



ADF

ANUARIO 2024

 **KOSMOS**
the real fresnel feeling



400



1000



200

VELVET

www.velvetlight.tv



ADF EDITORIAL

30 años de autoría y comunidad

Hace ya tres décadas que en ADF -la Asociación de Autores de Fotografía Cinematográfica- nos reunimos con un objetivo común: defender y reflexionar sobre la autoría de las imágenes. En un tiempo donde las fronteras entre lo real y lo artificial se vuelven cada vez más difusas, es más necesario que nunca reafirmar la creación como acto consciente y humano.

Agruparnos para compartir experiencias también se vuelve esencial en un contexto de vertiginosa evolución tecnológica. Las herramientas cambian, pero el intercambio entre colegas sigue siendo un valor irremplazable. Hoy somos 140 miembros en ADF. Si cada uno aporta su mirada, el capital colectivo se multiplica.

Fotonauta no se salva sola.

El cine se sostiene en redes de colaboración.

En este Anuario compartimos algunas experiencias vinculadas a estrenos recientes. Sin embargo, no podemos dejar de señalar que, en el período 2024, el INCAA no ha apoyado ningún proyecto audiovisual, a pesar de que su misión principal según la Ley es el fomento de la cinematografía y las artes audiovisuales. La ausencia de políticas públicas no es solo un dato: es un llamado a la acción.

COMISIÓN DIRECTIVA

Período 2024-2026

Presidente

HUGO COLACE (ADF)

Vicepresidenta

PAOLA RIZZI (ADF)

Tesorero

DIEGO POLERI (ADF)

Secretario

FEDERICO RIVARÉS (ADF)

Vocales

ALEJANDRA MARTÍN (ADF)

PABLO GALARZA (ADF)

CARLA STELLA (ADF)

FERNANDO LORENZALE (ADF)

MILI CHAÍN (ADF)

MARIANO SUÁREZ (ADF)

CECILIA MADORNO (ADF)

Vocales Suplentes

MATÍAS CALZOLARI (ADF)

MAURICIO RICCIO (ADF)

MARTÍN SICCARDI (ADF)

FÉLIX MONTI (ADF)

MARCELO IACCARINO (ADF)

NICOLÁS GORLA (ADF)

PIGU GÓMEZ (ADF)

Comisión Revisora de Cuentas

MARCELO LAVINTMAN (ADF)

SEBASTIÁN ZAYAS (ADF)

MARTÍN ERREA (ADF)



TRASLADOS

es un documental que reúne las evidencias del método de exterminio más brutal y oscuro de la última dictadura cívico militar argentina: los vuelos de la muerte, en los que se arrojaba prisioneros vivos al mar.

Cuenta con los testimonios del juez federal Daniel Rafecas, Estela de Carlotto, Nora Cortiñas, Miriam Lewin, y el piloto y director Enrique Piñeyro, quien ofrece su testimonio sobre el regreso al país, en 2023, de uno de los aviones utilizados en esos vuelos.

El documental cuenta con un extenso archivo y aborda momentos como el hallazgo de los cuerpos de las monjas francesas Léonnie Duquet y Alice Domon, la infiltración del militar Alfredo Astiz en el grupo de Madres de Plaza de Mayo y el testimonio del Premio Nobel de La Paz Adolfo Pérez Esquivel.

Durante 2024, *Traslados* tuvo su presentación en el Marché du Film del Festival de Cannes y se exhibió en los Festival de Cine de San Sebastián y el Festival de Varsovia, entre otros.

Dirigido por Nicolás Gil Lavedra, está basado en una idea original de Zoe Hochbaum, cuenta con producción de OrcaFilms, producción general de Milagros Hadad y apoyo del Grupo Octubre.





Sobre el trabajo de
**CHRISTIAN COTTET (ADF) Y RODRIGO
“ROLO” PULPEIRO EN LA SERIE *CROMAÑÓN***
(Dir: Marialy Rivas y Fabiana Tiscornia)



¿Cómo está organizada la serie y cómo encararon el trabajo para fotografiarla?

Rodrigo Pulpeiro: La serie, dividida en ocho episodios, transita y alterna dos épocas: los últimos días del diciembre 2004 de los tres shows de *Callejeros* en Cromañón y el invierno de 2008, fecha en que tiene lugar y se desarrolla el juicio posterior. Un verano y un invierno muy cercanos entre sí, pero muy distantes en las condiciones en que encuentran a sus protagonistas, o más bien sólo a aquellos que llegaron a ser sobrevivientes.

Christian Cottet (ADF): La pre fue muy corta para la complejidad del proyecto y la cantidad de cosas que había para estudiar. Los protocolos por Covid seguían aún vigentes y, como sabemos, agregaban más complejidad. Salvo tres semanas de rodaje a doble unidad, el resto fue alternado: cuando algunos de nosotros no filmaba continuábamos analizando y scoutearo escenas próximas.

¿Cuáles fueron las referencias elegidas?

Christian Cottet (ADF): Las que anduvieron siempre dando vueltas eran el trabajo fotográfico de Nan Goldin, cómo retrataba el amor y el dolor en las relaciones. También Maxi Magnano y sus micro paisajes urbanos capaces de encontrar y revelar sensaciones nuevas en situaciones habituales. También estaban presentes el trabajo de Bill Henson y Antoine D'Agata que aun desde geografías opuestas mostraban los cuerpos de una manera muy singular. Todas estas referencias y muchas más fueron circulando entre nosotros, disparando ideas y sedimentando el rumbo visual de la serie.

Rodrigo Pulpeiro: Cierta tiempo antes del rodaje había llegado a conocer el trabajo del fotógrafo Bill Henson, y acudió a mi como referencia (estilizada) por lo singular que me resultan sus retratos de cuerpos desnudos, y el paralelo que encontré en algunas de las capturas fotográficas de diversos medios, en las puertas y pasillos al exterior del local.

¿Cómo llegaron al proyecto y qué fue lo que les despertó mayor interés?

Rodrigo Pulpeiro: Cuando se me presentó el proyecto la principal inquietud que me surgió fue acerca de cómo afrontar la realización del rodaje del episodio 5 puertas adentro del local a partir de desencadenado el incendio que derivó en semejante acontecimiento. A diferencia de lo sucedido en la calle, la plaza de Once y alrededores, que abunda en horas y diversidad de material hecho por cámaras de tv de canales de noticias, del interior no hubo registro alguno. Quedó solo en las retinas, cuerpos y mentes devastadas de los ahí presentes. En una atmósfera de humo sofocante y tóxico, caos, confusión y desespero de jóvenes buscando hallar una vía de escape a la asfixia. El impacto que causa internarse en ese incansable archivo de las calles, revisado por mi hasta el agotamiento por contener una potencia desmesurada en el horror que describe es devastador. Las historias de vida y muerte de los asistentes a ese recital y la angustia y desesperación de sus familiares y cercanos conmueve. Contagia (entre tantas otras cuestiones) impotencia, solidaridad, respeto y deseo de justicia.

Christian Cottet (ADF): Armando Bo, impulsor del proyecto, me había contado que estaba por confirmarse. Como estaba en otro proyecto bastante intenso no estuve seguro de embarcarme de inmediato en semejante epopeya. Las tensiones en este tipo de proyecto son múltiples y de todos lados. Uno trabaja con el deseo, que parece agotarse por momentos, entonces hay que darse un tiempo para volver a alinearse y no

seguir en piloto automático. A casi veinte años de la tragedia era interesante que se pudiese indagar y mostrar algo más. Sin embargo, no era mucho el material existente que contaba la tragedia. A su vez tampoco había tenido el alcance que la exhibición en plataforma puede lograr.

¿De qué manera organizaron este trabajo en dupla?

Rodrigo Pulpeiro: Con Christian no habíamos colaborado antes, pero en seguida nos alineamos en los caracteres principales de lo conversado en la etapa de previa para el tratamiento del proyecto.

Christian Cottet (ADF): En principio hacíamos cuatro capítulos cada uno, Rolo los de Marialy Rivas y yo los de Fabiana Tiscornia, pero por razones de plan no fue tan así. Un poco gracias al Covid, otro poco gracias a que no se llegaba con las locaciones, la agenda cambiaba todo el tiempo. Quizá algo que había scouteadado o preparado Rolo lo filmaba yo y viceversa. Había una puesta en común de la información que hacía que a pesar de no ser el escenario ideal el rodaje pudiese llevarse a cabo. Tuvo mucho que ver Bruno Alzaga, gaffer del proyecto con mucha experiencia, quien hacía bastante de nexos entre los dos, sobre todo cuando retomábamos locaciones donde ya se había filmado.

¿Cómo pensaron el tratamiento de imagen?

Rodrigo Pulpeiro: Lo planteamos a partir de la

mirada y el sentir de los jóvenes. Construyendo desde esa subjetividad una poética que exprese vida y sueños, que sea capaz de narrar una época y contexto socioeconómico específico, y que desde lo formal contribuyese a procurar abstraer los fondos y valorizar las figuras. La idea del retrato y de síntesis aplicada también al color: el planteo de un color dominante en el cuadro al que se le subordinan otros en menor tamaño. Fuentes de Inspiración en la línea de retrato fueron fotografías de Nan Goldín, Ryan McGinley o Heidi Slimane para la noche de Navidad y secuencia de toma de LSD, y Maxi Magnano en cuanto al aporte de color. La película *Mommy* y su clima de interiores, y la serie *We are who we are* por el espíritu general de grupo. Las pinturas de J.A Videla referidas al entorno de Villa Celina, y los fuegos y el ardor de pinturas de Goya por el interior de República de Cromañón.

¿Cuál fue el equipo de cámara/lentes/filtros elegidos?

Christian Cottet (ADF): Todo se rodó full frame con Venice 1 por su dual iso y resultado óptimo de ruido para claves tan bajas. Respecto a los lentes, usamos los Blackwing 7 un 70% de la serie y el resto fue cubierto por un set de zooms también FF, los Angénieux EZ1 y EZ2. La decisión del full frame tuvo que ver con separar mediante profundidad de campo al mundo incipiente de los jóvenes respecto del mundo adulto.

Rodrigo Pulpeiro: Quise hacer tests de cámara específicos para definir el tratamiento del

interior de Cromañón durante el desarrollo de la tragedia. Pruebas con luz negra y bases de penumbra frías que no delaten su procedencia y permitieran dar lectura a las acciones que debíamos ver. Hubo en el siniestro muy pocas fuentes de luz definidas, solo encendedores, focos de fuego extinguiéndose rápido y luces débiles de algunos pocos celulares tan básicos como los de aquel entonces, hasta la llegada de los rescatistas con linternas en sus cascos. La intención iba a ser que los cuerpos allí dentro casi se iluminasen por sí mismos. En esta búsqueda probamos emulsiones de aceites que dieran brillo, conjugadas incluso con algún tipo de base plateada que diera el tizne neutro o grisado recubierto por el hollín desprendido del humo negro que se pegó en las pieles transpiradas. A partir de esto sumamos propuestas de makeup en esta dirección y las testamos previo al inicio del rodaje, sumado a pov's de Malena caída y atrapada entre otros cuerpos. Se hicieron pruebas del encendido en llamas de una mediasombra en el galpón de FX para tener de referencia la luz que emana de un evento así.

¿Qué parque de luces usaron?

Christian Cottet (ADF): Usamos casi siempre Arri Sky Panels y tubos Astera. Son faroles con una gran versatilidad, no solo en lo físico sino también en sus prestaciones a la hora de cambiar color o producir algún efecto como fuego. En exteriores también se sumaron algunos hmis, pero no mucho. Para el área principal del juicio usamos bolas chinas grandes con lamparitas de

500w como luz base. Luego dimos algo de ambiente al resto del público con 2 hmi rebotados al techo y unos Astera sobre los jueces. En el salón de la coordinadora usamos media docena de Kinoflos filtrados con algo de verde.

Rodrigo Pulpeiro: Para las escenas de show sumado a los par mil en escenario alternamos minibrutos completando el arco curvo característico del lugar. Junto a esto, la principal fuente de luz en el interior con las que hicimos pruebas fueron las bengalas rojas, verdes, amarillas y violáceas protagonistas previas al incendio. En la calle al frente ubicamos espaciadas una serie de carcassas de alumbrado público con lámparas de vapor de sodio de alta y baja presión, ovoidales de 100w y 150w. Asimismo se atravesaron de lado a lado de la calle tres largas truses distanciadas entre sí por unos 20 metros con Skypanels S60 para dar una base fría con plus green. El resto era recrear con SkyS30, Tubos Titán y Hélios, los efectos de luz de ambulancias, bomberos, y patrullas y en ocasiones barridas de luz blanca por movimiento vehicular.

A lo largo de la serie se ve una “mutación” en la iluminación ya que la clave baja empieza a predominar, ¿esto fue algo charlado en pre o surgió durante el rodaje?

Christian Cottet (ADF): Fue un poco intuitivo y surgió de manera natural, ya que una vez presentado el mundo de “ellos” la mirada comienza a intimar con cada personaje y sus

conflictos, donde la clave baja permite que cierta fragilidad sea revelada, sobre todo en el mundo de Malena, su dolor detenido y su conflicto acerca de cómo seguir viviendo.

Rodrigo Pulpeiro: El propósito para después de la tragedia iba a ser valorizar texturas (por el quiebre) y el vacío. Los mismos espacios recorridos pero ya despojados con otra dosificación de luz: fría, invernal, algo más desaturada para subrayar el cambio de clima de la imagen. Una capa de aguada negra se adueña del entorno. Las sombras de los objetos sin ellos en el cuadro. La luz es pequeña y puntual. Aparece la oscuridad. Hacia el desenlace, momento posterior a la declaración de Malena en el juicio, ir hacia lo abierto y diáfano, como consecuencia de un hecho sanador que trae consigo otra vez una proyección de vida.

En el capítulo 5 tiene lugar la secuencia del incendio de Cromañón, la cual implicó muchísimos extras, una continua fluctuación y comunicación entre el boliche y la calle, sumado a largos seguimientos de todos los protagonistas de la serie viviendo “micro escenas”. ¿Cómo lo hicieron?

Rodrigo Pulpeiro: Habíamos tenido acceso a un siniestro similar, ocurrido en Rumania más reciente en el tiempo que Cromañón, donde si hay captura del momento del incendio por ser ya época de smartphones. Pero la construcción

narrativa tenía que valerse de los supuestos y devenir, imaginables en esa trampa sin salida.

Christian Cottet (ADF): Creo que fueron unos 10 días el exterior y otro tanto el interior. Respecto al interior hubo un gran trabajo de prelight al mando de Bruno Alzaga y el key grip Andres Bocage. A partir de un diseño base que fuimos haciendo en etapas según las luces disponibles se hicieron algunas pruebas de humo y efectos que se corrigieron cosas los días previos hasta llegar a una estructura de luz configurable según la escena que nos tocara. La presencia de Bruno fue capital a los efectos de la continuidad y la narrativa.

Rodrigo Pulpeiro: El interior se acondicionó con una exhaustiva realización del equipo de arte que reprodujo escaleras columnas, planta superior y baños en el interior de una fábrica de grandes dimensiones, a la que hubo que bloquear el ingreso de luz por los techos. Nos apoyamos mucho en el trabajo de Mariela Rípodas al frente del diseño, tanto en lo referente al local y calle, así como a sus referencias, bocetos, plantas y paletas de tratamiento del resto de las locaciones.

Christian Cottet (ADF): En términos generales era una luz base de techo en todo el salón compuesto por Sky Panels y Kino Freestyle. Había tres escenas básicas: ambiente general en momento de show, efecto fuego y un ambiente más frío como base de exposición para la oscuridad luego del corte de luz. En los momentos de show también tenía presencia, aunque indirecta, el volumen de luz que



© JEANNIE MARGALEF



producía el escenario (par mil y alguna robótica). En esas escenas previas al apagón también se sentía la luz que emitían las bengalas, eran muy interactivas con los personajes y aportaban mucha verosimilitud al ambiente. Vale mencionar que entre toma y toma era necesario un sistema de turbinas para desalojar el humo acumulado que hacía imposible seguir rodando por razones de seguridad y porque no se veía nada.

Rodrigo Pulpeiro: Tras el incendio programamos un trayecto en las luces suaves y tamizadas de rojos y anaranjados hacia esa base fría que se instala al ir extinguiéndose las llamas por falta de oxígeno.

¿Cómo fue el proceso de corrección de color?

Christian Cottet (ADF): La hicieron Sebastián Guttman y Tom Blasson. Fue una corrección de color bastante descentralizada donde no fuimos, como es costumbre, a cada una de las sesiones. El proceso tuvo lugar a lo largo de siete u ocho meses, pero no era continuo, había que esperar la aprobación de los episodios y los VFX en el conformado. La dinámica era más o menos así: a comienzo de cada capítulo iba alguno de nosotros dos a la isla a ver el episodio junto a los coloristas y luego seguíamos su avance a través de la plataforma Frame.io que permite hacer anotaciones y marcaciones gráficas sobre el

material. En medio del proceso también hacía su visita alguna de las directoras y hacia el final de cada episodio volvíamos a pasar nosotros para monitorear en la isla una última vez.

Rodrigo Pulpeiro: A partir del episodio 1 establecimos niveles de claves nocturnas de exteriores e interior bajas, para que fueran respaldadas por la plataforma, en consideración sobre todo al nivel de luminancia que iba a ser preciso dar al interior del local en el episodio 5 una vez que el fuego estuviera extinguido. En la edición final de cada episodio se incluyen breves secuencias de apertura de esas circunstancias, a modo de teasers, marcando la presencia de la tragedia que atravesó a los protagonistas.



Lenses for a Digital Age

S8/i FF

Precision optics tuned for digital capture.

cookeoptics.com



CHARLA SOBRE MUJERES, CINE Y TRABAJO*

A la hora de estar en un set, salta a la vista la menor presencia femenina en las áreas de cámara y luz. Según datos del observatorio de género del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), **en 2023 el 29,2 % de los puestos de fotografía y cámara** en largometrajes fueron ocupados por mujeres y sólo el 17,2 % en el rol de directora de fotografía. En publicidad esa participación es aún más baja. En esta coyuntura, el 20 de noviembre del 2024 ADF organizó un encuentro en el que se pudo discutir el estado de situación actual y qué acciones se pueden llevar a cabo para mejorarlo.

El panel contó con la presencia de **Cecilia Madorno (ADF)** -moderadora-, **Magdalena Ripa Alsina (ADF)**, **Camila Scarcello** y **Malena Quinteros**. La idea era contar con el testimonio de directoras de fotografía y camarógrafas

con trayectoria y otras que están comenzando su camino profesional de modo que se pudiera realizar una comparación entre el derrotero que tuvieron que tomar las DF's mayores y cómo se está desarrollando ese camino hoy día.

Se sumó al panel de disertantes **Victoria Albornoz Saroff**, docente investigadora que trabaja en la Universidad Nacional de Quilmes-CONICET para proporcionar una mirada distinta y más analítica que sin duda enriqueció el debate. Victoria dirige un proyecto vinculado a la regulación de la producción y el trabajo en las plataformas OTT en el plano local, analizando qué es lo que sucede con las actividades de las ramas técnicas desde una perspectiva de género. Malena Quinteros contó: “Yo arranqué en luces y era entrar al set y ver 30, 50 hombres. Para ellos era raro verme a mí y para mí, era raro ver que todos sean hombres”.

“Hay imágenes que son mitos que se pueden desarmar también. De manera simple y amorosa porque también son prejuicios que se arrastran sobre todo esta actividad que está muy asociada a la fuerza, no como otras más intelectuales como la docencia. Entonces hay una línea conductora de como es pesado tiene que hacerlo un hombre”, aclaró Victoria Albornoz

“Mas tarde, cuando empecé a trabajar como freelance un montón de Dfs hombres a los que les escribí me abrieron las puertas sin drama y con la idea también de incorporar mujeres en el equipo”, concluyó Malu.

En este intercambio con las disertantes, Victoria hizo hincapié en los procesos formativos y explicó que a diferencia de otras profesiones, **el terreno audiovisual no presenta falta**

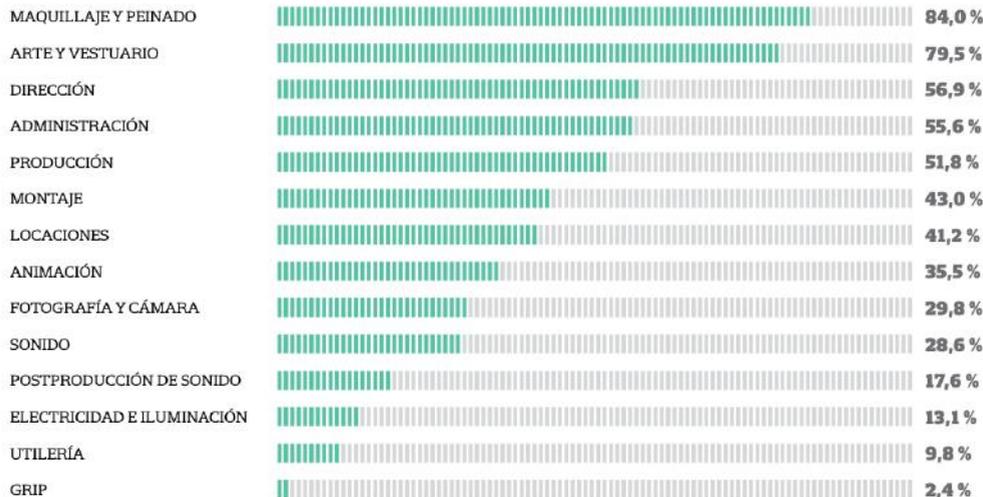
CABEZAS DE EQUIPO POR GÉNERO

CABEZAS DE EQUIPO	% MUJERES		CANTIDAD DE MUJERES	
	LARGOMETRAJES	PUBLICIDAD	LARGOMETRAJES	PUBLICIDAD
VESTUARISTA	88,0%	90,7%	81	146
MAQUILLADOR/A - JEFE/A DE MAQUILLAJE	89,7%	84,0%	61	63
DIRECTOR/A DE ARTE	67,7%	77,4%	65	127
PEINADOR/A	76,6%	61,8%	36	21
JEFE/A DE PRODUCCIÓN	57,4%	42,6%	89	75
ASISTENTE DE DIRECCIÓN	39,6%	44,2%	40	69
EDITOR/A - COMPAGINADOR/A	36,1%	23,6%	30	13
JEFE/A DE LOCACIONES	40,0%	11,1%	22	10
SONIDISTA - DIRECTOR/A DE SONIDO	25,4%	8,6%	36	6
DIRECTOR/A DE FOTOGRAFÍA	17,2%	6,9%	20	8
GÄFFER	14,5%	9,6%	12	12
UTILERO/A - CARPINTERO/A	11,9%	4,5%	10	5
KEY GRIP	1,8%	0,0%	1	0

PROMEDIO GENERAL



LARGOMETRAJES



de presencia de mujeres tanto al frente de las cátedras como en las aulas.

Desde su experiencia como docente, Cecilia Madorno (ADF) relató: “Creo que en la universidad no se nota la diferencia. Hay muchísimas mujeres. Las estadísticas dicen que terminan las carreras más que los hombres”. Y agregó: “Sigo trabajando como Directora de fotografía, pero cada vez menos y me he dedicado a la docencia porque es una labor también más feminizada”.

Camila Escarcello sumó también su experiencia como joven DF y su salida al ámbito laboral: “Con el cupo a partir del 2018 se agitó un montón, pero de repente entra una, la llaman como directora de foto, pero después el resto

del equipo es el que labura siempre en esa productora y son hombres. Yo filmo y siempre que puedo voy con mis compañeras ya que es una posibilidad de darle el espacio a alguien nuevo.”

A esto Magda sumó su perspectiva como profesional con más años de experiencia en el terreno: “Yo he ido haciendo carrera con muchísimos compañeros, fuimos segundos de cámara, fuimos foquistas, llegamos a camarógrafos y ellos fueron directores de fotografía y yo no. A mí me costó muchísimo hasta que pude hacer fotografía. A iguales de condiciones siempre la oportunidad la tiene primero el hombre. Me parece que, cuando y si llegamos, llegamos con tanto miedo al lugar porque tenemos que hacerlo bien, que no nos animamos a equivocarnos. Y

todos nos equivocamos, todos se han equivocado 500 veces y de esa manera aprendés.”

Desde el público, Paola Rizzi (ADF) sumó su intervención: “Hace tiempo vengo insistiendo en que en muchos ámbitos te jubilan joven y en otros países, directores de fotografía como el de Carol (2015), Edward Lachman, que es un genio, un tipo grande que sigue filmando (...) En el resto del mundo se valora el conocimiento y la experiencia de la gente grande. [Acá] es notorio: después de los 55 años no te convocan. Hay una discriminación abierta y flagrante. (...) No solo te descartan por género sino también por edad. Hay que ver qué pasa ahí”.

Sumado a esta problemática, también se

SEGREGACIÓN OCUPACIONAL HORIZONTAL



LARGOMETRAJES

EN LOS ROLES OCUPADOS POR MUJERES ENTRE EL

50 / 100%

EL SALARIO ES

1,46 %

POR DEBAJO DEL PROMEDIO

EN LOS ROLES OCUPADOS POR MUJERES ENTRE EL

0 / 49%

EL SALARIO ES

1,05%

POR ENCIMA DEL PROMEDIO

PUBLICIDAD

EN LOS ROLES OCUPADOS POR MUJERES ENTRE EL

50 / 100%

EL SALARIO ES

12,41%

POR DEBAJO DEL PROMEDIO

EN LOS ROLES OCUPADOS POR MUJERES ENTRE EL

0 / 49%

EL SALARIO ES

7,35%

POR ENCIMA DEL PROMEDIO



charló sobre lo importante que es mantener el respeto en el set. No olvidar que el rodaje es un espacio de creación y creatividad donde los modos y el buen trato es parte fundamental del proceso, especialmente durante jornadas que exceden las 12/14 horas.

Victoria profundizó: “Tener que lidiar con esas jornadas tan extensas durante periodos de tiempo que se extienden durante semanas y meses en donde no podés participar de tu vida social, familiar, de cuidado, de autocuidado y relegar todo eso a costa de tu trabajo o no trabajar es un montón, pero no es un montón solamente para las mujeres, es un montón también para los varones. Eso que llamamos brecha a veces tiene nombre y apellido, es precariedad

y es precariedad tanto para varones como para mujeres. Creo que estos debates y lo que vienen haciendo el feminismo cuando se instala en los ámbitos profesionales y laborales y asume su condición de manera colectiva recoge el guante los compañeros y las compañeras. Creo que eso es lo que permite que podamos avanzar. Y ese avance es para todos y es para todas.”

*Extractos de la charla organizada por la ADF en el Cultural Moran. Para ver la charla completa [click acá.](#)

Las imágenes que ilustran la nota son gentileza del Sica, para ver el informe completo: [AQUI](#)



Canon

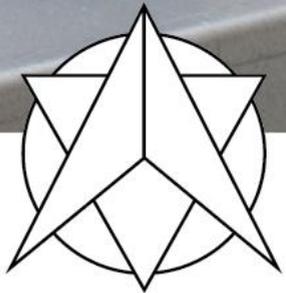
angénieux



HAWK®



LOWA Nikon



RICHARD GALE OPTICS



APOGEE

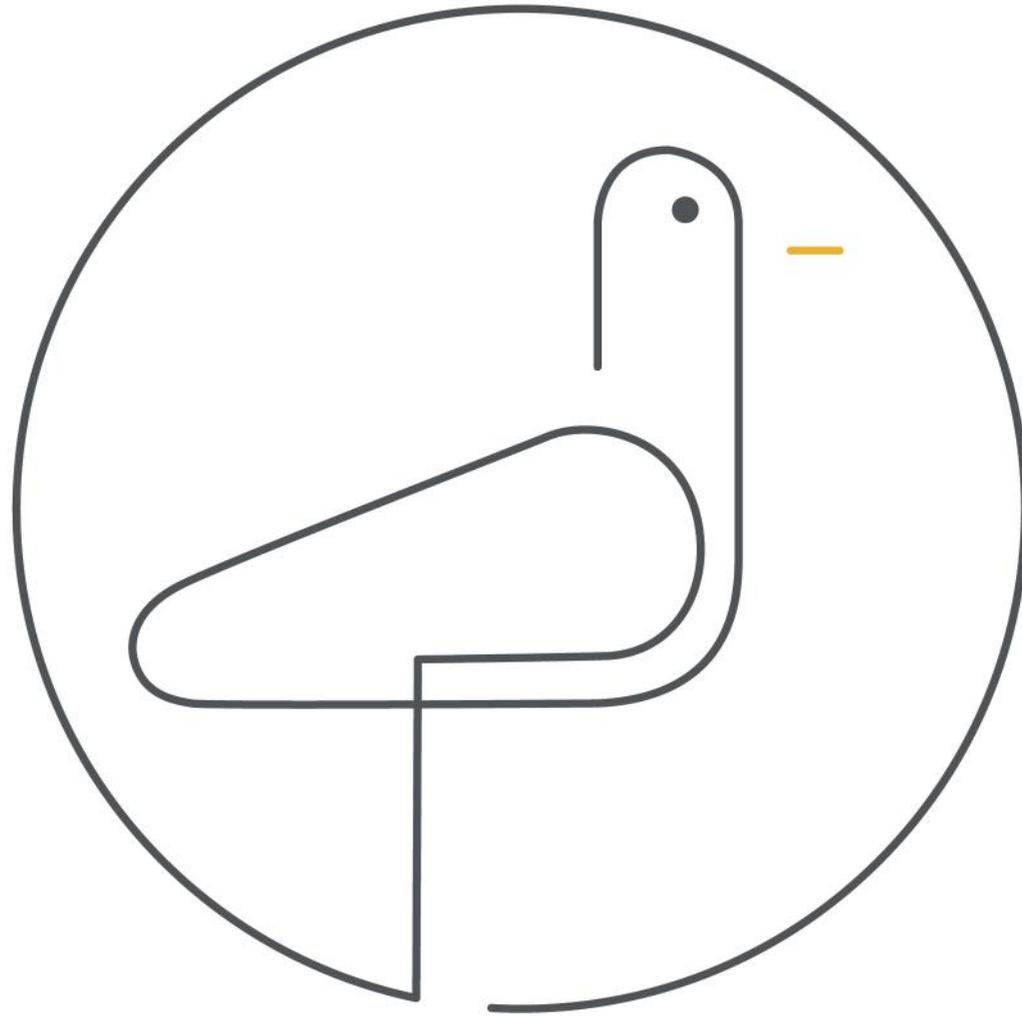


Leica



IRON GLASS

OPTICASHC



R O W I N G

R E N T A L



ANDRÉS
 MENDILAHARZU

El **concepto** se define trabajando, siempre manteniendo un extenso intercambio con directores y productores, y en algún momento del proceso aparece. Puede ser a través del pensamiento (una idea) o a partir de reconocerlo en las imágenes y referencias que uno va mirando.

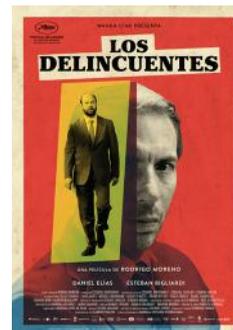
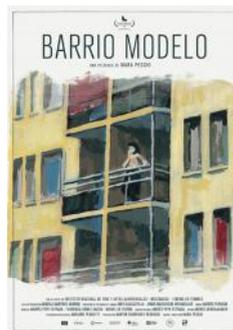
Los **elementos gráficos** se terminan de definir a lo largo de un proceso de feedback con la producción hasta encontrar un punto de acuerdo. La misma película da pistas de qué materiales usar.

En mi caso particular hay pocas restricciones porque suelo trabajar en producciones independientes que buscan que el cartel tenga una impronta visual fuerte, jugada y característica porque van a festivales donde es importante que se diferencien de los otros afiches con los que comparten el espacio. Entonces el **criterio** suele ser lo que le parezca más apropiado al director que en general es lo que se salga de lo estandarizado, corporativo. Cuando la producción es más grande se va más a lo seguro mostrando al protagonista con fotos de producción.

Los mejores procesos son los que te llevan a lugares a los que por tu propia cuenta no hubieras

llegado, y es un logro colectivo a través de la colaboración con quien dirige. En ese desarrollo uno va aportando cosas que le gustan, eso sería el **estilo**, que al acomodarse a las exigencias del encargo trabaja a favor de la representación de la película. Yo además algunos afiches los resuelvo a través de la pintura, que a diferencia de cuando pinto por mi cuenta tienen un ida y vuelta con la producción e involucro a otro para producir algo nuevo.

Desde hace mucho tiempo trabajo con El Pampero Cine. Generalmente me suelen pedir afiches que no sean un still de la película con la tipografía acompañando. Para el de *Trenque Lauquen*, dirigida por Laura Citarella nos juntamos a trabajar con uno de los productores, Mariano Llinás, que ya tenía la idea de un amanecer, de un sol que se levanta. Entonces trabajamos la cara de la protagonista (Laura Paredes) en ese sentido, con la silueta de la ciudad abajo, despertando con las primeras ondas de sonido saliendo de la antena de la radio municipal, trabajamos en degradados de blanco y negro para retratar la luz de ese momento del día, luego se partió en dos el afiche con un plano rojo para marcar las dos partes en la que se presenta la película.





