado de nitidez y detalle era sorprendente.**

**La postproducción de sonido estuvo a cargo de Santiago Fumagalli.** Durante diez semanas se editaron diálogos, grabaron doblajes, foley

y se pre-mezcló en Buenos Aires, en el estudio **CUBIC**. Durante el transcurso de la post fue ganando terreno la posibilidad de mezclar en **Skywalker Studios**, donde **los músicos Michael Giacchino** (*Up, Coco, Ratatouille, The Batman* y *Jurassic World*, entre otras) y **Pedro Osuna** ya habían grabado y mezclado la música original.

**Tuvimos que coordinar el envío de sesiones de Protools y asegurarnos que abrieran a tiempo y sin inconvenientes** ya que la cantidad de jornadas pautadas era inamovible y tanto Fumagalli como el director, **Santiago Mitre**, ya estaban en vuelo a California. Si bien el calendario era ajustado pudimos hacer llegar a tiempo las sesiones. A su vez, **día a día actualizábamos de forma significativa los VFX y debíamos enviar nuevos Quicktimes para que se visualicen.**

**El primer deadline importante fue el envío al festival de Venecia** que nos encontraba en una instancia muy avanzada de la post y para el cual pudimos llegar con un DCP con una primer corrección de color, gran mayoría de VFX y una premezcla realizada en Buenos Aires, en simultáneo, por Roberto Espinoza. Fue muy reconfortante, tras esa vorágine de trabajo y de cumplir con los tiempos de entrega, enterarnos que el equipo de programación confirmó en menos de 24 horas que la película había sido seleccionada para la **Competencia Oficial**.

**La mezcla final fue realizada por Lora Hirschberg y Antonio Villaflor**, dos grandes profesionales pero además excelentes personas que nos asistieron y acompañaron un proyecto que, a pesar de ser muy grande para nosotros, era pequeño para la escala de trabajo que suelen tener.

**Durante toda la realización de la película contamos desde Amazon Studios con el acompañamiento de su ejecutivo de post para series Santiago Pérez Rocha León.** Durante el proceso se terminó de conformar el área de películas a cargo de **Steve Bannerman**, a quien se le sumó cerca del final **Gabo Kerlegand** para nuestra región. Para la etapa de entregas y quality check (QC) hubo una figura clave: **la ejecutiva de deliverys Sadie Johnson**, quien despejó todas nuestras dudas y nos ayudó a salir adelante.

Si bien la idea fue siempre tener un único cronograma de entregas para estrenar la película terminada en festivales, **la plataforma exige un proceso riguroso de QC, en el que saltan errores técnicos o desajustes que en muchos casos solo son detectables por una máquina.** Píxeles muertos, líneas negras por reencuadres, ruidos o glitches, sincros dudosos y, en muchos casos, falsas alarmas que se deben argumentar. A su vez, esto debe aprobarse para las versiones HDR, SDR y para los planos textless de la película en ambas versiones, además del Closed Caption. Recién ahí está en condiciones de salir al “aire” por la plataforma para todo el mundo.

Estas entregas deben estar validadas con mucha antelación a la fecha de lanzamiento para que el equipo de localización de Amazon pueda doblar y subtítular en todos los idiomas necesarios. Luego sigue lo que se conoce como “Archival”, control de calidad de M&E de la mezcla de sonido y, por último, secuencias de cuadros DPX de la película con color y sin color –pensando en futuras remasterizaciones. **Entre masters y documentación adicional son unos 70 entregables con los que se debe cumplir para dar por concluida la etapa de delivery de Amazon Studios.**





DECLARÁ TUS OBRAS  
ONLINE EN  
[WWW.DAC.ORG.AR](http://WWW.DAC.ORG.AR)

[WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR](http://WWW.DIRECTORES.AV.COM.AR)

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

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





# **UNA NUEVA LEY PARA LA PRODUCCION Y LA INDUSTRIA AUDIOVISUAL EL CONGRESO NACIONAL TIENE LA PALABRA**

**Conocé el Anteproyecto de Ley VERSIÓN 5.0**

**[www.espacioaudiovisualnacional.org](http://www.espacioaudiovisualnacional.org)**



**ESPACIO  
AUDIOVISUAL  
NACIONAL**



INTERNATIONAL FEDERATION  
OF CINEMATOGRAPHERS

## EN BUSCA DE MAYOR REPRESENTATIVIDAD INTERNACIONAL

**Victoria Panero (ADF):** ¿Qué significa IMAGO? ¿Cómo la describirías?

**Mustapha Barat (ABC):** IMAGO es la federación internacional de directores de fotografía. Hasta hace poco tiempo era solo europea. Nació como idea de un fotógrafo italiano Luciano Tovoli de la AIC (Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica). Él tuvo esta idea en el **Festival de APILA**. Hace 30 años se creó IMAGO. En ese entonces fue una iniciativa de la AFC (Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique), la BBK (alemana), la BSC (British Society of Cinematographers) y la AEC (Asociación Española de Directoras y Directores de Fotografía). Estaban presentes los cuatro países en Roma. Las ideas principales eran fortalecer la comunicación entre los directores de fotografía, priorizar su trabajo y conseguir los derechos autorales,

una ambición muy complicada debido a las restrictivas legislaciones de cada país. En Estados Unidos es casi imposible por el sistema que ellos tienen. En Francia no les interesa debido a las leyes laborales que rigen. En otros países sí se interesan y desde IMAGO se trabaja en conjunto para lograrlo.

**VP:** ¿Cuál fue tu primer vínculo con IMAGO?

**MB:** Yo ingresé a IMAGO hace poco tiempo. Antes de la pandemia Jacques Cheuiche (ABC), como parte del consejo de la ABC, fue a representar a la ABC y a la ADFC (Colombia) a Bruselas. En ese entonces ABC era miembro asociado de IMAGO, pero no miembro pleno. Y a partir de ese momento ambas asociaciones se convirtieron en miembros plenos.

**VP:** ¿Por qué les interesó ser miembros plenos de IMAGO?

**MB:** Fueron circunstancias. La Asamblea General era presencial. Duró un día y al segundo se declaró oficialmente la pandemia y todos intentaron volver a sus países. Jacques habla francés e inglés. En aquel entonces él era tesorero de la ABC y me propuso, como yo hablo varios idiomas, que sea el representante de la ABC en la IMAGO. A partir de entonces empecé a interiorizarme en todas las comunicaciones públicas. Había muchas peleas y varios grupos. En una de las discusiones emití una opinión sobre cómo modificar el estatuto para lograr mayor representatividad de los países no europeos y Astrid de Austria me desafió para que presentara mi candidatura al consejo. Luego de la elección hubo dos candidatos a presidente cada uno de los cuales obtuvo 14 votos por lo que no se eligió a ninguno. Se llamó a una Asamblea Extraordinaria

para dentro de 60 días. Ahí se habló de tener un presidente interino y propusieron que sea yo. Al principio no acepté pero insistieron. Ha sido muy difícil porque las peleas entre los dos grupos eran muy fuertes. Traté de oírlos a todos, ser imparcial y dirigir IMAGO durante esos 60 días. Fue muy conflictivo, trabajé mucho, hubo problemas y finalmente eligieron dos copresidentes, representantes de Australia y de Estonia, hasta las nuevas elecciones.

**VP:** ¿Cómo logran compatibilizar dentro de IMAGO ideologías tan distintas?

**MB:** Es súper difícil. Pero la aspiración es tener una imagen más global y abierta hacia todas las culturas.

**VP:** Creo que a veces las particularidades de cada país hacen que las maneras de resolver las mismas situaciones sean distintas.

**MB:** Claro, como la cuestión de los derechos autorales. A Brasil, por ejemplo, nos interesa conquistar los derechos autorales. De todas formas creo que si uno está en el consejo tiene que tener una visión más internacional. Entender que hay que atender a las problemáticas globales y, por ejemplo, apoyar al comité de derechos autorales aunque su trabajo no se aplique a la realidad de la cinematografía de mi país. No todos tienen esta visión. Creo que ese es el camino. En la Asamblea General me habían elegido también como tesorero porque nadie quería ejercer el cargo.

**VP:** Retomando... Durante este periodo de sesenta días había dos copresidentes, representantes de Estonia y Australia, y otros dos de Colombia y Serbia.

**MB:** Cuando llega el periodo de la elección definitiva se presenta solo un candidato que ya había estado en el consejo más de tres mandatos así que Adriana Bernal de la ADFC (Colombia) me pide que también me presente. Si bien yo no tenía la intención de ser presidente de IMAGO era importante que no ganara el otro candidato y fui elegido con veinte votos a favor y solo cuatro en contra. Ahí empezó una etapa de pacificación y mucho trabajo para mí.

**VP: ¿Cómo sigue?**

**MB:** Necesitamos una reforma del estatuto a través de un proyecto que no es mío: se llama Future Conference. La idea es reunirnos todos y discutir qué queremos que IMAGO sea. Hay algunas confusiones: según su nombre representa a los directores de fotografía, pero según su estatuto es una federación que nuclea asociaciones. Yo creo que hay que llegar a un equilibrio: hablar tanto con los directores de fotografía como con los presidentes de las asociaciones. Creo que hay mucha gente dentro de la cinematografía que no sabe qué es IMAGO.

**VP: Ni el potencial que puede tener para modificar muchas necesidades que tenemos en lo individual como directores de fotografía en el mercado global.**

**MB:** Sí, tal cual. Más en este momento en el que los streaming nos están acorralando. Hubo una conferencia en Madrid en la que el copresidente del comité de condiciones laborales planteó alguno de estos temas. Fue un éxito. Tienen un proyecto ambicioso de investigación mundial sobre el tema.

**VP: Es súper necesario, pero el tema es que en cada país hay legislaciones laborales distintas aunque las plataformas funcionan igual en todos lados.**

**MB:** A veces creemos que las condiciones son peores acá, pero está pasando allá también. Creo que si ellos en Europa logran conquistas podremos usarlas como ejemplo. Desde que estoy en IMAGO invité a todos los miembros de la FELAFC (Federación Latinoamericana de Autores de Fotografía Cinematográfica) a que sean miembros plenos de IMAGO. Pienso que IMAGO tendría que ser más internacional. Aunque hay asociaciones de distintas partes del mundo no suelen participar y casi toda la actividad se concentra en Europa. Creo que si se suman miembros plenos de distintas partes del mundo le darían más representatividad y multiplicidad de voces. Creo que IMAGO se está reconstruyendo y la idea es que sea más que la suma de asociaciones de países.

**VP: ¿Qué le falta a IMAGO para reestructurarse sólidamente?**

**MB:** Lo primero que falta, no solo a IMAGO sino a otras asociaciones, es profesionalizarlas: incorporar personal que no trabaje en cine. Los directores de fotografía, entre nuestras carreras profesionales, la vida personal y la asociación de la que formemos parte, no contamos con tiempo suficiente ni sabemos de todos los temas.

**VP: Es que somos directores de fotografía, no abogados ni contadores ni estudiamos**

**periodismo. Nos une la buena voluntad para intentar resolver conflictos, intercambiar experiencias y hacer crecer a la profesión. Increíble que suceda lo mismo en cada asociación, en la FELAFC y hasta en IMAGO.**

**MB:** Hasta principios de enero IMAGO tiene una oficina en el edificio de derechos autorales de Bruselas. Lo pagamos hace dos años y no hay nadie allá... para nada.

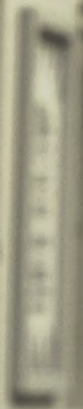
**VP: A partir de la pandemia ya no tiene sentido lo estrictamente presencial porque se establecieron nuevos modos de trabajo remotos que permiten ahorrar tiempo y dinero.**

**MB:** Antes había que pagar los pasajes en avión. Cuando me comuniqué para sumar asociaciones muchas me dijeron que no porque no podrían costear esos gastos así que la idea es que las asambleas, de ahora en adelante, sean híbridas: presenciales y con transmisión virtual.

**VP: ¿Querés agregar algo?**

**MB:** Para concluir, la idea de Luciano Tovoli de reunir directoras(es) de fotografía y sus asociaciones de diferentes países en una única federación es maravillosa, aunque a veces esté sujeta a tropiezos debido a visiones regionales o hasta nacionalistas, y los egos. Sin embargo, con algunos colegas estamos comprometidos en hacer avanzar IMAGO y sus comités de derechos autorales, educación, tecnología, diversidad e inclusión, y masterclasses para hacerla más relevante para nuestra comunidad internacional.

OPERA  
25-26  
TEATRO UNIÓN





# ¿CÓMO SE HIZO LA FOTOGRAFÍA DE PASAJERO?

- POR SERGIO PIÑEYRO (ADF)

Desde la idea de *Pasajero*, Juan Pablo Zaramella planteó la importancia que debía tener el aspecto visual del corto. La premisa estética estaba bien marcada y muy relacionada con la narrativa de la historia. Propuso que el papel en sus distintas formas fuera la textura predominante y que la paleta de color fuera en tonos blancos, salvo unos mínimos detalles.

La historia es una comedia construida sobre la sucesión de dramas cotidianos en espacios públicos que se va complejizando a medida que transcurre el viaje y en la que el protagonista se ve enfrentado a situaciones que lo interpelan como ser social.

La profundidad y dinámica visual fue consigna desde la idea. Las estaciones fueron construidas con varias capas de acción. El tren con sus líneas

de fuga dieron un espacio dinámico para las puestas de escena, teniendo variantes de composición para estructurar una progresión narrativa desde la complejidad de las mismas.

El diseño de la fotografía fue definido desde la idea: debía ser naturalista en su función narrativa; resaltar los materiales y sus texturas, ya que daban sentido al núcleo de la historia; y tener una estética de cierta belleza natural. Fue por eso que decidimos representar un día soleado a media mañana. Nos reservamos la posibilidad de alguna extrañeza sólo para cuando el tren pasaba por los túneles y para el desenlace.

El corto se registró con la cámara Sony A7sII, en Raw y aspecto 1.9:1. Las ópticas elegidas fueron fijas y manuales de Nikon: 35mm f2.8; 50mm f1.2;

“EL DISEÑO DE LA FOTOGRAFÍA FUE DEFINIDO DESDE LA IDEA: DEBÍA SER NATURALISTA EN SU FUNCIÓN NARRATIVA; RESALTAR LOS MATERIALES Y SUS TEXTURAS, YA QUE DABAN SENTIDO AL NÚCLEO DE LA HISTORIA; Y TENER UNA ESTÉTICA DE CIERTA BELLEZA NATURAL”.



85mm f1.4; y el más usado fue el 55mm macro f3.5. Esta combinación ya la teníamos probada de trabajos anteriores. La particularidad fue que redujimos la profundidad de campo utilizando diafragmas más abiertos de lo habitual para la escala.

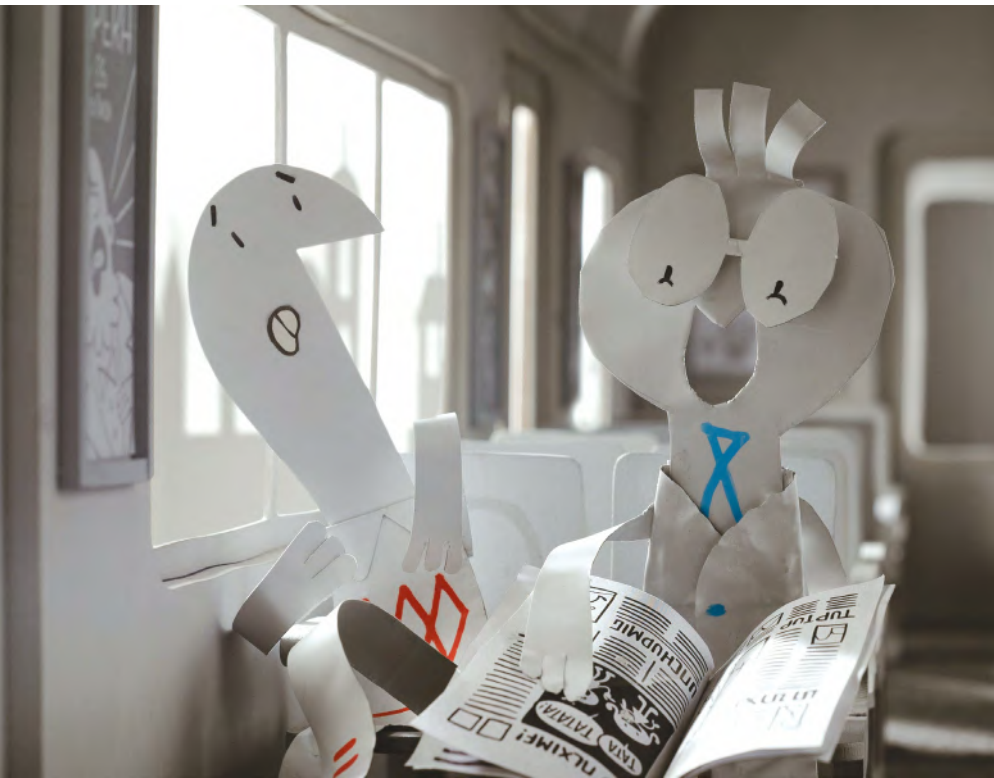
La puesta de luz se redujo a lo indispensable. El tren tenía su luz propia en los plafones de techo -tiras de leds dimerizadas- que se convertían en la única fuente cuando el tren pasaba por los túneles. El día se resolvió con una puesta tradicional: una fuente como sol y un rebote de bóveda, con la particularidad que la disposición física fue lateral, así el efecto podía entrar por las ventanas del tren.

Para la luz del sol se usó el recurso “vintage” de la caja de luz, esta vez con papel plateado arrugado en el fondo para que la luz se distorsione por los rebotes aleatorios. Tanto para sol como para el efecto bóveda se usaron plafones leds Osram ledvance cálidos de 50w y 30w.

Para los fondos blancos a través de la ventana se hizo una segunda exposición mediante un Arduino para tener un cambio de puesta automático donde sólo quedaba iluminado el fondo y completamente oscura toda la escena. De esta forma postproducción podía separar ese fondo por luma evitando tener invasiones de color por

croma. Estos fondos se iluminaron con tres plafones de tres lámparas Osram de 9w cada uno. Para el modelado y rellenos se usaron placas de foam recortadas según la necesidad de cada plano.

El revelado de los raw también tuvo su particularidad: al no partir de un guion de hierro no quería definir los seteos de esos revelados hasta no tener el conjunto de las tomas. La estética tan marcada y el espacio único hacía que cualquier variación fuera muy visible: el flujo de trabajo que nos permite el Lightroom fue ideal para este proceso. Este esquema de trabajo no hubiera sido



posible de no contar con la ayuda en la postproducción de Diego Gambarotta, un profesional increíble, que fue capaz de acomodar su flujo de trabajo para poder recibir los revelados mientras estaba en pleno proceso de post.

Cuando estuvo el corto completo fuimos con Zaramella a hacer la corrección de color con Anahí Piccinin. Ella estuvo siempre al tanto de lo que veníamos haciendo, se le iba mostrando material a medida que rodamos y así fue que cuando nos sentamos a hacer los ajustes todo fluyó con gran naturalidad generando un espacio para crear los últimos aportes a la imagen.



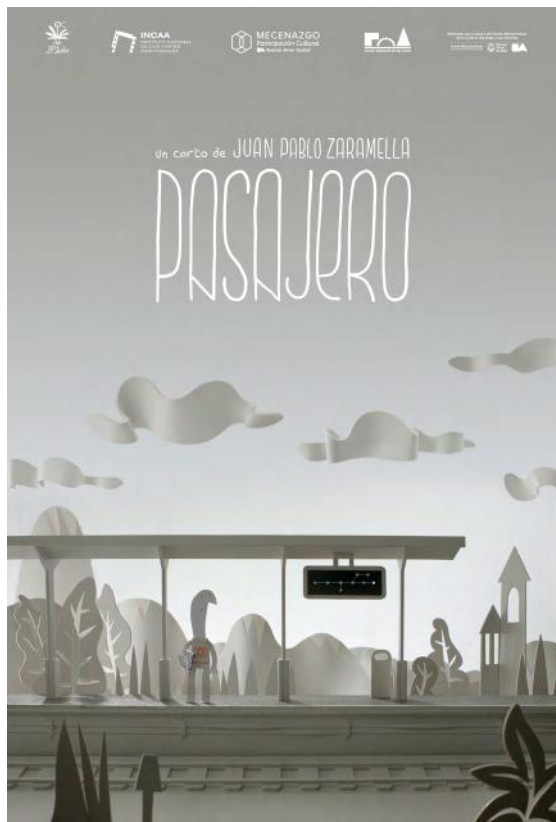
## PROPUESTA MINIMALISTA

*Pasajero* es un cortometraje de animación *stop motion* con recortes de papel. Cuenta la historia de un personaje que viaja desde los suburbios hacia la ciudad en un tren que se va llenando de gente con la que se relacionará a través de sus prejuicios. Con tono de comedia surreal, el corto es una experiencia emocional sobre la convivencia en sociedad y sus códigos.

La técnica de *stop motion* en papel está tratada de un modo original: los personajes están en posición vertical, a diferencia de la técnica clásica de cut-out. Para esto se combinaron papeles con aluminio, para poder mantener las posiciones de los muñecos, y para lograr más posibilidades expresivas se usaron piezas intercambiables para cabezas, brazos y bocas.

La intención fue crear una estética limpia, monocromática y minimalista, con algunos toques aislados de color en los personajes. Los recortes fueron hechos a mano, de forma artesanal, dejando los pequeños defectos y rastros de los utensilios sobre el material.

Siguiendo el mismo criterio minimal, el sonido y la música se acoplan como si fuesen una sola cosa: el ritmo natural del tren, sus motores y chirridos funcionan como base dramática acentuando los diferentes estados por los que pasa el personaje.



### EQUIPO TÉCNICO

GUIÓN, DIRECCIÓN, DISEÑOS Y ANIMACIÓN: **JUAN PABLO ZARAMELLA**

PRODUCCIÓN: **SOL RULLONI**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **JUAN PABLO ZARAMELLA**

FOTOGRAFÍA: **SERGIO PIÑEYRO (ADF)**

CONSTRUCCIÓN DE MAQUETAS: **MARU TOMÉ**

CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES: **MARU TOMÉ Y VIC RIPOLL**

DESARROLLO DE ESTRUCTURAS: **ALEJANDRO SAMANDJIAN**

PROGRAMACIÓN DE ARDUINOS: **SEBA HOJNADEL**

POSTPRODUCCIÓN: **DIEGO GAMBAROTTA**

VOCES: **JPZ, AYAR BLASCO, MARU TOMÉ, MARCO ANTONIO CAPONI, HELENA FAVRO VELO BLANCO, LUCÍA "NANA" CASTRO, MARIO ZARAMELLA, MAX CANOSA Y MARY ZANCOLLI**

DISEÑO DE SONIDO Y MÚSICA: **CECILIA CASTRO Y HERNÁN KERLEÑEVICH**

ESTUDIO MEZCLA DE SONIDO: **TAURO**

MEZCLA DE SONIDO: **ASSIZ ALCARAZ BAXTER (ASA)**

SUPERVISIÓN DE SONIDO: **MARTÍN GRIGNASCHI (ASA)**

COORDINACIÓN DE SONIDO: **CECILIA PÉREZ RIVEROS**

CORRECCIÓN DE COLOR: **ANAHI PICCININ**

REALIZADO CON APOYO DE **INCAA**; **MECENAZGO PARTICIPACIÓN CULTURAL**; **FONDO METROPOLITANO DE LA CULTURA, LAS ARTES Y LAS CIENCIAS**; Y **FONDO NACIONAL DE LAS ARTES**.



# Evoke 1200B

## A New Breakthrough

**1200W**  
Rated Power

**2,700K-6,500K**  
CCT Range

**IP54 Rated**  
Weather Resistance

**18,570 Lux@3m**  
with 45° Reflector



OVER 300 DEALERS IN THE REGION • MÁS DE 300 DEALERS EN LA REGIÓN  
**300**  
DEALERS  
VIDIEXCO

# VIDIEXCO

Nos conocen por nuestras marcas:

sachtler

oconnor

ANTON  
BAUER

TERADEK

WOODEN  
CAMERA

SMALLHD

Manfrotto

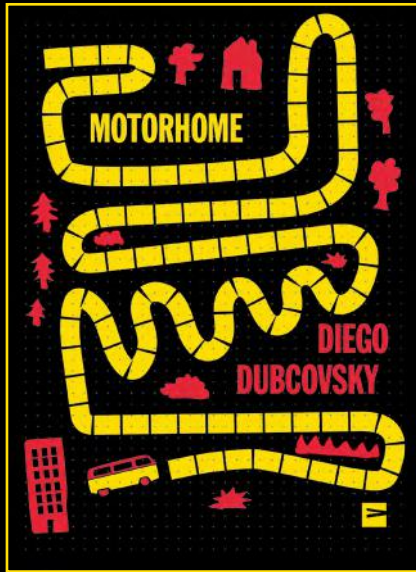
AVENGER

QUASAR SCIENCE

Litepanels

Videndum

Distribuidor Maestro para todo el continente americano  
ventas@vidiexco.com • www.vidiexco.com



# MOTORHOME

## DE DIEGO DUBCOVSKY

En este libro, Dubcovsky hace lo que pocos productores de cine suelen hacer: abandona la posición invisible que define a su oficio para escribir un texto fresco en el que cuenta cómo atravesó el laberinto de la industria del cine nacional desde fines de la década del 90. En primera persona, este anecdotario -agudo y sagaz- contiene confesiones y ofrece consejos para la compleja tarea de producir películas.

VINILO EDITORA

LANZAMIENTO: OCTUBRE 2022 | 96 PÁGINAS

### SOBRE EL AUTOR

Diego Dubcovsky nació en Buenos Aires en 1967. Es productor de más de cincuenta películas, entre las que se destacan: *El abrazo partido*, *Garage Olimpo*, *Diarios de motocicleta*, *Dos hermanos*, *Por tu culpa*, *Tesis sobre un homicidio*, *Truman*, *De nuevo otra vez*, *Alanis* y *Las mil y una*. *Motorhome* es su primer libro.





## FRAGMENTOS

**19.** Fui profesor de Matemática, cadete de una marroquinería, una noche fui barman en Paladium, coordinador de viaje de egresados de chicos de escuela primaria, mozo en un pub, vendedor ambulante, distribuidor de libros de una pequeña editorial, vendedor de una inmobiliaria, profesor en un colegio secundario, empleado público, profesor universitario y después, todo este yeite del cine.

**20.** Cuando no estás de acuerdo con alguna decisión del director, lo recomendable es plantearlo de un modo elíptico, con paciencia. Como eso no me sale, directamente digo lo que me parece. No puedo jurar que los resultados sean óptimos.

En general los directores creen que la culpa es siempre del otro. Yo creo que la culpa es siempre mía.

No me preocupa tener el corte final de una película. Solo creo en los acuerdos por consenso. No me siento cómodo imponiendo condiciones contractuales en cuestiones creativas. Por eso un director que quiere imponer por contrato una cláusula de corte final deja instantáneamente de interesarme.

**22.** Lo más frecuente es que las películas salgan mal. Imaginen a un grupo de más de cincuenta adultos con egos desarrollados intentando ponerse de acuerdo. Las posibilidades de fracasar en un proyecto cinematográfico son enormes.