CECILIA
JACOB

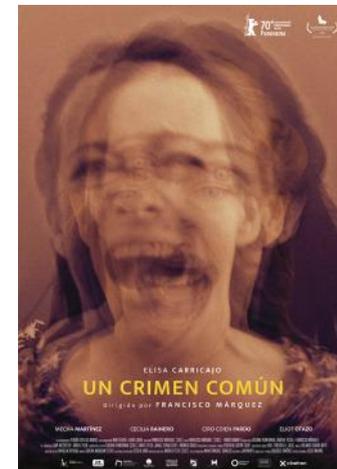
@cecijacobdg

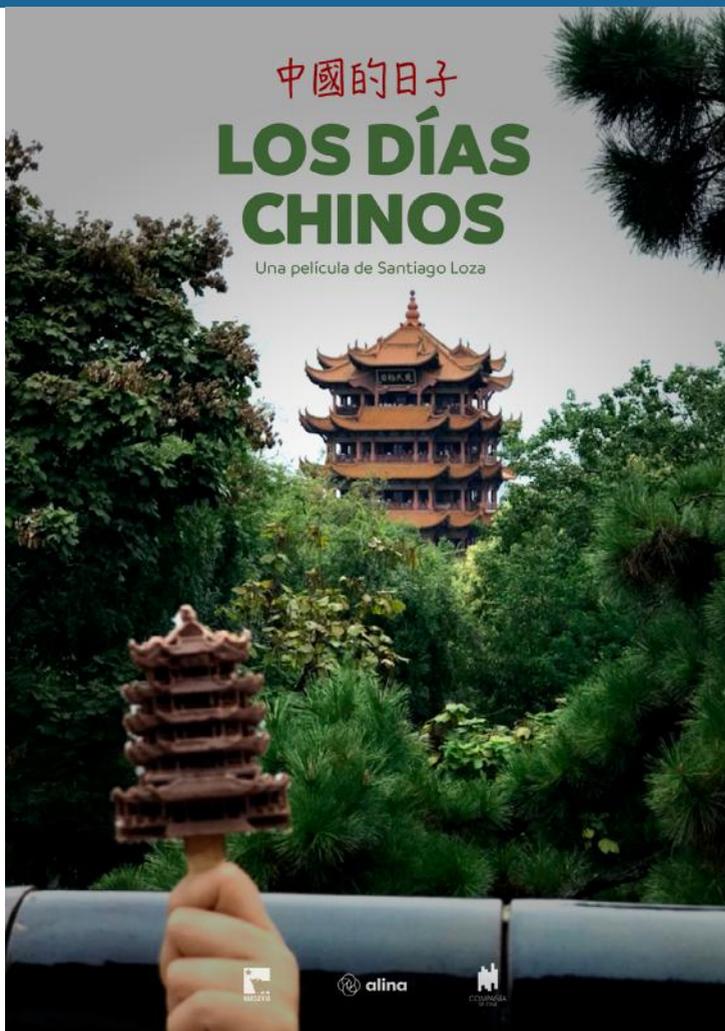
Me gusta pensar que el afiche es la puerta de entrada hacia el **universo** que se representa en la película. Es un proceso de abstracción y exploración en el que, junto al cliente, analizamos cuál es la esencia que queremos transmitir. Mi objetivo es crear una imagen que capture el espíritu de la película

Busco que los colores y las texturas además de despertar emociones, dialoguen con la naturaleza de la historia y las tipografías refuercen el carácter y aporten personalidad. Al componer un afiche busco dar una respuesta expresiva, que traduzca el concepto.

No busco imponer un sello, sino enriquecer el **mensaje** con mi enfoque, encontrando siempre un equilibrio entre la narrativa de la película y mi manera de interpretar visualmente la historia.

Luminum, de Maximiliano Schonfeld: Desde el primer momento supe que quería trabajar con la técnica del collage. Tenía definido que el legendario auto de las protagonistas debía estar presente. Más tarde, conocí a un aficionado a la fotografía astronómica, quien me cedió algunas de sus imágenes que se convirtieron en el motor que impulsó el resultado final. Fue un proceso lúdico, lleno de experimentación, donde cada elemento encontró su lugar de forma orgánica.





GABI
STERN

@gastern

En mi caso hice afiches para documentales o películas independientes, que no suelen estar tan condicionadas por el “mercado”, hay una intención de hacer atractiva la película, pero -por suerte- nunca tuve que diseñar para vender según el marketing.

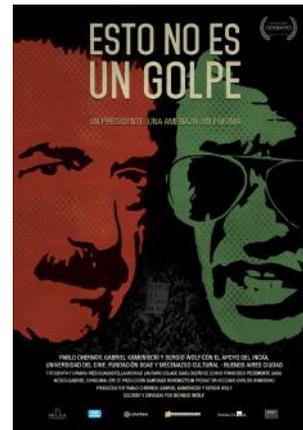
Por más que cada película tiene su estética, la realización del afiche creo que nunca se va a despegar de mi impronta personal. No pienso en tener un sello de “diseño de autor”, pero creo que el estilo personal de realización indefectiblemente se va a notar.

Los Días Chinos, de Santiago Loza: Primero ver la película, aunque aún le faltaba el color, la edición de sonido y algunas otras cosas que estaban en proceso, pero me pasan la película para entrar en el clima. Casi sin hablar

previamente con el director, empiezo a pensar ideas. Confían en mi criterio y en mi decisión de diseñadora. Un placer que suceda eso! Solo tenían en claro que querían usar alguna de las imágenes tomadas por el director en su viaje por China.

Luego de ver la película, que es muy personal, casi un diario íntimo del director, recorro las imágenes que más me impactaron, elijo varias, armo propuestas con distintas tipografías y tratamiento de imagen para ir encontrando el camino.

Puede pasar que cuantas más propuestas haya más indecisión genere, es algo a tener en cuenta en el ida y vuelta. Elegimos entre 2 o 3 opciones y empezamos a probar variables. La comunicación se hace más fluida con el director y productor y entre todos vamos encontrando el afiche final.



69th International
Berlinale Shorts
Competition



A film by
MANUEL ABRAMOVICH

CAST: FLORIN - RAZVAN - STEFAN - MIHAIL - MARIUS - RAFAEL - ROBERTO
BOGDAN GEORGESCU
CAST: MANUEL ABRAMOVICH
CAST: CATALIN CRISTUTIU
CAST: FRANCISCO PEDEMONTTE
CAST: FRANCISCA FRANSOUND
CAST: JULIA HUBERMAN
CAST: FRANCISCO PEDEMONTTE
CAST: TRES SONIDO
CAST: LAURA MARIA ILIE
CAST: MARIUS BOGDAN
CAST: LORENZO ANZOATEGUI
CAST: FLAVIUS AUGUSTIN
CAST: MICHEL STEINBERG
CAST: JULIEN SIALELLI
CAST: LUISA CAVANAGH
CAST: QUANTA
CAST: LEANDRO IBARRA
CAST: AGUSTIN FARIAS
CAST: LONDAITS

EMARS

SACHS

werkleitz

SPIERTIS

QUANTA POST

TRES SONIDO

LEANDRO IBARRA

www.leandroibarra.com

 @soyleanibarra

Para mi metodología de trabajo el concepto del afiche surge del diálogo entre partes. Me gusta ver la película sin ningún tipo de input previo, apuntar mis observaciones sobre los ejes que considero que son los más destacados y luego entrar en intercambio con directorxs y productorxs que tienen ideas previas o requerimientos específicos. El resultado es la convergencia de todas esas miradas e intereses.

Sintetizar en una o unas pocas imágenes una película es una utopía. Lxs diseñadorxs entramos -generalmente- en la etapa de conclusión del proyecto audiovisual, por lo que quienes la realizaron saben más de la película que nosotros. Por eso creo que el diálogo y permitir que circulen las ideas es fundamental.

El afiche de Blue Boy surgió de la urgencia por resolver la pieza en muy poco tiempo y del capricho del director de hacer algo “más artístico” (sic.) Luego de varias pruebas con fotogramas de la película y algunas fotos del espacio donde transcurre el corto, Manuel, su director, me dijo que no le gustaba nada de lo que había hecho y que quería algo más “artístico”. Después del enojo que produce que te digan que nada de todo lo que hiciste sirve entendí que por artístico se refería a algo más expresivo. Entonces agarré un pincel, tinta china y empecé a escribir el título de la película de diferentes maneras jugando con formas. De esas manchas, de un accidente con una máscara de ilustrador y de la idea de “mirada” que apareció en las primeras conversaciones entre nosotros surgió el afiche.



DISEÑO DE IDENTIDAD PARA **CONTRACAMPO** ENCUENTRO DE CINE ARGENTINO

En medio de un presente tan triste y oscuro para el Cine Argentino, **Contracampo 2024** fue un espacio vital y necesario

para ver películas, encontrarnos, charlar, pensar, debatir, llorar y dejar de llorar para volver a pensar cómo poner en valor el enorme patrimonio que representa para nuestra identidad y cultura nuestra producción audiovisual.

Diseñar la identidad de este encuentro, en tiempo récord fue un desafío pero también un estímulo alucinante. Partiendo de la única referencia que sabíamos que queríamos citar, ese póster impresionantemente bello de la primera edición del Festival de Mar del Plata de 1954, para luego irnos para otros lados pero manteniendo el espíritu de celebración, nacimiento y potencia que este encuentro merecía.

Algo que me parecía necesario para este proyecto era que las tipografías utilizadas fueran tipografías diseñadas por diseñadorxs argentinx. Allí están las creaciones de Hector Gatti para @omnibustype y Fer Cozzi @fercozzi_letras quien además puso su ojo y su talento para ajustar el logo en cursiva que finalmente descartamos.

Especiales gracias a lxs diseñadorxs que tomaron esta identidad y desplegaron muchas otras piezas de comunicación: Marce Granero, Catalina Perez Andrade, Julieta Vela y Gonzalo Castro.

Por más encuentros y ediciones de CONTRACAMPO. Viva el Cine Argentino!

#identidadevisual #movieposter #cineargentino



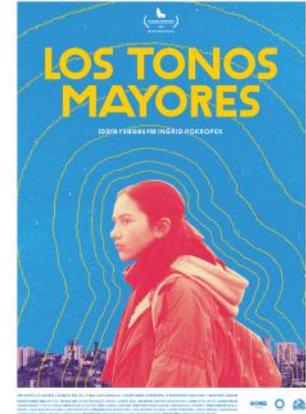
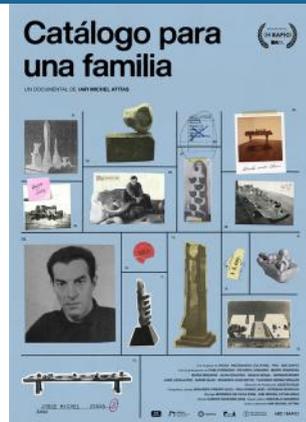
MARCELO GRANERO

Bé @marcel_gra

Durante el primer encuentro que tengo con la película ya aparecen cuestiones o imágenes que me sirven de disparadores para empezar a jugar, cruzando elementos y estilos gráficos hasta encontrar una imagen potente que represente la película. Siempre busco que no sean una traducción literal, me interesa más pensar composiciones que transmitan un clima o que sean más sugerentes desde la imagen.

Me interesa que funcione como un sistema donde todos los elementos visuales que la componen (créditos, placas, poster), mantengan una unidad y no se sientan desconectados. Mi búsqueda en ese sentido siempre tiene que ver con una cuestión más analógica, me interesa mezclar estilos, reinterpretar imágenes, salir de lo 100% digital.

No existen 36 maneras de mostrar cómo un hombre se sube a un caballo, de Nicolás Zukerfeld: Trabajé en otros proyectos de Nicolás (el director), por lo que ya existía una confianza creativa mutua. Es una película sobre películas, basada en material de archivo de diversas calidades. Eso fue un disparador para pensar un concepto alrededor de la multiplicidad, la repetición y cierto caos organizado. La longitud del título tenía que jugar a nuestro favor, por eso traté a las palabras como si fuesen parte de ese mismo archivo, mezcladas e interceptadas por otras imágenes. Fue un proceso muy fluido y casi sin cambios: lo vimos y ambos supimos que ese era el camino. Creo que traslada bien el estilo de la película: es una composición simple, pero dinámica y sobre todo divertida.





MARTÍN
LEHMANN

Me ayuda tratar de pensar qué tiene de particular cada película en relación a otras, qué es lo que la hace distinta, y trabajar sobre eso. Me gusta sugerir ideas, que me sugieran también y trabajar en ese ida y vuelta.

Cada proceso es muy distinto y esto hace que no pueda pensar en un único modo de sintetizar las ideas en una imagen.

Siempre al momento de comenzar el trabajo de un afiche necesito saber cuales son los condicionantes, por ejemplo, si hay cuestiones contractuales que respetar en cuanto a un elenco. Tengo claro que mi trabajo está al servicio de un proyecto y trato de brindar la mejor solución posible dentro de los lineamientos que existan.

Las Siamesas, de Paula Hernández: El título de la película tiene de por sí un componente

gráfico muy potente. Y partiendo de esa idea teníamos claro, con Paula, por donde encarar el afiche. Entré al proyecto en la instancia de guion y tuve la oportunidad de estar en el rodaje. Me sirvió estar allí y descubrir el vestuario de las protagonistas, que además de ser increíble, servía para potenciar nuestra idea inicial. María E. Cerutti estuvo realizando las fotos fijas y pude contar con ese material al momento de comenzar a materializar las ideas. Una vez finalizado el rodaje, me facilitaron las prendas que antes mencionaba, y continué así el trabajo, realizando el escaneado y el recorte digital de todas las flores para componer la imagen definitiva. Para el tratamiento de la misma me interesaba trabajar en este vínculo madre-hija, tanto sobre la fusión de sus cuerpos como el del entorno, que transmitiera cierta sensación de asfixia al mismo tiempo.





ENTREVISTA A **FRANCO MECONI,** DESTACADO ASTROFOTÓGRAFO ARGENTINO

Por Pablo Galarza (ADF)

¿Cómo comenzaste en la astrofotografía? ¿Qué es lo que te atrapó?

El proceso que hace la mayoría de la gente que hace astrofoto comienza por lo visual, yo venía del palo de la producción y en paralelo fui haciendo este caminito de aficionado a la astronomía que comenzó con la compra de mi primer telescopio. De a poco se fueron uniendo esa vocación de comunicar y de compartir con mi pasión por el espacio, la astrofísica y el cielo nocturno. Todo eso me llevó a querer registrar de alguna manera lo que estaba viendo con el ojo para compartirlo.

¿Cómo fue ese camino: de observar a empezar a registrar?

Fui autodidacta mucho tiempo y después tuve formación específica en algunos procedimientos que necesitaba reforzar. Cuando uno arranca la primera cámara que solemos tener todos es la del celular, entonces ponés el teléfono y ahí empezás a complejizar un camino que puede ser casi infinito. La calidad de esas primeras fotos era paupérrima, incluso para los estándares de alguien que se está iniciando en la astrofotografía, pero no dejaba de volarme la cabeza al ver que estaba levantando una nebulosa en el espacio y esa fascinación fue la que me hizo seguir y no abandonarlo más. Para llegar a una calidad técnica aceptable hubo saltos muy marcados que se dieron sobre todo con actualizaciones de equipo. Una cosa son las imágenes de la Luna y de los planetas que requieren una cierta técnica y otras las de espacio profundo de nebulosas, galaxias y demás, en las que hubo un salto muy marcado entre un equipo y otro.

¿Me contarías el proceso de banda ancha y banda estrecha en astrofotografía?

Vos en astrofoto tenés un montón de maneras de hacerlo. En cuanto a la cámara, podés usar una que ya venga a color, que puede ser una mirrorless, una DSLR o una cámara astronómica, pero ya viene con la matriz de Bayer que es lo que dentro de la cámara ya te compone las imágenes a color.

Pero en astronomía hay algunas cámaras cuyo filtro fue sacado y vos terminás con un sensor



©KALOIAN SANTOS

monocromo que lo único que hace es detectar la intensidad de la luz sin importar su color, sin importar su longitud de onda. Lo que hace básicamente el sensor es traducir cantidad de fotones que te dan en cada píxel, lo traduce una corriente y con eso vas a tener un rango de grises, una imagen en blanco y negro.

Entonces lo que hacés es capturar imágenes con distintos filtros, le podés poner si estás haciendo banda ancha, por ejemplo, le ponés un filtro rojo por delante. Entonces detectás todo el canal rojo, hacés lo mismo con el canal verde y lo mismo con

el canal azul. Y vas a terminar con tres imágenes en blanco y negro que después en un programa le asignás el canal rojo, el canal verde y el canal azul y al combinarlas te dan una imagen a color. Eso es lo mismo que hace cualquier cámara de consumidor dentro de la cámara al ya tener la matriz de bayer por delante del sensor.

En astrofoto en vez de usar filtros rojo, verde y azul, lo que se puede hacer es usar la técnica de banda estrecha que usa filtros que cortan todo el espectro de la luz, excepto la longitud de onda que emiten los distintos gases ionizados

de las nebulosas, que son principalmente el hidrógeno, el azufre y el oxígeno. Son filtros muy restrictivos. Cortan el 99% de la luz y solo dejan pasar esa longitud de onda. Entonces sacás estas imágenes con estos filtros y después a cada uno de ellos también le asignás rojo, verde y azul para componer tu imagen final. Esas imágenes suelen terminar con resultados que son falsos en términos de color porque no le estás asignando el que se corresponde con el espectro visible sino que le estás asignando otro para tener una imagen con un mayor rango y así poder distinguir las distintas regiones de los gases. La gran ventaja que los filtros de banda estrecha tienen para los que hacemos astrofotografía y que vivimos en el medio de la ciudad es que te corta por completo toda la contaminación lumínica que haya. Da casi lo mismo sacar desde el campo o desde la ciudad.

¿Nos podrías explicar el sistema de apilado?

La técnica que se usa para sacar fotografías de espacio profundo no son tomas únicas porque si vos hacés una toma única de 1,3,5 minutos de exposición lo que vas a ver es que recibís señal, pero también tenés mucho ruido y de distintos tipos, desde el ruido térmico del sensor hasta ruido de escritura y el ruido de lectura de cuando se están descargando las imágenes.



Entonces lo que hacemos en astrofoto es sacar una gran cantidad de imágenes iguales, sacar la misma foto a lo largo de 1,2,3 horas, las que puedas, y al final de la noche terminás, por ejemplo, con 100 tomas de tres minutos. Son 100 tomas iguales, pero solo en apariencia, si vos hacés un timelapse vas a ver la misma imagen, pero el ruido, que es aleatorio, se va moviendo todo el tiempo. Vos con un apilado lográs eliminar buena parte de ese ruido. A través de un software se realiza un promedio: agarra esas 300 fotos que tenés y las compara, las pone como si fuera literal un apilado y dice “acá en el primer píxel tengo señal; en la siguiente foto, acá tengo señal; en la siguiente foto, acá tengo señal. Bueno, esto es un píxel, por acá entraron fotones; el píxel dos, acá tengo señal; acá no tengo señal; acá tengo un poco de señal, acá no tengo señal”. Eso entonces parece más ruido y con el promedio se va filtrando. Entonces el apilado lo que te permite es limpiar todo ese ruido que es azaroso y mejorar así la relación señal/ruido.

¿A vos te parece que lo tuyo está más cerca del arte o de la ciencia?

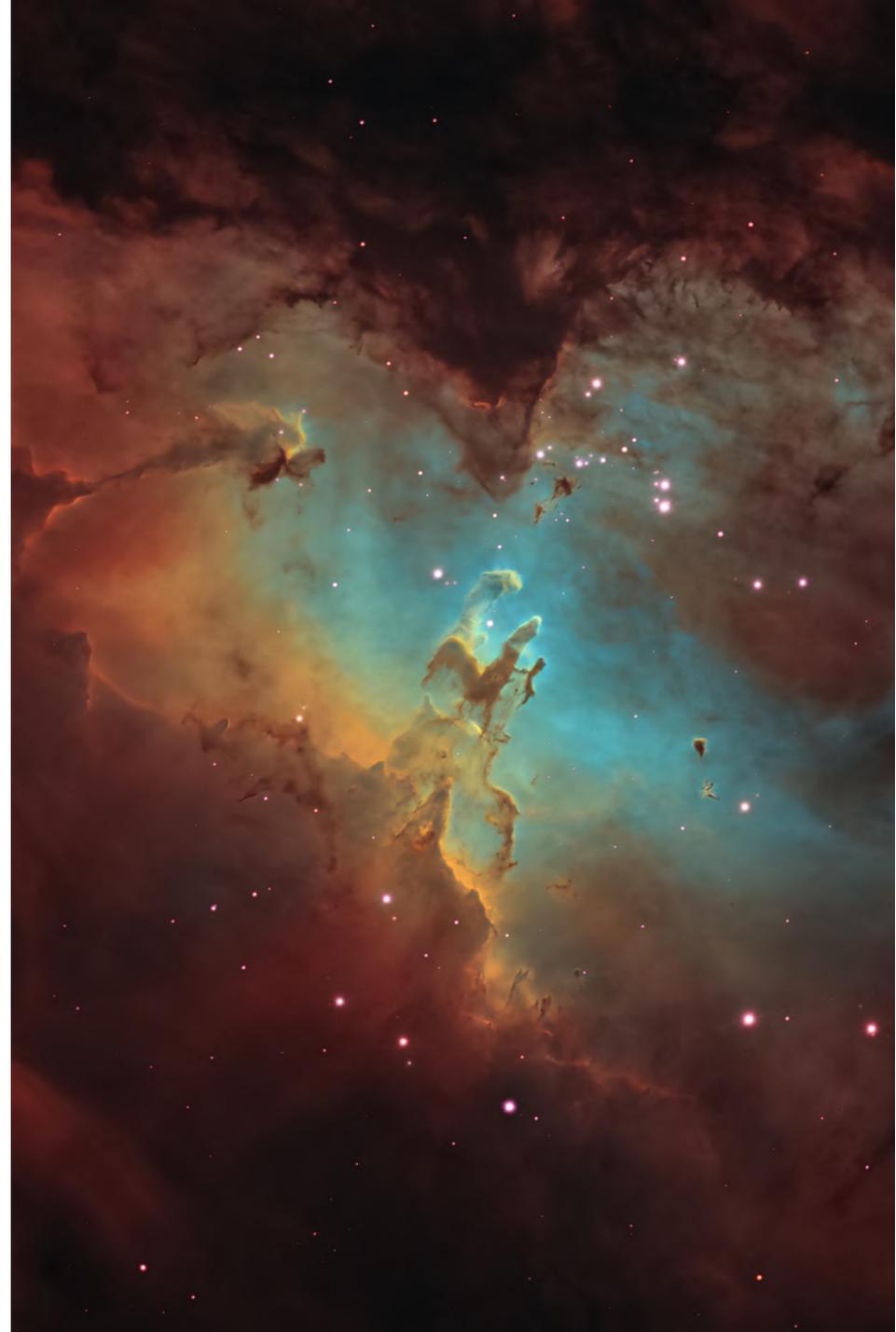
Está un poco más cerca del arte, o de la artesanía te diría porque tampoco es que me considere un artista. Acá lo único que hacés es un registro de algo. La variable que tengo es la técnica: cuánto, cuán bien o con cuánto detalle puedo llegar a registrar para obtener un buen resultado y a ese resultado cómo lo trabajo para llevarlo a un lugar que estéticamente me guste. Y ahí es donde estaría el trabajo más artístico. La particularidad que tiene es que las técnicas que se usan son prácticamente las mismas que se usan en la observación en el trabajo científico. De hecho, he colaborado con instituciones que me pasan sus observaciones científicas y yo les armo las imágenes que después usan para sus comunicaciones y sus presentaciones. Pero la verdad es que lo que hago, en resumidas cuentas, es sacar imágenes lindas y en ese sentido lo veo más cercano al arte que a la ciencia.



¿Podrías contarnos alguna anécdota o experiencia gratificante que te haya dejado la astrofotografía?

La NASA tiene una página llamada [Apod \(Astronomy Picture Day\)](#) que es de las primeras páginas de internet, de 1993 o del 94 aproximadamente. Todos los días sube una foto astronómica, que puede ser desde una foto de un telescopio espacial de ellos a una foto que saca un aficionado. Esa página de la NASA la teníamos de inicio en el Netscape cuando me conectaba a internet en el 95 en mi casa y yo flasheaba. Siempre recuerdo esa web como una de las cosas que me cautivó y me llevó por este camino.

En un viaje en la Quebrada de Humahuaca me encontraba en un sitio arqueológico, un cielo increíble. Ver esas ruinas de noche me llevaba a pensar que era el mismo cielo que veía la gente que vivía ahí hace 3000, 5000 o 10 mil años. La idea, entonces, fue retratar y pensar en esa conexión a pesar de lo mucho que cambia todo. Saqué la foto y la mandé a Apod. Al toque me contestaron y la publicaron al día siguiente. Fue lindo ver mi foto en la página que me impulsó a hacer esto cuando era chiquito.





SOBRE EL USO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL PARA RECREAR LA MARY

Por Juan Szlagowski y Nahuel Varela (ADF)

La propuesta fue una construcción conjunta entre Paramount y Furor Studio. La vuelta de Susana Giménez a la televisión no era solo un evento, era una oportunidad para redefinir los límites de lo que puede ofrecer un formato de prime time. Desde el primer momento sabíamos que no queríamos algo convencional. Propusimos utilizar Inteligencia Artificial (IA) y *deep fake* para generar un contenido único: un encuentro entre

Susana y su icónico personaje en *La Mary*, la película de 1974 dirigida por Daniel Tinayre.

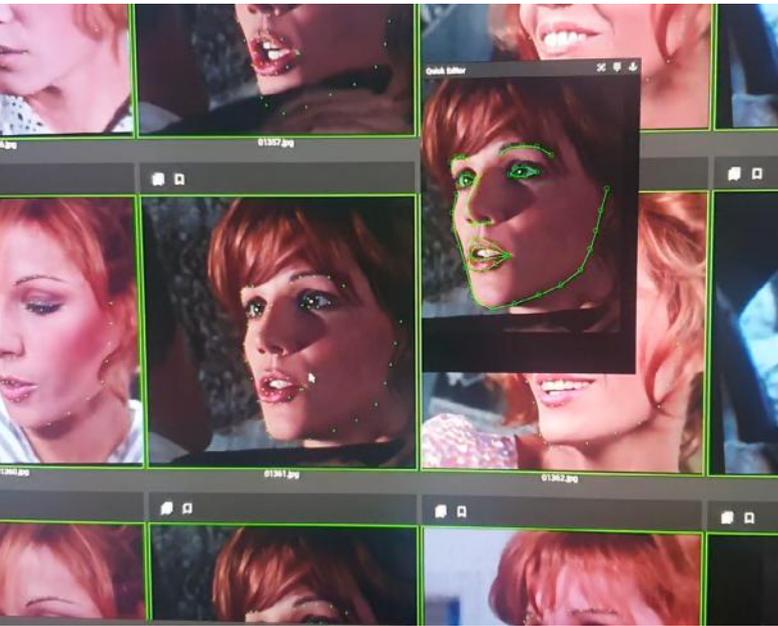
Lo fascinante de este enfoque fue la posibilidad de combinar tecnología y emoción en un contexto televisivo, algo que no solo sorprendiera a la audiencia, sino que también marcara un hito en la industria. Este proyecto representaba un reto y una oportunidad única. Sabíamos que trabajar con un formato de 15 minutos de entrevista con toda la espontaneidad y frescura de un falso vivo

llevaría esta tecnología al límite. Pero eso era lo que hacía tan emocionante la idea: no había precedentes mundiales de algo así.

El desafío era enorme, pero desde Furor Studio nos motiva explorar territorios desconocidos y esta fue la oportunidad perfecta para hacerlo.

Las etapas del desarrollo

La preproducción y preparación fue clave para enfrentar un proyecto de esta magnitud.



Casting y caracterización: encontrar a la actriz adecuada para interpretar a *La Mary* fue un trabajo meticuloso. No solo debía parecerse en lo físico, sino que su gestualidad debía reflejar la sutileza de Susana en los años 70.

Investigación técnica y visual: analizamos en profundidad la película remasterizada de *La Mary* y más de 90 minutos de entrevistas de esa época. Con este material entrenamos modelos de IA para reconstruir tanto el rostro como la voz del personaje. El rodaje fue desafiante a nivel técnico porque los *deep fakes* requieren un control absoluto en los detalles.

Toma única: este proyecto marcó un hito porque fue filmado en una única toma utilizando 3 cámaras y cada cámara tenía un valor de plano diferente. Esto rompe con el paradigma habitual del *deep fake*, donde por lo general se requiere un control estricto sobre cada plano y múltiples tomas para asegurar resultados óptimos en postproducción.

Iluminación y encuadres: diseñamos una puesta de cámara que garantizara planos estables y bien iluminados, esenciales para que el trackeo en postproducción fuera preciso.

Dirección actuarial: la actriz trabajó bajo indicaciones específicas, evitando movimientos bruscos o cubrirse el rostro, lo que podría dificultar la integración del *deep fake*. Fue un balance entre mantener la naturalidad de la actuación y respetar las limitaciones técnicas.

Durante la postproducción se materializó el mayor reto del proyecto.

Reconstrucción facial: cada plano pasó por múltiples capas de IA para perfeccionar los gestos, expresiones y lipsync. Este proceso es artesanal y exige paciencia para lograr un hiperrealismo que no distraiga al espectador.

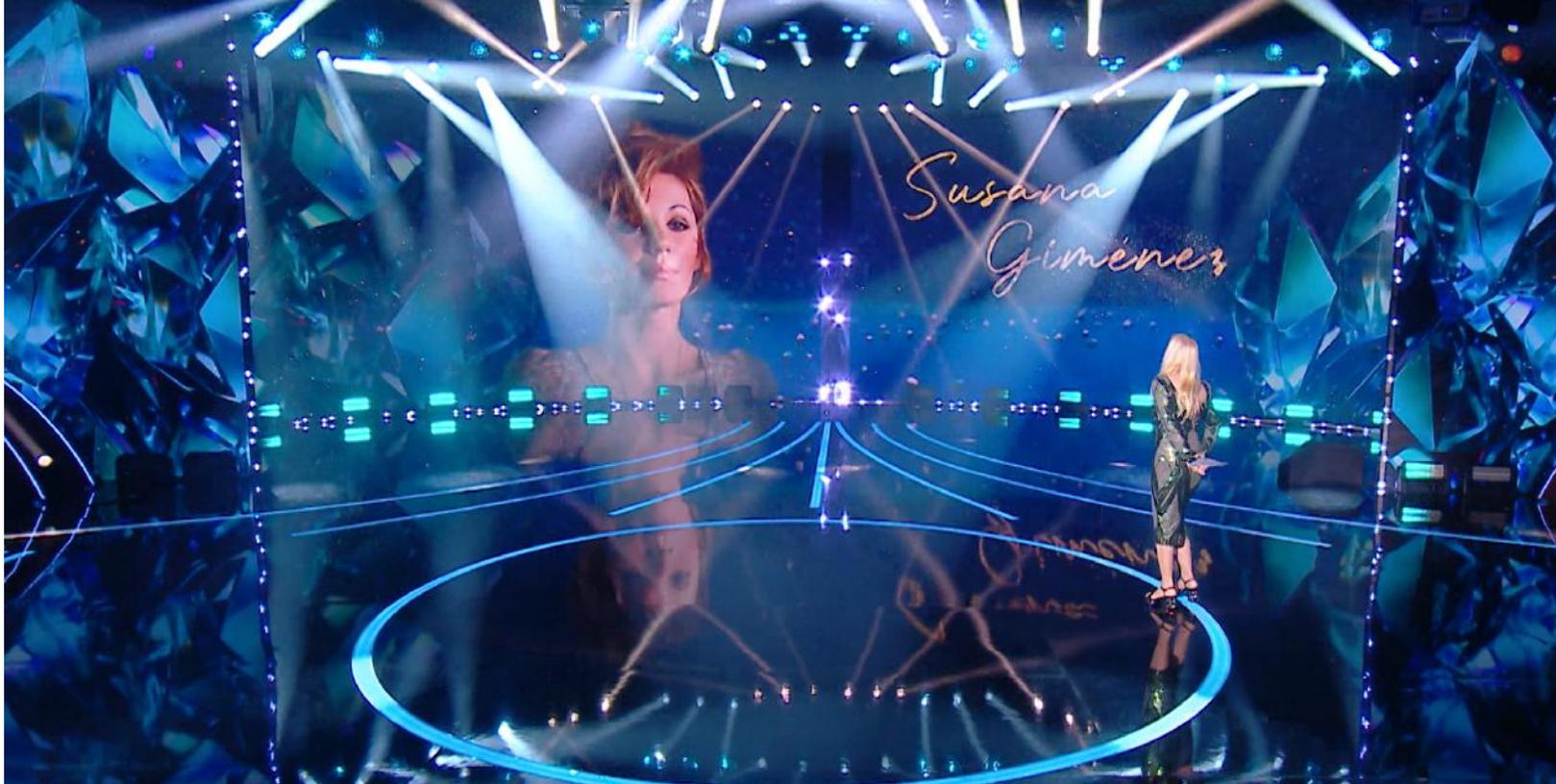
Montaje y coherencia narrativa: seleccionamos con cuidado los mejores momentos para garantizar que la entrevista mantuviera coherencia y emoción.

Reconstrucción de la voz: la voz fue tratada en Pro Tools con un nivel de detalle extremo. Se fusionaron la base grabada por la actriz y los modelos de IA entrenados con la voz de Susana en los años 70. Esto permitió recrear no solo el tono, sino también la cadencia y el carácter de *La Mary*.

Técnica visual innovadora

Para la reconstrucción visual utilizamos **Deep Fake**, una técnica que entrena modelos de IA con imágenes y videos del personaje objetivo. Este proceso nos permitió superponer el rostro de *La Mary* sobre el de la actriz, replicando expresiones, movimientos faciales y lipsync con un nivel de detalle casi indistinguible de la realidad.