**36.** Nunca hay que olvidarse de que nuestro trabajo no es tan importante. Nunca sientas que sos especial.

**92.** El cine es competitivo y no debería serlo, pienso yo, sin ningún argumento. Un proyecto de película tiene que pasar por innumerables aprobaciones selectivas: evaluaciones del guion, de originalidad (pero no tanto), de factibilidad económica y financiera. Tiene que ser elegido por los productores, coproductores, organismos públicos, canales de TV, por las plataformas, por el elenco deseado, por el equipo técnico, distribuidores, exhibidores, agentes de venta, fondos internacionales y, al final, por el público. Siempre estas pruebas se deben superar en oposición a otros proyectos y películas. Finalmente, son muchas las personas que deben elegir una película sobre otras. Ahora además existen los algoritmos aplicados al consumo de películas. Esta dinámica explica por qué el cine es solo una secuencia de milagros transitorios.



**cinecolor**  
ARGENTINA

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

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

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

[www.cinecolor.com.ar](http://www.cinecolor.com.ar)



**AJAF** CINEMA

ALQUILER DE EQUIPOS PARA CINE Y TV

**WWW.AJAF CINEMA.COM**

**HORACIO@AJAF CINEMA.COM**

**DANIEL@AJAF CINEMA.COM**

# LA IMAGEN ES SU POSIBILIDAD

• POR GUSTAVO SCHIAFFINO (ADF)

Cuando empecé mis estudios en 2001 una de las sensaciones que tenía era que una mediación técnica de control y de previsión se anticipaba a todo lo que iba a ocurrir y a lo que no iba a ocurrir, a lo que debíamos estar atentos, a lo que no teníamos que preocuparnos. Pensarlo todo. Todo se volvía lento, pesado. Como si pudiésemos detener el tiempo para que sea filmado. Lo intentamos. Lográbamos cosas que nos hacían sentir que algo estaba “vivo”. **El desafío siempre era técnico: destreza de distancia, siempre algo delante, siempre algo más urgente que la película.**

La historia del cine tiene sus refugios. Para mí fue el descubrimiento del llamado “**cine directo o cinéma vérité**” (el cambio que se produce en el documental a fines de la década del cincuenta y sobre todo en los sesenta, que genera una revolución

estética y tecnológica). Acceder a la obra de autores como los hermanos Maysles, Frederick Wiseman, Raymond Depardon y Jean Rouch empezó a evidenciar **la necesidad de pensar los dispositivos cinematográficos y su influencia en lo filmado.**

Significaba estar en el presente y que se podía ganar la tensión de un presente captado en su surgimiento. El cine es un tiempo de descubrimiento, de sorpresa. No hay dogmas. No hay fórmulas. Hay caminos posibles.

**Cómo reducir a la mínima expresión la técnica fotográfica de luz y cámara y no perder su posibilidad poética, su belleza, su potencia narrativa.** Cómo estar disponible para el “directo”, es decir, para el carácter único e incontrolable de cada situación.

**“EL CINE NO ES LA VIDA PERO  
TIENE QUE TOCARLA.  
ES UNA SEGUNDA VIDA,  
UNA FIESTA”**

JOHAN VAN DER KEUKEN

Toda técnica, toda especulación (en el mejor sentido de esta palabra) requiere una mirada. Pero ¿qué es la mirada? No sé si hay una respuesta. Como fotógrafo entiendo que los conflictos son muy importantes porque son la prueba de que la experiencia real jamás es definitiva. **Entiendo a la mirada como dinámica, permeable en estado de constante reformulación.**

Tuve la suerte de poder trabajar como fotógrafo en el desarrollo de la obra de dos grandes amigos y enormes realizadores: Martín Solá e Iván Fund. Recuerdo charlas. Iván sentía que hay mirada cinematográfica cuando la curiosidad se alinea con la obstinación y aparece el sentido. Una mirada deleva y produce sentido. No necesariamente intelectual, sino un sentido de las tripas. Martín piensa que la mirada no es una fórmula. Una mirada cinematográfica es cuando hay una construcción cinematográfica. El cine es luz, tiempo, espacio, sonido. Hay mirada cuando una película trata de

construir desde ahí. **¿Qué diferencia hay entre Raymond Depardon y la BBC cuando filman África? La forma.** Lo importante es el cómo.

### LA TRILOGÍA LUCHA, FE, AMOR Sobre *Hamdan*, *La familia chechena* y *Metok*, de Martín Solá

Martín quería realizar una trilogía con una visión poética y existencial de las zonas de conflicto: Palestina (*Hamdan*); Chechenia (*La familia chechena*); e India-Tíbet (*Metok*). Esta trilogía comenzó en 2012 cuando empezamos la primera parte viajando a Palestina y finalizó en 2022 en India y Tíbet con *Metok*. En todos estos años la técnica cinematográfica fue mejorando en su capacidad de resolución, en la ligereza de los cuerpos de las cámaras, en su reproducción del color, en su complejidad para post producir la imagen. Pero el cambio que me parece maravilloso es el que tiene que ver con la sensibilidad

de los sensores: **tener iso duales (por ejemplo de 800/4000) nos posibilita una versatilidad y enorme libertad para la exploración de la luz con fuentes mínimas.**

Nuestras cámaras fueron la Panasonic P2HD, la Panasonic 101 y la Sony FS7 M2. Cada una de ellas fue elegida por una cuestión central y puntual. Una decisión siempre deja de lado cosas.

En *Hamdan* (2013) necesitábamos viajar a lo largo de Cisjordania para encontrar a nuestro protagonista y sabíamos que cuanto más reducido fuera el equipo, mejor para sortear los controles militares. Con Martín veníamos de filmar *Mensajero* (2010) con la Sony Z7 HDV, en tapes. Esta película fue nuestro paso al HD. La Panasonic P2HD nos dio la posibilidad de tener una óptica zoom y nos liberó de tener que llevar una valija de lentes, lo que nos volvió más livianos y discretos.



La Panasonic AG-AF101A micro 4/3 con un lente zoom Nikon AF-S NIKKOR 24-70 mm f/2.8 fue la elegida en *La Familia chechena* (2015) porque aquí la película estaba estructurada a partir de las danzas Zikr, ritual característico del sufismo, una corriente de El Islam, en el que los hombres bailan en círculo en una especie de trance colectivo repitiendo una serie de frases a modo de letanía. Para este acercamiento necesitábamos una cámara muy liviana. Todas estas secuencias iban a ser filmadas en mano a lo largo de muchas horas, que es lo que duran estas danzas, y necesitábamos una profundidad de campo más cercana a la película de cine de 35mm porque ese desenfoque era fundamental estética y narrativamente.

*Metok*, rodada en 2019, sería nuestra película más controlada. Su protagonista es una joven monja budista que emprende un camino de retorno para asistir un parto desde la India hacia su tierra natal, Tíbet. Aquí la propuesta fue trabajar con un sensor de super 35mm para usar los lentes Cooke

s2/s3 sin *rehousing*. Una cámara liviana, luminosa y con ND variable para poder ser más precisos a la hora de exponer. La elegida fue la Sony FS7 M2.

**El desafío y aprendizaje que como fotógrafo tenía por delante en la trilogía era explorar las posibilidades plásticas y narrativas del lenguaje en el “documental” con el uso -exclusivo- de la luz natural y un contexto de casi nulo control.** El equipo de rodaje sería siempre el mismo: Martín Solá en dirección, Omar Mustafá en sonido, yo en fotografía y cámara, más el imprescindible y fundamental contacto local.

Nuestro primer interrogante era qué rol otorgarle a la cámara: como catalizador o como un mero observador. **Llevar la cámara ante una situación de tensión y aguardar a que se produjera una crisis o precipitar una crisis.** Volverse “invisible” o volverse “pequeño”. La decisión fue que íbamos a intervenir, delicadamente, sin negar nuestra presencia.

Creo que la mayor enseñanza fue empezar a ver que no existía una diferencia a la hora de fotografiar una ficción y un documental en términos plástico-compositivo y narrativos. Y, por otro lado, entender que había una decisión fundamental a la hora de la puesta de cámara y su lógica: la cámara como el centro en función de la cual se organiza todo, o la cámara que se acomoda a la acción siendo ésta la que tracciona desde dónde se ve.

### ESTADO DE EMPATÍA CON LO EFÍMERO **Sobre Piedra noche, de Iván Fund**

*Piedra noche* (2022) fue la tercera película que hicimos con Iván Fund así que si bien siempre charlamos mucho e intentamos ir depurando búsquedas y dispositivos ya teníamos gran parte de la dinámica de trabajo allanada. **La colaboración a lo largo de las películas permite poder anticiparse sin encorsetar, poder dejar que el estilo no sea una imposición, un obstáculo.** Como decía Johan



Van Der Keuken “el estilo no es una característica homogénea, es un conjunto de vagabundeos, quizás de tics, a través de los que la persona del autor se mantiene en una precisa coherencia”.

Las películas anteriores de Iván venían por el lado de lo experimental cruzado con lo documental. Quería mantener algo de esa impronta, de esa urgencia a la hora de enfrentarse a la escena, pero atravesado con una historia un poco más universal, más épica o más clásica desde la narrativa. Parte de la propuesta de *Piedra noche* era cruzar esas dos aguas.

Iván necesitaba trabajar sin un guion definido, cerrado. Necesitaba trabajar las escenas con los actores (Maricel Álvarez, Mara Bestelli, Marcelo Subiotto y Alfredo Castro) y reformular en el proceso de rodaje. Necesitaba un equipo de trabajo reducido, mínimo. **La propuesta era clara: luz natural en los días; y a la noche la íbamos a filmar hasta donde el sensor dijera ya no hay más información. En la casa, con la luz artificial disponible, sin intervención.**

Conformamos el equipo con el gran Dani Verón, quien se iba a encargar del foco y de todo lo periférico a la cámara, y yo, que iba a operar la cámara y hacer la fotografía. Elegimos la Alexa mini con los Leica Summicron C. Creíamos que era lo suficientemente ágil, liviana y sensible para poder estar en constante disposición. Fue fundamental contar con un rodaje de 5 semanas y poder montar día a día. **Ir viendo el material con recorte de tiempo y espacio me dio la posibilidad de ir encontrando rastros, certezas.**

Sabíamos que si era necesario íbamos a reencuadrar y a utilizar estructuralmente zooms digitales. Había que observar y comprender el movimiento de la luz natural en los espacios: su suavidad, su crudeza, su nitidez, su escasez.

**Creo que no hay una luz buena o mala, creo que hay una luz necesaria para la película que se está realizando.** Para mí es importante estar con la cámara y tener esa conexión física para poder articular la imagen y ser preciso. **Al encuadrar se ordena la toma de decisiones.** Por lo general cada toma era una toma única. Si había otra era distinta: otra versión, cada vez era una nueva experiencia física, un nuevo recorrido.

**Es fascinante disponer de una luz y un tiempo que no controlamos:** se va, siempre se va. Hay que acomodarse, aceptar esa limitación y que todo se mueva. **Hay enormes recompensas: la sorpresa de eso que uno no esperaba, esa sensación única de sentir que lo estás viendo por primera vez.** Todo el equipo tiene que estar en ese estado de disposición y saber soltar, dejar ir.





**EQUIPOS**

**OX GRIPS**

# EN PRIMERA PERSONA

## largometrajes

Bienvenidos al infierno

Cadáver exquisito

Camila saldrá esta noche

Cross dreamers

El fotógrafo y el cartero: El crimen de Cabezas

El futuro

El largo viaje de Alejandro Bordón

El método Tangalanga

El sistema K.E.O.P.S.

El último zombi

La chica nueva

Las intemperies

Legiones (Cosa E Mandinga)

Lunáticos

# caper SHOW 2023

NO TE LO PIERDAS!

→ 07 - 09 NOVIEMBRE

→ CENTRO COSTA SALGUERO

BUENOS AIRES · ARGENTINA



VISITÁ  
NUESTRA  
WEB

CINE  
STORE

ROSCO

VELVET

ASTERA

FALCONEYES

Aputure®

lightstar®

dop Choice

FILMGEAR®

PRÓXIMAMENTE

matthews

Palpa 2828 (1426) Capital Federal, Argentina

Tel (011) 4551-4494

WhatsApp 11-5624-2522

ventas@cinestore.com.ar

www.cinestore.com.ar

Instagram cine\_store

Facebook /cinestoreok





# BIENVENIDOS AL INFIERNO

• POR FEDERICO BRACKEN Y GEORGINA PRETTO (ADF)

“LA PELÍCULA SE FILMÓ EN BUENOS AIRES EN DOS ETAPAS DISTANCIADAS ENTRE SÍ POR UN AÑO DEBIDO A LA PANDEMIA. JUNTO A JIMENA Y CATALINA OLIVA, LA DIRECTORA DE ARTE, BUSCAMOS QUE LAS ESCENAS INICIALES DE LUCÍA CON SU ABUELA TENGAN UNA ESTÉTICA NATURALISTA, PERO CON EL TERROR SIEMPRE LATENTE EN CADA RINCÓN”.



*Bienvenidos al infierno*, dirigida por Jimena Monteoliva, tiene como protagonista a Lucía, una joven que vive recluida en una alejada cabaña en medio de un bosque con su abuela, una misteriosa y sombría anciana muda. Lucía llegó a la inhóspita casa escapando de El Monje Negro, el oscuro y despiadado líder de una banda black metal y padre del hijo que espera.

La película se filmó en Buenos Aires en dos etapas distanciadas entre sí por un año debido a la pandemia. Junto a Jimena y Catalina Oliva, la directora de arte, buscamos que las escenas iniciales de Lucía con su abuela tengan una estética naturalista, pero con el terror siempre latente en cada rincón. Por eso, trabajamos la cabaña con una paleta fría y con mucha oscuridad, como si el sol nunca pudiera ingresar a los interiores. El bosque que las rodeaba lo imaginamos con verdes cianóticos apagados, como si la naturaleza también estuviera detenida: esperando, alerta. Si bien en esta primera parte trabajamos con cámara en mano siempre lo hicimos con movim tientos y seguimientos suaves combinados con algunos carros con cámara en trípode o en mano, muy prolijos.

Para las escenas de la guarida de la banda filmamos en una locación que brindaba la textura y oscuridad que necesitábamos. Era un internado del 1900, con paredes descascaradas y sótanos con entradas de luz en altura. Los espacios eran enormes lo que nos brindaba mucho tiro de cámara para lograr desenfoces y tener las luces alejadas de los personajes y fondos.



El trabajo de cámara en mano comienza a volverse frenético con la llegada de la banda a la cabaña. El fuego juega un rol clave en la iluminación de la última parte del film, donde la oscuridad inunda a los personajes y a la trama.

El proceso de colorgrading lo hicimos en mi estudio en Berlín, donde profundizamos la estética

de cada escena, dando mucho contraste y textura a la imagen. Jimena tenía muy claro el tono lisérgico de la escena de la cueva, como un espacio uterino por el que Lucía debía atravesar. Esta escena fue trabajada en rodaje, tanto desde la puesta de luz como desde el arte, con una paleta de color carne y que extremamos hacia un rojo furioso durante la postproducción.



## **BIENVENIDOS AL INFIERNO**

**CÁMARA: ARRI ALEXA MINI**

**LENTES: COOKE S4 MINI Y ARRI ULTRA PRIME**

**FORMATO DE IMAGEN CAPTURA: 3.2K PRORES 4444 XQ**

**FORMATO DE IMAGEN FINAL: 2K DCI FLAT 1.85**

### **FICHA TÉCNICA**

**DIRECCIÓN: JIMENA MONTEOLIVA**

**GUIÓN: CAMILO DE CABO, NICANOR LORETI Y JIMENA MONTEOLIVA**

**PRODUCCIÓN EJECUTIVA: FLORENCIA FRANCO**

**ARTE: CATALINA OLIVA (AADA)**

**SONIDO: SEBASTIÁN GONZÁLEZ (ASA)**

**MÚSICA: DEMIÁN RUGNA**

**MONTAJE: EMANUEL FLAX**

**VESTUARIO: PETA ACEVEDO**

**MAQUILLAJE: PAULA MORÓN Y SOLEDAD HORAN**

**FOTOGRAFÍA: GEORGINA PRETTO (ADF) Y FEDERICO BRACKEN**

**CÁMARA: FEDERICO BRACKEN**

**PRIMERA ASISTENTE DE CÁMARA: JULIA BURATOVICH**

**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA Y DATA MANAGER: FRANCIS FARRELL Y GERÓNIMO GRASSMAN**

**VIDEOASSIST: SOLEDAD GARCÍA**

**MERITORIA DE CÁMARA: ANDREA ARJONA**

**GAFFER: ADRIÁN NALLIM**

**JEFE REFLECTORISTA: DANIEL J. RING**

**ELÉCTRICOS: ROMÁN JALIFI, MIGUEL CITARO Y MIGUEL RIVAROLA**

**OPERADOR DE GENERADOR: TONY AGUILERA Y SERGIO CELIZ**

**KEY GRIP: EMILIO RAZZETO Y MAXIMILIANO TOLOSA**

**GRIP: MARIANO RAZZETO**

**COORDINADOR DE POST-PRODUCCIÓN:**

**POSTRE, FABIÁN ARANDA Y GUSTAVO ARNAUDIN**

**COLORGRADING: GEORGINA PRETTO (AAC)**

**VFX: LIONEL CORNISTEIN Y ANDRÉS BORGHI**

# CADAVER EXQUISITO

• [POR FERNANDO MARTICORENA \(ADF\)](#)





*Cadáver exquisito* es el primer largometraje de ficción de su directora, Lucía Vassallo, quien ya tiene experiencia como realizadora documental en numerosas obras. De hecho, trabajé en su anterior película *Línea 137*, estrenada en 2021.

En esta oportunidad, el largometraje surge de una larga tarea de escritura del guion junto a Sebastián Cortés con quien la historia terminó cobrando ribetes fantásticos y una profundidad psicológica en la que el diseño visual debía ser protagonista. Es la historia de una relación vampírica en la que Clara (Sofía Gala) empieza a transformarse en su novia Blanca (Nieves Villalba), quien se encuentra internada en coma, mientras descubre una vida paralela de la cual no estaba al tanto.

De las referencias visuales con las que Lucía nos invitó a trabajar estaban las escenas de hospital de *Hable con ella*, de Pedro Almodóvar; *Suspiria*, de Luca Guadagnino, para las escenas de danza butoh; *El inquilino*, de Roman Polanski; y *La doble vida de Verónica*, de Krzysztof Kieslowski, que nos servía de guía para trabajar los espacios y las transformaciones físicas y psicológicas de los personajes. ¡Menudas referencias para un thriller, producto de un premio a ópera prima de bajo presupuesto!

Uno de los primeros desafíos planteados por Lucía Vassallo fue que el personaje de Blanca lo interpretara una mujer albina. El desafío fue doble no solo por la obvia limitación de contar con un personaje de piel tan blanca y una larga cabellera

de tono amarillento, sino también por la particularidad que tienen las personas de esa condición con su vista: la luz demasiado brillante les genera una molestia constante la cual había que cuidar para que el rodaje fuera comfortable.

Así fue que todo el trabajo de iluminación junto a Nieves se desarrolló en torno a esa idea, se resolvió trabajando su piel con luces muy suaves y difusas casi siempre con un Kino celeb 200 y uno o dos marcos de difusión. Así logramos generar en ella un aspecto fantasmal y etéreo. Gran parte de su actuación transcurre en la cama del hospital donde está en coma, así que siempre estaba esta luz cenital apuntando directamente a su cara, por lo que mientras no estaba la cámara encendida ella usaba unos lentes oscuros que le cubrían gran parte del rostro.

Ya en postproducción decidimos remarcar este efecto etéreo del personaje sumando un pequeño filtro de *glow* en todos los momentos donde ella estuviera en cuadro, pero afectando a su cuerpo. Por lo tanto, ese efecto de personaje fantasmal se remarcaba también en contraposición con todos los demás personajes con los que interactuaba.

El trabajo de arte era por demás importante y tuve la fortuna de contar con la increíble creatividad de Mariela Ripodas, con quien tuvimos un fluido intercambio que nos hizo crear atmósferas de reminiscencias orientales para la casa de Blanca, de tono minimalista y monocromático, casi un blanco y negro con puntos de color en algún mueble. También cocreamos un laboratorio sórdido y azulino donde Blanca trabaja, inspirado en los climas que encontraba cuando me tocaba ir



UNO DE LOS PRIMEROS DESAFÍOS PLANTEADOS POR LUCÍA VASSALLO FUE QUE EL PERSONAJE DE BLANCA LO INTERPRETARA UNA MUJER ALBINA. EL DESAFÍO FUE DOBLE NO SOLO POR LA OBVIA LIMITACIÓN DE CONTAR CON UN PERSONAJE DE PIEL TAN BLANCA Y UNA LARGA CABELLERA DE TONO AMARILLENTO, SINO TAMBIÉN POR LA PARTICULARIDAD QUE TIENEN LAS PERSONAS DE ESA CONDICIÓN CON SU VISTA: LA LUZ DEMASIADO BRILLANTE LES GENERA UNA MOLESTIA CONSTANTE LA CUAL HABÍA QUE CUIDAR PARA QUE EL RODAJE FUERA CONFORTABLE.

a alguna sucursal del Banco Ciudad: algún genio en los 80´ decidió forrar todos los vidrios de las sucursales con una capa de film de ese tono azul violáceo que me fascinó. Se lo propuse a Mariela quien me dio ese color con un vinilo translúcido azul con unos toques de rojo que quedaron en el tono que buscábamos. Ese color también iba bien con la personalidad fría y calculadora de esta investigadora que es Blanca.

Otro acierto en nuestras charlas de preproducción fue trabajar las escenas de la bañera donde Blanca es encontrada sin sentido. Eran unos planos cenitales muy trabajados desde el encuadre

para que todo tenga su justa simetría. Pero el tema del agua y la desnudez me pedía hacer algo más con eso. Como en general me sucede la inspiración surge de recuerdos ya adquiridos y no de búsquedas nuevas para la ocasión. En 2017 me había topado en internet con una historia bastante *creepy*. Una mujer de edad pegaba en las calles de Los Ángeles unos volantes donde invitaba a hombres a darse un baño de leche en su bañera mientras ella miraba y sacaba fotos. El efecto del agua y la leche daba a los cuerpos una singular combinación de texturas y color. Me imaginé el cuerpo albino de Nieves en ese baño y lo propuse. El resultado fue maravilloso.

El cuerpo de Blanca parecía fundirse con el agua y ocultaba su desnudez en una delicada capa de difusión blanquecina.

El personaje de Sofía Gala, Clara, era todo lo opuesto: pasional, sanguíneo, impulsivo. Entonces los escenarios donde ella vive son coloridos, desordenados, con luces duras y sombras marcadas. Su habitación y el club donde trabaja están plagados de colores saturados. A medida que ella se apodera de la personalidad de su novia también van desapareciendo esos colores quedando sólo los tonos cálidos en los vidrios y en la casa de campo.

Otra línea importante del relato es la temporalidad. La historia transcurre en simultáneo en el pasado y en el presente lo que nos permitía jugar con la iluminación y la colorimetría de los espacios para poder ayudar al espectador a captar con rapidez en qué parte del relato nos encontrábamos. Durante las pruebas de cámara y la preproducción hice varios perfiles de color con el ArriColorTool para aplicarlos durante el rodaje y ver cómo influía la iluminación. Pronto me di cuenta que esta idea primaria de mantener diferentes tipos de color dependiendo si estábamos contando pasado o presente se chocaba con la otra metodología de mantener ciertos colores que regían la psicología de ambos personajes. Si el pasado era idílico y cálido, y el presente frío y hostil, no podía hacer convivir esto con los espacios saturados de color para Clara y

monocromáticos y fríos para Blanca. Lo conversamos con la directora y llegamos a la conclusión que era más interesante mantener los espacios dependiendo de quién era su habitante. La única excepción fue la casa de Blanca, donde se jugaba mucho más con el pasado y el presente en escenas pegadas una a la otra. Allí le dimos un pequeño tinte amarillento a las escenas del pasado y uno más azulado y con contraste al presente.

En el retoque final trabajamos mucho con el colorista Ignacio de Martino llevando al límite de las altas luces la piel de Blanca. Quizás fue demasiado jugado ya que en varias salas en las que los proyectores no estaban debidamente calibrados quemaban y destruían la sutileza que habíamos logrado en la isla de color.

*Cadáver exquisito* fue una hermosa experiencia para mí, un contrapunto notable con mis otros trabajos. El claroscuro y el barroco fue dejado de lado para adentrarme en algo mucho más etéreo y sutil que pedía la historia. Para acompañar esta idea, la Arri Amira con un set de lentes Leica R de fotografía fue una elección que tuve que defender muchísimo ante la producción ya que por recortes de presupuesto me ofrecían un equipamiento más duro y menos amigable con la imagen que estaba buscando.

Cada historia demanda del fotógrafo una estética particular que hay que ir descifrando a medida que todas las áreas comienzan a comprometerse. Es como la roca que esconde en su interior la obra. En este caso, cada uno de nosotros encontramos en nuestro rol la manera de hacer carne las palabras que Lucía y Sebastián escribieron sin prejuicios.

---

## **CADÁVER EXQUISITO**

CÁMARA: **ARRI AMIRA 2K**

FORMATO DE IMAGEN **1.77: 1**

LENTES: **VALIJA LEICA R EF MOUNT**

### **EQUIPO TÉCNICO**

DIRECCIÓN: **LUCÍA VASSALLO**

GUION: **LUCÍA VASSALLO Y SEBASTIÁN CORTÉS**

PRODUCCIÓN: **PENSILVANIA FILMS Y LUCÍA VASSALLO**

DIRECCIÓN DE ARTE: **MARIELA RIPODAS**

DIRECCIÓN DE SONIDO: **GASPAR SCHEUER**

SONIDO DIRECTO: **VICTORIA FRANZAN Y MARIANA DELGADO**

MÚSICA ORIGINAL: **NATALIA SPINER**

MAQUILLAJE Y PEINADO: **FLORENCIA GROSSO**

MAKEUP FX: **COTY PUGLIESE**

MONTAJE: **MARTIN BLOUSSON**

COLOR: **IGNACIO DE MARTINO PARA HD ARGENTINA**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FERNANDO MARTICORENA (ADF)**

FOQUISTA: **MARIANA BRUNO**

2DO ASISTENTE DE CÁMARA: **GABRIELA GÓMEZ**

DATA MANAGER: **ALBA ÁVILA JACOME**

GAFFER: **MAXIMILIANO MOREYRA**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **JORGE A. MARTÍNEZ**

ELÉCTRICOS: **MIGUEL ÁNGEL CITRARO Y DAVID SROKA**

KEY GRIP: **DARÍO GUGLIOTTA**

MAKING OFF: **PAULA MONTENEGRO**



# CAMILA SALDRÁ ESTA NOCHE

• [POR CONSTANZA SANDOVAL](#)





Cuando Inés Barrionuevo me convocó para este proyecto no lo dudé ni un segundo. Había visto sus películas anteriores y siempre me parecieron de una sensibilidad muy única y una imagen muy cuidada. Hace rato me llamaba la atención lo que ella venía haciendo. Conectamos muy bien desde el primer momento, y para mí fue un placer poder crecer y aprender con ella, quien tiene mucha experiencia y generosidad.

Las películas anteriores de Inés me encantaron porque sentía que la imagen (fotografiadas por Ezequiel Salinas) se destacaba por su sencillez y unas notas nostálgicas, atemporales. Es algo que yo también intentaba explorar en las películas que venía fotografiando. Con Inés enseguida coincidimos en que la película tenía que leerse orgánica,

con esos destellos atemporales y nostálgicos, pero a la vez muy contemporánea.

Tuve el placer de trabajar a la par con la increíble directora de arte Eugenia Sueiro y la genial Sol Muñoz en vestuario, quienes construyeron con Inés esa sensibilidad especial que para mí tienen sus películas: el detalle en cada prenda, en cada textura y el trabajo tan fino de Eugenia con los colores siempre cuidando lo importante de la narración.

En el trabajo de cámara con Inés había algo que se dio de forma natural: una conexión para trabajar el encuadre y mucha afinidad con la elección de lentes. Trabajamos con lentes normales, casi siempre 50mm, porque para nosotras tenía que sentirse una imagen justa y orgánica. Desde

ciertas distancias y ángulos con lentes normales nos acercábamos a esa sensación de observadoras de un mundo. Queríamos que las “costuras” se notaran lo menos posible.

Decidimos que la cámara se moviera muy poco en la película, a menos que quisiéramos acentuar algún momento importante a nivel narrativo. Por ejemplo, con un movimiento sutil tipo dolly - in que revele algo que estaba pasando antes que se haga muy evidente para el espectador.

Desde la iluminación intentamos trabajar con el mismo concepto austero y minimalista: usar las luces que correspondan a los espacios de la historia, sin mucha intervención salvo para reforzar volúmenes y niveles, y buscar alguna linda

dirección. Inés tiene un sentido estético muy refinado con la imagen y la luz, entonces era un placer buscar ángulos de cámara y luz con ella.

A nivel técnico intenté trabajar el día con luz natural y sky panels a través de las ventanas, y de noche solo trabajamos con tungsteno: lámparas, focos sueltos, algo de fresneles pequeños y muy bajitos de intensidad. Esas elecciones también apuntaban hacia esa búsqueda de generar intimidad, sin grandes sobresaltos estéticos.

“EN EL TRABAJO DE CÁMARA CON INÉS HABÍA ALGO QUE SE DIO DE FORMA NATURAL: UNA CONEXIÓN PARA TRABAJAR EL ENCUADRE Y MUCHA AFINIDAD CON LA ELECCIÓN DE LENTES. TRABAJAMOS CON LENTES NORMALES, CASI SIEMPRE 50MM, PORQUE PARA NOSOTRAS TENÍA QUE SENTIRSE UNA IMAGEN JUSTA Y ORGÁNICA. DESDE CIERTAS DISTANCIAS Y ÁNGULOS CON LENTES NORMALES NOS ACERCÁBAMOS A ESA SENSACIÓN DE OBSERVADORAS DE UN MUNDO. QUERÍAMOS QUE LAS “COSTURAS” SE NOTARAN LO MENOS POSIBLE”



Como nuestros personajes eran adolescentes, tanto de encuadre como de iluminación queríamos generar esa frescura, que las pieles reflejen el sudor de la noche, los brillos de la iluminación estroboscópica del boliche, que los cuerpos se muevan en el cuadro con su propio ritmo. Fue muy importante el trabajo con Maite y Nina, las actrices principales, quienes siempre estuvieron muy predispuestas y profesionales para buscar juntas los ángulos y posiciones que nos parecían más cinematográficas.

Fue un bonito y muy colaborativo trabajo desde el equipo de dirección, con la asistente de dirección Florencia Momo que fue nuestra pieza única para poder conectarnos entre todas: directora, directora de arte, actrices y fotógrafa.



## **CAMILA SALDRÁ ESTA NOCHE**

**CÁMARA:** ARRI ALEXA CLASSIC

**FORMATO DE IMAGEN:** 1.85:1

**LENTE:** CARL ZEISS HIGH SPEED 1.3

### **EQUIPO TÉCNICO**

**DIRECCIÓN:** INÉS BARRIONUEVO

**GUIÓN:** ANDRES ALOI E INÉS BARRIONUEVO

**PRODUCCIÓN:** GALE CINE Y AEROPLANO

**ARTE:** EUGENIA SUEIRO

**VESTUARIO:** SOL MUÑOZ

**MAQUILLAJE:** EVA PEREA

**SONIDO DIRECTO:** LUCIANA MIGLIANO Y GONZALO KOMEL

**POST DE SONIDO:** FEDERICO ESQUERRO

**MÚSICA:** RIVIERA MÚSICA Y SONIDO

**MONTAJE:** SEBASTIAN SCHAJER E INÉS BARRIONUEVO

**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:** CONSTANZA SANDOVAL

**FOQUISTA:** MARIANO MAXIMOVICZ

**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:** JESSICA BOGARIN

**VIDEO ASSIST:** RODRIGO PELLIZA

**GAFFER:** EMILIANO CHARNA

**JEFE DE ELÉCTRICOS:** VALERIA LACHMAN

**ELÉCTRICXS:** SOLEDAD GARCÍA Y GONZALO SCHINDLER NIETO

**KEY GRIP:** MARIANO RAZZETTO

**GRIP:** EMILIO RAZZETTO

**STEADICAM:** JUAN BORCHI Y PABLO VILLARREAL

**COLORISTA:** GUSTAVO BIAZZI

**COORDINADOR DE VFX:** JULIÁN GUILIANELLI

**VFX:** CUBIC POST

A close-up portrait of a woman with vibrant blue hair and large, ornate gold earrings. She has a serious expression and is looking directly at the camera. The background is blurred.

# CROSS DREAMERS

• POR MARTÍN TURNES (ADE)



*Cross dreamers* es la historia de vida de Ornella, Mabel, Mirna y Paula; hombres que durante toda su vida practicaron el *cross-dressing* a espaldas de sus familias, esposas e hijxs. Su temprana fascinación por lo femenino, la culpa y el miedo lxs han llevado a tener una doble vida. Sin embargo, cuando pasan los 50 años, ese mundo que tenían armado a la perfección empieza a desmoronarse.

En octubre de 2019, cuando todavía no existía una pandemia en el mundo, Soledad Velasco (directora) y Nadia Rabotnikof (productora ejecutiva) me cuentan esta sinopsis en un bar. Desde el inicio me interesó mucho la temática y ser parte del proyecto. Con ellas nunca había trabajado, pero en la producción estaba Aníbal “Corcho”

Garisto, con quien tenía mucha confianza. A los pocos días miramos el material filmado en etapas previas, nos reunimos con la directora de arte Marina Gurman, realizamos chequeo de equipos en Lumen Cine, y convoqué a Danilo Galgano, un gran amigo todo terreno, como gaffer y asistente de cámara. Entre diciembre de 2019 y enero de 2021 concretamos casi todo el rodaje.

Soledad ya tenía hecho un trabajo de investigación y de guión muy importante, contábamos con una guía de situaciones a filmar y un plan de rodaje muy ajustado por lo que pudimos planificar jornadas consecutivas con lxs diferentes protagonistas. Filmamos en CABA y Berazategui, y realizamos un viaje a Rosario.

Como propuesta conjunta de arte y fotografía utilizamos referencias de color para cada protagonista, que no sólo fueron útiles para el rodaje sino para pensarlx individualmente desde el vestuario, el arte en sus respectivos espacios y la iluminación. Uno de los objetivos era acercarnos a la colorimetría de las películas de Pedro Almodóvar, en especial *Todo sobre mi madre*. Otra referencia visual más específica fue una serie de autorretratos de Andy Warhol que utilizamos para un retrato de Mabel al que en la post le subimos el contraste y las luces altas.

Una de las particularidades del proyecto fue que sólo podíamos mostrar los rostros de nuestrxs protagonistas cuando estaban vestidxs de mujer y debíamos ocultar su identidad en los momentos en que iban como hombres. Eso pasó a ser una propuesta de encuadre. Para una secuencia en la que lxs protagonistas vestidos de varón cruzan diferentes calles o avenidas hicimos scouting y calculamos mucho los encuadres posibles.

El equipo que utilizamos fue una cámara Sony a7sII con una valija completa de lentes Carl Zeiss (18mm f2 / 28mm f2 / 35mm f1.4 / 50mm f1.4 / 85mm f1.4 / 100mm f2). Antes de comenzar a filmar cada situación charlábamos con la directora y elegía un lente que me sirviera para cubrir las diferentes situaciones posibles. Usé mucho el 35mm en situaciones grupales porque me permitía trasladarme con ellxs, hacer planos de una parte del grupo y al mismo tiempo si me alejaba podía hacer un plano entero. Decidí usar ND variable de la marca Tiffen en exteriores para simplificar. Si bien no es lo que más me gusta necesitaba ahorrar



tiempos. Para las situaciones en interior sumamos un pequeño set de luces: dos paneles led flexibles Westcott 1x1 y un kit de lámparas Lix. Hicimos testimonios y algunas situaciones de compra de ropa, charlas o preparativos antes de salir.

La secuencia final que íbamos a filmar en estudio decidimos dejarla para más adelante cuando estuviera avanzado el montaje para ajustar bien lo que queríamos retratar. De pronto llegó la pandemia y el tiempo comenzó a pasar. A fines de octubre de 2020 se sumó Daniel Ortega (ADF) e ingresamos a Wolf Credo Studio para concretar la secuencia final de la película. Daniel propuso usar Blackmagic Pocket, filtros glimerglass y white promist y un set de tubos Asteras.

Hicimos la postproducción de color a mediados de 2021 junto a Juan Martín Hsu en Zebra Cine. El primer paso fue empatar el material preexistente de la etapa de investigación con el del rodaje. A toda la película le agregamos grano. Buscamos mantener la estética buscada en cada situación. La propuesta para el retoque de color fue subir el contraste, la saturación y las altas cuando lxs protagonistas estaban vestidos de mujer, y virar levemente las bajas, medias o altas hacia los tonos que habíamos pensado al comienzo del proyecto para cada personaje. Por el contrario, desaturamos y bajamos el contraste cuando vestían de hombre. En las secuencias de montaje de archivo de fotos fijas decidimos respetar los colores originales.

“COMO PROPUESTA CONJUNTA DE ARTE Y FOTOGRAFÍA UTILIZAMOS REFERENCIAS DE COLOR PARA CADA PROTAGONISTA, QUE NO SÓLO FUERON ÚTILES PARA EL RODAJE SINO PARA PENSARLXS INDIVIDUALMENTE DESDE EL VESTUARIO, EL ARTE EN SUS RESPECTIVOS ESPACIOS Y LA ILUMINACIÓN. UNO DE LOS OBJETIVOS ERA ACERCARNOS A LA COLORIMETRÍA DE LAS PELÍCULAS DE PEDRO ALMODÓVAR, EN ESPECIAL **TODO SOBRE MI MADRE**”.



Fue una felicidad enorme que la película tenga su premier mundial en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata 2022. Lamentablemente no pude asistir porque estaba en rodaje de *El agrónomo*, mi primer largometraje de ficción como director, tema de otra futura publicación.

Agradezco la difusión a ADF y la posibilidad de compartir la experiencia de mi trabajo como director de fotografía y cámara en *Cross dreamers*. Aguante el cine documental, el cine argentino, el cine latinoamericano. Por más pantallas para nuestro cine.

## **CROSS DREAMERS**

CÁMARA: **SONY A7SII**  
FORMATO DE IMAGEN: **2.39:1**  
LENTES: **CARL ZEISS**

### **EQUIPO TÉCNICO**

DIRECCIÓN: **SOLEDAD VELASCO**  
GUIÓN: **SOLEDAD VELASCO Y CARLOS CAMBARIERE**  
PRODUCCIÓN: **ANÍBAL "CORCHO" GARISTO Y SOLEDAD VELASCO**  
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **NADIA RABOTNIKOF**  
ARTE Y VESTUARIO: **MARINA GURMAN**  
MAQUILLAJE: **LAILA EL BABA**  
MONTAJE: **CARLOS CAMBARIERE (EDA)**  
SONIDO: **ROBERTO BRIGANTI (ASA)**  
DISEÑO Y COMPOSICIÓN MUSICAL: **CARLOS CAMBARIERE**

POST DE SONIDO: **MARTÍN LITMANOVICH (ASA)**  
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **MARTÍN TURNES (ADF)**  
DF 1ERA. ETAPA: **JUANI ZAROS**  
DF 2DA. ETAPA: **ALEJANDRA BUSTOS**  
GAFFER: **DANILO GALGANO**  
DF ESCENAS POÉTICAS: **DANIEL ORTEGA (ADF) Y MARTÍN TURNES (ADF)**  
ASISTENTE DE CÁMARA: **YANINA PUNTORELLO**  
CORRECCIÓN DE COLOR: **JUAN MARTÍN HSU**  
GENERACIÓN DE DCP: **ZEBRA CINE**  
FOTO FIJA: **VERÓNICA RONIS**  
FOTO FIJA ROSARIO: **JULIETA ROSALES**  
RENTAL: **LUMEN CINE**  
CON LA PARTICIPACIÓN DE **ORNELLA MEL MORAVIA, MIRNA LADYROUGE, MAR BEL VÁZQUEZ DELGADO, PAULA VILLANUEVA, LUNA FANO, AGUSTINA LILA, LILIANA ÁVILA Y LUJÁN PEREA.**





# EL FOTÓGRAFO Y EL CARTERO: EL CRIMEN DE CABEZAS

• [POR ALEJANDRA MARTIN \(ADF\)](#)



Fotografiar *El fotógrafo y el cartero* fue para mí un desafío más que atractivo. Nos propusimos hacer un documental que, con una fuerte propuesta estética, relatara el trágico asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas.

Cuando el director Alejandro Hartmann me acercó la propuesta me planteó que buscaba hacer un documental con entrevistas, “recreaciones” o simbolismos y mucho material de archivo. A partir de ahí empezaron largas conversaciones acerca de cómo encarar esta idea primordial y cómo estos diferentes elementos podrían convivir estéticamente.

Trabajando en conjunto con el director y las directoras de arte, Catalina Oliva y Mariela Ripodas,

empezamos a pensar diferentes opciones estéticas tanto para las entrevistas como para las “recreaciones”. Decidir qué tipo de imagen queríamos para las entrevistas, y cómo y dónde las haríamos fue un largo camino.

Surgió primero, desde el diseño de producción, la necesidad de realizar todas las entrevistas en una misma locación, una suerte de multilocación en la que pudiéramos tener diferentes fondos. Esto fue importante ya que era abril de 2021 y pensar en los cuidados por COVID fue fundamental. Trabajar en un lugar controlado por producción era imperativo.

Desde el punto de vista estético buscábamos un lugar neutro, severo, duro, racional, rígido. Estas eran

las palabras que nos surgían cuando hablábamos entre nosotros. La idea era que el espacio donde se sentaran los entrevistados y las entrevistadas no nos hablara de ellos mismos. Sabíamos con certeza que no queríamos de fondo un tapón de estudio. Es así que comenzó la búsqueda de una locación que cumpliera estas cualidades: que nos proporcionara diferentes fondos en un mismo lugar, que no pareciera un estudio, que su arquitectura fuera racionalista o brutalista y sin demasiado color. Nada sencillo.

Finalmente apareció la locación así es que sumando algunos pocos y muy bien pensados elementos de arte en distintos espacios logramos más de 15 fondos distintos para entrevistas. Todos mantienen la misma impronta, pero son distintos.

Fue muy divertido y desafiante pintar con luz los fondos generando espacios diferentes. Con Catalina Oliva se nos volvió un desafío no repetirnos y generar variantes sobre lo mismo. Como si fueran diferentes versiones de lo mismo, copias distintas de un mismo negativo. En este sentido no puedo negar cuán inspirador me resultó escuchar a Chango Monti (ADF) en las entrevistas para mi documental [Chango, la luz descubre](#) que me llevó a revisar artistas del arte y de la luz como Gordon Craig y Adolphe Appia, quienes fueron una enorme referencia y guía para mi trabajo. Retratar a un fotógrafo me llevó a reflexionar sobre la esencia misma de la fotografía. Buceando en la historia de la fotografía fue que llegamos a plantear una paleta en grises para las entrevistas.

Otra búsqueda distinta fue pensar en las “recreaciones”. Hacer un relato documental sobre un



“HACER UN RELATO DOCUMENTAL SOBRE UN CASO REAL, EN PARTICULAR DE UN CRIMEN, PRESENTA UN PROBLEMA ÉTICO ACERCA DE CÓMO REPRESENTAR LOS HECHOS. ¿POR DÓNDE ARRANCAR PARA PENSAR ESTA REPRESENTACIÓN? PENSAMOS EN LO SIMBÓLICO Y SUGESTIVO DEL CONCEPTO DE REVELAR. REVELAR UNA FOTOGRAFÍA Y REVELAR UN ASESINATO”.

caso real, en particular de un crimen, presenta un problema ético acerca de cómo representar los hechos. ¿Por dónde arrancar para pensar esta representación? Pensamos en lo simbólico y sugestivo del concepto de revelar. Revelar una fotografía y revelar un asesinato. Mediante el proceso químico de transformar haluros de plata que recibieron luz en plata metálica la imagen latente se vuelve visible y es así como “la luz descubre las cosas”. Así apareció el laboratorio fotográfico como un espacio a representar y allí una serie de acciones y

objetos. Solo aparecen unas manos... ¿las de José Luis? ¿o la de todos los fotógrafos y las fotógrafas? Por eso creo que prefiero llamarlos “simbolismos” en lugar de “recreaciones”.

Se filmaron acciones concretas del acto de ampliar, marcar y revelar una fotografía. Y también se retrataron objetos sobre una mesa, como si estuvieran siendo fotografiados, siempre con una luz cambiante, tanto en dirección como en color, develando cómo la luz transforma las cosas. Esta

magia, esta alquimia de revelado, sucede bajo la luz de un laboratorio. Y es así que aparece también esa luz roja que da vida a sus imágenes pero que es también el rojo-sangre que tristemente lleva a José Luis a su muerte.

Hay en el documental una escena muy importante que es la escena del fuego, la escena del crimen. Acá sí se trabajó como una recreación más tradicional. Elegimos cerca de CABA un lugar parecido a la cava de General Madariaga y trabajamos a una hora similar a la que se quemó el auto. Fue conmovedor filmar esta escena. Ver incinerar un auto en tiempo real y tomar conciencia de los hechos sucedidos fue muy fuerte. Fue como tomar conciencia de la realidad a través de una puesta en escena.

Por otro lado, hay una serie de planos de Pinamar hoy que fueron muy pensados en su composición, también rígida y sobria, buscando que esté nublado, o por lo menos lo parezca. En este sentido, conté con la gran ayuda de Alejandra Lescano, la colorista, y Sebastián Guttmann, el DIT, quienes colaboraron mucho en color para atenuar los tonos y “nublar” lo más posible. La idea era contrastar este material con el archivo de Pinamar de los 90s y su paleta colorida, caótica, brillante y soleada.

Desde el punto de vista técnico elegimos la cámara Sony FX9, que es una cámara bastante liviana y que cuenta con el ISO dual al igual que otras de la familia Sony Cinema Line. Esto fue importante en las escenas de laboratorio en las que revelamos fotografías con muy bajo nivel de iluminación en 4000 ISO.

Luego de hacer algunas pruebas, las ópticas elegidas fueron los lentes Sigma Cine High Speed, que me resultaron una muy buena opción. Los lentes son duros y aunque por un momento pensé en filtrarlos para ablandarlos, luego me di cuenta de que así como buscábamos rigidez en la iluminación y el decorado, tener cierta hiper nitidez en la imagen reforzaba esa crudeza que buscábamos en los entrevistados hablándonos del crimen de Cabezas.

Esta fue mi primera experiencia en HDR y aunque desde que hice *El fotógrafo y el cartero* a esta parte tuve otras experiencias con esta nueva tecnología puedo decir que aún estoy aprendiendo. En este sentido fue muy valioso el aporte y acompañamiento tanto del equipo técnico de Netflix como de la casa productora Haddock Films, de Barco, la casa de postproducción, y en especial de Mariana Bomba, la coordinadora de postproducción.

Trabajar con un rango tan extendido es un poco filmar sin visualizar cómo va a quedar el material. Pienso que, salvando las distancias, es similar a cuando exponemos (o exponíamos) negativo y no vemos el resultado hasta revelar el material. Por otro lado, desde el punto creativo no me generó nada tan distinto a la hora de filmar. Acompañada por el DIT prestamos particular atención a abrir la señal para aprovechar el rango dinámico, siempre y cuando la escena o el plano lo ameritaran.

Estoy agradecida de haber sido parte de esta película. No nos olvidemos que crear imágenes documentales es una responsabilidad, no nos olvidemos de Cabezas.

*\*Al momento de escribir esta nota la película puede verse en la plataforma Netflix\*.*



© MARIANA BOMBA



## EL FOTÓGRAFO Y EL CARTERO: EL CRIMEN DE CABEZAS

CÁMARA: **SONY PXW- FX9**

LENTE: **SET DE LENTES SIGMA CINE HIGH SPEED  
FF Y ZOOM ANGENIEUX EZ1 45-135 FF**

### EQUIPO TÉCNICO

GUIÓN: **TATIANA MEREÑUK, GABRIEL BOBILLO Y  
ALEJANDRO HARTMANN**

DIRECCIÓN: **ALEJANDRO HARTMANN**

PRODUCCIÓN: **VANESSA RAGONE/ HADDOCK FILM**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **VANESSA RAGONE,  
MARIELA BESUIEVSKY Y ALEJANDRO  
HARTMANN**

PRODUCTORA DE ARCHIVO: **ALEJANDRA  
SARMIENTO**

ARTE: **MARIELA RÍPODAS Y CATALINA OLIVA**

SONIDO: **MARTÍN GRIGNASCHI**

MÚSICA: **LEO SUJATOVICH**

MONTAJE: **SANTIAGO PARYSOW**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **ALEJANDRA MARTÍN (ADF)**

CÁMARA B: **SERGIO CHIOSSONE**

FOQUISTA: **MARTÍN DOTTA**

SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA:

**DELFINA MARGULIS**

DIT: **SEBASTIÁN GUTTMAN**

GAFFER: **VIRGINIA ROJAS**

ELÉCTRICOS: **WALTER ROMERO Y ARIEL VASALLO**

COLORISTA: **ALEJANDRA LESCANO**

SUPERVISORA DE POSTPRODUCCIÓN:

**MARIANA BOMBA**



# EL LARGO VIAJE DE ALEJANDRO BORDÓN

• [POR MARTÍN SICCARDI \(ADF\)](#)



“PLANTEAMOS CREAR LAS IMÁGENES EN CROMA. LA DIRECTORA DE ARTE SANDRA IURCOVICH PROPUSO INSTALAR OCHO PANELES EN DONDE POSTERIORMENTE SE INCRUSTARÍAN LOS GRABADOS DE GUSTAVE DORE. EL DIRECTOR PLANTEÓ LA NECESIDAD CREATIVA DE QUE SE NOTARA EL DISPOSITIVO POR LO CUAL INCORPORÉ A LOS ENCUADRES LAS LUCES REALES DEL ESTUDIO”.

Cuando el director Marcelo Goyeneche me convocó para hacer la dirección de fotografía de *El largo viaje de Alejandro Bordón* supuse que íbamos a realizar un documental diferente debido a sus anteriores películas *Las enfermeras de Evita*, *El batallón olvidado*, *Por amor al arte* y *El día que bombardearon Buenos Aires*, que me sorprendieron por guion, dirección y edición.

En este documental se contarían las vicisitudes de un preso y su familia en una causa armada por la policía a través de escenas dramatizadas por actores y otras con los verdaderos afectados.

El director incorporó un personaje inspirado en *La Divina Comedia* que representa a Virgilio guiando en su calvario al encarcelado.

Planteamos crear las imágenes en croma. La directora de arte Sandra Iurcovich propuso instalar ocho paneles en donde posteriormente se incrustarían los grabados de Gustave Dore. El director planteó la necesidad creativa de que se notara el dispositivo por lo cual incorporé a los encuadres las luces reales del estudio.

El desafío fue lograr una iluminación muy contrastada en recorridos profundos compitiendo con la luz pareja y difusa del croma.

Destaco el trabajo de cámara, edición y supervisión de los FVX de Sebastián Farfalla que colaboró en el resultado final. Aportó la cámara Sony FS700 grabando en Odissey7Q en Prores con muy buen resultado. Controlé el video con mi instrumento de video que me permitió mantener



la continuidad a pesar de los diferentes climas. Lo grabamos en los estudios de Esparza 39, CABA, con ómnibus y patrullero incluido.

Muy conmovedoras fueron las escenas en donde los protagonistas reales contaron su experiencia y una alegría inesperada la presencia en el jurado de Norita Cortiñas, abuela de Plaza de Mayo.

El documental fue seleccionado y premiado en varios festivales latinoamericanos. Recién se estrenó en el Cine Gaumont en 2022.

Lo produjeron MG, Nuevo cine y KMSur con la colaboración de ATE, DOCA e INCAA.



## EL LARGO VIAJE DE ALEJANDRO BORDÓN

CÁMARAS: **SONY FS700 + ODYSSEY 7Q + BLACKMAGIC PCC 4K**

FORMATO DE GRABACIÓN: **PARORES HQ 4K DCI - (4096 X 2160) - 24FPS**

FORMATO DE PANTALLA: **2.35:1**

LENTE: **CARL ZEISS DISTAGON Y ROKINON DS CINE. ADAPTADOR**

LENTE, **METABONES SPEEDBOOSTER Y SPEDBOOSTER CINE.**

## EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUION: **MARCELO GOYENECHÉ**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **ANA CUTULI**

JEFA DE PRODUCCIÓN: **LORENA GONZALEZ LAHUERTA**

ARTE: **SANDRA IURCOVICH**

VESTUARIO: **VALENTINA BARI**

MAQUILLAJE: **PAOLA POLLETO**

SONIDO DIRECTO: **LUCHO CORTI**

POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: **DIEGO MARTÍNEZ / ESTUDIO ÑANDÚ**

MÚSICA: **GABY GOLDMAN**

MONTAJE: **IAIR MICHEL ATTIAS**

FOTOGRAFÍA Y DIT: **MARTÍN SICCARDI (ADF)**

CÁMARA: **SEBASTIÁN FARFALLA**

ASISTENTES DE CÁMARA: **LUCIANO SIGNORELLI Y CAMILA BERTOLO**

GAFFER: **FLORENCIA GUADALUPE VELOZO**

ELÉCTRICOS: **SANTIAGO SICCARDI, CARLOS MIÑO Y NICOLAS CUSH**

GRIP: **CARLOS MIÑO**

COLORISTA: **SEBASTIÁN FARFALLA**

DIRECCIÓN DE POSTPRODUCCIÓN: **SEBASTIÁN FARFALLA**

VFX: **SEBASTIÁN FARFALLA -NUEVO CINE / MALDITO MAUS**





# EL MÉTODO TANGALANGA

• [POR DANIEL ORTEGA \(ADF\)](#)

## LOS INICIOS

A finales de 2021 me contactó Diego Dubcovsky (Varsovia Films), productor amigo y con quien ya había colaborado en varios proyectos: primero en BD Cine, cuando estaba asociado con Daniel Burman, y luego en 2019 en Varsovia, su actual productora, cuando me invitó a participar en un proyecto llamado *Edición Limitada*, una película conformada por varios cortos de escritores enmarcados en el género *non fiction*. Mi colaboración fue con Edgardo Cozarinsky, también amigo admirado, escritor y director.