En cuanto a la voz, fue un desafío técnico y creativo. Analizamos grabaciones históricas para extraer los tonos y matices únicos de Susana en esa época. Entrenamos varios modelos de IA



con esta información, pero el verdadero reto fue fusionar esos resultados con la voz original de la actriz. En Pro Tools trabajamos palabra por palabra para asegurar que la cadencia y el ritmo encajaran a la perfección con el rostro y las emociones que se veían en pantalla.

Lo interesante de este proceso es que no se trata solo de un logro técnico, sino de cómo tecnología y emoción se combinan para dar vida a un personaje de manera creíble y conmovedora. La voz, al igual que la imagen, tiene que resonar en el espectador de una manera que no le permita cuestionar su autenticidad.

El rol del director de fotografía

El rol del director de fotografía fue esencial desde el inicio ya que su planificación técnica estableció las bases para una postproducción más eficiente. Cada decisión en el set, desde la iluminación hasta la composición, se tomó pensando en cómo facilitar la integración de los elementos visuales en post, asegurando un resultado final coherente y estético.

En postproducción utilizamos herramientas como **DaVinci Resolve** para la corrección de color, y su integración con el resto de las

plataformas fue clave para mantener la continuidad técnica y estética del proyecto.

Un punto crítico en este tipo de trabajos es la resolución del material filmado. Para un proyecto de esta complejidad lo ideal habría sido trabajar con cámaras de alta resolución (4K, 6K, o incluso 8K) y sensores de gran formato o full-frame que brindan flexibilidad para reencuadres, trackeo preciso y movimientos de cámara controlados en post. Sin embargo, tuvimos que adaptarnos a las cámaras disponibles en el canal, equipadas con sensores micro cuatro tercios y una resolución limitada lo que presentó desafíos adicionales.



Estas limitaciones se superaron con un enfoque meticuloso en cada etapa del proceso.

La iluminación también jugó un rol fundamental. El objetivo no era solo iluminar, sino caracterizar los rostros para destacar sus rasgos y darles vida. Evitamos el uso de luces frontales que aplanan las facciones y optamos por un esquema de iluminación que creara contrastes, contraluces y ángulos de 45 grados. Esto permitió resaltar los ojos y otros detalles importantes del rostro, generando una estética más cinematográfica y orgánica, que resulta más atractiva y natural para el espectador.

A pesar de las limitaciones técnicas, el proyecto demuestra que con planificación, creatividad y un equipo comprometido, es posible

superar los desafíos y lograr un resultado visual impactante. Este balance entre adaptarse a las herramientas disponibles y optimizar cada aspecto técnico fue clave para el éxito de este proyecto innovador.

Un proyecto sin precedentes

Este proyecto marcó un precedente mundial. Nunca antes se había utilizado el *deep fake* en un formato de entrevista tan extenso y con la espontaneidad de un falso vivo. Esto no solo requirió innovación técnica, sino también una nueva manera de abordar la narrativa audiovisual.

El balance entre tecnología avanzada y conexión emocional es lo que hace que este proyecto sea único. Pudimos llevar al límite lo que el *deep*

fake puede hacer, pero siempre priorizando que el espectador viviera una experiencia auténtica y memorable. Este es un ejemplo de cómo la tecnología no sólo complementa, sino que enriquece la forma en que contamos historias.

Además, este proyecto demuestra que estamos en un punto de inflexión en la industria audiovisual. Las herramientas de IA y *deep fake* no solo están cambiando cómo creamos contenido, sino también qué historias podemos contar y cómo las contamos. Es un momento emocionante para explorar estas posibilidades y llevarlas al límite de la imaginación.



CARTA A UN JOVEN ESTUDIANTE DE CINE



Fotos tomadas durante un evento organizado por ex alumnos y alumnos de la Fuc en agradecimiento a Manuel Antín. Septiembre 2024. Crédito: Francisco Antelo.

Querido amigo,

Simplemente porque estudiás cine encontrarme con vos, aunque sea sólo en medio de un farrago de palabras, es como verme yo mismo reflejado en el espejo del tiempo. Nos parecemos tanto que tu presencia hoy y aquí me demuestra que la inmortalidad existe. Hasta tal punto que ni siquiera me imagino que soy yo quien esto te escribe sino vos a alguien como yo dentro de muchos años.

Pensarás que no te interesa conversar conmigo ni siquiera escucharme porque el mundo ha cambiado y los valores de ahora ni se parecen a los de antes. Y no sólo los valores, los riesgos, las

músicas, los miedos, las costumbres, los modos de relacionarse, de expresarse, de vestirse, de juzgar el futuro y el pasado.

Te diré: han ocurrido tantas cosas desde que el mundo es mundo que nada podría ser hoy igual que antes, lo comprendo. En todos los países (si los países existen realmente) han sucedido innumerables acontecimientos, desmoralizantes algunos, maravillosos otros, que nos incitan a pensar que la vida es una ocurrencia misteriosa. Tal vez alguna vez podamos, vos o yo, averiguar quién pudo haberla escrito así y descubrir qué somos en realidad, lectores o lectura.



Debemos coincidir ante todo en que el descontento es la condición primordial del artista. El camino de las imágenes, como ningún otro, permite la observación, el análisis, la demostración, la crítica y aún la autocrítica. Con una ventaja: por él transitan también otras manifestaciones del arte, la literatura, la pintura, la música; y de las ciencias, la psicología, la física, la química.

Lo mejor será que trates de observar todo desde tu conciencia y desde tu propia estética con una sola limitación, no creer que sólo tu punto de vista existe. En la trama de la vida somos muchos, cada uno con su identidad diferente, y todos valemos lo mismo aunque tengamos funciones distintas. En ese sentido nuestras vidas se parecen a un equipo de filmación en el que cada uno desempeña su rol único e imprescindible. Por propia decisión, elegiste la misión infinita y difícil de intentar describir un mundo

cada vez más complejo y preocupado que, sin proponérselo, y sin decírtelo, espera mucho de vos. Sin tu aporte creativo estoy seguro de que el mundo será peor cada día.

Las imágenes que te rodean te van a ayudar a concebir y a desarrollar las tuyas. Antes que vos fueron muchos quienes lo han intentado y pocos quienes lo consiguieron. El cine es hoy una jerarquía dentro de las artes gracias a ellos. Si no hubieran existido sería sólo un entretenimiento más. Ellos fueron lo que vos debés proponerte: ser distinto, esquivar las modas, no detenerte ante los obstáculos y realizar tus sueños. En el cine, tan fatalmente ligado a factores materiales, no es fácil ni posible lograrlo si no te lo proponés enfáticamente.

El cine no es una artesanía, es un arte. Y por sobre todo un hecho cultural. Y tal vez una religión

que nos permite ver, conocer y comprender el mundo. No es una cáscara ni un envoltorio. No basta filmar bellas imágenes vacías de contenido. Una película no debe ser consecuencia del hacer sino del pensar, del sugerir, del proponer. El espectador no es un animal exánime en la oscuridad sino una persona que busca soluciones a sus dudas y respuestas a sus preguntas. El cine no debe ser evasión ni invasión sino un tren de luz hacia la inteligencia y la libertad.

Ese es el verdadero camino. Transitálo con lucidez y convicción para encender la posibilidad de vivir de tus sueños. Sería lo mejor que podría ocurrirte. Si lo conseguís, siempre habrá alguien en este mundo interesado en recibir una carta tuya.

Felices sueños.

Manuel Antin (1926-2024)

NANLUX

INNOVATE · ILLUMINATE



Evoke 5000B

5000W (200V-240V)

5200W (100V-125V)

Potencia nominal

2700K-6500K

(G/M ±80)

Rango CCT

57,000 lux a 5 m, 5600K con reflector de 30°
acercándose a una HMI de 9 kW o a una luz de
tungsteno de 24 kW



On-board



Remote Controller



NANLINK APP



DMX/RDM



LumenRadio CRMX



Art-net/sACN



Wired Controller

La Evoke 5000B cuenta con una carcasa con clasificación IP66, diseñada para resistir condiciones climáticas extremas, lo que la hace ideal para rodajes exigentes en exteriores. Ofrece una precisión de color excepcional, con un promedio de CRI/TLCI de 97/98 y valores TM-30 Rf/Rg de 96/102.

Equipada con el avanzado motor de luz Nebula B4, logra una mayor eficiencia en la emisión de luz blanca. Su diseño todo en uno integra perfectamente la cabeza de la lámpara, la unidad de control y la fuente de alimentación en un solo cuerpo para una operación más sencilla. Además, incorpora una base deslizante que facilita el apilado y transporte. Con 12 efectos especiales integrados y parámetros personalizables, la Evoke 5000B ofrece un control creativo versátil, y es compatible con el ecosistema de accesorios de montura NL, ampliando así sus posibilidades de uso.



IA

HERRAMIENTA DE IMÁGENES ¿MUY ÚTILES O FALSAS?

Por Martín Siccardi (ADF)

Tras investigar las posibilidades de la Inteligencia Artificial (IA) generativa modéré una charla sobre su utilidad en el trabajo audiovisual en la Exposición CAPER 2024. Convoqué a los socios directores de fotografía Hernán Gómez y Darío Sabina (ADF) quienes desarrollaron una interesante muestra del uso de varios programas en la creación de storyboard para las películas fotografiadas por ellos.

A través de la redacción muy completa de solicitud de ayuda (prompt) a los sistemas, motores y app Canva, Dall-e, Piclumen y otros, junto con el uso de Unreal Engine para diseñar escenarios, puestas de cámara y de luces lograron ilustrar imágenes y escenas para compartir con la producción en la etapa de pre como medio de intercambio con mucha más realidad y menor trabajo que los dibujos tradicionales.

La página aifindy.com nos puede informar de múltiples herramientas de IA gratis o pagas. Preguntada la IA sobre qué cantidad existían en la actualidad nos responde que le resulta

imposible saber porque se crean varias a diario.

Estudiando y experimentando con estas herramientas es posible lograr imágenes sorprendentes con interpretación directa de guiones, generación de storyboards, simulación de iluminación y puestas de cámara y correcciones en tiempo real durante todo el proceso de realización.

A partir del mapeo de rostros y de las grabaciones de audio se pueden crear videos de gran utilidad en la producción como también imágenes falsas (*deepfake*) con otras intenciones.

En enero de este año me contrató SprinD -empresa alemana dedicada a la creación de proyectos innovadores- para la detección técnica de imágenes y comprobar si fueron creadas por IA o eran reales. Conformaron un equipo de 10 profesionales que cubríamos los roles de dirección, dirección de fotografía, arte, vestuario, maquillaje, postproducción, color, actor/actriz, psicología y técnica, y nos entregaron 150 imágenes para analizar más las que pudiéramos agregar o crear nosotros con IA.



MANOS DE 6 DEDOS



OJOS DEFORMES



FALTA DE ABSORCIÓN DE AGUA EN LA TELA

Desde el punto de vista técnico, amplié el análisis a material falso de origen histórico ya difícil de comprobar con la convicción de que en la actualidad son muy comunes los “memes” fáciles de detectar, pero otros pueden ser utilizados para manipular el sentido común de la sociedad.

Investigué con detenimiento todos los detalles de las imágenes y también las fechas de origen o final de las tecnologías de soportes analógicos y digitales como la película y el video blanco y negro y color con su constitución, el tamaño promedio de un grano y su distribución orgánica, el de líneas o píxeles y mapeo analógico o digital pensando que cualquier imagen la analizaríamos desde un archivo digital. Puse como ejemplo muy burdo a la ilustración de un falso presidente electo en 1950 que estuviera hablando en su despacho por celular mientras detrás un televisor mostraba una imagen en color de su opositor. El político no existiría, pero sobre todo el celular y la tv en color.

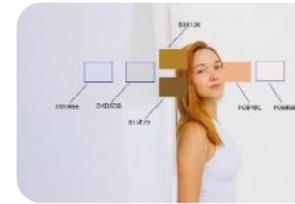
Archivé gran cantidad de patrones repetitivos con errores que ilustro -como manos de



OBJETO SUSPENDIDO EN EL AIRE

4 o 6 dedos, uñas y parte del cuerpo deformados, faltantes de pies, brazos o manos, dirección, tamaño y color de ambos ojos, alturas desproporcionadas, gestos y posición de piernas o brazos al desplazarse-. Las caras detectables son aquellas en las que ampliándolas las recorre una línea clara y oscura que les da apariencia de ilustración acompañadas por una menor textura de la piel.

Uniformes, textos e identificaciones en grupos en donde no coinciden letras o el idioma, relojes con horarios imposibles, gráficas y carteles, herramientas deformes o con faltantes de partes. Reflejos en ventanas o anteojos sin continuidad o superposición de luces lejanas sobre planos cercanos, errores de perspectiva directa o de objetos sobre superficies brillantes o espejadas. Objetos o seres vivos suspendidos



PARCHES CON COLORES DE CÓDIGOS HEXADECIMALES PARA REFERENCIA



ERROR EN LOS TEXTOS

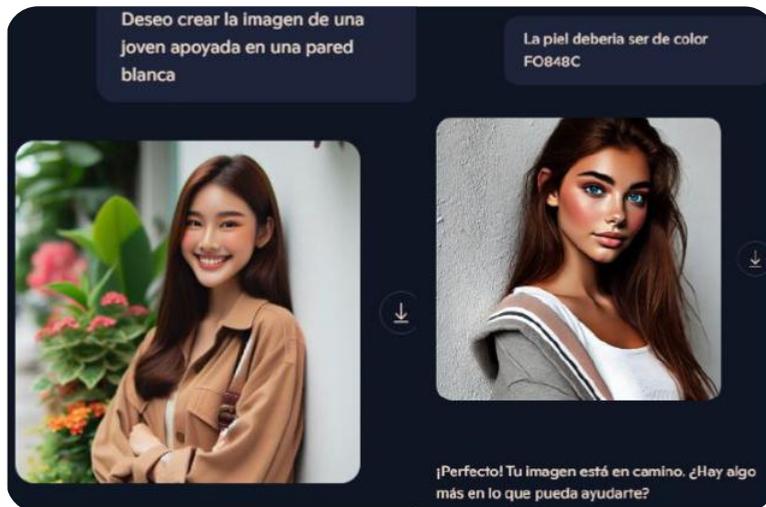
en el aire o con faltantes de soportes. Colores de ropa u objetos de notable saturación, con falta de textura parcial o total. El plumaje en animales y las texturas de la ropa son patrones típicos con desenfoques o ausencias de detalle. El bokeh puede ser excesivo o con formas diferentes sobre luces iguales

Es dudosa la interpretación de la profundidad de campo dado que no conocemos el tamaño de captura, distancias focales y diafragmas correspondientes salvo algunos casos de exteriores soleados de gran rango de luminosidad y con desenfoque entre planos muy cercanos entre sí.

Instruí con información y pruebas de análisis de luminosidad y color con instrumentos de video monitor de forma de onda y vectorscopio del DaVinci Resolve, escalas Pantone y



ROSTRO CON CONTORNOS DE ALTA DEFINICIÓN Y BAJA TEXTURA DE PIEL



REFERENCIAS DE COLOR SOLICITADOS EN EL PROMPT

Hexadecimal y comprobé los resultados con pedidos en los prompt de modificación de pieles con códigos exactos que fueron respetados mostrado en las imágenes.

Como la IA se instruye por el uso constante de miles de millones de usuarios todos nuestros análisis no solo contribuyen a detectar imágenes falsas sino que le enseñamos a crearlas.

El análisis que encaré es útil para observar los errores al crear con Inteligencia Artificial generativa y mejorar el resultado. Aprovechemos su gran utilidad como las herramientas de FVX, Photoshop y programas de edición y colorización que usamos a diario ya que todas ellas también pueden crear imágenes falsas, pero -sobre todo- muchas al servicio de la creatividad.



#R Jockey
 DOS GUARDIAS FINAL
 #34. 84a/85. 86/88/90/92

UNIFORME NEGRO
 INTERVUIDO C/ CUERINA NEGRA
 CODERAS
 GUANTES & MOTO
 BORCEGOS
 CASCO FORRADO en CUERINA

puedoia em cierramental

FORRADO en CUERINA/LATEX
 DETALLS + INTERVENIR
 CUERINA

PROTECCION
 CODERAS

GUANTES MOTO

CUERINA

(BOMBACHA)

BORCEGOS (exist.)

B. Di Benedetto

SOBRE EL DISEÑO DE VESTUARIO EN EL JOCKEY

Por Beatriz Di Benedetto

*El fantasma
 Los Personajes
 La ronda
 y...Dolores*

“Te espiaba espiar vagabundos”

Todo comenzó en un encuentro con Luis Ortega a mediados de 2021 en el bar La Orquídea. Conversamos. Me contó del proyecto *Matar al jockey*. Quedamos en que me alcanzaría el guión y nos volveríamos a ver luego de haberlo leído.

Charlamos como siempre de los personajes particulares que suelen desandar por la zona y que irremediamente nos despiertan a ambos una atracción mágica. Hablamos de alguien en particular que cuando aparece deambulando por la calle es un regalo del destino. He quedado pasmada mirándolo -lo he seguido hasta perderse entre la gente: Yo inmóvil sin poder siquiera tomarle una foto. Bello, muy alto, mirada perdida, exótico! Lo recuerdo como atravesando una pasarela con estilo propio cerca de Corrientes y Acuña Figueroa. Siempre con un abrigo largo que cobra vida al andar.

LuisO es un generador, un motor creativo que permanentemente alimenta a su equipo de trabajo.



En lo que a mí respecta: es la interpretación en imagen de los personajes de la historia; Comunicar quién es cada uno de ellos. Trabajo para el público y me reservo una parte de esa interpretación según el estilo cinematográfico.

Y esta vez... nos embarcamos en la construcción de un mundo no naturalista. Tratamos de cambiar la percepción de la realidad.

Luis nos ofrecía un mundo audaz: no ortodoxo, tampoco clásico. Un lugar donde pudiesen convivir diferentes modos de expresividad, de personajes y de universos. La posibilidad de recrear una realidad diferente, propia de la película.

Cabeza de sandía: “Tapado de piel”, enunciado por LuisO... pero ¡qué decir! Hasta encontrar EL tapado creo que habremos intentado con unos quince abrigos de diferente corte y piel, hasta lograr el efecto sorpresa

Universo Sirena: ¡Sobre rieles! Directo al personaje. Mi inspiración:

cómico. Sirena: capo mafia respetado y poderoso con un diseño de personaje fuera de lo real en el sentido que nadie en el hipódromo se viste de esa manera. Los personajes no copian necesariamente la realidad. Si bien trabajé con la formalidad de la prenda -o sea sastrería a medida realizada con los mejores casimires y corte impecable, confeccionada a distancia ya que el actor llegó al país pocos días antes de debutar en el set. El énfasis del vestuario está puesto en la sastrería, las corbatas y en la caracterización. La propuesta fue brindarle luz propia al personaje sumando contraste con su actitud extraña y maternal.

El triplete mafioso: Fanego, Carnaghi y Osmar Núñez, “la brigada del jefe”: en general era lo que la imagen de cada uno de ellos me guiaba. En especial Carnaghi algo así como que quisiera parecerse al capo. Necesitaba verlo con sombrero y algunas corbatas llamativas, con un resabio del 2x4.

Fanego, el más oscuro, me remitía a cuero negro y Osmar diferente a los anteriores. Eso quise evidenciar. Cada uno de ellos si bien pertenecían al mismo grupo quería que tuviesen aspectos bien diferentes.



También me marcó mucho el vehículo que usaban. Debía ser coherente que estos tipos bajasen de un coche fúnebre como quién lo haría de un viejo Chevrolet.

Hombre Misterioso: La referencia la marcó Luis. Lo quería con sombrero tejano y así lo hicimos. Personaje con muy poco texto, pero su presencia es provocativa. Cada escena en la que aparece queda marcada en el inconsciente.

Trajes de Jockey: Técnicamente tuvimos que producir cada uno de los uniformes de jockey. Esta vez sí copiamos la realidad: el material, los colores saturados, el corte de los pantalones, etc. También las prendas interiores y las botas -diseño y realización-. Los protagonistas en talleres especiales y el resto en talleres de realizadoras que

suelen trabajar para los studs. Lo mismo ocurrió con la realización del calzado.

Tratamiento Naturalista

El personaje de Enrique- actuado por Luis Ziembrowski- es quizá quien lleva el vestuario más naturalista de todo el abanico de caracteres ya que responde al ámbito de su vivienda (contado en el travelling de la larga caminata de Cabeza de sandía por el inquilinato donde vive Enrique). Es un ámbito caótico y abandonado. También el coro de pibes que eligen como madre a Cabeza de sandía. Luego de las pruebas y aprobación del vestuario de cada niño y niña hubo un intenso proceso de ambientación de las prendas hasta llegar al punto de credibilidad.



Lo mismo ocurrió con el friso de indigentes que montan su “living” callejero y la “loca” que recita enfermedades. Trabajamos cada personaje con prendas destruídas -especialmente con muchas texturas- y las ambientamos con mucho cariño. ¡Esa fue la clave!

En cambio, para los guardias del penal que acompañan a Remo a las cuadreras el pedido especial del director era que no se parecieran a ningún uniforme de la realidad carcelaria. Quería algo diferente, moderno, no convencional, pero con estilo acorde a los otros personajes. Tomamos unos conjuntos negros existentes e intervinimos con parches de cuero sintético interpretando el pedido del director. Lo mismo hicimos con los cascos y superamos el tema.

El vestuario de Abril y Ana: sin estridencias ni observaciones. Digamos que cada una en un lugar previsible. Sólo la blusa blanca con

volados que se atreve a bailar junto al personaje Abril y que dimos en llamar “blusa Fátima” en honor a quien la encontró y superó a la diseñada para la escena.

Capítulo aparte fue la búsqueda del personaje “Dolores”. ¡Mucha adrenalina! Trabajamos intensamente en equipo con caracterización -Angie- y peluquería -Malvina-. Fue un proceso muy laborioso de permanente ensayo y error.

Estábamos cursando la cuarta semana de rodaje y nos quedaba poco tiempo para cerrar el personaje. Lo veníamos remando desde la previa. Ya nos había propuesto el director tomarnos un tiempo y aprovechar que por plan de rodaje filmaría en las últimas semanas. Probábamos a diario sobre el actor diferentes vestuarios y peinados que eran sistemáticamente rechazados por el director. Por suerte



las motorhomes en rodaje están estacionadas juntas: la de caracterización y la de vestuario- así que Nahuel marchaba de una a otra y comenzaban las transformaciones hasta que un día... mágicamente nos aprobamos entre nosotras. Llegó el director e inmediatamente dijo “¡SÍIII, es por acá!” Voilá Dolores. Y comenzamos a trabajar la sutileza de género y la materialización del personaje con la actuación y gestualidad tan pura y femenina que brindó Nahuel y no dudamos que estábamos en el camino correcto.

Bueno, como hemos percibido, *El Jockey* fue un trabajo de construcción de personajes. Es decir: permanente búsqueda, propuesta, ensayo y error. Con gran intervención del director en lo personal, intentaba adivinar sus ideas. Fue un intenso trabajo en equipo de las áreas de la imagen. Juntos, con Dirección de Arte, Caracterización y mi Equipo de Vestuario, atentos todes a permanentes cambios y con

capacidades de transformación para cada situación, ya fuese : teñido, costura, estampado, restauración, lavado, atentos a la continuidad y... ¡al presupuesto!

Una peli con estilo y relato propios con personajes que juegan entre la realidad y la subrealidad, y que me permitió intentar una manera diversa de aportar al relato.

Un hermoso desafío como cada invitación a atravesar el universo de Luis Ortega.

¿El valor agregado? La sorpresa de la edición. Cuando pude ver por primera vez la proyección de *El Jockey*. Hasta ese día no lograba armar el rompecabezas dudando permanentemente sobre la convivencia de estilos.

TODO PARA HACER
CINE
EN UN SOLO LUGAR



PELICULAS - SERIES - PUBLICIDADES - VIDEOCLIPS - TV - y más



Estudio de
PRODUCCIÓN VIRTUAL
donde se filmó

EL ETERNAUTA



Tres estudios completamente equipados en
la misma cuadra

Pre Producción - Servicio on-set - Post Producción



TODO PARA HACER
CINE
EN UN SOLO LUGAR



CACODELPHIA
★
STUDIOS

PELICULAS - SERIES - PUBLICIDADES - VIDEOCLIPS - TV - y más

RENTAL

Logística

Cámaras LF - Ópticas LF - Grip - Iluminación

Cooke

ARRI

SONY



ZEISS



ATLAS LENS CO.

angénieux

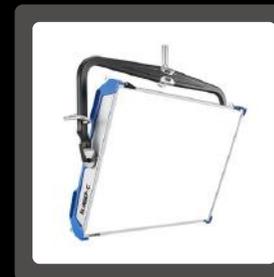
CARTONI
PROFESSIONAL CAMERA SUPPORT

matthews
studio equipment.

NANLUX



Flota de vehículos propia



www.cacodelphia.com



@cacodelphiastudios

Nos reencontramos en...

caper 2025 SHOW

→ **07 - 09** OCTUBRE 2025

→ **CENTRO COSTA SALGUERO**

BUENOS AIRES · ARGENTINA

consultas@caper.org
www.caper.org



ALL IN HOUSE

cinecolor
ARGENTINA

INGESTA, VALIDACIÓN, DAILIES Y BACKUP

Conversión de archivos para off line con aplicación de LUT, chequeo, envíos a plataformas de revisión online, backup a LTO y archivo hasta la finalización del proyecto.

EDICIÓN OFFLINE Y ONLINE

Salas equipadas - Avid / Resolve / Premiere 4k edición off line con servidores Nexis centralizados.

CORRECCIÓN DE COLOR HDR / SDR

4 Salas, preparadas para distintos tipos de proyectos, garantizando el set up adecuado para finish Theatrical, HDR10 o Dolby Visión y SDR. Monitoreo Sony BVM-X300, Sony PVM-X550. Proyector Christie CP-2220 y sonido 5.1.

VFX

CGI, Motion graphics, 3D, Supervisión de rodaje, Dirección de Arte, Acompañamos al cliente desde el comienzo para crear lo que imagina.

MASTER - QUALITY CONTROL

Masterización de contenidos para plataformas VOD según certificaciones internacionales. Deliveries a cualquier tipo de archivo y soporte con su correspondiente QC. Quality Control via software Baton. Envíos via Aspera/Signant.

DCP

Masterización y duplicación de DCP's, subtítulos y regionalización de contenidos. Generación y delivery de KDM's. Descarga y envío de paquetes via Aspera y/o Signiant. Distribución satelital a través de CinecolorSat. Validación por software. Sala de proyección con equipos DCI Compliant.

DIGITALIZACIÓN

Lavadora ultrasónica Lipsner Smith 1100
Scanner Northlight capaz de digitalizar negativo 35mm a 6K
Telecine Spirit Data Cine con DaVinci capaz de digitalizar a 2k o HD
Equipamiento técnico para la digitalización de formatos de cinta:
U-MATIC, Beta SP, DVCam, Beta Digital, HDV, HDCam 4:2:2 y HD SR 4:4:4..

@cinecolordigitalarg

WWW.CINECOLOR.COM.AR

EN
PRIMERA
PERSONA

LARGOMETRAJES



AL IMPENETRABLE

POR ALEJANDRO REYNOSO



El guión narra la historia de tres documentalistas (Gonzalo Suárez, Guadalupe Docampo y Sergio Podeley) que están trabajando en una comunidad Qom dentro del Impenetrable chaqueño. Tras descubrir que todos los habitantes de la comunidad han desaparecido de forma misteriosa se ven obligados a huir por el monte. El Impenetrable es un lugar peligroso y no les es fácil encontrar una salida antes que la naturaleza les haga sentir su dureza. Es una historia donde se mezclan la realidad de una comunidad originaria con una situación de supervivencia extrema en un mix de géneros como el thriller y el found-footage/cinema verité, de la mano de la denuncia social y ambiental.

Llegué a la película de la mano de los productores Anahí Farfán y Guido Deniro. Pensaron en presentarme con Sonia Bertotti, la directora, cuando surge la búsqueda de alguien que pudiera hacer frente a un rodaje en el interior del monte chaqueño con muchísimo calor, con mucha cámara en mano y que a la vez pudiera aportar desde lo creativo y artístico. Tuvieron en cuenta mi experiencia en rodajes en la selva del Amazonas, en Centroamérica y en la India, además de mi perfil como fotógrafo de ficción. El proyecto me pareció muy interesante, por demás motivador y desafiante. Llevar la cámara en mano me gusta mucho, me encantan los retos y acepté enseguida.

En las primeras charlas vía zoom con Sonia hablamos sobre el guión y la propuesta estética. Sonia es chaqueña y estaba fascinada con dar un lugar importantísimo al escenario y a sus habitantes. Ella ya tenía toda la película pensada y escrita en un guión técnico. Es su ópera prima y es un proyecto que venía desarrollando hacía años. El desafío era hacer realidad su visión.

Mis referencias fueron películas como *The Blair Witch Project*, *Actividad paranormal* y hasta *Cloverfield*, por la inclusión de una cámara diegética y lo vertiginoso de la propuesta de cámara.

La película se rodó entre octubre y noviembre de 2021 durante cuatro semanas dentro del Impenetrable chaqueño, cerca de la localidad de J. José Castelli. Se filmó en un entorno de salida de la pandemia con hisopados periódicos y barbijos, pero sin mayores contratiempos.

Una de las pautas fue usar la cámara de la que disponía la productora, una Sony FS7 II, y un set de lentes Leica R Cinemod que había disponible por un convenio con NKR rental. Había usado mucho la FS7 en otros proyectos y aún sabiendo que iban a haber exteriores noche con un parque de luces limitado (lo que hubiera llamado a un set de highspeed ó super speed) me hice cargo del reto de sacar lo mejor de este kit. Por lo pronto, lo liviano del cuerpo de cámara ayudó con las extenuantes jornadas corriendo bajo el sol.

Pensamos en grabar en Prores 422, pero para conseguir un build de cámara más sencillo y a prueba de fallos elegimos grabar en el códec interno XAVC-I (4096x2160, 422 10 bit en S-log3, encuadrando 1.85:1). El XAVC-I estaba bastante cerca del Prores LT.

Desde la puesta de cámara se establecieron aspectos bien definidos: una primera parte con narración clásica en planos y contraplanos fijos, y la imagen diegética de la cámara de Mario (Gonzalo Suárez). Luego del punto de giro donde los tres huyen hacia el monte la cámara se vuelve muy móvil, en mano, con mucho movimiento externo y nerviosismo, que se acentúa hacia el clímax. Usé un EasyRig con brazo Serene. Es un



“No usé la cámara a más de ISO 800. Muchas zonas de la imagen en esas circunstancias estaban casi en el piso de ruido. Opté en un par de ocasiones por abrir el ángulo del obturador a 345,6º, lo que me daba 1/25 S y ese stop extra a costa de más motion blur. ¡A Dean Seamler (ASC) le funcionó en Apocalyto, así que en Al Impenetrable tenía que funcionar!”





accesorio que uso mucho y siento que me ayuda a la hora de hacer planos a la altura del pecho o la cintura. El Serene atenúa muchos los pasos.

Más tarde se agrega la visión nocturna de la cámara de Mario que los personajes usan para poder guiarse en la oscuridad absoluta del monte. Probamos la imagen nightshot de la cámara de acción, la Sony NX200, pero optamos por usar la FS7 con el 28-135mm original y una linterna LED fijada sobre la cámara con un haz que marcara una viñeta pronunciada. En postproducción se colorizó la imagen a verde emulando el verdadero nightshot.

También tuvimos imágenes aéreas con drone. Sirvieron para mostrar la inmensidad inagotable del monte como contrapunto a las imágenes más

confinadas en tierra. El piloto fue Agustín Barrigó (Un Guaso) y aprovecho a recordarlo en nombre de todos los que lo conocimos tras su sorpresivo fallecimiento. Nos dejó imágenes que se eternizaron en esos grandiosos planos de *Al Impenetrable*.

Tengo que mencionar el compromiso de Pedro Bootz y Natalia Zamar para apoyarme en todo lo que tenía que ver con la cámara en situaciones que fueron muy exigentes.

La película se coprodujo con Bombilla Cine, de Córdoba, que aportó equipos, al gaffer -Juan Pablo Pucheta-, al jefe de eléctricos -Pablo Carnicero- y al key grip -Gianni Foschiatti-. Además de grandes técnicos son excelentes personas y fueron un gran apoyo en situaciones difíciles.

El pedido de luces era muy modesto, pero acorde a la propuesta: la imagen tenía que transmitir realismo y crudeza. El equipo debía ser liviano y de fácil transporte. Había que ser hábil para hacer rendir los recursos al máximo. Juampi lo entendió y me apoyó desde un principio. Es una persona muy creativa y trajo muchas soluciones que funcionaron muy bien. La clave era la simpleza y la eficiencia.

La iluminación planteaba distintos momentos: primer acto con contraste moderado, tamizando, rellenando y modelando la luz en los primeros planos. Durante el segundo y tercer acto el contraste subía. Solo usábamos algún telgo 1x1 para rellenar. Traté de usar lo más posible la luz del sol de tres cuartos contra o contra para construir profundidad, para evitar ángulos del sol que no nos favorecieran, ayudarnos con la continuidad y evitar ver nuestras sombras. Pero ya cerca del tercer acto Sonia me decía que quería ver cómo el sol les pegaba en pleno rostro, que sintiéramos al sol abrasar a los personajes. Y recuerdo ver en el viewfinder la cara transpirada de Gonzalo Suárez con un magnífico maquillaje de Cecilia Díaz y sentir que se estaba quemando: acertadísima solicitud. El trabajo de arte y maquillaje son de destacar. Julia Pesce y Cecilia Díaz aportaron muchísimo para generar el realismo de la comunidad y la crudeza de la supervivencia en el monte.