Luego vino la pandemia, durante ese periodo hablamos varias veces con Diego por proyectos personales. En el verano de 2022 me presentó a Mateo Bendesky el director elegido para El

*método Tangalanga*, quien ya había dirigido dos películas: *Acá adentro* y *Los miembros de la familia*, que me había llamado la atención cuando la vi en el Festival de Berlín del 2019.

Cuando nos juntamos a charlar advertí que Mateo era una persona muy instruida, con gustos muy refinados y muy detallista en sus conceptos. Eso me terminó de convencer de colaborar en el proyecto. La naturaleza del mismo fue otro plus: sucedía en Buenos Aires durante los años 60s.

## LA HISTORIA

Julio de Rizzi (Jorge en la película) y su alter ego, Tangalanga, son interpretados por Martin Pirovansky, que se pone en la piel de este gerente/

vendedor de una firma de jabones que padece un trauma que lo hace ser una persona muy tímida al punto de quedarse mudo ante un contacto de carácter social o de exposición. Sixto, su mejor amigo y compañero de trabajo es otro gerente/vendedor, interpretado por Alan Sabbagh, que es todo lo contrario: un tipo extrovertido y carismático que, además, es el mejor vendedor de la firma.

Sixto se enferma gravemente y esto hace que Jorge tenga que cubrir su puesto de vendedor estrella con resultados desastrosos ya que su timidez empeora ante la situación. En el medio, Jorge ve un programa de tv donde aparece el Dr. Taruffa -Silvio Soldán- un gurú de la autoayuda, capaz de revertir traumas profundos con solo una sesión de su terapia de hipnosis. Jorge se lo vuelve a cruzar a este tal Taruffa en una confusa situación donde termina siendo hipnotizado y liberado de su trauma, con una única condición: esta cualidad se activa con el tono de un diapasón que maneja Taruffa. Este sonido que también se reproduce con el tono del teléfono de línea convierte a Jorge en un personaje desenfadado y atrevido: el Dr. Tangalanga.

El verdadero Dr. Tangalanga tuvo mucha relevancia en los años 80s en programas de televisión como *Badía y Compañía* o el de Tato Bores, donde hacía llamadas en vivo y con sus bromas volvía locos a sus interlocutores.

La línea argumental de carácter mágico y muchas situaciones no son parte de la historia real, sino que son los aditamentos narrativos que convierten a esta película en una hermosa fábula homenaje a este superhéroe argentino que, en esta





## EL PROYECTO

La película está ambientada en los años 60s en una Buenos Aires estéticamente glamorosa y con tintes vanguardistas inspirados por muchas películas y fotos que fuimos acunando. Desde *Playtime*, de Jaques Tati, pasando por fotos y registros de la época de Buenos Aires del Archivo General de la Nación (AGN) de la colección Witcom, y de la revista *Caras y Caretas*, donde conseguí imágenes de cartelera y vestuarios. La serie *Mad Men* también fue una guía estética.

Las referencias de color eran en su mayoría libros impresos: *Robert Capa Colore* (editorial Electa); *American Surfaces*, de Stephen Shore (Phaidon) y fascículos de la Revista *Life* de los 60s. El amarillo, turquesa, rojo y sus gradientes fueron los colores elegidos desde un principio ya que sentíamos que todo lo que veíamos de la época estaba un poco embebido en esta paleta.

El aspect ratio fue de 16:9 en super 35mm. Se grabó en ProRes XQ 4444 y en SDR con una Alexa Mini (C&L Rental). Un placer sobre todo por lo liviano del equipo y por una post que no era en HDR, lo cual, a mi gusto, hace todo un poco más fluido. El *workflow* de postproducción se realizó en Quanta Post y el color lo hizo Luisa Cavanagh, con quien nos conocemos hace muchos años y pudo encontrar rápidamente este halo de la época.

Usamos varios filtros para llegar a la textura que queríamos. En un comienzo íbamos a grabar con los Cooke S2, pero luego de unas pruebas y compatibilidad de lentes, y sabiendo que íbamos a

“LA LÍNEA ARGUMENTAL DE CARÁCTER MÁGICO Y MUCHAS SITUACIONES NO SON PARTE DE LA HISTORIA REAL, SINO QUE SON LOS ADITAMENTOS NARRATIVOS QUE CONVIERTEN A ESTA PELÍCULA EN UNA HERMOSA FÁBULA HOMENAJE A ESTE SUPERHÉROE ARGENTINO QUE, EN ESTA FICCIÓN, SE DEDICA A DESENMASCARAR A ESTAFADORES Y CHANTAS DE LA ÉPOCA SACÁNDOLOS DE QUICIO CON UNA LLAMADA TELEFÓNICA”.

ficción, se dedica a desenmascarar a estafadores y chantas de la época sacándolos de quicio con una llamada telefónica.

Nuestro personaje tiene su némesis en el inescrupuloso dueño de la clínica: Giordano. Interpretado por Rafa Ferro es un hombre casado que tiene como amante a su empleada Clara

-Julieta Zylberberg- quien es la recepcionista de la clínica donde internan a Sixto y además es la mujer de quien se enamora el tímido Jorge.

Las bromas telefónicas de Tangalanga son grabadas por él y disfrutadas por Sixto -internado- y por el personal de la clínica y un enfermero compinche interpretado por Luis Rubio.

filmar una semana a dos cámaras, nos decidimos por los Carl Zeiss super speed 1.3, lentes que adoro y que conozco mucho.

Para suavizar aún más la imagen utilicé los filtros Schneider Radiant en graduaciones 1/2, 1 y 2, combinados con los Hollywood Black Magic 1/8, 1/4, 1/2, 1 y 2. Teníamos un zoom 24-290mm y un macro 60mm. Usamos también lentilla *split field* para los efectos de hipnotismo de Taruffa y también el famoso movimiento *Hitchcock* de zoom: una combinación de dolly y zoom en contra-movimiento que genera una dislexia espacial y altera la realidad del relato. Los macros se usaron para las llamadas y detalles de cables y teléfonos. Además teníamos teleobjetivos con lentillas de aproximación.

Se utilizó mucho movimiento de Dolly combinado: trabajamos con un Dolly Falcon, alguna vez tuvimos el Panther Dolly y también usábamos el Dana Dolly y stedicam (Pablo Villareal).

La luz se suavizó mucho con múltiples tamices y negativos enormes. En ese sentido es destacable el trabajo del gaffer, Federico Martini, y del Key Grip, “El Principe” Lautaro Razzetto. El equipo fue una maravilla.

Mateo es un director obsesivo, extremadamente paciente y detallista, así que fue muy fácil comprenderlo y desde mi lugar aportar a su visión. Incluso hemos resuelto de manera muy

práctica algunas de las situaciones que por plan no podríamos cumplir. Una vez resolvimos cinco locaciones en una casa con la colaboración de todas las áreas en un gran ejemplo de colaboración mutua. El trabajo de ambientar los años 60s fue excelente. Sobre todo el trabajo de vestuario de Julian Rugolo. El arte fue compartido: en una primera etapa por Ana Cambre, y luego por Agustín “Tatu” Ravotti.

La película se rodó durante cinco semanas en Buenos Aires, y contó con un hermoso equipo técnico de gente joven y muchos de ellos provenientes de Rosario y Mendoza. Fue un rodaje amable y divertido. El resultado es una comedia de época con un trabajo estético muy cuidado.

---

## EL MÉTODO TANGALANGA

CÁMARA: **ALEXA MINI**

FORMATO DE IMAGEN: **16:9**

LENTEs: **CARL ZEISS SUPER SPEED; ZOOM ANGENIEUX 25-250; Y MACRO 60MM**

### EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **MATEO BENDESKY**

GUIÓN: **MATEO BENDESKY, SERGIO DUCOVSKY, NICOLAS SCHUJMAN**

PRODUCCIÓN: **DIEGO DUCOVSKY, MATEO BENDESKY, DIANA CABRAL, CAROLINA PANELAS Y LUCÍA VELA**

ARTE: **ANA CAMBRE Y AGUSTIN RAVOTTI**

VESTUARIO: **JULIAN RUGOLO**

MAQUILLAJE: **BEATUSHKA WOJTOWICZ Y ADRIANA RINALDI**

SONIDO: **MERCEDES TENINA**

MÚSICA: **GABRIEL CHWOJNIK**

MONTAJE: **FEDERICO ROTSTEIN**

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

DIT: **ESTEBAN CLAUSSE**

DM: **LUCÍA OLAZABAL**

FOQUISTA: **FLOR MANCA**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **NAHUEL TOSTO**

VIDEO ASIST: **DINA FERRARI Y MORA URZAGASTI**

CÁMARA B: **SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)**

FOQUISTA: **MARCELO FURCHI**

FOTO FIJA: **SARA SAHORES**

GAFFER: **FEDERICO MARTINI**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **GUSTAVO ZAKIN**

ELÉCTRICOS: **LUIS SEQUEIRA, JULIO MARQUEZ Y MATÍAS CARNEIRO**

KEY GRIP: **LAUTARO RAZZETO**

GRIP: **CESAR PADILLA**

STEDICAM: **PABLO VILLAREAL**

COLORISTA: **LUISA CAVANAGH**

COORDINADOR DE VFX: **NATALIA PAEZ**

VFX: **ROJO**



# EL SISTEMA K.E.O.P.S.

• POR DIEGO POLERI (ADF)



Cuando me sumé al proyecto en noviembre de 2020 ya habían filmado una semana. El rodaje había sido suspendido por las restricciones a la circulación y a nuestra actividad en el contexto de la pandemia. El director de fotografía original del proyecto fue Lucio Bonelli (ADF) quien por cuestiones de fechas no pudo seguir y por eso fui convocado por el director Nicolás Goldbart, que además de haber dirigido *FASE 7* (DF: Lucio Bonelli, 2010) es un experimentado montajista de nuestro cine.

Lo primero que recuerdo del rodaje es el contexto Covid en el que nos tocó filmar: protocolos sanitarios, la distancia social, las ventanas abiertas, máscaras, barbijos, hisopados. En fin...

Nicolás tenía muy claro el tono de la película (es también el guionista) y la estética general. Planteaba una imagen de alto contraste, con zonas en donde predomine la oscuridad por sobre la luz. En este aspecto decidimos que la película tendría un comienzo más “naturalista” para las secuencias de Blansky (Daniel Hendler) en el departamento familiar y comenzaría a ganar contraste y saturación, además de la aparición de colores más estridentes, con el descubrimiento de los NERDS, jóvenes participantes de una estructura piramidal de escuchas y espionaje carentes de profesionalismo que tienden una trampa a nuestro protagonista.

La película no tiene un género definido. En una entrevista relacionada al estreno, Nicolás dijo que el género era “ensalada Waldorf” haciendo referencia a la mezcla de elementos. Es una comedia negra, de aventuras, algo de acción, una *Buddy Movie*, con mucha música incidental y muchas referencias cinematográficas como *El día de la bestia*, de Álex de la Iglesia (DF: Flavio Labiano), *El Gran Lebowski*, de los hermanos Cohen (DF: Roger Deakins), *Comando en el Mar de China*, de Robert Aldrich (DF: Joseph Biroch), *Después de hora*, de Martin Scorsese (DF: Michael Ballhaus), *La ventana Indiscreta*, de *Alfred Hitchcock* (DF: Robert Burks) y Las películas de Bud Spencer y Terence Hill como dupla actuarial.

## EL BARRIO DE BELGRANO

El universo geográfico planteado por el guion era el barrio de Belgrano, en CABA, donde Nicolás creció y sigue viviendo. Para él era importante la referencia real del espacio, poder filmar en calles reconocibles en las que se había basado para la escritura. Como la película tiene muchas secuencias nocturnas (sucede durante una noche larga) usamos, sobre todo en las calles, steadycam o Movi y tuvimos que adaptar algunos de esos escenarios a calles algo más iluminadas o que puedan ser reforzadas por el equipo de luces con Acho Piñeiro a la cabeza.

La avenida Cabildo a la altura de Belgrano tiene varias galerías y el guion describía una secuencia de persecución en la que los NERDS “citan” a Blansky a un encuentro para recuperar a su amigo “secuestrado” (Alan Sabbagh). Desde la lectura del guion siempre me interesó esta secuencia en

particular por la posibilidad de filmar en esos lugares que uno conoce de día: con gente circulando y una iluminación plena y plana.

Filmamos en la Galería Río de La Plata de noche, cuando esos espacios están cerrados y sin actividad, lo que nos permitía pensar un clima particular, la idea del peligro de un tipo común de clase media porteña metiéndose en problemas “policiales” y poder apoyar la imagen en el color y el alto contraste que buscábamos. Utilizamos algunos carteles de neón y mantuvimos encendidas luces prácticas de los locales cerrados que nos servían para “sectorizar” la iluminación.

Esta idea también la replicamos en el departamento de los NERDS, que “falseamos” en una casa muy particular de líneas curvas en Villa Devoto en planta baja, lo que nos permitió iluminar desde el jardín de la casa de noche como si estuviéramos en un piso alto en Belgrano y también trabajar con chromas cuando el fondo debía ser la ciudad.

## ABEJAS, AUTOS Y VFX

La secuencia final sucede en un bosque donde los protagonistas escapan del personaje “4” (Esteban Lamothe) que, escopeta en mano, los persigue de noche hasta la pelea final en un terreno de apicultores...

Elegimos para este decorado un espacio del bosque dentro de La Martona, una estancia tradicional en Cañuelas, a 80 kilómetros de Buenos Aires, y diseñamos la iluminación partiendo de la idea de que no hubiera ninguna luz encendida. El



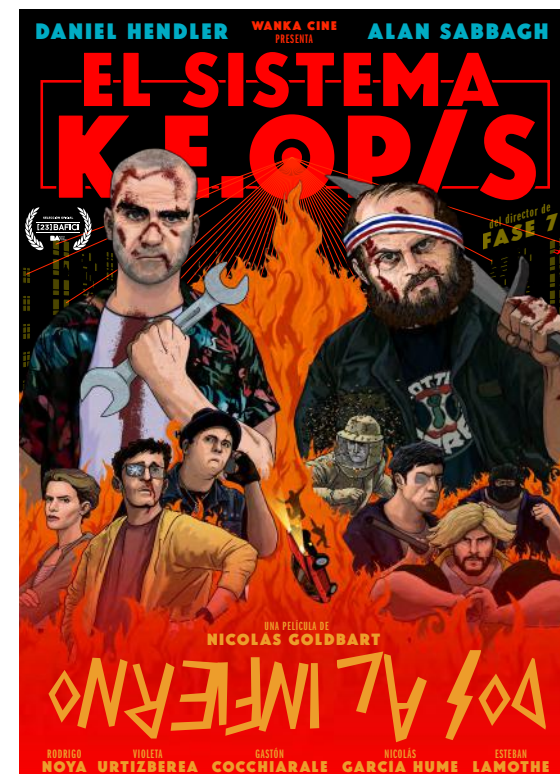
“NICOLÁS TENÍA MUY CLARO EL TONO DE LA PELÍCULA (ES TAMBIÉN EL GUIONISTA) Y LA ESTÉTICA GENERAL. PLANTEABA UNA IMAGEN DE ALTO CONTRASTE, CON ZONAS EN DONDE PREDOMINE LA OSCURIDAD POR SOBRE LA LUZ. EN ESTE ASPECTO DECIDIMOS QUE LA PELÍCULA TENDRÍA UN COMIENZO MÁS “NATURALISTA” PARA LAS SECUENCIAS DE BLANSKY (DANIEL HENDLER) EN EL DEPARTAMENTO FAMILIAR Y COMENZARÍA A GANAR CONTRASTE Y SATURACIÓN, ADEMÁS DE LA APARICIÓN DE COLORES MÁS ESTRIDENTES, CON EL DESCUBRIMIENTO DE LOS NERDS”.

resultado fue simular la suavidad y el color de la luz de la luna mediante fuentes grandes y altas, alejadas de los personajes dentro del bosque.

Dentro de esa secuencia -en la pelea final- tuvimos mucha colaboración del equipo de VFX, comandado por Lega Pugliese, quien debía aplicar abejas durante toda la escena. Lega me pidió “sobreluminar” la escena para poder aplicar los VFX. Luego en la corrección de color ajustamos niveles con Diego Burlando con algunas instancias de ida y vuelta con VFX. En este sentido fue muy práctico el trabajo con la productora WANKA CINE que tiene estos servicios “in house” (color, VFX).

Otra de las secuencias con mucho VFX son los viajes en auto hacia ese campo donde sucede el final. Decidimos filmar en chroma dentro del estudio de Cacodelphia aprovechando que eran escenas en ruta, de noche, lo que hace que el ensamble entre figura y fondo se disimule siempre mejor (los fondos están lejos, el desenfoque ayuda, no hay tantos elementos que atraviesen el cuadro disimulando así los problemas de escala y angulación). En una ruta en Ezeiza filmamos los fondos y los *plates* para el accidente del auto.

*\*Al momento de escribir esta nota la película puede verse en la plataforma Netflix\*.*



## EL SISTEMA K.E.OP/S

CÁMARA: **ALEXA MINI**  
 FORMATO DE IMAGEN: **2.39:1**  
 LENTES: **COOKE PANCHRO CLASSIC**

### EQUIPO TÉCNICO

GUION Y DIRECCIÓN: **NICOLÁS GOLDBART**  
 PRODUCCIÓN: **EZEQUIEL BOROBINSKI - WANKA CINE**  
 ARTE: **MARINA RAGGIO**  
 VESTUARIO: **LAURA DONARI**  
 MAQUILLAJE: **NÉSTOR BURGOS**  
 SONIDO: **MARTÍN GRIGNASCHI**  
 MÚSICA: **PEDRO ONETO**  
 MONTAJE: **FEDERICO ROTSTEIN**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **DIEGO POLERI (ADF)**  
 FOQUISTA: **FEDERICO CASAGRANDE**  
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **KAIKEN ALASCIO**  
 GAFFER: **ADRIÁN "ACHO" PIÑEIRO**  
 JEFE DE ELÉCTRICOS: **JOSÉ MENDEZ**  
 ELÉCTRICOS: **MARTIN "GAITA" VELAZCO Y BETO ROMERO**  
 GRIP: **EMILIO RAZETTO**  
 STEADICAM: **PABLO VILLAREAL**  
 COLORISTA: **DIEGO BURLANDO**  
 COORDINADOR DE VFX: **LEGA PUGLIESE**  
 VFX: **WANKA CINE**





# EL ÚLTIMO ZOMBI

• [POR MAURICIO RICCIO \(ADE\)](#)



tener que trabajar con un gaffer y un asistente de cámara que no conocía. Los productores sabían muy bien que pedirle eso a un DFs es mucho, pero ellos hacían y proponían esfuerzos enormes para que esta película se pudiera llevar a cabo. Entonces pedí reunirme con mi nuevo equipo, cada uno por separado. Al ir charlando con ellos, antes de que arrancara oficialmente la pre, me di cuenta que andarían perfecto y así fue.

Sabía que quería trabajar con una ARRI ALEXA porque me iba a permitir darle la “pincelada” que estaba buscando. Eso lo logramos, no así con los lentes, porque tuve que optar por un set de CP2. De todos modos no era algo grave. En relación al equipo de iluminación y gripería pude contar con todo lo que necesité.

Llegué al proyecto de una manera algo particular. Con el director Martín Basterretche no nos conocíamos. Él sí había visto mi trabajo. El contacto comenzó por Facebook cuando hice un comentario en la publicación de una foto de un amigo suyo en la que se veía un guión en desarrollo. A partir de ahí quedamos para conocernos y tomar un café. Ese día llegó y hablamos más de dos horas de cualquier cosa menos de su película. Al segundo café ocurrió lo mismo, nunca hablábamos del proyecto. Un día al teléfono me preguntó si ya había leído el guión. Mi respuesta fue: “¡Martín! Nunca me pasaste tu guión”.

Una vez que lo leí, comencé a trabajar en la devolución. Siempre quise fotografiar una película de terror y esta era la oportunidad: el guión me gustaba y me motivaba. Mi propuesta visual no fue la de ir por las clásicas imágenes del cine de

este género. Sí, veía muchos claroscuros, pero no grandes contrastes y tuve la intención de que pareciera “muy natural”.

A las noches las imaginé como las de luna llena, como cuando el ojo se acostumbra a esa oscuridad y ve todo. Por momentos la historia se asemeja a un cuento, un cuento bello... y ahí fue donde dije: las imágenes tienen que ser bellas, contrastadas, pero con luces suaves. A Martín le gustó la propuesta y comenzamos.

Hubo muchos desafíos impuestos por el presupuesto. Mientras trabajábamos con Martín en cómo resolver cada escena se presentaban las limitaciones de producción. Una de ellas fue que todo el equipo tenía que ser de La Plata, ciudad donde se rodaría la película. Me asustaba un poco

Diseñamos el plan de trabajo con avanzadas y *prelightning*. Era la única forma de cumplir con el principal desafío de producción: meter una película de seis semanas en cuatro. Por suerte Martín tenía muy claro cómo la quería contar, a excepción de los planos secuencia para los cuales armamos ensayos en los *scoutings*, pero a Martín, a Pablo Mazzeo (AD) y a mí no nos dejaron conformes ya que estaban incompletos por dos motivos: uno, no sabíamos con qué *steady* íbamos a contar y dos, aún no estaba claro el *blocking* de esas escenas con movimiento. En un momento le dije a Martín: “Esperemos al rodaje, dejemos que los actores hagan la escena, demos esa libertad y ahí mismos diseñamos el plano secuencia”. Esas fueron las únicas escenas que no pude avanzar con la luz hasta no tener medianamente planificado el recorrido de la cámara. De todas formas

nada nos retrasaba porque mientras ensayábamos nuestra coreografía, el gaffer Franco Cerana y sus eléctricos armaban la puesta.

Al final nunca tuvimos *steady*: las tomas con carro quedaron muy bien y las metimos en plan. Resultado: la mayor cantidad de movimiento de la película está dentro de la escena y no en la cámara. Creo que, una vez más, logramos hacer de la necesidad una virtud.

Trabajé los exteriores día con la luz natural. No agregué nada. Teníamos varias escenas en bosques. Al comienzo, el bosque se tenía que ver verde y soleado y, a medida que la historia avanzaba, debía ir cambiando a frío, nublado y oscuro. Aquí es donde tengo que agradecerle mucho a Pablo, nuestro asistente de dirección, que pudo ir armando el plan de trabajo acorde a mis pedidos de horarios. Para una escena donde tenía que estar nublado o rodar en el horario en el que sol no estaba, no fue posible por la gran cantidad de planos. Entonces coloqué varias telas negras de 6x6 con marcos y algunas con cuerdas desde los árboles.

La anteúltima escena, que transcurre en un camino en medio del bosque y es muy emotiva la visualizábamos con planos muy abiertos, pero con los equipos de iluminación que teníamos era imposible. Propuse hacerla en noche americana, pero tenía que rodarlo sin sol y ese día era poco probable que estuviese nublado, por eso desde la pre ya teníamos pactado hacer el primer plano abierto de la escena a las 20:00 en verano y a las 20:10 hacer el siguiente, otro abierto en contraplano al anterior. De esa forma pude hacer esos grandes planos



“DISEÑAMOS EL PLAN DE TRABAJO CON AVANZADAS Y PRELIGHTNING. ERA LA ÚNICA FORMA DE CUMPLIR CON EL PRINCIPAL DESAFÍO DE PRODUCCIÓN: METER UNA PELÍCULA DE SEIS SEMANAS EN CUATRO. POR SUERTE MARTÍN TENÍA MUY CLARO CÓMO LA QUERÍA CONTAR”.

donde se ve como cuando el ojo ya se acostumbra a la oscuridad. En post resaltamos las luces de los faroles de la camioneta haciendo unas máscaras, levantando luz y dándole un tono cálido. La escena tenía más planos, pero eran cerrados y medios, así que los hicimos de noche iluminando. Todo quedó perfectamente empatado y muy bello gracias al toque final de nuestro colorista Lionel Cornistein.

Los interiores día los trabajé con fuentes de luces entrando por las ventanas a 45 grados y colocando telas blancas en el piso, no cubriéndolo al 100%, sino dejando que el piso de madera rebote luz para lograr un leve tono cálido. En algunas ocasiones coloqué telas negras para aumentar el contraste. Traté

que el set esté libre de cables y trípodes, a lo sumo algún panel de led flexible con softbox desde el techo.

En la historia un humo azulado emerge de la tierra obligando a los habitantes a encerrarse y a entrar en cuarentena, pues si aspiran este vapor se convierten en zombis. El rodaje culminó a fines de febrero de 2020. A los diez días todo el planeta estaría en cuarentena y no por el vapor azul. Así, en pleno aislamiento por la pandemia, hicimos la corrección de color, a distancia con Lio. Él escuchaba mis devoluciones, charlábamos por zoom y nos iba mandando escenas corregidas. Por suerte al verlo en un monitor de Mac el resultado era bastante similar a lo que él estaba haciendo en

sus monitores calibrados. Luego, cuando el confinamiento no fue tan estricto, nos juntamos para retocar algunos detalles y trabajar en profundidad las noches americanas.

Para mí *El último zombi* fue una de esas experiencias humanas y de rodajes que no quiero que terminen. Me encontré con un equipo donde al único que conocía era al Brujo Conti, director de arte, pero todos tenían tanta experiencia y buena predisposición que logramos hacer este proyecto en tiempo y forma, y lo más importante: que las limitaciones que sufrimos no se vean en la pantalla.

Creo que nuestra época y nuestro país nos imponen dificultades profesionales cada vez mayores, pero nosotros, los de nuestra generación, sabemos trabajar en situaciones de presión, hemos aprendido a solucionar sobre la marcha y no nos quejamos. Ya somos así, amamos hacer películas y las vamos a seguir haciendo del modo que sea.



PALOMA (PRIMER ASISTENTE  
DE CÁMARA/FOQUISTA) Y  
MAURICIO RICCIO



## EL ÚLTIMO ZOMBI

CÁMARA: **ARRI ALEXA CLASSIC**

FORMATO DE IMAGEN: **2.39:1**

LENTE: **CARL ZEISS CP2**

### EQUIPO TÉCNICO

GUIÓN: **MELINA CHERRO Y MARTÍN BASTERRETCHÉ**

DIRECCIÓN: **MARTÍN BASTERRETCHÉ**

PRODUCCIÓN: **MARTÍN BASTERRETCHÉ**

ARTE: **MARTÍN "BRUJO" CONTI**

VESTUARIO: **DANIELA SAMPONI**

MAQUILLAJE: **CAROLINA SILIGUINI**

SONIDO: **DANIEL "MANZANA" IBARRART**

MÚSICA: **FEDERICO MIZRAHI**

MONTAJE: **MARTÍN BASTERRETCHÉ**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **MAURICIO RICCIO (ADF)**

FOQUISTA: **PALOMA OLDRINO**

ASISTENTE DE CÁMARA: **MAURO BRAGA**

GAFFER: **FRANCO CERANA**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **JULIAN OLMEDO**

ELÉCTRICOS: **CAMILO GIORDANO, GABRIEL AGUIL MALLA, ADRÉS**

**BUGLIO Y ALEJANDRO MAGNERES**

GRIP: **JULIAN OLMEDO**

GRIP ADICIONAL: **GERMAN IRURZUN**

COLORISTA: **LIONEL CORNISTEIN**

COORDINADOR DE VFX: **LIONEL CORNISTEIN Y MARTÍN BASTERRETCHÉ**

VFX: **LIONEL CORNISTEIN**

FOTO FIJA: **PABLO JAIME ELENO, ALEJANDRO MELKUN Y MELISA COSTA**



A young woman with curly hair, wearing a green t-shirt, is looking down in a dimly lit room. The background is dark and out of focus, showing what appears to be a bar or restaurant setting with stools and tables.

# LA CHICA NUEVA

• [POR FEDERICO LASTRA \(ADE\)](#)

## DE LA CASA AL TRABAJO

La noche antes de regresar de Río Grande hubo un festejo de fin de rodaje. Terminé de comer y decidí volver al hotel para terminar de armar la valija. Estaba muy cansado y nos faltaba una semana en Buenos Aires. El director de la cooperativa me dijo que quería darme un regalo, pero que teníamos que ir a buscarlo. Fuimos en auto hasta la fábrica donde funciona la cooperativa y en la que filmamos la mayor

parte de la película. Quedaba a unos 15 minutos de donde nos encontrábamos. Nos quedamos un rato dentro conversando, fumando y caminando por pasillos en penumbras. Llegamos hasta una oficina y me dio un bolso pequeño color negro de cuerina con una cámara mini DV de la marca JVC dentro. Era nueva y hasta hoy funciona. También me regaló algunos cassettes. La cámara había sido ensamblada ahí hacía más de 15 años. En 2018 los dueños de AUDUVIC se esfumaron durante el

mundial de fútbol en Rusia y dejaron a todxs lxs trabajadores desocupadxs y sin indemnizaciones. La organización, voluntad y necesidad de muchos de ellxs dio origen a la cooperativa.

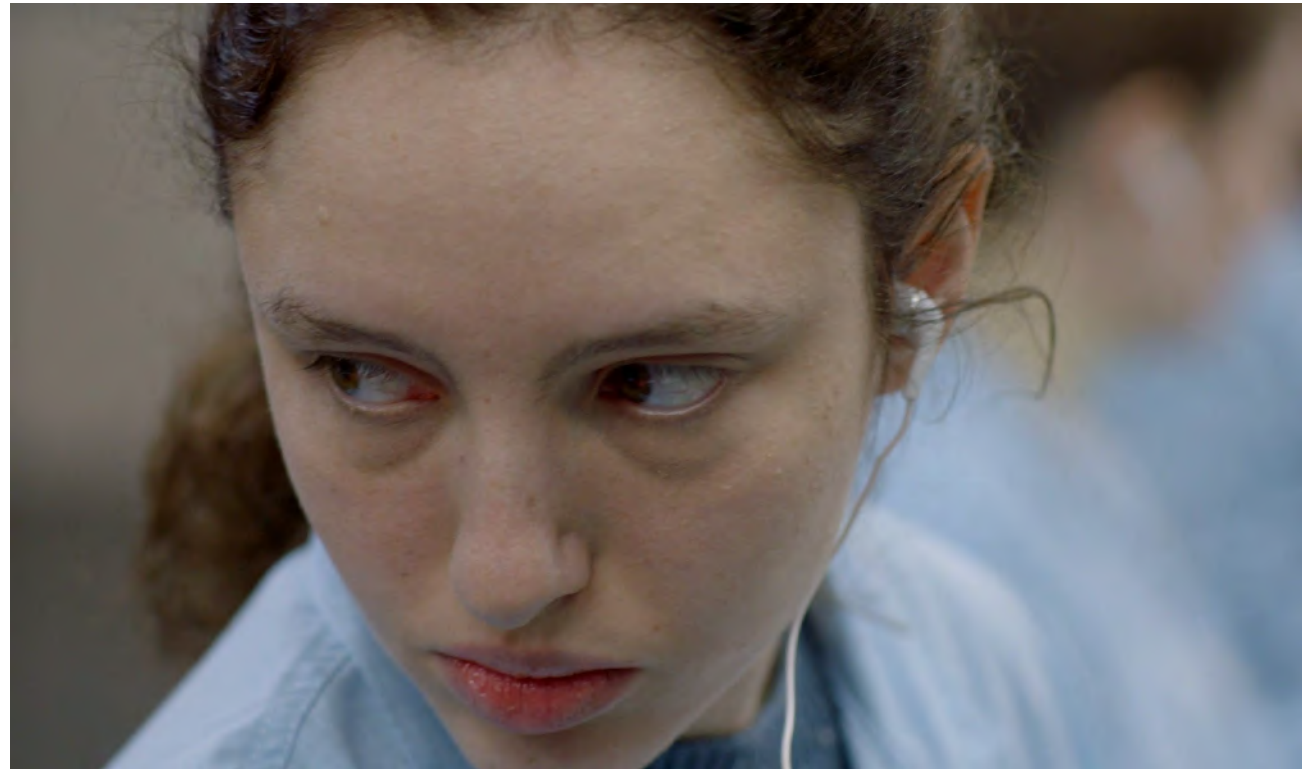
Viajamos a Tierra del Fuego dos veces. La primera para el *scouting* y la segunda para el rodaje. La cooperativa AUDIVIC colaboró con el espacio y además muchos de los cooperativistas actuaron en la película. La sensación que tuve de esa ciudad



era que el sol no se comportaba de la manera en la que lo hace habitualmente (en los lugares que conozco, claro). El día duraba poco, eso aceleró el *scouting*. La puesta del sol se mantenía suspendida mucho tiempo hasta volverse molesta sin gafas. Nunca había pensado mal del atardecer, ahora sé que es bello no solo por el color de la luz sino por su brevedad.

*La chica nueva* es una película sobre el trabajo. Afirma aquella frase: “el trabajo dignifica”. Narra las desventuras de Jimena en una situación que suele ser bastante incómoda: intentar buscar trabajo sin haber estudiado y sin experiencia. Ella tiene 20 años y por lo que sabemos no cuenta con los beneficios de una familia que la ayude o un hogar. Acorralada por la falta de horizonte decide trasladarse de Buenos Aires a Río Grande (provincia de Tierra del Fuego) para reencontrarse con Mariano, un medio hermano al que no ve desde que eran niñxs. A lo largo de la película, Jimena logra encontrar en el trabajo en una fábrica un sentido para sí misma y afectos. La película también incluye una parte de la historia real de la cooperativa. Se desata hacia el final una lucha colectiva que termina de constituir un lugar de pertenencia para Jimena. El final no es feliz para todxs, pero sí más feliz para la protagonista.

A la distancia pienso que las decisiones más importantes de la fotografía se tomaron desde la cámara. Trabajamos con una cámara Arri Amira y un set de lentes Cooke S2/S3. Una configuración liviana facilitó las adaptaciones de un rodaje que requería flexibilidad en muchos sentidos. Durante el rodaje tuve la posibilidad de reflexionar sobre el trabajo



“VIAJAMOS A TIERRA DEL FUEGO DOS VECES. LA PRIMERA PARA EL SCOUTING Y LA SEGUNDA PARA EL RODAJE. LA COOPERATIVA AUDIVIC COLABORÓ CON EL ESPACIO Y ADEMÁS MUCHOS DE LOS COOPERATIVISTAS ACTUARON EN LA PELÍCULA. LA SENSACIÓN QUE TUVE DE ESA CIUDAD ERA QUE EL SOL NO SE COMPORTABA DE LA MANERA EN LA QUE LO HACE HABITUALMENTE (EN LOS LUGARES QUE CONOZCO, CLARO). EL DÍA DURABA POCO, ESO ACELERÓ EL SCOUTING. LA PUESTA DEL SOL SE MANTENÍA SUSPENDIDA MUCHO TIEMPO HASTA VOLVERSE MOLESTA SIN GAFAS. NUNCA HABÍA PENSADO MAL DEL ATARDECER, AHORA SÉ QUE ES BELLO NO SOLO POR EL COLOR DE LA LUZ SINO POR SU BREVEDAD”.

y los vínculos que genera. No llegué a ninguna conclusión. Sí encuentro muy gratificante trabajar con quienes se entusiasman de forma irracional y prefieren estar ahí más que en cualquier otro lugar.

La buena comunicación con Mirella Hoijman (DA) y su equipo iba marcando las coordenadas para abordar la espacialidad de la película. Hay algo sistémico en el trabajo fabril que nos parecía importante retratar. En general, la fábrica conlleva un imaginario negativo sobre “lo maquinal”, pero en este caso intentamos mostrar la cara amable del trabajo genuino: los lazos que se forman. Teníamos una cantidad limitada de extras y nos preocupaba que algunas áreas se vieran en desuso. Fuimos muy cuidadosos al regular la escala de los planos, adecuándonos a lo posible para contar el cotidiano de una fábrica.

A nivel fotográfico, la película es simple. Intentamos que esa simpleza no fuese ligera. Conservamos un espíritu documental, en especial en relación a la porosidad que requería el estar trabajando en ese espacio. Para iluminar



© DANTE DECHECO

por fuera de los modos tradicionales fue útil un sistema de tubos móviles que se usaban en las líneas de montaje que íbamos disponiendo como rellenos o para acentuar con luces en cuadro la perspectiva. Encuentro casi siempre muy refrescantes los resultados al mezclar luces no corregidas con las luces del parque. A veces en la euforia por predecir la luz de una escena puede perderse una pantonera más errática, novedosa y que dialogue con el tiempo. El verde de un tubo no corregido es irregular. Depende del uso y de cómo respondió específicamente esa fuente al gasto.

Los exteriores eran helados. Si bien el frío tiene sus propios indicios, es decir: se ve, nos ocupamos de profundizar esa sensación de viento helado constante durante la corrección de color a cargo de Nacho Di Martino. Fuimos buscando a la distancia variaciones del azul.

Por la pandemia el estreno de la película se produjo fuera de la Argentina. Esperamos con muchas ganas poder verla en las salas locales. *La chica nueva* es un intento por reflexionar, desde la perspectiva de una joven, sobre la importancia de pensar un futuro mejor desde el trabajo. Ojalá suceda.

## LA CHICA NUEVA

CÁMARA: **ARRI AMIRA**

FORMATO DE IMAGEN: **1.85:1**

LENTES: **COOKE S2/S3**

### EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **MICAELA GONZALO**

GUIÓN: **MICAELA GONZALO Y LUCIA TEBALDI**

PRODUCCIÓN: **EVA LAURIA**

ARTE: **MIRELLA HOIJMAN**

VESTUARIO: **JULIAN RUGOLO**

MAQUILLAJE: **ELIZABETH GORA Y CONSTANZA PUGLIESE**

SONIDO: **MARTÍN GRIGNASCHI**

MÚSICA: **FERNANDO BERGAMI**

MONTAJE: **VALERIA RACIOPPI**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **FEDERICO LASTRA (ADF)**

FOQUISTA: **MARIANO ROTH**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **JUAN SCAIOLA**

GAFFER: **JULIAN CANTARO**

ELÉCTRICO: **JULIO SALVADOR GONZÁLEZ ESTEVES**

GRIP: **SERGIO OLMOS**

COLORISTA: **IGNACIO DI MARTINO**

VFX: **ONER VFX**



A man with a beard and a dark jacket stands in a forest, holding a walking stick and a map. The forest is dense with tall, thin trees and a path covered in fallen leaves and branches. The lighting is soft and natural, suggesting a misty or overcast day.

# LAS INTEMPERIES

• POR GUIDO DE PAULA (ADF) Y GUILLERMO ROMERO (ADF)



**Guido de Paula (GDP):** Al mudarme a Ushuaia busqué un camino profesional en la dirección y producción. *Las intemperies* es hija de esa búsqueda. Nace formalmente al ganar el Concurso Raymundo Gleyzer, organizado por el INCAA, en representación de la Región Patagonia, en 2015. A partir de ahí empezamos con el universo burocrático, asociativo y estratégico para poder rodar, pero también comenzamos a pensar la imagen de la película. Para hacer la dirección de fotografía yo tenía ganas de que la hiciera Guille: gran profesional, amigo y compañero de equipo de cámara. Así que, consensuado con Andy Riva, codirector, lo convocamos.

**Guillermo Romero (GR):** Lo que nos vino bien fue que en 2017 con Guido hicimos *Presidio*.

*Experimento Ushuaia*, serie de cuatro episodios para Canal Encuentro. Además de rodar la serie pudimos hacer *scoutings*, ver con qué recursos humanos se podía contar y, lo más importante, ver cómo era la luz en el paralelo 54. Todo este “estudio previo” nos vino muy bien a la hora de sentarnos con el guion de la película.

**GDP:** Ambas producciones se rodaron en primavera, con atardeceres a las 21:30 y con una hora mágica que se sostiene en el tiempo. Acá [en Ushuaia] la posición del sol es diferente: nunca viene vertical. Además, la primavera es ventosa y cuando hay nubes bajas la continuidad del sol es complicada porque el sol entra y sale todo el tiempo. Por eso conocer el clima, el terreno y la luz es fundamental.

**GR:** Exacto. Es necesario conocer esas variables, que son más “documentales” y que uno no puede manejar, para introducirlas en la ficción y luego hacer una traducción visual.

**GDP:** Llegó el 2019 y gracias a la coproducción con Aldana Aprile, de Girovant, y Diego Amson, de Caudillo Cine, pudimos, después de tanto tiempo, rodar.

**GR:** Algunos conceptos los usamos como regla en todo el rodaje. Además del desafío de rodar en una naturaleza hostil yo quería poner atención en los primeros planos. La trama se construye 100% sobre los personajes de Alfonso Tort y sus diversos rostros transmiten las emociones que llegan al espectador. Es una película con poco diálogo. A esos rostros “entramos” por el hombro oscuro del personaje. La luz la poníamos por un lado de ese rostro y la cámara la poníamos por el otro. Además sumábamos brillo con algún rebote. El trabajo con Dani Deglise, la maquilladora, fue fundamental para que esos primeros planos tengan la potencia buscada.

Otro trabajo fue con los objetos. Con la directora de arte Graciela Pera decidimos, según sus colores y texturas, qué objetos poníamos en la penumbra y cuáles en la luz. Por otro lado en los interiores tuvimos especial atención a la relación con las ventanas: queríamos que el exterior se “meta” en el interior, traerlo para que se vea.

En exteriores trabajamos con hiperfocalidad para que esos personajes estén inmersos en esa naturaleza, integrándose, no separados. Al trabajar

con estos diafragmas tan cerrados Caro Rolandi, la foquista, pudo sumar a la construcción de la imagen de otra manera. Al estar el foco “seguro” puso también su mirada en cuestiones fotográficas y eso ayudó un montón. Registramos con una Sony Fs7 ii, una cámara muy sensible. Por eso en todo momento hacíamos un lado oscuro con tela negra.

**GDP:** Creo que hicimos mucho con poco. Por ejemplo, había que resolver movimientos de cámara en los bosques y grips en los autos con muy poco presupuesto.

**GR:** Ahí el acierto fue llevar a Juan Fernandez de grip: un tipo que se involucra de manera humana con los proyectos y que contagió a todo el equipo técnico fueguino. Al no tener que llevar un gaffer, porque casi no usamos luces (usé un kino flow select y algo de led), prioricé poder llevar a Juan, que resolvió las puestas de cámara en los autos y los travelings en los bosques.

Para los travelings usamos un cable de acero anclado a dos extremos y tensado con dos crickets. Sobre el cable pusimos una “percha” que tenía unas roldanas y sobre la percha un Ronin que lo operaba yo, remotamente, mientras otro tiraba de la cuerda. Pudimos hacer travelings de hasta 25 metros. En los autos Juan gripeó ese Ronin y también pudimos remotear los movimientos de cámara.

Otra cuestión fue estar muy pendiente de la utilización del tiempo. Eso lo trabajamos con Nico Purdía, el asistente de dirección. Hicimos planos cuyos contraplanos teníamos que rodar mucho



“ACÁ [EN USHUAIA] LA POSICIÓN DEL SOL ES DIFERENTE: NUNCA VIENE VERTICAL. ADEMÁS, LA PRIMAVERA ES VENTOSA Y CUANDO HAY NUBES BAJAS LA CONTINUIDAD DEL SOL ES COMPLICADA PORQUE EL SOL ENTRA Y SALE TODO EL TIEMPO. POR ESO CONOCER EL CLIMA, EL TERRENO Y LA LUZ ES FUNDAMENTAL”

tiempo después por lo que era necesario volver a las mismas locaciones y que la luz sea la misma. Tuvimos mucha suerte también.

**GDP:** Otro de los objetivos del proyecto fue funcionar equipo técnico fueguino con cabezas de equipo con experiencia. El objetivo era que lxs tecnicxs que estaban acá pudiesen generar conocimientos que les sirvan para el futuro.

**GR:** Lxs fueguinxs tenían una conexión con el

lugar que nosotroxs no. Por ejemplo, en la cascada, en el refugio de Diego, la locación principal y la más difícil, teníamos que estar muy conectados. El sol era la fuente principal y entraba solo un par de horas al día.

**GDP:** Es un lugar mágico, pero que te puede complicar mucho.

**GR:** Confié plenamente en el criterio de Sebastián Toro para equalizar la película. Luego con Guido

y Andy vimos cuestiones puntuales como el contraste o trabajar cada personaje con una tonalidad diferente. Algunas escenas la forzamos de color. Por ejemplo, para tener una noche donde no la había. Esas son las escenas que cuidamos más en la post, enmascarando por sectores, trabajando las ventanas por separado. También había que sacarle verde, que invadía mucho. Consensuamos en la saturación general y el detalle en las pieles. Pero, definitivamente, el trabajo fuerte fue en el set. La película era robusta desde la exposición de cámara. No hubo que aditivar nada de sobremanera.

**GDP:** El trabajo de VFX (realizado por PLAN VFX) fue muy importante también. Ahí pudimos general algunos detalles para sumar a la atmósfera: agregamos lloviznas, pusimos vapor saliendo de bocas, envejecimos un cuerpo tirado en la montaña, etc. Cada detalle suma y construye sentido en una película en la que la naturaleza es un personaje más.

**GR:** Exacto, y qué lindo que fue poder hacerla.

**GDP:** Que viva el cine de la intemperie.



## **LAS INTEMPERIES**

**CÁMARA:** SONY FS7 II

**LENTES:** ARRI CARL ZEISS ULTRA PRIME (1.9) 18 MM - 24 MM - 32 MM - 50 MM - 85 MM - 135 MM

### **EQUIPO TÉCNICO:**

**DIRECCIÓN:** GUIDO DE PAULA Y ANDY RIVA

**GUION:** GUIDO DE PAULA, ANDY RIVA Y NICOLÁS PURDÍA

**PRODUCCIÓN:** GUIDO DE PAULA Y GIROVANT

**PRODUCTORES ASOCIADOS:** CAUDILLO FILMS Y CARINA GAVALDA

**ARTE:** GRACIELA PERA ROBLEDO

**UTILERÍA:** ESTEBAN LOBO Y PILAR MENDEZ TRUEBA

**VESTUARIO:** FLORENCIA SAVULSKY

**MAQUILLAJE:** DANIELA DEGLISE

**PEINADO:** PAULA MORON

**CONTINUISTA:** SOL BOTTARO

**SONIDO:** LUCAS SOBRAL Y FRANCISCO SEOANE

**MÚSICA:** FRANCISCO SEOANE

**MONTAJE:** HERNÁN GARBARINO (SAE)

**FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:** GUILLERMO ROMERO (ADF)

**FOQUISTA:** CAROLINA ROLANDI

**SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:** PEDRO RAMOS

**JEFE DE ELÉCTRICOS:** IVÁN RAZZA

**GRIP:** JUAN FERNANDEZ

**COLORISTA:** SEBASTIÁN TORO

**COORDINADOR DE VFX:** BOAT MEDIA - MANUEL VÁZQUEZ

**COORDINADOR POST:** ALEJO SARAVIA

**VFX:** PLAN VFX

A person wearing a large, intricate mask with horns and a beard, holding a staff, with another person in the background.

# LEGIONES

• POR MARIANO SUÁREZ (ADF)



Si bien con Fabián Forte (director) nos conocemos hace años, *Legiones* fue mi primera colaboración con él en cine. La película estuvo hecha en dos etapas: la primera en Buenos Aires, que demandó cuatro semanas de rodaje (y cuatro días de segunda unidad) grabada en noviembre y diciembre de 2019; y una segunda etapa de una semana en Misionwes, luego del aislamiento de la pandemia, en diciembre de 2020, con una unidad muy chica en la que pudimos viajar junto a la directora de arte Laura Aguerrebehere y el jefe de efectos Marcos Berta, y el resto del equipo se completó con técnicos locales.

*Legiones* es una historia de terror que cuenta en primera persona las andanzas de Antonio Poyju, un hechicero interpretado por Germán Da Silva, en la que se mezclan la narrativa su pasado y de su actualidad para que comprendamos por qué

“TRABAJAMOS EN UN PROGRESO DRAMÁTICO DEL COLOR YA QUE LA PELÍCULA TIENE ESAS DOS REALIDADES MUY MARCADAS QUE LLEGANDO AL FINAL SE ENTREMEZCLAN. EL RECURSO QUE USAMOS PARA QUE SEA EL NEXO FUE LA OSCURIDAD, LA FALTA DE LUZ. LA SELVA SE VUELVE UNA AZOTEA, UNA SELVA FRÍA Y CONTRASTADA CON UNA NOCHE MUY PROFUNDA QUE NO NOS DEJA VER QUÉ PERSONAJE ENTRA A CUADRO Y PODEMOS JUGAR CON EL PRESENTE Y EL PASADO SIN UN TIEMPO DETERMINADO”.

debe salvar a su hija (Lorena Vega) de las manos de una terrible maldad.

Cuando trabajábamos en la estética de la película con Fabián sabíamos que teníamos dos disparadores: el primero, el presente, dominado por el encierro y la locura, con tonos fríos por los ambientes pertenecientes a la actualidad de Antonio,

el manicomio. Luego, el segundo, el pasado de nuestro protagonista (filmado en Misiones) donde entendemos de dónde proviene y que explora todos los colores selváticos y cálidos del fuego.

Conocía la manera particular del cine de Fabián así que no podía desprenderme. Para contar la historia él bordea varios géneros sin encasillarse en uno solo.



La peli por momentos es un drama, también pasea por la comedia negra y por último llega al terror, pero desde la fotografía no enfatice esos cambios porque tampoco era la intención del director.

Con respecto al rodaje me parece gracioso destacar que en algunas charlas con Daniel Hermo, el gaffer, él me expresaba que el proyecto le parecía interesante porque nunca había hecho una película de terror, aunque yo no tenía la intención de tomarme la película como tal. En mi forma de llevar la luz me la imaginaba más cruda y costumbrista ya que lo que le pasaba al protagonista en su presente era real. Este presente del personaje lo abordé desde ese lado “natural” dominado por los tubos fríos de ese manicomio. Y todo su pasado, lo que ponía en jaque su realidad como chamán, que era ficcionalizado por sus compañeros del manicomio en

una obra de teatro, traté de explotar el color cálido en su máxima expresión. Usamos mucho tungsteno y saturación del color. Lo mismo hice cuando fui a Misiones e iluminamos con luces de vela.

Trabajamos en un progreso dramático del color ya que la película tiene esas dos realidades muy marcadas que llegando al final se entremezclan. El recurso que usamos para que sea el nexo fue la oscuridad, la falta de luz. La selva se vuelve una azotea, una selva fría y contrastada con una noche muy profunda que no nos deja ver qué personaje entra a cuadro y podemos jugar con el presente y el pasado sin un tiempo determinado.

Para las jornadas de doble unidad, Daniel Hermo colaboró con la dirección de fotografía y subdividimos el equipo. Fue muy interesante contar con

la participación de él, un experimentado profesional, que me ayudó a trabajar puestas muy ágiles ante la demanda de muchos planos.

Con respecto a la propuesta en cámara, necesitaba que prime la sensibilidad por la cantidad de noches que hay en el film y además nos servía tener un armado más práctico. En Ajaf alquilamos la Alexa Amira y las ópticas Arri UltraPrime para la primera instancia en Buenos Aires que me permitía una imagen más definida. Para el viaje a Misiones cambié la valija por los Carl Zeiss High Speed que logran una imagen con más personalidad.

Con respecto a los filtros, solo fueron utilizados para reforzar dramáticamente algún aspecto. Por ejemplo, usamos filtros de efecto Streak Blue para poder crear flares que arrastran lo frío de las altas

luces en la actualidad, y en el pasado usé el filtro *enhancing* que saturaba los rojos.

En Misiones quedó completamente descartado internarnos en una comunidad selvática luego del confinamiento por COVID y se eligieron lugares con accesos y trabajo cómodo. Además, el material que debíamos generar era mucho (casi un tercio de película) y para ello tuvimos jornadas extensas aprovechando atardeceres y noches, y grabando muchas escenas por día. Tuve la posibilidad de trabajar con un equipo muy reducido de gente que no conocía, pero tardé muy poco en descubrir su talento.

Solo una escena, la inicial, debía tener una estética en particular: debía ser nublada y densa. Allí sí me propuse tamizar y mantener la mayor continuidad lumínica posible durante todo el día. Las demás escenas diurnas no tenían ninguna

demanda lumínica. Es muy complicado hacer una película donde también los efectos marcan la orden del día y la complejidad de los mismos consume mucho tiempo de rodaje.

Para el proceso de color trabajé con Juan Manuel Casolatti. Nos propusimos explotar todo lo antes mencionado con una mayor explotación en la saturación de los colores en ACES. Aunque el material de la película se grabó codec pro res condicionando el workflow final, se llegó a un muy buen punto final con una personalidad particular.

En esta instancia fue interesante trabajar los claros y oscuros y mantener en una clase baja al monstruo. Hay situaciones que debían verse muy poco, entre las sombras, y en las debíamos insinuar cosas que parece que el personaje de Lorena Vega ve.