Usamos muchos “prácticals” durante la noche: linternas LED y faroles a los que les pusimos bulbos Astera. En la fogata usamos una “caja de fuego” que construyó Juampi con



© PABLO CARNICERO

varias lámparas conectadas a dimmer y distintos tipos de gelatina cálida.

En las escenas exterior noche en el monte varias veces hubiera necesitado ese stop extra de los highspeed: en una escena nocturna en el monte solo hay un contra “moonlight” muy suave de un Forza 300 a la distancia, la linterna del celular de Juanjo (Sergio Podeley), la pantalla en blanco del celular para iluminar las caras y un tubo Astera muy dimeado que sostenía Juampi fuera de cuadro para dar un pequeño relleno.

No usé la cámara a más de ISO 800. Muchas zonas de la imagen en esas circunstancias estaban casi en el piso de ruido. Opté en un par de ocasiones por abrir el ángulo del obturador a 345,6°, lo que me daba 1/25 S y ese stop extra

a costa de más motion blur. ¡A Dean Seamler (ASC) le funcionó en *Apocalyto*, así que en *Al Impenetrable* tenía que funcionar!

Lamentablemente para el momento de la corrección de color estaba en otro proyecto y abocado a organizar mi radicación en México. Pero estoy satisfecho con el resultado final.

La película tuvo un muy buen recibimiento del público y los festivales. Ganó mejor película en el Buenos Aires Rojo Sangre, mejor película iberoamericana en el Festival Internacional de Cine Fantástico Santiago Horror y premios para dirección, elenco y sonido en otros festivales de América como el Bogotá Horror y Djanho Fantástico. Fue selección oficial en festivales de Europa como el FANT Bilbao, el Fantastic Gijón o Distopía Murcia.

AL IMPENETRABLE

CÁMARA: SONY FS7 II
FORMATO DE IMAGEN: 1.85: 1 (GRABADO EN XVAC-I 4K S-LOG3)
LENTE: LEICA R CINEMOD (NKR RENTAL)

DIRECCIÓN: SONIA BERTOTTI
GUIÓN: SONIA BERTOTTI Y JUAN MANUEL DOMINGUEZ
PRODUCCIÓN: ANAHÍ FARFÁN
COPRODUCTORES: BOMBILLA CINE, ARDE CINE, FUEGA CINE Y SINSONTE ESTUDIO
ARTE: JULIA PESCE
VESTUARIO: AIXA MUSTAFÁ
MAQUILLAJE: MARÍA CECILIA DÍAZ
SONIDO: MARIANA DELGADO
MÚSICA: ESTEBA PEON Y EMILIANO KHAYAT
MONTAJE: XIMENA FRANCO
LIZARAZO (ECCA)
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: ALEJANDRO REYNOSO
FOQUISTA: PEDRO BOOTZ
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: NATALIA ZAMAR
GAFFER: JUAN PABLO PUCHETA
JEFE DE ELÉCTRICOS: PABLO CARNICERO
KEY GRIP: GIANNI FOSCHIATTI
COLORISTA: JUAN MARTIN HSU
COORDINADOR DE VFX: JUAN MANUEL NÚÑEZ
VFX: ERICK CULASSO
ASISTENTE DE DIRECCIÓN: DARÍO MASCAMBRONI
CONTINUISTA: ROSARIO GONZÁLEZ LEANIZ
DRONE: AGUSTÍN BARRIGÓ (UN GUASO)





ÁLBUM DE FAMILIA

POR SANDRA GROSSI Y CAROLINA ROLANDI



Llegamos a *Álbum de Familia* a través de la productora Mostra Cine. Tuvieron un primer contacto con Caro para proponerle la incorporación como DF y en esa misma conversación surgió la idea de formar una dupla de trabajo con Sandra ya que ambas conocíamos a la directora -Laura Casabé- y la temática nos convocaba de forma personal porque además del oficio y la amistad nos une la militancia por los derechos LGTB.

Cuando nos acercamos al proyecto, Laura y lxs productores venían trabajando hace un tiempo haciendo las primeras entrevistas informales, estaban en plena etapa de investigación y búsqueda exhaustiva de material de archivo. Toda esa preproducción permitió delinear varias líneas argumentales: ¿Qué rumbo tomaría el documental

con tanto material increíble que día a día se encontraba? ¿Qué líneas narrativas se desarrollarían?

Hasta ese momento, por ejemplo, no estaba aún definido que la protagonista central sería Claudia Pía Baudracco, fundadora de [ATTTA](#) (Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina), una figura clave en la militancia por los derechos humanos e impulsora de la Ley de Identidad de Género.

Las guías para construir su relato fueron María Marta Aversa, amiga íntima e historiadora a quien Pía le dejó todas sus pertenencias con la consigna de armar un museo; y María Belén Correa, también amiga íntima, que hoy lleva adelante una labor admirable a cargo del [Archivo de la Memoria Trans.](#)

Así comienza el documental: emprendiendo el arduo trabajo de catalogar y digitalizar todo el contenido que dejó Pía; armando de a poco un archivo nuevo, donde la voz que narra es también la suya propia, reconstruyendo y contando su historia que es también la historia de todas las mujeres trans que aparecen en la película. En esta instancia nos incorporamos al proyecto como directoras de fotografía y camarógrafas, a finales de 2021.

Si filmar una película es siempre una experiencia transformadora, filmar un documental es meterse mar adentro junto a esa transformación.

Álbum de familia es un documental sobre una persona que transformó las vidas de tantas otras. Nosotras desde nuestro rol como directoras de fotografía salimos también transformadas: por la forma de filmar rápida y certera armando el plan de rodaje muchas veces en el camino a la locación; por lo ecléctico del material de archivo que teníamos; por el sentido estético firme, pero a su vez permeable a cambios constantes; al compartir el rol, en el consenso. En definitiva: crecimos en nuestro vínculo laboral y profesional.

Las jornadas surgían sin demasiada anticipación. Por ese motivo el trabajo en dupla nos permitía cubrir las necesidades del rodaje y no descuidar otros compromisos que teníamos. Nos turnábamos para ir a grabar según nuestra disponibilidad y también sabíamos que aparecerían más adelante algunas jornadas a dos cámaras en las que íbamos a poder trabajar juntas.

Utilizamos cámaras de la línea Sony Alpha (A7sII, A7III y A7sIII) que eran equipos nuestros y que sabíamos que serían fáciles de conseguir para las jornadas a dos cámaras. El set de lentes que elegimos fueron unos fijos NIKON-NIKKOR, todos f2.0 y f2.8. Nos proporcionaron luminosidad y una definición suave, en varias ocasiones les agregamos filtros polarizadores.

Sabíamos que filmaríamos mucho dentro de la casa de Marta, incluido un sótano muy oscuro donde estaban las cajas del archivo. La búsqueda era respetar la intimidad de esos momentos. En ese sentido, las cámaras Alpha no llaman la atención, son pequeñas y pueden ubicarse en espacios reducidos. La idea era lograr mimetizarnos con el entorno, volvernos unx más para que lxs protagonistas y amigxs de Pía sintieran la comodidad de expresarse de manera descontracturada.

Tuvimos en cuenta que nuestro registro iba a dialogar con material de archivo muy diverso y que con 4K y el perfil de color que usabamos en cámara (Cine4 + S.Gammut3.Cine) íbamos a obtener un resultado acorde para ese ir y venir de resoluciones en el montaje.

En cuanto a la iluminación, la consigna que nos guiaba era no modificar el clima natural de la casa o de los ambientes donde filmamos. Por eso en la mayoría de las jornadas mantuvimos una luz lo más discreta posible reforzando con rebotes, usando paneles led del estilo Falcon Eyes, cambiando las lamparitas del lugar por



“Álbum de familia es un documental sobre una persona que transformó las vidas de muchas otras. Nosotras desde nuestro rol como directoras de fotografía salimos también transformadas: por la forma de filmar rápida y certera armando el plan de rodaje muchas veces en el camino a la locación; por lo ecléctico del material de archivo que teníamos; por el sentido estético firme, pero a su vez permeable a cambios constantes; al compartir el rol, en el consenso. En definitiva: crecimos en nuestro vínculo laboral y profesional”

unas con mayor potencia o colocando dimmers con el fin de mejorar el nivel para la cámara.

Para algunas entrevistas pudimos contar con una puesta más planificada: con paneles led en los interiores -siempre con difusión- y algunos contraluces más duros en exteriores; en algún caso también con luces de tubos RGBW Nanlite, sin soltar la premisa de que la luz fuese

realista y pudiese resolverse entre nosotras dos. Éramos nuestras propias asistentes, teníamos que ser rápidas y concretas para lograr algo sutil y estético.

Junto con la directora definimos usar la cámara montada en un gimbal la mayor parte del tiempo. Esto nos permitía mantener los planos con cierta estabilidad, poder posicionarnos rápido y

seguir recorridos de movimientos cortos y prolijos buscando apoyo sobre todo en momentos en los que teníamos que sostener planos largos durante varios minutos sin perder la sensación de cámara activa, con pequeños movimientos.

Era importante que no hubiese que estar esperando a la puesta de cámara ya que podía ser valioso grabar cualquier situación que sucediera desde que llegábamos. En este tipo de documentales las tomas suelen ser largas porque las conversaciones importantes se dan de la nada y nunca se sabe cuándo aparecerá la información clave, el gesto delicado o el momento de significativo emotivo. Para ello nos aseguramos tarjetas de memoria que permitieran grabar muchos minutos a un bitrate alto.

En las jornadas a dos cámaras montamos una en trípode y sumamos un zoom Nikon 70-300mm f2.8 con el objetivo de tener planos detalle y primerísimos planos que están muy presentes en la película y que son característicos también del uso del zoom “excesivo” que se ve en los videos hechos con cámaras hogareñas.

Durante la etapa de post-producción tanto la directora como los productores fueron generosos en compartirnos varios cortes a medida que avanzaban con el montaje. Por eso tuvimos un ida y vuelta muy activo y de cercanía con el material.

Cuando llegamos a la instancia de corrección de color armamos una propuesta bastante detallada diferenciando los distintos tipos de imágenes de archivo con los timecodes de cada uno y

un tratamiento para lo que habíamos grabado nosotros, que pusimos en común con la directora.

Nuestra referencia principal para el color con las fotografías fue el trabajo de Nan Goldin. La estética de sus fotos con flash nos remitía a las imágenes que se ven en la película sacadas con cámaras compactas durante los 80's y los 90's, muchas nocturnas y con esa sensación de clandestinidad que vivía la comunidad trans.

Al ser el archivo el eje de la película la intención fue que nuestro material se mantenga cercano al tono de registro casero, pero en 16:9 para diferenciarlo del archivo por la relación de aspecto -en su mayoría es 4:3- y por el efecto característico de los campos entrelazados del VHS.

ÁLBUM DE FAMILIA

CÁMARA: SONY ALPHA A7SII, A7III, A7SIII
FORMATO DE IMAGEN: 4K / 16:9
LENTES: SET NIKON-NIKKOR +
ZOOM NIKON 70-300MM

DIRECCIÓN: LAURA CASABÉ
GUIÓN: PAULO LAUTARO SORIA
Y PAULINA BETTENDORFF
PRODUCCIÓN: VALERIA BISTAGNINO
Y TOMÁS ELOY MUÑOZ LÁZARO
ARTE: MELINA TERRIBILI
MAQUILLAJE: ELIZABETH GORA
SONIDO: EMILIANO BIAIÑ Y MARCOS ZOPPI
MÚSICA: LEONARDO MARTINELLI
MONTAJE: MANUEL MARGULIS DARRIBA,
ANA GODOY Y LAURA CASABÉ
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: SANDRA

Fueron casi dos años acompañando este documental que nos enorgullece y emociona. Más allá de nuestro trabajo como directoras de fotografía lo que nos conmueve es haber podido ser parte, haber conocido a personas maravillosas y haber ayudado a sostener esta historia transformadora.

Creemos en el cine como medio de transformación social y cuando nos toca iluminar historias como estas, que necesitan ser contadas para no permitir que se vuelva atrás en los derechos conquistados y dar fuerzas para continuar la lucha por un bienestar común para todos, sentimos que amamos más aun nuestra hermosa profesión: hacer cine.

Claudia Pía presente, ahora y siempre.

GROSSI Y CAROLINA ROLANDI
COLORISTA: MAXIMILIANO PEREZ (AAC)
VFX: ABEL GOMEZ
BASADO EN UNA INVESTIGACIÓN
DE PAULA BISTAGNINO
COLABORACIÓN AUTORAL: FERNANDO KRAPP
COORDINACIÓN DE POSTPRODUCCIÓN:
PAULA CEBALLOS
INVESTIGACIÓN DE ARCHIVO: MARÍA
BELÉN CORREA, MARIA MARTA AVERSA,
VALERIA BISTAGNINO, LAURA CASABÉ
Y TOMÁS ELOY MUÑOZ LÁZARO
ARCHIVISTAS: AGUSTINA PÉREZ
RIAL Y FERMIN ELOY ACOSTA
ASISTENTE DE ARCHIVO:
ELIANA TUJSCHINAIDER





ALEMANIA

POR AGUSTÍN BARRUTIA (ADF)



“Respecto a la secuencia de navidad decidimos utilizar una cámara de VHS Hi8 como la que tenía la familia de María [Zanetti, directora de la película]. Grabamos en un tape de Hi8 que luego digitalizamos y se utilizó en el corte final. En gran parte de las tomas era Maite (la actriz protagonista) quien operaba la cámara para generar frescura y realismo, buscando reflejos en espejos y comentarios de ella en off”

Alemania es la ópera prima de María Zanetti. Se trata de un *coming of age* autobiográfico que cuenta la historia de Lola, una adolescente de 16 años durante los años 90 que, dentro de una familia absorbida por el trastorno mental de su hermana mayor, se enfrenta a los descubrimientos y aprendizajes de la adolescencia y la madurez en vistas de un posible viaje de intercambio a Europa.

La película fue producida por Tarea Fina, de Juan Pablo Miller, y coproducida por Solita Films, una productora de España a cargo de José Esteban y Cesar Esteban Alenda. El proyecto recibió el premio de preproducción Artekino en el festival de San Sebastián y luego de su estreno en ese festival ganó numerosos premios internacionales y nacionales.

En nuestras primeras charlas con María sobre la propuesta estética y fotográfica estábamos de acuerdo en la importancia del tratamiento de color para recordar esos años 90s que tan de cerca nos tocaban. En una primera instancia hablamos del deseo de que la peli se filme en 16mm, pero dadas las limitaciones de presupuesto y logística que dicho soporte implicaba para una pequeña producción nacional decidimos buscar esa textura y respuesta de color a través de un showlut que creamos junto con Ale Armaleo.

Unos meses antes del inicio de la previa técnica hicimos una prueba en Cámaras & Luces junto con la protagonista Maite Aguilar y con la mano de Fer Lorenzale recreamos varias escenas de luz que íbamos a utilizar en la película: día y noche, exterior e interior, con sodios,

con luces RGB y con luces incandescentes. Capturamos material con una ALEXA XT en ARRIRAW-HDE y a la par realizamos fotos con tres cámaras cargadas con Kodak 500T, Kodak 250D y Kodak 50D. Luego los rollos fueron revelados en un laboratorio en Estados Unidos que hace el proceso ECN-2 de cine y junto con Armaleo elegimos las mejores respuestas de cada emulsión a las diferentes luces/climas para crear un único showlut que simule la respuesta del negativo a dichas situaciones de luz.

Me parece importante pensar y trabajar en el look y corrección de color de la peli desde la previa a través de un showlut. Los beneficios son tener en set un acercamiento a la intención de color que tendrá la película y es de mucha ayuda para los departamentos de arte, vestuario y

makeup, en casos de showluts que trabajan y modifican el HUE de los colores, ya que tanto en la prueba general de cámara de la película como en el rodaje, se pueden tomar decisiones específicas de tonos y paletas sabiendo cuál es la respuesta de color de la cámara con el look elegido.

Otro beneficio del uso de un showlut es que a la hora de iniciar la corrección de color empezás con un acuerdo con el director y productores que ya vienen trabajando el offline y editando por meses con dicho showlut. Por lo tanto no hay sorpresas y opiniones desencontradas como puede suceder a la hora de buscar el look en postproducción en vez de en la pre. Por otro lado también simplifica y agiliza mucho el trabajo de corrección de color, muy importante en pequeñas producciones con poco tiempo de sala presupuestada.

En *Alemania* el trabajo de corrección de color lo hicimos en ElaMedia Estudios en Madrid con Sandra Otero como colorista y la supervisión de Ale Armaleo, con el beneficio de poder chequear los DCP en una sala Dolby 4k en el mismo estudio. Fue una semana de trabajo offline donde Sandra conformó el material e importó el showlut con la supervisión de Armaleo y luego cuatro jornadas de trabajo presencial junto con María en Madrid para realizar la corrección de color del P3 y el adaptado al 709.

Respecto al workflow optamos por el formato ARRIRAW-HDE que provee la Alexa XT, entregando un open gate de 3.4k ganando área de sensor a lo ancho, que luego cortamos a 1.85:1. El formato Raw de la Alexa no solo te da mas info



y margen para la corrección de color sino que también te da la posibilidad de utilizar el ISO de la cámara como un «falso» lut de sub y sobreexposición en set. La cámara en RAW graba nativo 800 ISO indistinto del ISO que se setee y al cambiar el ISO lo que lográs es modificar la curva del monitoreo que entrega, lo cual es muy útil en casos de mucho contraste o exteriores días, donde subiendo a 1280 ISO cuidás la exposición en altas, o al contrario en escenas nocturnas y de penumbra podés bajar a 200-400 ISO para asegurarte que el material está exponiendo uno o dos puntos arriba del monitoreo con el clima de luz deseado. Esto es solo posible con el Raw de Arri, ya que en el caso del Prores, el modificar el ISO modifica también la curva y el punto del gris medio del material.

Respecto a las ópticas: usamos los Carl Zeiss Superspeed T1.4 o llamados B-Speed por ser montura Bayoneta. Los trabajamos casi siempre en T2 y sumamos los viejos filtros internos ND Clip-on, sin ningún tipo de filtro soft en cámara. Son lentes que tienen pocas láminas de diafragma y por eso generan un bokeh muy particular y triangular. Películas como *Raging Bull* y *Taxi Driver* fueron fotografiadas con las mismas ópticas.

La posición de la cámara fue en la mayoría de los casos cámara en mano desde el punto de vista de Lola. Muchas escenas suceden en la casa de Lola, que fue la casa de la infancia y adolescencia de María, la directora. Mica Saiegh, la directora de arte, hizo un trabajo increíble de época recreando cómo era la casa en

los años 90s, utilizando como referencia fotos y videos VHS de la adolescencia de María.

Respecto a la secuencia de navidad decidimos utilizar una cámara de VHS Hi8 como la que tenía la familia de María. Grabamos en un tape de Hi8 que luego digitalizamos y se utilizó en el corte final. En gran parte de las tomas era Maite (la actriz protagonista) misma quien operaba la cámara para generar frescura y realismo, buscando reflejos en espejos y comentarios de ella en off.

Respecto al trabajo con la luz, en los días utilizamos HMIs de fresnel de 575w, 1.2kw y 2.5kw filtrados con 1/2 y full CTO, ya que proveen una calidad de luz muy particular y sombras similares a las que genera el sol. En muchas escenas día interior trabajamos con fresneles de tungsteno de 2kw y 5kw con 1/4 o 1/2 CTO para imitar la luz del atardecer. Para las noches afuera trabajamos con sodios de 400w y tungstenos con full o full y 1/2 CTO para simular ese color. En el interior usamos Asteras, kinoflo freestyle y algunos Skypanel s60. Los sodios son fuentes de luz muy prácticas para iluminar exteriores e interiores noche ya que son super livianos y es muy fácil llegar a mucha altura, pudiendo montarlos en un A330 con extensión y con sogas hasta los 8 metros sin problemas. El rendimiento de Lm/Watt es muy alto así que, a pesar de ser solo 400w, tienen muchísimo más rendimiento y con un par de sodios se pueden iluminar grandes superficies.

Alemania está disponible en la plataforma de streaming MAX para quienes gusten verla.



ALEMANIA

CÁMARA: **ALEXA XT**
FORMATO DE IMAGEN: **ARRIRAW-HDE**
OPEN GATE 3.4K CROP A 1.85:1
LENTES: **CARL ZEISS B-SPEED T1.4**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **MARIA ZANETTI**
PRODUCCIÓN: **JUAN PABLO MILLER - TAREA FINA**
COPRODUCCIÓN: **JOSÉ ESTEBAN ALENDA Y CESAR ESTEBAN ALENDA - SOLITA FILMS MADRID**
DIRECTORA DE PRODUCCIÓN: **MARIANA PONISIO**
CASTING: **MARIANA MITRE Y KATIA SZECHTMAN**
ARTE: **MICAELA SAIEGH**
VESTUARIO: **PATRICIA CONTA**

MAKE UP: **SILVINA PAOLUCCI**
PELO: **JONATAN HORNE**
SONIDO: **JOSE PLAZA**
MEZCLA: **ROBERTO FERNANDEZ**
MÚSICA: **SERGIO DE LA PUENTE**
MONTAJE: **SEBASTIAN SCHJAER**
FOTOGRAFÍA: **AGUSTIN BARRUTIA (ADF)**
FOQUISTA: **MAXIMILIANO MAXIMOVICS**
GAFFER: **MAXIMILIANO MOREYRA**
GRIP: **EVYATAR AISENBERG**
COLORISTAS: **ALEJANDRO ARMALEO Y SANDRA OTERO**
COORDINADOR DE VFX: **DELIA JULIAN MARTIN**
VFX: **LEONARDO QUARTIERI**
DISEÑO GRÁFICO: **TOMÁS GARCÍA**



A woman with long dark hair is sitting on a bed, looking down at a smartphone held in her left hand. In her right hand, she holds a lit cigarette. She is wearing a light-colored tank top. In the foreground, a man is lying on his back on the bed, also looking at a smartphone. He is wearing red shorts. The scene is dimly lit, with a soft light source from the left creating a gentle glow on the wall behind them. The overall mood is contemplative and intimate.

**ALGO VIEJO, ALGO NUEVO,
ALGO PRESTADO**

POR JOAQUÍN NEIRA (ADF)



“Las historias del supuesto pasado del material en VHS iban a sustentar la ficción que estábamos por filmar y ésta a su vez también resignificaría ese archivo casero como ficción conformando una estructura paralela entre presente y pasado”.

potencial para desplegar una historia de ficción que vinculara ese tiempo pasado con un nuevo tiempo presente. La propuesta fue crear con ese archivo una trama ficticia sobre la formación y fundación de una familia en el negocio de la quiniela clandestina, y su apogeo, disolución y caída en un presente conflictivo y lleno de amenazas.

Las historias del supuesto pasado del material en VHS iban a sustentar la ficción que estábamos por filmar y ésta a su vez también resignificaría ese archivo casero como ficción conformando una estructura paralela entre presente y pasado.

El archivo irradiaba un espíritu documental del cual no podíamos alejarnos mucho. No queríamos desentonar con una clave visual artificiosa o demasiado elaborada, estetizada. Fue desde allí que partimos para pensar visualmente lo que íbamos a hacer.

Una de las primeras decisiones que tomamos fue la de encuadrar en 4:3, mismo formato en que estaba el material de archivo. Así, a la vez que unificábamos el formato, también nos entusiasmaba la idea de explorar formalmente un encuadre con el que ni Hernán ni yo habíamos

Antes de *Algo nuevo, algo viejo, algo prestado*, a Hernán Rosselli lo conocía por amigos en común pero no mucho más. En su casa fue la primera vez que nos juntábamos a solas y a hablar de algo en concreto: su futuro proyecto. A diferencia de sus dos largometrajes anteriores (*Mauro*, 2014; *Casa del teatro*, 2018), los cuales había hecho solo, esta vez iba a armar un equipo, reducido, pero equipo al fin.

Lo novedoso de esto para él, pero también para mí, era el hecho de trabajar con alguien

que siempre había hecho todo solo, incluso la fotografía de sus propias películas. Dada la calidad de su filmografía ya podía vislumbrar lo atento que era respecto a los detalles de la imagen, cuestiones que luego confirmaría al comenzar a trabajar juntos.

La idea de la película, su trama, tenía la particularidad de desprenderse de un gran archivo familiar (VHS) que una amiga de Hernán (y protagonista de la película) le había acercado. Hernán encontró que ese material tenía un gran

trabajado. Igualado el aspecto, la idea era que también hubiera un contrapunto formal entre ambos tiempos (además de la evidente diferencia de soportes). Establecimos varias pautas para encuadrar e iluminar que llegaron a plasmarse en un pequeño cuaderno que Hernán imprimió y tituló “Santa Biblia”.

Buscando corrernos del equilibrio y centralidad de un formato casi cuadrado y tensionar un poco más las composiciones, vimos

y compartimos películas y frames en donde habían hecho algo similar a lo que queríamos. Desde Ozu hasta Pawel Pawlikowski (*Cold war*, *Ida*) pasando por Robert Wise y otros.

Otro recurso que ayudó a establecer un cierto código visual fue utilizar durante todo el rodaje el mismo lente: un Leica R 35mm. Esto, sumado a una cámara bastante estática y precisa, que lo máximo que realizaba era un sencillo paneo o un seguimiento a algún personaje, permitió

resaltar aún más el contraste entre estas escenas del presente y la frescura del material casero del pasado (ágil cámara en mano, grandes movimientos, uso del zoom).

En cuanto a la iluminación: si bien la relación con el material de archivo y los escasos recursos nos acercaban a un trabajo símil documental, también buscamos ir más a lo lúgubre, claroscuro y contrastado, algo que acompañara las tensiones delictivas y mafiosas de la trama del presente, pero sin perder austeridad y sencillez. Teníamos que mantener el estándar visual de la película interesante y atractivo, pero sin que desentonara con la idea de realidad casi documentalista que aportaba el material de archivo y se desplegaba en nuestro rodaje en el tiempo presente. Así, varias veces me encontré simplificando (aún más de lo que originalmente eran) varias de las situaciones, al ver que algo no estaba funcionando del todo.

En concreto: nos valimos y apoyamos mucho en la luz natural, pensando el mejor ángulo de cámara respecto a ésta, y reforzando con alguna fuente artificial para levantar un poco los niveles. Tapando y oscureciendo con telas negras o levantando fondos para encontrar el contraste necesario. En los interiores/noche hubo mucho apoyo en las luces prácticas (la Sony FS7 es una cámara muy sensible) más algún golpe por la ventana. En los exteriores/noche buscamos lugares algo oscuros para, en todo caso, simular según nuestra conveniencia la luz del alumbrado público con algún farol.





© JUANSE ÁLAMOS

El trabajo en rodaje con Hernán fue de colaboración constante, planificación conjunta y debate gracias a sus experiencias previas y a su gran interés estético y criterio visual. La misma dinámica colaborativa también se dio con el resto de las áreas, tanto en arte, como en vestuario y maquillaje, haciendo del rodaje una experiencia muy divertida y con buenos momentos de disfrute y conexión, no solo entre los técnicos sino también con el elenco.



ALGO VIEJO, ALGO NUEVO, ALGO PRESTADO

CÁMARA: **SONY FS7**
FORMATO DE IMAGEN: **4:3**
LENTES: **LEICA R 35MM**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **HERNÁN ROSSELLI**
PRODUCCIÓN: **JUANSE ÁLAMOS,
MARIANA LUCONI, ALEJANDRO
RATH Y HERNÁN ROSSELLI**
ARTE: **MICAELA LAURO Y SANTINO MONDINI**
VESTUARIO: **SOFÍA DAVIES**
MAQUILLAJE: **MARIANA ROSSELLI**
SONIDO: **NAHUEL PALENQUE, MARTÍN**

SCAGLIA Y JAVIER JENSEN
MONTAJE: **HERNÁN ROSSELLI, FEDERICO
ROTSTEIN Y JIMENA GARCIA MOLT**
FOTOGRAFÍA: **JOAQUÍN NEIRA (ADF)**
CÁMARA: **JOAQUÍN NEIRA (ADF)
Y HERNÁN ROSSELLI**
FOQUISTA: **VICTORIA PEREDA**
SEGUNDA ASISTENTE DE CÁMARA:
LUISINA GUFFANTI
GAFFER: **AGUSTIN BOERO Y
FRANCISCO DE SANTIS**
ELÉCTRICAS: **DANIELA ESCOLAR
Y ORNELA BERARDI**
GRIP: **JORGE ÁVALOS**
COLORISTA: **INÉS DUACASTELLA**
VFX: **ALAN ENRRIZ**



DESPUÉS DE UN BUEN DÍA

POR DIEGO POLERI (ADF)



Sinopsis: *Hay un lugar común que dice que cuando un artista concluye una obra, ya no le pertenece. Que empieza a tener vida propia, a ser parte del mundo, y que recién en ese momento encuentra su verdadero significado. Ésta es la historia de una exitosa familia de artistas y de una improbable familia ensamblada, contada a través de lo que para algunos es la peor película argentina de la historia y para otros, objeto de devoción.*

Después de Un buen día tiene la particularidad de ser un documental sobre la realización de una película, de la que además se ha realizado un fan film. El objeto en cuestión es *Un buen día*, película estrenada en 2010, dirigida por Nicolas Del Boca debutando como director de cine a sus 83 años después de una larga carrera en televisión. Enrique Torres, productor y guionista de la película original, es uno de los protagonistas de nuestro documental estrenado en Malba Cine y en la sala Leopoldo Lugones en abril de 2024.

Con Néstor Frenkel trabajamos en varios documentales desde hace 20 años (*Buscando a Reynolds*, 2004; *Construcción de una Ciudad*, 2007; *Amateur*, 2011; *Los ganadores*, 2016; *Todo el año es Navidad*, 2017; y *El coso*, 2022, entre otros).

Como de costumbre en los documentales de Frenkel conviven muchos materiales de diversos formatos y orígenes. En este caso el archivo de la película original se mezcla con el backstage del rodaje en 2010, con imágenes del fan film realizado por el “Grupo de apreciación de *Un buen día*”, imágenes de archivo de participantes de los encuentros del grupo y el material que generamos nosotros en 2023. Esa es una de las particularidades de la imagen del documental: una especie de “collage” que atraviesa distintos formatos de diferentes épocas con sus diversas texturas y colores propias de la evolución de los formatos digitales desde 2010 hasta la fecha.

El rodaje tuvo dos instancias. Comenzamos por el rodaje en Buenos Aires y alrededores entrevistando a los protagonistas; el mencionado Quique Torres, Andrea y Anabella del Boca, y varios integrantes del “Grupo de apreciación de *Un buen día*”, entre ellos Magrio, vecino de la localidad de Longchamps y uno de los fundadores y generador de varias de las proyecciones que se organizaron de la película original tras su estreno. De alguna manera todos los protagonistas forman una gran familia alrededor de *Un buen día*, que también es una película producida por la familia Torres-Del Boca. Por lo tanto también hay algo de la historia familiar y de la historia de la televisión dentro del documental.

Durante la segunda etapa de rodaje viajamos dos semanas a Los Ángeles para entrevistar a Quique Torres en su casa (vive ahí hace 30 años junto a Anabella y su hijo Lucas que también trabaja en audiovisual y fue sonidista y operador de *drone* de esta etapa).

Un buen día fue rodada íntegramente en Long Beach, por lo que con la guía de Quique registramos varias de las locaciones originales de la película guiados por Quique, Anabella y Anibal Silveyra, coprotagonista de la película original junto a Lucila Solá.

Para el rodaje en Buenos Aires utilizamos una cámara Black Magic Cinema Pocket y dos zoom Olympus (12-40mm y 40-150mm) y una CANON Mark IV como cámara adicional para algunas jornadas a cargo de Pigu Gómez (ADF).

Decidimos viajar con un equipo más liviano a Los Ángeles y sobre todo tener una cámara con mejor estabilizador para cámara en mano en las recorridas por las locaciones. Usamos una Sony FX3 con lentes zoom Sony G Master (24-70mm y 70-200mm).

En cuanto a la iluminación: para las entrevistas utilizamos una puesta básica con luces Led (Aputure 600), tubos dulux (Pampa) y/o luz natural rebotada. A Néstor le interesa que la relación con los entrevistados suceda frente a la cámara, prefiere conocer a los personajes en ese momento y no demasiado antes. La manera de acompañar esa idea con la puesta de luz y de cámara es elegir siempre algún espacio en el que la imagen funcione de por sí, ya sea buscando alguna ventana por donde entre la luz natural o eligiendo el fondo que mejor funcione. Por eso la mayoría de las veces agregamos alguna luz de relleno, algún rebote y tratamos de intervenir lo menos posible el espacio para que el entrevistado se sienta menos “invadido” y la charla sea llevada con naturalidad.



“Como de costumbre en los documentales de Frenkel conviven muchos materiales de diversos formatos y orígenes. En este caso el archivo de la película original se mezcla con el backstage del rodaje en 2010, con imágenes del fan film realizado por el “Grupo de apreciación de Un buen día”, imágenes de archivo de participantes de los encuentros del grupo y el material que generamos nosotros en 2023. Esa es una de las particularidades de la imagen del documental: una especie de “collage” que atraviesa distintos formatos de diferentes épocas con sus diversas texturas y colores propias de la evolución de los formatos digitales desde 2010 hasta la fecha”.