## LEGIONES

CÁMARA: **ALEXA AMIRA / ALEXA MINI**

FORMATO DE IMAGEN: **3.2K PRO RES**

LENTE: **ARRI ULTRA PRIMES / CARL ZEISS HIGHT SPEED**

## EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN Y GUION: **FABIÁN FORTE**

PRODUCCIÓN: **JAVIER DIAZ Y YAMILA BARNASTHPOL**

ARTE: **LAURA AGUERREBEHERE**

VESTUARIO: **LA POLILLA**

MAQUILLAJE: **MARIELA GARCÍA**

SONIDO: **DAMIÁN MONTES CALABRÓ**

MÚSICA: **PABLO FUU**

MONTAJE: **MARIANA QUIROGA BERTONE**

FOTOGRAFÍA: **MARIANO SUÁREZ (ADF)**

COLORISTA: **JUAN MANUEL CASOLATTI**

VFX: **ANDRÉS BORGHI**

## UNIDAD BUENOS AIRES

CÁMARA: **MARIANO SUÁREZ (ADF)**

FOQUISTA: **JERÓNIMO DEL CASTILLO**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **SANTIAGO ABATE**

GAFFER: **DANIEL HERMO**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **MARCELO VÁZQUEZ**

ELÉCTRICO: **ORLANDO HEREDIA**

OPERADOR DE GENERADOR: **ROBERTO ESCALANTE**

GRIP: **MARIANO RAZZETTO**

## UNIDAD MISIONES

CÁMARA: **MARIANO SUÁREZ (ADF)**

FOQUISTA: **OMAR GAUNA**

SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **MARÍA COLLANTES**

GAFFER: **IGNACIO ECHEBERRIA**

JEFE DE ELÉCTRICOS: **LEANDRO GIMÉNEZ**

ELÉCTRICO: **LUCAS VERON**

OPERADOR DE GENERADOR: **ROBERTO ESCALANTE**

GRIP: **GASTÓN DELLA BERNARDA**





# LUNÁTICOS

• POR MARCELO IACCARINO (ADE)

## LUNÁTICOS, EN SUS ORÍGENES: "SALUD MENTAL NO INCLUIDA"

*Lunáticos* es una ficción que transcurre en simultáneo en tres países y en tiempo real. En realidad se grabó toda en la Argentina, salvo los exteriores de los planos que se ven en la secuencia del psiquiatra recorriendo Montevideo.

Para acentuar el tiempo real se rodaron muchos planos secuencia y se buscó con la luz una sensación horaria creíble tanto para la Ciudad de México como para Montevideo y Buenos Aires, pasado el mediodía en nuestro país.

*Lunáticos* es una comedia negra en la que en muchas escenas los actores tenían que actuar relacionándose con pantallas de verde croma siguiendo las indicaciones del director basadas en un riguroso *storyboard*. En total, el rodaje fue de cuatro semanas y media.

## CIUDAD DE MÉXICO

Las actrices y el actor viajaron desde México, y la dirección de arte y la banda sonora complementaron la ambientación en ese país. Rodamos en el interior de una locación durante cinco días por lo que debíamos iluminar para que la luz no cambiara aunque lloviera o fuera ya de nochecita. Lo que parece sencillo al ojo en realidad es una suma de faroles y protección para las lluvias y el sol.



## MONTEVIDEO

Se buscó un decorado y calles que se asemejaran a Montevideo. El decorado no podía alterarse. Tuvimos que utilizar faroles desde la calle para asegurarnos la continuidad lumínica de un pasillo con muchas ventanas y planos de 360 grados.

Los recorridos en auto se hicieron en un estudio con croma. Aquí también el actor tuvo que imaginar las situaciones sin conocer su ubicación a partir de las indicaciones del director. Las imágenes para completar la secuencia fueron grabadas días después con un equipo reducido ya sí en la ciudad de Montevideo.

## BUENOS AIRES

En este caso la continuidad de luz no era el problema al ser un interior y estudio de grabación. Aquí el desafío fue para los actores y el equipo de dirección ya que toda la acción en la sala de control del estudio se rodó durante una única y muy larga primera jornada, varios meses antes que el set de televisión. En esa etapa contamos con el aporte de Diego Poleri (ADF), quien fue el DF en esa locación con los actores reaccionando a pantallas verdes, sin más información que las indicaciones del director.

Tanto el plan de rodaje como la preparación de las escenas de cada una de las historias que se entrelazaban en el guion tuvieron que ser modificados varias veces a lo largo del camino ya que en los inicios un tercio de la película se iba a rodar en Brasil. Pero la pandemia que clausuró fronteras

“LUNÁTICOS ES UNA FICCIÓN QUE TRANSCURRE EN SIMULTÁNEO EN TRES PAÍSES Y EN TIEMPO REAL (...) PARA ACENTUAR EL TIEMPO REAL SE RODARON MUCHOS PLANOS SECUENCIA Y SE BUSCÓ CON LA LUZ UNA SENSACIÓN HORARIA CREÍBLE TANTO PARA LA CIUDAD DE MÉXICO COMO PARA MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES, PASADO EL MEDIODÍA EN NUESTRO PAÍS”.





sumada a las trabas que sufrió ANCINE (Agencia Nacional del Cine de Brasil) impidieron la participación del país vecino y fueron las razones determinantes para que, finalmente, la Ciudades de México y Montevideo se rodaran en Buenos Aires. Esa decisión obligó a todas las áreas y sobre todo a la de arte, dirigida por Adriana Slemenson, a re-adaptarse a cada paso.



## LUNÁTICOS

CÁMARA: **SONY F55**

LENTES: **ZEISS ULTRA PRIME**

FORMATO DE IMAGEN: **1.85:1**

### EQUIPO TÉCNICO

ESCRITA Y DIRIGIDA POR **MARTÍN SALINAS**

PRODUCIDA POR **LILIANA MAZURE**

PRODUCTORAS MÉXICO: **LAURA IMPERIALE Y MÓNICA LOZANO**

PRODUCTORAS URUGUAY: **LUCÍA GAVIGLIO Y VIRGINIA HINZE**

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **MARCELO IACCARINO (ADF)**

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: **DIEGO POLERI (ADF)**

ASISTENTE DE CÁMARA: **CAMILA LUCARELLA**

DIT: **LAUTARO PANELO**

DIRECCIÓN DE ARTE: **ADRIANA SLEMENSON**

MONTAJE: **ANDREA KLEINMAN (EDA-SAE)**

MÚSICA: **JIMENA SALINAS SLEMENSON**

POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: **SEBASTIÁN GONZÁLEZ (ASA)**

VESTUARIO: **ANA MARKARIAN**

MAQUILLAJE: **VERÓNICA SABATTINI**

POSTPRODUCCIÓN: **GORKY FILMS**

ASESOR DE CROMAS: **JUAN MANUEL CASOLATI**

SETS BUENOS AIRES, CIUDAD DE MÉXICO Y EXTERIOR COCHE AGUINIS:

**AUGUSTO TEJADA**

SET MONTEVIDEO: **GUSTAVO TRIVIÑO (ADF)**

PRODUCCIÓN Y POSTPRODUCCIÓN MÉXICO:

**JUAN PABLO POLO FLORES Y EAMON O'FARRILL**

ESTUDIO: **CACODELPHIA**

# EN PRIMERA PERSONA

series

La mirada de Lestido

Bios: Vidas que marcaron la tuya



- 5 LED. Espectro de color total R+G+B+W+CW
- Lente Fresnel de vidrio de 300 mm
- Ángulo de haz de 13° a 56° con control remoto
- Zoom controlable tanto en remoto como local
- LumenRadio, Wi-Fi y Bluetooth
- Compacto y ligero 9.3kg
- Integrado en VELVET Goya app
- 100% potencia incluso con baterías

***SPEED UP YOUR SHOOT***

[www.velvetlight.tv](http://www.velvetlight.tv)

# LA MIRADA DE LESTIDO

• POR CARLA STELLA (ADF)



Llegué al proyecto convocada por Gabriela Uassouf, la productora, quien me presentó a Corcho Garisto, el director. Enseguida entramos en sintonía.

Desde siempre admiraba el trabajo de Adriana Lestido y, de hecho, la había conocido a mis 17 años cuando estudiaba foto fija. Mi profesora era amiga suya y la convocó para el cierre de año donde compartí mi trabajo de aquel entonces. Adriana en ese momento estaba trabajando en “Madres presas con sus hijos” y con mucha generosidad nos lo mostró.

Reencontrarme con ella me generaba mucha ilusión. El primer desafío era encontrar una estética particular para la entrevista que iba a ser la columna vertebral de la serie. Íbamos a contar en cuatro capítulos la historia de una de las fotógrafas más importantes de la Argentina. Teníamos que estar a tono con su trabajo, su sensibilidad y su bajo perfil.

En un comienzo Corcho pensó en una cámara oscura. Luego ese espacio se fue transformando y terminamos armando en una sala del CCK un

espacio íntimo con fotos, objetos de Adriana y una proyección de fondo de la emblemática imagen “Madre e hija de Plaza de Mayo”, que nos dio el ambiente que buscábamos.

La entrevista la grabamos a dos cámaras: Canon C300 en Slog2 y Cinema Gamut. En el CCK tuvimos tiempo para armar una pequeña puesta de luces. Las otras situaciones de la serie que son “documentales” fueron con luz natural y con un equipo muy reducido. Allí el desafío era registrar a Adriana en actividades cotidianas y lograr que





“EL PRIMER DESAFÍO ERA ENCONTRAR UNA ESTÉTICA PARTICULAR PARA LA ENTREVISTA QUE IBA A SER LA COLUMNA VERTEBRAL DE LA SERIE. ÍBAMOS A CONTAR EN CUATRO CAPÍTULO LA HISTORIA DE UNA DE LAS FOTÓGRAFAS MÁS IMPORTANTES DE LA ARGENTINA. TENÍAMOS QUE ESTAR A TONO CON SU TRABAJO, SU SENSIBILIDAD Y SU BAJO PERFIL”.



se sintiera a gusto “sin actuar” para la cámara, pero -a la vez- revelándonos su mundo privado. Fueron varias jornadas donde principalmente Corcho, pero también con Lucas, el sonidista, logramos generar un clima de intimidad hermoso que se percibe en toda la serie.

Junto a testimonios de personas cercanas a Adriana la serie se completa con algunas escenas recreadas donde nos dimos ciertos lujos que disfruté mucho: una proyección en 35mm en la Sala Leopoldo Lugones del San Martín y el copiado de fotos originales en un laboratorio profesional analógico.

Lo más importante para mí en este tipo de proyectos es lograr empatía con la protagonista: en este caso, una artista de la magnitud de Adriana Lestido, que además de una carrera maravillosa tiene una coherencia política y artística sublime.

El objetivo fue lograr invisibilizarnos, un poco como ella en sus trabajos, para permitirnos entrar un rato en su universo privado, personal y compartir su mirada.



---

## LA MIRADA DE LESTIDO

CÁMARAS: **CANON C300 I Y II**

FORMATO DE IMAGEN: **HD - 16:9**

LENTES: **CARL ZEISS ZF, VOILANDER 58MM**

### EQUIPO TÉCNICO

DIRECCIÓN: **ANÍBAL “CORCHO” GARISTO**

GUIÓN: **SOFÍA MORA**

PRODUCCIÓN: **SANTIAGO GALLELLI, BENJAMIN DOMENECH Y MATÍAS ROVEDA**

PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **GABRIELA UASSOUF**

ARTE: **EDNA MOSTYSZCZER**

SONIDO: **LUCAS PEÑAFORT**

MÚSICA: **MACA MONA MU**

MONTAJE: **NUBIA CAMPOS VIEIRA**

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **CARLA STELLA (ADF)**

2DA. CÁMARA: **DELFINA MARGULIS**

GAFFER: **HERNAN MONTERO**

ELÉCTRICO: **LEANDRO GARCÍA**

COLORISTA: **PEPO RAZZARI**

ANIMACIÓN/ VFX: **DELFINA JAUREGUALZO**

# BIOS: VIDAS QUE MARCARON LA TUYA

• POR GERMÁN COSTANTINO (ADF)





Mi acercamiento a la serie documental *Bios: vidas que marcaron la tuya* fue gracias a la recomendación de mi amigo y maestro Sergio Dotta. Una vez más me brindó su generosidad y confianza.

La serie producida por Underground para Nat Geo narra los principales acontecimientos de la vida de distintos artistas, en su mayoría músicos, que dejaron una huella en la cultura latinoamericana. Su formato se estructura en torno a entrevistas y material de archivo hilvanado por una o un *host* que hace de nexos conductor de los momentos más significativos de la carrera de los protagonistas. A través de diálogos con ellos y con sus seres más cercanos, y volviendo a recorrer esos lugares

emblemáticos donde hicieron historia se develan momentos inéditos de su vida como artistas.

Desde hace varios años mi trabajo se desarrolla entre el documental y la ficción. Esta alternancia es para mí la fórmula de la felicidad. Primero como camarógrafo, y desde hace una década como director de fotografía sin dejar de lado mi pasión por la cámara. Creo que la ficción y el documental no son géneros que se contraponen sino que la experiencia de uno tiene mucho para aportar al otro. Por eso en el caso de *Bios* me propuse aportar cinematografía sumando recursos como *travelings* de cámara, uso expresivo de la luz, control del color, textura de imagen, etc. A la vez

intenté que esos recursos se integren y no cobren demasiado protagonismo para evitar que le resten valor testimonial a la imagen. Este concepto de trabajo lo define con claridad el gran DF holandés Robbie Müller: “vagancia creativa: no hacer más de lo necesario, pero siempre lo suficiente”.

Para el primer capítulo el artista elegido fue Charly García. En las primeras charlas con Leandro López, director del proyecto, me transmitió su deseo de captar al máximo la espontaneidad de Charly. Para lograrlo, la mayoría de las veces entrábamos grabando, como fue en su departamento, o dábamos cámara ni bien él llegaba a algún set que iluminábamos con antelación. El



“PARA EL PRIMER CAPÍTULO EL ARTISTA ELEGIDO FUE CHARLY GARCÍA. EN LAS PRIMERAS CHARLAS CON LEANDRO LÓPEZ, DIRECTOR DEL PROYECTO, ME TRANSMITIÓ SU DESEO DE CAPTAR AL MÁXIMO LA ESPONTANEIDAD DE CHARLY. PARA LOGRARLO, LA MAYORÍA DE LAS VECES ENTRÁBAMOS GRABANDO, COMO FUE EN SU DEPARTAMENTO, O DÁBAMOS CÁMARA NI BIEN ÉL LLEGABA A ALGÚN SET QUE ILUMINÁBAMOS CON ANTELACIÓN. EL RESULTADO DE LAS SITUACIONES CREADAS ES, A MI JUICIO, UN FIEL REFLEJO DE LA CAÓTICA VIDA DEL ARTISTA”.

resultado de las situaciones creadas es, a mi juicio, un fiel reflejo de la caótica vida del artista.

A partir de ahí nos propusimos que cada ícono fuera tratado con una mirada distinta. Usamos filtros de difusión para tratar -suavemente- a Gustavo Cerati. Con Alex Lora hicimos un documental estilo *road movie* acompañándolo a una cantina y a un reclusorio de Ciudad de México; al muro fronterizo de Tijuana; y hasta debajo de la Tierra, en Río secreto. Basándonos en las estéticas de sus clips con Titãs y Café Tacvba jugamos con una propuesta de color bien definida: paleta gris con algunos toques de rojo, para la banda brasileira, y cyan con toques de amarillo, para la banda mexicana.

A Luis Alberto Spinetta quisimos hacerlo presente con lo que es él: luz. Entonces buscamos *flares*, sobreexposición en algún rincón del cuadro o luces prácticas y, sobre todas las cosas, tratamos de ser elegantes con la cámara. Con Andrés Calamaro grabamos en locaciones oscuras y sin ventanas que dieron un cierto clima de antro nocturno, haciendo un contrapunto luminoso con

Olga, su manager de siempre. Para fotografiar a los jóvenes del rock que acompañaron a Mercedes Sosa jugamos con colores más saturados, y tonos más neutros para los folkloristas e historiadores.

Las entrevistas tuvieron un tratamiento unificado. Una de las cámaras se ubicó de manera frontal con la dirección de mirada bien cercana al lente mientras que la segunda fue lateral corriendo sobre un *slider*. Ambas con escasa profundidad de campo.

Otra cuestión para mi valiosa de hacer documentales es que, la mayoría de las veces, la toma es única e irrepetible lo que requiere estar en estado de atención y presencia plena, fusionarse con lo que está ocurriendo en el aquí y ahora poniendo la mirada en el foco de la situación y a la vez desarrollando una segunda mirada periférica que intuya lo que pueda estar por pasar. A este ejercicio que me regala el querido oficio de la cámara tengo que sumar lo valioso de la experiencia humana: la convivencia con las compañeras y compañeros del equipo ganando nuevos amigos y afianzando más las relaciones preexistentes. Lo que creo que convierte a nuestro arte en pura medicina.



## BIOS: VIDAS QUE MARCARON LA TUYA

CÁMARAS: **SONY F55 - SONY F57 - ARRI AMIRA**  
ÓPTICAS: **ÓPTIMO ROUGE, ARRI ULTRAPRIME,**  
**COOKE S4I, ZEISS SUPER SPEED**  
FORMATO: **16:9**

### EQUIPO TÉCNICO

DIRECTORES: **SEBASTIAN ORTEGA Y LEANDRO LOPEZ**

GUIÓN: **JAVIER BERRUTI**

PRODUCCIÓN: **GUIDO GOLDBERG Y PABLO FLORES**

SONIDO: **CELESTE PALMA**

MONTAJE: **FELIPE LIMA Y MATÍAS MARTINEZ**

FOTOGRAFÍA: **GERMAN COSTANTINO**

CÁMARA: **NATALIA MARTINEZ, MATÍAS GOTH Y GERMAN COSTANTINO**

ASISTENTE DE CÁMARA: **JUAN TRELA Y MARIANA MORALES**

COLORISTA: **JULIÁN DE LUCA**

# CINE AR PLAY

TU PLATAFORMA DE CINE ARGENTINO

PELÍCULAS Y SERIES,  
DONDE QUIERAS,  
CUANDO QUIERAS.

DESCARGALA GRATIS  
EN [PLAY.CINE.AR](https://play.cine.ar)  
O ESCANEÁ EL QR.



# NUEVO CATÁLOGO AUDIOVISUAL ARGENTINO



Argentina, 1985

(2022)

Largometraje - Ficción - 140'

Santiago Mitre

FILTRAR RESULTADOS

AÑO

2019 — 2022

METRAJE

Largometraje

Documental

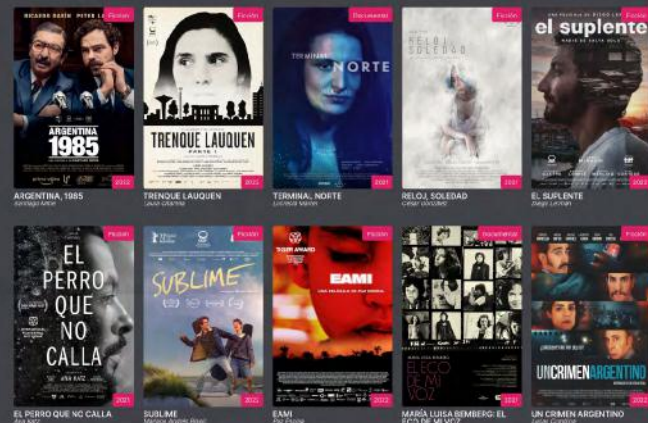
GENERO

Todo

Animación

SUBGÉNERO

Seleccionar subgénero




ARSAT

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL  
DE CINE Y ARTES  
AUDIOVISUALES

INCAA  
INSTITUTO NACIONAL  
DE CINE Y ARTES  
AUDIOVISUALES

Argentina



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

 [plataformamua.com.ar](https://plataformamua.com.ar)  
LA RED SOCIAL LABORAL DE MUJERES AUDIOVISUALES





# NUEVO DERECHO: FONDO DE MATERNIDAD

EL 24 DE JUNIO PASADO SE LANZÓ  
EL FOMA, LA ASIGNACIÓN SINDICAL  
PARA PERSONAS GESTANTES DEL  
SICA-APMA.

El Fondo de Maternidad (FoMa) es la Asignación Sindical del SICA-APMA para personas gestantes desocupadas. Esta iniciativa surgió gracias a la militancia del “Colectivo de Técnicas de Cine y Publicidad” que acercaron al Sindicato la problemática que genera la falta de acceso a una licencia de maternidad y un proyecto que se transformaría en el actual FoMa. A partir de ahí se generó un amplio trabajo institucional en conjunto para abordar la situación de forma concreta y activa.

El FoMa se conforma a partir del incremento de 0,5% de las contribuciones patronales, acordado en paritarias entre el SICA-APMA (en representación de las trabajadoras y los trabajadores) y las Cámaras de Productores de Cine y de Publicidad (en representación de los empresarios). El FoMa se inscribe dentro de las políticas con perspectiva de género que impulsa la conducción del SICA-APMA y se trata de un logro histórico sin precedentes a nivel internacional.

Debido al tipo de contratación eventual y discontinua que caracteriza a nuestro sector, las personas gestantes trabajadoras de cine, publicidad y animación no consiguen alcanzar la antigüedad necesaria para gozar de su licencia por maternidad.

Para paliar esa situación la Asignación Sindical para Personas Gestantes entrega hasta 9 cuotas equivalentes cada una a un Salario Mínimo Vital y Móvil y se puede solicitar a partir de la decimotercera semana de gestación, y hasta el noveno mes del nacido/a inclusive.

Entre los requisitos para solicitar la asignación están: la persona gestante no debe estar prestando servicios bajo relación de dependencia; debe ser afiliada activa al SICA-APMA, con un mínimo de seis meses; debe tener, al menos, dos años de antigüedad laboral en una o varias ramas de las actividades encuadradas en el Convenio Colectivo de Trabajo 235/75; y debe haber solicitado la prestación por desempleo en la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES).

Para poder percibir la totalidad de las cuotas se requerirá, además, tener 24 jornadas de aportes en relación de dependencia registradas en SICA-APMA en el último año; 36 jornadas en los últimos dos años; ó 48 en los últimos tres años.

Desde la ADF celebramos y compartimos este logro colectivo que reivindica la importancia de la participación activa para visibilizar las problemáticas de nuestros sectores y la organización como herramienta de transformación.

En el cruce entre los campos del sindicalismo y el feminismo se plantea el debate sobre la sociedad que tenemos y la que necesitamos construir. Por eso el SICA-APMA dice: “Trabajamos en el presente por un futuro mejor”. El Fondo de Maternidad es un ejemplo concreto de esta orientación.



© IAIR MICHEL ATTÍAS

**#FOMA**

ACCEDER A LA INFORMACIÓN  
COMPLETA, [ACA](#)

CONSULTAS:

[FOMA@SICACINE.ORG.AR](mailto:FOMA@SICACINE.ORG.AR)



© ANIYA EMTAGE

Rosario trabaja en publicidad desde 2014. Empezó como runner de producción y en la actualidad se desempeña como asistente de dirección. Sabino, su bebé, nació el 5 de diciembre de 2022 y ella recibe el FoMa desde que cursaba su noveno mes de embarazo.

*“Me enteré del FoMa porque estando en rodaje una persona de SICA vino y nos dejó unos folletos. Yo ya estaba embarazada, pero no se me notaba la panza, así que me acerqué a preguntarle al representante del sindicato de qué se trataba y me explicó súper amable y claro. Me dejó su número para que pudiera contactarlo. Estuvo muy bueno que me llegara la información de forma personal. Creo que es muy importante que SICA siga yendo de forma presencial a los rodajes para comunicar este tipo de noticias. Por nuestra labor y el ritmo intenso de los rodajes -yo trabajo en publicidad y me consume muchas horas- es difícil estar al tanto de estas informaciones de otra forma.*

*Mi embarazo fue muy sano, me sentí fuerte y bien así que trabajé hasta el mes ocho, pero saber con antelación que podía acceder al FoMa me ayudó*

*a organizarme. Lo más fácil fue la comunicación con las chicas de SICA. Me dieron sus teléfonos personales y pude hablar para evacuar dudas e inquietudes. Era algo nuevo para todos así que a la par iban averiguando temas con la abogada. Fueron muy amables. Fue fluido, cómodo, cálido y sobre todo muy amoroso. Trabajo en publicidad como asistente de dirección: estoy acostumbrada a ritmos de locos, a no tener tiempo para nada y a que todo sea muy exigente. Durante el embarazo poder contar con un apoyo un poco más sensible fue muy lindo.*

*La parte burocrática por fuera de SICA fue bastante más incordiosa y hasta tuve trabas en ANSES para iniciar el trámite, pero le encontramos la vuelta junto a las chicas y salió. En otras entidades, como servicios de salud o bancos, es muy difícil que entiendan nuestra posición de trabajadores eventuales con muchos empleadores diferentes. Eso siempre genera confusión, pero logramos resolverlo.*

*Creo que es un derecho importante el que contempla el Fondo. Nos lo merecemos. Siendo mujeres y trabajadoras freelance sin empleador fijo que nos pueda amparar durante un embarazo*

*siento que es necesario saber que contamos con algún otro tipo de apoyo. A mí me ayudó la flexibilidad de las condiciones del FoMa ya que cubre nueve meses en total, de los cuales no tienen que ser todos durante el embarazo. En mi caso opté por tomarme el último del embarazo y los otros ocho con el bebé ya nacido. Saberlo de antemano me dio la oportunidad de organizarme y no tener que volver al trabajo inmediatamente después de parir. No te voy a mentir: no es que el FoMa cubra todas las necesidades, pero es una ayuda muy grande.*

*El día que decida volver puedo hacerlo de a poco, o llevarme el bebé a la productora para darle de amamantar, pero hay áreas mucho más físicas que la mía que no pueden acceder a estos beneficios. Por eso me parece importante saber que cuando lo necesitás podés tomarte un respiro.*

*Saber que todo el esfuerzo que día a día ponemos en nuestro trabajo vuelve es importante. Como madre y como mujer es necesario seguir sintiéndose parte del mundo profesional. Recibir el FoMa, de alguna extraña manera, ayuda. Es una recompensa por el trabajo y viene de nuestro ámbito. Se siente bien”.*



# VENICE 2

**NUEVO FIRMWARE 2.0**

¡Nuevos modos captura de sensor,  
nuevas velocidades de captura y más!



Nuevo Sensor 8.6k  
Dual ISO 800/3200



Grabación Interna  
16 Bit X-OCN



Nuevo Sistema de Extensión  
de Sensor CBK-3620XS



Mismas Prestaciones  
populares de VENICE

**SONY**

Master Cinema Distributor para latinoamerica • [vidiexco.com](http://vidiexco.com)



#LOGROHISTÓRICO



# Fondo de Maternidad

ASIGNACIÓN SINDICAL PARA PERSONAS GESTANTES

escribinos a [foma@sicacine.org.ar](mailto:foma@sicacine.org.ar)

PARA MÁS INFORMACIÓN

TRABAJAMOS EN EL PRESENTE  
POR UN FUTURO MEJOR

COMISIÓN DIRECTIVA | SICA

[sicacine.org.ar](http://sicacine.org.ar) [sica.sindicatocine](https://www.instagram.com/sica.sindicatocine) [sicaapma](https://www.instagram.com/sicaapma)



[www.opticashc.com.ar](http://www.opticashc.com.ar)

Canon angénieux *Kowa* HAWK CARL ZEISS LOMO Nikon

RICHARD GALE OPTICS TRIEBE IRON GLASS APOGEE MURASHI-OPT *Cooke* Leica 35mm



INTERNATIONAL FEDERATION OF CINEMATOGRAPHERS

FOR THE ART OF CINEMATOGRAPHY

[imago.org](http://imago.org)

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

[imagocinematography](https://www.facebook.com/imagocinematography)



## 9° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO MADRYN (MAFICI)

2 AL 5 DE ENERO, PUERTO MADRYN

La socia **Carla Stella (ADF)** participó del jurado de la Competencia Oficial de Cortometrajes junto a la actriz y directora Romina Ricci y al sonidista **Alejandro Urie (ASA)**. Premiaron al cortometraje animado **The Soloists**, de Mehrnaz Abdollahinia, Feben Elias Woldehawariat, Razahk Issaka, Celeste Jamneck y Yi Liu (Francia).



## PRESENTACIÓN ANUARIO DIGITAL ADF 2021

9 DE ABRIL, CABA

El 9 de abril se realizó la presentación del **Anuario 2021** en un cálido encuentro presencial en Amarama Patio Cultural. En el mismo se dio a conocer la edición 2021 del Anuario Digital ADF y se brindó en conjunto con lxs socixs que se acercaron a disfrutar del evento.



## CHARLA "DE LA FOTOGRAFÍA CINEMATOGRAFICA, SEGUN TRES GENERACIONES"

ACTIVIDADES ESPECIALES DEL 23° BAFICI

23 DE ABRIL, CABA

Lxs socixs **Cecilia Madorno (ADF)**, **Félix "Chango" Monti (ADF)** y **Hugo Colace (ADF)** participaron de un encuentro en el marco de las **Actividades Especiales del BAFICI**. En el mismo conversaron sobre los distintos métodos y sistemas de trabajo de tres directores de fotografía que se desarrollan en el medio cinematográfico y pertenecen a distintas generaciones.



## FESTIVAL "LA MUJER Y EL CINE"

5 AL 8 DE MAYO, CABA

El jurado ADF integrado por **Carla Lucarella**, **Cecilia Madorno (ADF)** y **Laura Larrosa** otorgó el **Premio ADF** a la Mejor Dirección de Fotografía de Cortometrajes a **Ull Galindez** por su trabajo en el cortometraje *lyale*.



## 23° BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE (BAFICI)

19 AL 30 DE ABRIL, CABA

El jurado ADF integrado por **Alejandro Pereyra (ADF)**, **Ricardo De Angelis (ADF)** y **Sebastián Zayas (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional a **Emilia Oldrino** y **Fiona Lena Brown** por su trabajo en el largometraje *Carrero*.

## ASAMBLEA GENERAL ORDINARIA DE LA ADF

30 DE ABRIL, CABA

En un encuentro muy agradable, lxs socixs y la comisión directiva de la ADF se reunieron para hacer un repaso de las actividades y logros del 2021 y proyectar las actividades del 2022.



### 5° FESTIVAL SANTIAGO DEL ESTERO FILM FEST

21 AL 25 DE JUNIO, SANTIAGO DEL ESTERO

El jurado ADF integrado por **Carla Stella (ADF)**, **Nicolás Gorla (ADF)** y **Oswaldo Ponce (ADF)** otorgó el **Premio ADF** a la Mejor Dirección de Fotografía de largometraje de la Competencia Internacional a **Simone D'Arcangelo** por su trabajo en *La leyenda del rey cangrejo*, dirigida por **Alessio Rigo de Righi** y **Matteo Zoppis**.



### 8° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LAS ALTURAS

2 AL 11 DE SEPTIEMBRE, SAN SALVADOR DE JUJUY

El jurado ADF integrado por **Alejandro Giuliani (ADF)**, **Fabián Flores** y **Mariano De Luca (ADF)** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes de Ficción a Gustavo Tejeda por su trabajo en *Siete perros*. También entregó menciones a **Amanda Pérez** por su trabajo en *Especial*, y a **Nicolás Gorla (ADF)** por su trabajo en *El monte*. El jurado ADF integrado por **Delfina Margulis**, **Malco Alonso** y **Victoria Panero (ADF)** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes Documentales a **Adriana Bernal-Mor** y **GINNA ORTEGA** por su trabajo en *Toro*. En el marco del festival, **Alejandro Giuliani (ADF)** dictó dos charlas: "Fotografiando Aniceto" y "Dirección de Fotografía en deconstrucción", coincidiendo con el Año Faviano.

# 2022



### 6° FESTIVAL DE CINE LUZ DEL DESIERTO

2 AL 8 DE OCTUBRE, AVELLANEDA Y CABA

El jurado ADF integrado por **Nico Miranda (ADF)**, **Matías Calzolari (ADF)** y **Fernando Marticorena (ADF)** entregó el **premio ADF** a la mejor Dirección de Fotografía a **Tebbe Shöningh** por su trabajo en el film *La calma*, de **Mariano Cocolo**.



### 4° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ENSENADA (FICE)

16 AL 18 DE SEPTIEMBRE, ENSENADA

El jurado ADF integrado por **Alan Badan**, **Germán Costantino (ADF)** y **Oswaldo Ponce (ADF)** entregó el **Premio ADF** a la Mejor Dirección de Fotografía a **Cecilia Tasso** por su trabajo en el film *Hékate*, de **Nadia Benedicto**.



### 3° FESTIVAL DE CINE DE HURLINGHAM FESTIHUR

21 AL 23 DE OCTUBRE, HURLINGHAM  
 El jurado ADF integrado por **Federico Martini, Malco Alonso y Marcelo Iaccarino (ADF)** entregó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía a **Jonatan Plat** por su trabajo en el film *Los inventados*, de **Leonardo Basilio, Nicolas Longinotti y Pablo Rodriguez Pandolfi**.



### 19° FESTIVAL TANDIL CINE

21 AL 31 DE OCTUBRE, TANDIL

Nuestro socio **Hernán Gomez** junto con representantes de diferentes asociaciones cinematográficas participaron del Jurado Oficial del 19° Festival Tandil Cine, el cual dio el **Premio Centinela** a "Mejor largometraje", "Mejor Director" y "Mejor Actor" y también una Mención ADF. En el marco del festival Hernán Gomez dictó la charla "**Explorando la Fotografía desde una realidad Virtual, Cine Tracer**".



### 30° CAPER SHOW

1 AL 3 DE NOVIEMBRE, CABA

La ADF tuvo su stand en la 30° edición de la **CAPER Show 2022**. El socio **Martín Siccardi (ADF)** estuvo al frente del stand durante los tres días: recibió a lxs visitantes y estableció contacto con el resto de las marcas e instituciones, como lo viene haciendo desde la primera edición de CAPER.



### 3° FESTIVAL NACIONAL DE CINE DE GENERAL RODRIGUEZ FENACI

20 AL 23 DE OCTUBRE, GENERAL RODRIGUEZ

Los socios **Alejandro Giuliani (ADF)** y **Eduardo Pinto (ADF)** junto a la actriz **Susana Varela** conformaron un jurado y eligieron a *La muerte no existe y el amor tampoco* como mejor film del festival. Además entregaron menciones ADF a la mejor Dirección de Fotografía a **Georgina Preto (ADF)** por su trabajo en *La muerte no existe y el amor tampoco*, y a **Leonel Pazos Scioli** por su trabajo en *La sirena*.



2 DE NOVIEMBRE

La mesa redonda titulada "**Dirección de fotografía y QC (Quality control): Un puente en construcción**" se planteó como un diálogo que buscó construir una relación sinérgica entre el trabajo creativo de la Dirección de Fotografía y los equipos de operaciones y QC de las plataformas de streaming. Participaron: **Fernando Liste Neira, Victoria Panero (ADF), Juan Manuel Casolati, Brian Bendersky** y moderó **Paola Rizzi (ADF)**.



## 37° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MAR DEL PLATA

3 AL 13 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

El jurado ADF conformado por **Alejandra Martín (ADF)**, **Pigu Gómez (ADF)** y **Alejo Maglio (ADF)** otorgó el **Premio ADF** a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Internacional de Largometrajes a **Rui Xavier** por su trabajo en *Lobo e Cão / Wolf and Dog*, de **Claudia Varejão**.

4 Y 5 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

La presidenta de la ADF, **Paola Rizzi (ADF)**, participó del **5° Foro de Cine y Perspectiva de Género** junto a **Alejandra Portela**, **Sofía Victoria Díaz**, **Clarisa Navas**, **Vanessa Ragone**, **Jael Caeiro**, **Carmen Guarini** y **Alejandra Flechner**. Moderado por: **Lorena Saletti Cuesta**.



9 DE NOVIEMBRE, MAR DEL PLATA

El socio **Pigu Gómez (ADF)** brindó la charla "Fotografiar el documental". En ella expuso los siguientes interrogantes: ¿Cómo posicionarnos con la mirada, es decir, con la cámara? ¿Cómo acompañar al director/a en todo el proceso? ¿El uso de las nuevas tecnologías y herramientas crean nuevos medios expresivos? A veces, menos es más. [FOTOGAFIAR EL DOCUMENTAL](#)



## 10° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO MADRYN (MAFICI) Y MAFICI LAB

1 AL 10 DE DICIEMBRE, PUERTO MADRYN

**Malco Alonso**, **Nicolas Gorla (ADF)** y **Daniel Ring** premiaron a **Iván Gierasinchuk (ADF)** por su trabajo en el largometraje *Sublime*, dentro de la Competencia de Óperas Primas.

**Patricia Batlle (ADF)**, **Hernán Gomez** y **Oswaldo Ponce (ADF)** premiaron a **Martin De Chabaneix** dentro de la Competencia de Cortometrajes de ficción por su trabajo en *Amours Synthétiques*.

**Pablo Parra (ADF)** fue parte del Laboratorio MAFICI Lab en donde brindó asesoramiento a proyectos en desarrollo.

**Nicolás Gorla (ADF)** fue parte del Jurado Oficial de la Competencia de Óperas Primas, y **Oswaldo Ponce (ADF)** fue parte del Jurado Oficial de Cortometrajes.



## ENCUENTRO ADF FIN DE AÑO

27 DE DICIEMBRE, CABA.

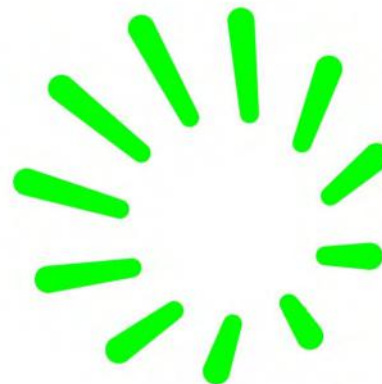
Lxs socios de la ADF fueron invitadxs a compartir una cena en el restaurante "Tiempo de reencuentros" en la que pasaron una velada muy agradable y pudieron brindar por un nuevo año en el que se proyectan más actividades y espacios de encuentro colectivo.





@ avz\_grips

+54911-69736453



ACADEMIA  
DE LAS ARTES  
Y CIENCIAS  
**CINEMATOGRAFICAS**  
DE LA ARGENTINA

 ACADEMIADECINEARG

 ACADEMIACINEARGENTINA

 ACADEMIADECINEARGENTINA

 ACADEMIADECINE.ORG.AR/



Federación  
Latinoamericana de  
Autores de Fotografía  
Cinematográfica

CLASES MAGISTRALES  
2022-2023



CCF

Asociación y Autoría  
de Cinematografía  
de Costa Rica



ASOCIACIÓN ARGENTINA  
DE CINEMATOGRAFIA



ADF

AUTORES DE FOTOGRAFIA  
DE CINE Y TELEVISION



ADFC

ASOCIACIÓN DE FOTOGRAFIA  
DE CINE Y TELEVISION



acompañanos



felafe\_cine1631/playlists



felafe\_cine



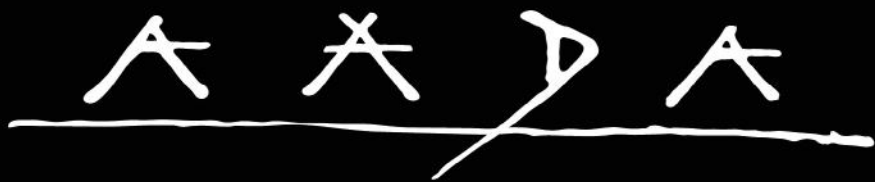
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE  
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

info@asasonidistas.org


 asasonidistas


 asasonidistas

www.asasonidistas.org




Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

 [www.aadarte.com.ar](http://www.aadarte.com.ar)

 [aada.art](https://www.instagram.com/aada.art)

 [aada.art@gmail.com](mailto:aada.art@gmail.com)



 [aadarte](https://www.facebook.com/aadarte)

**SAE** SOCIEDAD ARGENTINA  
DE EDITORES  
AUDIOVISUALES

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

[www.saeditores.org](http://www.saeditores.org)

[info@saeditores.org](mailto:info@saeditores.org)

  [/saeditores](https://www.facebook.com/saeditores)



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

# eda

Asociación Argentina  
de Editorxs Audiovisuales

[info@edaeditores.org](mailto:info@edaeditores.org)

[www.edaeditores.org](http://www.edaeditores.org)

Seguinos en    

00:00:00:15



Revivi el contenido del 1º Congreso  
Iberoamericano de Edición Audiovisual  
en: [www.congresoedicionaudiovisual.org](http://www.congresoedicionaudiovisual.org)

## Biblioteca y Centro de Documentación y Archivo Beatriz A. Zuccolillo de Gaffet

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

MORENO 1199 . CABA

Atención al público de lunes a viernes de 14 a 20 hs  
[biblioteca@enerc.gov.ar](mailto:biblioteca@enerc.gov.ar)



INCAA  
INSTITUTO NACIONAL  
DE CINE Y ARTES  
AUDIOVISUALES



1

## LA CIÉNAGA

DE LUCRECIA MARTEL (2001)  
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:  
HUGO COLACE (ADF)

“Lo que yo intento con mis películas es que en esa realidad aparezca una fisura. Que el espectador se perturbe y diga: ‘Ah, mirá. Ahí hay un conflicto’. Que por un instante mire con ojos de extraterrestre”. (Lucrecia Martel)

*La ciénaga*, película escrita y dirigida por Lucrecia Martel, sigue dándome alegrías. Es como una hija muy querida a la que le va bien por donde se

# ENCUESTA DE CINE ARGENTINO

[ENCUESTADECINEARGENTINO.COM](http://ENCUESTADECINEARGENTINO.COM)

muestra. Como director de fotografía pocas veces sucede que una colaboración construya tanta historia. Esto ocurre a nivel nacional e internacional.

Analizando este fenómeno y tratando de descubrir qué es lo que provoca este film puedo decir, seguro escasamente, que, entre otras cosas, muestra un universo femenino donde las mujeres son quienes miran intentando crear otros sujetos de visión. Innova la estructura narrativa de tipo clásico. Es un buen ejemplo de un cine hecho por mujeres que las empodera. Propone no construir al otro como objeto mirado sino como sujeto que mira, poniendo en escena sus propias complejidades y contradicciones.

La fotografía, en la que trabajé codo a codo con Lucrecia, construye una técnica y un procedimiento para autenticar lo real. La imagen señala “haber estado allí”.

Puedo agregar que a la trama la transitan personajes lastimados: Mecha, con su pecho cortado; Joaquín, con un ojo menos; Verónica, con una cicatriz en el mentón; José que sangra después de recibir una paliza; Luciano, al que la nariz le sangra todo el tiempo. La naturaleza también tiene sus características: es violenta. El calor, el polvo y la suciedad se siente en cada escena. La pileta está sucia y, en su borde, se cuenta la historia de la gigantesca rata africana.

*La ciénaga* es un universo de pequeñas cosas, una suerte de compilado de lados B de la vida. Está plagada de verdades porque no tiene ninguna para imponer, más que pintar cierta decadencia de una clase media. Está contada sin notas falsas, construida como una suerte de coro de miedos y deseos que no da descanso.

Bajo esa falsa apariencia de tiempo circular y empantanado hay una constante tensión: familiar, sexual, social, generacional y racial, que nunca llega a estallar. Esto involucra al espectador hasta sentir agobio. Se siente en el cuerpo, incomoda y fascina al mismo tiempo y lo hace con recursos cinematográficos plenos: una mirada que no es condescendiente ni acusatoria, una luz que no embellece sino que comunica, y una narración acorde a los tiempos internos de los personajes.

Con el paso de los años, su estatura no hizo más que crecer y crecer. Ya no es una película ni un referente sino una meta, un desafío. Aún pasado los 20 años de su concreción, sigue siendo una película vigente, estudiada, comentada, admirada e imitada. Me siento bien de haber contribuido a su realización y decir con orgullo que fui el director de fotografía y camarógrafo de *La ciénaga*.

• [HUGO COLACE \(ADF\)](#)

# ALEXA 35

RAISING THE BAR

**ALEXA 35** es una cámara de calidad 4K nativa Super 35 que cuenta con 17 paradas de rango dinámico.

La cámara puede manejar condiciones de luz más diversas y extremas, conservando color en las luces y detalle en las sombras, y simplificando los flujos de trabajo posteriores.

La nueva ciencia del color REVEAL aprovecha al máximo la calidad de imagen del sensor, mientras que ARRI Textures mejora la creatividad en la cámara.

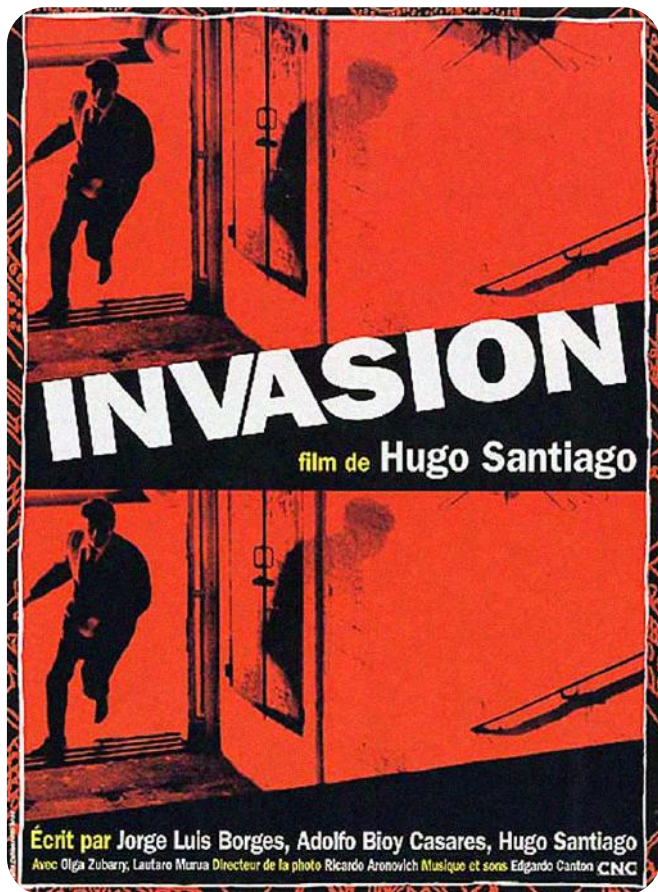
Su fácil operatividad, la calidad de construcción robusta y los nuevos accesorios, completan la plataforma **ALEXA 35**.



**Expertos en soluciones tecnológicas**



**BVS** Conocimiento & Tecnología



2

## INVASIÓN

DE HUGO SANTIAGO (1969)

FOTOGRAFÍA:

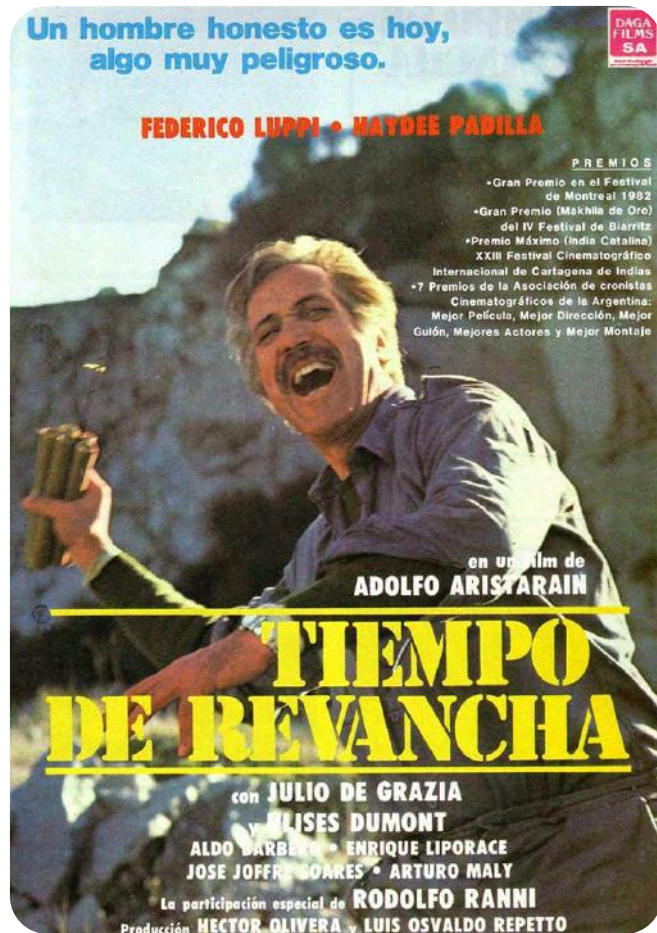
RICARDO ARONOVICH (ADF)

*Invasión*: ¡qué hito en mi trabajo (no uso carrera por parecerse al turf), pero también lo considero un gigantesco hito en la historia del cine argentino! Fue una gran invención por parte de Hugo Santiago, un film extremadamente argentino-porteño sin gauchos ni orilleros, un inusitado trabajo de laboratorio por lo que les pedí a los de Alex. Creo que pocas personas, tal vez sólo colegas, son conscientes o saben de la preparación de ese trabajo, del mes sólo dedicado a encontrar una emulsión que nos satisfaga -harto difícil en esa época-, hacerse fabricar aparatos de iluminación convenientes -sólo había fresnels y pocos o nada eficientes-, la aburrida tarea de encontrar el “buen tiempo” de revelado, el “buen” gamma ( ) y la buena luz de copia (muy alta para la época). En fin, paso algunos detalles que aún yo he olvidado... luego vino esa catástrofe: la desaparición de la mitad de los negativos, pero fue ampliamente compensada (en realidad, nada compensa la pérdida de negativos) por el más que excelente trabajo de restauración realizado por mi preferido y genial laboratorio, LTC, ya difunto por lo digital. Aunque no me corresponda, debo señalar la extraordinaria banda sonora que le va como un guante al film.

Sigo creyendo, aunque también voté por *La ciénaga*, que *Invasión*, que sé a muchos irritó, tal vez sea sino el mejor film, el más osado de toda la historia del cine argentino (no porque yo haya contribuido, sino “per sé”). Creo que debería mostrarse en las escuelas de cine junto a los clásicos porque, además, fue espantosamente premonitorio.

Creo, además, que algo casi correspondiente a la alquimia medieval se operó o concretó en nuestra colaboración, sobre lo que Hugo quería y lo que interpreté e inventé con esos “alquimismos” de laboratorio y exposición que mucho tienen que ver con las enseñanzas de don Pablo Taberno, que fue el gurú que me “despertó”, junto a otros, como el Chango Monti (ADF). ¡Vaya mi eterno agradecimiento al gran maestro que fue! Y que este gran film perdure en la memoria colectiva.

- POR RICARDO ARONOVICH (ADF)



3

## TIEMPO DE REVANCHA

DE ADOLFO ARISTARAIN (1981)

FOTOGRAFÍA: HORACIO MAIRA (ADF)

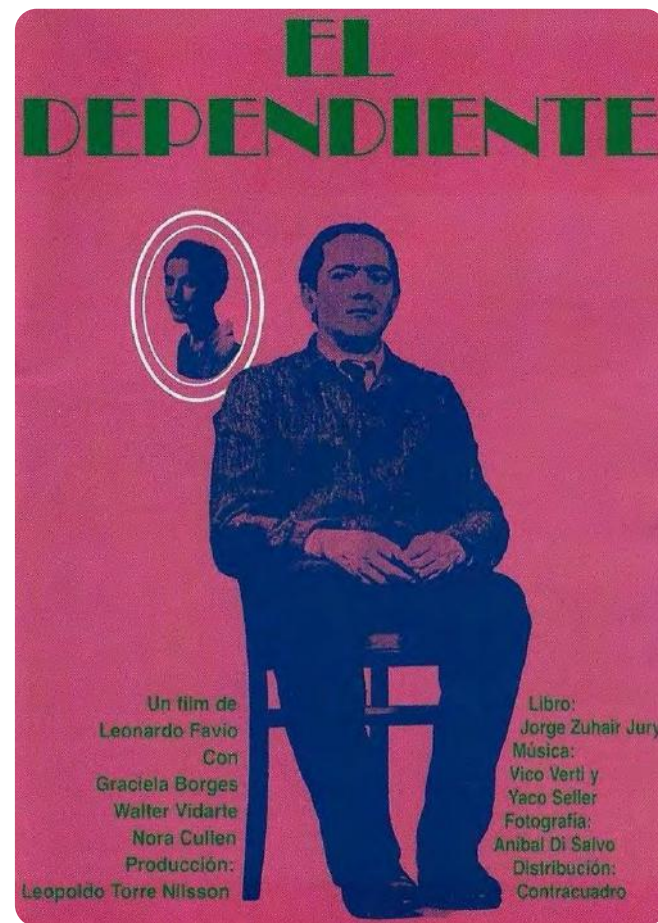
FOTO FIJA: MARÍA INÉS TEYSSIÉ (ADF)

CAMARÓGRAFO: NICOLÁS TIM PARADISO

En la película se combina una historia de denuncia social y política hacia las empresas mineras que especulan con el dinero obtenido de los créditos bancarios y que ponen en serio riesgo la vida de los mineros, sus asalariados. La hábil construcción del guión, firmado por el propio Aristarain y que posee varios y sustanciosos giros, unido a una clara vocación realista y universal, la alejan del panfleto convirtiendo a la película en metáfora de la lucha por la dignidad, la mudez sirve como elemento de perseverancia y lealtad hacia un compromiso mayor que el compromiso político, un compromiso con la amistad y con los seres humanos (...)

También me parece muy acertada la fotografía, a cargo de Horacio Maira que con planos largos y primeros planos realza a la perfección el trabajo actoral, además de dotar a las imágenes de un aspecto áspero y a veces incluso sucio merced a la elección de una gama cromática limitada y de tonos apagados: gris, azul oscuro, marrón o blancos nada luminosos son los colores que se emplean.

• ALFONSO ASÍN MOLINA



4

## EL DEPENDIENTE

DE LEONARDO FAVIO (1961)

FOTOGRAFÍA: ANÍBAL DI SALVO (ADF)

“... se instaló en mi corazón... nunca más se volvió a repetir.” (Leonardo Favio)

*El dependiente*, de Leonardo Favio, es la última película de su tríada blanco y negro, minimalista. Relato pueblerino e íntimo, está protagonizado por seres pequeños, solitarios e insatisfechos, con un grado de perfidia que los condena al infierno. Cercanamente buñuelesca.

Podemos decir que dentro de su filmografía constituye un caso aparte y que no hay demasiadas líneas artísticas que se amalgamen con sus otras narrativas ni se referencien en trabajos cinematográficos contemporáneos dentro del cine argentino.