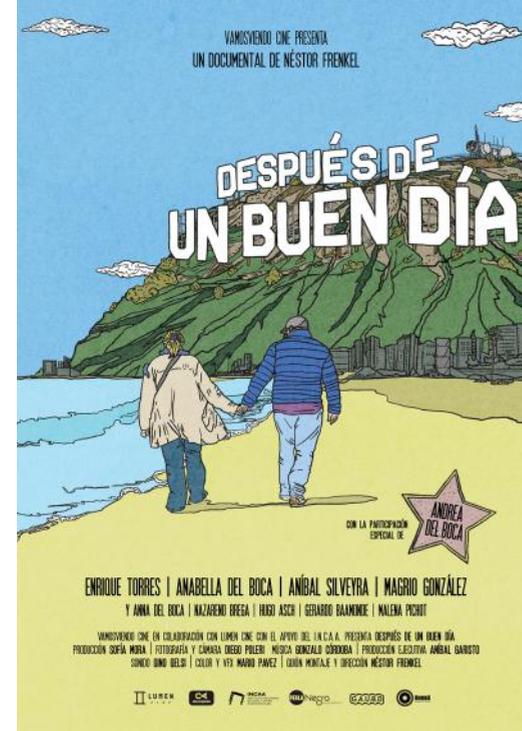




En el mismo sentido el equipo técnico es reducido. Mauro Braga fue el principal y único asistente de cámara y reflectorista en la etapa Buenos Aires. El resto del equipo se completó con Gino Gelsi en el Sonido, y Andres Doudchitzky y Sofia Mora en la producción.

La postproducción estuvo a cargo de Mario Pavez quien hizo los VFX y la corrección de color, para la cual nos propusimos mantener o exacerbar las diferencias de los materiales de registro de todos los archivos y de las películas originales (*Un buen día* fue registrada con una RED CAM ONE y el fan film con diversas cámaras y formatos, incluida la animación).

SPOT QUE SE REALIZÓ COMO PROMOCIÓN DEL FESTIVAL CONTRACAMPO 2024 CON IMÁGENES DEL BACKSTAGE DE DESPUÉS DE UN BUEN DÍA (2024) Y UN BUEN DÍA (2010).



DESPUÉS DE UN BUEN DÍA

**CÁMARA: BLACK MAGICK CINEMA
CAMERA / SONY FX3
FORMATO DE IMAGEN: 4K / 16:9
LENTES: OLYMPUS 12-40MM Y
OLYMPUS 40-150MM / SONY G
MASTER 24-70MM Y 70-200MM**

**DIRECCIÓN Y GUIÓN: NÉSTOR FRENKEL
PRODUCCIÓN: SOFÍA MORA
FOTOGRAFÍA: DIEGO POLERI (ADF)
CÁMARA ADICIONAL: JOSÉ
MARÍA "PIGU" GÓMEZ (ADF)
ASISTENTE DE CÁMARA: MAURO BRAGA
MÚSICA: GONZALO CÓRDOBA
SONIDO: GINO GELSI
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: ANÍBAL GARISTO
VFX Y COLOR: MARIO PAVEZ**



EL ESCUERZO

POR MARTÍN HEREDIA TRONCOSO

“Para las escenas nocturnas donde no había fuentes de luz hicimos un análisis de la noche americana y después de realizar varias pruebas llegamos a un punto que nos gustó y que también genera esa sensación de noche o ‘atardecer profundo’, como nos gustaba llamarlo”.

Conocí a Augusto Sinay durante la cursada en la ENERC. Aunque íbamos a años y carreras distintas nos cruzábamos en los pasillos y teníamos amigos en común. Al terminar la cursada nos volvimos a encontrar en un intercambio de estudios en Toulouse y ya en ese entonces Augusto estaba trabajando en el desarrollo de su ópera prima *El escuerzo*.

En el año 2016 Augusto me invitó a participar del cortometraje *El sonido de la campana*. El proyecto tenía muy bajo presupuesto lo que nos hizo buscar formas creativas desde la puesta en escena para plasmar la historia. Fue una muy buena primera experiencia para entendernos trabajando. En paralelo él siguió avanzando con su largometraje y después de obtener los primeros fondos de producción me invitó a acompañarlo como director de fotografía en *El Escuerzo*.

Para mí el proyecto era un gran desafío porque no sólo era una historia fantástica ambientada en 1860 en las sierras cordobesas sino que además Augusto quería lograr una imagen particular, que se aleje de la textura de las cámaras digitales.



Recuerdo que uno de los encabezados del guión decía “ESC XX - ENTRAÑAS DEL ESCUERZO - NOCHE” y fue en ese momento que me pregunté en qué me estaba metiendo. Fue una duda muy breve porque había algo del proyecto que me motivaba mucho desde lo personal y era que se iba a filmar en las sierras de Córdoba, en Traslasierra, el lugar donde nací y viví hasta que me fui a estudiar cine a los 17 años. No podía dejar pasar la oportunidad de hacer mi primer largometraje como director de fotografía en mi pueblo.

El trabajo para el diseño de la imagen se construyó a partir de variadas referencias: pinturas al óleo, ilustraciones y acuarelas. También entre las referencias cinematográficas encontramos que en las películas de los ‘70 había un uso del lenguaje

visual que nos interesaba tanto en la textura como en los tipos de planos y movimientos de cámara; la película australiana *Walkabout*, dirigida por Nicolas Roeg, nos sirvió como una gran referencia. Así se fue armando una hoja de ruta.

Durante la preproducción hicimos varias pruebas para modificar la definición de la cámara y los lentes buscando romper “la dureza” que tiene el soporte digital. Entre esas pruebas pusimos un tul (tela) en el porta filtros y también probamos la misma tela en el culote del lente con tul negro y tul blanco. Nos gustó mucho ya que al tratarse de una textura que no es constante cambia la definición de la imagen de forma aleatoria. Luego de verlas decidimos que el efecto que más nos gustaba era resultado del



el negro en el culote del lente y lo utilizamos durante todo el rodaje. Para acompañar el estado emocional del personaje en su viaje fuimos sumando capas de tul y utilizamos progresivamente combinaciones de filtros difusores como Hollywood Black Magic y Glimmer hasta llegar al estadio menos definido cuando el personaje se encuentra con el escuerzo en su madriguera.

Otro punto importante de la propuesta de cámara fue la utilización de lentes zoom para hacer cambios de focales en toma. En este caso decidimos trabajar con dos lentes Sigma rehoused por GL OPTICS, un 16-35mm f2 y un 50-100mm f2. Elegimos estos lentes porque necesitábamos un diafragma luminoso para las escenas nocturnas. En las películas de referencia notamos que

la profundidad de campo era intermedia. Por eso decidimos trabajar con un diafragma intermedio -entre f5,6 y f8- en la medida que las condiciones de luz lo permitieran. Así fue posible darle libertad de movimiento al elenco y dejarlos improvisar manteniendo imágenes en foco.

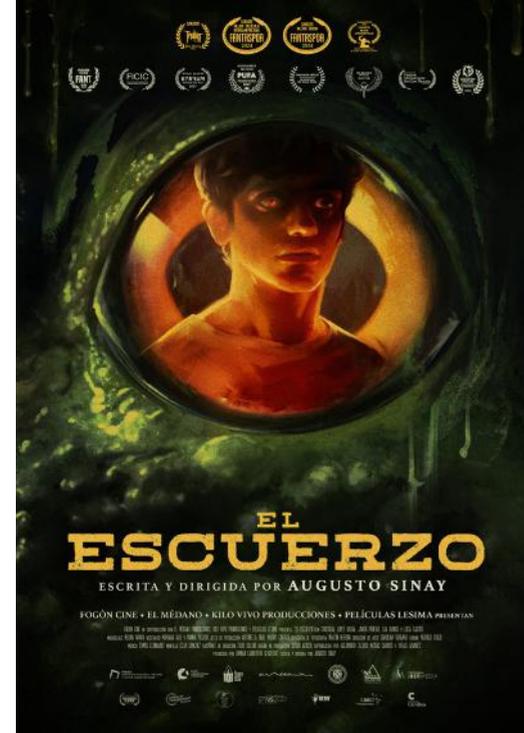
La iluminación fue un capítulo aparte. Muchas de las referencias eran películas filmadas en el hemisferio norte y nos dimos cuenta que la calidad y dirección de la luz en el sur es muy distinta. Pensamos en aprovechar esa característica y usarla a nuestro favor ya que el 80% de las escenas estaban planteadas en exterior. Nos gustaban las sombras que la vegetación proyectaba sobre los personajes o el paisaje generando una sensación de extrañeza. Para potenciar esta

propuesta se coordinó junto al asistente de dirección mantener un criterio de iluminación en función de la dirección del sol en cada horario y locación donde se desarrollaban las escenas.

Uno de los desafíos más grandes fue el diseño de iluminación de las escenas nocturnas. En muchas de ellas se planteó la necesidad de que hubiera fuego en cuadro como fuente de luz diegética pero que también iluminara la escena. Fue un trabajo en conjunto con el equipo de arte en el que el fuego era la iluminación principal y reforzamos con paneles LED. Para las escenas nocturnas donde no había fuentes de luz hicimos un análisis de la noche americana y después de realizar varias pruebas llegamos a un punto que nos gustó y que también genera esa sensación de noche o “atardecer profundo”, como nos gustaba llamarlo.

Desde una etapa inicial se planteó la necesidad de trabajar los decorados interiores de la película en estudio. Fue un gran desafío para mí pensar en un criterio de iluminación que tuviera coherencia con las escenas filmadas en exterior. En los casos del interior del rancho seguí una lógica naturalista recreando la luz que entraba por la ventana durante el día y en el caso de las escenas nocturnas utilicé la luz de vela como luz principal. Pero en los decorados como el túnel subterráneo, la madriguera y las entrañas del escuerzo tenía la libertad de alejarme de la lógica naturalista y decidí priorizar una imagen con un tono más expresivo, verdoso y con un contraste bajo.

Realizamos un trabajo en conjunto con arte, vestuario y maquillaje para definir la paleta de



colores y las texturas de los elementos. Durante el rodaje trabajamos con un LUT estándar Rec 709 logrando imágenes más bien neutras sabiendo que el look final lo íbamos a encontrar durante la corrección de color. Fue en esta etapa donde hicimos un trabajo minucioso de cada secuencia con el objetivo de aunar todos los elementos y lograr esta imagen propia incorporando los distintos VFX que se trabajaron en España y Córdoba. Durante esta etapa sumamos a la imagen final un grano digital que simulara la textura del filmico. En este caso también hicimos una progresión de intensidad del grano hasta llegar al punto más extremo en la madriguera.

La necesidad de poder descomponer las escenas en muchos planos fue un planteo muy claro desde el principio por parte de Augusto ya que quería tener muchas opciones en el montaje. Esto condicionó la manera de trabajar con la imagen: fue necesario tener un equipo técnico reactivo y también contar con pocos elementos para que el cambio entre cada plano sea rápido. Para lograr esto fue imprescindible el trabajo

previo de relevamiento de todas las locaciones y decorados, el desglose de los planos y movimientos de cámara (Augusto hizo un story board de toda la película). Fue durante la pre que se hicieron la mayor cantidad de pruebas y propuestas. Luego en el rodaje nos dedicamos a seguir el plan ya diseñado.

CÁMARA: RED SCARLET WEAPON
FORMATO DE IMAGEN: 1.85:1 5K
LENSES: SIGMA 18-35MM F2 GL OPTICS
REHOUSE / SIGMA 50-100MM F2 GL OPTICS
REHOUSE

EL ESCUERZO

DIRECCIÓN Y GUIÓN: AUGUSTO SINAY
PRODUCCIÓN: DAMIÁN CARRETERO
SEISDEDOS Y MATÍAS CARRIZO
ARTE: CAROLINA VERGARA
VESTUARIO: MARIANA ASIS Y
YANINA PASTOR
MAQUILLAJE: MELINA ARAYA
SONIDO: PATRICIO TOSCO
MÚSICA: TOMAS LEONHARDT
MONTAJE: CELIA SÁNCHEZ ORTIZ

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:
MARTÍN HEREDIA TRONCOSO
FOQUISTA: VIRGINIA VALLÉS
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA:
ADRIANA ZANIER
GAFFER: RAUL VIDAL KARMARIV Y
LUCAS VALDERAS
JEFE DE ELÉCTRICOS: LUCAS VALDERAS
ELÉCTRICOS: ANA LAURA "PINI" SCLAUSERO
Y RODRIGO ZAYA
COLORISTA: EZEQUIEL SALINAS
COORDINADOR DE VFX:
GUILLERMO SEVILLANO
VFX: GUILLERMO SEVILLANO Y
ERICK CULASSO
OPERADOR DE GIMBALL: MARTÍN VELÁZQUEZ
DATA MANAGER: LUCÍA PÉREZ





LITERAL

POR MARIANA RUSSO (ADF)



Al proyecto llegué de la mano de su director, Alberto Masliah. Juntos hicimos muchas películas. Alberto venía trabajando con un esquema clásico en dirección y puesta de cámara y para este film nos propusimos una búsqueda estética diferente.

Algunas de las películas que volvimos a ver durante las primeras conversaciones fueron: *El club de la pelea*, de David Fincher; *Fargo*, de los hermanos Coen; *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril; *Familia sumergida*, de María Alché; y *Desierto rojo*, de Michelangelo Antonioni.

La película se sumerge en un tema violento: la caza mayor. La muerte debido a la caza es una metáfora que nos permite hablar de las relaciones parentales quebradas. Esto articuló nuestra búsqueda estética sobre todo en el encuadre. Exploramos “aires” amplios alrededor de los personajes, tensiones de borde y pequeños desequilibrios en la imagen. Con planos casi siempre fijos, evitando la teatralidad, buscamos economía cinética. Este estilo de cámaras inertes se alinearon con la idea general de lo inanimado como concepto. Los movimientos de la cámara lo reservamos para muy pocos

momentos en los que el punto de vista toma el lugar de Manu, nuestro personaje principal.

Manu tiene una relación divergente con la realidad. Era muy importante imprimir en la película esa relación con el espacio. En una primera instancia barajamos la posibilidad de trabajar con dos líneas de lentes: anamórficos y esféricos alternándolos cuando la “realidad” se transforma. Pero una vez que llegamos al set en la selva misionera con Virginia Rojas, la camarógrafa, subimos los lentes anamórficos al cuerpo de cámara y ya no los bajamos más. Trabajamos con



“Los lentes anamórficos nos ayudaban en esa relación especial que Manuel tiene con la selva. Nuestro protagonista escucha y entiende como nadie el coto de caza. Con esos lentes podíamos tener profundidad espacial en los fondos y la proximidad que necesitábamos del personaje principal con respecto al espectador”

una cámara Sony FX9 con Lentes Anamórficos Atlas de la serie ORION. En una única secuencia en movimiento montamos una cámara Sony A7s iii a un bodygrip para acompañar al personaje a una fiesta electrónica.

Los lentes anamórficos nos ayudaban en esa relación especial que Manuel tiene con la selva. Nuestro protagonista escucha y entiende como nadie el coto de caza. Con esos lentes podíamos tener profundidad espacial en los fondos y la proximidad que necesitábamos del personaje principal con respecto al espectador. Todo eso eran soluciones estéticas que nos cuadraba a

la hora de elegir los lentes, pero teníamos que tener en cuenta también las aberraciones de los laterales que habíamos detectado en las pruebas de cámara.

Tuvimos que trabajar la profundidad de campo con mucha precisión. Cuando las situaciones eran más “normales y clásicas” trabajamos diafragmas cerrados y cuando las situaciones se volvían metafóricas y sensoriales los diafragmas eran más abiertos. También jugamos con pan focus estableciendo relaciones acuerdos y desacuerdos en los vínculos. Lo que mantuvimos durante toda la película es a Manu y su

amiga en la misma línea focal, inquebrantable relación, la única que le da estabilidad al personaje. Para los planos conjuntos de Manu con su padre buscamos una división de los personajes en imagen, interponiendo una línea en el medio que los separe: un árbol, una baranda, una reja, tanto en los interiores como en los exteriores.

La cámara se desestabiliza con Manu: cae, el espacio se deforma transformándose de forma sutil con fx. Entramos en el pánico y la ansiedad de Manuel, que no puede expresar lo que siente.

Con respecto a la luz quería experimentar con una mínima sobreexposición, pero sin perder detalle en las altas. Controlar la luz misionera era un gran desafío ya que queríamos que la película tuviera amplios niveles de lectura. La luz en Misiones es muy poderosa y de base nos daba una imagen muy contrastada.

Trabajamos con un equipo ensamblado. Viajamos a Misiones solo una parte del equipo Sombracine y nos sumamos a la cooperativa Productora de la tierra. Allí conocí y trabajé junto con el gaffer Iñaki Echeberría y su equipo de eléctricos. Fue una experiencia hermosa. Trabajamos con el sol a contraluz, aprovechamos las sombras de los árboles, la espesura del verde y junto con Matías Juañuk, el asistente de dirección, diagramamos en la preproducción los horarios óptimos para los exteriores.

Usamos telas silk voladas atadas a los árboles, para trabajar suavidad en las sombras y en algunas secuencias usamos máquinas de humo

para generar densidad y levantar detalle en las sombras. Para los interiores diurnos pusimos tamices con microtulls tipo telas NET en las ventanas para no perder detalles de los exteriores y exploramos que la selva “se meta” dentro de la casa generando presencia de sombras de árboles en las paredes y ventanas. También trabajamos con reflejos y sombras de las cabezas de los ciervos de caza. Esto generaba diferentes planos y continuaba la sensación de profundidad de la selva en los interiores.

Con respecto al color, para mí fue un impacto la tierra roja. Contaba con la variedad de verdes, pero fue muy impactante esa arcilla roja que nos acompañó todo el rodaje. La tierra sangra era una metáfora poderosa.

El blanco y negro lo encontramos en la postproducción. Habíamos hablado de desaturar algunas partes, queríamos experimentar variaciones de saturación, pero el descubrimiento llegó en la mesa de post. El colorista Christian Tonhaiser nos propuso trabajar con blanco y negro, hicimos algunas pruebas y aceptamos.

Era un nuevo desafío reestablecer los criterios de cuándo y porqué la presencia de color en cada secuencia. Esto hacía más evidente el cambio y había que justificarlo con precisión.

Los tres, Alberto, Cristian y yo debatimos con intensidad estas transiciones hasta que se nos reveló esta lógica final, con escenas blanco y negro con puntos de color y secuencias en las que la selva estalla de color como estallan las emociones en el protagonista.

Para el tratamiento blanco y negro Cristian trabajó con los conocimientos de filtros de contraste de la fotografía analógica. Primero hizo un normalizado del material de rodaje, luego una corrección primaria básica y en tercera instancia el trabajo fue dosificar los canales RGB de manera separada “simulando” los filtros físicos que usa en la fotografía analógica blanco y negro usando los mismos criterios: si queremos la piel más luminosa, usamos un filtro amarillo; cielos más oscuros, un filtro rojo o naranja, etc.. Cristian consiguió de esta manera separar las pieles, los verdes de la naturaleza, los matices de algún color específico para generar blancos más resaltados o negros más intensos. Para esta etapa volvimos a ver *El faro*, de Robert Eggers.

El trabajo en la película *Literal* fue muy constructivo y experimental, nos dimos muchos gustos. Una posibilidad amplia de aprendizaje y juego. Salimos fortalecidos de ese rodaje y agradecidos con la tierra misionera y las personas con las que emprendimos este viaje.

LITERAL

CÁMARA: **SONY FX9**
LENTE: **ANAMÓRFICOS ATLAS SERIE ORION**
FORMATO: **4K / 16:9 - SCOPE**

DIRECCIÓN: **ALBERTO MASLIAH**
PRODUCCIÓN: **ALBERTO MASLIAH, DANIEL CHOCHRÓN Y PEPE SALVIA**
GUIÓN: **GABRIEL DÍAZ CÓRDOVA Y ALBERTO MASLIAH**
MONTAJE: **EMILIANO SERRA**
SONIDO: **HERNÁN RUIZ**
POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO Y MEZCLA: **MARIANO A. FERNÁNDEZ**
ARTE: **CHRISTIAN HARIKA**
AMBIENTADOR: **JULIO NOGUERA**
VESTUARISTA: **AMANCAY STUMPF**
MAQUILLAJE Y PEINADO: **MÓNICA ACUÑA**
MÚSICA: **MARIANO A. FERNÁNDEZ**
FOTOGRAFÍA: **MARIANA RUSSO (ADF)**
CAMARÓGRAFA: **VIRGINIA ROJAS**
OPERADOR HD: **SERGIO CABRERA**
1ER. AYUDANTE DE CÁMARA: **REBECA ROSATTO**
2DA. AYUDANTE DE CÁMARA: **SOL COLLANTES**
GAFFER: **IGNACIO ECHEVERRÍA**
JEFE DE REFLECTORISTAS: **MARCELO LOMUTO**
REFLECTORISTA: **LUIS GARCETE**
KEY GRIP: **JULIO ZDANOWICZ**
COLOR, VFX, TÍTULOS Y RODANTE: **CHRISTIAN TONHAISER**





MARTÍN GARCÍA

POR DELFINA MARGULIS DARRIBA (ADF)



“En todos los scoutings sacamos fotos para probar tiros de cámara e ideas de composición que después nos sirvieron mucho durante el rodaje. Filmamos casi toda la película con el 35mm y el 50mm. Corcho viene del documental y para él era muy importante filmar sin tener todo pautado y establecido de antemano”.

Cuando Corcho me mandó el guión de su película *Martín García* yo sólo sabía que la isla era un lugar del que nadie se volvía indiferente. Me habían contado muchas historias de viajes y de investigaciones, pero no me imaginaba nada muy concreto.

El guión estaba escrito en base a la isla, cada escena tenía un lugar determinado que existía y que era tan protagonista de la historia como sus personajes. En la primera lectura traté de dejarme llevar por las emociones y por la narración, sabía que sólo iba a poder completar la atmósfera visual de la película cuando recorriera esos espacios que transitan los personajes. Pocos días después visité la isla por primera vez. Recorrimos todos los

rincones conversando con Corcho: él me iba contando sus ideas mientras me mostraba el paisaje. Así empecé a imaginar la película.

Germán es un joven en la frontera entre la adolescencia y la adultez, que se va a vivir con su mamá a una isla de unos 100 habitantes donde solo, aburrido y un poco perdido inicia un viaje de descubrimiento de la independencia, el amor y la amistad. Corcho quería contar un *coming of age* en tono de comedia dramática y mostrar la isla a través de la mirada de Germán. Las primeras referencias que me pasó para pensar en los personajes y el tono fueron *We Are Who We Are*, *Normal People* y *Licorice Pizza*.

La isla Martín García es un lugar mágico. Alguna vez estuvo habitada por 4500 personas, pero ahora viven 123. Fue base militar, fue cárcel de los mapuches presxs durante la campaña del desierto y también la de muchos políticos. La vida convive con el abandono, muchas zonas están en ruinas mientras que otras reviven gracias al trabajo de quienes la habitan, y todo está rodeado de una gran reserva natural protegida por los y las guardaparques: la zona intangible. Filmar cuatro semanas ahí fue un desafío técnico y humano.

Filmamos con la Canon C300 Mark III porque es una cámara que a Corcho le gusta mucho. Los lentes que elegimos fueron los Leica R y los filtramos con Hollywood Black Magic de distintas graduaciones para suavizarlos y darle a la imagen una textura un poco más velada. Corcho tuvo muy claro desde el comienzo que quería trabajar en 2.35:1 para resaltar los paisajes y la inmensidad de la vegetación en la isla. Al mismo tiempo se trataba de una película de personajes, donde los rostros y las expresiones eran muy importantes. En este sentido busqué referencias para trabajar los primeros planos y el vínculo entre el cuerpo y el paisaje en un aspect ratio apaisado. Algunas de las referencias de encuadre las tomamos de las películas *Los Tiburones* y *Nomadland*.

En todos los scoutings sacamos fotos para probar tiros de cámara e ideas de composición que después nos sirvieron mucho durante el rodaje. Filmamos casi toda la película con el 35mm y el 50mm. Corcho viene del documental y para él era muy importante filmar sin tener todo

pautado y establecido de antemano. Las pruebas nos sirvieron para charlar criterios durante la pre y después poder improvisar y buscar en el momento junto con los actores y actrices. Para esto fue muy importante el diálogo con la foquista Aylén López y con el equipo de sonido directo: Lara Baldino y Juan Ignacio Giobio.

En términos de iluminación nos propusimos aprovechar al máximo la luz natural ya que éramos un equipo muy chico y con poco equipamiento. Para esto fueron clave los scoutings en los que pudimos definir los mejores horarios para filmar en cada lugar, y sobre todo el trabajo en conjunto con el gaffer -Milo Sanchez- y la asistente de dirección -Isadorx Ardito- a la hora de planificar el rodaje teniendo en cuenta el sol y su incidencia en la naturaleza de la isla. Por cuestiones de preservación ecológica sólo usamos generador en las escenas de interior. En los exteriores teníamos pantallas reflectoras, marcos con difusión y banderas. En los interiores complementamos la luz natural con un Evoke 1200, un Falcon 818, algunos fresneles tungsteno, rebotes con espejos, difusiones y negativos. Durante la pre trabajé mucho con la película *Songs My Brothers Taught Me* como referencia de iluminación naturalista y de dinámica de trabajo con la luz del sol. Otra referencia importante fue la película *Ciegos*, sobre todo para las escenas en interiores.

Con todo el trabajo realizado durante la pre armé una “biblia de foto” donde desglosé todas las escenas con referencias de iluminación y



de encuadre, fotos de las locaciones, paletas de color, notas y gráficos del recorrido del sol, plantas de cámara y luces cuando las teníamos, cuestiones a tener en cuenta, ideas y dudas. Quería que fuera un material que me sirviera para confirmar algunas ideas visuales con Corcho, establecer criterios comunes junto a la directora de arte -Barbara Dafne Brandt- y sobre todo para comunicarme con mi equipo y transmitirles lo que queríamos en cada escena y las estrategias que a mi se me ocurrían.

Siempre pensé que los rodajes son una isla. Estemos donde estemos, nos sumergimos en un espacio-tiempo paralelo durante varias semanas con un grupo de gente que se transforma en nuestra familia y un poco nos aislamos de todo lo que sucede afuera de nuestra frontera imaginaria. Pero nunca había estado en una isla de verdad y mucho menos filmando. Fue una experiencia agotadora y bellísima que fue posible sobre todo gracias a la calidad humana de todas las personas que estuvieron presentes y la voluntad de sacar adelante una película de bajo presupuesto en condiciones complejas. Corcho supo armar un equipo de gente talentosa y generosa que quiso atravesar esta experiencia. Creo que eso se siente en el resultado final.



MARTÍN GARCÍA

CÁMARA: **CANON C300 MARK III**
FORMATO DE IMAGEN: **2.35:1**
LENSES: **LEICA R**

DIRECCIÓN: **ANÍBAL "CORCHO" GARISTO**
GUIÓN: **ANÍBAL "CORCHO" GARISTO Y VANINA SIERRA**
PRODUCCIÓN: **ANÍBAL "CORCHO" GARISTO, FELICITAS RAFFO, PAMELA LIVIA DELGADO, VALERIA TUCCI E IVÁN GOYA**
ARTE: **BÁRBARA DAFNE BRANDT**
VESTUARIO: **PHEONIA VELOZ Y MAURE FERREYRA**



© GUSTAVO JAIYES



MAQUILLAJE: **BÁRBARA PADIN**
SONIDO: **GASPAR SCHEUER**
MÚSICA: **BASTARDOS DEL UNDER Y MARTÍN RODRIGUEZ**
MONTAJE: **ANDRÉS TAMBORNINO**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: **DELFINA MARGULIS DARRIBA (ADF)**
FOQUISTA: **AYLÉN LÓPEZ**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **SANTIAGO CANEPA**
GAFFER: **MILO SÁNCHEZ BENGTTSSON**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MAXIMILIANO RODRIGUEZ SIRACUSA**
ELÉCTRICOS: **AGOSTINA ANSELMO Y JOAQUIN ROMERO (REFUERZOS)**
COLORISTA: **PEPO RAZZANI**



REFLEJADO

POR FERNANDO LORENZALE (ADF)

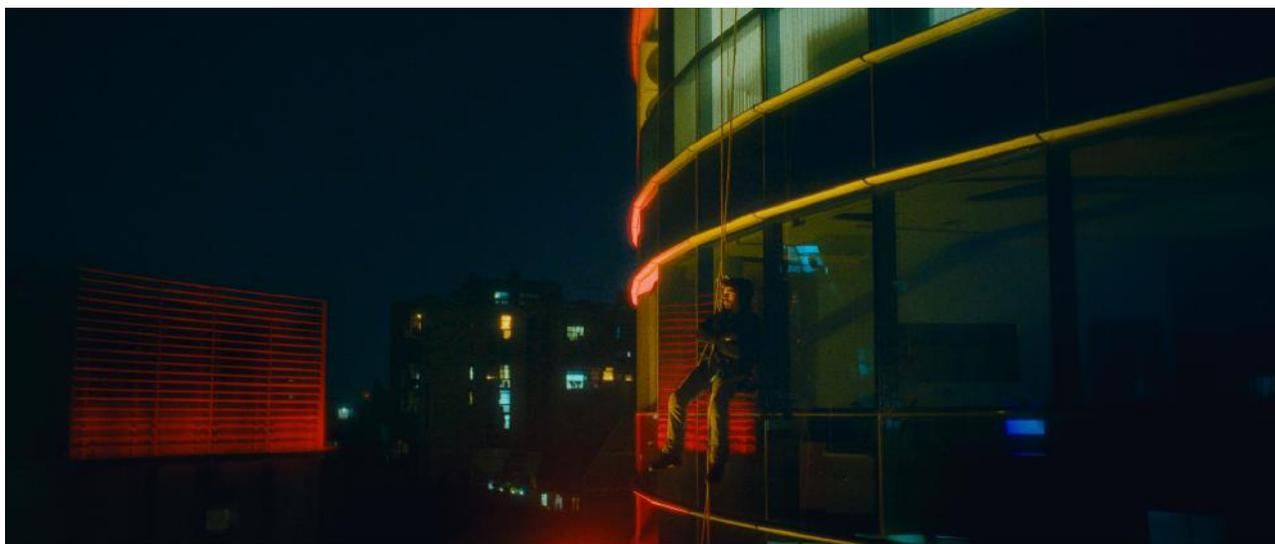
El desafío de capturar la altura y la ciudad

A mediados de 2021, mientras filmábamos *Que todo se detenga*, el director Juan Baldana ya me hablaba de su próxima película: *Reflejado*. Desde el inicio el proyecto me entusiasmó por el desafío técnico que implicaba. Alejo, el protagonista, es un limpiavidrios de oficinas en el microcentro porteño y debía permanecer colgado en una silleta a buena altura durante una parte considerable de la película.

Exploramos diversas opciones para abordar esta complejidad. En un principio contemplamos la posibilidad de recrear en *Virtual Production* las escenas de Alejo en el exterior del edificio y sus interacciones con el interior estando colgado. Para eso realicé un storyboard completo y desglosé las secuencias junto con los equipos de arte y producción. Sin embargo, debido a restricciones presupuestarias descartamos esta idea: los tamaños de las pantallas y los sets eran demasiado grandes para nuestras posibilidades.

En paralelo iniciamos la búsqueda de una locación real que nos permitiera filmar la pared vidriada en altura de manera segura con una terraza que ofreciera la vista adecuada y oficinas con boxes como pedía el guión. Todo eso, disponible por tres semanas al costo de una producción local.

La búsqueda se prolongó casi un año hasta que el equipo de locaciones nos llevó a un edificio en Riobamba y Corrientes que cumplía con todas nuestras expectativas.



© GUSTAVO JAIYES

El edificio cuenta con una terraza escalonada en el piso 10 desde donde pude situar la cámara con una vista elevada del entorno y el horizonte con un andamio de dos niveles. De este modo, Alejo podía filmarse colgado a una altura real de dos pisos, pero con una visual de doce.

Asimismo, la terraza -ubicada en el piso 20- nos permitió capturar tomas abiertas de la ciudad, atardeceres imponentes y nocturnas con gran profundidad. Sin embargo, la altura también nos presentó desafíos técnicos importantes.

Desde lo estético, el reto fue encontrar anclajes visuales que acompañaran la narrativa y se adaptaran a las condiciones del rodaje. Con Juan y Catalina Oliva, directora de arte, definimos ciertas premisas sobre los personajes y locaciones:

- La cámara se mueve con Alejo, se siente cerca, trata de ver a través de él

- Optamos por cámara en mano y lentes más angulares de lo que suelo usar para generar cercanía con el personaje

- La pared vidriada debía transmitir hostilidad, ser un espacio inhóspito e inclemente

- La terraza, aunque un tanto áspera, debía sentirse como un refugio para Alejo, con una belleza propia, destacando atardeceres y luces nocturnas

- La calle debía representar un lugar ajeno e inestable para el protagonista, un espacio ruidoso y agresivo en el que él no encaja

- Los interiores debían pertenecer a otros personajes y transmitir la opresión y estrechez del edificio

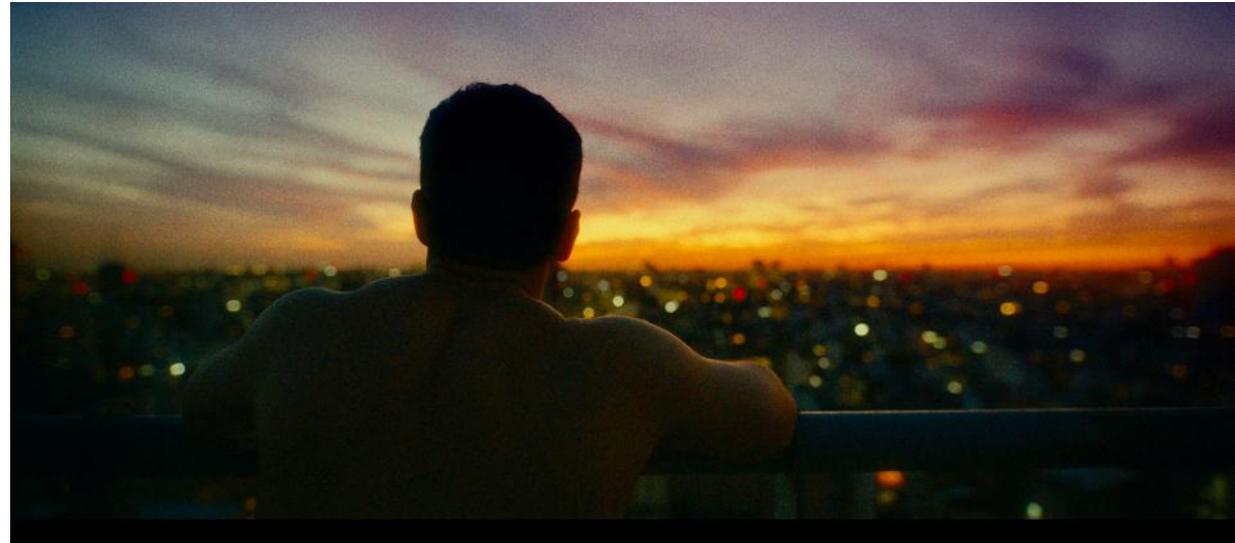
A nivel de rodaje, la realidad trajo sus propios desafíos: días soleados, lluvias inesperadas,

niebla y continuidades climáticas difíciles de controlar. Aun así, el equipo de arte hizo un trabajo extraordinario al construir la mayoría de los interiores desde cero ya que ninguno de los sets principales existía.

Para la filmación utilizamos una Sony FX9, una cámara con la que estoy muy familiarizado -llevé 3 largos de ficción y 3 series documentales con este equipo- y que ofrecía ventajas clave: posibilidad de montar ópticas FF PL y FF EF (utilicé un Zuiko 500mm y un Nikon 300mm en montura EF), Dual ISO para escenas nocturnas en la terraza y un ND variable interno. Además, su ergonomía la hizo ideal para el trabajo de cámara en mano.

Las ópticas principales fueron los Sigma High Speed FF PL, además del Zuiko 500mm f/8, Nikon 300mm f/4.5 y Lens Baby PL. Si bien los Sigma FF eran más duros y definidos de lo que buscaba sirvieron como base para suavizar y deformar la imagen mediante filtros tanto en postproducción como físicos (utilicé Black Satin 1/4). En las escenas urbanas combinamos vidrios rotos y efectos de postproducción para enriquecer la imagen.

Junto con el gaffer, Martín Eguibar, decidimos aprovechar la luz de la ciudad: noches cálidas con luces de sodio y mercurio verdoso, neones rojos y LED. Para el día apostamos por luz natural, prefiriendo el uso de negativos antes que iluminación artificial de baja potencia. La terraza, sin embargo, presentó un gran reto para la



“Junto con el gaffer, Martín Eguibar, decidimos aprovechar la luz de la ciudad: noches cálidas con luces de sodio y mercurio verdoso, neones rojos y LED. Para el día apostamos por luz natural, prefiriendo el uso de negativos antes que iluminación artificial de baja potencia.”

iluminación ya que montar marcos con difusiones o tamizadores en un piso 20 resultaba peligroso. Para las noches utilizamos un ARRI SkyPanel S60, NANLITE Forza 300B y 720B rebotados en paredes o piso, Pavotubes y lámparas Aputure.

Las limitaciones presupuestarias también impactaron en el equipo técnico. La segunda cámara, una Sony A7S3, se usó muy poco y, lamentablemente, el operador trabajó sin

asistentes. Además, el drone disponible tenía un rango dinámico menor al necesario, lo que complicó la captura de escenas diurnas con alto contraste y reflejos especulares.

Al leer sobre esta experiencia parece que todo fueron obstáculos, pero la verdad es que disfrutamos mucho trabajando para sacar la película adelante. Logramos contar la historia desde la visión del director y del equipo, sorteando las dificultades con creatividad y compromiso.

Creo que de eso se trata el cine nacional: son aventuras que disfrutamos a nuestra manera y que enfrentamos con pasión.

Agradezco a todo el equipo que me acompañó en esta producción. Sin ellos, nada de esto habría sido posible.



© ANDRÉS MONTENEGRO

REFLEJADO

CÁMARA: **SONY FX9**
FORMATO: **2.35:1**
LENTEs: **SIGMA HIGH SPEED FF PL, ZUIKO 500MM F/8, NIKON 300MM F/4.5 Y LENS BABY PL**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **JUAN BALDANA**
PRODUCCIÓN: **JUAN BALDANA, SERGIO CABRERA Y FEDERICO VIEYTES**
PRODUCTORA: **ANIMALIA CINE**
SONIDO: **SERGIO CABRERA, CAROLINA SANDOVAL**
MÚSICA ORIGINAL: **PABLO SALA**
ARTE: **CATALINA OLIVA**
VESTUARIO: **JULIETA MUJICA**
JEFE DE LOCACIONES: **FEDERICO VIEYTES**
MONTAJE: **PABLO DI BITONTO**
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:

FERNANDO LORENZALE (ADF)
FOQUISTA: **JAVIER DI CATARAINA**
OPERADOR CÁMARA 2 Y DRONE: **SANTIAGO LOPEZ BASUALDO**
SEGUNDA DE CÁMARA: **CHIARA LAMBERTI**
VIDEO ASSIST: **EZEQUIEL IRIARTE Y MICAELA LAURO**
GAFFER: **MARTÍN EGUIBAR**
JEFE DE REFLECTORISTAS: **HERNÁN FONTANA**
REFLECTORISTA: **GABRIEL SPINELLI**
REFUERZO DE REFLECTORISTA: **MAIRA OLEA, MANUEL GALINDEZ Y DANIELA LAVAGNA CHALLU**
KEY GRIP: **JONATHAN CINGOLANI Y LEANDRO PASCUTO**
COLOR Y TRUCAS: **LEO ARAMBURU**
FOTO FIJA: **ANDRÉS MONTENEGRO**





SIN SALIDA

POR FEDERICO RIVARÉS (ADF)



Mi participación en la película *Sin salida* surge a partir de mi relación con el director Who. Lo conocí en una película llamada *Causalidad*, gracias al Chango Monti (ADF) que, post pandemia, no podía filmar y me convocó a mí para que participe del largo. La película era toda en un plano secuencia: un gran desafío. Gracias a este proyecto forjé una relación estrecha con el director y realicé con él todos sus proyectos posteriores: trailers, teasers, videoclips, películas.

Comenzamos a trabajar en *Sin Salida* seis meses antes de filmar. El argumento del largometraje es sobre el secuestro y la trata de personas, es un relato crudo y realista. El guión es también del director.

A priori no me interesa saber cuál es el argumento, prefiero tener un primer acercamiento a la historia sin ningún tipo de condicionamiento. Esta primera lectura del guión me dispara una idea y así puedo comenzar a delinear el estilo fotográfico de la película.

Es muy importante para mí saber en qué contexto el director escribió el libro: si es una historia real, si lo trabajó con alguien, si escuchaba alguna música al hacerlo... todas estas cosas suman a mi imaginario y así puedo generar una propuesta estética fotográfica acorde a la película que vamos a filmar. Para esto me valgo de referencias pictóricas, musicales, de otras películas y series... todo me suma a la

hora de definir los caminos que imagino recorrer. Finalmente, para tener una idea concreta y acabada de la estética me es fundamental definir las locaciones y decorados, sin ese conocimiento no puedo llevar adelante algo concreto.

Más allá del tipo de la imagen, mi idea fue que el espectador pueda empatizar, desde lo visual, con la protagonista que lleva adelante la historia. Esto nos permite entrar en el relato y en lo que ella va sintiendo.

La película tiene dos mundos muy separados: uno es la cotidianidad del personaje, su vida y su familia; otro muy distinto aparece a partir del secuestro cuando su realidad se transforma. Mi idea fue contrastar estos dos mundos dándole al presente familiar una clave de luz alta con tonos cálidos y armoniosos, trabajando los encuadres de forma prolija y cuidada. Esto mantiene una relación de contraste con la trama del secuestro donde busqué una imagen cruda, realista, cuasi documental, jugando con cámara en mano y con encuadres desprolijos. Trabajé con tonos fríos y desaturados que con el transcurrir de la historia van perdiendo tonalidad y se van ensuciando cada vez más generando una imagen densa y realista. Potencí esto trabajando la profundidad de campo por temperatura color dentro de la clave fría lo que me permitió tener varias capas dentro de la imagen, generando buenos climas y mucha tensión. La idea fue contrastar estos dos mundos con estilos fotográficos muy disímiles.



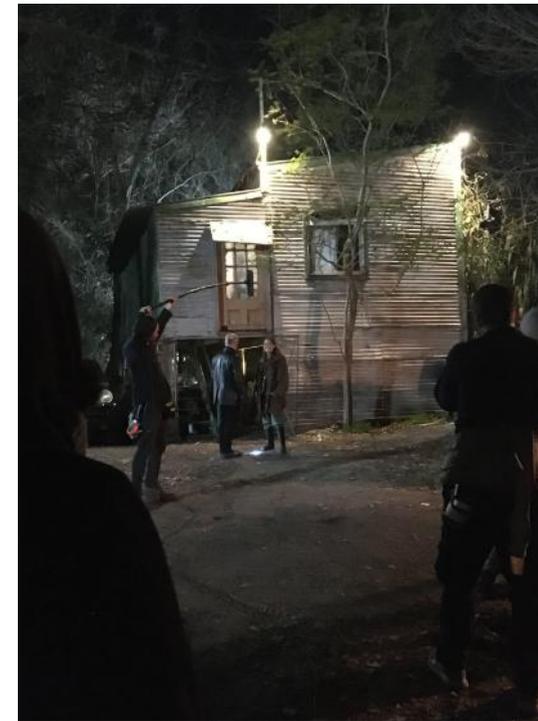
Filmé con una cámara Sony Venice en 4K (17.9), en slog 3, con el codec xocn lt, sin ningún tipo de modificación a priori, utilizando el espacio de color 709 para visulizar.

Trabajé con una valija completa de lentes Ultraprime, que tienen un desenfoque muy interesante, pero que son lentes un poco duros. Por esto utilicé los filtros Hollywood blackmagic entre las densidades de $\frac{1}{4}$ y $\frac{1}{2}$, dependiendo del tipo de plano. Los de $\frac{1}{2}$ en los primeros planos y los de $\frac{1}{4}$ en los planos medios y generales. Mi idea fue reducir la dureza de los lentes, suavizar un poco las sombras en los tonos medios

“Es muy importante para mí saber en qué contexto el director escribió el libro: si es una historia real, si lo trabajó con alguien, si escuchaba alguna música al hacerlo... todas estas cosas suman a mi imaginario y así puedo generar una propuesta estética fotográfica acorde a la película que vamos a filmar”



© CASANDRA REY



y darle un poco de brillo a las luces que tendría en el cuadro. También me permitió mejorar los tonos pieles y mantener la nitidez y la densidad general en áreas oscuras, sin perder la idea de la estética general.

Todo esto sumó mucho y me permitió llegar a la imagen que quería lograr, a sabiendas que el look final se lo terminaría de dar en la corrección de color. Me parece fundamental nuestra participación como directores de fotografía en el proceso de la corrección de color, es el espacio donde terminamos de cerrar nuestro trabajo y donde podemos darle a la película el cierre estético fotográfico buscado.

SIN SALIDA

CÁMARA: SONY VENICE
FORMATO: 4K (17.9)
LENTE: ULTRAPRIME (18MM, 25MM, 32MM, 40MM, 65MM, 85MM, 135MM, 150MM)

DIRECTOR: WHO
GUIÓN: WHO Y JUAN ZAMERA
PRODUCCIÓN: ALEPHVASO
ENTERTAINMENT Y MARCELO BADUI
ARTE: CECILIA CASTRO
MONTAJE: CARLA MUZY
VESTUARIO: LAURA MARTINEZ
MAQUILLAJE: CELESTE DUNAN
SONIDO: MELISA STASIAK

FOTOGRAFÍA Y CÁMARA: FEDERICO RIVARÉS (ADF)
GAFFER: MARTÍN ERREA (ADF)
JEFE DE ELÉCTRICOS: MAURO TEDESCHI
ELÉCTRICOS: LEONARDO NIEVAS, J.P.
CAMPERO Y SANTIAGO SICCARDI
GRIP: JOSÉ ACEVEDO
STEDYCAM: ESTEBAN GONZÁLEZ
FOQUISTA: CIRO ZANELLA
SEGUNDA CÁMARA: SOFÍA CAUSI
VIDEOASSIST: LOLA ROMERO
COLORISTA: IGNACIO DI MARTINO





INTERNATIONAL
FEDERATION OF
CINEMATOGRAPHERS

ÚNITE A NOSOTROS!



imago.org

@imagocinematography



SÍGUENOS!



LA LUZ QUE NOS UNE



SIL2025
ABRIL 29 - MAY 9
BOGOTÁ DC

www.SALONINTERNACIONALDELALUZ.COM
VOLUMEN XV



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

CATÁLOGO EN LÍNEA

<https://biblioteca.enerc.gov.ar/>

MORENO 1199 . CABA

Atención al público de lunes a viernes de 14 a 20 h
biblioteca@enerc.gov.ar



SONY

α
ALPHA



Conectando tecnología e imaginación.



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

@ComunidadAlpha

@alphabsony_latin

/sonylatin



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
Protools 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 - info@metro.com.ar - Dorrego 1296 C.A.B.A. (5411) 4856.6290

Trifásica
Lighting & Grip



MARTIN ERREA (ADF)

Servicios de Iluminación
para Filmación

 +54 9 11 5386 5261

 trifasicaluces@gmail.com

 trifasicalighting



GANDHI

ALQUILER DE EQUIPOS
CINEMATOGRAFICOS

@GANDHIEQUIPOS
TRONADOR 2131

 **CREAM**
S O U R C E

 **AVENGER**

NANLITE

FUJINON

NANLUX

 **LEMO**



Manfrotto



 teletechnica..lt

 54911160052228

www.teletechnica.com

SONY

VENICE 2 EXTENSION SYSTEM MINI
NUEVO CBK-3621XS



Master Cinealta Distributor
para Latinoamérica
vidiexco.com

VIDIEXCO 

EN
PRIMERA
PERSONA

CORTOMETRAJES



COMO DOS EXTRAÑOS

POR EMILIA OLDRINO (ADF)



En 2023 estaba dando clases en la Escuela de Cine de Chubut (ECC) cuando recibí una llamada: Valeria Malatino -directora de la ECC y directora de actores- había escuchado la primera clase de las tutorías de tesis y le propuso a Damián Martínez -director de *Como dos extraños*, ganador de Historias Breves 2022- que los acompañara haciendo la dirección de fotografía de su cortometraje.

Cuando tomé contacto con el guión en seguida me entusiasmé con la propuesta de grabar en Puerto Madryn, lugar donde transcurre la totalidad de la historia. La idea de grabar en un golfo dentro de un colectivo que recorría la costanera durante el amanecer me parecía un desafío precioso sobre todo al ser una persona oriunda de la Ciudad de La Plata, lugar

en el que la luz siempre está girando en 90° de forma muy estructurada por el trazado de sus calles.

Teníamos ciertas premisas que respetar, una estética ambiciosa que pedía muchas tomas en hora mágica, una limitante presupuestaria muy concreta y la decisión de incorporar como parte del equipo de trabajo a alumnxxs de la Escuela de Cine de Chubut.

La historia aborda las emociones de un adolescente, Marcos, que en su trayecto en colectivo hacia la escuela se enamora de Camila. Ese set dinámico representaba para nuestro protagonista el mundo de los posibles y de las ilusiones, que iban reforzándose con una voz en off por lo que entendimos que debía distinguirse

de lo que pasaba en la quietud, cuando las emociones no estaban sobre ruedas y el encuentro entre ambos no era posible.

Decidimos partir de la construcción de un entorno cálido y dorado para los encuentros de Marcos y Camila en el colectivo. Durante esos trayectos veíamos el amanecer sobre el mar por las ventanillas e incorporamos su presencia como un elemento mágico más que afectaba a la luz haciéndola vibrar sobre nuestros protagonistas, en especial sobre ella reforzando la percepción del imaginario de Marcos. Para ese efecto vibrante hicimos pruebas con la gaffer Paula Calamante que propuso distintas opciones artesanales que eran las que podíamos permitirnos con un presupuesto acotado: rebotamos luz sobre agua y también sol sobre distintas superficies, aunque optamos por el reflejo del sol del amanecer sobre papel de regalo arrugado. La intención era emular la vibración de la luz en la orilla del mar, pero que eso también espejara el nerviosismo y la ansiedad de nuestro protagonista.

Junto con el equipo de luces y el camarógrafo Nicolas Bianchi mandamos flares al lente para momentos específicos. Trabajamos con una Sony a7sIII -disponible de la producción- en la que montamos lentes Contax Zeiss con filtros Hollywood Black Magic.

Trabajamos con distancias focales que variaron entre el 50mm y el 85mm en el colectivo para esos momentos íntimos e imaginarios del protagonista que contrastamos con 35mm para escenas más

“Las limitaciones presupuestarias se impusieron, no existía manera de adaptarnos a ciertas demandas de grip y postproducción por lo que después de algunas crisis entendimos como equipo que el contexto económico de nuestro cortometraje se correspondía con el del país, pero que esta era nuestra única posibilidad de contar esta historia, nuestro cine y que aún con cierta incertidumbre teníamos que seguir adelante. Fue una postura política y militante continuar grabando”

realistas en exteriores, con climas nublados y con luz por momentos más difusa y fría sobre todo cuando al protagonista le agarran dudas sobre cómo abordar sus sentimientos y está lejos de Camila. A medida que la historia avanza, el mundo imaginario de Marcos comienza a dialogar con el mundo real de la ficción y ahí es donde la propuesta estética concluye su narrativa.

Trabajar dentro de un colectivo fue la dificultad principal del rodaje. Si bien abordamos otras locaciones lo más complejo fue estar moviéndonos constantemente y en un espacio tan limitado. La producción tenía un acuerdo con una empresa de transportes, pero lo cierto es que aunque habíamos scauteado distintos vehículos, hasta las



horas previas a empezar el rodaje no tuvimos la confirmación de si iban a darnos el que precisábamos con disposición y color de asientos óptimos para nuestra necesidad.

Iluminar el colectivo también fue un desafío. Durante la preproducción y después de charlarlo con distintos colegas entendí que el ideal no iba a ser posible en este rodaje... Las limitaciones presupuestarias se impusieron, no existía manera de adaptarnos a ciertas demandas de grip y postproducción por lo que después de algunas crisis entendimos como equipo que el contexto económico de nuestro cortometraje se correspondía con el del país, pero que esta era nuestra única posibilidad de contar esta historia,

nuestro cine y que aún con cierta incertidumbre teníamos que seguir adelante. Fue una postura política y militante continuar grabando.

El scouting con el equipo de dirección y el camarógrafo se volvió super necesario, para entender en qué tramos de la costanera era ideal filmar y a qué hora según la orientación solar y el asiento en que viajaban nuestros personajes... a eso se le sumaba el factor climático ya que los vientos de la zona hacían que por momentos el pronóstico se volviera impredecible. Pensábamos un sistema de rebotes, pero dependía de la velocidad del viento poder usarlo ya que en esa zona las alertas por corrientes fuertes son muy frecuentes.



Para este rodaje partimos de la premisa de que el equipo técnico estuviera conformado en parte por estudiantes de la Escuela de Cine de Chubut de modo que durante la preproducción solicité viajar sólo con una gaffer de confianza, Paula Calamante, y la foquista Sofía Piergiácomi a quienes les encantó la idea de conformar el equipo de esa manera. Esa fusión fue “el pulmón” del rodaje. El estímulo entre quienes daban sus primeros pasos en este proyecto cargado/as de sueños y ambiciones, y quienes ya veníamos trabajando fue a doble vía el motor que traccionó.

Al momento de encarar la corrección de color decidí trabajar con Franco Palazzo con quien venimos compartiendo varios proyectos. Tomamos referencias de algunas series y películas como *Summertime* y *Close*. Trabajamos sobre la saturación y el color de las sombras, sobre todo en las escenas de ensimismamiento y las que eran imaginación dentro de la imaginación, y acompañamos las emociones de nuestro protagonista para llegar al clímax final.

El proceso fue muy interesante. Si bien las condiciones de producción distaban de ser las ideales, las condiciones humanas sí lo fueron, superando obstáculos con la mejor predisposición. Creo que eso se siente en el resultado final y hace que la experiencia sea super rica, formativa y disfrutable teniendo en cuenta que fue un rodaje-escuela en una provincia que lo estaba demandando.

COMO DOS EXTRAÑOS

CÁMARA: **SONY A7SIII** WFORMATO
DE IMAGEN: **XAVC S 4K**
LENTES: **CARL ZEISS CONTAX**
YASHICA CINEMODEADOS
RENTAL: **KATPA**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **DAMIÁN MARTÍNEZ**
DIRECCIÓN DE ACTORES:
VALERIA MALATINO
PRODUCCIÓN EJECUTIVA: **MARÍA**

EUGENIA LOMBARDI
JEFA DE PRODUCCIÓN: **MARCELA MAUGERI**
VESTUARIO: **NAIR ARRATIVE**
SONIDO: **MAILÉN PALMA**
MÚSICA: **EMANUEL SCHIEBELBEIN**
MONTAJE: **DAMIÁN MARTÍNEZ**
FOTOGRAFÍA: **EMILIA OLDRINO (ADF)**
CÁMARA: **NICOLÁS BIANCHI**
FOQUISTA: **SOFÍA PIERGIÁCOMI**
GAFFER: **PAULA CALAMANTE**
COLORISTA: **FRANCO PALAZZO**
FOTO FIJA: **ROMINA SANTINI**



UN MOVIMIENTO EXTRAÑO

POR FEDERICO LASTRA (ADF)



El dinero tiene muchas formas. Algunas materiales, como los billetes, otras inmateriales, como una cuenta en el banco. En sí es un medio. Algo que existe para obtener otra cosa. También se puede acumular y en ese acopio -incluso- llega a reproducirse; para ello es necesario especular, al menos un poco. *Un movimiento extraño* es un cortometraje sobre los jóvenes, el dinero, el trabajo y la especulación.

El cortometraje puede leerse como un ensayo sobre las derivas de la terceridad, tanto en lo narrativo como en lo formal. Puede verse como

una sucesión de triángulos devenidos en pirámides. Esa morfología es la que mejor explica el vínculo entre la imagen y la narración. Una imagen plana precede una narrativa poliédrica.

El cortometraje se realizó en varias etapas. En la primera filmamos sólo las escenas en el museo por la noche. Allí una guardia de seguridad ronda con una linterna una exhibición con las obras de Pablo Suárez. En esa primera jornada estábamos el director, Francisco Lezama, la protagonista, Laila Maltz, y yo. La cámara que usamos fue una Blackmagic pocket

con un zoom Angénieux de 16mm 12-120mm, un panel led y una linterna. Sucedió durante 2019. Teníamos una inquietud muy genuina en filmar esa exposición con un objetivo incierto. La observación silenciosa surcando las pinturas y esculturas en la oscuridad con una linterna enmarcaron un inicio misterioso.

Pasaron varios meses hasta que volvimos a filmar. En esa segunda etapa había madurado un guión. Fueron diez jornadas consecutivas. Utilizamos una Sony FS7 con una valija Zeiss Standard Speed T.2,1 y un pequeño parque de



“El cortometraje puede leerse como un ensayo sobre las derivas de la terceridad, tanto en lo narrativo como en lo formal. Puede verse como una sucesión de triángulos devenidos en pirámides. Esa morfología es la que mejor explica el vínculo entre la imagen y la narración. Una imagen plana precede una narrativa poliédrica”

luces led. Hicimos varios scoutings de rutina y fuimos armando las escenas por espacios. Era difícil en ese momento, al menos para mí, tener una idea global del proceso. Experimentaba un estado de comedia asordada que se sostenía en las actuaciones y en cómo abordamos las puestas.

Entre las dos primeras etapas y la última fue la pandemia. Nos desencontramos un poco, hasta que completamos las piezas que faltaban en 2023.

De todo el proceso los desafíos más grandes fueron trabajar en la calle Florida para la secuencia de los arbolitos y las escenas en la fábrica. En la calle Florida rodamos/robamos las escenas sin los permisos. Nos incrustamos entre turistas, arbolitos, y oficinistas. Recuerdo que era muy difícil

escucharnos por el sonido ambiente, no usábamos handies y yo no escucho bien de lejos. De todas formas logramos aislarnos del contexto, pusimos marcas de foco en el piso como si fuese un set y filmamos la contingencia. Fueron jornadas que tuvieron un fulgor especial. Lo real siempre depara sorpresas y en este caso fueron buenas. Si algo está sucediendo en una escena, no es tan importante un peatón incauto mirando a cámara. Laila y Paco Gorri, dos de los protagonistas, trabajaron con una concentración muy placentera para filmar en un contexto un poco caótico.

Por otro lado, la fábrica era un desafío porque se trataba de un espacio inmenso. Teníamos que hacer muchos planos en poco tiempo con equipo reducido. Nos focalizamos en trabajar

sobre los encuadres y movimientos de cámara. Y en modular los espacios para que tuvieran un tono levemente artificial.

Recuerdo haber experimentado una fascinación por el lente 50mm de la valija que usamos en la mayor parte del rodaje. Tenía un halo de desenfoque en los bordes, más notorio en el margen izquierdo, que me resultaba encantador. Algo en las aberraciones del lente le sumaban cierta cualidad plástica a espacios muy simples y anodinos.

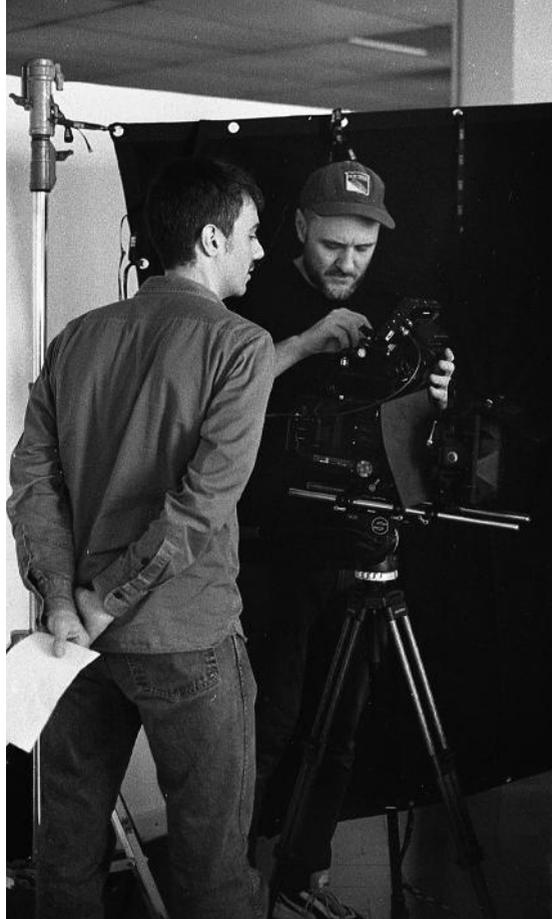
Al finalizar el rodaje y ya con el montaje cerrado pasamos a la corrección de color con Ada Frontini, con quien ya tuve la dicha de trabajar en otras oportunidades. Nos concentramos en



© VICTORIA ALFONSO

el color azul del denim del vestuario de la protagonista y en que las pieles no perdieran vitalidad. Utilizamos mascarás en los rostros para -dentro del rango que la cámara ofrecía- aprovechar la mayor cantidad de detalles de color en la piel, en los ojos.

Sucedieron varios episodios gratificantes con el cortometraje, el primero fue ganar el Oso de Oro en la Berlinale. Algo muy novedoso fue verlo proyectado en la sala del MALBA (junto a otros dos cortometrajes de Francisco Lezama y Agustina Gálvez). En la actualidad, el corto está disponible en la plataforma MUBI.



UN MOVIMIENTO EXTRAÑO

CÁMARA: BLACK MAGIC POC-KET/ SONY PXW-FS7
FORMATO DE IMAGEN: 4K / 1.85:1
LENTES: ANGÉNEUX ZOOM 12-120/
ZEISS STANDARD SPEED 2.1

DIRECCIÓN Y GUIÓN: FRANCISCO LEZAMA
PRODUCCIÓN: IVÁN MOSCOVICH,
JUANESE ALAMOS, FRANCISCO
LEZAMA, ADRIEN COTHIER, JERÓNIMO
QUEVEDO Y VICTORIA MAROTTA

ARTE Y VESTUARIO: ALIX COBELO
SONIDO: NAHUEL PALENQUE
MÚSICA: MARCELA BOFFI, DEKA
MONTAJE: FRANCO FIGUEROA
FOTOGRAFÍA Y CÁMARA:
FEDERICO LASTRA (ADF)
FOQUISTA: ANA ROY
GAFFER: JUAN SCAIOLA
COLORISTA: ADA FRONTINI
FOTO FIJA: VICTORIA ALFONSO





LA NIÑA

POR MATEO SÁNCHEZ LUNA (ADF)



Ya desde el inicio, el director me había comentado que estaba desarrollando un guión y que quería contar conmigo para la fotografía. Una vez que el guión estuvo listo pudimos comenzar a trabajar con tiempo, algo que suele ser una ventaja en ciertas producciones independientes en las que existe mayor dedicación y espacio para explorar detalles con más cuidado.

El director me compartió las ideas y conceptos que quería transmitir en el cortometraje, sobre todo la sensación de un recuerdo constante,

casi traumático, que persigue al personaje. A partir de esta premisa comenzamos a charlar. Le propuse algunas ideas que surgieron a partir de sus indicaciones y a él le parecieron que transmitían muy bien lo que quería contar. Así empezamos a definir el estilo visual y narrativo que acompañaría la historia.

Trabajé en planos cerrados y asfixiantes para las escenas dentro del auto, reforzando la idea de que el personaje está atrapado en su propia mente y en la situación que atraviesa. Incluso cuando

parece encontrar un respiro volvemos a mirarlo desde otro ángulo que lo mantiene encerrado. Además, discutimos cómo diferenciar el mundo de los recuerdos y la imaginación de la realidad: mientras los recuerdos se presentaban con colores más cálidos y brillantes; la realidad debía sentirse fría, distante y opresiva. Complementamos esta paleta con movimientos de cámara que subrayaran el malestar del protagonista.

Un desafío clave fue encontrar la manera de conectar la realidad con los recuerdos y la



“Trabajé en planos cerrados y asfixiantes para las escenas dentro del auto, reforzando la idea de que el personaje está atrapado en su propia mente y en la situación que atraviesa. Incluso cuando parece encontrar un respiro volvemos a mirarlo desde otro ángulo que lo mantiene encerrado. Además, discutimos cómo diferenciar el mundo de los recuerdos y la imaginación de la realidad: mientras los recuerdos se presentaban con colores más cálidos y brillantes; la realidad debía sentirse fría, distante y opresiva”



imaginación. Resolvimos esto con un plano de transición dentro del auto que se convirtió en una pieza fundamental del lenguaje visual. Para lograrlo tuvimos que montar un slider dentro del vehículo, algo complejo en términos de espacio y movilidad. A partir de esa decisión técnica optamos por trabajar con la **RED Komodo** junto a los lentes **Compact Primes de Carl Zeiss**. Esta combinación nos permitió obtener la definición y el nivel de detalle que necesitábamos para los recuerdos vívidos, al mismo tiempo que nos ayudó a mantener ese realismo doloroso, como si el personaje estuviera experimentando todo en carne propia.

Disfruté muchísimo del proceso y la colaboración que se dio a lo largo del rodaje. Fue un proyecto hermoso, donde cada decisión estuvo pensada para contar la historia y acompañar el viaje emocional del protagonista.



© JEREMÍAS IVAN

LA NIÑA

CÁMARA: **RED KOMODO S35**
 FORMATO DE IMAGEN: **2.35:1**
 LENTES: **CARL ZEISS CP2**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **LUCAS DE BENDETTI**
 PRODUCCIÓN: **LUCAS DE BENDETTI**
 ARTE Y VESTUARIO: **MICHAELA AILÍN BLANCO**
 MAQUILLAJE: **FERNANDA MUÑOZ**
 SONIDO: **MARTIN GALIMANY**
 MÚSICA: **PABLO SALA**
 MONTAJE: **LILY NADAL**
 FOTOGRAFÍA: **MATEO SANCHEZ LUNA (ADF)**
 CÁMARA: **IGNACIO LEVALLE**

FOQUISTA: **URIEL GOMEZ**
 SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **JOAQUIN YIN**
 GAFFER: **ALEJANDRO GONZALEZ**
 JEFE DE ELÉCTRICOS: **JOSÉ "EL POLLO" GOMEZ**
 ELÉCTRICOS: **LUCAS GONZÁLEZ**
 GRIP: **RAMIRO ARES**
 STEADICAM: **JOAQUIN YIN**
 COLORISTA: **SEBASTIAN BECKER**
 COORDINADOR DE VFX: **MARIANA LADO**
 VFX: **RODRIGO VIVAS**





EL PERFUME DE LA TIERRA

POR MATÍAS CALZOLARI (ADF)



La idea para este cortometraje se gestó hace muchos años. Recuerdo haber visto en cine *Aniceto* y luego *Pina*, y un día, al salir de la Biblioteca Nacional, me encontré con un espectáculo en la explanada. Era parte del festival Ciudadanza y consistía en dos bailarinas bailando bajo un cielo nubladísimo. Salí corriendo hacia la parada del colectivo, emocionado y con la sensación de que tenía que hacer algo con lo que había visto.