En cuanto a la imagen que acompaña a la historia también tiene elementos propios que la ensamblan y la enriquecen. Hay dos espacios trabajados: la ferretería y el patio de la casa de la señorita Piacini. Diferenciados en cuanto a puesta de luces, sombras y pintura de los elementos dentro del cuadro, en general descriptos con una cámara inquieta a través de travellings inquisidores sobre la actitud de los personajes y que resultan de una significancia dramática poderosa.

En cuanto a la puesta en escena dentro del espacio del patio de la familia Piacini, los nocturnos son demarcados con luces cenitales que irrumpen sobre la sombra en pequeñas manchas de luz donde suceden las interacciones de los personajes en movimiento, o bien sentados en los sillones blancos encuadrados en el centro del cuadro. Los personajes de Fernández y la señorita Piacini en plano y contraplano también se fragmentan con imágenes que replican los vidrios de las puertas que son parte del encuadre. En algún momento el personaje de la madre recorre dicho espacio demarcándolo con un farol de luz de noche. En cuanto a la locación de la ferretería, la luz diurna invade el espacio desde las aberturas y de noche son las luces dirigidas de manera directa las que crean espacios narrativos puntuales.

Esta es la descripción hecha por Favio de la comentadísima toma final de la película. Describe a Di Salvo (ADF) como un ser maravilloso con la cámara: “A Aníbal lo hice sentar en una silla con cámara en mano y cuatro técnicos agachados al lado tomaban cada uno una pata de la silla. En el sótano si levantabas la ventanita del respiradero salías al piso de la ferretería, luego lo levantan suavemente de las axilas y él va haciendo una panorámica de la ferretería, después guiándolo siempre por las axilas lo van levantando mientras retrocede hasta sentarlo en un Citroen, en la parte de atrás. Ahí empujamos a mano suavemente hasta que el auto arranca y nos vamos del pueblo hasta

llegar, de aquellos primeros planos del interior del sótano al exterior, y terminar en un plano largo, larguísimo general ambiente describiendo la totalidad de la plaza y el pueblo con la palabra fin”. (Fuente: Pasen y Vean. Adriana Schettini).

En cuanto a referencias artísticas, creo que pudo haber sido una influencia la obra de El Bosco *Un ángel conduce a un alma por las regiones infernales* (considerada como una de las fuentes inspiradoras en *Nazareno Cruz y el lobo*). Quizá abrevaron en su acercamiento al fotoperiodismo italiano de la época del neorrealismo, por ejemplo Enzo Sellerio (1924/2012), un referente de ese movimiento, sobre todo su obra desarrollada en el sur de Italia. También noto reminiscencias a obras como la grandiosa *Viñas de ira*, de John Ford (1940), con Gregg Tolán como director de fotografía.

Quería compartir a modo personal el placer de haber trabajado con Favio haciendo la fotografía fija de *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) con dirección de fotografía de Juan José “Bubi” Stagnaro (ADF). También haber transitado en común ámbitos gremiales con el DF Aníbal Di Salvo (ADF), a quien le tengo eterno agradecimiento por su apoyo a la publicación realizada por la ADF en conmemoración a sus primeros 10 años de existencia (2008).

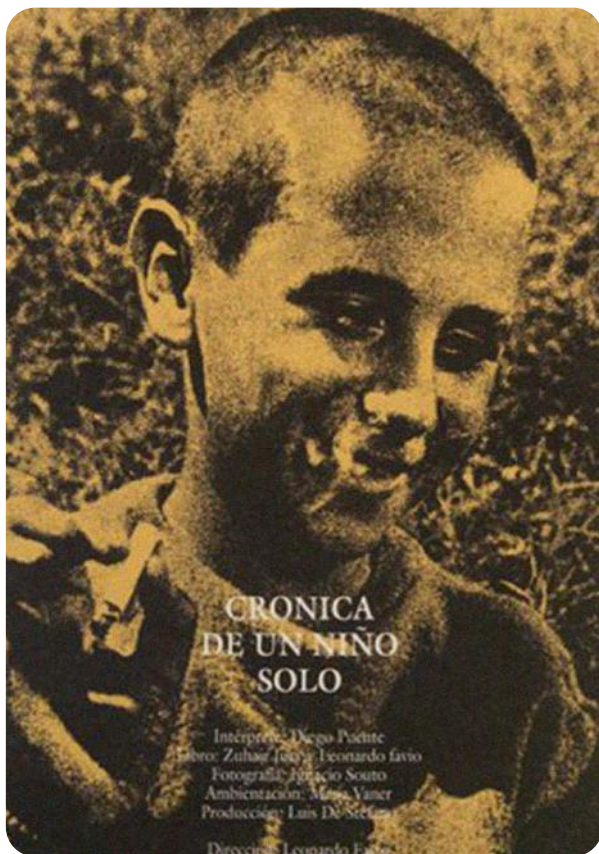
• MARÍA INÉS TEYSSIÉ (ADF)

5

## CRÓNICA DE UN NIÑO SOLO

DE LEONARDO FAVIO (1965)

FOTOGRAFÍA: IGNACIO SOUTO



No deja de sorprenderme como Leonardo Favio, tanto en su última película, *Aniceto*, como en la primera, *Crónica de un niño solo*, potencia el poder de la sombra por sobre el de la luz. El trabajo que hace a través de la sombra narrando lo que no se ve.

En el comienzo de *Crónica de un niño solo* las sombras de los pupilos son multiplicadas y exageradas para universalizar el conflicto, las sombras de las rejas de los calabozos suman más potencia al aislamiento porque el encierro no es solo físico sino también conceptual: la sombra de los barrotes le impide salir de su historia. En *Aniceto* también usa las sombras para contar un mundo que lo abruma, pero sin personificarlo: como en la escena del baile que está lleno de gente, pero no se ve a nadie, solo sus sombras.

*Crónica de un niño* está realizada en un blanco y negro tan fraternal como inmoral, tan sutil como salvaje. Están tan hermanados el blanco y el negro, y la luz y la sombra, como la profundidad de las imágenes y el relato de los dos mundos paralelos que mantiene Piolin: tan libre cuando está en el orfanato y es dueño de sus actos, y tan preso de la voluntad ajena y de sus limitaciones cuando está en libertad.

La unidad visual que Leonardo Favio logra en *Crónica de un niño* es la misma que logra a través de toda su filmografía, la de un auténtico autor cinematográfico.

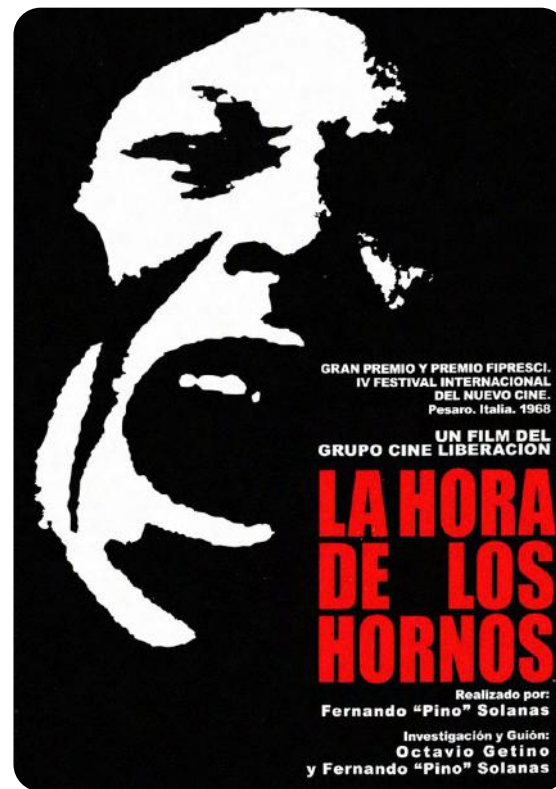
• ALEJANDRO GIULIANI (ADF)

6

## LA HORA DE LOS HORNOS

DE FERNANDO "PINO" SOLANAS Y OCTAVIO GETINO (1968)

FOTOGRAFÍA: JUAN CARLOS DESANZO





Es curioso y relevante que una película que ganara tantos premios internacionales como *La hora de los hornos*, fuera realizada con una simplísima Bolex que no tenía ni siquiera un zoom, simplemente dos lentes. Funcionaba a cuerda y por eso la duración de cada toma no se extendía por más de un minuto. Luego de un año de rodaje -la película invirtió como tres años de rodaje en total- pudimos conseguir un motor y realizar entrevistas que tenían una cierta extensión.

El camión de producción era un viejo Siam Di Tella que Pino tenía y en el cual viajábamos por todas partes en todos los andurriales que se puedan imaginar y que aparecen visualizados en la película. Iluminábamos las escenas con lámparas de filamento, como las que estaban antiguamente en las casas. No teníamos otra cosa. Es decir que antes de cada rodaje teníamos que ir cambiando las lámparas de las locaciones a dónde íbamos porque no teníamos ningún tipo de aparato lumínico extra. No podíamos llevar nada en ese viejo Siam Di Tella.

Como hecho curioso, casi humorístico, recuerdo que una vez fuimos a filmar a la Cordillera de los Andes para tratar de emular el largo viaje que hicieron los tres ejércitos libertadores que San Martín había implementado para liberar a Argentina, Chile y Perú. La escena se inscribió debajo de la famosa proclama que San Martín había escrito sobre los indios y seguía a la marcha de los tres ejércitos libertadores. ¿Cuál era la marcha? Era Pino manejando, la máquina -que en esa época solo sabía apretar el botón de arranque- y los tres ejércitos libertadores éramos yo con tres palos de escoba y las banderas simulando. Una cosa muy alegórica y risueña.

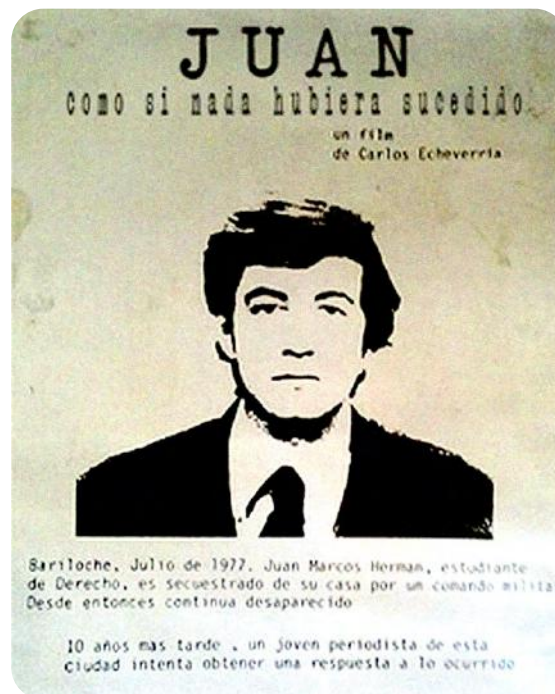
• [JUAN CARLOS DESANZO](#)

## 7 JUAN, COMO SI NADA HUBIERA SUCEDIDO

DE CARLOS ECHEVERRÍA (1987)

FOTOGRAFÍA: CARLOS ECHEVERRÍA Y HORACIO HERMAN

Una película en la que cada plano es una declaración de principios y una lección de valentía. Datada en 1987, *Juan, como si nada hubiera sucedido* pone en escena el accionar del terrorismo de Estado



sucedido durante la última dictadura cívico-militar a través de la reconstrucción testimonial del secuestro y la desaparición de Juan Marcos Herman, un estudiante barilocheño de 22 años.

Filmado en blanco y negro, el documental se estructura a partir de una rigurosa investigación que incluye entrevistas a cargo del periodista Esteban Buch y testimonios a cámara con preguntas en off. La elección de cada uno de estos formatos dependiendo quién atestigua -familiares, vecinos y amigos, o responsables políticos y militares- da cuenta de los valores éticos y estéticos que emanan de esta obra clave del cine de no ficción nacional. Quién tiene derecho a decir y ser escuchado, y quién debe ser indagado por su accionar durante la situación de abuso de poder.

Separadores en espacios públicos que retratan los rostros de quienes habitan barrios populares y postergados completan el panorama visual del film. Con textos de Osvaldo Bayer, la fotografía del film estuvo a cargo de Carlos Echeverría (el director) y Horacio Herman (hermano de la víctima), quienes aparecen como sujetos enunciativos de la investigación y sus vicisitudes.

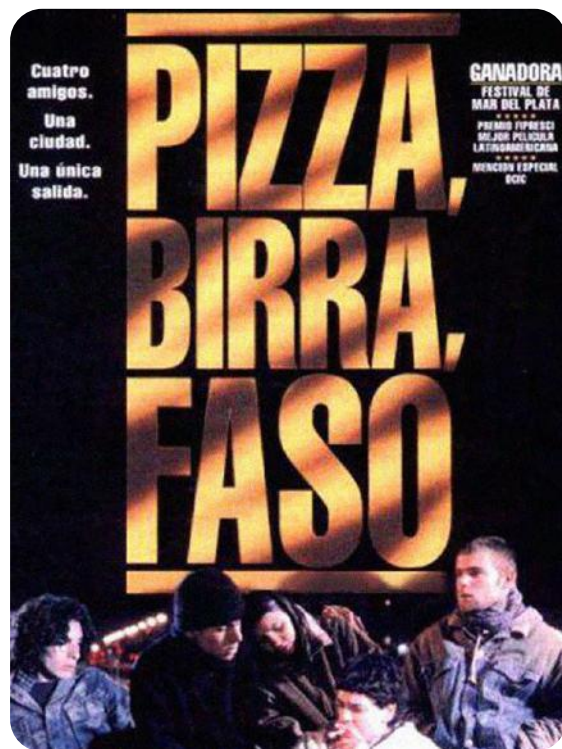
*Juan, como si nada hubiera sucedido* es una película que vale también por el momento histórico en el que emergió: cuando la sociedad aún se debatía entre admitir el terrorismo de Estado o conformarse con el fantasmático “algo habrán hecho”. En el tiempo actual, de borrones y revisiones demoníacas, el documental se presenta con una vigencia insuperable y, lamentablemente, inesperada.

• [JULIETA BILIK](#)

8

## PIZZA, BIRRA, FASO DE BRUNO STAGNARO Y ISRAEL ADRIÁN CAETANO (1998)

FOTOGRAFÍA:  
MARCELO LAVINTMAN (ADF)  
FOTO FIJA: LUCÍA VASALLO



Eran los inicios de mi camino como director de fotografía (corría el año 1996 y hacia dos había terminado la FUC) y tuve la suerte de que Pizza, birra, faso fuese mi primer largometraje. La verdad es que no éramos del todo conscientes (tal vez algunos más que otros) de estar haciendo lo que esta película en definitiva fue: una obra referencial para lo que siguió y bisagra en lo que comenzó a ser llamado el “Nuevo cine argentino”.

Fue filmada en 16mm (comenzaba el super 16, pero no alcanzó el presupuesto) con una Arri SR y película Kodak de 500 ASA (la más sensible en aquel momento). Utilizamos un set de lentes fijos Carl Zeiss de 16mm, un zoom Carl Zeiss 10-100mm, y algún otro zoom Canon más largo para alguna escena específica.

La idea que los directores tenían acerca de la estética de luz y cámara (y a la que me plegué de inmediato) era acompañar lo que se estaba narrando: la cámara inquieta y por momentos algo desprolija, la imagen “sucia” en la que el grano era bienvenido.

Teniendo en cuenta la poca experiencia que tenían la mayoría de los actores (varios, incluso, no lo eran) era vital plantear puestas que le dieran a los directores la libertad de filmar en el momento en que lograran el clima propicio, no había lugar para ajustes sutiles. En algunas ocasiones llegamos a filmar ensayos que quedaron en la edición final (no muchas veces ya que el material fílmico escaseaba).

Hace un par de años se hizo un nuevo escaneo en Gotika dentro del Plan Recuperar generado desde

la DAC. Participé durante el proceso en el cuidado de la imagen y allí, con los recursos tecnológicos actuales, se presentó la posibilidad de aplicar reducción de ruido al material. Todos estuvimos de acuerdo en que esa “suciedad” era parte de la obra y debía permanecer en ella.

Quisiera nombrar una vez más a quienes formaron parte de mi equipo como muestra de agradecimiento, uno de los valores más preciados en este medio: Julián Apezteguia (ADF), asistente de cámara; Pablo Galarza, gaffer (ADF); Acho Piñeiro, grip; Sebastián Martínez Piñeiro (eléctrico); Guido Lublinsky, eléctrico (ADF); Fernando Zuber, segundo asistente de cámara; Darío Triviño, refuerzo eléctrico; Gustavo Triviño, refuerzo eléctrico; Nicolas Caetano, eléctrico; y Lucía Vasallo, foto fija.

El estreno en salas fue el 15 de enero de 1998 siendo la avant premiere en el cine Capitol de la Avenida Santa Fe, pero la presentación oficial (a la cual llegamos con lo justo de la mano de Beto Acevedo en el viejo Cinecolor de Martínez) fue durante el Festival Internacional de Mar del Plata en noviembre de 1997. Ahí, en “la feliz”, mientras todos asistían al anuncio de los premios del festival, aquellos integrantes del equipo que tuvimos la suerte de estar presentes (los dos directores, los actores que compusieron a “la banda” y varios técnicos) armamos un picado con arcos improvisados con buzos y mochilas, en el que “lo dejamos todo” en plena rambla. ¡Un partidazo!

• MARCELO LAVINTMAN (ADF)

9

## SILVIA PRIETO

DE MARTÍN REJTMAN (1999)

FOTOGRAFÍA: PAULA GRANDIO



Hace unos días recibí un mail con la propuesta de escribir sobre *Silvia Prieto*. Al recordar la película me invadió en el cuerpo la sensación de extrañamiento que me había provocado cuando la vi por primera vez. Volví a verla y me sucedió de nuevo. Ese extrañamiento es como el recurso literario que utilizaban los formalistas rusos: la representación de lo cotidiano con el objetivo de hacerlo extraño para que emerja la alienación.

Me gusta empezar a hablar de una película pensando cuál es el tema que trata. Un indicio para esto suele ser el título y en este caso es un nombre propio por lo que podríamos asumir que habla sobre la búsqueda de identidad. Pero este personaje no se pregunta “¿quién soy?” No hay una investigación de las singularidades y características específicas de esa persona. Se pregunta, más bien, “¿quién es este nombre?” Entonces si bien el título es un nombre propio creo que no se trata de ese personaje en particular sino del nombre o cómo nombramos las cosas, la nomenclatura como uso lingüístico. La forma más que el contenido. Pensar al nombre como algo arbitrario, impuesto desde afuera e intercambiable.

La puesta de cámara de este largometraje está en función de esa idea: es una estructura simple y repetitiva que otorga una forma donde el contenido puede ser intercambiable. En la trama hay varias Silvia Prieto, el ex marido de una pasa a ser el marido de la otra, las promotoras en la esquina van cambiando, un preso ocupa el lugar del otro. Esta propuesta de pocos planos fijos por escena, con composiciones similares y encuadres equilibrados, posibilita este juego de intercambio de contenido sin acentuar en las especificidades de cada personaje.

En el momento en que Silvia Prieto se cambia el nombre porque perdió el DNI hay una alteración en la puesta de cámara. Desde entonces es una película plagada de planos conjuntos, donde se repiten situaciones de personajes sentados a la mesa con encuadre similares. Ya vimos en dos escenas en la cárcel a Silvia y Gabriel juntos, pero cuando ella va a visitarlo como Luisa esto se altera y no comparten plano, tienen cada uno su plano medio. Luego de esto Gabriel es cambiado por otro preso y Silvia vuelve a ser Silvia, así la película continúa con los planos conjuntos que ya conocemos. Como guiño final Silvia le muestra su video de casamiento a Walter donde le dice que ella es Marta.

• [CECILIA MADORNO \(ADF\)](#)

10

## NUEVE REINAS DE FABIÁN BIELINSKY (2000)

FOTOGRAFÍA: MARCELO  
CAMORINO (ADF)

Difícil hablar de *Nueve reinas* sin hablar de Fabián Bielinsky. *Nueve reinas* fue lo que fue y es lo que es por Fabián. Un tipo sencillo y también complejo, seguro de lo que quería, pero mucho más seguro de lo que no quería, o por lo menos en la relación conmigo y la imagen de la película.



En la primera conversación que tuvimos después de leer el guión (esa primera versión se llamaba *Farsantes*) le dije que lo veía como un documental, una cámara que seguía a estos dos personajes durante un día y medio mientras ellos nos iban contando una historia. Fabián dijo que quería una imagen naturalista, urbana. En ese punto coincidimos y ahí mismo dijo lo que NO quería: que se notara la luz, las fuentes, no quería que la imagen fuera artificiosa y otras cosas más. Para mí fue un buen comienzo: me dejaba trabajar, conociendo cuáles eran los límites.

*Nueve reinas* no tiene un solo contraluz, los personajes se despegan o recortan de los fondos por contraste o diferencia de valor entre la figura y el fondo. Es un naturalismo al que no estaba acostumbrado, pero era lo que necesitaba la película y era la apuesta que había que jugar.

La complejidad de Fabián también la vi en lo que se planteaba en el guión: la relación de los personajes con el dinero (que es *nuestra* relación con el dinero). El dinero de la herencia, el dinero que se necesita para comprar y vender las estampillas, el dinero que Juan necesita para sacar a su padre de la cárcel (en la secuencia en que lo visita todo gira alrededor del dinero, incluso cuando se descubre la trampa que el padre hace con las cartas). El dinero guardado en una bodega, el dinero que en cantidad nos hace olvidar de ética y moral. Por ejemplo, en la secuencia del baño del hotel, cuando Marcos (Ricardo Darín) plantea que todos podemos tener un precio, lo que faltan son “financistas”. El dinero que está en juego cuando condiciona al personaje de Leticia Brédice a entrar en el cuarto del

empresario español; el dinero que reclaman en la puerta del banco que cerró estafando a sus clientes (el común de la gente, nosotros); el dinero en la secuencia del subte, casi en el final, cuando Juan le da a elegir al niño entre el billete o el juguete; y el dinero que se reparten entre todos en el final de la película. El dinero de la oportunidad, de la traición, de la necesidad, botín obtenido después de más de 30 horas de engaño entre Juan y Marcos. Esa relación con el dinero también me hizo pensar en la imagen de la película y fue un concepto que tuve presente durante todo el rodaje.

La escena final se filmó dos veces. A Fabián no le parecía bien cómo habían ido apareciendo los personajes hasta que se descubre a Valeria (Leticia Brédice). Esta segunda filmación se hizo 15 días después de finalizada la producción y ya no estaba el actor español Ignacio Abadal. En el montaje se utilizaron partes de los dos rodajes.

Otra particularidad que tuvo *Nueve reinas* fue el uso de dos cámaras y, fundamentalmente, el steadicam. Fue la primera vez que en la Argentina se utilizó de forma intensiva: de los 45 días de rodaje se usó steadicam en más de 35 jornadas.

En algún momento charlando con Fabián durante la filmación me comentó que tenía la teoría de que había muchas buenas primeras películas, pero que luego esos directores se desbarataban y que deseaba no entrar en esa categoría. Debido a su repentina partida terminó haciendo dos films muy particulares, muy distintos, personales, originales y complejos.

• [MARCELO CAMORINO \(ADF\)](#)

 Litepanels®



LUZ EXCEPCIONAL - CREATIVIDAD ILIMITADA



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

**VIDIEXCO**  


**oconnor**

NUEVO ULTIMATE 1040 SYSTEM

**PRECISIÓN OCONNOR  
CON VELOCIDAD  
FLOWTECH®**



**FEEL** *the difference*

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

**VIDIEXCO**  



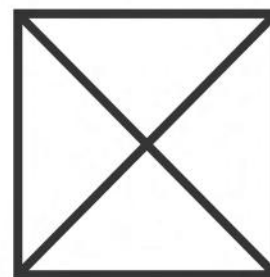

**"La imaginación es  
más rápida que la  
velocidad de la luz".**

CARLOS SAURA  
(Huesca, España, 1932;  
Collado Mediano, España, 2023)

OUTSTANDING  
OPTICAL PERFORMANCE



LEITZ ZOOM  
WWW.LEITZ-CINE.COM



Manza  
Cine.

### Post.

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

### Transcoding.

Conversiones para offline.  
Avid. Final Cut. Premiere.

### Proyecciones.

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

W. manzazine.com.ar  
F. facebook.com/manzazine  
M. info@manzazine.com.ar



FORMATE EN LOS OFICIOS

# AUDIOVISUALES

@ECAP.CINE

FORMACIÓN PROFESIONAL ONLINE



WWW.ECAP.AR

FORMACIÓN PROFESIONAL ONLINE



WWW.ECAP.AR

PRESENTANDO

# *Premista*

VIVIENDO EN GRANDE

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

GRAN FORMATO







LOS FISCALES **JULIO CÉSAR STRASSERA**, **LUIS MORENO OCAMPO** Y SU EQUIPO PRESENTAN EN LA CÁMARA FEDERAL LAS PRUEBAS DE LAS ACUSACIONES QUE FORMULARON CONTRA LOS EX-INTEGRANTES DE LAS PRIMERAS JUNTAS MILITARES RESPONSABLES DEL GOLPE MILITAR DE 1976. AÑO: 1985.

FUENTE: ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

ucine.edu.ar

#EstudiaenlaFUC



Una institución diferente  
con prestigio internacional



UNIVERSIDAD  
DEL CINE



Scan el QR code para mas info.

**AVENGER**  
BUCCANEER



#avengergrip  
#buccaneer

WWW.TELETECHNICA.COM (011) 4777-9797

**TLT**  
TELETECHNICA

# SteadyFilm

Caminando con un Steadicam  
junto al Cine Argentino



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



LEÉ TODAS LAS EDICIONES DE ANUARIO  
EN LA WEB: WWW.ADFCINE.ORG

**ADF**



AUTORES DE FOTOGRAFÍA  
CINEMATOGRÁFICA ARGENTINA

@ADFCINE

/ADFARGENTINA

/ADF.ARGENTINA

# VIRTUAL PRODUCTION



Primer estudio en Latinoamérica con tecnología al máximo nivel internacional. Desarrollo de 3D in House.

## NUESTRO RESPALDO

Más de 10 años de experiencia utilizando media servers.  
Más de 6000 metros cuadrados de pantalla de LED.  
Más de 4000 shows en vivo.  
Capacitación e innovación permanente.  
Laboratorio y centro de reparaciones propios.



### COMISIÓN DIRECTIVA

PERÍODO 2021-2023

Presidenta

**PAOLA RIZZI (ADF)**

Vice Presidente

**HUGO COLACE (ADF)**

Tesorero

**SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)**

Secretaria General

**VICTORIA PANERO (ADF)**

Vocales

**ALEJANDRA MARTÍN (ADF)**

**LUCIO BONELLI (ADF)**

**CARLA STELLA (ADF)**

**ALEJANDRO GIULIANI (ADF)**

**MARIANA RUSSO (ADF)**

**PIGU GÓMEZ (ADF)**

**FÉLIX CELESTINO Y MONTI (ADF)**

Vocales Suplentes

**MARTÍN SICCARDI (ADF)**

**CHRISTIAN COTTET (ADF)**

**MAURICIO RICCIO (ADF)**

**FEDERICO RIVARÉS (ADF)**

**IVÁN GIERASINCHUK (ADF)**

Comisión Revisora de Cuentas

**MARCELO LAVINTMAN (ADF)**



## Más de 70 lentes mirrorless