Casi una década después, en plena pandemia, ya tenía el guión y un editado preliminar que

mezclaba storyboards hechos por Erica Idka con fragmentos de películas que me inspiraron: *Aniceto*, *The Red Shoes*, *Pina*, *Suspiria*, *White Nights*, *Un día Pina me contó*, *Un corazón en invierno* y *A Dancer's World*.

Luego, conversando con Natalia Pelayo, protagonista de *Aniceto*, ella aceptó participar en el proyecto. Esa decisión revolucionó todo: aunque no tenía los recursos necesarios decidí empezar. Vendí vinilos, cámaras, lentes y hasta publiqué mis saxos. Y todo empezó a moverse.

El corto cuenta la historia de Angra quien, para salvar su vínculo de pareja, se ve obligada a desenterrar las raíces de su dolor, conocer sus orígenes. Este melodrama combina danza contemporánea y música para narrar las memorias de la protagonista. Es una narrativa romántica con cierta oscuridad y exaltación de los sentimientos.

Sabíamos desde el principio que queríamos construir un mundo visual que reflejara las emociones de Angra. Inspirándonos en las sombras transparentes de Sorolla, los tonos fríos de exteriores de *Suspiria*. El concepto era:

personajes cálidos en entorno de crepúsculo frío. Hicimos una adaptación de las obras de Rembrandt y Vermeer donde enfriamos el entorno de los personajes. Al compartir esto con el equipo, sugirieron que esto podría lograrse por makeup y pelo, a cargo de Rubi Goldberg, y por vestuario, a cargo de Kei Pampillon.

Aprovechamos la arquitectura fría y brutalista de Clorindo Testa de la Biblioteca Nacional para que enmarcara el encuentro con su progenitora dentro de una caja de cemento enorme donde estén solas como dos mamíferos conversando y sin filtro, sin tiempo, sin voz. Las locaciones eran lugares familiares para mí. Solía ir a caminar, pasear, tomar un yogurt, quedarme sentado para descubrir los mejores ángulos, las posibilidades, las distancias, qué horarios eran más pertinentes para filmar y lograr el clima deseado, etc.

Utilizamos una Red Epic Dragon para obtener una imagen definida con buen rango dinámico en R3D 5K. Los lentes elegidos fueron los Zeiss Compact Prime 2 que siempre me han gustado por su definición, el tratamiento de tonos piel y sobre todo, su presupuesto. Para suavizar la imagen trabajamos con un filtro Pearl Streak de 1/8. Los diafragmas se mantuvieron en $f/5.6$, lo que permitió integrar los escenarios en la nitidez visual.

Los interiores están en clave baja con luz directa que entra por ventanales de la puerta como si en el afuera pasara otra cosa, esa luz que ella no puede tener, la que no puede alcanzar.



“El corto cuenta la historia de Angra quien, para salvar su vínculo de pareja, se ve obligada a desenterrar las raíces de su dolor, conocer sus orígenes. Este melodrama combina danza contemporánea y música para narrar las memorias de la protagonista. Es una narrativa romántica con cierta oscuridad y exaltación de los sentimientos”

Optamos por colgar fresnelitos que teníamos con Ale del Campo y cajas de salmón recicladas con tubos led cenitales que nos permitían dar un relleno. Evitamos tener trípodes en el set. Teníamos solo un HMI Led que venía desde afuera.

Tuvimos un desafío complejo. La casa tenía las dos paredes hechas de espejos y construimos una ventana con cortinas teniendo solo 15

centímetros de profundidad para iluminar desde atrás. Por suerte nos funcionó bien: pusimos ocho tiras de leds pegadas al espejo y una serie de difusores 251.

Damián Saban diseñó una coreografía que mezclaba danza contemporánea con movimientos actorales que expresaban el dolor interno de Angra. Ensayamos con las bailarinas Natalia Pelayo, Eva Prediger y Marta Lantermo en una

casa con dimensiones similares a las locaciones reales. La música compuesta por Leo Genovese fue fundamental para los ensayos.

Filmar las escenas musicales requería total sincronización con la música por lo que decidimos no sacar la cámara del Ronin en ningún momento ya que para rodar cuatro escenas en un día había que optimizar tiempo. Thomas Grinberg operó el Ronin en la casa. Él estudió las filmaciones de los ensayos cuadro a cuadro.

La cámara fue clave para capturar sentimientos profundos: tuvo que bailar junto a los personajes siguiendo sus movimientos y emociones como un bailarín más en la coreografía. En exteriores estuvieron Marcelo Beltramini y Marco Medici con el ronin.

La experiencia de *El perfume de la tierra* me da que al hacer cine uno va dejando rastros por la ciudad, van quedando huellas y caminos abiertos donde uno aprendió, transitó y hoy recorro esas mismas calles y ya no tengo la necesidad de detenerme, ya son parte de un pasado, de un sueño concretado. Muchas gracias a todas las personas que participaron.



© MÁXIMO PARPAGNOLI

EL PERFUME DE LA TIERRA

CÁMARA: **RED EPIC DRAGON**
LENSES: **CARL ZEISS COMPACT PRIME 2**
FILTRO: **PEARL STREAK 1/8**
FORMATO: **1.89:1**

DIRECCIÓN Y GUIÓN: **MATÍAS CALZOLARI**
PRODUCCIÓN: **TIERRA ENTRANCE FILMS**
ARTE: **LUZ OLIVERA, BELEN HERNÁNDEZ PUIG Y ÉRICA IDKA**
VESTUARIO: **KEI PAMPILLÓN**
MAQUILLAJE: **RUBI GOLBERG**
SONIDO: **JUAN BIANCHI**
MÚSICA: **LEO GENOVESE**
MONTAJE: **PAOLA AMOR (SAE)**
FOTOGRAFÍA: **ALE DEL CAMPO (ADF)**

Y MATÍAS CALZOLARI (ADF)
CÁMARA RONIN: **THOMAS COSTA GRINBERG, MARCELO BELTRAMINI Y MARCO MEDICI**
CÁMARA GRÚA: **LEONARDO ROCHA**
FOQUISTA: **MARCELO BELTRAMINI, HUGO NUÑEZ Y PABLO FORNARA**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **GERALDINE ORTIZ**
GAFFER: **JUAN CRUZ GARBARINO LLEGA**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **IGNACIO BERNASCONI**
ELÉCTRICOS: **CRISTIANO VADER**
COLORISTA: **BÁRBARA SAEZ**
VFX: **ALEXIA MILLER MOSCARDINI, LEAN SANCHEZ E IGNACIO GARÍN**



El Museo del Cine está dedicado a la preservación, investigación y difusión del arte cinematográfico. ¡Los esperamos en nuestra sede en el barrio de la Boca!

www.buenosaires.gob.ar/museodelcine

ASOCIACIÓN DE AMIGOS
www.museodelcineba.org



FELAFCA

Federación
Latinoamericana de
Autores de Fotografía
Cinematográfica

La luz que nos une

ADF

abc

ACC

ADFC

CCK



<https://www.youtube.com/@adfc.directoresdefotografi3699>

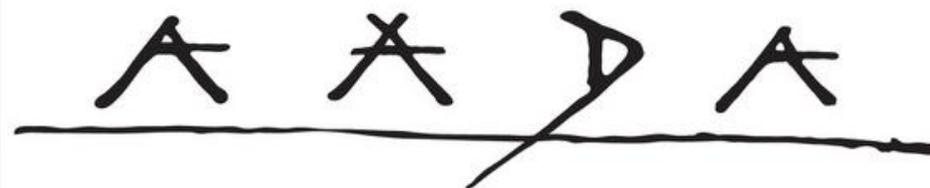
<https://www.facebook.com/share/15Vtwhu6c/?mibextid=wwXlfr>



ASOCIACIÓN ARGENTINA DE
SONIDISTAS AUDIOVISUALES

 @asasonidistas

www.asasonidistas.org



Asociación Argentina de Directores de Arte Audiovisuales

 www.aadarte.org.ar

 aadarte@gmail.com

 facebook.com/aadarte

 @aada.arte



ENSÖ
CREATIVE FLOW

VERSATILE PRIME LENS SERIES | ARRI QUALITY FOR NEW MARKETS | LARGE FORMAT AND S35
14 FOCAL LENGTHS | TUNEABLE WITH ENSÖ VINTAGE ELEMENTS | STUNNING BOKEH
EXCEPTIONAL CLOSE FOCUS | COMPACT AND LIGHTWEIGHT | PERFECT FOR SMALL CREWS
EASY TO WORK WITH | NATURAL IMAGES AT ANY RESOLUTION | BUILT TO LAST

www.arri.com/enso

ARRI 

Sumate a la
Asociacion Argentina de Coloristas Audiovisuales



ASOCIACION ARGENTINA DE COLORISTAS AUDIOVISUALES

 Asociacion Argentina de Coloristas Audiovisuales

 /aacoloristas

 aacoloristas@gmail.com

SAE SOCIEDAD ARGENTINA
DE EDITORES
AUDIOVISUALES

En SAE nos reunimos lxs trabajadorxs de la edición audiovisual para tender lazos entre nosotrxs, consolidar y ampliar nuestros conocimientos, visibilizar el arte del montaje, defender juntxs nuestrxs derechos autorales y laborales, tender lazos con editorxs de todo el mundo y con lxs distintxs actorxs de la comunidad audiovisual. En un contexto difícil para nuestra industria, esta unión se vuelve más importante que nunca.

sae@saeditores.org



ACADEMIA
DE LAS ARTES
Y CIENCIAS
CINEMATOGRAFICAS
DE LA ARGENTINA

 @academiadecineargentina  /AcademiadeCineArgentina  @academiadecineargentina

www.academiadecine.org.ar | info@academiadecine.org.ar

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

eda

Asociación Argentina
de Editorxs Audiovisuales

info@edaeditores.org

www.edaeditores.org

Seguinos en    

00:00:00:15

EN
PRIMERA
PERSONA

SERIES



CRIS MIRÓ (ELLA)

POR SANTIAGO GUZMAN



“Mi objetivo era crear una imagen que evocara los años 90, situando a los espectadores en la época en la que transcurría la historia, pero sin perder el toque cinematográfico. En cuanto a la cámara, decidimos que fuera casi siempre en mano buscando que vibrara con el personaje. En algunos momentos queríamos movimientos suaves y en otros más nerviosos, siempre intentando estar lo más cerca posible de Cris para transmitir sus emociones y respirar con ella a través de la cámara”.

Un día sonó mi teléfono y era Martín Vatenberg (creador y uno de los directores de la serie junto a Javier Van de Couter). Se presentó, me habló del proyecto y me dijo que quería que yo fuera el director de fotografía. Nos reunimos a tomar un café, conversamos y me contó más detalles. Después de escucharlo y conocerlo, no dudé ni un segundo: quería ser parte de esta historia que me resultaba muy interesante y atractiva para contar.

Poco después comenzamos un proceso creativo muy enriquecedor junto a Micaela Saiegh (directora de arte), Javi y Martín. Teníamos mucho material de archivo de los años 90 en formato televisivo 4:3; parte de ese material se podía utilizar y otra parte no. Entonces decidimos crear nuevo material de archivo de la ficción y fusionarlo con el real.

Decidimos narrar la historia de Cris mezclando formatos: utilizamos material de archivo real y ficcionado en 4:3 (original de los 90s), flashbacks en 2.1 y un formato cinematográfico en 16:9 para el resto de la serie. La cámara que usamos fue la Sony Venice I combinada con una óptica vintage para lograr una imagen más suave y que contrastara fuerte con las imágenes de archivo.

Luego de varias pruebas decidimos usar los Leica R, una óptica con gran apertura de diafragma (T 1.3) que genera aberraciones y un desenfoque muy particular. A estas ópticas les agregamos una difusión para terminar de suavizar la dureza de la cámara.



Mi objetivo era crear una imagen que evocara los años 90, situando a los espectadores en la época en la que transcurría la historia, pero sin perder el toque cinematográfico. En cuanto a la cámara, decidimos que fuera casi siempre en mano buscando que vibrara con el personaje. En algunos momentos queríamos movimientos suaves y en otros más nerviosos, siempre intentando estar lo más cerca posible de Cris para transmitir sus emociones y respirar con ella a través de la cámara.

La serie transcurre en tres etapas clave de la vida de Cris: su plenitud como artista, el quiebre provocado por su enfermedad y la persecución mediática, y hacia el final su decisión de cómo afrontar el desenlace, eligiendo brillar hasta su último día. A través de la imagen buscamos reflejar esos estados del personaje en cada momento.





El trabajo en equipo fue fundamental. Colaboramos de forma muy estrecha con el equipo de arte, vestuario y maquillaje para lograr una estética coherente y cuidada. El universo de Cris nos permitió explorar mucho a nivel visual: el teatro de revista, los camarines, el mundo mediático, los boliches, su casa familiar, el espacio de sus amigas, la facultad, el hospital, entre otros. A pesar de los presupuestos acotados, logramos un gran trabajo estético en todos los decorados, encontrando siempre soluciones creativas para superar los desafíos que surgieron en el camino.

CRIS MIRÓ (ELLA)

CÁMARAS A Y B: **SONY VENICE 1**
 CÁMARA C: **SONY PD100 (ARCHIVO FICCIONADO)**
 LENTES: **LEICA R REHOUSING (ÓPTICAS HCM)**
 FORMATO: **SUPER 35 (ASPECT RATIO 16/9 _ 4/3 _ 2.1)**

GUIONISTAS: **MARTÍN VATENBERG Y LUCAS BIANCHINI**
 DIRECTORES: **MARTIN VATENBERG Y JAVIER VAN DE COUTER**
 PRODUCTORES EJECUTIVOS: **HELEN ROCA, KARINA CASTELLANO Y EZEQUIEL OLZANSKI**
 ARTE: **MICAELA SAIEGH**
 VESTUARIO: **PAULA BIANCHINI**
 MAQUILLAJE Y PEINADO: **DINO BALANZINO**
 SONIDO: **THOMAS FRONTROTH**
 MÚSICA: **MANU MORENO**
 MONTAJE: **PAOLA AMOR Y JOSÉ MANUEL STREGER**
 FOTOGRAFÍA Y CÁMARA A: **SANTIAGO GUZMAN**

CÁMARA B: **FERNANDO BLANC**
 FOQUISTAS: **DANIELA D'URBANO Y JULIA BURATOVICH**
 ASISTENTES DE CÁMARA: **SOLE GARCÍA Y SOFIA COVELLI**
 VIDEO ASSIST: **VICKY ALMADA Y JAZMÍN BUCI**
 DIT / DATA MANAGER: **IGNACIO NATIELLO**
 GAFFER: **CHRISTIAN COLACE**
 JEFE DE ELÉCTRICOS: **JUAN MORALES Y MILO BENGTTSSON**
 OPERADOR DE GENERADOR: **WALTER SAAVEDRA**
 GRIP: **JOSE CORTEZ**
 ASISTENTE GRIP: **CESAR TORRES**
 COORDINADORES DE POST PRODUCCIÓN: **WALTER MINDIUK Y CATALINA VAZQUEZ**
 COLORISTA: **LILY SUAREZ RODES (CSI, AAC) Y BARABARA SAEZ**
 VFX: **PAULA NUÑEZ**





LA MENTE DEL PODER

POR NICO GORLA (ADF)



La mente del poder es un thriller psicológico cuyo protagonista es Marcos Dorrego (Diego Velazquez), un psicólogo de élite atormentado por su pasado que atiende a Víctor Noriega (Mike Amigorena), el reciente presidente electo de la Nación al cual una misteriosa espía internacional (Elena Roger) le ordena manipular para aislarlo de su círculo íntimo.

Desde el principio -tanto con Mariano Hueter (director), como con Nicolás Mellino y Pablo Flores (creadores y showrunners), y Jimena Soldo (directora de arte)- entendimos que la densidad, el suspenso, la desconfianza, la manipulación y la traición que integran la esencia del guión debían trasladarse a la imagen en forma de ambientes sórdidos, presencia de

siluetas, clave baja y una paleta que acompañe desde la predominancia del contraste.

Hubo dos referencias troncales desde lo fotográfico: *The outsider* (creada por Richard Price; DF's: Igor Martinovic, Zak Mulligan, Kevin Mcknigh, Rasmus Heise) y *Homecoming T1* (creada por Micah Bloomberg, Eli Horowitz, Sam Esmail; DF: Tod Campbell). Ambas trabajan la iluminación aplicando la propuesta que estábamos buscando: clave baja y encuadres desbalanceados representando una lucha interna en la construcción de los personajes y un pasado que los persigue y presiona en su presente, tal como le pasaba a nuestro protagonista.

Aunque nunca se pusieron en la mesa como

referencias, cuando se habla de clave baja y género de intriga es difícil no tener presente a *Klute* (Alan Pakula, DF: Gordon Willis) y *Seven* (David Fincher, DF: Darius Khondji). Son esas películas que siempre me acompañan de forma consciente o inconsciente cuando creo este tipo de proyectos.

En cuanto a cámara y lentes, optamos por dos Alexa Mini LF, lentes Cooke S7i y un Angénieux EZ 45-135 de Rowing Rental. Sabíamos que íbamos a buscar expresar el excelente rango dinámico que posee la cámara permitiéndonos lograr ese clima denso en el interior y al mismo tiempo queríamos tener puntos altos controlados sin que “estallen”, como por ejemplo las cortinas de los interiores del despacho presidencial que daban al exterior furioso generando un recorte predominante. Fue necesario trabajar esto junto al DIT, Agustín Flocco, no solo cuidando la exposición en su máximo detalle, sino también atento a la iluminación del interior para que las bajas no se empastaran.

Otra ventaja del sensor es que al ser full frame nos permitió aislar a los personajes de su entorno a través de una acotada profundidad de campo, algo que también aportaba a nuestra búsqueda estética.

Los lentes Cooke, con su definición y suavidad, lograban una combinación interesante con el contraste propuesto desde la iluminación. También nos permitían acercarnos más a los actores y utilizar angulares para algunos primeros planos sin dejar de ser “gentiles” con los rostros.



“Desde el principio entendimos que la densidad, el suspenso, la desconfianza, la manipulación y la traición que integran la esencia del guión debían trasladarse a la imagen en forma de ambientes sórdidos, presencia de siluetas, clave baja y una paleta que acompañe desde la predominancia del contraste”

A la configuración de cámara se le sumó un black promist ¼ para suavizar y generar un pequeño glow en las altas y puntos de luz (ventanales, veladores, etc).

En iluminación contamos con un HMI M40, HMI PAR 2,5, dos HMI M18, Nanlites, SkyPanels, Asteras, etc. Era importante no solo la potencia sino la cantidad de luces para poder iluminar más de un decorado a la vez. Para

lograr esto fue primordial el trabajo en conjunto con Lucas Balestrino (gaffer) tanto durante la pre como en el rodaje. Entendió no sólo lo que estábamos buscando estéticamente sino el tiempo que teníamos entre escena y escena.

En cuanto a las locaciones de la serie hubo un gran trabajo con Jimena Soldo con quien supimos optimizar los recursos al máximo sin perder nuestro norte. Hoy veo la casa y consultorio

de Dorrego y considero que pudimos transmitir ese clima policial a un espacio cotidiano manteniendo una concordancia con el resto de las locaciones. Los recovecos diseñados, la ambientación pensada para nuestra paleta, los elementos en cuadro y los contraluces fueron fundamentales para que la locación no fuera “costumbrista” sino que se eleve generando el clima indicado y distintas capas de lectura que hacen a la alineación y código del proyecto.

Otro espacio muy importante y demandante fue la casa de gobierno. No solo el desafío era iluminar sino también controlar toda la luz no deseada que invadía el set. En esta ocasión fue fundamental el trabajo con Pablo Fernandez (asistente de dirección) y Mica Montero (coordinadora de producción) para acordar los horarios. La ventaja de estar muchas jornadas en un mismo lugar es que también permite ir conociendo lo que sucede con la luz a lo largo del día y poder anticiparse a problemas de las jornadas venideras. Fue necesario que el diálogo con ellos fuera cercano y fluido.

Un ejemplo de la sinergia entre las áreas es una secuencia que quizás al espectador no le llame tanto la atención, pero que para nosotros fue clave. Ocurre durante el capítulo 4 cuando Dorrego va a comprar drogas a un edificio donde se encuentra con unos pasillos lúgubres y el baño donde termina consumiendo. Esa escena iba a ser en un exterior, pero el día programado diluvió. La jornada en que se podía reprogramar, tanto por tiempos como por citación de actores,

ese exterior nos complicaba. Por eso decidimos entre todas las áreas armar ese decorado en unos pasillos y un baño en la misma locación donde nos tocaba grabar ese día. Hoy veo el resultado final y es superador a lo imaginado.

La corrección de color se realizó en las islas de Warner. En una primera instancia a cargo de Eloisa Yankelevich (AAC) y luego por cuestiones de agenda tomó la posta Ada Frontini (AAC). Ambas entendieron a la perfección lo que estábamos buscando y supieron potenciarlo. Fue clave respetar los niveles originales que traíamos del rodaje más un trabajo muy detallado y minucioso en las bajas para lograr penumbras sin empastar la imagen, proceso en el que me sentí apoyado tanto por el director, como por los showrunners y la plataforma. Durante ese camino trabajamos los tonos fríos en las bajas y medias, sobre todo en los exteriores e interiores día potenciando el clima “invernal” que buscábamos desde lo estético. En las noches trabajamos los tonos cálidos y por momentos los verdes en las altas. También neutralizamos las bajas, que a veces se contaminaban de cálido en rodaje, para generar un buen contraste de color. Como toque final aplicamos un poco de grano para romper la imagen y sumar textura al *finish*.

Hoy, viendo y disfrutando la serie terminada considero que entre todas las áreas logramos construir en lo visual aquello que imaginamos y eso siempre es motivo de alegría y orgullo.



©JOY DRAGO

LA MENTE DEL PODER

CÁMARA: **ALEXA MINI LF**
FORMATO DE IMAGEN: **APPLE PRORES 4K UHD**
LENTES: **COOKE S7I Y**
ANGÉNIEUX EZ 45-135 T3

CREADORES Y SHOWRUNNERS:
NICOLÁS MELLINO Y PABLO FLORES
DIRECCIÓN: **MARIANO HUETER**
GUION: **NICOLÁS MELLINO, PABLO FLORES,**
MARIANO HUETER, PABLO LAGO, ANDRÉS
PASCANER, ANDRES ALOI, NICOLAS
MARINA Y VALENTINA CERATI
PRODUCCIÓN: **WBD, FLOW, 11 LOOPS**
ARTE: **JIMENA SOLDÓ (ADDA)**
VESTUARIO: **FLORENCIA MELLINO**
DISEÑO DE MAQUILLAJE Y
PEINADO: **MARU GARCÍA**
SONIDO: **JUAN PABLO SOUTO**
MÚSICA: **SEBASTIAN MELLINO,**
IVÁN NILSON Y PABLO CORREA
MONTAJE: **PABLO MARI (SAE), CAMILA**
SASSI Y ANA PAULA TORRENS (EDA)
FOTOGRAFÍA: **NICOLAS GORLA (ADF)**

DIT: **AGUSTIN FLOCCO**
DATA MANAGER: **BRUNO DAFFINI**
CÁMARAS: **MARTÍN PELS Y ESTEBAN PATINI**
FOQUISTAS: **CAROLA FORSTER**
Y OSCAR RAMIREZ
SEGUNDOS ASISTENTES DE CÁMARA:
CAMILA MELONE Y JOAQUIN YIN
VIDEO ASSISTS: **ANDREA PEREZ**
GAFFER: **LUCAS BALESTRINO**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **MAURO TEDESCHI**
ELÉCTRICOS: **SEBASTIAN MARIÑO, MARINA**
FIORINI Y AGUSTÍN GALARZA
OPERADOR DE GENERADOR: **DANIEL NUÑEZ**
KEY GRIP: **HUGO AGUERO**
STEADICAM: **ESTEBAN PATINI**
COLORISTA: **ELOISA YANKELEVICH**
(AAC) Y ADA FRONTINI (AAC)
COORDINADOR DE POST
PRODUCCIÓN: **LEO LOPEZ**
VFX: **SILVINA PINO, LAURA**
PINO Y MARIO TORRES





SELENKAY

POR ALEJANDRA MARTIN (ADF)



protagonismo a los paisajes y a la sensorialidad de lo que nos transmiten. De esta manera, el fuego y el agua -elemento clave de la protagonista- no solo funcionarían como poderes fantásticos, sino como elementos naturales.

Una de las primeras decisiones fue el formato. Optamos por un 2:1 que como formato intermedio nos permitió capturar la majestuosidad de los paisajes con lagos y montañas sin perder la intimidad de la pantalla pequeña. Esta relación de aspecto propuesta por Vittorio Storaro en los años 90 nos cuadraba perfecto para *Selenkay* porque equilibraba el paisaje sin ser demasiado amplio para el público de la plataforma acostumbrado a la pantalla chica.

Durante los primeros meses de preproducción fuimos ideando y visualizando cómo sería *Selenkay* que, además del nombre de la serie, también es el de un parque nacional imaginario cerca de Río Vivo, un pueblo de fantasía.

Selenkay se filmó en una gran cantidad de locaciones y elegir las fue una de las tareas más complejas. Trabajamos junto con Marlene y el equipo de locaciones para encontrar espacios que contribuyeran a la identidad del proyecto y los personajes.

Por ejemplo, la casa de Sofía debía ser una cabaña de madera en medio de un parque nacional, rodeada de vegetación. El objetivo era crear un espacio acogedor, pero con una luz fría que reflejara su conexión con el agua. En cambio, el galpón de los hermanos Fénix debía ser más

Trabajar en *Selenkay* fue una experiencia intensa, tanto a nivel profesional como creativo. Llegué al proyecto gracias a María Laura Moure, de Metrovision Producciones, con quienes ya había trabajado en varias producciones para Disney. Desde el principio lo sentí como un desafío y una oportunidad de crecimiento, sobre todo por la complejidad visual de la serie que combina elementos naturales con lo fantástico.

Cuando leí los primeros guiones me di cuenta de que *Selenkay* no sería solo una historia con acción y efectos visuales, sino que además tendría una conexión profunda con la naturaleza. Esto era algo que debía reflejarse en la fotografía.

Las primeras reuniones con los directores Martín Saban, Joaquín Cambre y Eduardo Pinto,

junto con la producción y Marlene Lievendag (AADA) -la directora de arte- fueron esenciales. Se extendieron a lo largo de varios meses y fueron clave para explorar ideas y definir la identidad estética de la serie.

El reto principal era crear una nueva imagen para una serie de Disney. Teníamos que mantener la esencia visual de la marca, pero también queríamos darle un aire naturalista y diferente a la imagen que la plataforma venía manejando para este tipo de productos.

La historia pertenece al género fantástico: una joven que controla el agua y se enfrenta al poder del fuego. Esta “lucha” entre agua y fuego fue el punto de partida para establecer los contrastes visuales a lo largo de la serie. Sin embargo, decidimos centrarnos más en la naturaleza, dándole

hostil. Optamos por un espacio metálico y oxidado con grandes entradas de luz natural que generaran contrastes dramáticos. Los fuegos, que eran constantes en sus escenas, se convirtieron en un elemento visual clave.

Buscamos que en los espacios de los personajes, tanto en su materialidad, color y texturas, se reflejara la contradicción y convivencia entre las fuerzas de la naturaleza, como un yin-yang entre agua y fuego.

Desde el punto de vista técnico utilizamos agua y fuego reales, así como luminarias con efectos, además de trabajar con efectos visuales para completar las escenas filmadas con las de postproducción. Fue crucial pensar siempre en la “costura” de la imagen para lograr que todo fuera lo más orgánico posible en términos de dirección de luz, color y textura.

En cuanto a la elección de la cámara (año 2021) optamos por la Venice 1 por su tamaño de sensor y la posibilidad de grabar una buena cámara lenta, que era fundamental para las escenas de acción con agua y fuego. Usamos lentes Zeiss Supreme y les añadimos filtros black satin para suavizar la imagen y acercarnos más a la idea orgánica de lo natural.

En algunas situaciones con maquetas utilizamos el Laowa 24 mm Macro, que resultó muy útil para entrar con la cámara en lugares pequeños por su sistema de periscopio, pero tiene la incómoda particularidad de ser f/14 y más aún porque lo usamos para escenas con alta velocidad.



“Selenkay tiene dos temporadas (16 capítulos en total) que se filmaron juntas con tres directores que dirigieron distintos capítulos. Uno de los grandes desafíos fue trabajar con tres directores en simultáneo. Como el plan estaba organizado por decorado y no por director podía suceder (y de hecho sucedió) que en una semana dirigieran los tres en diferentes momentos”.

Para tomar algunas situaciones a la distancia en Bariloche optamos por un Canon 400mm.

Selenkay tiene dos temporadas (16 capítulos en total) que se filmaron juntas con tres directores que dirigieron distintos capítulos. Uno de los grandes desafíos fue trabajar con tres directores en simultáneo. Como el plan estaba organizado por decorado y no por director podía suceder (y de hecho sucedió) que en una semana dirigieran los tres en diferentes momentos.

La unidad estética fue cuidada entre Marlene y yo, quienes estuvimos involucradas en todo el proceso aunque los directores cambiaban. Sin duda esta dinámica nos obligó a “cambiar de chip” y adaptarnos a las perspectivas y estilos de cada uno, pero la serie y su identidad visual siempre fueron una sola que se consolidó durante los meses de desarrollo.

Martín Sabán, Eduardo Pinto y Joaquín Cambre son tres talentosos directores a quienes

ya conocía, cada uno con una trayectoria distinta que sumó mucho al proyecto. Para mí fue un aprendizaje enorme colaborar con cada uno de ellos, percibir las diferencias y cuidar desde mi rol la unidad respetando los estilos de cada uno.

Otro tema importante fue que el rodaje de *Selenkay* duró muchos meses y estuvo atravesado por la pandemia. Las restricciones de COVID-19 hicieron todo más difícil, pero también nos unieron como equipo. A pesar de las molestias, como los testeos constantes y el uso de barbijos, la situación nos obligó a ser más creativos y adaptarnos a las nuevas circunstancias. A mí me dio la oportunidad de aprender a trabajar en condiciones que nunca imaginé.

El proceso de corrección de color se realizó en Metrovision, bajo la mirada de Eduardo Sierra, con quien tengo una excelente relación de trabajo. Dado que la serie consta de muchos capítulos, el trabajo de color se hizo en distintas etapas a lo largo de varios meses. Hubo algunas idas y vueltas con Disney hasta que encontramos y acordamos el tono final. Es importante destacar que *Selenkay* representa una apuesta visual por parte de Disney y eso se terminó de definir en la sala de color.

Haber trabajado en *Selenkay* fue una gran experiencia de trabajo colaborativo, llena de aprendizajes y, sobre todo, con un equipo increíble con el que crecí muchísimo.



© DANIEL VALDEZ

SELENKAY

CÁMARA: **SONY VENICE 1**
FORMATO DE IMAGEN: **2:1**
LENTES: **ZEISS SUPREME**

DIRECCIÓN: **MARTÍN SABAN, EDUARDO PINTO Y JOAQUÍN CAMBRE**
GUIÓN: **PABLO LAGO Y SUSANA CARDOZO**
PRODUCCIÓN: **MARÍA LAURA MOURE Y GABRIEL PASTORE**
ARTE: **MARLENE LIEVENDAG (AADA)**
VESTUARIO: **FLORENCIA VITON Y ANDREA MATTIO**
MAQUILLAJE: **CELESTE DUNAN**
SONIDO: **MATÍAS HIIDALDO**
MÚSICA: **DAMIÁN MALHER**
MONTAJE: **SANTIAGO PARYSOW**
FOTOGRAFÍA: **ALEJANDRA MARTÍN (ADF)**
DIT: **NACHO NATTIELO Y MARTÍN KASPERSKI**

CÁMARA: **GABRIEL BONTEMPO, NATALIA MARTINEZ, FERNANDO LUGONES Y GERMÁN CONSTANTINO**
FOQUISTA: **JOSEFINA SEMILLA Y YERIMEN WOLF**
SEGUNDO ASISTENTE DE CÁMARA: **GONZALO SCHINDLER Y DAFNA SZLEIFER**
GAFFER: **MILAGROS CHAIN Y MATÍAS BUZURRO**
JEFE DE ELÉCTRICOS: **FABIÁN FORTE**
ELÉCTRICOS: **DANIELA LAVAGNA, MILO SANCHEZ Y VALERIA LACHMAN**
GRIP: **JUAN PABLO MUÑOZ**
STEADICAM: **GUSTAVO TRIVIÑO**
COLORISTA: **EDUARDO SIERRA**
COORDINADOR DE VFX: **NICOLÁS REY Y TOMÁS BUBIS**
VFX: **TOMÁS BUBIS**



AÑOS DE CÁMARAS & LUCES

Una entrevista a Jonás Pagazaurtundúa de Cámaras & Luces

Por Pablo Galarza (ADF)



Las casas de alquiler son parte de nuestra identidad como trabajadores del medio cinematográfico, es allí donde se va forjando parte de nuestra historia profesional.

Quienes peinamos algunas canas recordamos estar en Guatemala 5167 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) por alguna prueba, chequeo o devolución de equipos y en horarios de la tarde encontrarse con un adolescente entusiasta observando y aprendiendo.

Con el tiempo, esas horas de vuelo dieron su fruto y ese adolescente es hoy uno de los más grandes referentes en cuanto a conocimiento técnico sobre equipos de cine en la Argentina.

Como todos saben, yo soy el hijo del Vasco, así que crecí en Cámaras y Luces. Era salir del colegio e ir para la oficina, fue así desde toda la vida porque para mí era ir donde estaba mi viejo. No entendía nada. Recién a los 16 años, cuando me aburría durante las vacaciones, empecé a interesarme e incluso a trabajar.

¿En qué momento dijiste “esta va a ser mi vida”?

No hubo un momento exacto. Los chicos que trabajaban acá eran parte de la familia así que pasé por todos los departamentos: fui cadete, trabajé en el departamento de luces cargando y limpiando las líneas, en la parte de grip y de



a poco me fue llevando la vida misma. Estaba Manolo, que junto con mi viejo me transmitieron el amor por la cámara. Cuando empecé estaban las ARRI III y la BL4. Y verlas armadas con un 25-250... era imposible no enamorarse.

Más allá del oficio de estar todos los días trabajando en el rental, ¿cómo te formaste?

El Vasco no solo me inculcó lo técnico y me

transmitió la pasión, sino que me grabó a fuego la metodología de trabajo. Parece poco pero fue hace 30 años y en ese momento la manera era preguntando, escuchando, equivocándote, comiéndote retos y leyendo lo poco que había. Por ejemplo, conseguir una tabla de profundidad era EL evento. En este espacio también compartí mucho tiempo con Raúl Blandini, distintos ingenieros electrónicos, directores de fotografía, etc. No había un curso de óptica, por ejemplo. En esa época sin celulares ni mails

viajar también era importante para aprender. Nadie te enseñaba cómo armar y desarmar una 435. Tenías que ir y ver porque no te dejaban tocar. Llevabas una cámara a hacer un servicio de mantenimiento y aprovechabas y aprendías algo. Tratabas de ver cómo se hacía, cómo se laburaba. Yo estuve dos días en la fábrica de Munich sin tocar nada, solo observando, y esos viajes, -afortunadamente tuve unos cuantos- me permitieron también nutrirme de la gente de Cooke y de Alfred Piffi de P+S technik, por ejemplo.

Sumado a eso, la parte teórica me parece excepcional. Me “comía” los libros de Jon Fauer, son maravillosos y hoy tengo la fortuna de tener una linda relación con él, de llamarlo y charlar.

Recuerdo la primera vez que hice el service de un lente cuando uno empieza con el trabajo sobre el equipo lo importante es “sentir” el lente y eso no se explica en un manual. Por más que te den un paso a paso de cómo hacerlo, al final es la “mano” y la sensibilidad.

¿Qué profesionales de acá aportaron en tu formación más allá del rental?

Hablar con Inés Cullen era glorioso. Cuando yo tenía que hablar con ella -generalmente era por un problema, una raya, un fotograma, etc- veíamos el material y lo estudiábamos. Se la extraña muchísimo. A ella y a Bubby Stagnaro, dos personas con muchas ganas de compartir. A veces siento que los tendríamos que haber “exprimido” más.



¿Y cómo vivís la evolución tecnológica de los equipos?

A veces con nostalgia y a veces con mucha nostalgia. Por un lado me gusta lo nuevo, aunque el salto del filmico al digital fue fuerte. No solamente como empresa -por la inversión que implicó- sino también a modo personal porque era cambiar algo que conocía ya muy bien por algo que no tenía contacto.

Antes era la cámara, chasis, dos monitores, un mattebox, un follow y un set de lentes. Hoy en día un comercial son 50 valijas. Hay mucha más gente también, los grupos son más grandes y tiende todo cada vez más a la especialización.

Antes era muy fácil ver de lejos un set e intuir si tenían o no presupuesto. Súper 16 era un equipo chico; una producción más grande, con súper 35. Hoy en día entre bajo y alto presupuesto no hay mucha diferencia. El cambio fue muy brusco: de un día para el otro la metodología cambió.

Es un desafío, hay que leer mucho y formarte todo el tiempo, lo teórico para mí es fundamental porque sin eso no sé por dónde ir, lo teórico es lo que te da el orden. Y por otro lado: yo nací con eso y lo viví, y el ruido de una cámara a 24 fotogramas por segundo... no deja de ser el primer amor que uno tuvo, ¿no?

En cuanto a estos modos de trabajo y nuevas especializaciones ¿qué rol crees que juegan las casas de alquiler?

Creo que tenemos que cuidar la industria entre todos nosotros porque para que le vaya bien a uno le tiene que ir bien a todos. La Argentina siempre tuvo esa fama de tener muy buenos técnicos, excelentes profesionales y hay que mantenerlo porque hoy en día la competencia es gigante.

En todos estos años seguramente presenciaste muchas modas en cuanto a lentes y cámara, ¿hay alguna que creas que llegó para quedarse?

Yo creo que el uso de algunos lentes que dan una imagen mucho más suave a la normal va a quedar. Antes tenías emulsiones, formas de revelar. Cada fotógrafo llegaba a una imagen por un montón de decisiones... Hoy en día todas las Alexa dan igual, todas las Sony dan igual. O sea, esa imagen se la das a través del lente, la óptica que elijas... Entonces van apareciendo los lentes viejos Mamiya, los Hasselblad, los Nikon, los Canon, etc. Y a mí me gusta. Soy un enamorado de los lentes.

¿Cómo creés que va a impactar la inteligencia artificial en este trabajo?

La verdad no lo sé. En las series, largometrajes, incluso publicidad, hay algo que es inherente al humano, que la IA no va a poder tener. Sí, si querés te genera un cuadro parecido a un determinado artista, pero hay algo que no lo va a tener nunca, que es el espíritu y el alma. Lo que vive un productor o un director para hacer una película es un camino durísimo y lleno de pasión, ¿como transmitís eso? ¿O sea, la inteligencia artificial puede transmitir eso? No creo.

Creo que lo que hacemos es maravilloso y la verdad que a veces emociona escuchar a productores cuando vienen acá y te cuentan cómo sacan la peli adelante. Nuestra profesión es vocación, es oficio, mano, pulso. Vos podés estudiar los encuadres, pero después es una sumatoria de cosas que es todo artesanía, artesanía pura. Yo, del lente para atrás conozco bastante, pero después para adelante es como que a mí me sigue asombrando porque a mí no me sale. A mí me das una cámara de fotos con una linda lente y no tengo esa magia que tienen ustedes, los dñs. Yo veo lo que hacen y me sigo maravillando. Puedo ir a las fábricas, estudiar el lente, ver qué hace, las resoluciones, la cámara, la parte técnica. Pero como elemento de creación me sigue pareciendo un misterio y eso para mí es algo fabuloso.



AHORA PODÉS FORMARTE EN LOS OFICIOS AUDIOVISUALES



Instagram: @ecap.cine

Whatsapp 1151165166

ESCANEA EL QR!

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

76 años defendiendo los derechos laborales de los
y las trabajadoras de cine, publicidad, animación,
medios audiovisuales y el cine argentino.

...
**TRABAJAMOS EN EL PRESENTE
POR UN FUTURO MEJOR**

sicacine.org.ar

sicaapma

sicaapma

UNIVERSIDAD DEL CINE

Una institución diferente
con prestigio internacional

ucine.edu.ar

#EstudiaenlaFUC

ucine_fuc

AJAF CINEMA
ALQUILER DE EQUIPOS PARA CINE Y TV

DANIEL@AJAFCINEMA.COM - HORACIO@AJAFCINEMA.COM - (54) 114756-4477

WWW.Ajafcinema.com

FRAGATA

TRONADOR

ESTUDIOS
CON
EQUIPOS

TEMPORADA 2025

Hacela simple... 



KNOWLED, Take you further

En Godox siempre nos hemos dedicado a proveer una extensa línea de soluciones lumínicas para filmmakers. Nuestra línea KNOWLED, en particular, es un testimonio de nuestro fuerte compromiso para lograr que la producción audiovisual sea más eficiente, efectiva y rentable para los profesionales, acercándolos a sus sueños. Desde innovadores accesorios lumínicos hasta una creciente línea de modificadores, estamos enfocados a crear un servicio integral que acompañe el dinamismo de la producción audiovisual.



ACTIVIDADES ADF 2024



PRESENTACIÓN DEL ANUARIO ADF 2023
3 DE ABRIL, CULTURAL MORÁN, CABA



**ADF Y SU IMAGEN:
“EN BUSCA DEL TONO JUSTO”**
3 DE ABRIL, CULTURAL MORÁN, CABA

Se realizó el 5to. encuentro del Ciclo ADF y su Imagen entre coloristas y directorxs de fotografía titulado: “**En busca del tono justo**”. Participaron **Luisa Cavanagh**, **Fernando Lorenzale (ADF)**, **Alejandro Armaleo**, **Delfina Margulis (ADF)**, **Martin Bendersky** y **Alejo Maglio (ADF)**. La actividad contó con la moderación de **Julián Apezteguia (ADF)**.



25° BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE (BAFICI)
17 AL 28 DE ABRIL, CABA

El jurado ADF integrado por **Alejandro del Campo (ADF)**, **Cecilia Madorno (ADF)** y **Nicolás Gorla (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Argentina de Largometrajes + largometrajes argentinos participantes de la Competencia Internacional a **Mauricio Asial** por su trabajo en *Barcos* y *catedrales*.





36° FESTIVAL LA MUJER Y EL CINE
2 AL 4 DE MAYO, CABA

El jurado ADF conformado por **Anna Fucci (ADF)**, **Julia Krause** y **Romina “Bruji” Ferreyra (ADF)** otorgó el Premio ADF a la mejor dirección de fotografía a **Marina Ramírez** por su trabajo en *Sofía*, con dirección de Olivia Nuss. Además, se entregaron dos menciones especiales: a **Yuliana Brutti** y **Naicol Perren**, por *La bolsita de agua caliente*, de Yuliana Brutti; y a **Juliana Soria** por *Luz mala*, de Carmen Lanzi Gianonni y Martina Ocampo.



CHARLA “TODO LO QUE NECESITAS CONOCER DEL CINEMA LINE” DE SONY
8 DE MAYO, EMBAJADA TIERRA DE CREADORES, CABA

Se realizó un encuentro junto a nuestro socio protector **Sony Argentina** en el cual pudimos compartir todo lo que uno necesita saber de Cinema line, desde sus especificaciones técnicas y seteos hasta sus aplicaciones prácticas. La disertación estuvo a cargo de **Max Ruggieri (ADF)** y **Mariano Ferrari**.



ADF Y SU IMAGEN: “PRODUCIENDO LA IMAGEN”
5 DE JUNIO, CULTURAL MORÁN, CABA

Se realizó el 6to. encuentro del Ciclo ADF y su Imagen entre productorxs y directorxs de fotografía titulado: “Produciendo la imagen”. Participaron **Cintia Micheletti**, **Mariana Russo (ADF)**, **Juan Pablo Miller**, **Agustín Barrutia (ADF)**, **Javier Leoz** y **Alejandro Giuliani (ADF)**. Moderó **Christian Cottet (ADF)**.



CHARLA “DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: PANORAMA DE LAS DIFERENTES RAMAS DE LA INDUSTRIA”
26 DE JUNIO, FADU - UBA, CABA

Se realizó una charla junto al socio protector **Indi Gandhi** en la que participaron como disertantes nuestros socios **Nahuel Varela (ADF)**, **Fernando Lorenzale (ADF)** y **Luciano Badaracco (ADF)** junto a **Axel Acosta** quienes compartieron sus experiencias como DF's con los alumnos de la universidad en un espacio de intercambio y aprendizaje.



CICLO DE CINE NACIONAL EN LA UMET
“MÁS CINE ARGENTINO”
13 DE JUNIO A 24 DE OCTUBRE, UNIV. UMET, CABA

Entre junio y octubre de 2024 realizó un ciclo de cine nacional en la UMET (Universidad Metropolitana para la Educación y el Trabajo) en el cual se proyectaron *La estrella roja*, dirigida por Gabriel Lichtmann y fotografiada por **Marcelo Lavintman (ADF)** e *Invisible*, dirigida por Pablo Giorgielli y fotografiada por **Diego Poleri (ADF)**. Nuestros socios, junto con otros miembros de los equipos técnicos, participaron de los debates posteriores a las proyecciones.

ACTIVIDADES ADF



2024

4° FESTIVAL “ENERC SE PROYECTA”

10 AL 19 DE JULIO, SEDE ENERC CENTRO, CABA

El jurado ADF integrado por **Mariana Russo (ADF)**, **Emiliano Penelas (ADF)** y **Hernán Gomez** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía a **Ciro Zanela** y **Ian Pojomovsky** por su trabajo en *Otra Piel*, y una mención especial para Milagros Olaechea por su trabajo en *Fileteras*.

Durante el festival se realizó un homenaje a nuestro querido socio y maestro **Rodolfo Denevi (ADF)**. Nuestros socios **Florencia Mamberti (ADF)** y **Guillermo Saposnik (ADF)** participaron de charlas sobre inserción laboral junto a **Pablo Parra (ADF)**.

TEXTO DESGRABACIÓN
CHARLA CHARLA INSERCIÓN
LABORAL (SAPOSNIK)



VIDEO CHARLA
INSERCIÓN LABORAL
(MAMBERTI)



VIDEO PREMIO ADF



VIDEO HOMENAJE
A DENEVI



2° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (FICPBA)

4 AL 14 DE SEPTIEMBRE, BUENOS AIRES

El jurado ADF conformado por **Anna Fucci (ADF)**, **Leonardo Florentino (ADF)** y **Pablo Galarza (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de las películas argentinas de las Competencias Internacionales de Largometrajes de Ficción y de Documental a **Nicolás Gorla (ADF)** por su trabajo en la película *Tuve el corazón*, dirigida por Oliver Kolker y Hernán Findling.

En la categoría Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Bonaerense de Largometrajes, el Jurado ADF integrado por **Paloma Oldrino (ADF)**, **Federico Rivarés (ADF)** y **Juan Manuel Casolati** otorgó el Premio ADF a **Nicolás Miranda (ADF)** y **Fernando Lorezale (ADF)** por su trabajo en la película *El Castillo*, documental dirigido por Martín Benchimol.

8° FESTIVAL DE CINE LUZ DEL DESIERTO

26 AL 29 DE SEPTIEMBRE, AVELLANEDA Y CABA

El jurado ADF conformado por **Germán Costantino (ADF)**, **Martín Siccardi (ADF)** y **Malco Alonso** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Nacional de Largometrajes a **Mariano Laguzzi** por su trabajo en *Las fieras*, dirigido por Juan Agustín Flores.

En la categoría Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Nacional de Cortometrajes, el jurado ADF conformado por **Federico Rivarés (ADF)**, **Hernán Gomez** y **Fabián Flores** otorgó el Premio ADF a **Fernando Rodríguez** por su trabajo en *Nicaragua y Uriarte*, dirigido por Tano Levi.



12° FESTIVAL AUDIOVISUAL BARILOCHE (FAB)
30 DE SEP. AL 6 DE OCT., BARILOCHE, RÍO NEGRO

El jurado ADF integrado por **Ángel Arozamena (ADF)**, **Mateo Sanchez Luna (ADF)** y **Paola Rizzi (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Sección de Largometrajes de Ficción Nacional a **Agustin Barrutia (ADF)** por su trabajo en *Alemania*, dirigido por María Zanetti. También otorgó una mención especial a **Julián Babino (ADF)** por su trabajo en *Ciudad Oculta*, ficción dirigida por Francisco Bouzas.



6° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE ENSENADA (FICE)
3 AL 6 DE OCTUBRE, ENSENADA

El jurado ADF integrado por **Romina "Bruji" Ferreyra (ADF)**, **Hugo Colace (ADF)** y **Oswaldo Ponce (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Largometrajes a **Mauricio Vidal (ADFC)** por su trabajo en la película *Puentes en el mar*, dirigida por Patricia Ayala Ruiz.



12° FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE PUERTO MADRYN (MAFICI)
18 AL 26 DE OCTUBRE, PUERTO MADRYN

El jurado ADF conformado por **Paloma Oldrino (ADF)**, **Gonzalo Ansaldo (ADF)** y **Mariano De Luca (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Oficial de Óperas Primas a **Iván Gierasinchuk (ADF)** por su trabajo en *Ven a mi casa esta navidad* dirigida por Sabrina Campos; y una mención especial a **Agustín Barrutia (ADF)** por su trabajo en *Alemania*, dirigida por María Zanetti.

En la Competencia Oficial de Cortometrajes, el jurado **Santiago Sgarlatta (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la categoría Ficción a **Emanuel Sarmiento (ADF)** por su trabajo en *Una monedita*, de Emanuel Vazquez Santana. En la categoría Documental se premió a Hanz Rippe Gabriel, por su trabajo en *Unless We Dance*, de Fernanda Pineda Palencia y Hanz Rippe Gabriel; y en la categoría Animación a Yuliana Brutti y Naicol Perren por su trabajo en *La bolsita de agua caliente*, de Yuliana Brutti. Nuestra socia **Alejandra Martin (ADF)** fue parte del jurado oficial de la competencia de Óperas Primas.



MESA REDONDA

ADF **Filmar de palabra** **caper show**

El presente de las nuevas herramientas de previsualización e IA generativa en los procesos de preproducción y rodaje.

		
Panelista Hernán Gomez	Panelista Darío Sabina (ADF)	Moderador Martín Siccardi (ADF)

Martes 29 de octubre, 14:30 a 16:00, Auditorio 3

32° CAPER Show
29 AL 31 DE OCTUBRE, CENTRO COSTA SALGUERO, CABA

La ADF tuvo su stand en la 32° edición de la CAPER Show 2024 donde dio a conocer el trabajo de la asociación y el de sus socios. Además, el 29 de octubre tuvo lugar la mesa redonda **Filmar de palabra** en la que participaron los socios **Hernán Gomez**, **Darío Sabina (ADF)** y **Martín Siccardi (ADF)** como moderador. La misma fue un encuentro en el que se conversó sobre el presente de las nuevas herramientas de previsualización e IA generativa en los procesos de preproducción y rodaje.



ACTIVIDADES ADF



2024

© FRANCISCO ANTELO



INTRODUCCIÓN AL CAMERA TRACKING CON ZEISS CINCRRAFT SCENARIO

14 DE NOVIEMBRE, UNIVERSIDAD DEL CINE (FUC), CABA

El jueves 14 de noviembre nuestro socio protector Zeiss realizó la charla "Introducción al Camera Tracking con ZEISS CinCraft Scenario" en la Universidad del Cine (FUC). En el encuentro se conversó sobre cómo esta herramienta permite capturar en tiempo real tanto las características ópticas de los lentes como el movimiento de cámara logrando una integración fluida entre los elementos filmados en live action y los generados de forma digital lo que la convierte en una solución ideal para agilizar los procesos de preproducción, rodajes con volúmenes LED y postproducción al optimizar el flujo de trabajo en cada etapa.



DIÁLOGO SOBRE MUJERES, CINE Y TRABAJO

20 DE NOVIEMBRE, CULTURAL MORÁN, CABA

Desde la ADF se propuso un espacio de encuentro para discutir la situación y necesidades de las mujeres en el cine actual. Trabajadoras de distintas edades pensaron junto a nuestras y nuestros colegas con la guía de una cientista social dónde estamos y qué podemos hacer. Participaron: **Magdalena Ripa Alsina (ADF)**, **Camila Scarzello, Malén Quinteros, Cecilia Madorno (ADF)** y **Victoria Saroff**.



NMF PRESENTÓ EN UNFILM LOS NUEVOS PRODUCTOS DE IBE OPTICS Y & 2NDRREEF

24 OCTUBRE, UNFILM ESTUDIOS

ADF participó de la presentación que se realizó en UnFilm de los nuevos productos de IBE Optics y & 2ndReef a través de su representante NMF en América.



21° FESTIVAL TANDIL CINE

22 AL 29 DE NOVIEMBRE, TANDIL, PBA

Nuestro socio Luis Cámara junto con representantes de diferentes asociaciones cinematográficas participó del Jurado Oficial del 20° Festival Tandil Cine, el cual dio el Premio Centinela a "Mejor largometraje", "Mejor Director" y "Mejor Actor". También otorgó un Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia de Largometrajes a **Alejandro Encinas** por su trabajo en *El turbio*, dirigida por él mismo.



25° FESTIVAL BUENOS AIRES ROJO SANGRE
27 DE NOVIEMBRE AL 8 DE DICIEMBRE, CABA

El jurado ADF integrado por **Anna Fucci (ADF)**, **Lucio Bonelli (ADF)** y **Pablo Parra (ADF)** otorgó el Premio ADF a la Mejor Dirección de Fotografía de la Competencia Argentina de Largometrajes a **Juan Sebastián** por su trabajo en *El sótano* dirigida por Juan Giataganellis. También entregó una Mención especial a **Facundo Nuble** por su trabajo en *Masacre en el Delta*.



5TO. FESTIVAL DE CINE DE HURLINGHAM - FESTIHUR
31 DE OCTUBRE AL 3 DE NOVIEMBRE,
HURLINGHAM, PBA

El jurado ADF integrado por **Alejandro Giuliani (ADF)**, **Cecilia Madorno (ADF)** y **Sebastián Zayas (ADF)** otorgó el premio ADF a la mejor Dirección de Fotografía de la competencia de largometrajes a **Agustín Barrutia (ADF)** por su trabajo en *Alemania*, película dirigida por María Zanetti.



PRESENTACIÓN EVOKE 2400 DE NANLUX
19 DE DICIEMBRE, UNFILM ESTUDIOS, CABA

Nuestro socio Pablo Galarza realizó la presentación del Evoke 2400 de nuestro socio protector NANLUX en UnFilm Estudios donde pudo mostrar las características, versatilidad y calidad de este nuevo equipo al realizar diferentes pruebas y demostraciones.



© ANNA FUCCI Y DAVID NAZARENO

ENCUENTRO DE FIN DE AÑO
21 DE DICIEMBRE, SEDE SICA, CABA
Les socios de la ADF nos juntamos a conversar y brindar para despedir 2024 con un asado abierto.

Esperamos un 2025 con más actividades y trabajo para todes, con nuevos proyectos y encuentros.

¡QUEREMOS DARLE UNA CÁLIDA BIENVENIDA A LXS SOCIXS QUE SE
SUMARON A LA ADF DESDE PRINCIPIOS DE 2024 HASTA ABRIL DE 2025!



NUEVXS SOCIXS ACTIVXS 2024:



• [Alfonso Vazquez](#)



• [David Nazareno](#)



• [Eric Elizondo](#)



• [Federico Cesca](#)



• [Federico Luaces](#)



• [Francisco Michel](#)



• [Giovanni Cimarosti](#)



• [Ignacio Aveillé](#)



• [Inés Duacastella](#)



• [Juan Sebastián Molano](#)



• [Leonardo Florentino](#)



• [Lucas Balestrino](#)



• [Santiago Sgarlatta](#)



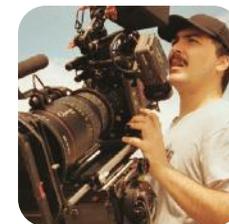
• [Romina "Bruji" Ferreyra](#)



• [Lucio Castelnuovo](#)



• [Mateo Sánchez Luna](#)



• [Nicolás Torre Spika](#)



• [Pedro Romero](#)

**NUEVXS SOCIXS
ADHERENTES
2024:**



• [Santiago Ipar](#)



• [Santiago Suárez](#)

SOCIXS ACTIVXS

- [Agustín "Tedi" Alvarez](#)
- [Julián Apezteguia](#)
- [Angel Arozamena](#)
- [Javier Arroyo](#)
- [Ignacio Aveillé](#)
- [Julián Babino](#)
- [Alan Badan](#)
- [Luciano Badaracco](#)
- [Lucas Balestrino](#)
- [Agustín Barrutia](#)
- [Manuel Bascoy](#)
- [Patricia Battle](#)
- [Claudio Beiza](#)
- [Lucio Bonelli](#)
- [Natasha Braier](#)
- [Matías Calzolari](#)
- [Marcelo Camorino](#)
- [Federico Cantini](#)
- [Mariano Castaño](#)
- [Lucio Castelnuovo](#)
- [Franco Cerana](#)
- [Federico Cesca](#)
- [Mili Chaín](#)
- [Giovanni Cimarosti](#)
- [Ramiro Civita](#)
- [Hugo Colace](#)
- [Germán Costantino](#)
- [Christian Cottet](#)
- [Mariano De Luca](#)
- [Guido De Paula](#)
- [Alejandro del Campo](#)
- [Gastón Delecluze](#)
- [Pablo Desanzo](#)
- [Flavio Dragoset](#)
- [Inés Duacastella](#)
- [Eric Elizondo](#)
- [Martín Errea](#)
- [Natalia Fernandez](#)
- [Sebastian Ferrero](#)
- [Romina "Bruji" Ferreyra](#)
- [Leonardo Florentino](#)
- [Diego H. Flores](#)
- [Anna Fucci](#)
- [Pablo Galarza](#)
- [Sebastián Gallo](#)
- [José Luis García](#)
- [Lucas Gath](#)
- [Lucas Gaynor](#)
- [Iván Gierasinchuk](#)
- [Alejandro Giuliani](#)
- [Pigu Gómez](#)
- [Pablo González Galetto](#)
- [Nicolás Gorla](#)
- [César Guardia Alemañi](#)
- [Javier Guevara](#)
- [Gastón Guisado](#)
- [Leonardo Hermo](#)
- [Marcelo Iaccarino](#)
- [Matías Iaccarino](#)
- [Javier Juliá](#)
- [Roman Kasseroller](#)
- [Federico Lastra](#)
- [Marcelo Lavintman](#)
- [Julián Ledesma](#)
- [Sol Lopatin](#)
- [Fernando Lorenzale](#)
- [Pablo Lozano](#)
- [Federico Luaces](#)
- [Carla Lucarella](#)
- [Cecilia Madorno](#)
- [Alejo Maglio](#)
- [Horacio Maira](#)
- [Florencia Mamberti](#)
- [Delfina Margulis](#)
- [Fernando Marticorena](#)
- [Alejandra Martín](#)
- [Connie Martín](#)
- [Stephanie Martín](#)
- [Daniel Mendoza](#)
- [Matías Mesa](#)
- [Francisco Michel](#)
- [Nico Miranda](#)
- [Ati Mohadeb](#)
- [Juan Sebastian Molano](#)
- [Félix Monti](#)
- [Mariano Monti](#)

- [David Nazareno](#)
- [Joaquín Neira](#)
- [Martín Esteban Nico](#)
- [Matías Nicolás](#)
- [Kris Niklison](#)
- [Emilia Oldrino](#)
- [Daniel Ortega](#)
- [Alejandro Ortigueira](#)
- [Pablo Parra](#)
- [Emiliano Penelas](#)
- [Alejandro Pereyra](#)
- [Sergio Piñeyro](#)
- [Eduardo Pinto](#)
- [Diego Poleri](#)
- [Gabriel Pomeraniec](#)
- [Osvaldo Ponce](#)
- [Daniel Portela](#)
- [Georgina Pretto](#)
- [Mauricio Riccio](#)
- [Daniel Ring](#)
- [Magdalena Ripa Alsina](#)
- [Federico Rivarés](#)
- [Paola Rizzi](#)
- [Diego Robaldo](#)
- [Yarará Rodriguez](#)
- [Pedro Romero](#)
- [Max Ruggieri](#)
- [Mariana Russo](#)
- [Dario Sabina](#)
- [Ezequiel Salinas](#)
- [Mateo Sánchez Luna](#)
- [Martín Sapia](#)
- [Guillermo Saposnik](#)
- [Emanuel Sarmiento](#)
- [Lucas Schiaffi](#)
- [Gustavo Schiaffino](#)
- [Luis Sens](#)
- [Santiago Sgarlatta](#)
- [Gaspar "Quique" Silva](#)
- [Nahuel Matías Srnec](#)
- [Carla Stella](#)
- [Mariano Suárez](#)
- [María Belén Tagliabue](#)
- ["Bela"](#)
- [María Inés Teyssie](#)
- [Nicolás Torre Spika](#)
- [Santiago Julián Tróccoli](#)
- [Nicolás Trovato](#)
- [Martín Turnes](#)
- [Leonardo Val](#)
- [Nahuel Varela](#)
- [Alfonso Vazquez](#)
- [Germán Vilche](#)
- [Guillermo Zappino](#)
- [Sebastián Zayas](#)

SOCIXS ADHERENTES

- [Malco Alonso](#)
- [Gonzalo Ansaldo](#)
- [Ben Battersby](#)
- [Martín Bendersky](#)
- [Clara Bianchi](#)
- [Fernando Blanco](#)
- [Leticia Bobbioni](#)
- [Mariana Bomba](#)
- [Osvaldo Calvo](#)
- [Luis Cámara](#)
- [Nicolás Camara](#)
- [Juan Manuel Casolati](#)
- [Josefina Castillo Carrillo](#)
- [Luisa Cavanagh](#)
- [Sergio Chiossone](#)
- [Agustín Claramunt](#)
- [María Laura Collasso](#)
- [Javier Colongo](#)
- [Iñaki Echeberria](#)
- [Héctor "Zeta" Enriquez](#)
- [Fabián Flores](#)
- [Federico Frazer](#)
- [Hernán Gomez](#)
- [Federico Graf](#)

- [Santiago Guzmán](#)
- [Mauricio Raúl Heredia](#)
- [Santiago Ipar](#)
- [Esteban Irisarri](#)
- [Julia Krause](#)
- [Laura Larrosa](#)
- [Chistian Leiva](#)
- [Alejandra Lescano](#)
- [Juan Lima](#)
- [Camila Lucarella](#)
- [Alejandro "Jandri" Magneres](#)
- [Eugenio Martinez](#)
- [Federico Martini](#)
- [Mariano Maximovicz](#)
- [Andrea Messina](#)
- [Sofia Nicolini Llosa](#)
- [Leonel Pazos Scioli](#)
- [Evelyn Pin](#)
- [Malén Rocío Quinteros](#)
- [Luis Reggiardo](#)
- [Alejandro Reynoso](#)
- [Daniela Ríos](#)
- [Demián Rodenstein](#)
- [Carolina Rolandi](#)
- [Guillermo Romero](#)
- [Jorge Russo](#)
- [Lucas Sambade](#)
- [Constanza Sandoval](#)
- [Tebbe Schöningh](#)
- [Josefina Semilla](#)
- [Eduardo Sierra](#)
- [Lily Suárez Rodés](#)
- [Santiago Suárez](#)
- [Gustavo Triviño](#)
- [Fernando Viñuela](#)
- [Roberto Zambrino](#)

SOCIXS HONORARIXS

- [Beto Acevedo](#)
- [Ricardo Aronovich](#)
- [Rogelio Chomnalez](#)
- [Ricardo De Angelis](#)
- [Rodolfo Denevi](#)
- [José María Hermo](#)
- [Marcelo Iaccarino](#)
- [Salvador Melita](#)
- [Gabriel Perosino](#)
- [Alberto Rubinstein](#)
- [Martín Siccardi](#)
- [Gerardo Silvatici](#)

EN LA MEMORIA

- [Carlos Badan](#)
- [Damián Benetucci](#)
- [Adelqui Camusso](#)
- [Nicolás Casolino](#)
- [Victor Caula](#)
- [Inés Cullen](#)
- [Aníbal Di Salvo](#)
- [Paula Grandío](#)
- [Guido Lublinsky](#)
- [Ariel Ludin](#)
- [Pedro Marzialetti](#)
- [Roberto Mateo](#)
- [Alejandro Pérez](#)
- [Rinaldo Arsenio Pica](#)
- [Juan José Stagnaro](#)
- [Peter Darío](#)
- [Ricardo Younis](#)

SOCIOS PROTECTORES



ANUARIO ADF

Publicación no periódica de ADF
(Autores de Fotografía Cinematográfica Argentina)
Buenos Aires, Argentina - Mayo 2025

Contacto:

ANUARIO.ADF@GMAIL.COM
WWW.ADFCINE.ORG

STAFF

Editor responsable:

Marcelo Iaccarino (ADF) | iaccarinomarcelo@gmail.com

Subeditora:

Julieta Bilik | julietabilik.com.ar

Diseño y diagramación:

Gabi Stern | gastern.tumblr.com

Administración y Producción comercial:

Josefina Pintado | adf.admi@gmail.com

Secretaría ADF:

Nicolás Smalinsky | adfcine@gmail.com | tel: [+54911 4166 8842](tel:+5491141668842)

Información de Tapa: *No hay fotograma*
(Composición digital. 3188x2245 px, 2025)

Al momento de editar este Anuario la situación del cine argentino es crítica. Más de 200 proyectos están paralizados por el INCAA, muchos con aprobación legal y listos para rodar. Su freno impacta en el trabajo y la producción audiovisual. Según la Ley, el Estado tiene la obligación legal y constitucional de fomentar el cine. El apoyo público garantiza diversidad cultural y empleo en el sector.

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.

Móvil: [+54911 41 66 88 42](tel:+5491141668842)

Contacto: adfcine@gmail.com



Federación
Latinoamericana de
Autores de Fotografía
Cinematográfica



INCAA
INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES
AUDIOVISUALES



AUTORES DE FOTOGRAFÍA
CINEMATográfica ARGENTINA

WWW.ADFCINE.ORG

[#COMPARTIENDOMIRADAS](https://twitter.com/ADFCINE)

 /ADF.ARGENTINA

 /ADFARGENTINA



GIGANTES,

una aventura extraordinaria, es una coproducción entre Argentina y Alemania, dirigida por Gonzalo Gutierrez, con fotografía de nuestro socio Matías Nicolás (ADF).

Doblada a más de veinte idiomas, se trata de un proyecto que involucró a más de 500 artistas y profesionales durante los cuatro años que conllevó su concreción.

El filme obtuvo el premio a la mejor película de animación en Vancouver (International Movie Awards), Mejor Película de Animación y Mejor Sonido en Children Cinema Award de Países Bajos, entre otros. En nuestro país se estrenó en agosto de 2024.

[Nota en la web ADF:](#)



